

**T.C.**  
**KASTAMONU ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI**



**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**BİR ESER OLARAK YA DA BİR MALZEME OLARAK ÇİNİ**

**NURAN TURAN**

**Danışman : Doç. Mine DİLBER**  
**Jüri Üyesi : Prof. Ruhi KONAK**  
**Jüri Üyesi : Doç. Dr. Işlay KONAK**

**KASTAMONU-2024**

## TAAHHÜTNAME

*Bu tezin tasarımı, hazırlanması, yürütülmesi, araştırmalarının yapılması ve bulgularının analizlerinde bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu; ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada bana ait olmayan her türlü ifade ve bilginin kaynağına eksiksiz atıf yapıldığını, bilimsel etiğe uygun olarak kaynak gösterildiğini bildirir ve taahhüt ederim.*

**Nuran TURAN**

## ÖZET

### YÜKSEK LİSANS TEZİ

#### BİR ESER OLARAK YA DA BİR MALZEME OLARAK ÇİNİ

NURAN TURAN

KASTAMONU ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI  
DANIŞMAN: DOÇ. MİNE DİLBER

Geçmişten günümüze süregelen sanatlarımızdan belki de en çok ve çeşitli kullanım alanına sahip olan çini, Türk seramik sanatında oldukça önemli bir yer tutmaktadır. Dayanıklılığı, çok renkli olması, kullanım alanı genişliği ve estetik unsurlar barındırması ile çini, özellikle dekoratif bir kaplama malzemesi olarak mimari eserlerin çeşitli bölümlerinde tercih edilmiş ve mimari ile çininin gelişimi paralel şekilde devam etmiştir. Çini, mimarinin dışında kullanım eşyaları olarak da karşımıza çıkmaktadır. Bu ürünlerin tabak, kâse, sürahi gibi günlük yeme içme kapları ve biblo, oyuncak, tabure, kandil, kalemdan gibi farklı alanlarda kullanılan eşyalar olarak da üretildiği görülmektedir. Yapıldığı dönemin estetik ve sanatsal anlayışını da üzerinde barındıran çini, bu tez çalışmasında malzeme ya da eser olarak değerlendirilmesi açısından irdelenmiştir. Türklerde mimaride seramik kullanımının ilk örnekleri Uygurlar Dönemi'ne kadar gitmektedir. Türk tarihinde seramik kullanımı geniş bir dönemi kapsadığından dolayı inceleme konusu Selçuklu ve Osmanlı Dönemi çini niteliği taşıyan Türk seramikleri olarak sınırlandırılmıştır. Günümüzde de oldukça farklı amaçlar için üretilen ve kullanılan çiniye yeni bir bakış açısı kazandırmak amacı ile yapılan bu çalışmanın çini sanatına gönül vermiş olan ve gelecekte yetişecek çini sanatçılarına, mimarlara ve farklı disiplinlerde çalışma yapan konunun uzmanlarına çininin malzeme ya da eser olma özellikleri ile ilgili fikir vermesi açısından fayda sağlayacağı düşünülmektedir.

**ANAHTAR KELİMELEER:** Çini, Malzeme, Selçuklu, Osmanlı, Eser

Aralık 2024, 235 Sayfa

## **ABSTRACT**

### **MSC THESIS**

#### **TILE AS AN ARTIFACT OR AS A MATERIAL**

**NURAN TURAN**

**KASTAMONU UNIVERSITY INSTITUTE OF SOCIAL SCIENCE**

**ART AND DESIGN MAIN ART DEPARTMENT**

**SUPERVISOR: ASSOC. PROF. DR. MİNE DİLBER**

Tile, which has perhaps the most and diverse usage area among our arts from the past to the present, has a very important place in Turkish ceramic art. With its durability, multi-colored, wide usage area and aesthetic elements, tile has been preferred in various parts of architectural works, especially as a decorative coating material, and the development of architecture and tile has continued in parallel. Apart from tile architecture, it also appears as usage items. It is seen that these products are also produced as daily food and beverage containers such as plates, bowls, jugs, and items used in different areas such as trinket, toy, stool, oil lamp, pen box. Tile, which also contains the aesthetic and artistic understanding of the period in which it was made, has been examined in this thesis study in terms of being evaluated as a material or work. The first examples of the use of ceramics in architecture in Turks go back to the Uygur period. Since the use of ceramics in Turkish history covers a wide period, the subject of study is limited to Turkish ceramics with the characteristics of Seljuk and Ottoman period tiles. It is thought that this study, which was carried out with the aim of giving a new perspective to the tile produced and used for quite different purposes today, will be beneficial in terms of giving an idea about the properties of tile as a material or artifact to tile artists, architects and experts working in different disciplines who have set their hearts on tile art and will be trained in the future.

**KEYWORDS:** Tile, Material, Seljuk, Ottoman, Artifact

December 2024, 235 Page

## TEŞEKKÜR

Bir Eser Olarak ya da Bir Malzeme Olarak Çini başlıklı tez çalışması sürecinde konu belirleme ve ders aşamasında yol gösterici olarak kaktı sağlayan ve her zaman desteklerini esirgemeyen ayrıca ilerleyen yaşıma rağmen öğrencisi olarak kabul eden sayın Prof. Ruhi Konak'a (Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi), zorlandığım süreçlerde her zaman yanımda olan ve motivasyonumu yükselten ayrıca nahifliği ile bu süreci stressiz geçirmemi sağlayan tez danışmanım sayın Doç. Mine Dilber'e ve ders aşamasında değerli görüşleri ve yönlendirmeleri ile yolumu aydınlatan sayın Doç. Dr. İ.M.V. Noyan Güven'e ve tüm değerli hocalarıma teşekkür ederim.

Tez sürecinde çalışmam için gerekli olan atölye ve seramik fırın kullanma olanağı sağlayan usta öğretici olarak çalıştığım kurum olan Kastamonu Bozkurt Halk Eğitimi Merkezi ve Bozkurt İlçe Milli Eğitim Müdürlüğüne teşekkür ederim.

Yüksek Lisans ders döneminde kaybettiğim eğitim hayatım boyunca beni destekleyen babama, maddi ve manevi olarak yanımda duran eşim Yakup Turan ve çocuklarım Yusuf Sami ve Yunus Emre'ye de teşekkürlerimi borç bilirim.

Nuran TURAN

Kastamonu, 2024

# İÇİNDEKİLER

## Sayfa

<b>TEZ ONAYI</b> .....	<b>ii</b>
<b>TAAHHÜTNAME</b> .....	<b>iii</b>
<b>ÖZET</b> .....	<b>iv</b>
<b>ABSTRACT</b> .....	<b>v</b>
<b>TEŞEKKÜR</b> .....	<b>vi</b>
<b>İÇİNDEKİLER</b> .....	<b>vii</b>
<b>ŞEKİLLER VE GÖRSELLER DİZİNİ</b> .....	<b>x</b>
<b>SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ</b> .....	<b>xviii</b>
<b>1. GİRİŞ</b> .....	<b>1</b>
1.1 Kuramsal Çerçeve .....	2
1.2 Literatür Taraması .....	2
1.3 Amaç .....	5
1.4 Önem .....	6
1.5 Sınırlılıklar.....	6
<b>2. YÖNTEM</b> .....	<b>7</b>
2.1 Araştırma Modeli .....	7
2.2 Verilerin Toplanması.....	7
2.3 Verilerin Analizi.....	7
<b>3. BİR ESER OLARAK ÇİNİ</b> .....	<b>8</b>
3.1 Çininin Tanımı .....	8
3.2 Türk Çini Sanatının Kısa Tarihçesi .....	13
3.3 Selçuklu ve Osmanlı Dönemi Çini Sanatında Kullanılan Teknikler.....	22
3.3.1 Sırlı Tuğla Tekniği.....	23
3.3.2 Tek Renkli Sır Tekniği (Düz Çiniler).....	24
3.3.3 Çini Mozaik Tekniği .....	25
3.3.4 Sahte Çini Mozaik Tekniği (Sır Kazıma) .....	26
3.3.5 Çini Kakma Tekniği.....	27
3.3.6 Renkli Sır Tekniği (Cuerda Seca).....	28
3.3.7 Lakabi Tekniği.....	30
3.3.8 Sır Altı Fırça Dekor Tekniği.....	30
3.3.9 Şeffaf Renkli Sır Altına Silüet Boyama ve Kazıma Tekniği .....	32
3.3.10 Slip Tekniği.....	32
3.3.11 Sgraffito Tekniği .....	33
3.3.12 Champeve Tekniği.....	34
3.3.13 Lüster Tekniği .....	35
3.3.14 Yıldız (Altın Kaplama) Tekniği .....	36
3.3.15 Minai Tekniği (Yedi Renk).....	37
3.3.16 Lajvardina Tekniği.....	38
3.3.17 Akıtma Tekniği .....	39
3.3.18 Kabartma Tekniği .....	39
3.3.19 Kalıp Baskı Tekniği.....	41
3.3.20 Barbutin Tekniği .....	41
3.3.21 Ajur Tekniği.....	42
3.3.22 Sırla Kapatılmış Ajur .....	42

3.3.23	Baçını Tekniği.....	43
3.4	Selçuklu ve Osmanlı Döneminde Çininin Eser Nitelikleri.....	45
3.4.1	Eser Tanımı.....	46
3.4.2	Selçuklu ve Osmanlı Dönemi Türk Çini Sanatında Kullanılan Süsleme Unsurları.....	47
3.4.2.1	İnsan figürlü bezemeler.....	50
3.4.2.2	Hayvan üslubu bezemeler.....	52
3.4.2.3	Geometrik bezemeler.....	57
3.4.2.4	Rumi bezeme.....	61
3.4.2.5	Bitkisel bezeme.....	66
3.4.2.6	Bulut bezeme.....	70
3.4.2.7	Yazı (Hat) bezeme.....	72
3.4.2.8	Remzi motifler ve kozmik semboller.....	74
3.4.2.9	Mimari motifler ve eşya resimleri.....	77
3.4.3	Kompozisyon Oluşturma Usulleri.....	79
<b>4.</b>	<b>BİR MALZEME OLARAK ÇİNİ .....</b>	<b>85</b>
4.1	Malzeme Tanımı.....	85
4.2	Çini Sanatında Kullanılan Ham Maddeler.....	85
4.2.1	Öztlü Ham Maddeler.....	86
4.2.1.1	Killer.....	87
4.2.1.1.1	Kaolin gurubu.....	87
4.2.1.1.2	İllit gurubu.....	87
4.2.1.1.3	Montmorillonit gurubu.....	88
4.2.2	Özsüz Ham Maddeler.....	88
4.2.2.1	Kuvars.....	88
4.2.2.2	Dolomit.....	89
4.2.2.3	Pegmatit.....	89
4.2.2.4	Çöğen külü.....	89
4.2.2.5	Kurşun.....	89
4.2.3	Boyar Maddeler.....	90
4.2.3.1	Krom.....	90
4.2.3.2	Kobalt- lacivert taşı.....	90
4.2.3.3	Bakır.....	91
4.2.3.4	Demir.....	91
4.2.3.5	Mangan.....	91
4.2.3.6	Kalay.....	92
4.2.3.7	Antimon.....	92
4.2.3.8	Çinko.....	92
4.2.3.9	Magnezyum.....	93
4.2.3.10	Gümüş.....	93
4.2.3.11	Altın.....	93
4.2.4	Çini Hamuru.....	93
4.2.5	Astar.....	95
4.2.6	Sır.....	95
4.3	Selçuklu ve Osmanlı Döneminde Çininin Malzeme Olarak Kullanım Alanları.....	96
4.3.1	Mihrap.....	97
4.3.2	Niş (Mihrabiye).....	109
4.3.3	Minare.....	114

4.3.4	Minber.....	121
4.3.5	Pendantif, Tromp, Türk Üçgeni, Mukarnas .....	124
4.3.6	Kemer.....	130
4.3.7	Alınlık .....	138
4.3.8	Lahit (Sanduka).....	148
4.3.9	Duvar Kaplaması .....	152
4.3.10	Fil Ayakları (Paye).....	166
4.3.11	Süpürgelik .....	167
4.3.12	Pencere İçi.....	169
4.3.13	Korkuluk, Şebeke.....	169
4.3.14	Müezzin Mahfili .....	170
4.3.15	Vaaz Kürsüsü .....	171
4.3.16	Pervaz.....	172
4.3.17	Tavan .....	174
4.3.18	Zemin .....	176
4.3.19	Ocak .....	177
4.3.20	Kubbe.....	180
4.3.21	Şahide (Mezar Taşı).....	185
4.3.22	Çeşme.....	187
4.3.23	Sehpa.....	191
4.3.24	Kayık.....	192
4.4	Montaj Özellikleri .....	192
<b>5.</b>	<b>ÖZGÜN ESER ÇALIŞMALARI .....</b>	<b>195</b>
5.1	Tasarım ve Uygulama Aşamaları .....	195
5.2	Tamamlanmış Eserlerin Açıklamaları .....	199
5.2.1	Cemre Serisi 1 .....	199
5.2.2	Cemre Serisi 2.....	200
5.2.3	Cemre Serisi 3.....	201
5.2.4	Cemre Serisi 4.....	202
5.2.5	Cemre Serisi 5.....	203
5.2.6	Cemre Serisi 6.....	204
5.2.7	Cemre Serisi 7.....	205
5.2.8	Cemre Serisi 8.....	206
5.2.9	Cemre Serisi 9.....	207
5.2.10	Baçini Çalışmaları.....	208
5.2.11	Kompozisyon Önerileri.....	209
<b>6.</b>	<b>SONUÇ VE ÖNERİLER .....</b>	<b>211</b>
	<b>KAYNAKLAR .....</b>	<b>215</b>

## ŞEKİLLER VE GÖRSELLER DİZİNİ

### Sayfa

Şekil 3.1 Semerkant'ta Afrasiyab Karahanlılar Dönemi'nden oymalı ve sırlı duvar kaplaması.....	14
Şekil 3.2 Gazneli Saray seramikleri .....	14
Şekil 3.3 Damgan Cuma Mescidi minaresi çinileri (1080).....	15
Şekil 3.4 Selçuklu Dönemi (1119), Mescid-i Haydariye Camisi.....	16
Şekil 3.5 Kümbet-i Surh (1147) portal alınlığı ve köşe payeleri .....	16
Şekil 3.6 12. yüzyıl sonu 13. yüzyıl başı, İran, minai tekniği kâse, Robert Lehman Collection, 1975, koleksiyon no:1975.1.1639 .....	17
Şekil 3.7 Siirt Ulu Camisi Mihrabı .....	18
Şekil 3.8 Koyunoğlu Müzesi'nde sergilenen Selçuklu eseri Konya II. Kılıçarslan Köşkü'ne ait çini levha .....	18
Şekil 3.9 Konya, Sahip Ata Camisi (1283) mozaik çini teknikli mihrap detayı.....	19
Şekil 3.10 İznik Milet eşyası, çanak, kırmızı toprak, 26 cm, 15. yüzyıl, İstanbul Arkeoloji Müzesi.....	19
Şekil 3.11 Edirne Muradiye Cami, renkli sır tekniğindeki mihrap detayı .....	20
Şekil 3.12 Edirne Muradiye Camisi yan duvar mavi-beyaz sır altı çinileri.....	21
Şekil 3.13 İznik Yeşil Camisi (1392), sırlı tuğla minare detayı.....	23
Şekil 3.14 Sahip Ata Vakfı Müzesi, tek renkli cini lahit ve duvar kaplamaları, kesme çini mozaik tekniği.....	25
Şekil 3.15 İstanbul, Çinili Köşk, kesme çini dekorlu giriş bölümü .....	26
Şekil 3.16 Konya Sahip Ata Türbesi, büyük kemerin iç yüzeyinde sır kazıma tekniğinde çini .....	27
Şekil 3.17 Tokat Gök Medrese taç kapı taşa kakma çini .....	28
Şekil 3.18 İstanbul, Şehzade Mehmet Türbesi'nin iç kısmında bulunan renkli sır tekniği çini.....	29
Şekil 3.19 Louvre Müzesi, lakabi tekniği Sfenks çanak tabanı, 12. veya 13. yüzyıl, İran envanter numarası: MAO312/5; MAO 312, İslam Sanatları Bölümü.....	30
Şekil 3.20 İznik sır altı kırmızı, yeşil, siyah ve mavinin tonlarında dekore edilmiş, zeytin yeşili ana hatlarıyla süslenmiş fritware çini plaka. Victoria ve Albert Müzesi, envanter numarası: 407-1900 .....	31
Şekil 3.21 Kavanoz, İznik, 1550-60, Victoria ve Albert müzesi, envanter numarası: C.158-1909 .....	31
Şekil 3.22 Şeffaf türkuaz sırlı, çift başlı kartal desenli haç formu çini, Kubad Abad, Küçük Saray, Konya Karatay Müzesi .....	32
Şekil 3.23 İznik 1996 yılı kazı alanında bulunan sarı renkli şeffaf sırla sırlanmış Osmanlı Dönemine tarihlenen Slip dekorlu tabak parçalarından bir grup .....	33
Şekil 3.24 Osmanlı Dönemine tarihlenen kırmızı hamurlu Sgraffito tekniğinde üretilmiş bir kâse .....	34
Şekil 3.25 Champleve tekniğinde kâse, yükseklik: 21 cm; çap: 41,5 cm, Kuzeybatı İran, 12.-13. yüzyıl, envanter numarası: 1/1967, David Collection Museum Kopenhag/Danimarka.....	35

Şekil 3.26 Lüster tekniğinde bağdaş kurarak oturan figür, tavşanı gagalayan bir kuş, bir diğer kuş ve tavşan tasvirli yıldız ve haç çiniler, Kubad Abad, Büyük Saray, Konya, Karatay Müzesi .....	36
Şekil 3.27 İstanbul, Çinili Köşk, Âb-ı Hayat Çeşmesi'nin bulunduğu odanın altın nakışlı çinileri.....	37
Şekil 3.28 İran, Kaşan, 12. yüzyıl, yükseklik: 8,5; Çap: 21,7 cm., Opak beyaz sırlı, çok renkli dekorasyonlu ve altın varaklı kâse, Minai tekniği, envanter numarası 34/1999, David Collection Museum Kopenhag/Danimarka.....	38
Şekil 3.29 Karo, kalıplanmış kabartma ve mavi sır üzerine kırmızı ve altın varakla boyanmıştır. Lajvardina tipi, İran, Kaşan; 13. yüzyılın 2. yarısı, Yükseklik: 41,5; genişlik: 38,5 cm, envanter numarası 12/1962, David Collection Museum Kopenhag/Danimarka.....	38
Şekil 3.30 İznik kazı alanı buluntularından Osmanlı Dönemine tarihlenen akıtma dekorlu bir kâse .....	39
Şekil 3.31 Kabartma tekniğinde bezeli tek renk sırlı seramik parçaları (Kars Müzesi).....	40
Şekil 3.32 Bursa, Yeşil Türbe (1421) taç kapısı sol nişi kabartmalı ve kazımalı çinileri detay .....	40
Şekil 3.33 İznik çini fırınları kazılarında bulunan Selçuklu Dönemi, kırmızı hamurlu kalıp örnekleri .....	41
Şekil 3.34 Ahlat seramikleri.....	41
Şekil 3.35 Kapaklı vazo, İznik, Türkiye, yaklaşık 1600, envanter numarası: 485-1854,.....	42
Şekil 3.36 Selçuklu beyazı, silisli bünye ve kazıma dekorlu pirinç delik şeklinde ajurlu kâse detayı, Selçuklu Dönemi, İran, Kaşan .....	43
Şekil 3.37 Akşehir, Küçük Ayasofya Mescidi, kubbe eteği mozaik çini ve başıniler.....	44
Şekil 3.38 Ankara, Altındağ Molla Büyük Camisi'nin başınili alçı mihrabı.....	45
Şekil 3.39 Bahram Gur ve Azada ile kâse, 12. yüzyılın sonu – 13. yüzyılın başı, İran, Kaşan, Metropolitan Müzesi, erişim numarası: 57.36.2 .....	50
Şekil 3.40 Kubad Abad, Büyük Saray, Karatay figürlü çini .....	51
Şekil 3.41 Kubad Abad Küçük Saray, at figürlü yıldız çini .....	53
Şekil 3.42 Topkapı sarayı Sünnet Odası giriş kapısı sağ tarafında bulunan saz yolu üsluplu pano detayı .....	54
Şekil 3.43 12.- 13. yüzyıl harpi figürlü biblo, yükseklik 64,1 cm, genişlik, 55,9 cm., The Metropolitan Müzesi, envanternumarası:57.51.1.....	54
Şekil 3.44 Siren figürlü çiniler. Sır altı. Kubad Abad Sarayı, Karatay, Konya .....	55
Şekil 3.45 Sfenks figürlü sır altı çiniler, Kubad Abad Büyük Saray, Karatay, Konya .....	55
Şekil 3.46 Kubad Abad, Küçük Saray, grifon.....	56
Şekil 3.47 Topkapı Sarayı, Sünnet Odası dış cephe saz yolu pano, kilin tasviri .....	56
Şekil 3.48 Çift başlı kartal desenli, “Es-Sultan “ yazılı, sır altı tekniğinde yıldız çini Kubad Abad, Büyük Saray. Konya Karatay Müzesi.....	57
Şekil 3.49 Beyşehir, Eşrefoğlu Türbesi kubbe eteği geometrik mozaik çiniler.....	58
Şekil 3.50 İğ kompozisyonu.....	59
Şekil 3.51 Konya Karatay Medresesi kubbesi geometrik desenli çini mozaik .....	60
Şekil 3.52 İstanbul, Damat İbrahim Paşa Türbesi, iki yazı kuşağı arasındaki geometrik geniş bordür detay .....	61

Şekil 3.53 Rumi motifi çizimleri.....	62
Şekil 3.54 Berlin Devlet Müzeleri, Asya Sanatı Müzesi / CC BY-NC-SA 4.0, 10.-11. yüzyıl, Bezeklik mağarası, Sincan, Çin, rumi kanatlı su ejderhası .....	63
Şekil 3.55 Bezeklik Mağarası, Uygur Türk bezemeleri.....	64
Şekil 3.56 Testi detayı, 12.-13. yüzyıl Selçuklu, İran, Kaşan .....	64
Şekil 3.57 Kubad Abad, Büyük Saray'ın sır altı duvar çinileri. Konya, Karatay Müzesi .....	65
Şekil 3.58 İznik tabak (1480) Haggs Gemeentmuseum, Lahey, envanter numarası OCI 6-36. ....	65
Şekil 3.59 Bezeklik Bin Buda mağaralarının 9. mağarasının duvarına çizilmiş Uygur prensleri, Sincan, Çin, MS 8.-9. yüzyıl, duvar resmi.....	66
Şekil 3.60 Sekiz köşeli yıldız, opak sır üzerine lüster, İran, 1264, The Met Müzesi, envanter numarası: 41.165.28 .....	67
Şekil 3.61 Hayat ağacının iki yanında karşılıklı simetrik çift kuş desenli yıldız çini, sır altı, Kubad Abad, Büyük Saray, Karatay .....	68
Şekil 3.62 Bursa, Yeşil Türbe sanduka, renkli sır tekniği.....	68
Şekil 3.63 Topkapı Sarayı, Sünnet Odası saz yolu pano, sırası ile hatâyî, penç, gonca, yaprak detayı.....	69
Şekil 3.64 İznik, lale, gül ve sümbül motifli kenarsız düz tabak, 1575, Alessandro Bruschetti Foundation, Cenova.....	69
Şekil 3.65 Altın Bulut Motifli Toka, Sunu Yapan Kadınlar, Bezeklik, 9. Mabet.....	70
Şekil 3.66 Tabak 1500-10, Çinili Köşk, İstanbul, envanter numarası: 41/9 .....	71
Şekil 3.67 Topkapı Sarayı, Çinili Köşk (1472), Âb-ı Hayat Çeşmesi'nin bulunduğu odanın altın nakışlı çinileri.....	71
Şekil 3.68 Yavuz Sultan Selim Türbesi'nin giriş revakında bulunan bulut bordürlü pano detayı.....	72
Şekil 3.69 Konya, Karatay Medresesi, avlu duvarındaki çini mozaikler.....	73
Şekil 3.70 Konya, Alaaddin Camisi Mihrabı kûfi yazılı çini.....	74
Şekil 3.71 İstanbul, Süleymaniye Camisi, 1559, Karahisari hattı, kible duvarı .....	74
Şekil 3.72 Sır altı güneş ve insan figürlü Kubad Abad depo çinileri .....	76
Şekil 3.73 İstanbul, Eyüp Sultan Türbesi, çintemani pano detay, 1585 .....	76
Şekil 3.74 Eyüp Sultan Türbesi, şemse ve vazolu pano, 1580.....	77
Şekil 3.75 Türkiye'de Mekke'de (muhtemelen İznik) Kâbe ve Kutsal Muhafaza'nın tasvirini içeren çini, yaklaşık 1650. Victoria ve Albert Müzesi, envanter numarası:427-1900 .....	78
Şekil 3.76 İbrikli kenarsız tabak, Musée National de Céramique, Sèvres, envanter numarası: 22. 695 .....	78
Şekil 3.77 Divriği, Kale Camisi, çinileri dökülmüş taç kapısı.....	80
Şekil 3.78 Akışkan kompozisyonlu mavi-beyaz tondino tabak, 16. yüzyılın ilk yarısı, İznik, SHM, .....	81
Şekil 3.79 Topkapı Sarayı, Sünnet Odası çinili cephe, serbest, sonsuz, simetrik kompozisyonlu panolar, 16. yüzyıl, Foto. Akşit arşivi .....	81
Şekil 3.80 Merkezi kompozisyonlu tabak, 1570-80, Victoria ve Albert Museum, Londra, envanter numarası: 715- 1839 .....	82
Şekil 3.81 Gülbenkyan Müzesi, Ulama çini, 16. yüzyılın 2. yarısı, İznik, .....	82
Şekil 3.82 Malatya Battalgazi Ulu Camisi çini mozaik geometrik bordür desenleri .....	83
Şekil 4.1 Mihrap bölümleri çizim .....	98

Şekil 4.2 Akşehir, Ulu Camisi, 1213, çini mozaik mihrap .....	99
Şekil 4.3 Çay Taş Medrese mihrap düğüm motifi .....	99
Şekil 4.4 Karaman, Kazım Karabekir Ulu Camisi mihrap.....	100
Şekil 4.5 Diyarbakır, Melik Ahmet Camisi çinili mihrabı.....	101
Şekil 4.6 Diyarbakır, Melik Ahmet Camisi çinili sütun başlığı.....	101
Şekil 4.7 Diyarbakır, Melik Ahmet Camisi mukarnas çiniler.....	102
Şekil 4.8 Piyale Paşa Camisi mihrabı, .....	102
Şekil 4.9 Piyale Paşa Camisi'nin çinili mukarnasları .....	103
Şekil 4.10 Piyale Paşa Camisi mukarnas detayı .....	103
Şekil 4.11 Piyale Paşa Camisi mihrabı alınlık, taç ve bordürleri.....	103
Şekil 4.12 Piyale Paşa Camisi Mihrap Bordürleri .....	104
Şekil 4.13 Piyale Paşa Camisi çinili mihrap kemeri .....	104
Şekil 4.14 Piyale Paşa Camisi mihrap kemeri köşelikleri .....	104
Şekil 4.15 Piyale Paşa Camisi mukarnas köşelikleri .....	104
Şekil 4.16 Rüstem Paşa Cami mihrabı.....	105
Şekil 4.17 Rüstem Paşa Camisi mihrap nişi .....	106
Şekil 4.18 İstanbul, İvaz Efendi Cami mihrabı .....	106
Şekil 4.19 İstanbul, İvaz Efendi Camisi mihrap detayı.....	107
Şekil 4.20 İstanbul, Ayvansaray, İvaz Efendi Camisi mihrap nişi.....	107
Şekil 4.21 İstanbul, Takkeci İbrahim Ağa Camisi Mihrabı .....	108
Şekil 4.22 Takkeci İbrahim Ağa Camisi mihrap alınlığı .....	108
Şekil 4.23 Hadım İbrahim Paşa Cami mihrap alınlığı .....	109
Şekil 4.24 Bursa, Şehzade Mahmut Türbesi mihrabı.....	109
Şekil 4.25 Sivas, I. İzzettin Keykavus Şifahanesi kuzey eyvanı niş.....	110
Şekil 4.26 Konya Sırçalı Medrese ana eyvanda mihrabiye nişi.....	110
Şekil 4.27 Konya Karatay Medresesi eyvan kemerinin niş duvarı .....	111
Şekil 4.28 Afyon Mısri Camisi mihrap içindeki mukarnaslı küçük niş.....	111
Şekil 4.29 İstanbul Kara Ahmet Paşa Cami son cemaat yeri dolap nişleri .....	112
Şekil 4.30 İstanbul Kara Ahmet Paşa Camisi dolap niş alınlığı .....	112
Şekil 4.31 Hürrem Sultan Türbesi mihrabiye nişi .....	113
Şekil 4.32 Bosnalı Damat İbrahim Paşa Türbe içindeki dolap içi .....	113
Şekil 4.33 1. Ahmed Kitaplığı dolap içi ve nişleri.....	114
Şekil 4.34 Türkiye'de kullanılan terminolojide minarenin bölümleri .....	114
Şekil 4.35 İsfahan Saraban minaresi .....	115
Şekil 4.36 Vabkend minare, Buhara yakını .....	115
Şekil 4.37 Sivas Ulu Cami minaresi .....	116
Şekil 4.38 Konya Sahip Ata Camisi Minaresi .....	117
Şekil 4.39 Konya İnce Minareli medrese.....	117
Şekil 4.40 Sivas Gök Medrese minareleri ve ayrıntısı.....	118
Şekil 4.41 Sivas Çifte minareli medrese minare ayrıntısı .....	118
Şekil 4.42 Erzurum Yakutiye Medresesi minaresi ve detayı .....	119
Şekil 4.43 İznik Yeşil Cami minare detayı .....	119
Şekil 4.44 İznik, Eşrefoğlu Rumi Camisi minaresi.....	120
Şekil 4.45 Ramazan Efendi Camisi minaresi.....	120
Şekil 4.46 Yandan Minber bölümleri.....	121
Şekil 4.47 Bozüyük, Kasımpaşa Cami minberin yan aynalıkları.....	122
Şekil 4.48 İstanbul, Kadırga Sokullu Mehmet Paşa Camisi'nin minber külahı.....	122
Şekil 4.49 Selimiye Camisi Minberi ve çini kaplı külahı .....	123
Şekil 4.50 Ramazan Efendi Camisi minber altı .....	124

Şekil 4.51 Ramazan Efendi Camisi minber köşk içi.....	124
Şekil 4.52 Kubbeye geçiş elemanları .....	124
Şekil 4.53 Konya, Karatay Medresesi kubbeye geçiş köşe üçgeni .....	125
Şekil 4.54 Konya İnce Minareli medrese hol ve eyvan kubbe geçişi .....	125
Şekil 4.55 Sivas Buruciye Medresesi türbesinin kubbeye geçiş üçgeni .....	126
Şekil 4.56 Selçuk İsa Bey Camisi, köşe üçgeni .....	126
Şekil 4.57 Konya Sırçalı Medrese giriş eyvanı mukarnası .....	127
Şekil 4.58 Konya, Alaaddin Camisi, mihrap ve geçiş üçgenleri.....	127
Şekil 4.59 Çay Medresesi pandantifi .....	128
Şekil 4.60 Sivas Gök Medrese Mescidi kubbeye geçiş üçgenleri.....	128
Şekil 4.61 Sahip Ata Türbesi kubbesi ve geçiş üçgenleri .....	128
Şekil 4.62 Topkapı Sarayı, 1. Ahmed Kitaplığı pandantifleri .....	129
Şekil 4.63 Kanuni Sultan Süleyman Türbesi pandantiflerinden .....	129
Şekil 4.64 Sokullu Mehmet Paşa Cami çini kaplı pandantif.....	130
Şekil 4.65 Mehmet Ağa Camisi pandantif çini pano .....	130
Şekil 4.66 Kemerin Taşıyıcı Sistemi.....	131
Şekil 4.67 İzzettin Keykavus Şifahanesi eyvan cephesi .....	131
Şekil 4.68 Eski Malatya Ulu Cami revak kemeri.....	132
Şekil 4.69 Konya Sırçalı Medrese giriş eyvanı .....	132
Şekil 4.70 Konya Sırçalı Medrese ana eyvan kemeri iç kısmı.....	133
Şekil 4.71 Konya Sırçalı Mescit restorasyon sonrası giriş revak kemerleri .....	133
Şekil 4.72 Konya Karatay Medresesi eyvan kemeri .....	133
Şekil 4.73 Konya Sahip Ata Türbesi camiye geçiş kemeri .....	134
Şekil 4.74 Amasya Gök Medrese Camisi türbeye geçiş kemeri .....	134
Şekil 4.75 Çay Taş Medrese eyvan kemeri .....	135
Şekil 4.76 Çay Taş Medrese eyvan kemeri iç detayı .....	135
Şekil 4.77 Beyşehir Eşrefoğlu Cami harem kısmına geçiş kapısı.....	135
Şekil 4.78 Birgi Ulu Camisi Kemer köşebentleri.....	136
Şekil 4.79 İstanbul Çinili Köşk giriş eyvan kemeri .....	136
Şekil 4.80 İstanbul, Hürrem Sultan türbesi kapı kemerinin karın kısmı .....	137
Şekil 4.81 İstanbul Rüstem Paşa Camisi kemer karnı .....	137
Şekil 4.82 Edirne Selimiye Camisi Hünkâr mahfili çini kaplı kapı kemeri, köşelikleri .....	137
Şekil 4.83 Meraga, Kümbet-i Surh kuzey cephe kapı üstü mozaik çini .....	138
Şekil 4.84 Akşehir Ferruh Şah mescidinin pencere alınlıkları.....	139
Şekil 4.85 Sivas, 1. İzzeddin Keykavus Türbesi eyvan cephesi alınlığı .....	139
Şekil 4.86 Tokat Ali Tusi Türbesi pencere alınlığı .....	139
Şekil 4.87 Sahip Ata Hangâhı' nın türbeye bakan eyvanındaki pencere ve alınlığı.....	140
Şekil 4.88 Hasankeyf, Zeynel Bey Türbesi giriş kapısı, Kuzey doğudan görünüş .....	140
Şekil 4.89 Konya Sırçalı Mescid giriş pencere alınlığı.....	141
Şekil 4.90 Konya, Burhaneddin Fakih Dede türbesinin çini mozaik teknikli kapı köşelikleri .....	141
Şekil 4.91 Balat Milet İlyas Bey Cami giriş kısmı mermer oyma arasında çini mozaik .....	141
Şekil 4.92 Bursa 2. Murad Camisi'nin son cemaat yeri mozaik çini teknikli alınlıkları .....	142
Şekil 4.93 Üç Şerefeli Camisi'nin avlu revaklarındaki çini pencere alınlığı .....	142

Şekil 4.94 Bursa Yeşil Cami hünkar mahfili odalarından kapı alınlığı .....	142
Şekil 4.95 Manisa Valide Sultan Camisi mihrabın yanındaki pencere alınlığı .....	143
Şekil 4.96 Yavuz Sultan Selim Camisi'nin son cemaat yeri pencere alınlığı .....	144
Şekil 4.97 Harim kısmı doğu duvarı pencere alınlığı .....	144
Şekil 4.98 Hadım İbrahim Paşa Camisi pencere alınlığı .....	144
Şekil 4.99 Süleymaniye Camisi Son Cemaat Yeri pencere alınlığı .....	145
Şekil 4.100 Kara Ahmet Paşa Camisi mihrap duvarında pencere alınlığı .....	145
Şekil 4.101 Selimiye Cami hünkâr mahfili giriş kapısı .....	146
Şekil 4.102 Atik Valide Cami'nin son cemaat yerindeki pencere alınlığı .....	147
Şekil 4.103 İstanbul, Fatih Mesih Mehmed Paşa Camisi pencere alınlıklarından...	147
Şekil 4.104 İstanbul Ramazan Efendi Camisi pencere alınlığı .....	148
Şekil 4.105 Konya 2. Kılıç Arslan Türbesi lahitleri .....	149
Şekil 4.106 Sivas I. İzzeddin Keykavus Türbesi lahitleri .....	149
Şekil 4.107 Konya Kara Arslan Türbesi lahit yazılı çinileri .....	150
Şekil 4.108 Konya Kara Arslan Türbesi lahit kabaralı çinileri .....	150
Şekil 4.109 Konya Sahip Ata türbesi lahitleri .....	150
Şekil 4.110 Konya Mevlana Türbesi çini lahitleri .....	151
Şekil 4.111 Kütahya Germiyan Oğlu 2. Yakub Bey Türbesi .....	151
Şekil 4.112 Bursa Yeşil Türbe Çelebi Sultan Mehmed çinili lahit .....	152
Şekil 4.113 Adana, Ulu Camisi Türbesi sandukaları .....	152
Şekil 4.114 Kubad Abad Büyük Sarayı kuzeybatı oda çinileri .....	153
Şekil 4.115 Tokat Çukur Medrese insitu çini kalıntıları .....	153
Şekil 4.116 Konya Sırçalı Medrese eyvan arka duvarı .....	153
Şekil 4.117 Konya Karatay Medresesi, güney doğu duvarı .....	154
Şekil 4.118 Sahip Ata Türbesi'nin, çinilerle bezeli türbe içi ve sofa duvarından detay .....	154
Şekil 4.119 Sivas Gök Medrese eyvan duvarları .....	155
Şekil 4.120 Tokat Açıkbaş Türbe iç mekan çinileri .....	155
Şekil 4.121 Beyşehir Eşrefoğlu Camisi kapısının bulunduğu duvar .....	156
Şekil 4.122 Konya Hasbey Darülhuffaz mihrap duvarı .....	156
Şekil 4.123 Karamanoğlu II. İbrahim Bey İmareti çini kaplama kalıntıları .....	157
Şekil 4.124 Bursa Yeşil Camisi iç mekan ve hünkar mahfili duvar çinileri .....	157
Şekil 4.125 Edirne 2. Murad Camisi iç mekan mavi-beyaz sır altı duvar çinileri ...	157
Şekil 4.126 Bursa Şehzade Mahmut Türbesi duvarı .....	159
Şekil 4.127 İstanbul, Fatih Şehzadeler türbesi revak çinileri .....	159
Şekil 4.128 Süleymaniye Camisi'nin mihrabın yan duvar çinileri .....	160
Şekil 4.129 Rüstem Paşa Camisi içindeki çiniler .....	160
Şekil 4.130 Selimiye Camisi hünkar mahfili elma ağaçlı pano .....	161
Şekil 4.131 Mehmet Ağa Camisi içi .....	162
Şekil 4.132 Takkeci İbrahim Ağa Camisi .....	163
Şekil 4.133 Ayasofya Camisi çinileri .....	164
Şekil 4.134 Sultan Ahmet Camisi .....	165
Şekil 4.135 Meraga, Kümbet i Surh .....	166
Şekil 4.136 İstanbul Rüstem Paşa Camisi .....	166
Şekil 4.137 Kadırga Sokullu Mehmet Paşa Camisi .....	167
Şekil 4.138 Kubad Abad Büyük Saray duvar çinileri ve turkuaz süpürgelik çinileri .....	167
Şekil 4.139 Türbe içerisindeki süpürgelik çinileri .....	168
Şekil 4.140 Kanuni Sultan Süleyman Türbesi içi .....	168

Şekil 4.141 Hatice Turhan Sultan Türbesi .....	169
Şekil 4.142 Bursa Yeşil Camisi Hünkâr mahfilinin korkuluğu .....	170
Şekil 4.143 Konya Sahip Ata Türbesi'nin, mozaik çinilerle kaplı pencere şebekesi .....	170
Şekil 4.144 Bursa Yeşil Camisi girişindeki çini kaplamalı müezzin mahfili .....	171
Şekil 4.145 Bozöyük, Kasımpaşa Camisi'nin müezzin mahfili.....	171
Şekil 4.146 Vaaz kürsüsünün bölümleri (Ön ve yan cephe) .....	172
Şekil 4.147 Vaaz kürsüsü korkuluğu .....	172
Şekil 4.148 Konya Sahip Ata Türbesi giriş iç yüzü.....	173
Şekil 4.149 Mihraplı pano çevresi rölyefli pervaz çinileri.....	173
Şekil 4.150 Hürrem Sultan Türbesi.....	174
Şekil 4.151 Bursa, Yeşil Cami giriş cephesi mahfillerinin mozaik çini teknikli tavan kaplaması .....	175
Şekil 4.152 İstanbul, Topkapı Sarayı Haremi, Valide Sultan yatak odasının tavan çinileri.....	175
Şekil 4.153 Kubad Abad Hamamının ılıklik kısmı turkuaz sırlı altıgen ve zikzak desenli döşemeleri.....	176
Şekil 4.154 Bursa, Yeşil Cami hünkar mahfili zemin çinileri .....	177
Şekil 4.155 Edirne, Yıldırım Camisi güneydeki tabhane odası ocak nişi.....	177
Şekil 4.156 Topkapı Sarayı Harem Dairesi 3. Murad Odası çinili ocak.....	178
Şekil 4.157 Eminönü, Yeni Cami hünkar kasrı çinili ocak.....	178
Şekil 4.158 İstanbul işi çini kaplı ocak, 1731, Victoria ve Albert Museum, envanter numarası: 703-1897 .....	179
Şekil 4.159 Abdülmecid Efendi Köşkü çinili ocak .....	179
Şekil 4.160 Eski Malatya Ulu Cami mihrap önü kubbesi.....	180
Şekil 4.161 Eski Malatya Ulu Cami kubbe çini detay .....	180
Şekil 4.162 Akşehir Taş Medrese Türbesi kubbe göbeği .....	181
Şekil 4.163 Akşehir Taş Medrese Türbesi kubbe eteği .....	181
Şekil 4.164 Akşehir Küçük Ayasofya Mescidi kubbe eteği çini mozaik ve baçiniler.....	181
Şekil 4.165 Konya Karatay Medresesi kubbesi .....	182
Şekil 4.166 Konya Sahip Ata hanikah kubbesi.....	182
Şekil 4.167 Konya İnce Minareli Medrese avlu kubbesi .....	182
Şekil 4.168 Çay Taş Medrese kubbesi .....	183
Şekil 4.169 Konya Tahir ile Zühre Mescidi kubbe ortası .....	183
Şekil 4.170 Beyhekim Mescidi ve Türbesi kubbe göbeği .....	183
Şekil 4.171 Beyşehir Eşrefoğlu Camisi'nin mihrap önü kubbesi .....	184
Şekil 4.172 Beyşehir Eşrefoğlu Cami Kubbe göbeği.....	184
Şekil 4.173 Beyşehir Eşrefoğlu Türbesi kubbesi .....	184
Şekil 4.174 Aydınöğlu Mehmet Bey Türbesi .....	185
Şekil 4.175 Sırlı tuğla şahide, ön yüz, 2012.....	186
Şekil 4.176 Sırlı tuğla şahide, arka yüz, 2017.....	186
Şekil 4.177 Seydişehir, Seyyid Harun Türbesi Şahide çinileri .....	186
Şekil 4.178 Sır altı boyalı, çini stel ön ve arka yüzü, İznik, 1500-1600, Victoria ve Albert Müzesi, envanter numarası: 862-1901 .....	187
Şekil 4.179 3. Murat Has Odası çeşmesi .....	187
Şekil 4.180 3. Murat Has Odası çeşme iç kısmı niş kemeri.....	187
Şekil 4.181 Baba Çeşmesi ön cephe görünüm .....	188
Şekil 4.182 Eyüp Çinili Çeşme .....	188

Şekil 4.183 Bilecik, Kaymakam Sait Bey Çeşmesi .....	189
Şekil 4.184 Topkapı 3. Ahmet Çeşmesi .....	189
Şekil 4.185 Abdülmecid Efendi Köşkü sofasındaki çeşme .....	190
Şekil 4.186 İstanbul, Madame Bompard Çeşmesi .....	190
Şekil 4.187 Çini sehpa, 12.-13. yüzyıl, İran, Horasan, Bodjnurd, The Met Fifth Avenue Museum, erişim numarası: 69.225 .....	191
Şekil 4.188 Masa, 1560, İznik, Victoria ve Albert Müzesi, müze numarası: C.19-1987 .....	191
Şekil 4.189 Kütahya, çini sehpa tablası, 19. yüzyıl, envanter numarası: 178 .....	192
Şekil 4.190 İznik Çini Fırınları kazılarında bulunmuş delikli tuğla örnekleri .....	193
Şekil 4.191 Kudüs, Kubbet'ü Sahra delikli çinilerinden .....	193
Şekil 4.192 Bursa Yeşil Cami hünkar mahfili çivili çini örnekleri .....	194
Şekil 5.1 Sekiz adet 20 x 20 cm ölçülerinde katalog eskiz çalışmaları .....	195
Şekil 5.2 Boncuk iğnesi ile delinmiş desen kalıpları .....	196
Şekil 5.3 Karoların üzerine desen transferi .....	196
Şekil 5.4 Kömür tozu ile geçirilmiş desenler .....	196
Şekil 5.5 Çalışmaların tahrirleme aşaması ve tahrirleri bitmiş ürünler .....	197
Şekil 5.6 Tahrirli çalışmaların boyanma aşaması ve boyanmış örnekler .....	197
Şekil 5.7 Sırlama yapım aşaması .....	197
Şekil 5.8 Pişirimi yapılmış çalışmaların fırın içindeki görünüşleri .....	198
Şekil 5.9 Cemre serisi 1, saz yolu bezemeli karo .....	199
Şekil 5.10 Cemre serisi 2, Şam işi bezemeli karo .....	200
Şekil 5.11 Cemre serisi 3, negatif (çift tahrir) bezemeli karo .....	201
Şekil 5.12 Cemre serisi 4, baba nakkaş üslubu bezemeli karo .....	202
Şekil 5.13 Cemre serisi 5, Selçuklu üslubu bezemeli karo .....	203
Şekil 5.14 Cemre serisi 6, Haliç işi bezemeli karo .....	204
Şekil 5.15 Cemre serisi 7, hatâyî üslubu, ulama karo .....	205
Şekil 5.16 Cemre serisi 8, yarı stilize üslup karo .....	206
Şekil 5.17 Cemre serisi 9, yarı stilize mor lotus .....	207
Şekil 5.18 Özgün başını örnekleri .....	208
Şekil 5.19 Cemre konulu kompozisyon uygulama örneği 1 .....	209
Şekil 5.20 Cemre konulu kompozisyon uygulama örneği 2 .....	209
Şekil 5.21 Cemre konulu kompozisyon uygulama örneği 3 .....	210
Şekil 5.22 Cemre konulu kompozisyon uygulama örneği 4 .....	210
Şekil 5.23 Cemre konulu ve başınıli kompozisyon uygulama örneği 5 .....	210

## SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ

### Simgeler

%	: Yüzde
SiO <sub>2</sub>	: Silisyum dioksit
½	: Yarım

### Kısaltmalar

cm	: Santimetre
MÖ	: Milattan önce
s.	: Sayfa
TDK	: Türk Dil Kurumu
URL	: Uniform Resource Loader
Vb.	: ve benzeri
Vd.	: ve diğerleri
Web	: World Wide Web
yy.	: Yüzyıl

## 1. GİRİŞ

Tarihi kaynaklardan edindiğimiz bilgiler ışığında Türk topluluklarının sanatsal ve estetik unsurlara yaşantılarının birçok alanında yer verdiği görülmektedir. Doğudan batıya kat ettikleri göç yollarında karşılaştıkları kültürler ile etkileşime girmişler, fakat öz benliklerini yitirmeden kendi kültür ve sanat anlayışları ile bir sentez oluşturarak, Türk sanatını yaşadığı dönemlerin estetik anlayışı ile devam ettirmişlerdir. Her dönemde gelişmeye ve yeniliklere açık bir duruş sergileyerek kendi sanat biçimlerini oluşturmuşlardır. Türk Seramik Sanatı da Proto-Türk Dönemlerinden itibaren Türk topluluklarının hayatında yer almıştır.

Tarih öncesi dönemlerde seramik üretimini Türklerin yayıldığı Kuzey Asya'dan Çin sınırına kadar olan tüm bölgelerde görebilmemiz, Türklerin bu sanata verdiği önemin en açık delili olarak gösterilebilir. Türklerin ataları olan kavimler, milattan önceki binyılda yarı göçebe hayata başlayınca, Çin'den öğrendikleri seramik tekniklerini daha çok mezar anıtlarında kullanmışlardır (Yetkin, 1972, s. 1; Esin, 1982, s. 24). Türklerin 8. yüzyıldan itibaren seramik sanatında ileri derecede bilgi ve tecrübe sahibi olduğu, Orta Asya'da Turfan, Aşkar ve Hoço bölgelerinde yapılan araştırmalarda ele geçirilen örneklerden anlaşılmaktadır (Doğanay, 2010, s. 172).

Göç devirlerinde içinde yaşadıkları çadırların içini ve dışını süsleyen Türklerin kullandığı renkli süslemeler, onların renk sevgisi ve kullanımını gösteren en önemli delilerden biri olmuştur. Türk mimari süslemelerinde kullanılan turkuaz çiniler bu geleneğin devamı olarak görülmektedir. Bu sebeple Türk sanatında mimari süslemede kullanılan seramiklerin önemli bir yeri vardır (Yetkin, 1972, s. 1).

Türk seramiği denildiğinde Türk çini sanatını da içinde barındıran bir çatı ismi olduğunu düşünmek hem sınıflandırma hem de konuyu daha iyi anlayabilme açısından uygun bir ifade olabilir. Bu bağlamda çini ve seramik arasındaki temel farklara kısaca değinmek faydalı olacaktır. Çalışmanın sınırlılıkları açısından Selçuklu ve Osmanlı Döneminde üretilmiş olan çiniler kısmi olarak değerlendirilerek konu, çininin bir eser ya da malzeme olarak nasıl kullanıldığı açısından irdelenecektir.

## 1.1 Kuramsal Çerçeve

Bu çalışmada, çini sanatı ile ilgili literatürde bulunan bilgi ve belgeler toplanarak, öz olarak Türk çini sanatının tanımı, tarihçesi ve teknikleri, ulaşılabilen kaynaklar doğrultusunda Selçuklu ve Osmanlı Dönemi çinilerinin eser olarak değerlendirilmesi ve malzeme olarak kullanım yerleri bağlamında geçmişten günümüze bir pencere açarak, çini sanatının tarihteki yeri hakkında bilimsel veriler ışığında fikir yürütülmesi öngörülmüştür.

## 1.2 Literatür Taraması

Bu çalışma için yapılan literatür taramasında yararlanılan kaynaklar genel anlamda Selçuklu ve Osmanlı Dönemi çini sanatı ile ilgilidirler. Tez çalışmasında literatür taraması sonucu ulaşılan kaynakların listesi şöyledir:

Tamer, (1962), *Türk Çinilerinin Terkip ve Tekniğine Dair Bazı Tahlil, Müşahede ve Mukayeseler* isimli tebliğinde, Selçuklu ve Osmanlı duvar çinilerinin tekniği ve bünyesi hakkında bilgi aktarılmış ve döneminde üretilen diğer toplumların seramik ürünlerden farkı mukayese edilmiştir.

Yetkin, (1972), *Anadolu'da Türk Çini Sanatının Gelişmesi* isimli kitabında, Anadolu'da çini sanatının Selçuklular Dönemi'nden itibaren başlangıcı ve gelişmesini, Beylikler Devri'ndeki devamı ve Erken Osmanlı çini sanatına bağlantısı süresince incelenmiştir. Katalog çalışmasında çinili eserlerin yapılış tarihini esas alarak Osmanlı Devrine kadar eserlerin kronolojik sıralama ile detaylı şekilde incelendiği görülmektedir.

Hasol, (1979), *Osmanlı Mimarisi. Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü* çalışmasında, mimarlık mesleği ile ilgili eski terimler de dahil edilmiş olan geniş kapsamlı mimarlık, yapı malzemeleri, bina türleri, yapım teknolojisi, süsleme terimleri, üslup ve akımlar ile ilgili terimleri kapsayan bir sözlüktür.

Esin, (1982), *Tarih Öncesinden Miladi On üçüncü Asra Kadar İç Asya'da, Türk Çiniliği* sempozyum bildirisinde Türk çini sanatının tarih öncesi devirden Selçuklulara kadar olan gelişmesi anlatılmaktadır.

Şahin, (1983), *Seramik Sözlüğü* çalışması çoğunlukla Kütahya'daki çini ustalarının kullandığı kelimeler ve genel seramik terimlerinden bazılarını kapsayan bir sözlüktür.

Atasoy ve Raby, (1989), *İznik Seramikleri* isimli kitap, Osmanlı Dönemi'nde İznik'te üretilmiş olan evani tarzı eşyaları kapsamaktadır. Kitapta çinilerin teknik özellikleri ve dönem içerisinde kullanılan desenlerin üslup gelişimleri hakkında bilgi verilmektedir.

Öney, (1992), *Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları* isimli kitabında, Anadolu Selçuklularının mimari süsleme ve el sanatlarını geniş kapsamlı olarak anlatmıştır. Mimari süsleme bölümünde ele aldığı çini ve seramik sanatı başlığı altında Selçuklu Döneminde kullanılan çini tekniklerine ve Anadolu Selçuklu Saraylarında çini kullanımına değinilmiştir. Kitapta Anadolu Selçuklularından kalma evaniler ile ilgili bilgilere de yer verilmiştir.

Güvenateş, (1996), *Türk Çini Sanatı Teknikleri ve Mozayik Tekniğinde Üretilen Çinilerin Günümüz Dekorasyonunda Kullanımı Üzerine Öneriler* isimli tez çalışmasında, çini üretim teknikleri ve mozaik çini tekniğinin tarihsel gelişimi ile dekoratif özellikleri incelenmiştir.

Bakır, (1999), *İznik Çinileri ve Gülbenkyan Koleksiyonu* isimli kitap Portekiz'de ki Calouste Gülbenkyan Müzesinde sergilenen İznik Çinileri Koleksiyonunun motif, üslup ve kompozisyon özellikleri bakımından değerlendirildiği bir çalışmadır.

Arık, (2000), *Kubad Abad Selçuklu Saray ve Çinileri* isimli kitap Konya, Kubad -Abad Selçuklu Saray site kazılarında bulunan çini, seramik, cam ve alçı kalıntıları ile ilgili bir çalışma içermektedir.

Arık ve Arık, (2007), *Anadolu Toprağının Hazinesi; Çini Selçuklu ve Beylikler Çağı Çinileri* isimli çalışmada Anadolu'da Selçuklu Dönemi çinileri arkeolojik veriler

ışığında ham madde yapımı, üretim teknikleri, sanatsal özellikleri, mimari dekorasyonda uygulamaları fotoğraflar ile detaylı şekilde anlatılmıştır.

Öney, (2007), Doğu'dan Batı'ya İslam Sanatından Türk Çini ve Seramiklerine Uzanan Miras. G. Öney ve Z. Çobanlı (Düz) kitabında bulunan, *Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı* bölümünde çini sanatının tarihçesinden bahsedilmektedir.

Yıldırım, (2007, Ocak), *Erken Osmanlı (1300-1453) Yapılarında Çini Süsleme* isimli doktora tezinde Erken Osmanlı Döneminde inşa edilmiş mimari yapılarda çini süslemeleri malzeme, teknik, motif ve kompozisyon açısından ayrıntılı biçimde incelenmiştir.

Çeken, (2007), Selçuklu ve Beylikler Devri Çinilerinde Malzeme, Teknik ve Fırınlara Dair Bazı Tespitler. R. Arık ve O. Arık içinde, *Anadolu Toprağının hazinesi Çini Selçuklu ve Beylikler Çağı Çinileri* isimli kitap bölümünde Anadolu Selçuklu Döneminde üretilmiş olan çinilerinde kullanılan ham madde, malzeme, teknikler ve fırın özellikleri anlatılmıştır.

Birol ve Derman, (2008), *Türk Tezyini Sanatlarında Motifler* isimli kitapta Türk tezyini sanatlarında kullanılan motifler tek tek ele alınarak anlatılmıştır. Örnek motifler çoğunlukla çini eserlerde kullanılan motiflerden oluşmaktadır.

Demirsar Arlı ve Altun, (2008), *Anadolu Toprağının Hazinesi Çini Osmanlı Dönemi* isimli kitapta Osmanlı Dönemi mimari eserlerde kullanılan duvar çinileri kronolojik sıralama ile incelenmiş, hamurdaki değişim, biçim, teknik ve dekor özellikleri ve mimari eserlerde kullanım alanları detaylı olarak anlatılmıştır.

Doğanay, (2009). *Osmanlı Tezyinatı Klasik Devir İstanbul Hanedan Türbeleri 1522-11604* isimli kitap klasik dönem Osmanlı Döneminde yapılmış olan türbelerin mimari, plastik ve tezyinat özellikleri, malzemesi, tekniği ve bezenmeleri anlatılmıştır.

Mülayim, (2012), *Süslemeden Tezyinata* isimli kitap bölümünde sanat yazılarında kullanılan terimler irdelenmektedir. Yazıda süslemenin sanattaki yerine değinmekte ve Türk süsleme sanatlarında kullanılan motiflerden bahsedilmektedir.

Avşar ve Avşar, (2014), *Çini Sanatı ve Terminolojisi Üzerine* başlıklı makale çalışmasında çini sanatı ile ilgili kullanılan terimlerin kökeni anlatılmaktadır. Makale çini teriminin farklı bilim ve sanat alanlarında günümüzdeki kullanım şekli ve anlamlarına değinilerek bitirilmiştir.

Pala, (2015), *Bazı Belge ve Tanımlarla 'Çini' Kelimesinin Değerlendirilmesi* isimli bilimsel makalede, ulaşılabilen belgeler doğrultusunda ve sözlük tanımları ile çini kelimesinin günümüzdeki içeriği anlatılmak istenmiştir.

Konak, (2017), *Boş Özne Dolu Nesne* adlı teorik kitapta sanat eserinin biçim, mekan, zaman bağlamında minyatür sanatı üzerinden ele alınmıştır.

Çobanoğlu ve Orman, (2021), *İstanbul Camilerinde Çini. İstanbul'un Renkli Hazinesi* adlı kitap bölümünde Osmanlı Döneminde İstanbul 'da bulunan camilerde kullanılan çiniler kronolojik olarak anlatılmıştır.

Karakaya, (2021), *Sivil Mimaride Çini*. A. V. Çobanoğlu (Dü.) içinde, *İstanbul'un Renkli Hazinesi Bizans Mozaiklerinden Osmanlı Çinilerine* isimli kitap bölümünde İstanbul 'da bulunan Osmanlı Dönemi sivil mimari yapılarında kullanılan çiniler yer almaktadır.

Küçükköroğlu, (2021), *Batı Anadolu Beylikleri Mimarisinde Çini Bezeme* adlı Doktora Tez çalışmasında, çininin tanımı ve tarihçesi anlatılmış ve Batı Anadolu Beylikleri Devri mimari yapılarda kullanılan çiniler, kullanılan malzeme, uygulama teknikleri ve bezeme unsurları tespit edilmiştir.

### **1.3 Amaç**

Bu tez çalışmasında, çini olarak adlandırılan geleneksel Türk seramiklerinin malzeme ve eser özelliklerine değinilmiştir. Aynı zamanda zanaat özelliği taşıyan bir malzeme olarak da kullanılan çininin, sanatsal anlamda eser olabilmesi için gerekli olan niteliklerin belirlenebilmesi, malzeme özellikleri ile malzeme olarak kullanım yerleri hakkında genel bir bilgi verilmesi ve 10 adet orijinal eser çalışması yapılması amaçlanmıştır.

#### **1.4 Önem**

Bu çalışma, günümüzde çini adı altında yapılan çalışmaların popüler kültürün eğlence aracı haline gelmesi, her sırlı ve dekorlu ürüne çini denilmesi, eser olgusunun tam anlaşılması ve sanatsal üretimden çok hediyelik eşya niteliğinde üretim olması, sanatsal ve teknik olarak net bir tanımlama yapılmamasından kaynaklanan anlam kargaşasının çözülmesine tarihi gelişmeler ışığında katkı sağlayabilmesi açısından önem arz etmektedir.

#### **1.5 Sınırlılıklar**

Bu çalışma, Selçuklu ve Osmanlı Dönemi Türk Çini Sanatı olarak sanat eseri ve malzeme bazında sınırlandırılmıştır.

## **2. YÖNTEM**

Çalışmada kullanılan araştırma modeli nitel araştırma yöntemi bağlamında konunun içeriğine bağlı olarak tarama modeli kullanılmıştır.

### **2.1 Araştırma Modeli**

Nitel araştırma olması bakımından betimsel analiz yöntemi doğrultusunda yürütülmüş ve tarama modeli kullanılmıştır.

### **2.2 Verilerin Toplanması**

Verilerin toplanması aşamasında konu ile ilgili dijital ve matbu kaynaklar (bilgi ve belge) toplanmıştır. Konu ile ilgili kitaplar ve tezler, bilimsel makaleler, mesleki sözlükler, web sayfaları, kültürel ve sanatsal dergiler gibi kaynaklardan faydalanılmıştır. Ulaşılabilen kaynaklar araştırma kapsamında incelenmiş ve kullanılabilir şekle getirilmiştir. İntihal sorunu olmaması açısından incelenen eserlerin kaynaklarına yer verilmiştir. Bu bağlamda çalışmada kullanılan kitap, bilimsel tez ve makalelerden elde edilen bilgi ve belgeler ile ilgili atıflarda bulunulmuştur. Ayrıca yararlanılan görsel ve eserlerin künyeleri belirtilmiştir.

### **2.3 Verilerin Analizi**

Tez çalışması bağlamında elde edilen bulgular ile ilgili literatür toplanarak değerlendirilmiştir. Araştırma verilerinin analizinde betimsel analiz yöntemi kullanılmıştır. Bu doğrultuda araştırma taslak planında belirlendiği şekilde kategoriler halinde yürütülmüştür.

Görsellerin ve bilgilerin açıklanmasında farklı tür ve nitelikteki kaynaklardan istifade edilmiş, bu sayede veri ve sonuçların güvenilirliği sağlanmıştır. Açıklamalar arasında ilişkiler kurularak, eserlerin niteliklerine ilişkin değerlendirmelere yer verilmiştir.

### 3. BİR ESER OLARAK ÇİNİ

Çalışma sürecinde çiniyi eser bağlamında değerlendirebilmemiz için ilk aşamada tanımı ve tarihçesine hakim olmamız gerekliliği doğmuştur. Bu nedenle çininin tanımı, kısa tarihçesi, çini sanatında kullanılan tekniklere öncelikli olarak yer verilmiş daha sonra eser özellikleri bu bölümde anlatılmıştır.

#### 3.1 Çininin Tanımı

Çini, günümüzde çok çeşitli tanımlamalarla ifade edilen ve bundan dolayı kavram karmaşasına uğramış geleneksel sanat dallarımızdan biridir.

Bunun nedenlerinden biri, Öney (1992, s. 93)'in de ifade ettiği gibi halk arasında mimariye bağlı duvar kaplama seramiklerinin “çini”, kullanım amaçlı olanlarının ise “seramik” olarak isimlendirilmesinden dolayı olabileceği düşünülmektedir.

Çininin üretiminde kullanılan hamur, sır, boya çeşitleri ve pişme dereceleri seramik ürünlerine göre farklı olmasına rağmen ortaya çıkarılan ürünlerin veya eserlerin seramik ailesine ait olduğu söylenebilir. Çini ürünlerin Kaçar (2017, s. 47)'ın da belirttiği gibi ‘geleneği olan seramik’ olarak tanımlanması, bu kavramın daha doğru anlaşılmasını sağlayabilir. Bu bağlamda çini tanımından önce seramiğin ne olduğunu anlatmak konuyu daha iyi anlamamız açısından faydalı olacaktır.

Seramik TDK Türkçe Sözlükte; “Yüksek ısıda pişirilmiş topraktan yapılan vazo, çanak, çömlek vb. nesne. İkinci anlam olarak da yüksek ısıda pişirilmiş toprak, fayans, porselenden yapılan (ürünler)” olarak tanımlanmıştır (URL-1, 2022).

“Ana malzemesi ‘kil’ olan seramik, en sade haliyle ‘pişmiş toprak’ olarak ifade edilebilir. Seramik; uygarlığın erken dönemlerinden itibaren insanoğlunun günlük hayatına girmiş ve günümüze kadar devam ederek kullanımını sürdürmüştür.” (Erman, 2012, s. 18).

Yetkin (2021) seramiği ham maddesi kil olup elde, kalıpta veya tornada biçimlendirilmiş, fırınlanmış her tür eşyanın genel adı olarak tanımlamaktadır. Porselenden pişmiş toprak malzemeye kadar her türlü objenin sözcüğün kapsamına girdiğini söyler.

Şahin (1983, s. 30), seramik sözlüğünde seramiği “kuvars, feldspat, kaolin ve killerden çeşitli oranla yapılan karışımla meydana getirilen fiziksel özellikleri farklılık gösteren pişirimi yapılmış toprak mamulata verilen genel isim” olarak anlatmıştır.

Hacızade (2016, s. 41), “Seramik bilim ve sanat dalları arasında en kapsamlı olanlarından biridir. Varlığını kimya, teknoloji, mineraloji, arkeoloji, malzeme, mühendislik gibi bilim dalları ve resim, heykeltıraşlık, mimari, tasarım, grafik gibi sanat dalları ile etkileşim içerisinde sürdürmekte ve geliştirmektedir.” ifadesi ile seramiğin disiplinler arası bir çalışma sistemi olduğundan bahsetmektedir.

Teknik olarak seramik, “Organik olmayan malzemelerin oluşturduğu bileşimlerin, çeşitli yöntemler ile şekil verildikten sonra, sırlanarak veya sırlanmayarak sertleşip dayanıklılık kazanmasına varacak kadar pişirilmesi bilim ve teknolojisidir.” (Arcasoy, 1983, s. 1). Çömlek, yapı malzemeleri, porselen, refrakter ürünler, yalıtkan malzemeler, cam, çimento, emaye, abrasif (aşındırıcı), kesici, kapasitör ve piezo - elektrik malzemeleri kapsar (İşman, 1972, s. 8).

Orta Asya’dan İspanya’ya kadar uzanan bu geniş coğrafyada Türk, İran, Moğol, Arap ve Berber asıllı toplumların, 7. yüzyıldan günümüze kadar geliştirdikleri seramik sanatının özgün ve ilklere damgasını vuran kendine has özellikleri bulunmaktadır (Öney, 2007, s. 13).

Seramik bilimi içinde yer alan çini tanımlarına baktığımızda;

TDK Türkçe Sözlüğünde çini, isim olarak, “duvarları kaplayıp süslemek için kullanılan, bir yüzü sırlı ve genellikle çiçek resimleriyle bezeli, pişmiş, balçık levha, fayans”; sıfat olarak da “sırlı ve süslü, pişmiş balçıktan yapılan” şeklinde tanımlanmıştır (URL-2, 2023).

Ayrıca çini farklı kaynaklarda;

“Bir yüzü sırlı, su geçirmez bir tabaka veya cam ile seramiğin ateşle birbirine kaynaştırılması sonucu ortaya çıkan levhadır.” (URL-3, 2024).

“Osmanlı Türkçesinde “sırlı kap” anlamına gelen ve killi topraktan pişirilerek yapılan çini; dini, saray ve sivil yapılarda kemer, kubbe gibi yüzeylerin kaplanmasında kullanılır.” (URL-4, 2018)

“Kaolen, kil, kalsiyum karışımının fırınlanması, geleneksel motiflerle bezenerek sırlanmasıyla yapılan el ve süsleme sanatı, bu yolla yapılmış (ürün)” (URL-5, 2018)

“Yüzeylerde kaplama olarak kullanılan bir tür killi topraktan yapılan ve fırında pişirilen sırlı, çeşitli renk ve motiflerde süslenmiş seramik parçasına çini, çini yapma sanatına da çinicilik denilmektedir.” (URL-6, 2020) şeklinde tanımlarda mevcuttur.

Bu ifadelerden dolayı çini terimi birçok kaynakta sırlı levha olarak geçmektedir. Oysaki çini sadece yüzey kaplaması değil kap, kacak, vazo, biblo, idol, tabure, sehpa, oyuncak vb. gibi oldukça farklı formlara sahip üç boyutlu objeler olarak da üretilmiştir.

Hakkı İzzet, Türk mimari yapılarında kullanılan çinilerin eş zamanlı dönemde yapılan kap, kacak olarak üretilen çiniler ile karşılaştırdığında aynı teknik özelliklere sahip olduğunu ve tezyinat bakımından da birbirinden ayrılmayacak sanatsal özelliklerinden dolayı iki çini kolunun da birbirinden ayrılamayacağını ifade etmiştir (İzzet, 1944, s. 8-9).

Bazı kaynaklarda da bu durumun dikkate alındığı görülmektedir.

Faruk Şahin Seramik Sözlüğünde çini kelimesini, birinci anlam olarak Çin’e ait diye ifade etmiştir. Sözlüğe göre, Marco Polo’nun Çin’e yapmış olduğu seyahatten sonra parlak, düzgün, beyaz renkli seramikler Batı’ya tanıtılmış ve çini ismini almıştır. Dilimizde de çini olarak kullanılmaktadır. İkinci anlamı “özel seramik massesi ile yapılan geleneksel motif ve renklerle dekorlu bir yüzü sırlı mimaride kullanılan seramik mamulat” olarak tanımlamıştır (Şahin, 1983, s. 12-13).

Diğer bir kaynakta ise çini, “Şekillendirilmiş toprak levha ya da objelerin yüksek ateşte fırımlandıktan sonra, tezyin edilip üzerlerinin sırlanarak yeniden yüksek ateşte pişirilmesidir” şeklinde ifade edilmiştir (Yıldız, 2002).

T.C. Kültür Bakanlığı Araştırma ve Eğitim Genel Müdürlüğü web sitesinde “Hamur haline getirilmiş killi toprağın pişirilmesiyle yapılan, çeşitli renk ve motiflerle süslenmiş sırlı seramik ev eşyaları veya duvar panolarına “çini” denir.” şeklinde açıklanmaktadır (URL-7, 2024).

Arcasoy (1983, s. 5-6) seramik ürünleri sınıflandırmasında gözenekli kırığı beyaz ak çini olarak belirttiği seramiklerin duvar karosu, mutfak eşyası, süs eşyası, yapımında kullanıldığını belirtir. Gözeneksiz kırığı renkli olanı sert çini, gözeneksiz kırığı beyaz olanı da ince sert çini olarak isimlendirerek çini terimini seramik literatüründe kullanmıştır.

Çeşitli kaynaklardaki tanımlamalardan sonra çini ismini etimolojik olarak incelediğimizde, Çin-î’ kelimesinin sonundaki (-î) aitlik eki ile üretilen ürünün ya Çin’den geldiğini ya da Çin’e atfedildiği anlamını taşıdığını görmekteyiz. Arapça ‘şîni’, Farsça ve Türkçe çininin porselen sanatını dünyaya tanıtan Çinlilere izafetle Çin isminden türetildiği de söylenebilir (Yetkin, 1993; Pala, 2015).

Tuna ise çini isminin 15. yüzyıl Çin porseleni taklitleri olarak ticari bir yanıltmaca isim verilerek tüccarlar tarafından öncelikle Avrupa’ya sunulmuş olabileceğini ifade etmektedir (Tuna, 2002, s. 16).

Çin’e ait anlamında olan çini sözcüğün resmi kayıtlara ne zaman geçtiği ile ilgili bir bilgi bulunmamakla beraber şimdiye kadar ulaşılabilen kaynaklarda ilk çini kelimesi Seyf-i Sarayı’nın Kitab Gülistan Bi’t Türki (1391) isimli kitabındaki beyitte geçmektedir. Bu kaynak, kayıtlara geçmiş ve bu kelimenin kullanıldığı yazılı ilk kaynaktır (URL-11, 2020). “Dağı çinden çini çanaklar alıp rümge kitürgey-men” derken, açıkça çin porselenlerine çini denildiğini görmekteyiz (Karamanlıoğlu, 1978, s. 91). Osmanlı Döneminde ise çini ismi kullanılmadan önce kap kacak formları için evani, duvar kaplamaları için de kâşi terimi kullanılmıştır (Bakır, 1999, s. 10).

İslam öncesi Uygur-Budist metinlerinde ve İslam sonrası Divan-i Lügat'it Türk'te kullanımını gördüğümüz cam anlamına gelen “sırıçga” tabiri, daha sonraları çiniler içinde sırça şekline dönüşerek kullanılmıştır. Hem Selçukluların hem de 15. asra kadar Osmanlıların kullandığı “kâşi” tabirinin de önemli bir çini üretim merkezi olan Kaşan (İran) kentinden türediği düşünülmektedir (Aydık, 2021, s. 62).

Farklı bir açıdan baktığımızda, 6. yüzyıldan beri Türk idaresinde bulunduğu bilinen Güneydoğu Türkistan'ın Budist merkezlerinden biri olan Kaşgar kentinin seramik sanatı merkezi olduğu bilinmektedir. Sırsız ve sırlı süslemeli çanaklar, maskeler ve duvar kaplama kalıntıları Kaşgar ilinde bulunmuştur. İslamiyet'ten hem önce hem de sonra sırlı mimari seramiklerin kullanıldığının ispatı olarak M. Paul-David'in ifadesine göre, Tumuşuk harabelerini gezen Pelliot'un tekrar eden yeşil renkte sırlı mimari kaplama kalıntıları ile tuğlalar, bir de maske bulduğundan bahsetmiştir. Birkaç sene sonrasında ise Le Coq'un Tumuşuk taş'ında bulunduğu Budist tapınağında ise heykelin kaidesi ve yan duvarlarının dağ manzaraları gösteren kabartmalı ve sırlı yeşil renkli tuğlalar ile kaplı olduğundan bahseder. Bu eserler yeşil sırlı mimari seramik tekniğinin Kaşgar'da İslam'dan önce de bilinmekte olduğunu gösterir (Esin, 1981, s. 121).

Belki de kâşi tabiri Kaşgar'dan gelmektedir.

“Osmanlı belgelerinde karşılaştığımız seramik ile ilgili terimler ise şunlardır. Çin kökenli kaplara porselen (fağfuri) ve seladon (mertabani), Osmanlı üretimi kaplar ise yalnızca çini olarak anılmıştır. Osmanlılar çini (Çinli) sözcüğünü kilden yapılan her türlü kap için kullanmışlardır” (Atasoy, 1989, s. 25).

Zaman içerisinde kâşi, evani, sırça, çini gibi isimler ile ifade edilen Türk seramiğinin en önemli ve ayırt edici teknik özelliği silis ağırlıklı bünyeye sahip olmasıdır. Geleneksel Türk seramiği gerek erken dönemdeki kırmızı bünye olsun, gerek sonraki dönemlerde kullanılan beyaz bünye olsun, %90'a varan silis içermektedir. Bu özelliği ile de diğer İslam seramiklerinden ayrılır (Çakı, 1993, s. 7).

Çakı, çininin tanımını; Geleneksel Türk Seramiğini; soyut İslam düşüncesine dayanarak nesnellığe yaklaşan, seramiğin işlevselliğini kesinlikle göz önüne alan, yaratıcılığı form yerine bezemede ortaya koymayı yeğleyen, var olanın en iyisini yapmayı amaçlayan, formun değişmezliğini benimseyen, teknik alanda silis ağırlıklı bünye ile ayırt edici özelliği olan, Cumhuriyet dönemine kadar egemen olmuş seramik üretim tarzı ve ürünü olarak tanımlayabiliriz.” açıklaması ile yapmıştır (Çakı, 1993, s. 3).

Geleneği olan Türk seramikleri içinde çini, geniş seramik yelpazesi içinde kendine müstakil bir yer bulmuştur. Dayanıklılığı, kalıcı olması ve içerdiği estetik özelliği bakımından Türk sanatında önemli bir yere sahip olmuştur.

Sonuç olarak çini, teknik anlamda kendine özgü masse yapısına sahip, %90'a varan silisyum içeren firitli ve düşük derecede pişirilen porselene benzeyen Türklerin geliştirdiği bir seramik üründür. 11. yüzyılın ikinci yarısından sonra Selçuklular Dönemi'nden itibaren kullanılan bu seramik bileşimi Türk çini sanatının temelini oluşturmuştur. Bu teknik özelliğinin yanında sanatsal olarak da Türk tezyinat sanatının genel bezeme özelliklerini taşır. Döneminin sanat zevki ile bezenmiş ve şekillenmiştir. Kendi içerisinde de farklı üretim tekniklerine sahip olan çiniyi, mimari eserlerde kaplama malzemesi ve çeşitli alanlarda kullanım eşyaları olarak üç boyutlu formlar şeklinde de üretildiğini görmekteyiz.

Bu çalışmada her ne kadar çini terimi ile geleneksel Türk seramikleri içerisinde, masse de yüksek oranda silis bulunan, firitli bünyeye sahip Türk üretimi olan ve yapıldığı dönemin süsleme özelliklerini taşıyan kaplama malzemesi (kâşi) ve kap, kacak (evani) olarak üretilmiş seramikler kastedilmesi gerekse de çalışma konusu dışında olduğundan bünye ile ilgili içerikler dikkate alınmamıştır. Genel anlamda kullanılan keramik ve çini ifadeleri ise seramik olarak isimlendirilmiştir.

### **3.2 Türk Çini Sanatının Kısa Tarihi**

Milattan önce 4000-1000 yılları arasında tarihlendirilen, Türkmenistan Aşkabat yakınlarındaki Anav bölgesinde dört kültür tabakası keşfedilmiş ve ikinci kültür tabakasında boyalı seramikler, üçüncü kültür tabakasında ise seramik çarkı kullanılmaya başlandığı tespit edilmiştir (Yazar, 2020, s. 62). Bu bağlamda Türk seramik sanatının kökleri günümüzden en az üç bin yıl öncesine dayandırılabilir. Arkeolojik kazılarda ortaya çıkartılan buluntular, bu dönem seramikçiliği hakkında az da olsa fikir sahibi olmamızı sağlamaktadır (Küçükköroğlu, 2021, s. 53).

Göktürk ve Uygur Devletleri Dönemi'nde yerleşik hayat özellikle Orta Asya'da gelişince, seramik teknikleri ilerlemiş ve mimaride sırlı seramikler kullanılmaya başlanmıştır (Esin, 1982, s. 25). Uygur başkenti, Hoço'da "ediz ev" (yüksek tapınak) denilen kuleler kurşunumsu mavi sırlı duvar kaplama seramikleri ile kaplanmıştır. Karahoço harabelerinde gri-mavi sırlı tuğlaların, ortalarında rozet, köşelerinde birer çeyrek rozet motifi ile aynı renk sırlı kare levhaların mabetlerde zemin döşemesi olarak

kullanıldığı, 1902-1903 yılında yapılmış olan kazı ve araştırmalarda anlaşılmıştır (Aslanapa, 1989, s. 317). Karahanlılar Dönemi'nin başkenti Kaşgar'da ise bir Budist tapınağının oymalı ve yeşil renkte sırlı seramikleri bulunmaktadır (Şekil 3.1) (Esin, 1982, s. 25).



Şekil 3.1 Semerkant'ta Afrasiyab Karahanlılar Dönemi'nden oymalı ve sırlı duvar kaplaması. (L. I. Rempel', Arxitekturny ornament Uzbekistana (taşkent, 1961)' den aktaran Esin, 1985, s. 23)

Gazneliler'in hükümdarı Sultan 3. Mesut'un zamanına ait Gazne Sarayı harabelerinde yapılan kazılarda kare, yıldız, oblong altıgen biçimli tek renk sırlı seramikler bulunmuştur. Sarı, kahverengi, mavi ve yeşil renkte olan bu seramiklerde kabartma hayvan motifleri kullanıldığı görülmektedir (Şekil 3.2) (Arık ve Arık, 2007, s. 30).



Şekil 3.2 Gazneli Saray seramikleri (URL-21, 2021)

İslam seramik sanatının farklı örnek ve uygulamaları Abbasiler, Fatimiler, Samanoğulları, Karahanlılar gibi Arap ve Türk devletlerinde bulunmakla birlikte, bu sanat asıl büyük teknik çeşitliliğine günümüz İran'ında yaşamış olan Büyük Selçuklular Dönemi'nde ulaşmıştır (Erman, 2012, s. 22).

“Selçuklu Döneminde seramik sanatındaki en önemli gelişme, seramik yapımında beyaz cam hamuru denilen kilin kullanılmasıdır. Bu hamur, Çin'de Song Dönemi'nin

porselenlerine benzemektedir. Bu hamurdan yapılan seramik kaplar çok ince olup, alkali sırlarla yarı saydam bir görünüm vermektedir” (Manafidizaji, 2022, s. 14).

İlk olarak milattan sonra 11. yüzyılda Mısır’da üretilen camsı faz ile birbirine bağlanmış yüksek silisyum oranı içeren seramikler, Selçuklulardan günümüze İslam mimarisinin vazgeçilmez duvar kaplama malzemesi olarak ulaşmıştır (Öztürk, 2022, s. 123).

Türk çini sanatı tarihine bakıldığında çini ismi ile tanımladığımız seramik mamulat, teknik açıdan yüksek silisyum ve firit içermektedir. Gerek mimari kaplama malzemesi gerekse kullanım eşyası olarak 11. yüzyıl son çeyreğinde Büyük Selçuklu Dönemi’nde ortaya çıkmıştır. Hedeflenen amacın Çin porselen mamullerinin kalitesini yakalamak olduğu söylenebilir.

Büyük Selçuklular zamanında mimaride çininin kullanılmaya başladığını gösteren en eski örnek ise Damgan Mescid-i Cuma’sının Selçuklular zamanında yapılan minaresindeki kufi yazılı kabartma olarak şekillendirilmiş, turkuaz sır ile kaplanmış olan kitabe frizidir (Şekil 3 .3) (Yetkin, 1972, s. 15).



Şekil 3.3 Damgan Cuma Mescidi minaresi çinileri (1080) (URL-22, 2020)

Kazvin’de Mescid-i Haydariye’de stuccodan örgülü kûfi bordür üzerinde harç içine yerleştirilmiş olan iki renkli, 6 cm. genişliğinde, damla ve baklava biçimli parça çiniler (Şekil 3.4) ilk defa mimaride doğrudan harç içine yerleştirilerek mozaik tekniğine bir geçiş oluşturmuşlardır (Yetkin, 1972, s. 16; Aslanapa, 1989, s. 317).



Şekil 3.4 Selçuklu Dönemi (1119), Mescid-i Haydariye Camisi (URL-23, 2017)

Mozaik tekniği ile süsleme gerçek anlamda, Azerbaycan Meraga'da, Bekir Muhammed oğlu Bendane'nin eseri olan Kümbeti Kırmız (Surh)'ın portal alınlığında (Şekil 3.5) iç içe kesişen çokgen geçme çiniler sert bir harç içine yerleştirilmiş olarak uygulanmış ve mozaik tekniğinin en erken örneklerinden biri olmuştur (Aslanapa, 1989, s. 317).



Şekil 3.5 Kümbet-i Surh (1147) portal alınlığı ve köşe payeleri (URL-24, 2017)

“12. yüzyıldan itibaren Büyük Selçuklular, Kaşan, Nişapur, Rey gibi önemli seramik merkezlerinde ‘lüster’ ve Selçuklulara özgü ‘minai’ tekniğini geliştirmişlerdir.” (Arık, 2007, s. 30).



Şekil 3.6 12. yüzyıl sonu 13. yüzyıl başı, İran, minai tekniği kâse, Robert Lehman Collection, 1975, koleksiyon no:1975.1.1639 (URL-25, 1975)

Türk çini sanatı iç ve dış mimari süslemenin en renkli kolu olarak gerçek anlamda Anadolu’ da süreklilik arz eden bir gelişme göstermiştir. Mimariye bağlı olarak çeşitli tekniklerle zenginleşen bu sanat, binalarda renkli bir atmosfer oluşturup mekân etkisini de arttırmaktadır (Yetkin, 1993, s. 329).

Anadolu Selçuklu Dönemi çini uygulamalarında, dini mimaride en çok sırlı tuğla, düz renkli çiniler, mozaik tekniği, nadiren de kabartmalı çini bezemeler görülmüştür (Bakır, 2014, s. 38). Bu tekniklerin dışında yıldızlı çiniler, sır altı tekniği, sır üstü perdah (lüster) tekniği, minai (yedi renk) tekniği gibi çeşitli teknikler ise daha çok sivil mimaride görülmektedir.

Anadolu Selçukluları dinî yapılarda daha çok geometrik kompozisyonları ağırlıklı olarak kullanırken, rumi, palmet gibi soyut bitkisel motifler ve kıvrık dallar ile tezyinatı zenginleştirmişlerdir. Ayrıca bezemede iri kûfî ve sülüs yazılarla yapılmış çok etkileyici düzenlemelerin de önemli bir yeri bulunmaktadır. Sivil mimari çini süslemelerinde ise daha çok çeşitli duruşlarda resmedilmiş insan, av hayvanları, kuş, çift başlı kartal, ejder, sfenks gibi aralarında efsanevî yaratıkların da bulunduğu zengin bir figür çeşitlemesi göze çarpmaktadır (Yetkin, 1993, s. 330).

Anadolu’da şimdilik bilinen ilk çinili yapı Siirt Ulu Camisi’dir. 12. yüzyıla ait olan yapının mihrabında (Şekil 3.7) turkuaz sırlı tuğla parçaları bulunmaktadır (Arık, 2007, s. 30).



Şekil 3.7 Siirt Ulu Camisi Mihrabı (Cambaz, 2013)

12. yüzyılda iki defa fırınlanarak yapılan sır altı ve sır üstüne yedi rengin kullanıldığı minai tekniğinde çiniler de yapılmış fakat daha sonra bunlar yerini lüster tekniği çinilere bırakmışlardır. Konya’da II. Kılıç Arslan Köşkü’nden kalan çiniler (Şekil 3.8) uygulanan teknik ve işlenen motifler açısından İran’daki Büyük Selçuklu sanatının izlerini taşıyan minai tekniği ile yapılmışlardır (Aslanapa, 1989, s. 318).



Şekil 3.8 Koyunoğlu Müzesi’nde sergilenen Selçuklu eseri Konya II. Kılıçarslan Köşkü’ne ait çini levha (URL-26, 2016)

Çini teknikleri arasında Anadolu Selçuklu Dönemi’nde en çok gelişen ve tercih edilen teknik mozaik çini tekniği olmuştur. En iyi örnekleri Konya, Sivas, Kayseri, gibi merkezlerde meydana getirilmiştir. Osmanlı Döneminde başlangıçta mozaik tekniği yer yer kullanılmışsa da yeni teknikler denenerek çini sanatı çok farklı bir yönde gelişme göstermiştir (Demiriz, 2002, s. 563). Osmanlı çinilerinin başlangıcı, Selçuklu mozaik çini tekniği ile renkli sır tekniğinin birleşmesi sonucu meydana geldiği söylenebilir (Aslanapa, 1989, s. 322).



Şekil 3.9 Konya, Sahip Ata Camisi (1283) mozaik çini teknikli mihrap detayı (URL-27, 2021)

“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.” (Küçükköroğlu, 2021, s. 145).

İznik Osmanlılar tarafından alındıktan sonraki süreçte İznik’te Bizans teknolojisi ile üretilen seramikler, formları, desenleri, imalatçıları ve üretim teknikleri ile Türkleşmeye başlayarak değişime uğramıştır. Arkeolojik buluntular ve malzeme analizleri bu değişimi kanıtlar niteliktedir. Teknolojik değişimin ilk adımını Beylikler Dönemi (Milet İşi) evani (Şekil 3.10) seramikleri oluşturmaktadır (Tuna, 2000, s. 283).



Şekil 3.10 İznik Milet eşyası, çanak, kırmızı toprak, 26 cm, 15. yüzyıl, İstanbul Arkeoloji Müzesi (Erdinç Bakla arşivi) (Bakla, 2024)

İznik’te yapılan kazılarda bulunan parçalar, Osmanlı çinilerinin, kırmızı hamur ve beyaz hamur olmak üzere iki farklı dönem geçirdiğini göstermektedir. Kırmızı hamur 14. yüzyıl ortası ile 16. yüzyıl ortası tarihleri arasında kullanılmış ve çini hamurunda

%95'e varan miktarda silis bulunduğu içinde beyaz tanecik şeklinde gözükken silis parçacıklarından ve yapılan incelemelerden anlaşılmaktadır (Karaca, 2016, s. 303).

“Beyaz hamur 15. yüzyılın sonunda görülmeye başlamıştır. Hamurun rengi sarımtırak beyaz, dokusu çok ince ve sıktır, bünyesindeki silis miktarı %90 ve serbest kuvars da %80'e yaklaşmaktadır. En büyük özelliklerinden biri de bağlantı maddesi olarak kullanılan sırçada bol miktarda kurşun bulunmasıdır” (Tamer, 1962, s. 364).

Renkli sır tekniği Osmanlı çini sanatının mimari çinilerde getirdiği ilk büyük yenilik olarak meydana çıkmıştır (Aslanapa, 1989, s. 323). Renkli sır tekniğinde desenler, içine sır maddesi katılan boyalar ile işlenir (Şekil 3.11). En çok kullanılan renkler lâcivert, turkuaz, sarı, yeşil ve bazen mora çalan kiremit kırmızısı olmuştur. Bu renklerin dışında, sarı rengin üstüne veya doğrudan lacivert zemine altın uygulaması yapılmış örneklerde bulunmaktadır. Uzakdoğu kökenli bitkisel kompozisyon olan hatâyî üslubundaki desen çeşitleri, çini sanatında yeni bir dönemin başladığına işaret etmektedir. (Doğanay, 2010, s. 177).



Şekil 3.11 Edirne Muradiye Cami, renkli sır tekniğindeki mihrap detayı (Demirsar Arlı ve Altun, 2008, s. 90)

Sır altı tekniği ile yapılan mavi-beyaz çiniler, Osmanlı çini sanatının geliştirdiği ikinci ve en büyük üslup olarak karşımıza çıkmaktadır. 16. yüzyıl ortasından başlayarak renkli sır tekniği tamamen terk edilip çini sanatında sır altı tekniğinin hâkim olduğu görülmektedir (Aslanapa, 1989, s. 323).

Edirne Muradiye Camisi'nin yan duvarlarında bulunan, otuz yedi farklı tasarım içeren mavi-beyaz, sır altı, altıgen çiniler (Şekil 3.12) Osmanlı Döneminde bu teknikle yapılmış ilk örneklerdir (Elbeyli, 2017).



Şekil 3.12 Edirne Muradiye Camisi yan duvar mavi-beyaz sır altı çinileri (Elbeyli, 2017)

Osmanlı Erken Döneminde Türk sanatında kısmen başlayan yenilikler, Fatih Devri'nden itibaren büyük bir atılım göstermiş ve 16. yüzyılın “klâsik devir” olarak adlandırılmasını sağlamıştır. Türk çini sanatında da aynı gelişme görülmektedir (Küçükköroğlu, 2021, s. 145).

Bu dönemde renklerin arasına ancak yarım yüzyıl kadar sürecek olan orijinal bir mercan kırmızısı da katılır. Çok kaliteli bir teknik ve zarif bir desen anlayışı ile yapılan bu çinilerde, artık natüralist bir anlayışla çizilmiş lale, sümbül, karanfil, gül ve gül goncası, süsen ve nergis gibi çeşitli çiçekler, üzüm salkımları, bahar dalları, çiçek açmış ağaçlar, selvi hatta elma ağaçları üstün bir yaratıcı güçle kompozisyonları zenginleştirmiştir. Ayrıca hançer biçiminde kıvrılmış sivri dişli yapraklar ve bunların arasında çeşitli duruşlarda kuş figürleri bazan da efsane hayvanları yer alır. Bu zenginleşmede hiç şüphesiz Osmanlı sarayına bağlı nakkaşların yaratıcı gücü etken olmuştur. Özellikle Şahkulu ve Kara Memi gibi nakkaşbaşların idaresinde çalışan nakkaşlar çini ustaları için çeşitli desenler ortaya koymuşlardır. Bu gur kaynağın oluşturduğu Osmanlı saray üslubu, bu dönemde çeşitli sanat dallarıyla birlikte çini sanatında da bir üslup bütünlüğü sağlamıştır (Yetkin, 1993, s. 332)

16. yüzyıl Osmanlı çinileri teknik olarak beyaz sert hamurlu ve parlak şeffaf sır ile kaplanmıştır. Gerek mimari kaplama çinilerinde gerekse kullanım eşyalarında gövdeyle dekorların üzerini kaplayan sır arasında müthiş bir denge bulunmaktadır. Bu denge çatlaksız, parlak, pürüzsüz bir yüzeyin oluşmasını sağlamış ve kullanıma bağlı olmaksızın çinilerde bozulma görülmemektedir. Bu çini ve seramiklerin en önemli üretim merkezi İznik olarak tarihe geçmiştir (Demirsar Arlı ve Altun, 2008, s. 24).

Anadolu topraklarında Selçuklular ile başlayan çini sanatı, Osmanlar Döneminde temel olarak Selçuklular ile aynı teknolojiyi kullansalar da Selçuklulara göre daha parlak sırlar, porselenden ayırt edilmeyecek beyaz zemin, daha özgün dekor ve daha canlı sır altı renkleri ile porselene yakın çiniler üretmeyi başarmışlardır. Fakat Kanuni Sultan Süleyman'ın kapitülasyonlara izin vermesi ile İznik çinisi porselene ve Avrupa'nın fabrikasyon çinisine yenilmiş, son kale olarak Kütahya'ya çekilmiştir (Tuna, 2002, s. 17).

17. yüzyılın sonlarında İznik atölyelerindeki çalışmalar son bulmuş, 18. yüzyılda Kütahya, serbest fırça çalışmaları ile Türk çini sanatının son üslubunu oluşturmuştur. 19. yüzyılda klasik Türk çinileri taklit edilse de malzemenin düşük kalitesinden dolayı Türk çini sanatının büyük dönemleri son bulmuştur (Aslanapa, 1989, s. 332).

### **3.3 Selçuklu ve Osmanlı Dönemi Çini Sanatında Kullanılan Teknikler**

“Selçuklu ve Osmanlı Dönemi çinilerinin ortak özelliği firitli hamur, taş çini, stonepaste, fritware gibi adlarla anılan yüksek oranda kuvars içeren bünye, hamur kullanılarak üretilmiş olmasıdır. En önemli farkları ise, Selçuklular Döneminde eritici olarak alkali Osmanlılarda ise kurşun bileşiklerinin kullanılmasıdır” (Pala, 2018, s. 348). Bununla beraber çini, hamur rengi, yapım özellikleri ve bezeme teknikleri yönünden dönemsel ve bölgesel farklılıklar da göstermektedir (Karasu, 2020, s. 414).

Çini, üretiminde kullanılan ham maddenin terkihi, renklendirme ve sırlama yöntemleri, pişirme ve uygulama şekillerine göre çeşitli teknikler kullanılarak oluşturulmuştur. Sırlı tuğlanın ortaya çıkışı bir nevi çini sanatının başlangıcı sayılabilir (Doğanay, 2010, s. 183). Her dönemde görülen tekniklerin yanı sıra, yeni renk ve desenler ile ayrı bir karakter kazanan belirli süreçler içinde kullanılmış tekniklere de rastlanmaktadır (Öney, 1992, s. 93).

Yapılan çalışmada irdelenen teknikler, Selçuklu ve Osmanlı Döneminde kullanılan çini teknikleri olarak sınırlandırılmıştır. Çini teknikleri tasnif edilmeksizin sırlı tuğla tekniğinden itibaren incelenmiştir.

### 3.3.1 Sırlı Tuğla Tekniği

İran Selçuklularının sırlı tuğla kullanma geleneği, Selçukluların Anadolu'ya yerleşmesi ile bu coğrafyada bir yenilik olarak ortaya çıkmıştır (Bakirer, 1993, s. 201). Genel olarak mimari yapı malzemesi olan tuğla malzeme Anadolu Selçuklu mimarisinde süsleme ögesi olarak tercih edilmiştir (Öter, 2021, s. 103)

“Fırınlanmış olan tuğlanın uzun dar yüzeylerden birinin tek renk sırla kaplanıp tekrar fırınlanması ile meydana gelen kolay uygulanabilir tekniklerden biridir. Sırlı tuğla gerektiği durumlarda kesiciler tarafından değişik boyut ve şekillerde kesilerek kullanılmıştır” (Çeken, 2007, s. 16-17).

Başlangıçta mimari duvar yapımında tuğla ve kerpiç ile örülen sırlı tuğlalar, sonraları cepheleri süslemek için renkli olarak imal edilmiş ve yan yana motifler oluşturacak biçimde kullanılmıştır. Selçuklu Dönemi sırlı tuğlalarında da yüksek silisyumlu iyi yoğrulmuş hamurlar kullanılmıştır. Sır tabakası, önceden hazırlanmış firitin ezilip toz haline getirilerek su ve renk veren metal oksitler ile karıştırılmasıyla elde edilmiştir. Fırınlama esnasında sır eriyerek tuğlanın üzerini renkli, cam gibi saydam bir tabaka ile kaplar. Sırrın rengi ancak fırınlamadan sonra ortaya çıkmaktadır (Öney, 1992, s. 94; Güvenates, 1996, s. 9).



Şekil 3.13 İznik Yeşil Camisi (1392), sırlı tuğla minare detayı (URL-28, 2020)

“Bu teknikte sırlı ve sırsız tuğlalar, değişik düzenlemelerle yatay, dikey, zikzak veya diyagonal dizilir. Kullanılan renkler, turkuaz, kobalt mavisi, patlıcan moru ve bazen de siyahtır” (Bakır, 1999, s. 10).

Selçuklu Devri eserlerinde sırlı tuğla, kemer, tonoz, eyvan, kubbe ve kubbe geçişlerinde, iç ve dış cephe duvarlarında sırsız tuğlalar da çini mozaik tekniği ile zenginleştirilerek kullanılmıştır (Öney, 1992, s. 95-96).

Mimari eser dışında bulunan tek sırlı tuğla örneği, Çobanoğlu tarafından 2012 yılında, Niksar’da gerçekleştirdiği ziyaret sırasında Melik Danişmend Gazi Türbesi’nin haziresinde bulunan yeşil sırlı tuğla olarak imal edilmiş ve mevcut literatürde tek örnek olduğu bilinen şahidedir (Çobanoğlu, 2018).

### **3.3.2 Tek Renkli Sır Tekniği (Düz Çiniler)**

“Çeşitli formlarda levha halinde hazırlanan çini hamurunun üzerinde, tek renk görünümlü bir yüzey elde etmek için genellikle astar kullanmaksızın, şeffaf veya opak sırça kullanılarak elde edilen biri tekniktir” (Çeken, 2007, s. 17). Bu teknikteki çiniler sırlı tuğlaya benzer şekilde uygulanmış fakat daha sert olan silis oranı yüksek çini hamuru ile yapılmıştır (Güvenateş, 1996, s. 9).

Selçuklular Devrinde kullanılan çini hamurunun rengi sarımsı kül rengindedir. Kare, dikdörtgen, altıgen veya üçgen formlara sahip olan çinilerde uygulanan kompozisyonlar bazen iki veya üç ayrı renk ile üretilmiş çinilerden oluşturulmuştur. Bu çinilerin büyük sırlı levhalardan kesme olmayıp, hamur henüz yaş iken istenilen formda kesilip sırlanarak yapıldığı kenarlarına akan sırlardan anlaşılmaktadır. Düz çiniler daha çok duvar alt bölümlerinde, lahitlerin kaplamasında kullanılmıştır. Bazen de çeşitli renkte ve formda çinilerin büyük geometrik kompozisyonlar oluşturmak üzere birlikte uygulandığı görülmektedir. (Öney, 1992, s. 96; Küçükköroğlu, 2021, s. 202).

Renk olarak turkuaz, kobalt mavisi, patlıcan moru, siyah, beyaz ve yeşil sırlar kullanılmıştır (Öney, 2009, s. 702).



Şekil 3.14 Sahip Ata Vakfı Müzesi, tek renkli çini lahit ve duvar kaplamaları, kesme çini mozaik tekniği (Arık ve Arık, 2007, s. 118)

### 3.3.3 Çini Mozaik Tekniği

Büyük Selçuklu Döneminde ilk uygulamaları görülen çini mozaik tekniği, küçük çini parçalarının belirli bir kompozisyon içinde bir araya getirilmesiyle oluşturulmaktadır. Anadolu Selçuklu Döneminde zirve yapmış olan bu çini tekniği kubbe içi, kubbeye geçiş, kemer, duvar ve mihrap gibi bütün yüzeylere uygulanmış ve Selçuklu mimari süslemesinde önemli bir yer edinmiştir (Özkul Fındık ve Beder, 2021, s. 226).

Kaynağını sırlı tuğla bezemeden alan bu teknikte turkuaz baskın olmakla beraber, mor, kobalt mavisi, siyah renkli sırlanıp fırınlanmış olan plakalar istenilen şekillerde kesilerek hazırlanır. Parçalar oluşturulacak motiflere göre sırlı yüzey altta olacak şekilde dizilir ve üzerlerine harç dökülüp dondurulur. Kalıbın şeklini alan levha halindeki parçalar duvara monte edilir. (Öney, 1992, s. 97; Doğanay, 2010, s. 184). Düz plakalar dışında çini mozaikte kullanılan kabara, yıldız, konik, vb. formların levhalardan kesilmeden özel olarak üretildiği de görülmektedir (Çeken, 2007, s. 20). Sır altı tekniğinde veya lüster tekniğinde işlenmiş bazı parçaların da mozaik tekniğinde kullanıldığı bilinmektedir. Kubad Abad ve Alanya Saraylarında bu tür mozaik parçalar bulunmuştur (Güvenateş, 1996, s. 15; Çeken, 2007, s. 20).

Doğrudan çini üretim tekniği olmayan mozaik tekniği düz ve kavisli yüzeylere uygulanabildiği için mimari süslemede oldukça fazla tercih edilmiş (Çeken, 2007, s.

20), geometrik ve yuvarlak hatlı yazılar, bitkisel desenler için uygun bir teknik olduğundan çok zengin ve girift desenler işlenmiştir (Öney, 1992, s. 97).

Mozaik tekniği, Selçuklu, Beylikler ve Osmanlı Dönemlerinde kullanılan hamur ve sır yapılarını üzerinde taşıması bakımından da önemlidir. Selçuklu Dönemi çinilerinde hamur sarımtırak kül rengi iken, ilk Osmanlı Dönemi hamurları kırmızı renktedir ve bu hamurunda silis miktarı Selçuklularda olduğu gibi oldukça yüksektir. Bağlayıcı madde olarak hamurda sırça kullanıldığı görülür. Bu teknikte astar kullanılmamıştır (Güvenateş, 1996).



Şekil 3.15 İstanbul, Çinili Köşk, kesme çini dekorlu giriş bölümü (Çobanoğlu, 2011, s. 255)

Anadolu Selçukluları ve Beylikler Döneminde hemen hemen tüm çinili dini ve kamu yapılarında görülebilen mozaik tekniğin değişik uygulamaları Osmanlı Döneminde de 15. yüzyılın sonuna kadar mimari yapılarda kullanılmıştır (Çeken, 2007, s. 20; Doğanay, 2010, s. 184).

Bu tekniğin Erken Osmanlı Dönemindeki en iyi örneklerine Bursa Yeşil Cami, Medrese ve Türbede, Bursa II. Murad Cami'nde, İstanbul Çinili Köşk (Şekil 3.15) ve Mahmud Paşa Türbesi'nde rastlanmaktadır (Öney, 2009, s. 705).

### 3.3.4 Sahte Çini Mozaik Tekniği (Sır Kazıma)

Sır kazıma tekniği çini üretim tekniği olmayıp birkaç farklı yöntemle yapılan bir uygulama tekniği olarak düşünülebilir (Küçükköroğlu, 2021, s. 207). Bu teknikte tek renkli sırlanmış plakalarda motif ya da zemin kazınarak dekor oluşturulur (Güvenateş,

1996, s. 14). Yöntemlerden ilkinde sır kazındıktan sonra olduğu gibi bırakılır. Diğer yöntemde ise sır kazınan yere harç doldurulur, bu uygulama mozaik çini tekniğine daha yakındır (Ayduslu, 2013, s. 13).



Şekil 3.16 Konya Sahip Ata Türbesi, büyük kemerin iç yüzeyinde sır kazıma tekniğinde çini (Ayduslu, 2013, s. 15).

Nadir olan yöntemlerden biri ise sırlanmış parçanın fırınlanmadan önce belirlenmiş bölgelerde sırlı yüzeyinin kazınması sonrasında pişirilmesi yöntemidir (Küçükköroğlu, 2021, s. 207).

Kesme mozaik tekniğinde uygulanamayacak kadar ince ayrıntılı kompozisyonlarda bu teknik daha çok tercih edilmiş böylece iki teknik birbirini tamamlamıştır. Sır kazıma iç mekanlarda daha çok kullanılmıştır (Ayduslu, 2013, s. 14-15).

### 3.3.5 Çini Kakma Tekniği

Mimari yapılarda çini parçalar, taş, tuğla, alçı gibi malzemelerin içine kakma yöntemi ile de yerleştirilmiştir. Genel olarak mozaik tekniği içinde değerlendirilse de teknik açıdan bakıldığında farklı bir yöntem ile uygulama yapıldığı görülmektedir (Karasu, 2020, s. 417). Kakma tekniği, ana malzeme üzerinde açılan oyuklara farklı bir malzemenin yerleştirilmesi şeklinde yapılmaktadır (Ayduslu, 2012, s. 31).

Selçuklu ve Beylikler Döneminde taş malzeme üzerine genellikle turkuaz renkli çinileri kakmayı tercih etmişlerdir. Fakat Konya Alâeddin Camisi Kuzey cephesinde, kitabe görevi için daha uygun olan sır altı tekniği uygulanmış çinileri kullanmışlardır. Diğer bir ilginç örnek ise Tokat Gök Medrese taç kapısında bulunan taşa kakılmış çok

parçalı çini mozaik tekniğindeki çinilerin (Şekil 3.17) kullanılmış olmasıdır (Ayduslu, 2012, s. 31).



Şekil 3.17 Tokat Gök Medrese taç kapı taş kakma çini. (Cambaz, 2011)

Alçı içine kakmada, çini levhalardan kesilen parçalar alçı yüzeye kakılarak yerleştirilir. Alçı zemin çini motiflerin etrafında kontrast oluşturarak desenlerin daha belirgin olmasını sağlamaktadır (Yetkin, 1972, s. 156). Düz çiniler dışında ayrıca değineceğimiz başinilerin de alçıya kakıldığı görülmektedir.

“Cephesinde tuğlaya kakılmış çini ile Konya Meram, Cemal Ali Dede Türbesi şimdilik tek örnek gibi görünmektedir” (Ayduslu, 2012, s. 32).

### 3.3.6 Renkli Sır Tekniği (Cuerda Seca)

Renkli sır tekniği Türk çini sanatında ilk olarak Erken Osmanlı yapılarında ortaya çıkmıştır (Küçükköroğlu, 2021, s. 254). 15. yüzyıldan 16. yüzyılın ortalarına kadar sadece mimari süslemede görülen renkli sır tekniğinde kırmızı hamur kullanılmıştır (Gürhan, 2007, s. 220).

Mozaik tekniğinden renkli sır tekniğine geçiş, Osmanlı Dönemi çini sanatının ilk teknik gelişmesi olarak önem arz etmektedir (Yetkin, 1972, s. 203).

Renkli sır tekniğine geçişin mozaik tekniğinin oldukça zor bir teknik olmasından kaynaklı olduğu düşünülebilir. Zira renkli sır tekniğinde tek bir levha üzerinde mozaik etkisi verildiği görülür (Şekil 3.18). Mozaikte bağlayıcı olan alçı zemin, renkli sır tekniğinde yerini siyah konturlara bırakmıştır (Yetkin, 1972, s. 199).

Serbest kuvars ve yüksek oranda silis içeren kırmızı hamurla yapılan bu çinilerde, desen hamura basılarak veya kazınarak uygulanır ve fırınlanır. Daha sonra astarsız yüzeye mavi, turkuaz, lacivert, siyah, beyaz, sarı, mor veya eflatun, fıstık yeşili renkli sırlar ile desenler boyanır (Öney, 2009, s. 707). Bu noktada sırların birbirleri ile karışımını önlemek amacı ile sırların arasına balmumu veya bitkisel yağ-mangan karışımı kontur uygulanır. Balmumu ile kırmızı, bitkisel yağ ile de siyah kontur elde edilmiştir (Gürhan, 2007, s. 216).

Küçükköroğlu'nun 2021 yılında yapmış olduğu doktora tez çalışmasında renkli sır tekniği ile ilgili tespit ettiği bazı bilgiler şöyledir; Hamur renginin tam kırmızı olmayıp kızıl kahve karışımı tonda olduğu, astar olmadığı fakat dökülen sır parçaları altında görünen beyazlığın ince bir tabaka halinde sürülmüş olan kalay oksit-sodyum silikat karışımı veya buna benzer bir madde olduğunu, mat kırmızı tahrirlerin, zemindeki beyaz karışımdan dolayı balmumunun eriyip ortaya çıkan zemin rengi olmayıp, tahrirlerin kiremit tozu veya kil- sodyum silikat karışımı bir boya olduğunu ifade etmiştir (Küçükköroğlu, 2021, s. 256).



Şekil 3.18 İstanbul, Şehzade Mehmet Türbesi'nin iç kısmında bulunan renkli sır tekniği çini (Doğanay, 2009, s. 1867)

Renkli sır tekniğinin İspanya'da uygulanan örneklerinde, sırların arası iplikler ile sınırlanır. İplikler fırında yanarak yok olur. Bu tekniğe kuru iplik anlamına gelen “cuerda seca” adı verilmiştir (Öney, 2009, s. 707). Selçuklu seramiklerinde görülen

“lakabi” tekniği de cuerda seca gibi renkli sır tekniğine temelde benzese de bu teknik farklı yönleri olan bir tekniktir.

### 3.3.7 Lakabi Tekniği

Büyük Selçuklular Döneminde kullanım seramiklerinde görülen lakabi tekniği (Şekil 3.19) renkli sır tekniğinin Türkler tarafından yapılan ilk örnekleri sayılabilir (Yetkin, 1972, s. 200).



Şekil 3.19 Louvre Müzesi, lakabi tekniği Sfenks çanak tabanı, 12. veya 13. yüzyıl, İran envanter numarası: MAO312/5; MAO 312, İslam Sanatları Bölümü (URL-28, 2007)

Lakabi tekniğinde renkli sırdan farklı olarak, desenlerin karışmaması için yivli bir şekilde kazıma ya da kabartma ile yükseltilen alanların içine renkli sır tatbik edilir. Bu teknikte beyaz hamurlu zemin daima beyaz bırakılmıştır (Erdal, 2017, s. 24-25).

### 3.3.8 Sır Altı Fırça Dekorü Tekniği

Çini hamuru üzerine yüksek ısıya dayanıklı çeşitli renkteki boyalarla yapılan dekorun üzerine renksiz şeffaf sır sürülerek fırınlanması ile oluşturulan bir tekniktir (Çeken, 2007, s. 17). Böylece renkli nakışlar sır altına yerleştirilmiş olur. Sır altı tekniği gelişmesini 16. yüzyılın ikinci yarısında Osmanlılarda tamamlamış olan en yaygın çini tekniğidir (Doğanay, 2010, s. 185).

Sır altı tekniğinde, tek pişirim yapılabileceği gibi genellikle çift pişirim yapılmaktadır. 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 sırlama işlemine geçilir. Sırlı

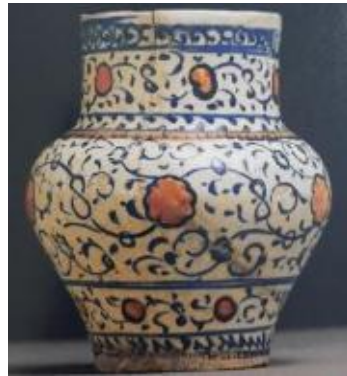
pişirimden sonra desen ve renkler sır altında kalarak ölümsüzleşir (Küçükköroğlu, 2021, s. 253).



Şekil 3.20 İznik sır altı kırmızı, yeşil, siyah ve mavinin tonlarında dekore edilmiş, zeytin yeşili ana hatlarıyla süslenmiş fritware çini plaka. Victoria ve Albert Müzesi, envanter numarası: 407-1900 (URL-29, 2004)

Sır altında genellikle siyah, yeşil, mavi, turkuaz, kahverengi, lacivert, patlıcan moru renkli boyalar kullanılmıştır (Arık ve Arık, 2007, s. 17; Pala, 2018, s. 348).

Sır altında kırmızı renk ise Osmanlı Döneminde İstanbullu bir çini ustası tarafından bulunmuştur. Zaç Kıbrız denilen yeşil renkli bir tuzdan elde edilen kırmızı boya sır altına sürüldüğünde, pişme anında kurşunlu sır tarafından emildiğinden kaybolmaması için bolca kabarık olarak sürülmüştür. Çiniciliğimizin kırmızı rengi mecburiyetten kabartma olarak kullanılmıştır. Bilinen en eski sır altı kırmızılı eser (Şekil 3.21) Londra, Victoria ve Albert Müzesi koleksiyonunda yer alan 11 cm. yüksekliğinde mavi-beyaz Haliç işi dekorlu küçük bir vazodur (Kırımlı, 1981, s. 99).



Şekil 3.21 Kavanoz, İznik, 1550-60, Victoria ve Albert müzesi, envanter numarası: C.158-1909 (Atasoy ve Raby, 1989, s. 55)

Sır altı tekniği, İznik üretimi çiniler ile özdeşleşmiş Milet tipi, mavi-beyaz, Haliç işi, Şam işi, Rodos işi ismi ile bilinen üsluplar sır altı tekniğinde uygulanan başarılı örnekler olmuşlardır (Güvenateş, 1996, s. 18).

### 3.3.9 Şeffaf Renkli Sır Altına Silüet Boyama ve Kazıma Tekniği

Silüet üslubu da denilen bu teknikte şeffaf turkuaz sır altında kromitten elde edilen siyah renkli ya da kobalt mavisi boyalar ile yapılan süsleme bulunmaktadır (Çeken, 2007, s. 17). Siyah astarın fırça ile uygulandıktan sonra kazınarak desenlenmiş örnekleri de bulunmaktadır (Pala, 2018, s. 351).

Bu teknikte “örtücü sır beyaz, kobalt mavisi veya turkuaz renklidir. İnsan figürleri nispeten nadir görülmesine karşın, figüratif, bitkisel ve kaligrafik olmak üzere çeşitli motifler kullanılmıştır” (Erdal, 2017, s. 27).

Kubad Abad Büyük ve Küçük Saraylarında bulunan haç formlu silüet üsluplu çini parçalar (Şekil 3.22) yeni bir desen kategorisi oluşturarak genel İslam seramik sanatında ilk kez görülmektedir (Arık , 2000, s. 75).



Şekil 3.22 Şeffaf turkuaz sırlı, çift başlı kartal desenli haç formlu çini, Kubad Abad, Küçük Saray, Konya Karatay Müzesi (Foto. R. Arık) (Arık, 2007, s. 87)

### 3.3.10 Slip Tekniği

Astarın seramik yüzeylerinde hem örtücü (kapatıcı), hem de bezeme amaçlı olmak üzere iki yönlü kullanımı erken tarihlerden itibaren görülmektedir. Bu durum astarın seramik bezemesinde kullanılan en eski ve önemli tekniklerinden biri olduğuna işaret eder (Fındık, 2007, s. 239).

Aslında bir sır altı tekniği olan slip ile desenlemede, hafif kabartmalı bir yüzey meydana getiren sulandırılmış macun gibi astarla (slipte) boyama yapılır. Desenin şeffaf renksiz veya renkli olan sırrın altında beyaz veya slipe renk katıldıysa renkli olarak meydana çıkması ile oluşan bir tekniktir. Kalın olarak uygulanan slip nedeniyle desen hafif kabartmalı olarak hissedilir (Öney, 1992, s. 107; Öney, 2009, s. 701). Motifler genellikle serbest fırça tekniğinde çalışılmıştır (Şekil 3.23). Astar boyama tekniği diğer seramik bezemeleri gibi, tekniğin ve boyanın sunduğu imkanlar çerçevesinde kendine özgü kaba, iri motif ve kompozisyon özelliklerine sahiptir (Fındık, 2007, s. 239).



Şekil 3.23 İznik 1996 yılı kazı alanında bulunan sarı renkli şeffaf sırla sırlanmış Osmanlı Dönemine tarihlenen Slip dekorlu tabak parçalarından bir grup (Foto. H. Arlı) (Altun, 2007, s. 315)

“İslam sanatında 9. ve 10. yüzyıllardan itibaren örneklerine rastlanan slip tekniğinin Anadolu’da çeşitli örneklerine Hasankeyf, Korucutepe, Kubad Abad ve Alanya kazılarında rastlanmıştır” (Bulut, 2007, s. 183).

Astar boyama tekniği Selçuklu Döneminde yaygın olarak özellikle kapların dış yüzünde kullanılmıştır. Bu uygulama net bilinmemekle beraber Beylikler Döneminde de devam etmiş olmalıdır. Osmanlı Döneminde de erken, klasik ve geç dönemlerde uygulamaları bulunmaktadır (Fındık, 2007, s. 239-240).

### 3.3.11 Sgraffito Tekniği

Sgraffito bir kazıma tekniğidir. Hamura şekil verilip astarlanır, kurutulur. Dekor seramiğe astarı da kazıyacak şekilde ince sivri bir aletle çizildikten sonra fırınlanır.

Desen astarlanmadan da kazılabilir. Tek renk krem, sarı-kahverengi, yeşil veya karışık renkli şeffaf sırla sırlanan seramik tekrar pişirilir (Öney, 1992, s. 106).

Bazı örneklerde ise renksiz şeffaf sır kullanılıp kabaca renk veren pigmentler kazınan alanların arasına sürülerek pişirilmektedir (Şekil 3.24). Silüet tekniğinde boya ve sahte mozaik tekniğinde de sır kazınmaktadır. Geçmişteki örneklerde sadece astar kazımının sgraffito veya champleve olarak adlandırıldığı görülmektedir (Pala, 2018, s. 352).



Şekil 3.24 Osmanlı Dönemine tarihlenen kırmızı hamurlu Sgraffito tekniğinde üretilmiş bir kâse (Foto. H. Arlı) (Altun, 2007, s. 314)

Kazıma tekniği İslam ülkelerinde özellikle İran bölgesinde 10. yüzyıldan itibaren görülmeye başlarken Anadolu'da ise Bizans Dönemi'nde 10. yüzyıldan kalan buluntular bu tekniğin erken dönemlerde de kullanıldığını göstermektedir (Fındık, 2007, s. 240).

Selçuklularında kazıma tekniği seramiklerde zencerek, palmet, rumi, insan figürleri ve radyal çizgiler kullandıkları tespit edilmiştir. Erken Osmanlı Dönemi kazıma tekniği seramikler genelde kaba görümlü özensiz ve kalın kazınmış olsa da özenli çalışılmış örneklerle de rastlanmaktadır (Fındık, 2007, s. 240, 241).

### 3.3.12 Champleve Tekniği

Sgraffito tekniğine göre daha derin ve geniş bir kazıma yapılır (Şekil 3.25). Bu teknikte astar geniş uçlu bir kesici alet ile kazınır. Kazınan bölgede derin, geniş çukurlar

oluşturulur ve sırlanmadan önce bu kısımlar siyah ya da kahverengi ile boyanır, daha sonra sırlanarak pişirilir (Koyun, 2013, s. 101).

Samsat kazılarında bulunan champlevelerde sgrafittolardan daha kalın astar kullanıldığı tespit edilmiştir (Bulut, 2007, s. 182).



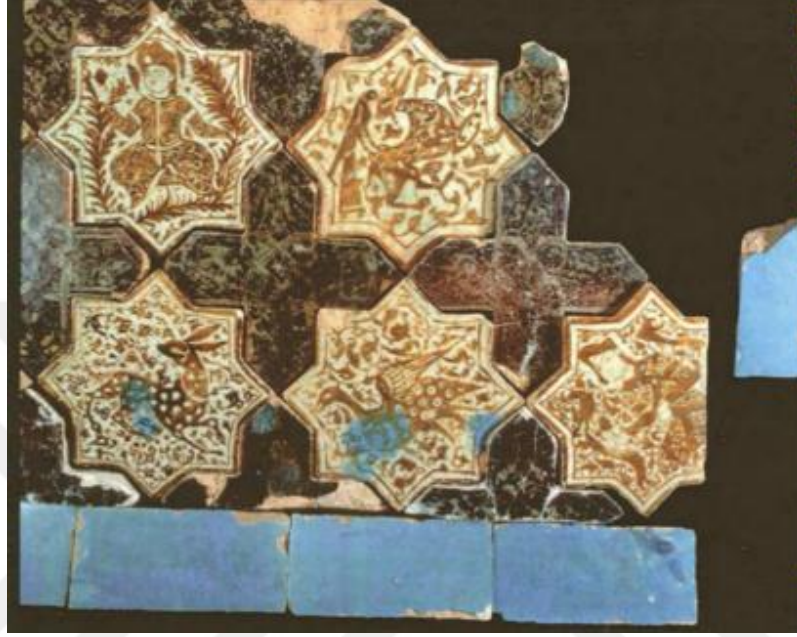
Şekil 3.25 Champleve tekniğinde kâse, yükseklik: 21 cm; çap: 41,5 cm, Kuzeybatı İran, 12.-13. yüzyıl, envanter numarası: 1/1967, David Collection Museum Kopenhag/Danimarka (URL-30, 2024)

### 3.3.13 Lüster Tekniği

Perdah da denilen lüster tekniğinde altın, gümüş veya bakır gibi madeni oksitli bir karışım ile mat beyaz yüzeyli sırlanıp pişirilmiş çini üzerine dekorlama yapılır ve düşük derecede tekrar fırınlanır (Öney, 1992, s. 100; Doğanay, 2010, s. 184).

Lüsterin oluşturulmasında çeşitli yöntemler bulunmaktadır. Geleneksel Türk seramiklerinde 18. yüzyıla kadar kil-macun yöntemi kullanılmıştır. Bu yöntemde gümüş ve bakır bileşiklerinden oluşan pigmentler, kil ya da demir oranı yüksek bir kil çeşidi olan okr ile karıştırılarak uygulama yapılır. İndirgen fırın ortamında sırn yumuşama derecesine kadar pişirilen ürün üzerinde ince metalik bir tabaka oluşur. Doğru ısıda yapılan pişirmede kil sıra yapışmayarak soğuduktan sonra ovularak temizlenir, lüster oluşturulur (Güvenateş, 1996, s. 23). Sonuç olarak sarıdan yakut kırmızısına, kehribar yeşiline ve kahverengiye kadar değişik renk ve tonlarda, yanardöner etki bırakan metalik bir görüntü elde edilir (Çeken, 2007, s. 18). Lüster tekniği sadece Selçuklular Döneminde uygulanmıştır (Pala, 2018, s. 364).

Bağdat ve Samarra’da altın tabak, çanağın yerine geçen saray sofralarını zenginleştiren lüsterli seramikler, İran’da Büyük Selçuklu saraylarında (Şekil 3.26) soyut insan ve hayvan figürleriyle bezenmiş, duvar çinilerinde ve her tür kullanım seramiğinde zenginleşen kompozisyonlarla yeniden hayat bulmuştur (Öney, 2007, s. 15).



Şekil 3.26 Lüster tekniğinde bağdaş kuran figür, tavşanı gagalayan bir kuş, bir diğer kuş ve tavşan tasvirli yıldız ve haç çiniler, Kubad Abad, Büyük Saray, Konya, Karatay Müzesi (Foto. R. Arık) (Arık, 2007, s. 92)

### 3.3.14 Yıldız (Altın Kaplama) Tekniği

Yaldızlama tekniğinin nasıl yapıldığı konusu tam olarak bilinmemekle birlikte, tek renk sırlı çinilerin üzerine desenlerin altın varakların eritilip sürülmesi ya da ıstampa ile basılmasıyla oluşturulduğu düşünülmektedir (Gürhan, 2007, s. 219). K. Otto-Dorn altın yaldızlı çinilerin, altın ile bezendikten sonra tekrar pişirildiğini ileri sürerken, A. Lane ve K. Erdmann, altının sadece yapıştırıldığını söylemektedir (Demiriz, 1979, s. 19).

Yaldızlama işlemi tek renkli çiniler üzerinde uygulandığı gibi minai ve lacvardina gibi genellikle sır üstüne boyama ile yapılan tekniklerde de uygulandığı görülür (Çeken, 2007, s. 17). Selçuklularda az rastlanan bir teknik olup daha çok Konya’da bulunan Selçuklu yapılarında görülmektedir. Dayanıklı olmaması ve pahalı bir teknik olması nedeniyle fazla tercih edilmemiştir (Erdemir, 2018, s. 286).

Bu tekniğin çeşitli örnekleri Osmanlı Döneminde de görülmektedir. Özellikle Bursa ve Edirne’de bulunan yapılarda örnekleri bulunmaktadır (Gürhan, 2007, s. 209). İstanbul’da bulunan Çinili Köşk’ün (Şekil 3.27) altıgen ve üçgen tek renkli sırlı çinilerinde de yıldız kullanımı görülmektedir.



Şekil 3.27 İstanbul, Çinili Köşk, Âb-ı Hayat Çeşmesi'nin bulunduğu odanın altın nakışlı çinileri (Cambaz, 2010)

### 3.3.15 Minai Tekniği (Yedi Renk)

Yedi renk kullanılan bu teknikte renklerin bir kısmı sır altında bir kısmı ise sır üstünde kullanılmaktadır. Sır altında yüksek derecelere dayanabilen yeşil, koyu mavi, mor, turkuaz renkleri uygulanır ve sırlanır daha sonra siyah, kiremit kırmızısı, beyaz ve altın sarısı ile yapılacak yerler boyanır ve düşük derecede tekrar fırınlanır (Yetkin, 1972, s. 157).

Günümüze ulaşan örneklerden minai tekniğinde çoğunlukla opak beyaz sır kullanıldığı görülür. Bu sır astarsız bünyeyi kapatarak porselen görüntüsü oluşturması ve üstündeki renkleri daha canlı göstermesi açısından kullanılmış ve mavi, yeşil, turkuaz ve mor renkleri sır içine uygulanmış olmalıdır (Küçükköroğlu, 2021, s. 242).

Sır altına ve üstüne beraber ya da örtücü sır içine (yani üstüne) uygulanan bu teknik sadece Selçuklular Dönemi mimari ve kullanım eşyalarında (Şekil 3.28) görülmektedir (Pala, 2018, s. 361). 13. yüzyılda İran Selçukluları Döneminde kullanım eşyaları

ağırlıklı olmak üzere oldukça zengin örneklerine rastladığımız bu teknik, tamamen Türk buluşu çini tekniği olması açısından önemlidir (Yetkin, 1972, s. 158).



Şekil 3.28 İran, Kaşan, 12. yüzyıl, yükseklik: 8,5; Çap: 21,7 cm., Opak beyaz sırlı, çok renkli dekorasyonlu ve altın varaklı kâse, Minai tekniği, envanter numarası 34/1999, David Collection Museum Kopenhag/Danimarka (URL-31, 2024)

### 3.3.16 Lajvardina Tekniği

Lacivert sırlı çinilerin üzerine kullanılan boyaların tamamı sır üstüne uygulanan bu teknik minai tekniğinin farklı bir versiyonudur (Çeken, 2007, s. 19). Sır üstüne beyaz, demir kırmızısı, siyah ve altın varak ya da lüster ile dekor uygulanır. Ayrıca formlarda kabartma da uygulandığı gözlemlenebilir (Şekil 3.29) (Güvenateş, 1996, s. 22; Pala, 2018, s. 361).



Şekil 3.29 Karo, kalıplanmış kabartma ve mavi sır üzerine kırmızı ve altın varakla boyanmıştır. Lajvardina tipi, İran, Kaşan; 13. yüzyılın 2. yarısı, Yükseklik: 41,5; genişlik: 38,5 cm, envanter numarası 12/1962, David Collection Museum Kopenhag/Danimarka (URL-32, 2024)

Kaşan'da çömlekçi bir aileden gelen Ebul Kasım, sırnın kobalt bazlı olmasına rağmen bu türe lajvardina (lapis lazuli) adını vermiştir. Minai tekniğinin yerine kullanılmaya

başlayan bu teknik de çift pişirim gerektirdiğinden maliyetli bir tekniktir (Samling, 2022).

### 3.3.17 Akıtma Tekniği

Örtücü, şeffaf, renkli, renksiz sır üstü ya da sır altı renk veren oksitlerin kuru ya da sulu serpilmesi ve dekor yapılması ile oluşturulur (Pala, 2018, s. 355). Samsat kazılarında bulunan yeşil, sarı, kahverengi sırlı seramiklerden, vazo, testi, kâse gibi bazı örneklerde, ana sır renginin içine, değişik renklerde sırların akıtılmasıyla hareketli yüzeyler elde edilmiştir (Bulut, 2007, s. 184).

Boyaların akıtılması suretiyle farklı bir boyama üslubunda desenlerin yapıldığı akıtma tekniği üzerinde fazla durulmamasına rağmen hem Selçuklu Dönemine hem de sonrasına tarihlendirilen birçok merkezde bu tekniklerde üretilmiş seramiklerle karşılaşılmaktadır. İznik kazılarında ise, Erken Osmanlı Dönemi üretim akıtma tekniğinde bezemeli (Şekil 3.30) tipik yarı küresel formda kaseler bulunmuştur (Fındık, 2007, s. 241).



Şekil 3.30 İznik kazı alanı buluntularından Osmanlı Dönemine tarihlenen akıtma dekorlu bir kâse (Foto. H Arlı) (Altun, 2007, s. 316)

### 3.3.18 Kabartma Tekniği

Kabartma tekniğinde bezeme unsurları için; kalıp baskı, barbutin, kazıma ve oyma teknikleri kullanılmaktadır (Arslan, 2019, s. 39).

Çini hamuru yumuşakken üstüne kalıpla şekiller kabartma teşkil edecek şekilde basılır (Şekil 3.31). Aynı kabartma desen etrafı kesilerek de çıkarılabilir. Çini pişirildikten sonra üzeri tek renk sırla sırlanarak tekrardan fırınlanır (Öney, 1992, s. 96-97).

Kabartma çiniler Selçuklular Döneminde özellikle harfler üzerinde olmuştur. (Güvenateş, 1996, s. 10). Damgan Mescidi Cumasının minaresinde kare levhalarda bulunan kabartma kûfi kitabe, (1058) tarihinden bu teknikte yapılmış Büyük Selçuklulara ait ilk örnek olup, açık mavi sırlıdır (Aslanapa, 1989, s. 317).



Şekil 3.31 Kabartma tekniğinde bezeli tek renk sırlı seramik parçaları (Kars Müzesi)  
(Karamağaralı ve Yazar, 2007, s. 128)

Anadolu Selçukluları, Beylikler ve Erken Osmanlı Dönemi eserlerinde kabartmalı çiniler az da olsa görülmektedir. Anadolu Selçukluları ile Beylikler Döneminde uygulanan kabartmalı çinileri, üslup açısından benzerlik gösterirken, Erken Osmanlı Dönemi örnekleri, Selçuklu Devri çinilerinden teknik ve desen olarak ayrılırlar. Selçuklu eserlerinde kabartmalı çiniler kalıpla şekillendirilirken, Erken Osmanlı Döneminde kazıma ve kesme tekniği ile yapılmıştır. Bursa Yeşil Türbe'nin Taç kapsının (Şekil 3.32) tamamını süsleyen renkli sır teknikli çinilerin bir bölümü, kabartma ve kazıma tekniği ile yapılmıştır. Benzer özellikler Yeşil Cami'de de bulunmaktadır. (Gürhan, 2007, s. 225).



Şekil 3.32 Bursa, Yeşil Türbe (1421) taç kapısı sol nişi kabartmalı ve kazımalı çinileri detay  
(URL-33, 2024)

### 3.3.19 Kalıp Baskı Tekniği

Firitli hamurun mleki çarkında Şekillendirilmesi zor olduğu için, genellikle kalıp kullanmayı tercih ettikleri görülmektedir. Bu kalıplar çoğunlukla pişmiş toprak olup bazıları mleki çarkında ŐekillendirilmiŐtir (Şekil 3.33) (Pala, 2018, s. 354).

Anadolu'da Hasankeyf kazılarında bulunan seramik fırınlarında silindir formunda kalıplar ele geçmiştir. Samsat kazılarında ele geçirilen bttne yakın altıgen formundaki turkuaz sırlı sehpaye, kalıp baskı ile mimari formlar ve geometrik desenler işlenmiştir (Bulut, 2007, s. 185).



Şekil 3.33 İznik ini fırınları kazılarında bulunan Selçuklu Dönemi, kırmızı hamurlu kalıp örneklere (Foto. H. Arlı) (Altun, 2007, s. 128)

### 3.3.20 Barbutin Tekniği

Barbutin tekniğinde, Şekillendirilmiş olan seramik hamuru kurumadan yine kurumamıŐ olan formların üzerine yapıŐtırılması ile oluşturulmuştur. Genellikle formların üzerinde hayvanlar, insan fiğrleri, maskeler, rozetler, arabesk kabartmalar bulunmaktadır (ney, 1992, s. 106).

Bu teknikte formlar rölyefli ve kabartılıdır. Bu kabartmalar kalıpla, Őırınga gibi aletle deri sertliğindeki form üzerine sıkılarak veya form üzerine mühür basılarak oluşturulmuştur (Güvenateş, 1996, s. 6).



Şekil 3.34 Ahlat seramikleri (Foto. H. Karamağaralı) (Karamağaralı, 2007, s. 143)

Antik dönemlerden beri kullanılan barbutin tekniği İslam devrinde büyük bir gelişme göstererek özellikle 12.-14. yüzyıllar arasında Güneydoğu Anadolu civarı, Suriye ve Irak bölgesinde benzer özellikli formlarda kullanılmıştır (Gürhan, 2007, s. 169).

### 3.3.21 Ajur Tekniği

Ajur tekniği, şekillendirilmiş hamurun, deri sertliğine gelince çeşitli delici ve kesici aletler ile parçanın üzerinde belirlenen dekoratif biçimlerin kesilmesi ile boşluklar meydana getirilerek oluşturulur (Ayta, 1976, s. 16).

İran'da Büyük Selçuklular Döneminde üretilen ajurlu seramikler Anadolu'da, özellikle mimari yapıların süslemelerinde kullanılmıştır. Erken Osmanlılar Dönemine ait ajurlu objeler bulunurken, İznik çinilerinde ajurlu seramik örneklerinin az da olsa var olduğu görülmektedir (Şekil 3.35). Ajurlu (delikli) seramiklere 18.yüzyıl Kütahya çinilerinde daha çok rastlanılmaktadır. Kütahya çinilerinde ajurlu örnekler buhurdanlık, tütsülük, fincan, zarf, sürahi ve ibrik formlarında görülmektedir (Gökçe, 2011, s. 49).



Şekil 3.35 Kapaklı vazo, İznik, Türkiye, yaklaşık 1600, envanter numarası: 485-1854, (Gökçe, 2011, s. 169,170)

### 3.3.22 Sırla Kapatılmış Ajur

Selçuklu Döneminde yapılan beyaz kullanım seramiklerinin (Şekil 3.36), Song porselenleri taklidi sonucunda icat edilen seramikler olduğu söylenebilir. Bu ince

seramikler şeffaf ve bazen yeşilimsi renk özelliğine sahiptirler. Sırla kapatılmış ajur, bu seramiklerde görülebilen dekor özelliklerinden biridir (Manafidizaji, 2022, s. 14).

Desenler yüzeye çizilerek kazınmış daha sonra açılan delikler şeffaf sırla doldurularak yarı saydam bir görüntü elde edilmiştir. Fazla sulu ve tane boyutu ince olmayan sır, koyu kıvamda püskürtülerek delikler kapatılmış, akışkan sır pişirim esnasında eriyerek, delikler şeffaf bir görüntü almıştır (Aktaş, 1999, s. 48).



Şekil 3.36 Selçuklu beyazı, silisli bünye ve kazıma dekorlu pirinç delik şeklinde ajurlu kâse detayı, Selçuklu Dönemi, İran, Kaşan (Avşar, 2020, s. 1849)

Söz konusu delikler güneş ışığının dıştan içe doğru geçişine ve kabın iç hacminde kesişen hüzmeler oluşmasına aracı olurlar. Sadece ışığa karşı tutulduklarında ortaya çıkan bu özellik, Selçuklu beyazları da denen bu teknikteki seramiklere çok farklı bir letafet ve ihtişam kazandırmaktadır (Avşar, 2020, s. 1849).

### 3.3.23 Baçini Tekniği

Baçini olarak bilinen mimari yapılarda kullanılan seramik kâse, tabak, çanak gibi formlar, Anadolu ve İtalya başta olmak üzere Avrupa'nın çeşitli bölgelerinde uzun süre boyunca kullanılmıştır (Karasu, 2020, s. 351). Baçini İtalyanca leğen, havza anlamına gelse de mimari yapıları hareketlendirmek, süsleme ve renk katma amacı ile kakılan tüm günlük kullanım eşyası olan seramik kaplara verilen isim olmuştur (Polat ve Orhanlı, 2020, s. 673).

Anadolu'daki Türk Dönemi baçini uygulamalarının Selçuklular Döneminde kültürel etkileşim sonucunda yapılarda kullanılmaya başlandığı düşünülmektedir.

Anadolu'nun farklı bölgelerinde yer alan Selçuklu çağı mimari eserlerinin iç ve dış cephelerinde çini malzemeye göre daha kolay ulaşılabilen yüzeye kakılmış olan seramiklere rastlamak mümkündür. Bizans ve Avrupa yapılarında ilk dönemlerde kazanılan zaferi temsil etmek amacıyla kullanılan baçiniler, daha sonraları hediye olarak gelen seramiklerin sergilenme geleneği olarak yaygınlaşarak devam etmiştir. Türklerde baçini uygulamalarının genellikle cami, medrese ve türbe gibi dini yapıların cephelerini süslediği görülmektedir (Karasu, 2020, s. 377; Polat ve Orhanlı, 2020, s. 675).

Selçuklu Döneminden kalan ve günümüze enkaz olarak ulaşabilen Kemah, Behram Şah Türbesi'nin kapı bölümünün üstünde üç tane sırlı kase yerleştirilmiştir (Arık ve Arık, 2007, s. 45).Yine hasarlı bir yapı olan Akşehir, Ferruh Şah Mescidi'nin cephesinde kapılar ve pencere üzerine mor ve mavi sırlı çukur çanakların kakıldığı anlaşılmaktadır (Arık ve Arık, 2007, s. 60).

Akşehir, Küçük Ayasofya Mescidinin kubbe kasmağında (Şekil 3.37) alttan ve üstten sıralanmış turkuaz çanaklar yerleştirilmiştir. Baçinilerin beş tanede birinin dibi delinmiştir. Bu işlemin akustik düşünülerek yapıldığı fikri bulunmaktadır (Arık ve Arık, 2007, s. 64).



Şekil 3.37 Akşehir, Küçük Ayasofya Mescidi, kubbe eteği mozaik çini ve baçiniler (Arık ve Arık, 2007, s. 64)

“Selçuklu ve Beylikler Dönemi eserleri arasında çok sayıda örneği bulunan bu süsleme tarzının Osmanlı Dönemi eserleri arasında özellikle başkent yapılarında neredeyse hiç kullanılmamış olması ilgi çekicidir” (Polat, 2021, s. 1122).

Osmanlı Döneminde Ankara'nın mihraplarında "Milet işi" adıyla anılan erken Osmanlı seramikleri kullanılmıştır (Şekil 3.38). Seramiklerin kullanıldığı yapıların kesin tarihi bilinmese de hemen hepsi 14. yüzyıl sonlarına veya 15. yüzyıl başına tarihlendirilebilmektedir. Yapılar ile seramikler arasında büyük zaman farkı olmadığı düşünülmektedir (Demiriz, 1979, s. 21).



Şekil 3.38 Ankara, Altındağ Molla Büyük Camisi'nin başinili alçı mihrabı (Badem, 2023)

### 3.4 Selçuklu ve Osmanlı Döneminde Çininin Eser Nitelikleri

Türklerde seramik üretiminin Proto-Türk dönemlerinden itibaren gelişerek devam ettiği düşünülmektedir. Türk çini sanatında, çininin mimaride görülen ilk örnekleri olan sırlı tuğlalar bir bezeme ve süsleme unsuru olarak kullanılmıştır. Kullanıldığı mimari mekanlara estetik bir değer katan çini, kullanım eşyaları olarak da Türk süsleme geleneğinin özelliklerini taşır.

Türk seramiğine özgü bir teknik özellik olan yabancı kaynaklarda "stonepaste" olarak da geçen yüksek silisyum içeren sert çini hamuru, 11. yüzyılın ikinci yarısından itibaren "Beyaz Selçuklu seramikleri" olarak bilinen ve Çin porselenlerine benzetme

abasıyla üretilen seramik eserler, teknik olarak ini bünyenin ilk prototipleri sayılabilir.

Teknik olarak kendine özgü bir yapıya sahip olan Türk inisi, eser anlamında irdelendiğinde süsleme ve biçim özellikleri ile Türk yaşam tarzının, inançlarının ve kültürel birikimlerinin yansıtıldığı bir platform olmuştur. Bu bağlamda eser tanımı, bezeme unsurları, kompozisyon özellikleri açısından Selçuklu ve Osmanlı Dönemi sınırlılıkları dahilinde Türk ini sanatı bu bölümde incelenmiştir.

### 3.4.1 Eser Tanımı

TDK'da eser tanımı, “emek sonucu ortaya konan ürün; yapıt, iz” olarak ifade edilmiştir (URL-8, 2023).

Kubbealtı Lgatinde eser “1. Sarfedilen bir emek, yapılan bir iş sonucunda meydana gelen, yetenek, gayret veya emek ürünü Şey, yapıt, 2. Kitap, telif, 3. İz, niŐan, işaret, 4. Bir Şeyin varlığını gösteren belirti, almet, 5. Bir davranıŐ, fikir veya olayın doğurduğu sonuç, yarattığı tesir, geride bıraktığı iz” olarak anlatılmıştır (Ayverdi, 2005).

5846 numaralı, 5.12.1951 tarihli Fikir ve Sanat Eserleri Kanununun birinci bölümü madde 1/B (a) bendindeki tanımda, “Eser: Sahibinin hususiyetini taşıyan ve ilim ve edebiyat, musiki, güzel sanatlar veya sinema eserleri olarak sayılan her nevi fikir ve sanat mahsullerini... ifade eder” Őeklinindedir (URL-9, 2023).

Mülayim (1994, s. 19) ise genel anlamda eserin niteliklerine değinirken eserin insan tarafından tasarlanmış olması, kalıcılık özelliği bulunması, kendini biçim ile ifade etmesi, evrensel bir mesaj taşıması gerektiğini söylemektedir. Tolstoy (2021, s. 227) sanat eserinin taşıması gereken Őartlarını, zgnlk, açıklık ve samimiyet olarak belirtmektedir.

Sanat eserinin önemli iki boyutu eserin biçim ve içeriğidir. Başka bir ifade ile somut ve soyut içerikleri olan eser, fiziki çevreden, toplumun sosyal yapısına kadar birçok alandan etkilenmektedir (Can ve Gün, 2021, s. 20).

“Biçim yaratıcı, doğa veya insanın kendisini nesnesine ifade etmek maksadıyla şekillendirdiği düzenektir” (Konak, 2017, s. 7). Bununla birlikte sanat ürününün soyut özelliği tinsel bir karakter içermesidir. Bu niteliğiyle sanat eseri duyulara bağlı gerçeklik dünyalarının sınırlarını aşarak bu dünyanın ötesine geçerken bir malzeme ile görünür, hissedilebilir yani deneyimlenebilir hale gelmektedir (Eliri, 2013, s. 66).

“Sanatta biçim, bilinçli bir eylemin sonucunda elde edilir. Biçimin bilinçsiz bir eylemden kaynaklanma ihtimalinden söz etmek için ya ifadenin amaçsızlığından ya da orijinal eserin taklit edildiğinden söz etmek gerekir” (Konak, 2017, s. 7).

Örneğin endüstriyel sanatlarda, genellikle ilk üretilen örnek bir tasarımcı elinden çıktığı için sanat eseri olarak kabul edilebilirken, yüksek bir yetenek gerektirmeyen zanaatkârca üretim, genel olarak yaratma yerine öğrenme yoluyla elde edilip, tekrarlama yoluyla geliştirilen bir teknik ve el becerisi olmaktadır (Mülayim, 1994, s. 22).

İşte sanat ile zanaatın keskin bir kopuş yaşamadığı, sanatçı ile zanaatkârın aynı kavram altında anıldığı, öğretimin profesyonelleştirilmediği dönemde oluşturulan sanat ‘geleneksel sanat’ adı altında anılmaktadır (Karşlı, 2022, s. 30). Ayrıca tarihsel anlatı kuramının geliştiricisi olan Carroll (1947), sanat geleneklerinin tıpkı aile genetikleri gibi kendi mirasını bir sonraki kuşağa aktaran ve gelişimine devam eden yaşayan bir organizma olarak nitelendirmektedir (Carroll, 2016, s. 373-376’dan aktaran Karşlı, 2022, s. 43).

Bu bağlamda geleneksel Türk seramiği olan çiniyi eser anlamında değerlendirdiğimizde, sanat ve zanaat olgusunun iç içe geçtiği dönem olan Selçuklu ve Osmanlı Dönemlerinde oluşturulan eserler süsleme sanatı niteliği kazanmış geleneksel sanat üretimleridir.

### **3.4.2 Selçuklu ve Osmanlı Dönemi Türk Çini Sanatında Kullanılan Süsleme Unsurları**

Süslemenin Türkçe bezeme, Arapça tezyinat gibi, iki ayrı kelime ile ifade edildiği bilinmektedir. Bezeme, süslenmiş yüzeydeki, renkli-renksiz, düz, kabartma ve oyma

gibi bütün teknikleri anlatırken, “zeyn” kökünden türeyen tezyin, “süslemek, bezemek, donatmak” anlamına gelmektedir (Doğanay, 2009, s. 76; Mülayim, 2012, s. 36).

Genel olarak resim sanatının bir dalı olarak görülen süslemede amaç belirli bir yerin, eşyanın, anıtın güzelleştirilmesini sağlamaktır. Süslemede temel öge, üslûplaştırılmış motif, biçim ve resimlerdir (Sürür, 1987, s. 340).

Türk sanatında süslemenin yapıtaşı olan motifler, sanatkâr tarafından gerçekçi bir bakışla doğadan ilham alınan objelerin esas çizgileri korunup teferruatı atılarak buna kişisel zevk ve görüşlerin de eklenmesi ile oluşturulmaktadır. Usluplaştırma veya üslûba çekme adı verilen bu yöntemde tabiat birebir kopya edilmemiş aynı zamanda da zıddı olan şekiller ortaya çıkarılmamıştır. Böylece, motiflerde hem tabiatı hem de sanatkârı görmek mümkün olmaktadır (Derman, 2002, s. 464).

Türk sanatında çeşitli süsleme elemanlarından oluşan geniş bir malzeme ağı bulunmaktadır. Bu çeşitliliğin sebepleri arasında Grek, Roma, İran, Mısır, Çin, Hint kültürleri ile etkileşime geçen Türklerin, birleştirici bir şekilde yerli kültürel mirası kendi çatısı altında eritmesi olarak gösterilebilir. Bozkır sanatının kaynağı olan hayvan üslubundaki dinamizmin sebebi, doğayı gözleme, hayvan mücadelelerindeki canlılık, Türklerin bezeme eğilimleri olan eşyaları ve yaşadıkları alanları süsleyerek bütünleştirme isteği başlıca etkenlerdir (Aksu, 2009, s. 462).

“En basit gibi görünen bir motifin ardında binlerce yıllık bir kültür oluşumunun gelenekleri, görenekleri, efsaneleri ve inançları bulunmakta ve Türk el sanatlarında Türk kültürünün potasında eriyerek yeni bir anlatım ve ifade zenginliği kazanmaktadır” (Onuk, 2002, s. 674)

Kökleri milattan önceki bin yıllara dayanan Türkler, Çin’den öğrendikleri seramik sanatını, gök- yer ve atalar inançları doğrultusunda harmanlamışlardır. Bezemede kullanılan motiflerin bir kısmı Çin ile ortak kullanılsa da motiflerin çoğunda, Türk geleneğinde kullanılan şahıs, Tanrı, ya da ongunların tasvirleri, unvan işaretleri, Türkçe harf ve yazılar sembol olarak kullanılmıştır (Esin, 1982, s. 89-90).

Orta Asya'da ilk dönem Türk seramik bezemelerinde Çin ile ortak, gök-yer, atalar inancı, Budizm ve Mani dinlerine ait semboller olarak görülen motifler; alev, bulut, dalga (helezon), dağ, ağaç (servi ve çam) gibi tabiat resim ya da piktogramlarıdır. Doğa ile ilişkili olmayan kozmolojik semboller; gök-daire, yer-dört köşe, ateş-üçgen gibi şekiller ile kriptogram özelliği taşıyan çizgi ve noktalardan oluşan mühürler şeklinde motifler olarak görülmektedir. Bayrağımızın kökeni olan Kün-ay<sup>1</sup>, ölümsüzlük sembolü şeftali, ebedi hayat veren otlayan geyik, saksagan ve kuşlar, ejderha, pars, yılan ve on iki hayvanlı takvim sembolleri, çintemani, bulut ve alevli hale, yön sembolleri olan haç, altı ve sekiz köşeli şekiller ve yıldızlar, çapraz yönde dört düğüm, sekiz yapraklı lotus, lotus goncası ve kalp, nar, üzüm gibi motifler inanç sembolleri olarak kullanılmıştır (Esin, 1982, s. 90)

Türk geleneğine özgü motifler, boy ve şahıs damgaları, harf ve yazı, insan başları, boy ve şahıs ongun tasvirleri, alp ve okçularda başlığa takılan boynuz ve şahin kanadı veya tavus kuşu tüyü, hükümdarlara mahsus inci dizisi ve gerdanlıklar, kemer ve küçük eşya asmak için kayış uzantısı olarak karşımıza çıkmaktadır (Esin, 1982, s. 90-91).

Türk tezyinatının Türk kültürünün önemli bir parçası olduğunu söyleyen Arseven, Türk süsleme sanatını Orta Asya, Selçuklu ve Osmanlı devirleri olmak üzere üç üsluba ayırmıştır (Ümit, 2014, s. 337). “Üslup, sanat eserleri arasındaki ortaklık ya da benzerliklere kişilik kazandıran tasarım süreci içindeki özel bir yoğunlaşmadır” (Mülayim, 1984, s. 113).

Sanatının kökeninde simbolizmi ifade biçimi olarak kullanan Türk toplulukları belki de tarihte eşi ve benzeri olmayan bir sanat üslubu geliştirmişlerdir. Etkileşimde oldukları toplumlardan öğrendikleri becerileri ve kültür birikimlerini kendi öz değerleri potasında eriterek bir sentez oluşturdukları söylenebilir.

---

<sup>1</sup> “Aynı gruba dâhil başka motiflerden biri, Türkçe "Kün-ay" denen astral-piktogram idi (dünyevi veya manevi hükümdar payesindeki şahısların parlaklığının, yahut gök kubbenin remzi olan, güneş ile ay içtimanın Piktogramı ki bayrağımızın menşeidir: Güneş, Çin' de ki gibi , noktalı daire görünüşünde; veya Orta Asya tarzında, sekiz-köşeli yıldız, veya lotus yahut ok biçiminde; ay ise noktasız, yahut çift daire, veya hilâl, veya yay (Kök-Türk harflerinde ay veya, yani yay, aynı işaretle gösterilirdi) şeklinde idi” (Esin, 1982, s. 90).

Bu bağlamda çalışma sınırlılıkları içinde Selçuklu ve Osmanlı Dönemlerinde çini sanatında kullanılan, çiniyi malzemeden esere dönüştüren süsleme düzeni ve bezeme unsurlarını şu başlıklar altında sınıflandırabiliriz:

### 3.4.2.1 İnsan figürlü bezemeler

İslamiyet'ten önceki Türk toplumlarının sanatının her dalında görülen insan figürü, sembolik ve gerçek hayatın yansıması olarak tasvir edilmiştir (Arık, 2007, s. 92). İslamiyet'ten sonra Türk Hakanları kendi alametleri sayılan motiflerden vazgeçmemişler, Selçuklu ve Osmanlı Dönemlerinde de bazen tasvir amaçlı, çoğu zamanda bezeme özelliği taşıyan gerçeğe yakın veya soyutlanmış, konuları günlük hayattan bazen de edebi eserlerden seçilmiş olan biçimler oluşturmuşlardır (Esin, 1982, s. 92; Arık, 2007, s. 92)

Figürlü çiniler Selçuklu sanatında yalnızca saraylarda kullanılmış, çinilerin bezeme ustaları geçmişten gelen birikimleri ile güçlerini simgeler ile birleştirerek Selçuklu resim sanatını çiniye aktarmışlardır (Arık, 2000, s. 73).

Selçukluların Rey ve Kaşan'da keşfettikleri minai tekniğinde bolca figür kullanıldığı görülmektedir. Selçukluların kıyafetleri ve yaşam biçimleri (Şekil 3.39) bu çinilerde konu edilmiştir (Aslanapa, 1989, s. 328).



Şekil 3.39 Bahram Gur ve Azada ile kâse, 12. yüzyılın sonu – 13. yüzyılın başı, İran, Kaşan, Metropolitan Müzesi, erişim numarası: 57.36.2 (URL-34, 2024)

Anadolu Selçukluları Dönemi'nden kalan Kubad Abad kazılarında bulunmuş olan figürlü çinilerde ise Orta Asya kökenine dayanan ve çevresinde bulunan Kafkas, Ermeni, Gürcü, İran, Bizans, kültürlerinin sanat etkileri de hissedilmektedir (Arık, 2007, s. 93).

İnsan figürleri tek ya da gurup olarak tahtta otururken, ayakta veya at üstünde tasvir edilmiştir. Çoğunlukla cepheden görülen Türk oturuşu da denilen bağdaş kurarak oturan figürlerin kaftanları ve başlıkları devrin kıyafetlerini yansıtmaktadır. Kollarında tiraz bantları bulunmaktadır. (Yetkin, 1972, s. 160; Arık, 2007, s. 93). Oturan sultan ve saray erkânı figürlerin elinde nar, haşhaş, mendil, çiçek, kadeh veya bereket sembolü balık, ayakta duran hizmetkarlar ise ellerinde keçi, tavşan bazen de meyve tutarken betimlenmişlerdir (Arık, 2007, s. 93).



Şekil 3.40 Kubad Abad, Büyük Saray, Karatay figürlü çini (Arık, 2000, s. 136)

Müzik aleti çalan figürlere de rastlanılmaktadır. Figürlerin başında figürün önemini belirtmek için haleler kullanılmıştır (Yetkin, 1972, s. 160-161). Anadolu Selçuklu çini bezemelerinde figürler uzun saçlı, başlıklı, iri çekik gözlü, keman kaşlı, ufak ağız ve dolgun yanakları, benleri ile Orta Asya tipinde tasvir edilmiş, ayrıca bıyıklı, sakallı, hatta çoğunlukla sakal ve bıyıksız erkekler ile, peçeli ve yaşmaklı kadın tasvirleri de bulunmaktadır (Öney, 1992, s. 102; Arık, 2007, s. 93).

Selçuklu Döneminde bolca kullanılan figürler, Osmanlı Döneminde daha az kullanılsa da İznik ve Kütahya'da üretilen çeşitli çini eserlerde karşımıza çıkmaktadır (Demir Tosunoğlu ve Boratav, 2021, s. 341). İznik'te figürlü seramik ilk olarak 1530'lardan kalma bir maşrapa parçası üzerinde görülmüştür (Atasoy ve Raby, 1989, s. 284).

1600'lerin başında görülen insan figürlerinde geleneksel kıyafetler giymiş olan kadın ve erkek figürleri bazen ayakta bazen de oturur vaziyette betimlenmiştir (Bilgi, 2009, s. 40). Dönemin giyim tarzını yansıtan çinilerde kadınlar kaftan, entari, şalvar, başlık ve ayağında nalınları, erkek figürler ise bağdaş kurmuş şekilde veya at, eşek üzerinde oturur biçimde sarıklı, bıyıklı, şalvarlı, kuşağı ve çarığı elinde lüle taşı piposu ile bir eli belinde şekilde tasvir edilmişlerdir (Demir Tosunoğlu ve Boratav, 2021, s. 344).

Bu kullanılan figürlü kompozisyon şemaları 18. yüzyılda Kütahya üretiminde oldukça sevilerek kullanılmış ve örnekleri günümüze kadar ulaşmıştır (Bilgi, 2009, s. 40).

### **3.4.2.2 Hayvan üslubu bezemeler**

Yazılı tarih öncesi Avrasya göçebe topluluklarının süs eşyaları üzerinde bulunan soyut hayvan motifleri, "hayvan üslubu" olarak adlandırılan Orta Asya'da gelişmiş bir üsluptur (Kuban, 2021, s. 63). Kökü milattan önce 7. yüzyıla dayanan Avrasya figür sanatı, İskit adı altında bilinen çoğu Türk olan topluluklar döneminde görülen ve Hun Devleti, Volga ve Tuna Hunları, Karluklar tarafından da devam ettirilmiş bir üslup olmaktadır (Öney, 1992, s. 34).

Hun dönemlerinden itibaren hayvanlar dünyasını yeni biçim ve kalıplar ile ifade eden bu tarzın temel özelliği stilizasyon olmuştur. Kartal, boğa, aslan, kurt, pars, dağ keçisi, geyik motifleri olarak karşımıza çıkmaktadır (Arık ve Arık, 2007, s. 300,301).

Gazne kazılarında hayvan figürlü kabartma motifli yeşil, sarı, kahverengi veya mavi tek renkli çiniler bulunmuştur (Aslanapa, 1989, s. 317). Gazne'den İran'a ve Anadolu'ya uzanarak gelişen figüratif üslup, Büyük Selçuklu saraylarının duvar çinilerinde ve kullanım seramiklerinde kompozisyon açısından zenginleşmiş ve Anadolu Selçuklu saray çinilerinin öncüleri olmuşlardır (Öney, 2007, s. 15).

Hayvan üslubu 10. ve 14. yüzyıllar arasında Türk sanatında önemli bir yer edinmiştir. Doğa ile iç içe yaşayan göçebe Orta Asya Türkleri, inançları bağlamında hayvan figürlerine çeşitli kavram ve değerler yükleyerek bu motifleri sembolik hale getirmişlerdir. Yüzyıllar süresince devam eden bu adetler, dünya görüşü değişse de folklorik olarak devam etmiştir. Böylece Türkler Müslüman olduktan sonra bile

hayvansal motifleri inanç niteliğinden çıkartıp, koruyucu tılsım ve süsleyici unsur olarak uzun süre kullanmışlardır (Arık ve Arık, 2007, s. 301)

Hayvan uslubunun bütün bölge ve dönemlerde görülen ana özellikleri, stilizasyon, uzuvları geometrikleştirme, siral ya da düğümler ile süsleme, gövdeyi benekler ile dekorlama, s şeklindeki kıvrımlar, deforme olmuş uzuvlar olarak gerçek dışı bir ifade ile dekoratif özellik kazandığı şeklinde tanımlanabilir. (Şekil 3.41) (Öney, 1992, s. 34).



Şekil 3.41 Kubad Abad Küçük Saray, at figürlü yıldız çini (Arık, 2000, s. 112)

Soylular için spor ve güç gösterisi olarak tarihte yer edinmiş olan av, Selçuklularda da önemli tasvir konusu olarak çinilerde görülmektedir. Avcı kuşlar, geyikler, ördekler, tavşanlar, av köpekleri gibi hayvanları bazen portre gibi tek figür olarak, bazen de sahne oluşturan olaylar anlatılarak çinilere işlemişlerdir (Arık, 2007, s. 87,88). Tilkiler, kurtlar, antilop, yaban dağ keçisi, yaban eşeği, ayı, arslan, at, tek ve çift kuşlar, sonsuz hayat sembolü tavus kuşu, stilize edilmiş ve espirili bir biçimde Kubad Abad Sarayında yer almışlardır (Öney, 1992, s. 102). Kaplan, deve, ördek, balık gibi hayvanlar ile hayvan mücadelesi kompozisyonları da görülmektedir (Yetkin, 1972, s. 161).

Osmanlı Döneminde de hayvan uslubu Orta Asya uslubundan biraz farklı olarak kullanılmıştır. Kitap sanatlarında daha fazla kullanılmış olan hayvan uslubu mimaride daha az yer almıştır (Doğanay, 2009, s. 89). Osmanlı Dönemi İznik çinilerinde ilk kez hayvan figürlü çiniler 1520-1530 yıllarında Topkapı Sarayı Sünnet Odası çinilerinde görülmüştür (Şekil 3.42). Tavus kuşu, av hayvanları, aslan ve güneş, aslan boğa

mücadelesi, koşan köpek, kaşınan maymun, geyik, tavşan ve ördek, aslan, boynuzlu yılan, fil gibi hayvansal motiflere İznik çinilerinde rastlanmaktadır (Atasoy ve Raby, 1989, s. 256, 258).



Şekil 3.42 Topkapı sarayı Sünnet Odası giriş kapısı sağ tarafında bulunan saz yolu üsluplu pano detayı (Çobanoğlu, 2011, s. 266)

Hayvan uslubu doğada bulunan hayvanların dışında fantastik yaratıklarında bulunduğu bir üsluptur (Aksu, 2002, s. 456). Siren (harpi), sfenks, ejder, grifon, kilin (Quilin), çift başlı kartal, Selçuklu ve Osmanlı Dönemi çini sanatında kullanılmış efsanevi yaratıklardır.

Büyük Selçuklular Döneminde biblo olarak karşımıza çıkan insan başlı kuş gövdeli sirene (Şekil 3.43) (harpi), çini sanatında en çok Konya, Kubad Abad Sarayı çinilerinde rastlanmaktadır.



Şekil 3.43 12.- 13. yüzyıl harpi figürlü biblo, yükseklik 64,1 cm, genişlik, 55,9 cm., The Metropolitan Müzesi, envanternumarası:57.51.1 (URL-35, 2024)

Uygurlarda da işlenmiş olan sirenin, olağanüstü güçleri ile insanları koruyan, çaresizlere yardım eden meleği veya sultanı simgelediği düşünülmektedir (Arık, 2000, s. 120; Arık, 2007, s. 90). Anadolu Selçukluları Döneminde sır altı çinilerde sirenler tam cepheden ya da gövde profil, başları cepheden, kuyrukları aşağı veya yukarı uzanır şekilde tasvir edilmişlerdir (Şekil 3.44). Genellikle başında tacı, şişkin göğüslü, oval dolgun yüzlü, badem gözlü, küçük ağızlı, kalın kaşları ile Orta Asya güzellik anlayışını sürdürdükleri görülür (Arık, 2000, s. 120; Arık, 2007, s. 91).



Şekil 3.44 Siren figürlü çiniler. Sır altı. Kubad Abad Sarayı, Karatay, Konya (Arık, 2000, s. 121)

Diğer bir koruyucu gücü olduğuna inanılan efsanevi canlı sfenkslerdir. Sfenkslerin gövdesi aslan, başı insan, kanatları da olan, dolgun yuvarlak yüzlü, badem gözlü, tek kaşlı, küçük ağızlı, bazıları benli, uzun ya da kısa saçlı ve başlıklı olarak genel tipte tasvir edilmişlerdir (Şekil 3.45) (Arık ve Arık, 2007, s. 312-313).



Şekil 3.45 Sfenks figürlü sır altı çiniler, Kubad Abad Büyük Saray, Karatay, Konya (Arık, 2000, s. 124)

Karanlık ile kötülüğe karşı savaşıyor, gökyüzü ve evreni düzende tuttuğuna inanılan çift ejder çinilerde de kullanılmıştır.”Yine çok güçlü, ancak tasvirleri çok az bulunan grifon, vücudu yırtıcı hayvan, kartal başlı, kurt gibi kulaklı bir masal yaratığıdır. Bunun da kanatları vardır” (Şekil 3.46) (Arık, 2007, s. 91).



Şekil 3.46 Kubad Abad, Küçük Saray, grifon (Arık ve Arık, 2007, s. 313)

Kilin hem su üstünde hem de karada yürüdüğüne inanılan gövdesi misk geyiği, kuyruğu öküz kuyruğu, alın kısmı kurt alını ve ayakları at ayağı olarak tasvir edilmiştir. Çin sanatında uzun ömürlülük, refah ve mutluluk simgesi olarak kabul edilir. Topkapı Sarayı Sünnet Odası dış cephesinde bulunan saz yolu panoda iki kilin (Şekil 3.47) tasvir edilmiştir (MEGEP, 2012, s. 13).



Şekil 3.47 Topkapı Sarayı, Sünnet Odası dış cephe saz yolu pano, kilin tasviri (Ertuğ ve Denny, 1998, s. 57)

Kartal, Orta Asya Türk mitolojisinde koruyucu ruh, göklere hakimiyet ve gücü temsil eder. Aynı zamanda sultanın sembolü olan çift başlı kartalın bu koruyan ve egemen olan iki gücü birleştiren bir simge olduğu düşünülmektedir. Çift başlı kartal Selçuklu dönemi sekiz köşeli çinilerde, gövde ve kanatlar cepheden, başlar iki yana bakar biçimde profilden resmedilmiş ve göğsüne genelde “es-Sultan” (Şekil 3.48), “el-mu’azzam” gibi unvan yazıları bulunmaktadır (Arık, 2007, s. 85, 86).



Şekil 3.48 Çift başlı kartal desenli, “Es-Sultan “ yazılı, sır altı tekniğinde yıldız çini Kubad Abad, Büyük Saray. Konya Karatay Müzesi. (Foto. R. Arık) (Arık, 2007, s. 85)

### 3.4.2.3 Geometrik bezemeler

“Geometrik motif ve kompozisyonlar, soyut ve insan zihninin buluşlarından örülü düzenlemelerdir” (Mülayim, 1982, s. 502).

Geometrik motiflerin kökeni İslam öncesi uygarlıklara dayansa da matematiksel karmaşıklıklar açısından ve Müslümanlık inançlarına uygun bir şekilde gelişim göstererek, İslam medeniyetlerinde kesrette vahdeti ifade etmenin en güzel yolu olarak kullanılmıştır (Doğanay, 2009, s. 79; Şen, 2013, s. 101). İç içe geçen kompleks geometrik şekillerden oluşan “giriş tarzı” olarak ifade edilen stil İslam medeniyetlerinde zirveye ulaşmıştır (Şen, 2013, s. 103).

Farsça gereh sazi “düğüm atmak” anlamına gelen giriş, düzenli dizili noktalardan yayılan ve bu noktalarda kesişen çizgilerden meydana gelen geometrik (genelde yıldız ve çokgen) tasarımlar olarak İslam sanatında mimari ve diğer el sanatlarında kullanılan giriş bir şerit örgü süs sanatıdır (URL-10, 2024).

Geometrik motifler, Emevîler zamanından beri gelişen, genel çizgisi İran ve Orta Asya'nın tuğla yüzey kaplama tekniğine dayanmaktadır. Poligon serileriyle paralel çizgilerin kesişmesinden meydana gelen bir örgü sistemi, geometrik süslemenin ana şablonunu oluşturur. Basit şeritlerden meydana gelen çizgiler, alttan ve üstten geçerek yüzeyi bir ağ gibi kaplayarak geometrik desenleri oluşturmaktadır (Kuban, 1978, s. 141).

Karahanlı, Gazneli ve Büyük Selçuklu Dönemlerinde ilk aşamalarını geçen geometrik süsleme tarzı, Anadolu'da Müslüman Türk devletlerinin hakimiyeti ile yaygın bir kullanım alanı bulmuştur (Mülayim, 1990, s. 52).

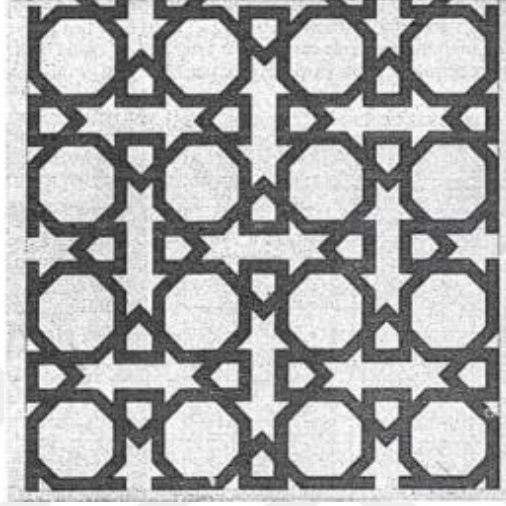
“Selçuklu mimari anıtlarında ve el sanatlarında görülen geometrik biçimler, kırık ve düz çizgiler, çokgenler, düğümler ve bunlardan türetilen öteki formların birleşmesiyle çok çeşitli düzenlemeler halinde karşımıza çıkmaktadır. Sınırlı sayıdaki geometrik eleman kullanılarak gerçekleştirilebilecek düzenlemelerin sayısı oldukça fazladır” (Mülayim, 1993, s. 154).

“En basit geometrik örnekler geçmelerdir. Bunlar ya yuvarlak ya da sivri çifte şeritlerin birbirini katetmesinden bir zencerek meydana getirirler. Ayrıca en ince şeritler olup çok defa bir yazı firizinin etrafını çevrelerler veya kubbe kasnağında (Şekil 3.49) ince bir şerit halinde kullanılırlar” (Yetkin, 1972, s. 163).



Şekil 3.49 Beyşehir, Eşrefoğlu Türbesi kubbe eteği geometrik mozaik çiniler (Arık ve Arık, 2007, s. 163)

Anadolu Selçuklu sanatında geometrik süslemenin en tipik düzenlemesi yıldız-haç kompozisyonudur. Dikdörtgeninin ortasına kare eklenerek oluşturulan, dik eksenlerde yatık ve dik sıralanması ile beliren kompozisyon zemin üzerinde düzgün sekizgen, beşgen ve iki ucu yıldızlı çubuklarla küçük bölmeler oluşturan iğ motifi (Şekil 3.50) de uzun süre kullanılmış geometrik düzenlemelerden biridir. (Mülayim, 1990, s. 48).



Şekil 3.50 İğ kompozisyonu (Mülayim, 1990, s. 51)

Geometrik kompozisyonlardaki çeşitlilik altıgen ve sekizgenler gibi şekillerin birbirleriyle kesişmesinden meydana geldiği gibi, aralarına katılan ve kapalı şekilleri birbirine birleştiren baklava, kare, dikdörtgen, beşgen gibi geometrik şekillerle de oluşturulmuştur. Anadolu'da tuğla ve mozaik çinilerde görülen geometrik örgülü geçmelerin merkezinde beş, altı, sekiz, dokuz, on, on iki veya yirmi dört köşeli yıldız formları bulunmaktadır (Yetkin, 1972, s. 165).

Çini sanatında geometrinin kullanımı çininin başlangıcı saydığımız sırlı tuğla süslemelerinin tezyinattaki etkisi ile erken devirlerden itibaren görülmektedir (Yetkin, 1972, s. 162).

Anadolu'da düz yüzeyler üzerinde düzenli bir gelişme gösteren çini sanatının geometrik desenler açısından da zengin uygulamalar ile varlık bulduğu görülmektedir. Konya Karatay Medresesinin (1250) ana kubbe içinde uygulanmış olan çini malzeme (Şekil 3.51) İslam ülkelerinde başka bir örnekle karşılaştırılmayacak kadar önemli bir tasarımdır (Mülayim, 1990, s. 51). Kubbede bulunan yirmi dört köşeli yıldızlardan

gelişen geometrik sistem, sonsuza doğru uzanan ve bir merkezden idare edilen kâinat fikrinin temsilcisi olan muhteşem bir örnektir (Yetkin, 1972, s. 165).



Şekil 3.51 Konya Karatay Medresesi kubbesi geometrik desenli çini mozaik (Cambaz, 2009)

11. yüzyılda gelişmeye başlayan geometrik kompozisyonlar, 12. yüzyıl boyunca çeşitlenerek artmıştır. 13. yüzyılda geometrik motifler ile bitkisel motiflerin bir araya gelmesi ile yeni bir üslup doğmuştur (Mülayim, 1990, s. 52).

“Geometrik motiflerin yanında balık, ördek gibi figürlerin de yer aldığı mozaik bezemelere, Türk sanatında ilk kez Diyarbakır Sarayında rastlanılmıştır” (Arık, 2007, s. 77).

Selçuklularda mimari süslemenin vazgeçilmez unsuru olan geometri Osmanlı Döneminde ölçülü bir dengeye oturmuştur (Doğanay, 2009, s. 81). Çinilerde bitkisel motiflerin ortaya çıkması ile geometrik motiflerin kullanımını azalmıştır. Damat İbrahim Paşa Türbesi ve II. Selim Türbesinde bulunan çiniler ender örneklerdendir. Osmanlı Döneminde geometrik desenler zencerek bordürlerle sınırlı kalmıştır (Bakır, 1999, s. 214).

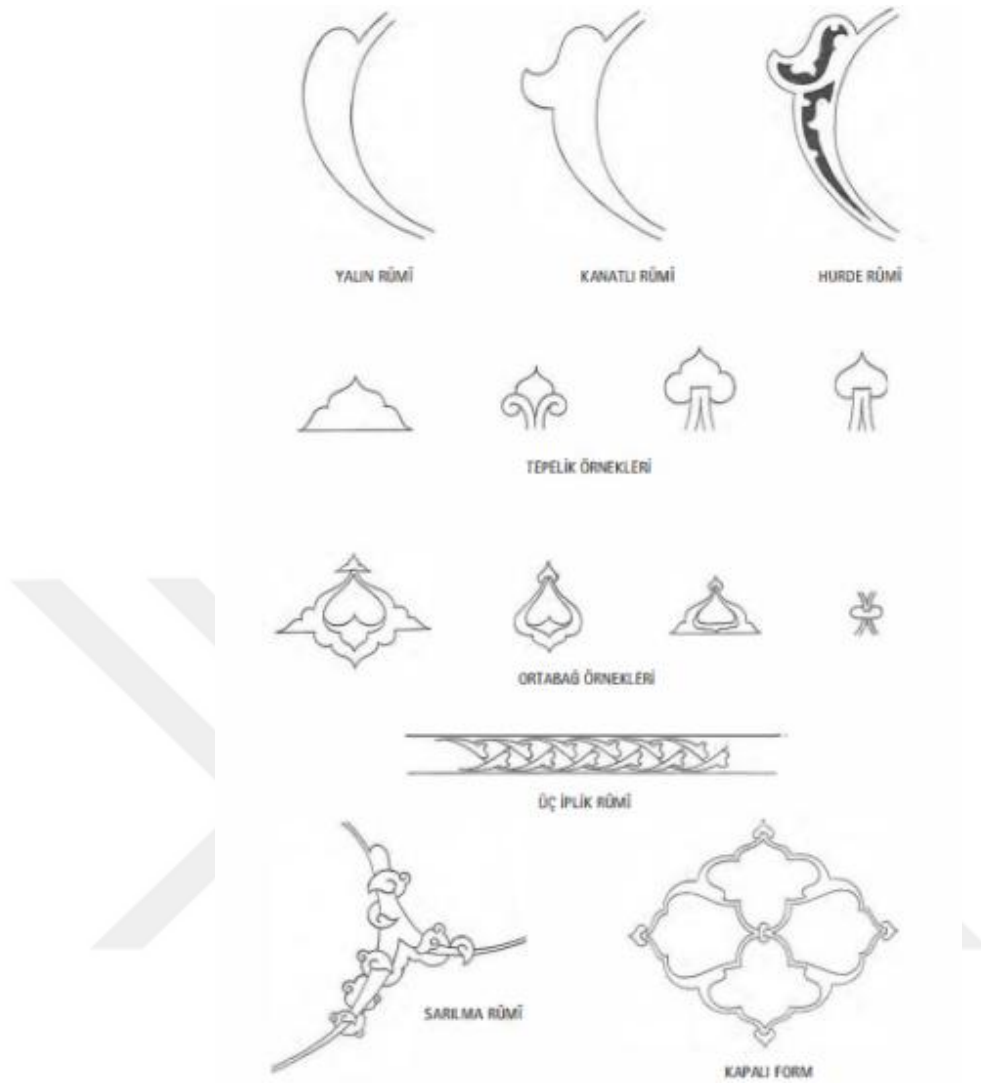


Şekil 3.52 İstanbul, Damat İbrahim Paşa Türbesi, iki yazı kuşağı arasındaki geometrik geniş bordür detay (Foto. Betül Öztürk Arşivi) (Öztürk, 2019, s. 92).

#### 3.4.2.4 Rumi bezeme

Kelime anlamı “Anadolu’ya ait” olan rumi, Türklerin tezmini sanatlarında kullandıkları ve bezeme sanatına kazandırdıkları motiflerden biridir (Karadaş, 2006, s. 161).

“Rumi adı verilen motif, tombulca, bir virgül şeklinde gövde ile bunun sivri ucuna bağlanmış bir yuvarlak şekilden oluşur” (Aksu, 2009, s. 451). Motifin çiziliş özelliklerine göre yalın, dandanlı, işlemeli, sencide, sarılma (piçide) ve hurdelenmiş, desen içindeki kullanım alanlarına göre ise ayırma, tepelik ve ortabağ gibi çeşitleri bulunmaktadır (Şekil 3.53) (Küçükköroğlu, 2021, s. 513).



Şekil 3.53 Rumi motifi çizimleri (Aksu, 2009, s. 454)

Şimdiye kadar yapılmış olan arkeolojik kazı ve araştırmalarda Türklerin Orta Asya'da ürettikleri çanak-çömlekler üzerindeki motifler, Türklerde süsleme sanatının başlangıcını milattan önce 4. yüzyıllara kadar götürür. Rus arkeolog Rudenko tarafından Pazırık kurganında yapılan kazılarda bulunan, milattan önce 4. ve 3. yüzyıllara ait birçok eşya üzerinde, çeşitli hayvan figürlerine rastlanılmış ve bu desenler, rumi motifini hazırlayıcı nitelikte motifler olarak kabul edilmiştir (Karadaş, 2006, s. 161).

Orta Asya'da eski dönemlerden beri kullanılan rumi motifinin belirsiz ve uzmanlar arasında tartışma konusu olan kültürel kaynağı konusunda iki ayrı görüş bulunmaktadır (Bakır, 1999, s. 197; Aksu, 2002, s. 314). Bir görüş motifi lotus ve

palmet gibi isimlendirmeler ile bitkisel kaynaklara dayandırırken, diğer görüş ise motifi hayvani kaynaklara dayandırmaktadır (Doğanay, 2009, s. 81).

Bizans'tan İskandinavya Bölgesine kadar geniş bir coğrafyada etkisini sürdüren hayvan üslubunun rumi motifinin de kaynağı olabileceğine dair, Kuban bölgesinde bulunan tunç standart ve Pazırık 4. Kurganında bulunan deriden kesme süslerde önemli ipuçları bulunmaktadır (Aksu, 2009, s. 457).

“9. ve 10.<sup>2</sup> yüzyıllarda Uygur Türklerine ait, Bezeklik freskinde görülen rûmî kanatlı ejderha tasviri (Şekil 3.54), elde bulunan en eski belgedir” (Birol ve Derman, 2008, s. 179).



Şekil 3.54 Berlin Devlet Müzeleri, Asya Sanatı Müzesi / CC BY-NC-SA 4.0, 10.-11. yüzyıl, Bezeklik mağarası, Sincan, Çin, rumi kanatlı su ejderhası (URL-36, 2024)

Rumi'nin kaynağını bitkisel kökene bağlayan sanat tarihçileri, yarım palmet motifinin değişimi ile rumilerin oluştuğu düşüncesindedirler (Bakır, 1999, s. 201). Bezeklik'te bulunan rumi ve palmet motifine benzeyen bu bezeme sistemi (Şekil 3.55) belki de bitkisel kaynaklı rumi motifinin ilk adımı olarak kullanılmış olma ihtimalini düşündürmektedir.

<sup>2</sup> “Türk Tezyini San'atlarında Motifler” kitabında şekil 3. 54'teki fresk 9. ve 10. yüzyıllara ait olarak belirtilmiş, freskin bulunduğu müzede ise yapım tarihi 10. ve 11. yüzyıl olarak sunulmuştur.



Şekil 3.55 Bezeklik Mağarası, Uygur Türk bezemeleri (Bayraktar, 2014)

Hayvansal ya da bitkisel kökenli olsun sonuç olarak rumi motifi, kökeni tanınmayacak hale gelmiş soyut bir biçim olmuştur. Türk sanatında çeşitli malzemeler üzerinde süsleme motifi olarak uzun süre kullanılmış olan rumi motifi, Uygur’lar da hayvan figürlerinde kullanılırken, Orta Asya’da kurulan ilk Türk-İslam devleti Karahanlılar devrinde, kompozisyonlar oluşturacak kadar gelişmiş ve süsleme sanatlarımızda bir üslup haline dönüşmüştür. Büyük Selçuklu İmparatorluğu mimari eserlerinde ve kullanım eşyalarında (Şekil 3.56) önemli bir bezeme unsuru olarak sıkça kullanılmıştır (Karadaş, 2006, s. 161).



Şekil 3.56 Testi detayı, 12.-13. yüzyıl Selçuklu, İran, Kaşan (Avşar, 2020, s. 1846)

Anadolu Selçuklu Döneminde rumi motiflerin ilk örneklerine Kubadabad Sarayı’na ait çinilerde rastlamaktayız. Konya, Karatay Medresesi Müzesi’ndeki çinilerde rumi motifi figürlü sekizgen biçimli çinilerin zemin süslemesinde ve etrafındaki haç biçimli bağlayıcı çinilerin süslemesinde kullanılmıştır (Şekil 3.57) (MEGEP, 2008, s. 4).



Şekil 3.57 Kubad Abad, Büyük Saray'ın sır altı duvar çinileri. Konya, Karatay Müzesi (Arık, 2000, s. 73).

Osmanlı Döneminde de gelişimini sürdüren rumi motifi, klasik dönem kabul edilen 16. yüzyılda en olgun halini almıştır. Birçok farklı rumi çeşidi bu dönemde geliştirilmiştir (Karadaş, 2006, s. 161).

Bu dönemde kompozisyonların içinde çeşitli alanlarda kullanılan rumi motifi, kendi başlarına helezon ve dallar ile bağlanarak kompozisyon oluşturabildikleri gibi diğer motifler ile beraber de kullanıldığı görülmektedir (Şekil 3.58). Fakat rumi motifinin kendi dalları üzerinde ilerlemesi ve aynı dalın üzerinde rumi dışında başka bir motif bulunmaması rumi motifinin başlı başına bir üslup oluşturduğunun delilidir (Bakır, 1999, s. 199).



Şekil 3.58 İznik tabak (1480) Haggs Gemeentmuseum, Lahey, envanter numarası OCI 6-36. (Atasoy ve Raby, 1989, s. 151)

### 3.4.2.5 Bitkisel bezeme

Uygurların kıvrık dal tezyinatı Türk-İslam çinilerindeki bitkisel motiflerin ilk örnekleri sayılabilir (Demirbulak, 2012, s. 7). Maniheist Uygur duvar resimlerinde yer alan figürlerin ellerinde ya da arka planlarında natüralist anlayışa çok yakın bitkisel bezemeler bulunmaktadır (Doğanay, 2020, s. 386).



Şekil 3.59 Bezeklik Bin Buda mağaralarının 9. mağarasının duvarına çizilmiş Uygur prensleri, Sincan, Çin, MS 8.-9. yüzyıl, duvar resmi (URL-37, 2019)

Ögel ise “Bitkilerin üslûplaştırılması ile meydana gelen tezyinatın menşeinin Hazar kültürü olması çok muhtemel” olduğunu ifade etmektedir (Ögel, 1984, s. 237). Sekizinci yüzyıldan sonra Orta Asya’da İslamiyet’in etkisi ile somut tasvirler ortadan kalkarak, geometrik veya bitkisel motiflere dönüşmüşlerdir (Esin, 1982, s. 91).

İlk Müslüman Türk topluluklarının yaşadığı Karluk Bölgesi motifleri üzerindeki İslam kültürünün etkisi, insan figürlerinin azalması ve bitkisel motiflerin çoğalması şeklinde görülmüştür. Bu eğilim daha sonra “hatâyî” denilen motifin doğmasına sebep olmuştur. Ayrıca Uygurlarda görülen realist motiflerin yerine süsleme tarzı bezeme yerleşmeye başlamıştır (Ögel, 1984, s. 306).

“Arseven, İslam figüre karşı olduğu için Müslüman olan Türkler sembolik ve pagan anlamlı hayvan motiflerini bırakarak, onları stilize bitki ve çiçek motifleri haline soktular” (Kuban, 1969, s. 19) ifadesi ile bitkisel motiflerin gelişimine değinmiştir.

13. yüzyıldan sonra, figüratif motiflerin azalmasından faydalanan bitkisel motifler ve geometrik kompozisyonlar, bu oluşan motif açığını değerlendirerek binlerce çeşitleme yapabilme imkânını bulabilmişler ve bu durum onların yüksek düzeyde kullanılma şansını arttırmıştır (Mülayim, 2012, s. 57). Bitkisel motifler natüralist çizgilerin ötesine geçerek, doğada ve fiziki çevrede sürekli olarak görülmesi mümkün olmayan şekillere dönüşmüşlerdir (Mülayim, 2012, s. 62).

Türk süsleme sanatlarında yaygın olarak kullanılan bitkisel kökenli motifler, çiçekler, yapraklar, ağaçlar, yemiş ve meyveler olarak dört grup altında incelenebilir (Akar ve Keskiner, 1978). Türk süsleme sanatında yaygın biçimde kullanılmış olan bu motif gurubu çini sanatımızda da paralel şekilde gelişme göstermiştir (Pamuk, 2015, s. 18).

Türk çini sanatında bitkisel motifler, Anadolu Selçukluları Döneminde geometrik alanları çevreleyen bordürler olarak kullanılmaya başlanmıştır (Yetkin, 1972, s. 167). Yine aynı dönemde çini mozaik tekniği bitkisel motifler için elverişli bir uygulama tekniği olduğundan zengin ve girift desenler işlenmiştir (Öney, 1992, s. 97).

13. yüzyılın ortalarından sonra çini sanatında bitkisel motif ve kompozisyonların daha fazla görülmesi (Şekil 3.60), ilerdeki dönemlerde natüralist üslubun da devreye girdiği bezemede, bitkisel temaların hakimiyetinin başlangıç dönemi olarak sayılabilir (Arık, 2000, s. 209).



Şekil 3.60 Sekiz köşeli yıldız, opak sır üzerine lüster, İran, 1264, The Met Müzesi, envanter numarası: 41.165.28 (URL-38, 2024)

Selçuklular Döneminde nar veya haşhaşa çok benzeyen natüralist bitkiler (Şekil 3.61) az da olsa kullanılmasına rağmen genellikle palmet, lotus ve rumi motifleri hakimiyetini sürdürmüştür (Yetkin, 1972, s. 167).



Şekil 3.61 Hayat ağacının iki yanında karşılıklı simetrik çift kuş desenli yıldız çini, sır altı, Kubad Abad, Büyük Saray, Karatay (Arık, 2000, s. 93)

Selçuklular Döneminde ağırlıklı olarak rumi üslubu kullanılırken, Osmanlı Döneminde ise bitkisel motiflerin daha çok tercih edildiği görülmektedir (Çetindağ, 2002, s. 300). Osmanlı tezyinatında ise bitkisel motifler yaygın bezeme unsuru olarak, çeşitli bitkilerin sap, yaprak ve çiçeklerin stilize edilmesi ile oluşturulmuştur. Bursa Yeşil Türbede bulunan Çelebi Mehmet sandukasındaki, şakayık çiçeğinden ilhamla yapılan hatayîler (Şekil 3.62) ve mihrapta bulunan çini levhadaki üslûplaştırılmış bitkisel motifler dikkat çekicidir (Doğanay, 2020, s. 386).



Şekil 3.62 Bursa, Yeşil Türbe sanduka, renkli sır tekniği (Cambaz, 2011)

Bitkisel motiflerin en önemli üslubu olan hatâyî motifinin kaynağı Orta Asya'ya dayanır. Adını Çin Türkistan'ından alan motif, şakayık, gül, nar çiçeği gibi çok çeşitli çiçeğin stilize edilmiş hali ile Türk bezeme sanatında oldukça fazla kullanılmıştır. Bu motiflerin yer aldığı tasarımlar ise hatâyî üslubunu oluşturur. Üsluba adını veren hatâyî çiçeği, üstten görünümü olan penç motifi (rozet), gonca, sap ve yapraklar (Şekil 3.63) üslubun ana motiflerini oluştururlar (Bakır, 2007, s. 299).



Şekil 3.63 Topkapı Sarayı, Sünnet Odası saz yolu pano, sırası ile hatâyî, penç, gonca, yaprak detayı (Ertuğ ve Denny, 1998, s. 81)

Natüralist çiçek ve yaprak motifleri ile ağaç, bahar dalı ve benzerleri 16. yüzyılda çeşitli süsleme alanlarında ön plana geçerken, bu motiflerin öncüleri az sayıda da olsa 15. yüzyılda karşımıza çıkmaktadır (Demiriz, 1979, s. 28).

Diğer bir bitkisel üslup olan yarı stilize çiçekler (Şekil 3.64) ise Osmanlı Döneminin baş nakkaşı Karamemi tarafından geliştirilmiştir. Gül, gül goncası, sümbül, karanfil, lâle, süsen, zambak, şebboy, menekşe, nergis, haseki küpesi, bahar açmış meyve ağaçları, selvi ağacı gibi çeşitli bahçe çiçekleri ve ağaçları yarı stilize şekli ile bu dönemde bezeme sanatlarında kullanılmaya başlamıştır (Küçükköroğlu, 2021, s. 515).



Şekil 3.64 İznik, lale, gül ve sümbül motifli kenarsız düz tabak, 1575, Alessandro Bruschetti Foundation, Cenova (Atasoy ve Raby, 1989, s. 314)

### 3.4.2.6 Bulut bezeme

Bulut motifinin, tezminatımıza Çin sanatı ile etkileşim sonucu girdiği bilinmektedir. Bu nedenle motif “Çin Bulutu” olarak isimlendirilmiştir (Bakır, 1999, s. 203).

Bulut motifi, Çin sanatında ejderin ağzından gazap veya öfke sembolü olarak görülürken, Orta Asya’ da yaşayan Türklere geçmiş ve daha sonra gökyüzündeki bulut görünüşü hali ile Türk sanatında realist kullanım şeklini almıştır (Biol, 2002, s. 499).

Türk sanatında bulut motifinin bulunduğu en erken örnek “Hakas’ da Kopeni bölgesinde bulunan ve 8.-9. yüzyıllara tarihlendirilen Göktürk Devrine ait bir eyer kaşıdır. İnce altın tabaka ile kaplanmış bronz figürlerin tepe noktasında gökteki buluttan stilize edildiği izlenimini uyandıran bir bulut tasviri bulunmaktadır. Bu tasvirin Uygur sanatında karşılaştığımız bulutlara öncülük ettiği söylenebilir (Geçtan, 2019, s. 23, 24).

Avrasya hayvan üslubunda önemli yere sahip olan ejderha motifi Uygur sanatında bulut motifiyle beraber farklı şekillerde kullanılmıştır. Bezeklik mağaraları duvar resimlerinde bulut motifinin süsleme unsuru olarak kullanıldığı örneklerde Çin ile Orta Asya Türklerinin kültürel ve sanatsal alışverişinin yansımaları olmuştur. Mağaradaki figürlerin saçlarında süsleme amacıyla kullanılan bulut tokaların (Şekil 3.67) motifin en popüler kullanım şekli olduğu görülmektedir (Geçtan, 2019, s. 92).



Şekil 3.65 Altın Bulut Motifli Toka, Sunu Yapan Kadınlar, Bezeklik, 9. Mabet (Geçtan, 2019, s. 162)

Uzak Doğu sanatındaki inanişaya göre aya yaklaşan bulutlar yani ejderhalar, ayı yuttukları zaman, yeryüzüne bereketli yağmurlar yağdırırlardı. Bu yüzden, bu motifin bereket, bolluk sembolü olarak Türkler aracılığı ile Anadolu'ya geçmiş olması mümkün olmuştur (Öney, 1992, s. 49).

Anadolu Selçuklu sanatında rastlanılmayan bulut motifinin Türk sanatında tam anlamıyla kullanımı II. Beyazıt Döneminde görülmüştür. 15. ve 16. yüzyıllar yaygın olarak kullanılan dönem olmuştur (Şekil 3.67) (Bakır, 1999, s. 204; Doğanay, 1999, s. 225).



Şekil 3.66 Tabak 1500-10, Çinili Köşk, İstanbul, envanter numarası: 41/9 (Atasoy ve Raby, 1989, s. 155)

İstanbul'da Fatih Sultan Mehmed Döneminde inşa edilen Çinili Köşk duvarlarında kullanılan çinilerde rumi motifinin oluşturduğu yuvarlak rozetin köşelerinde iki çininin birleştiği noktada bağlayıcı unsur olarak kompozisyona bulut motifi ilave edilmiştir. Bilhassa üç köşeli lacivert çinilerde üç bulut motifinin bir araya getirilmesi ile oluşturulmuş, sır üstü altın ile işlenmiş olan kompozisyon, (Şekil 3.67) devrini aşmış özelliktedir (Doğanay, 1999, s. 231).



Şekil 3.67 Topkapı Sarayı, Çinili Köşk (1472), Âb-ı Hayat Çeşmesi'nin bulunduğu odanın altın nakışlı çinileri (Cambaz, 2010)

Kitabesinde 1523 tarihi bulunan Yavuz Sultan Selim'in türbesindeki pano bordüründe ise ince çin bulutu (Şekil 3.68) şekillerine ilk defa rastlanılmıştır (Aslanapa, 1989, s. 288).



Şekil 3.68 Yavuz Sultan Selim Türbesi'nin giriş revakında bulunan bulut bordürlü pano detayı (Orman, 2021, s. 188)

#### 3.4.2.7 Yazı (Hat) bezeme

Türk yazısının kökenini Proto-Türk Dönemi'nde ve daha sonraları, kayalar üzerine yapılan damgalara veya kaya işaretlerine dayanmaktadır. Türk yazısı Hun/Hsien-Pi yazısından sonra çok ilerlemesine rağmen Türk hat sanatının gelişmiş örnekleri Göktürk Devri'nde bulunmaktadır. Bununla birlikte daha sonra kullanılan Uygur yazısı Arap harflerini andıran hat sanatına daha uygun bir yazı olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda Göktürk ve Uygur Dönemi yazılarının Türk hat sanatının ilk devresi olarak kabul edilmesi uygun olacaktır. Bu anlamda ilk Türk hattatı sayabileceğimiz kişi de Kültigin ve Bilge Kağan yazıtlarının yazıcısı (Kültigin'in yeğeni) Yolluğ Tigin' dir (Çoruhlu, 2002, s. 155).

İslamiyet'in Türk sanatına getirdiği başlıca yeni motif, Arapça yazı, seramiklerde ilk önce şekillerin taklidi şeklinde başlayıp, sonraki dönemlerde okunabilen şekillere ve oradan da hattatlık sanatına dönüşmüştür. Göktürk ve Uygur yazılarında ilerlemiş olan güzel yazı sanatı geleneği Arapça harflere de uygulanarak, kûfi, celi sülüs ve nesih hatları, mimari kitabelerde de yüksek zirvelere ulaşmıştır (Esin, 1982, s. 93)

“Figürlü süslemenin nadir olduğu İslam çevrelerinde hat sanatı, saf dekorasyon, hatta abstre resim mahiyetinde karşımıza çıkmakta ve başlı başına ‘bir sanat dalı haline gelmektedir” (Demiriz, 1979, s. 31).

Hat sanatı mimari eserlerde inşa kitabelerinde kullanılmakla beraber, ayet, hadis, esmâ, duâ ve kelâm-ı kibarları ihtiva eden mimari, kitabe ve levhalarla tezyinâta katılıp bir nevi batı sanatındaki resmin yerini almıştır (Doğanay, 2020, s. 385). Mimarının yanı sıra üç boyutlu objelerde de hat sanatı ile yapılmış çalışmalarla sıklıkla karşılaşmaktadır (Pamuk, 2015, s. 22).

Türk çini sanatında sıklıkla karşılaştığımız hat, iki ana yazı tipi olarak kullanılmıştır. Birincisi daha çok köşeli ve geometrik hatlara sahip olan kûfi, diğeri başta nesih ve sülüs olmak üzere yuvarlak hatların hâkim olduğu yazı tipleridir (Demiriz, 1979, s. 32).

“Karahanlılar’ın Özkent Celalettin Hüseyin Türbesi, Şah Fazıl Türbesi, Gazneliler’in Sultan Üçüncü Mesud Minaresi, Aslan Cazip Türbesi, Leşker-i Bazar Sarayı, Büyük Selçukluların Damgan Minaresi gibi yapılarda müzeyyen kûfi örnekleri görülebilir” (Açıkgözoğlu, 2009, s. 182-183)

Selçuklu Dönemi çinilerinde kullanılan kûfi ve nesih yazı çeşitleri genellikle mihrap, kubbe ve eyvanlarda karşımıza çıkmaktadır (Şekil 3.69). Bu birbirine tezat olan iki yazı türünün aynı eser üzerinde kullanılarak zıtlıklar bağlamında birbirlerini destekledikleri de görülür. Kabartma harflerle yazıldığı gibi sır altı ve mozaik tekniğinde de yapılarak kullanıldığı görülmektedir (Yetkin, 1972, s. 171).



Şekil 3.69 Konya, Karatay Medresesi, avlu duvarındaki çini mozaikler (Cambaz, 2009)

Anadolu’da örgülü ve çiçekli kufi dediğimiz şekilde işlenen kûfi yazıların, Konya Alaeddin Cami (Şekil 3.70), Kayseri Külük Cami ve Afyon Mısri Cami mihraplarında en etkili örnekleri bulunmaktadır (Yetkin, 1972, s. 171).



Şekil 3.70 Konya, Alaaddin Camisi Mihrabı kûfi yazılı çini (Cambaz, 2009)

Osmanlı Döneminde çinilerde yazı, kitabeler ve dini konulu yazılar olarak karşımıza çıkmaktadır. Kitabeler belge niteliği taşıırken dini konulu metinlerin süsleme özellikleri ön plana çıkmıştır. Dini konulu metinler ve ayetler Camiler ve dini yapılarda daha fazla yer almaktadır. Erken Dönemde kullanılan bir satır kûfi, bir satır nesih yazının rûmili kıvrık dallardan oluşan zemin üzerine olan kalıplaşmış şemanın klasik dönemde az sayıda bitkisel motifler ile zenginleştirilen zemin üzerine genellikle sülüs yazı olarak kullanıldığı görülmektedir. Pencere alınlıkları ve yapıyı çepeçevre dolaşan firizlerde kullanıldığı görülür. Ayrıca ilginç istiflere de yer verilmiştir (Şekil 3.71) (Demiriz, 1979, s. 32; Demiriz, 2002, s. 568).



Şekil 3.71 İstanbul, Süleymaniye Camisi, 1559, Karahisari hattı, kible duvarı (Ertuğ ve Denny, 1998, s. 120).

#### 3.4.2.8 Remzi motifler ve kozmik semboller

Çağlar boyunca Türk topluluklarından Hun ve Göktürklerin güneş, ay, yer, su ve atalar kültürü ve tek tanrı inançları doğrultusunda benimsedikleri sembolik formları, eşyalarında ve sanat eserlerinde kullandıkları görülmektedir (Bakır, 1999, s. 213; Aksu, 2002, s. 316).

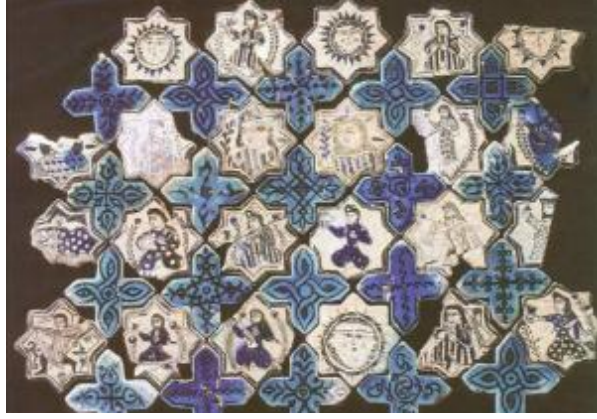
Türklere ait oluşturulmuş mitler ve Ergenekon, Oğuz Kağan, Bozkurt, Alp Ertunga, Manas, Türeyiş, Göç gibi destanlarda geçen imgeler Türk sanatının önemli motif kaynaklarını oluşturmaktadırlar (Duran, 2002, s. 168).

“V. I. Verbitskiy’in derlediği Altay Yaratılış mitinde verilen dünyanın ve insanın yaratılışı ile ilgili sahneler özellikle dünyanın altına ve yanlarına konulan balık motif-mimari eserlere ve el sanatlarına konulu anlatım şeklinde motif olarak girmiştir” (Duran, 2002, s. 158).

Ay, yıldız, güneş gibi tabiata ait varlıklar Türk sanatlarında sıklıkla kullanılan motiflerdendir. Özellikle ilk devir mimari yapılarda kullanılan bu sembollerin geometrik bezemede de üslûplaştırılmış olarak kullanıldığı görülmektedir (Doğanay, 2009, s. 93). Türk Sanatında güneş, noktalı daire veya Orta Asya tarzı sekiz köşeli yıldız, lotus veya ok biçiminde, ay ise noktasız ya da çift daire, hilâl, yay şeklinde sembolize edilmiştir (Esin, 1982, s. 90).

Altaylarda derlenen bir başka Türk Yaratılış mitinde Türk sanatkarlara ilham kaynağı olmuş “hayat ağacı, hayat suyu” gibi pek çok edebi motif bulunmaktadır. (Duran, 2002, s. 162). Erzurum, Hatuniye Medresesi, Yakutiye Medresesi, Kayseri Döner Kümbet ‘te işlenmiş olan iki yanında ejder veya aslanların koruduğu hayat suyundan çıkan hayat ağacı kabartmalarını mitlerde yer alan semboller olarak görmek mümkündür. Yine aynı şekilde bazı tekke ve tarikatlarda sembolik anlamlar yüklenmiş halde dokuz kollu veya kırk kollu şamdanlar bulunmaktadır. Yakut Türkleri arasından derlenen destanında geçen felek çarkı, gök ve yer hakkındaki anlatımlar Türk süsleme sanatlarında oldukça önemli motifler olarak karşımıza çıkmış ve hatta komşu kültürleri de etkilemiştir (Duran, 2002, s. 165).

“Türklere ait pek çok efsane ve masalda ay erkek, dişi de güneşle ilişkilendirilmektedir. Bu yüzden Anadolu Selçuklu mimarisine ait birtakım örneklerde (Şekil 3.72) erkek ve kadını temsilen daire ya da (ışıklı daire) içinde ay (hilal) ve güneş kabartmaları bulunmaktadır” (Çoruhlu, 2000, s. 25’den aktaran Arısoy, 2018, s. 62).



Şekil 3.72 Sır altı güneş ve insan figürlü Kubad Abad depo çinileri (Foto. R. Arık) (Arık, 2000, s. 100)

Osmanlı Döneminde ise çini sanatında karşılaştığımız sembolik motiflerden biri çintemani'dir. Budanın üç ruhani özelliğinin sembolü olarak da bilinmektedir (Bakır, 1999, s. 213). Doğanay ise Osmanlı Döneminde Budizm'in diğer sembollerine yer verilmediğinden benek motifi olarak da isimlendirilen motifi güçlü hayvanlara duyulan ilgi ile ilişkilendirerek pars beneği olduğundan bahseder (Doğanay, 2009, s. 92).

Merkezleri tek yöne kaydırılmış içten teğet üç daireden oluşan benek motifi tek kullanıldığı gibi pelengi denilen kaplan çizgileri ile kullanımı da görülmektedir. Pelengi, Buda'nın dudağına benzetilse de Osmanlı arşiv belgelerinden kaplan postundaki çizgiler olduğu öğrenilmiştir. Osmanlı öncesinde benek motifi bağımsız olarak kullanılırken pelengi ile kullanımı (Şekil 3.73) Osmanlı'ya has bir uygulama olmuştur (Doğanay, 2009, s. 91-92).



Şekil 3.73 İstanbul, Eyüp Sultan Türbesi, çintemani pano detay, 1585 (Ertuğ ve Denny, 1998, s. 180)

Diğer bir motif olan şemse de sembolik olarak güneşe benzetilerek Türk Sanatında yer almıştır. Bazı yayınlarda madalyon olarak da geçen şemse, Selçuklu ve 15. yüzyıl Osmanlı ciltlerinde yuvarlak şekilde iken daha sonraları uçları sivrileşerek ovale yakın form almışlardır (Şekil 3.74) (Bakır, 1999, s. 214).



Şekil 3.74 Eyüp Sultan Türbesi, şemse ve vazolu pano, 1580 (Ertuğ ve Denny, 1998, s. 111)

#### 3.4.2.9 Mimari motifler ve eşya resimleri

Mimari formlar kemer ve sütunce ya da konsol, yüzeysel niş, saçak, köşe sütunceler, çörten, mukarnas, mihrabiye gibi öğelerden oluşur. Bu motifler, gerçek mimaride görülen formların, daha yüzeysel ve naif bir anlayışla işlenmesi sonucu, yapısal etkilerini yitirip, dekoratif etkilerle karşımıza çıkmaktadırlar. Bu tür süsleme temaları, asıl dekorasyon yüzeyine hareket kattıkları gibi, yüzeyi ritmik olarak bölerler (Mülayim, 1982, s. 503; Doğanay, 2009, s. 94).

Çini sanatında ikonografik açıdan oldukça fazla rastlanılan Kâbe tasvirleri de (Şekil 3.75) mimari motifler açısından dikkat çekicidir (Doğanay, 2009, s. 94).



Şekil 3.75 Türkiye’de Mekke’de (muhtemelen İznik) Kâbe ve Kutsal Muhafaza’ nın tasvirini içeren çini, yaklaşık 1650. Victoria ve Albert Müzesi, envanter numarası:427-1900 (URL-42, 2024)

Genel olarak, günlük eşya motifleri başlığı altında ifade edebileceğimiz diğer grupta şamdan, vazo, kandil, silah, saksı, sürahi vb. günlük kullanım eşyalarının tasvirlerini görmemiz mümkündür (Mülayim, 1982, s. 503).

Su hayat kaynağı ve kutsal kabul edildiğinden suyu barındıran kaplarda (Şekil 3.76) aynı inancın sembolü olarak kullanılmıştır (Bakır, 1999, s. 215).



Şekil 3.76 İbrikli kenarsız tabak, Musée National de Céramique, Sèvres, envanter numarası: 22. 695 (Atasoy ve Raby, 1989, s. 341)

### 3.4.3 Kompozisyon Oluşturma Usulleri

Genel anlamda parçaların bir bütün içinde düzenli şekilde bir araya getirilmesini ifade eden kompozisyon, sanat eserine uyumlu ve hoş giden bağlantıları kazandıran nitelik olarak, sanat eseri için önemli bir yapıdır. Kompozisyon, plastik sanatlarda kullanılan anlatım araçları olan çizgi, renk, ışık gölge ve kütle gibi bütün bu öğeleri yöneten onlara estetik bakımından anlam veren kısacası biçimlere ruh veren bir güçtür (Mülayim, 1994, s. 72).

Kompozisyon biçim ve öz olarak iki ana bileşenden oluşur. Biçim-öz dengesi ile sağlam kompozisyonlar ortaya çıkmaktadır. Süsleme sanatında kompozisyon, istif, düzenleme, boyutlandırma nitelikleri ile bir tasarım ilkesi haline gelmiştir (Mülayim, 2012, s. 29- 31).

Kompozisyon düzeninde oran ve denge önem taşımaktadır. Tasarımlarda hem parçanın birbirine oranı hem de kompozisyonun bütünü arasında denge sağlanmalıdır. Türk Sanatındaki kompozisyonların temelini helezonlar oluşturur. Türk Sanatı kompozisyonlarında doğada görülen kavis ve eğriler hakimdir. Arşimet spirali olarak isimlendirilen helezonlar tezyini sanatlarda en eski ve yaygın çizim şekli olarak yer almıştır (Özkeçeci, 2008, s. 13).

Türk Sanatında İslamiyet öncesi kullanılan motifler kozmolojik anlamlar ifade ettiği için gök, yer ve unsurları dini kanuna göre sınıflandırılmış sıralamada ya da bir merkez etrafında veya üst üste, yan yana bazen de mimari bir cephede kat kat kemerler içinde tasvir edilmişlerdir. Girift olmayan düzenlemelerdeki motifler Türk Sanatına uygun olarak büyük çalışılmış hatta bir iki motif ile yetinilmiştir (Esin, 1982, s. 91).

İslamiyet'ten sonra eski dinlerin kozmolojik kanunlarının unutulması ve yakın Doğu İslam sanatının etkileşimi ile motifler girift hale gelmiştir. Türk Sanatında geometrik motiflerin ilk önce yan yana dizilen yıldızlar ve çokgenler şeklinde düzenlendiği daha sonraları merkezden güneş ışığı gibi yayılan ağ olarak kullanıldığı görülmüştür (Esin, 1982, s. 93).

Anadolu mimarisinde taş ve tuğla tezyinatın yanında çininin de ilk defa bir kompozisyon içinde varlık gösterecek şekilde kullanımına Divriği’de bulunan Kale Camisinde (Şekil 3.77) rastlanılmaktadır (Yetkin, 1972, s. 27).



Şekil 3.77 Divriği, Kale Camisi, çinileri dökülmüş taç kapısı (Arık ve Arık, 2007, s. 40)

Türk çini sanatında genel kompozisyon prensiplerini kabaca pano özelliği taşıyan desenler, ulama desenler ve geometrik desenler olarak üç grupta toplayabiliriz. Pano desenleri belirli bir alanın içinde oluşturulurken ulama tasarımları sonsuza kadar uzanır. Geometrik üsluptaki desenler ise ister pano olsun ister ulama tarzında olsun, yapısındaki geometrik düzen, diğer özelliklerinin önüne geçerek farklı bir tarz oluşturmuştur (Biol, 2002, s. 500).

Kompozisyon oluşturma usulleri simetrik, tekrarlı (ulama) ve akışkan olarak adlandırılırken, kompozisyon şemaları serbest, merkezi, sonsuz ve bordürler olarak sınıflandırılabilir (Demiriz, 1979, s. 33-35; Doğanay, 2009, s. 94-97).

“Simetri kuralı, yatay ve düşey eksene göre, iki yanda, birbirine eş biçimler geliştirme yöntemine dayanır. Simetrik kompozisyonlar prehistorik çağlardan günümüze kadar kesintisiz kullanılmıştır” (Mülayim, 1994, s. 74). Tekrarlama (ulama) yöntemiyle meydana getirilen kompozisyonlarda tasarımlar birbirinden bağımsız hareket etmektedir. Önceden hazırlanmış olan bir düzen üzerine dizilerek tekrar ederler. Akışkan kompozisyonlar (Şekil 3.78), bir noktadan başlayıp sarmaşık gibi gelişerek tekrar aynı noktada birleşir ve sonsuza kadar devam ederler (Doğanay, 2009, s. 95)



Şekil 3.78 Akışkan kompozisyonlu mavi-beyaz tondino tabak, 16. yüzyılın ilk yarısı, İznik, SHM, (Foto: Müze arşivi, S. Taşkın) (Bakır, 2007, s. 295)

Simetrik, tekrarlı ya da akışkan olarak tercih edilen usuldeki kompozisyonlar, serbest, merkezi, sonsuz ve bordür şemaları üzerinde çalışılmışlardır.

Serbest kompozisyon şemaları içerisinde desen tekrarı ve simetri bulundurmazlar. Belirli bir kökten başlayarak, tasarlandığı şekle uygun olarak düzenlenen kompozisyonlardır. Serbest çalışmalarda motifler formlarının sınırlarına bitişik yer almazlar (Bakır, 1999, s. 25; Doğanay, 2009, s. 95).



Şekil 3.79 Topkapı Sarayı, Sünnet Odası çinili cephe, serbest, sonsuz, simetrik kompozisyonlu panolar, 16. yüzyıl, Foto. Akşit arşivi (Bakır, 2007, s. 278).

Merkezi şablon üzerinde oluşturulan kompozisyonlarda (Şekil 3.80) kullanılan motifler simetri esasına dayanarak bir merkezden çıkan çapraz eksenlere göre dörtlü simetri, üçgen yarım daire, çeyrek daire, yarım oval veya çeyrek oval biçimindeki bölümlere kompozisyonun yarısı veya dörtte birinin uygulanması ve tekrarlanması ile oluşturulur (Demiriz, 1979, s. 35; Doğanay, 2009, s. 96).



Şekil 3.80 Merkezi kompozisyonlu tabak, 1570-80, Victoria ve Albert Museum, Londra, envanter numarası: 715- 1839 (Atasoy ve Raby, 1989)

Sonsuzluk Türk sanatının ana süsleme prensibi olmuştur. İlk bakışta bordür veya merkezi kompozisyon olarak görünen birçok desen detaylı incelendiğinde, sonsuzluk düzenlemesi ile kurgulandığı görülür (Demiriz, 1979, s. 34). Ulama da denen bu kompozisyon şemasında (Şekil 3.81) yan yana gelen çini parçalarda kullanılan desen dört bir kenarda yarım motifler gelecek şekilde tasarlanmaktadır (Bakır, 1999, s. 216).



Şekil 3.81 Gülbenkian Müzesi, Ulama çini, 16. yüzyılın 2. yarısı, İznik, Foto. S. Bakır (Bakır, 2007, s. 281)

Bordürler iki yönünden sınırlı diğer iki yönünden sonsuza devam eden genellikle eni boyundan az olan kompozisyon şeması türüdür (Demiriz, 1979, s. 34). Bordür çiniler yan yana geldiklerinde bir desen oluşturacak biçimde bir nevi ulama kompozisyon şeklinde tasarlanırlar. Genellikle dikdörtgen formlardan oluşan çini bordürler ana kompozisyona bir çerçeve oluştururlar (Bakır, 1999, s. 229).

Bordür şeklinde kullanılan desenler, Selçuklu ve Osmanlı mimari süslemesinde kullanılan geometrik süslemenin en önemli bölümünü oluştururlar (Şekil 3.82) (Demiriz, 1979, s. 34). Düğüm, zencerek ve aşk yolu gibi adlandırılan geometrik kompozisyonlar, birbirine eklenen düğümler, kıvrım ya da kırılmalardan oluşan desenlerin iki yönde sonsuza kadar gelişmesi ile oluşturulmaktadır. Ulama şeklindeki kompozisyonlardan kesilerek de oluşturulabilirler (Doğanay, 2009, s. 97).



Şekil 3.82 Malatya Battalgazi Ulu Camisi çini mozaik geometrik bordür desenleri (Arslan ve Tuncel, 2018)

Çok yönden sınıflandırılabilir olan geometrik kompozisyonların ayrımı, ilk aşamada kompozisyonun gelişme yönüne bağlı olarak; merkezi, yatay ve sonsuz şeklinde yapılabilir. Ayrıca, kompozisyonları oluşturan temel elemanların çeşidine göre kapalı şekilde geçme, çizgi sistemlerinden gelişen türler ve her iki elemanın kullanıldığı karışık türler olarak bir alt ayırım yapılabilir (Mülayim, 1982, s. 502).

Genel süsleme prensipleri açısından bakıldığında Selçuklular Döneminde ağırlıklı olarak kompozisyon düzeni pano bordürlerde geometrik desenler hakimken, Osmanlı Döneminde bitkisel motifler hâkim olmuştur.

Büyük panoların çoğunda simetri kuralına uyulmuş ve sonsuzluk da oldukça fazla tercih edilmiştir. Büyük panolarda sonsuz tekrarlanan motifler yanı sıra merkezinde bir şemse, yuvarlak madalyon, vazoda çiçekler kullanılan örnekler Osmanlı Döneminde daha fazla tercih edilmiştir. Bu merkezi motifin çevresinde ise zeminin hatâyî, rumi gibi geleneksel motiflerle ya da bahar dalları ile doldurulduğunu görürüz. Kompozisyonlarda boşluk doluluk oranı arasında iyi bir denge sağlanmıştır (Demiriz, 2002, s. 571).



## 4. BİR MALZEME OLARAK ÇİNİ

Tez çalışmasının bu bölümünde malzemenin tanımı yapılarak Türk çini sanatında kullanılan ham maddelere ve çininin Selçuklu ve Osmanlı Döneminde malzeme olarak kullanım alanlarına değinilmiştir.

### 4.1 Malzeme Tanımı

TDK Türkçe sözlükte; gereç, bir eserin hazırlanmasında yararlanılan bilgi ve kaynakların tamamı olarak geçen malzeme, Tuna (2002, s. 8) tarafından “Ürüne istenilen özellikler kazandırmak için, üretim işlemlerine de uygun hale getirilmiş ham maddeler veya ham maddelerin karışım ve bileşimlerine malzeme denir” şeklinde ifade edilmiştir. Çini de bir yüzey kaplama malzemesi olarak, Türk mimarisinde çeşitli eserlerde kullanım yeri bulmuştur. Mimarının yanı sıra kullanım eşyaları olarak da Türk sanatında yer alan, tabak, vazo, bardak, fincan, kandil, biblo, tabure, kalemdan gibi çini objeler malzemedен ziyade eşya özelliği taşıdığından dolayı kapsam dışında tutulmuştur.

Malzeme sanatçı eli ile esere dönüşürken, eseri doğru okuyabilmemiz için öncelikle malzemenin içeriğine hâkim olmamız gerekmektedir. Sanatçı açısından malzemenin, düşselindeki görüntüden pratiğe dönüştürdüğü şey olduğu kaçınılmaz bir gerçektir. (Karasu, 2021, s. 6). Bu bağlamda çini malzeme, mimari mekanlarda kullanımından dolayı eser içinde eser niteliği de taşıyarak bir iç ve dış mekân süsleme ögesi haline gelmiştir.

### 4.2 Çini Sanatında Kullanılan Ham Maddeler

Selçuklu Döneminde kullanılmaya başlanan silisli hamur bünye çeşitli teknik ve sanatsal buluşlarla kendini göstererek Selçuklu ustalarının elinde tüm zenginlik ve güzelliğiyle muhteşem eserlere dönüşmüştür. Kesin olarak ne zaman ve nerde ortaya çıktığı tespit edilemeyen silisli hamur, ilk olarak Eski Mısır topraklarında ortaya çıkmıştır. Bünyenin uzun bir aradan sonra yeniden kullanımının büyük ihtimalle Çin

porselenine benzer beyaz bünye arayışlarının sonucu olarak başladığı düşünülmektedir (Fehervari, 2000: 95; Jenkins, 1983; 1-4, 52'den aktaran Avşar ve Avşar, 2015, s. 99).

Selçuklular Döneminde 11. yüzyılın son çeyreğinde kullanılmaya başlanmış olan silisli bünye, bu tarihlerden sonra hızlı bir şekilde yaygınlaşarak tüm Selçuklu merkezlerinde uygulamaya başlanmış ve lüks ürün olarak tanımlanan imalatta ana hamur haline gelmiştir. Bilimsel literatürde 2. seramik devrimi olarak geçen bu buluş, İslam coğrafyasındaki seramik üretimini Çin'den sonra ikinci sıraya yerleştirmiştir (Avşar ve Avşar, 2015, s. 99). Türk çinilerinin %90 civarında silis oranı ile silisli çini özelliğine sahip olan zor ve yeni bir tarzın gelişmiş örnekleri olduğu görülmektedir (Tamer, 1962, s. 361).

Bu ham maddeler, günümüze ulaşmış çini ile ilgili en eski ve tek kaynak olan Ebul Kasım'ın Çini defteri (1301) olarak anılan Farsça "Arâ'is el-cevahir ve nefais el-atayip" isimli eserinde anlatılan çini hamuru, öğütülmüş ve has ipekten geçirilmiş 10 ölçek şeker taşı (silika-kuvars), öğütülmüş 1 ölçek cam cevheri (sırça) ve suda çözülmüş 1 ölçek beyaz lori kilden" oluşmaktadır (Tuna, 2002, s. 97; Küçükköroğlu, 2021, s. 175)

Çini mamul, hamur, astar, boya, sır ve sır üstü tabakalarından oluşmaktadır. Bu beş tabaka için kullanılan ham maddelerin, Selçuklu ve Osmanlı dönemlerinde imalatın yapıldığı coğrafyada bulunan kaynaklar doğrultusunda ve uygulanan çini teknikleri ile doğru orantılı olarak tercih edildiği düşünülmektedir. Bu anlamda günümüzde ulaşılabilmiş tek yazılı kaynak olan Ebul Kasım'ın Çini defteri dikkate alınarak tez sınırlılıkları dahilinde ham maddeler irdelenmiştir. Çiniyi bir malzeme haline getiren ham maddeler genel anlamda özlü, özsüz, boyar ham maddeler, olarak sınıflandırılabilir:

#### **4.2.1 Özlü Ham Maddeler**

Özlü ham maddeler suyla yoğrulabilen, kolaylıkla şekillendirilen ve kurdukları zaman şekli bozulmayan ham maddelerdir (Arcasoy, 1983, s. 8). Özlü ham maddeler seramiğin rahatlıkla şekillendirilmesi sağlayan bağlayıcı özelliği bulunan maddelerdir.

Plastik özelliğine göre illitler, montmorillonitler, bentonitler, killler ve kaolinler olarak sıralanır (Demirel, 2002, s. 4).

#### **4.2.1.1 Killer**

Killer; feldspat veya feldspatoit kayaçların tabiat şartlarında fiziksel ve kimyasal etkiler ile bozulmasından oluşurlar (Genç, 1990, s. 13; Tuna, 2002, s. 26). Çoğunlukla iki mikrondan küçük tane büyüklüğüne sahip, plastiklik ve dayanıklılık özellikleri olan içerisinde buldukları metal oksitlerden dolayı farklı renklerde görülebilen alüminalı doğal bileşiklerdir (Şahin, 1983, s. 21; Demirel, 2002, s. 4; Genç, 1990, s. 14).

“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” (Küçükköroğlu, 2021, s. 174).

“Bir seramik bünye içerisinde kilin iki önemli rolü vardır. Birincisi, kilin plastikliği seramiğin şekillendirilebilmesini sağlar. İkincisi, pişme sırasında sahip olduğu şekli koruyarak yoğun, dayanıklı bir yapı elde edilir” (Pekdemir, 2019, s. 6).

Bilimsel olarak killer ana kayaçlarına göre üç grupta sınıflandırılırlar.

##### **4.2.1.1.1 Kaolin gurubu**

Kaolinin ana kayacı kompleks alümina silikattan oluşmuştur (Arcasoy, 1983, s. 9). Yapısı gereği içindeki özsüz tanecik miktarına göre plastikliği, diğer kil cinslerine göre daha azdır. Çini hamuru %90’ ı özsüz ham madde içerdiğinden kaolinitik yapıdaki kil ile tornada şekillendirme olanağı bulunmamaktadır (Tuna, 2002, s. 26,27).

##### **4.2.1.1.2 İllit gurubu**

Glimmer soylu kayaçların bozunması ile oluşan potasyum oksit içeren mika kökenli oldukça plastik killerdir (Genç, 1990, s. 15; Tuna, 2002, s. 27). İllitlerin tane boyutları, kuruma ve pişme özellikleri, mineral yapıları diğer killere göre kuvars ve firit ile daha

fazla uyum sağlamaktadırlar. Çini bünyeler üzerinde yapılan analizler doğrultusunda çini hamurunda kullanılan killerin illitik yapıya sahip olduğu düşünülmektedir (Tuna, 2002, s. 27).

#### **4.2.1.1.3 Montmorillonit gurubu**

Bu guruptaki killeri volkanik tüflerin bozunması ile oluşan kil gurubunun en plastik elemanlarıdır (Tuna, 2002, s. 28). Tane irilikleri çok ufak yapıda olup, kuru hacminin 16 katı kadar su emme kabiliyetine sahiptirler. Genellikle bentonit formunda bulunan bu mineral emaye, sır ve hamurlara plastiklik vermek için kullanılmaktadır (Arcasoy, 1983, s. 11).

#### **4.2.2 Özsüz Ham Maddeler**

Özsüz ham maddeler, su ile kolayca şekil almayan, şekillendirile bilse bile dış etkenle şeklini kaybedip dağılan ham maddeler özsüz ham maddeler olarak tanımlanabilir (Arcasoy, 1983, s. 8). Tek başına şekillendirme özelliği olmayan bu ham maddeler hamurun ayakta durmasını sağlayan, deformasyon, kuruma, küçülme, genleşme, yapıdaki gözenek boyutlarını dengeleyen ve doku bağlarını oluşturan hamurun ana iskeleti, yapı taşlarını oluşturur (Tuna, 2002, s. 29).

##### **4.2.2.1 Kuvars**

Yeryüzünün keşfedilebilen kısmının %25'ini oluşturan kuvars, doğada kristal şekilde, dağ kristali, ametist, kuvarsit, kuvars, kristal kuvars olarak ve amorf şekilde ise flint ve sileks taşları, kizelgur şeklinde bulunmaktadır (Arcasoy, 1983, s. 13).

Çini yapımında kullanılan kuvars, Ebul Kasım'ın Çini Defteri'nde şeker taşı olarak da bilinen çakmak taşıdır. Amorf yapıya sahip, beyaz renkli ve beyaz mermerden daha opaktır. Çini üretiminde, temiz, ucuz, bol miktarda bulunmasının yanı sıra genleşmesinin de diğer kuvars türlerine göre daha düşük olması sebebi ile daha çok tercih edildiği söylenebilir. Çinide hamur, astar ve sırça yapımında kullanılmıştır (Tuna, 2002, s. 30).

#### **4.2.2.2 Dolomit**

Doğada büyük kayalar halinde bulunan kalsiyum karbonat ve magnezyum karbonat içeren minerallerdir (Arcasoy, 1983, s. 19-20). Ak çini hamurlarında kullanılan dolomit, Ebul Kasım'ın Çini Defteri'nde değinilen sır üstü dekorlu olan çift pişirimli dolomitik ürünlerin gövde ve astarlarında, betane, lon kireci taşı veya sengirize denen ham maddelerin kullanıldığından bahsetmektedir. Kalsiyum ve magnezyum içeren kalkerli çini üretiminin bugüne kadar Kütahya'da uygulandığı görülmektedir (Arcasoy, 1983, s. 20; Tuna, 2002, s. 31-32).

#### **4.2.2.3 Pegmatit**

Pegmatitler büyük ölçüde potasyum feldspat ve kuvars içeren sert çini hamurlarında kullanılan ham maddelerden biridir (Arcasoy, 1983, s. 17).

Gamseri taşı opak sırça yapımı ve turkuaz rengini güçlendiren, canlı görünmesini sağlayan ham madde olarak Ebul Kasım'ın Çini defterinde yer almaktadır. Çöğen ile kavrulup kullanılan ve camlaşan bu maddenin özelliklerine bakınca, potasyum içeren kuvars ağırlıklı madde olan pegmatit ile aynı özellikte olduğu düşünülmektedir (Tuna, 2002, s. 33).

#### **4.2.2.4 Çöğen külü**

Ebul Kasım'ın Çini Defteri'nde "gali" olarak geçen madde kurutulduktan sonra yakılarak kullanılır. Çöğen külünden çıkan sodadan, taşları eritmek için yararlanıldığından bahsedilmektedir (Tuna, 2002, s. 34).

#### **4.2.2.5 Kurşun**

Sırlarda çok kullanılan kurşun, silikat, karışımlarının içinde eritici özelliği gösterir. Erime noktası 880 santigrat derece olan kurşun renk veren oksitler için iyi bir çözücü maddedir (Arcasoy, 1983, s. 166). Ebul Kasım'ın Çini Defterinde "usrup" olarak ifade edilen cevher; mürdeseng, sülyen, üstübeç, kurşun asetat, galen, sirinç gibi ham maddelerden de üretilmektedir (Tuna, 2002, s. 35).

Kurşun zehirli olmasından dolayı gıda kaplarında direk kullanılmadan silisyum dioksit bağı olarak fritleme yapılarak kullanılır. Kurşun sırn parlaklığını artırır, genişleme katsayısını düşürür, sırrı esnek ve yumuşak hale getirir. “Sırda kimyasal olarak diğler oksitler ile bağı kuramaması durumunda, sırn sarımtırak bir görünüşe sahip olmasına neden olabilir” (Küçükköroğlu, 2021, s. 187).

### **4.2.3 Boyar Maddeler**

Seramik boyları, sır altı, sır üstü ve sır içinde renk veren çeşitli metal oksitlerden elde edilen maddelerdir (Arcasoy, 1983, s. 240). Doğadan çıkarıldığı şekli ile kullanılmayan oksitler, yakıldıktan sonra öğütölüp yıkanarak uygulanırlar (Tuna, 2000, s. 35).

Boya yapımında en çok kullanılan metal oksitler ve renkleri; demir oksit: kahve, kırmızı, sarı; bakır oksit: mavi-yeşil, yeşil; mangan oksit: mor, kahverengi; kobalt oksit: mavi, turkuaz, siyah; antimon oksit: sarı, mavi-gri; nikel oksit: gri, kahve, mavi, pembe; krom oksit: sarı, yeşil, pembe; uran oksit: sarı, turuncu, kırmızı; altın bileşikleri: kırmızı, pembe; iridyum bileşikleri: siyah, gri; platin bileşikleri: gri olarak sayılabilir (Arcasoy, 1983, s. 240)

Çinide kullanılan boyar ham maddeler şunlardır:

#### **4.2.3.1 Krom**

Ebul Kasım’ın Çini Defterinde ismi “müzerret” olarak geçen, doğal rengi ve pişirilmiş rengi siyah olan, ürünlerin kontürlenmesinde kullanılan siyah boya olarak geçmektedir (Tuna, 2002, s. 36).

#### **4.2.3.2 Kobalt- lacivert taşı**

Kobalt sırlarda renklendirici ve boya olarak kullanılan açık maviden koyu laciverte kadar mavinin tonlarını oluşturan güçlü bir boyar maddedir (Küçükköroğlu, 2021, s. 190).

Ebul Kasım'ın Çini Defterinde boyar madde olarak kullanılan kobalt içerikli ham maddeler, lacivert taşı (kobaltin), smaltin, eritrin-kobalt çiçeği olarak geçen ham maddelerdir (Tuna, 2002, s. 36).

#### **4.2.3.3 Bakır**

Kullanılan sırların yapısına bağlı olarak bakır oksit ile, kurşunlu sırlarda yeşilin tüm tonları, salt alkali kurşunsuz sırlarda mavi tonları, kurşun alkali karışımı sırlarda ise turkuaz tonları elde edilmektedir (Arcasoy, 1983, s. 190).

Ebul Kasım'ın Çini Defterinde yeşil renk için yakılmış bakır döğüntüsü, nuhass- mess kullanıldığından bahsetmektedir. Ayrıca yakın döneme kadar Kütahya'da yeşil boya için bakırcılardan toz bakır alınıp, yakılarak okside edilen bakır öğütülüp kullanılmıştır (Tuna, 2002, s. 37).

#### **4.2.3.4 Demir**

Demir içeren hammaddeler ile sarı, kahverengi, kızıl kahverengi, şarap kırmızısı renkler elde edilir. İndirgeyici atmosferde ise demir içeren hammadde gri- mavi ve koyu gri renk tonu verir (Arcasoy, 1983, s. 191)

Zerkebi merkesişa (altuni pirit), fizzi merkesişa (gümüşi pirit), markesişa (markazit), ahen- demir, yakılmış demir (demir oksit) isimli ham maddeler Ebul Kasım'ın Çini Defterinde demir içeren, kırmızı ve sarı renk veren maddeler olarak belirtilmiştir (Tuna, 2000, s. 38).

#### **4.2.3.5 Mangan**

Mangan kurşunlu ve kurşunlu borlu sırlarda kahverengi, alkali borlu sırlarda mora yakın renk verir (İşman, 1972, s. 123). “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” (Küçükköroğlu, 2021, s. 190).

Ebul Kasım'ın Çini Defterine göre mangan, erkek (siyah) magnezya (mangan oksit) ve dişi (beyaz) magnezya (magnezit) ham maddelerinden elde edilir (Tuna, 2002, s. 38).

#### **4.2.3.6 Kalay**

Kalay seramik sırlarında örtücülük alanında en çok kullanılan ve birçok seramik boyasının temelini oluşturan maddelerdir (Arcasoy, 1983, s. 196). Kalay, beyaz örtücü opak sır yapımında kullanıldığı gibi, renk veren oksitlerle birlikte kullanıldığında sırrı opaklaştırarak yüzeyin düzgün parlak olmasını sağlamaktadır (Küçükköroğlu, 2021, s. 191). Sıra elastikiyet kazandırır, kolay erimesini sağlar, sırrın akışkanlığını ve çatlamasını önlemeye yardımcı olan bir ham maddedir (Demirel, 2002 s. 31).

Ebul Kasım'ın Çini Defterinde rasas denilen kalay cevherinin lehim alışı yapılrken üzerinde biriken oksit sırlarda kullanılmaya başlanınca kalaya göre daha üstün olduğu anlaşılmış ve sirinç yapımı devam etmiştir (Tuna, 2002, s. 39).

#### **4.2.3.7 Antimon**

Kurşunsuz sırlarda örtücü beyaz etki veren antimon, kurşunlu sırlarda parlak sarı rengini oluşturmak için kullanılmıştır. Silisyum oksit ve alüminyum oksit oranları arttığında sarı rengin sıcaklık karşısındaki dayanımı artmaktadır (Arcasoy, 1983, s. 197-198). Bol kurşunlu antimon sarısı sırlara sentetik kırmızı demir oksit katkısı ile turuncu ve kızıl- kahve tonu renklerde elde edilebilmektedir (Küçükköroğlu, 2021, s. 191).

Ebul Kasım'ın Çini Defterinde sarı ve kırmızı renk yapımında kullanılan cevherlerden antimon sürme olarak geçmektedir (Tuna, 2002, s. 38).

#### **4.2.3.8 Çinko**

Çinko oksit sır derecesi yüksek ise ergitici, derece düşük olduğunda az kullanılırsa parlaklık, yüksek oranda kullanıldığında ise matlaştırıcı etkisi bulunmaktadır (Küçükköroğlu, 2021, s. 189).

Sırra esneklik katan çinko oksit genleşme katsayısı küçük olduğundan çatlaklığı önleyici rol oynamaktadır (Arcasoy, 1983, s. 168).

Ebul Kasım'ın Çini Defterinde çinko oksit tuya olarak sarı ve kırmızı renk yapımında kullanılan cevherler de geçmektedir (Tuna, 2000, s. 38).

#### **4.2.3.9 Magnezyum**

Sırlarda az miktarda kullanıldığında parlaklık veren magnezyum oksit, kullanım oranı arttıkça sırrı matlaşmaktadır. Genleşme katsayısı düşük olan magnezyum oksit sır çatlaklarını önlemede yararlı olmaktadır (Arcasoy, 1983, s. 169).

Dişi (beyaz) magnezya ismi ile Ebul Kasım'ın Çini Defterinde magnezit olarak kırmızı ve sarı renk yapımında kullanılan ham maddeler arasında yer almaktadır (Tuna, 2002, s. 38).

#### **4.2.3.10 Gümüş**

Ebul Kasım'ın Çini Defterinde gümüşün yakılıp öğütülerek ve kükürt içinde yakılarak kullanıldığından bahsedilmiştir. Gümüş oksit ve gümüş sülfür lüster boyalarında kullanılmıştır (Tuna, 2002, s. 39).

#### **4.2.3.11 Altın**

Varak haline getirilen altın, sır üstü laciverdi dekorlamada kullanılmıştır (Tuna, 2002, s. 39).

#### **4.2.4 Çini Hamuru**

Selçuklu ve Osmanlı Döneminde kullanılan çini hamuru genellikle stonepaste olarak bilinen silisyum oranı yüksek firitli hamurdur.

Tamer (1962, s. 362) Selçuklu Döneminde üretilen beyaza yakın çini hamurlarının ter kibini, %85-90 oranında silis, %3-5 alümina, %2-5 kireç, %2-5 alkali ihtiva

ettiğinden bahsetmektedir. İyi yoğrulmuş ve tane iriliği ufak olan hamurun sırçasının kurşunsuz kireç alkali özellikli astarsız yapıya sahip olduğuna değinmektedir.

Selçuklu Dönemi seramik üretiminde iki farklı hamur türü kullanıldığı düşünülmektedir. Bilim adamlarına göre 11. yüzyılın son çeyreğinden sora, hükümdar ailesi ve saray ileri gelenleri ile zengin kesim için yapılan seramikler silisli hamurdan yapılmış, bazıları astarsız, bazıları ise astar ile dekorlamış seramiklerden oluşmaktadır (Avşar ve Avşar, 2015, s. 100).

Kubad Abad Sarayı çinilerinde Topraksu, Yeğingil, Sakarya, Arık ve Ukav tarafından yapılan araştırma çalışmasında numuneler üzerinde yapılan inceleme sonucunda çini hamurunun %70-75 kuvars, %25-30 illitik kil ile hazırlandığı tespit edilmiştir. İznik çinilerinden farklı olarak hamurda camsı tabaka bulunmamaktadır (Topraksu vd., 2004, s. 77).

Çini ile ilgili en eski ve tek yazılı kaynak olan Ebul Kasım'ın Çini Defterinde tarif ettiği çini hamuru, beyaz tek pişirimli silisli hamurlardan olup, çift pişirimli (sır üstü) dolomitik hamurlara sadece değinilmiştir (Tuna, 2002, s. 77).

Ebul Kasım'ın Çini Defterinde hamur yapımı; öğütülmüş has ipekten geçirilmiş 10 birim şekersenk (kuvars), 1 birim öğütülmüş cam cevheri (firit), 1 birim suda çözülmüş lori kili hamur kıvamına gelinceye kadar karıştırılır ve yoğrulur, sabaha kadar bekletilip daha sonra el yordamı ile kıvam ayarının yapılması sonrasında kullanıldığı şeklinde anlatılmaktadır (Tuna, 2002, s. 80).

Osmanlı Dönemi hamurlarını ise İznik, Kütahya ve Tekfur Sarayı çinileri şeklinde tasnif etmek gerekmektedir. İznik hamurları kırmızı devir (1339-1548) ve beyaz devir olarak iki devrede incelenebilir (Tamer, 1962, s. 363).

İlk Osmanlı Devri çinilerinin hamuru kırmızı renktedir. Kırmızı hamurun kaba görüntüsü her ne kadar adi kil olduğu fikrini oluştursa da bu hamur Türk çini sanatına asıl karakterini veren ve Selçuklularda kullanılan sarımtırak renkli silisli hamurun kırmızı kil ile oluşturulmuş halidir. %95 silis içeren hamurda serbest kuvars miktarı %65 kadardır (Yetkin, 1972, s. 196).

15. yüzyılın sonlarında beyaz hamur kullanımını başladığı görülmektedir. Sarımtırak beyaz renkli ince ve sık dokulu hamurda %90 silis içeren bünyede %80 serbest kuvars bulunmaktadır. Bağlantı maddesi olarak kullanılan sırça kurşun içermektedir. Bu özellik İznik çinilerini Selçuklu çinilerinden ayırır (Tamer, 1962, s. 364).

Öney, İznik çini bünyelerinin %80-90 silis, %0,5-6 alümina, %2 alkali ve %1,8 kurşun oksitten oluştuğunu belirtmektedir. 16. yüzyılın farklı dönemlerine ait beş taş çini örneği üzerinde Tulun ve arkadaşları tarafından yapılan karakterizasyon çalışmasında çini örneklerinde SiO<sub>2</sub> oranının %80-85 aralığında değiştiği tespit edilmiştir. Amara ve Schvoerer, 17. yüzyıla ait dört farklı İznik çini örnekleri üzerinde gerçekleştirdikleri kimyasal analizde çini bünyelerindeki SiO<sub>2</sub> oranının %90'ın üzerinde olduğunu tespit etmişlerdir (Öztürk, 2022, s. 124).

#### **4.2.5 Astar**

Astar çini, yüzeyinin beyaz olmasını ve kolay bezenmesini sağlayan hamurun üzerine uygulanan ince bir tabakadır. Selçuklu, Beylikler ve Erken Osmanlı Dönemlerinde tek renk sırlı çinilerde astar bulunmazken, sır altı dekorlu ve kabartmalı çinilerde astar kullanıldığı görülmektedir (Küçükköroğlu, 2021, s. 180).

Ebul Kasım'ın Çini Defterinde astar yapımında betane (dolomit), saışkene (kuvars), cam cevheri (firit) ve kil ham maddelerinin eşit ölçüde karışımından elde edilmekte olduğundan bahsetmektedir (Tuna, 2002, s. 87).

#### **4.2.6 Sır**

Sır seramikte hamuru ince bir tabaka şeklinde kaplayan ve onun üzerinde eriyen cam veya camsı tabakadır. Sırlarda aranan en önemli özellik kullanıldığı hamur ile uyumlu olması ve çatlama ya da kavlama gibi sorunlar oluşturmamasıdır (Arcasoy, 1983, s. 162).

“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” (Küçükköroğlu, 2021, s. 184).

#### **4.3 Selçuklu ve Osmanlı Döneminde Çininin Malzeme Olarak Kullanım Alanları**

Çini, plakalar üzerinde işlenen renkli nakışlarla yapı yüzeylerini örtmek üzere hazırlanmış tam anlamıyla dekoratif bir kaplama malzemesidir (Mülayim, 2007, s. 274). Yapılarda çini süslemenin yerini mimari elemanların belirlediği sahaların içi teşkil eder. Kompozisyonlar, kapladıkları alanın şekline göre biçimlenir. Örneğin duvar kaplamalarında çok defa bordür desenlerinin, zemin desenleri ile aynı levha üzerinde yer alması, çini levhaların kapladıkları yere uygun olarak hazırlandıklarını açıklar. Panoların yüzeylerinin kemerli nişler şeklinde olması da mimarî bağlantıyı kanıtlar. Mimariye bu kadar sıkı bağlı bir süslemenin, mimarinin strüktürü ile bütünleşmesi belli bir estetik duyusunun sonucunda oluşmuştur (Yetkin, 1988, s. 480).

İran Selçuklularından kalmış olan 11. ve 12. yüzyıllara tarihlenen az sayıda sırlı tuğla ile süslenmiş eserlerde çini sanatının geliştiği görülmektedir. Fakat bu devrin eserleri oldukça tahrip edilmiştir. Büyük Selçuklulardan günümüze ulaşmış olan az sayıdaki kamu yapılarında bulunan örneklerde turkuaz sırlı tuğlalar ve çinililerin çoğunlukta olduğu görülmektedir. Çoğunlukla minarelerde görülen turkuaz sırlı çini mozaik eserlerin kalitesi, Anadolu’ya geldiklerinde Selçukluların bu yolda oldukça gelişme katettiklerini göstermektedir (Arık ve Arık, 2007, s. 32).

Anadolu Selçukluları Döneminde ise mimari ile çininin bütünleşmesi Anadolu Selçuklu çini sanatının belirleyici özelliği olmuştur. Mimariye renk katma amacı ile kullanılan çini, bu dönemde tekniklere hakimiyet ve semboller dünyasının motifleriyle zenginleşmiş süslemeler, Anadolu Selçukluları çinilerinin karakterini oluşturmuştur. Türk çini sanatının ilk defa bütün kuvveti ile hissedildiği bir sanat kolu olarak belirmesi bu dönemde gerçekleşmiştir (Yetkin, 1972, s. 185).

“Mimaride çini Osmanlı Döneminde daha çok iç cephede kullanılmıştır. Bu durum abartılı süs ve illüzyondan uzak durduğu için Klasik Osmanlı sanatının ne Bizans’a ne

İran'a ne de Selçuklu'ya özenmediğini, soylu ve sakin bir benlik duygusunu yaşattığını hissettirir" (Mülayim, 2007, s. 274,275).

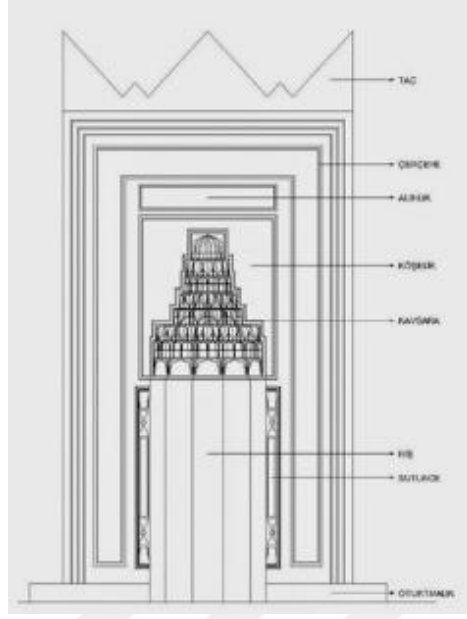
Çini, dekoratif süsleme ve kaplama malzemesi olarak mimari eserlerin belirli bölümlerinde kullanılmıştır. Mimari eserlerin haricinde de kaplama malzemesi olarak kullanıldığı tahmin edilen çinili yapıtlar zamana yenik düştüğü için günümüze gelme imkanı bulamamış olabilir. Araştırma sınırlılıklarımız doğrultusunda, Selçuklu ve Osmanlı Dönemi mimari eserlerinde ve çeşitli alanlarda çini malzemenin kullanım şekilleri aşağıda bulunan 24 başlık altında irdelenmiştir:

#### **4.3.1 Mihrap**

Mihrap, camilerin kible duvarında bulunan ve imamın namaz kıldırırken durması için ayrılmış yarım daire ya da yarım çokgen şeklinde olan girintili yer. Mihrap ilk kez 8. yüzyıl başlarında ortaya çıkmıştır (Hasol, 1979, s. 42,354).

Mihrap; tepelik, bordür, köşelik, kemer, alınlık, mihrap hücresi (kavsara) ve oturma bölümlerinden oluşmaktadır (Şekil 4.1). Tepelik, mihrabın üstünde yer alan özel olarak biçimlendirilmiş bölümdür. Bordürler, düz, içbükey kavisli, pahlı, kaval silmeli ve oluk silmeli şekillerde olup mihrap çevresini kuşatır. Köşelikler, yan yana iki kemer arasında veya kemerle çerçeve arasında kalan bir veya iki kenarı kavisli, üçgene benzeyen bölümlerdir. Kemer, mihrap sütunçelerinin başlıklarına oturan ve onları birbirine bağlayan kısımdır. Alınlık, kavsara ile kemer arasında veya kemersiz mihraplarda en içteki kuşak ile kavsara arasında kalan bölüme denir. Mihrap hücresi, kavsara, nişin alt kısmı ve sütunceden oluşan bölümdür. Mihrabın kenar kuşakları ve zemin arasında kalan bölümü oturma kısmıdır (Yıldırım ve Üzüm, 2010, s. 224-225).

Mihrabın yapıdaki yeri genellikle kible duvarının ortasıdır. Ana mihrabın yanlarında bazen mekân içindeki pâyelere ve son cemaat yerlerine de mihrap yerleştirildiğinden büyük ölçekli yapılarda birkaç mihrapla karşılaşılabilir (Erzincan, 2020, s. 31)



Şekil 4.1 Mihrap bölümleri çizim (Coruz, 2015)

Mihraplar, mimari eser içindeki önemli konumları ile paralel olarak çini ile süslemenin en yoğun kullanıldığı alanlar olmuşlardır. Hatta başka yerlerinde çini olmayan küçük bir mescitte bile yalnız mihrabın çini ile kaplandığı örnekler de bulunmaktadır (Yetkin, 1972, s. 151). Bu bağlamda mimari malzeme olarak kullanılan çinilerin en iyi örnekleriyle mihrap bölümünde karşılaşmaktayız.

Selçuklular Döneminde Anadolu topraklarında en eski çinili mihrap yapılışı 12. yüzyıla tarihlenen Siirt Ulu Caminde bulunmaktadır. Harap durumda olan mihrapta turkuaz çini parçalarına rastlanmıştır (Yetkin, 1972, s. 28; Arık ve Arık, 2007, s. 38).

Selçuklular Döneminde Kayseri Küllük Camisi, Sivas I. İzzeddin Keykavus Şifahanesi ve Türbesi, Konya İplikçi Camisi mihrap altında bulunan eski mihrap, Konya Alaeddin Camisi, Konya Sırçalı Medrese , Amasya Burmalı Minare Camisi, Akşehir Ulu Camisi (Şekil 4.2), Konya Sahip Ata Camisi ve Külliyesi, Sivas Gök Medrese, Harput Alaca Mescid, Çay Taş Medrese, Konya Sırçalı Mescid, Konya Sadreddin Konevi Camisi, Konya Tahir ile Zühre Mescidi, Konya Beyhekim Mescidi, Afyon Mısri Camisi, Ankara Aslanhane Camisi mihraplarında çini malzeme kullanımına rastlanmıştır. Beylikler Döneminde Beyşehir Eşrefoğlu Camisi, Birgi Ulu Camisi, Karaman İbrahim Bey İmaretinin Çinili Köşk'te bulunan Mihrabı, Konya Hasbey Darülhuffazı,

Gaferyad (Kazım Karabekir) Köyü Ulu Camisi, İlisra (Yollarbaşı Köyü) Ulu Camisi mihraplarında çini kullanımı görülmektedir. (Yetkin, 1972, s. 29-137).



Şekil 4.2 Akşehir, Ulu Camisi, 1213, çini mozaik mihrap (Arık ve Arık, 2007, s. 44)

Yetkin'e göre Çay Medresesinin mihrabı Türk çini sanatında ilk defa yabancı kökenli bir motif kullanılması bakımından özel bir yere sahiptir. Mihrap nişini çevreleyen ilmekli düğüm motifi (Şekil 4.3) Türk sanatına yabancı bir motif olup orijini Bizans sanatına aittir. İlk defa yabancı bir motif, içlerinde Allah, Ali gibi isimler yazılı yıldızlarla birleştirilerek tamamen İslami bir anlayışla bu mihrapta kullanılmıştır (Yetkin, 1972, s. 151).



Şekil 4.3 Çay Taş Medrese mihrap düğüm motifi (Nuran Turan Arşivi, 2019)

Gaferyad (Kazım Karabekir) Köyü Ulu Camisinin mozaik çinili mihrabı (Şekil 4.4) Beylikler Döneminden Osmanlılara geçiş devrinin karakterini veren ve Beylikler Döneminin tüm özelliklerini barındıran en ilginç eserdir (Yetkin, 1972, s. 192).



Şekil 4.4 Karaman, Kazım Karabekir Ulu Camisi mihrap (Arık ve Arık, 2007, s. 176)

Yetkin'e göre taş içine çininin yerleştirilmesi açısından önemli bir özelliği olan, Arapgir 'de muhtemelen 14. yüzyılda inşa edilmiş tekke olduğu düşünülen bir yapının, mihrap çevresinde bulunan taş kabarmalarının içine turkuaz ve lacivert renkte çini parçaların kullanıldığı kalıntılardan anlaşılmaktadır (Yetkin, 1972, s. 147).

Osmanlı mimari yapılarında çininin mihraplarda kaplama malzemesi olarak kullanımı, Bursa Yeşil Camisi, Edirne Muradiye Camisi, Kütahya Saray Camisi, Diyarbakır Melek Ahmet Paşa Camisi, İstanbul Piyale Paşa Camisi, Rüstem Paşa Camisi, İstanbul İvaz Efendi Camisi, Takkeci İbrahim Ağa Camisi, İstanbul Çinili Camisi, İstanbul Yeni Camisi, Ayasofya Camisi ve Topkapı Sarayı Kara Ağalar Mescidinde görülmektedir. Bursa Yeşil Camisi ve Edirne Muradiye Camisi'nin mihrap bölümü tamamen çini malzeme olarak kaplanmıştır.

Mimar Sinan eserlerinde ise mihrap nişinin (kavsara ve alt bölüm) tümüyle kaplı olduğu iki örnek vardır; biri İstanbul'daki Piyale Paşa Camisi, diğeri de Diyarbakır Melek Ahmet Paşa Camisi'dir. Mihrap sütuncelerinin de çiniyle kaplandığı, hatta

çiniden yapıldığı iki örnek yine Piyale Paşa ve Melek Ahmet Paşa Camileri mihraplarıdır (Sümengen, 2019, s. 69, 70). Melek Ahmet Paşa Camisi mihrabı çini süslemeli Diyarbakır'daki tek camidir. İnce ve uzun mihrabı bütünüyle çinilerle kaplıdır (Şekil 4.5). Ayrıcalıklı olan, mihrapta yer alan iki adet köşe sütun başlığının (Şekil 4.6) çini ile bezeli oluşudur (Çığ, 2014, s. 4).



Şekil 4.5 Diyarbakır, Melik Ahmet Camisi çinili mihrabı (Çığ, 2014, s. 5)



Şekil 4.6 Diyarbakır, Melik Ahmet Camisi çinili sütun başlığı (URL-39, 2024)

Mihrabın kavsara kısmı dokuz sıra köşeli ve iç bükey görüntü veren çini kaplı mukarnastan oluşmaktadır (Şekil 4.7). Mihrap mukarnaslarının her yatay sırasının arasında, mavi zemin üzerine beyaz saç örgüsü motifi ile oluşturulmuş yatay ince

dikdörtgen bordürleri görülmektedir. Mihrabın yan duvarlarında dikey, ince dikdörtgen bordürler bulunmaktadır (Daşdağ, 2013, s. 276; Çığ, 2014, s. 5).



Şekil 4.7 Diyarbakır, Melik Ahmet Camisi mukarnas çiniler (Daşdağ, 2013, s. 275)

Piyale Paşa ve Melik Ahmet Paşa Camilerinin mihrap kavsaraları çiniden özel kalıplanarak yapılmıştır. Sütunçelerde aynı biçimde özel olarak biçimlendirilmiş çiniler kullanılmıştır. Piyale Paşa Camisi mihrabı (Şekil 4.8), bu özelliğiyle İstanbul'daki diğer çağdaş camilerden ayrılır (Sümengen, 2019, s. 70).



Şekil 4.8 Piyale Paşa Camisi mihrabı, (Cambaz, 2007)

Mihrap kavsarası mukarnaslıdır. Mukarnasların üzerini kaplayan özel formlu çiniler mihrabın en ilgi çekici kısmıdır (Şekil 4.10). Yüzey kotu farkına geçişi sağlayan yan duvarlarda ve niş çerçevesinde, iki farklı bordür kompozisyonu daha görülür (Şekil 4.12) (Sümengen, 2019, s. 72).



Şekil 4.9 Piyale Paşa Camisi'nin çinili mukarnasları (Cambaz, 2012)



Şekil 4.10 Piyale Paşa Camisi mukarnas detayı (Sümengen, 2019, s. 72)



Şekil 4.11 Piyale Paşa Camisi mihrabı alınlık, taç ve bordürleri (Cambaz, 2007)



Şekil 4.12 Piyale Paşa Camisi Mihrap Bordürleri (Sümengen, 2019, s. 72)



Şekil 4.13 Piyale Paşa Camisi çinili mihrap kemeri (Cambaz, 2012)



Şekil 4.14 Piyale Paşa Camisi mihrap kemeri köşelikleri (Cambaz, 2012)



Şekil 4.15 Piyale Paşa Camisi mukarnas köşelikleri (Sümengen, 2019, s. 106)

Piyale Paşa Cami, tarihi boyunca birçok hırsızlık olayına şahit olmuştur. “Mihrap çinileri çalınmış ve çalınan parçalar dışında kalan özellikle yan bordürler ve niş ortasındaki kısımda birçok çini kırılmıştır. Günümüzde kırılan çiniler onarılıp eksik olanlar tamamlanmıştır (Sümengen, 2019, s. 129).

Klasik dönemde mihrabın tamamen çini ile süslenmesi pek tercih edilmemiş, alınlık, niş altı, kavsara, sütunceler gibi değişik bölümlerde kullanılması daha fazla rağbet görmüştür (Yıldırım, 2010, s. 706). Rüstem Paşa Camisi, Kadırga Sokullu Mehmet Paşa Camisi, Üsküdar Atik Valide Camisi, İstanbul Mehmet Ağa Camisi, Ramazan Efendi Camisi, İvaz Efendi Camisi, Mesih Paşa Camisi, (Yıldırım, 2010, s. 706-707) Takkeci İbrahim Ağa Camisi ve Adana Ulu Camisi mihrapları bu tarz uygulamaya sahip mihraplardır.



Şekil 4.16 Rüstem Paşa Cami mihrabı (URL-40, 2019)

Rüstem Paşa Camisi'nin mihrap nişinin yer aldığı duvara gömülü iki ayak arasındaki alanda çini kaplamaları, mihrap nişi, nişi çerçeveleyen ikili geniş bordür sırası ve yazı panosu olarak gruplayabiliriz (Şekil 4.16). Beş tam iki yarım yüzeyden oluşan mihrap

nişinin her bir yüzeyinde, mukarnaslı kavsarasının başlangıç seviyesine kadar, dilimli kemer içinde tasvir edilen vazolu bahar ağacı kompozisyonu tekrar ettirilmiştir (Özdemir, 2016, s. 79-80).



Şekil 4.17 Rüstem Paşa Camisi mihrap nişi (Ertuğ ve Denny, 1998, s. 44)

27 x 11 cm ölçülerindeki bu bordür çinisi, mihrap nişini üç yandan kesintisiz şekilde kuşatır. Mihrap nişini bu kuşağın dışından çevreleyen ilk geniş bordür dizisinde 22 x 28,5 cm ölçülerinde çini karolar kullanılmıştır. Mihrap nişi etrafında görülen bu düzenleme, son olarak en dıştan ikinci geniş bordürle kuşatılır. (Özdemir, 2016, s. 82,83)

İvaz Efendi Camisi'nin iç süslemesinde çini yalnız mihrapta kullanılmıştır. 16. yüzyılın en kaliteli İznik çinileriyle kaplanan mihrabın iki kenarındaki ince sütunçelerle kaide ve başlıklarındaki kum saatleri (Şekil 4.19) de çiniden yapılmıştır (Eyice, 2001, s. 492).



Şekil 4.18 İstanbul, İvaz Efendi Cami mihrabı (Çobanoğlu ve Orman, 2021, s. 115)



Şekil 4.19 İstanbul, İvaz Efendi Camisi mihrap detayı (Çobanoğlu ve Orman, 2021, s. 116)

Mihrabın iç yüzeyi uzunlamasına dilimler halindedir (Şekil 4.20). Mihrap nişi beş tam, iki de yarım olan, üzeri üst kısımları hat yazılı çini pano ile kaplanmıştır (Eyice, 2001, s. 492).



Şekil 4.20 İstanbul, Ayvansaray, İvaz Efendi Camisi mihrap nişi (Demirsar Arlı ve Altun, 2008, s. 246)

Takkeci İbrahim Ağa Camisi 455 cm. yüksekliğinde ve 227 cm. genişliğindeki mihrabı, sekiz sıra halinde mukarnas kavsarası haricinde, bütünüyle çini ile kaplanmıştır (Yıldırım, 2009, s. 449).



Şekil 4.21 İstanbul, Takkeci İbrahim Ağa Camisi Mihrabı (Demirsar Arlı ve Altun, 2008, s. 262)

Mihrap nişini farklı genişliklerde üç bordür çevrelemektedir. Üçüncü bordür ile kavsara köşeliği arasında, talik hatla Ali İmran Suresi'nden bir bölümün yazıldığı enine dikdörtgen bir alınlık (Şekil 4.22) yer almaktadır. Mihrap nişinin alt kısmı yedi kenarlı olarak düzenlenmiştir (Yıldırım, 2009, s. 499).



Şekil 4.22 Takkeci İbrahim Ağa Camisi mihrap alınlığı (Cambaz, 2009)

Ayrıca İstanbul, Hadım İbrahim Paşa Camisi'nde mihrap alınlığı (Şekil 4.23) olarak çini malzeme kullanılmıştır. Genişliği 270 cm olan alınlığı kaplayan çini levhalar kare biçiminde olup, kenarı bilinen levhalardan daha büyük olarak 45 cm dir (Yetkin, 1988, s. 200).



Şekil 4.23 Hadım İbrahim Paşa Cami mihrap alınlığı (Demirsar Arlı ve Altun, 2008, s. 169)

Bursa, Şehzade Mahmut Türbesi mihrap nişi turkuaz ve lâcivert altıgen çinilerle kaplıdır (Şekil 4.24). Levhaların üzerinde sır üstü altın yıldız kullanılmıştır (Demirsar Arlı ve Altun, 2008, s. 143).



Şekil 4.24 Bursa, Şehzade Mahmut Türbesi mihrabı (Şaşmaz, 2024)

#### 4.3.2 Niş (Mihrabiye)

Ansiklopedik mimarlık sözlüğünde, çoğunun üstü kemerli duvar hücresi olarak geçen niş (Hasol, 1979, s. 371), dini ve sivil mimaride çini kullanılmış alanlar olarak Selçuklu ve Osmanlı mimarisinde rastlanan bölümlerden biridir.

Selçuklu Döneminde Sivas, I. İzzettin Keykavus Şifahanesi kuzey eyvanın yan duvarlarında (Şekil 4.25) karşılıklı olacak şekilde ve Konya Sırçalı Medrese ana eyvanda (Şekil 4.26) mihrabiye çinili niş örneklerine rastlanmaktadır (Yetkin, 1972, s. 40).



Şekil 4.25 Sivas, I. İzzettin Keykavus Şifahanesi kuzey eyvanı niş (Arık ve Arık, 2007, s. 53)



Şekil 4.26 Konya Sırçalı Medrese ana eyvanda mihrabiye nişi (Arık ve Arık, 2007, s. 81)

Eski Malatya Ulu Camisinde kubbeye intikali sağlayan tromplar bölgesinin kuzey tarafında Bursa kemeri şeklinde sağır bir niş bulunmaktadır. Konya Karatay Medresesi Eyvan kemerinin yan kanatlarındaki nişlerin (Şekil 4.27) dış kısımlarındaki duvar, mozaik çini ile kaplanmıştır (Yetkin, 1972, s. 48, 67).



Şekil 4.27 Konya Karatay Medresesi eyvan kemerinin niş duvarı (Arık ve Arık, 2007, s. 91)

Afyon Mısri Camisi Mihrap içinde mukarnaslı küçük bir niş daha bulunmaktadır (Şekil 4.28). Akşehir Seyid Hayrani Mahmud Türbesi dış cephe tambur kısmında sivri kemerli kör nişlerinde sonradan kullanıldığı düşünülen sırlı tuğla kullanımı görülmektedir (Yetkin, 1972, s. 108, 109).



Şekil 4.28 Afyon Mısri Camisi mihrap içindeki mukarnaslı küçük niş (Arık ve Arık, 2007, s. 105)

Osmanlı Döneminde İstanbul, Kara Ahmet Paşa Camisinde dolap yeri nişleri (Şekil 4.29), İstanbul Hürrem Sultan Türbesinde mihrabiye nişleri, İstanbul Rüstem Paşa

Camisi son cemaat yerindeki mihrabiyede, Diyarbakır Behram Paşa Camisi nişçiklerinde, Bosnalı Damat İbrahim Paşa Türbesi dolap nişleri çini kaplama malzemesi olarak kullanılan örneklerden bazılarıdır.



Şekil 4.29 İstanbul Kara Ahmet Paşa Cami son cemaat yeri dolap nişleri (Demirsar Arlı ve Altun, 2008, s. 177)

Kara Ahmet Paşa Camisi son cemaat yerindeki iki dolap nişinin üstü, sivri kemerli birer alınlıkla süslüdür (Şekil 4.30). Renkli sırta boyama tekniğinde çinilerin son örneği bu eserde kullanılmıştır (Yetkin, 1988, s. 482).



Şekil 4.30 İstanbul Kara Ahmet Paşa Camisi dolap niş alınlığı (URL-41, 2015)

Hürrem Sultan Türbesinde, nişlerin mukarnaslara kadar olan kavsarası çini kaplamalıdır (Şekil 4.31). Altı adet nişin köşebentleri nişin şekline göre kademeli olarak çiniler ile kaplanmıştır (Doğanay, 2009, s. 211).



Şekil 4.31 Hürrem Sultan Türbesi mihrabiye nişi (Doğanay, 2009, s. 224)

On altıgen yapıya sahip Bosnalı Damat İbrahim Paşa Türbesinin, sekiz adet pencere aralarındaki boşluklarında, kapaklı dolaplar yer alır. Bu dolapların içi çini malzeme ile kaplanmıştır (Şekil 4.32) (Öztürk, 2019, s. 62).



Şekil 4.32 Bosnalı Damat İbrahim Paşa Türbe içindeki dolap içi (Öztürk, 2019, s. 64)

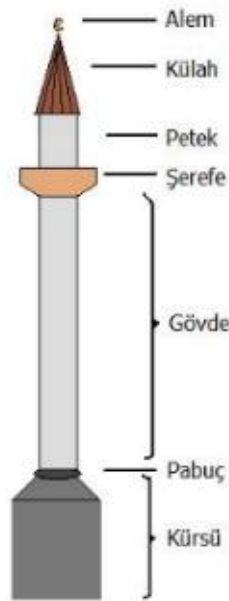
Sultan Ahmed Camisi üst mahfillerinde, I. Ahmed Türbesi, Topkapı Sarayı 1. Ahmed Kitaplığı nişlerinde (Şekil 4.33) çini kaplama malzemesi olarak kullanılmıştır. Revan Köşkü, Bağdat Köşkü ve Velihaht Dairesi nişlerinde çini kullanıldığı görülmektedir (Dönmez, 2001, s. 47).



Şekil 4.33 1. Ahmed Kitaplığı dolap içi ve nişleri (Çobanoğlu, 2011, s. 290)

### 4.3.3 Minare

Camilerde, müezzinin çıkıp ezan okuduğu yüksek ve ince yapıli kuleye verilen addır. Türk minareleri aşağıdan yukarıya doğru şu bölümlerden meydana gelir: kürsü, pabuç, gövde, şerefe, petek, külah (Hasol, 1979, s. 356) ve alem (Şekil 4.34).



Şekil 4.34 Türkiye’de kullanılan terminolojide minarenin bölümleri (Sae, 1962, 2014)

İran’ da Büyük Selçuklular zamanında çininin kullanılmaya başladığını gösteren en eski örnek Abbasiler tarafından yaptırılan Damgan Mescid-i Cuma’sının Selçuklular zamanında yapılan minaresinde kullanılan turkuaz sırlı kufi yazılı kitabe frizidir (Yetkin, 1972, s. 15; Arık ve Arık, 2007, s. 32).

İsfahan yakınında Sin Camisi, İsfahan Mescid-i Ali, İsfahan Saraban minarelerinde (Şekil 4.35) yer alan kitabe şeridinde harfler açık mavi çini parçalarından yapılmıştır. İsfahan yakınında Ziar minaresinde ve Rehrevan minaresinde açık mavi çini parçaları kullanıldığı görülmektedir. Kirman yakınında Nigar’da çinili bir minare de bulunmaktadır (Yetkin, 1972, s. 17).



Şekil 4.35 İsfahan Saraban minaresi (Arık ve Arık, 2007, s. 33)

Kalan minaresinin şerefe altında görülen sırlı tuğla süslemeler yeni olmakla beraber, eskiden de böyle sırlı süslemeleri olduğu sanılmaktadır. Vabkend minaresinde (Şekil 4.36) de sırlı tuğla kullanımı görülmektedir (Yetkin, 1972, s. 19).



Şekil 4.36 Vabkend minare, Buhara yakını (Arık ve Arık, 2007, s. 31)

Anadolu’da Siirt Ulu Cami minaresi, Sivas Ulu Cami Minaresi (Şekil 4.37) ve Aksaray Kızıl Minarelerinde küçük çanaklarla yapılan başini tekniğinde süsleme bulunmaktadır (Yetkin, 1972, s. 27).



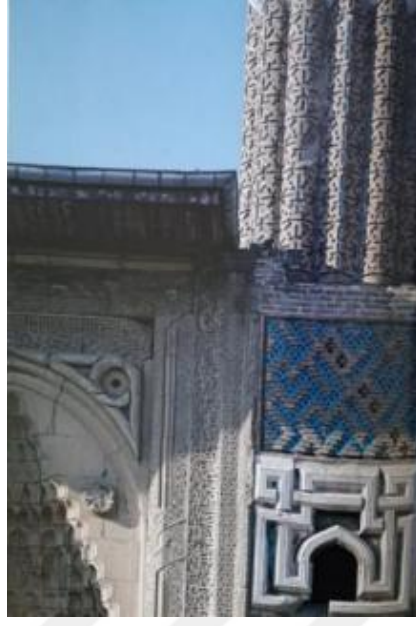
Şekil 4.37 Sivas Ulu Cami minaresi (Arık ve Arık, 2007, s. 46)

Van Sinaneddin Cami minaresi, Ankara Aslanhane Cami minaresi, Antalya Yivli minare, Akşehir Taş Medrese minareleri, şerefe altı turkuaz ve mor sırlı tuğla çinilerden geometrik örgü motifi ile dekorlanmıştır (Yetkin, 1972, s. 59). Akşehir Ulu Cami’nin minaresinin pabuç kısmında turkuaz rengi yıldız ve lacivert rengi haç biçimli çiniler kullanılmıştır (Yetkin, 1972, s. 60).

Akşehir Güdük Minare mescidi minaresinde kalan izlerden sırlı tuğla kullanıldığı anlaşılmaktadır (Yetkin, 1972, s. 61) Hoca Hasan Mescidinin minaresinde turkuaz ve lacivert sırlı tuğla ve çini kalıntıları günümüze ulaşmıştır (Yetkin, 1972, s. 71)

Hatuniye Mescidinin minaresinde Kubad Abad sarayının çinilerine benzeyen turkuaz sır altına siyah dekorlu çiniler, şerefenin altındaki mukarnas dolgular arasına küçük parçalar şeklinde kesilerek yerleştirilmiştir. Kuş figürlü bir çini parçasında görülmektedir (Yetkin, 1972, s. 72).

Konya Sahip Ata Camisi ve Külliyesi Anadolu’nun ilk taç kapı ile birleşen çifte minareli yapısıdır. Sadece sağdaki minare şerefe altına kadar sağlam durumdadır. Minarelerin küp kısmı (Şekil 4.38) sırlı tuğla ve çini malzeme ile kaplıdır (Yetkin, 1972, s. 73, 74).



Şekil 4.38 Konya Sahip Ata Camisi Minaresi (Arık ve Arık, 2007, s. 100)

Konya İnce Minareli Medresenin iki şerefeli minaresi ilk şerefeye kadar sağlam durumdadır. Minarenin küp kısmında mavi sırlı tuğlalar kullanılmıştır. Sırlı tuğlaların istiflenişindeki düzen bakımından (Şekil 4.39) dikkat çekmektedir (Yetkin, 1972, s. 82-84).



Şekil 4.39 Konya İnce Minareli medrese (Erdemir, 2015, s. 133)

Sivas Gök Medrese çift minareleri kaidesi turkuaz rengi sırlı tuğla ve dilimli gövde çinilerden kabarılarla (Şekil 4.40) plastik bir görünüş kazanmıştır (Yetkin, 1972, s. 84).



Şekil 4.40 Sivas Gök Medrese minareleri ve ayrıntısı (Arık ve Arık, 2007, s. 123-124)

Erzurum'daki Hatuniye Medresesinin minarelerinin kaidelerinde sırlı tuğla çerçeve içine alınmış yuvarlak madalyon şeklinde çini kullanımı görülürken minare gövdesi de sırlı tuğla ile kaplıdır. Sivas'ta Çifte Minareli Medrese' de (Şekil 4.41) sırlı tuğla ve mozaik çini dekoru bulunmaktadır (Yetkin, 1972, s. 85).



Şekil 4.41 Sivas Çifte minareli medrese minare ayrıntısı (Arık ve Arık, 2007, s. 131)

Antalya'da yivli gövdesinden dolayı Yivli Minare adını alan minarede bugün dikkate değer bir çini tezeyyatı bulunmamasına rağmen eski bir resminde bu minarede de mozaik çini ve sırlı tuğla kullanıldığı görülmektedir (Yetkin, 1972, s. 86). Kırşehir Cacabey Medresesindeki Türbe Minaresinde turkuaz rengi sırlı tuğla malzeme ile kaplama yapılmıştır (Yetkin, 1972, s. 94). Harput Alaca Mescidin yıkık minare kaidesinde alçı üzerinde bulunan izlerden minarede daha önce mozaik çini malzeme kullanımı olduğu düşünülmektedir (Yetkin, 1972, s. 98).

Beylikler Döneminde de minarelerde çini kullanımına devam edilmiştir. Birgi Ulu Cami minaresinin silindirik gövdesinde kırmızı tuğla ve turkuaz sırlı tuğla malzeme, baklavalılar ve zikzaklar oluşturacak biçimde kullanılmıştır (Yetkin, 1972, s. 128). Erzurum Yakutiye Medresesinin silindirik gövde kısmında (Şekil 4.42) tuğla ve sırlı tuğla kaplama kullanılmıştır (Yetkin, 1972, s. 139).



Şekil 4.42 Erzurum Yakutiye Medresesi minaresi ve detayı (Arık ve Arık, 2007, s. 169)

Erken Osmanlı Döneminde Osmanlı öncesi etkilerin görüldüğü İznik Yeşil Cami minaresinde (Şekil 4.43) çini malzeme mozaik çini tekniğinde kullanılmıştır (Demirsar Arlı ve Altun, 2008, s. 69).



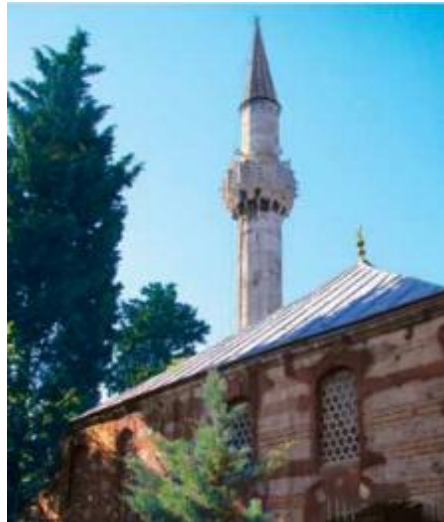
Şekil 4.43 İznik Yeşil Cami minare detayı (Demirsar Arlı ve Altun, 2008, s. 69)

Diğer bir çini kullanılan minare, İznik Eşrefoğlu Rumi Camisi'dir (Şekil 4.44). Camiye çiniler 1619 yılında eklenmiştir (Demirsar Arlı ve Altun, 2008, s. 292).



Şekil 4.44 İznik, Eşrefoğlu Rumi Camisi minaresi (Demirsar Arlı ve Altun, 2008, s. 292)

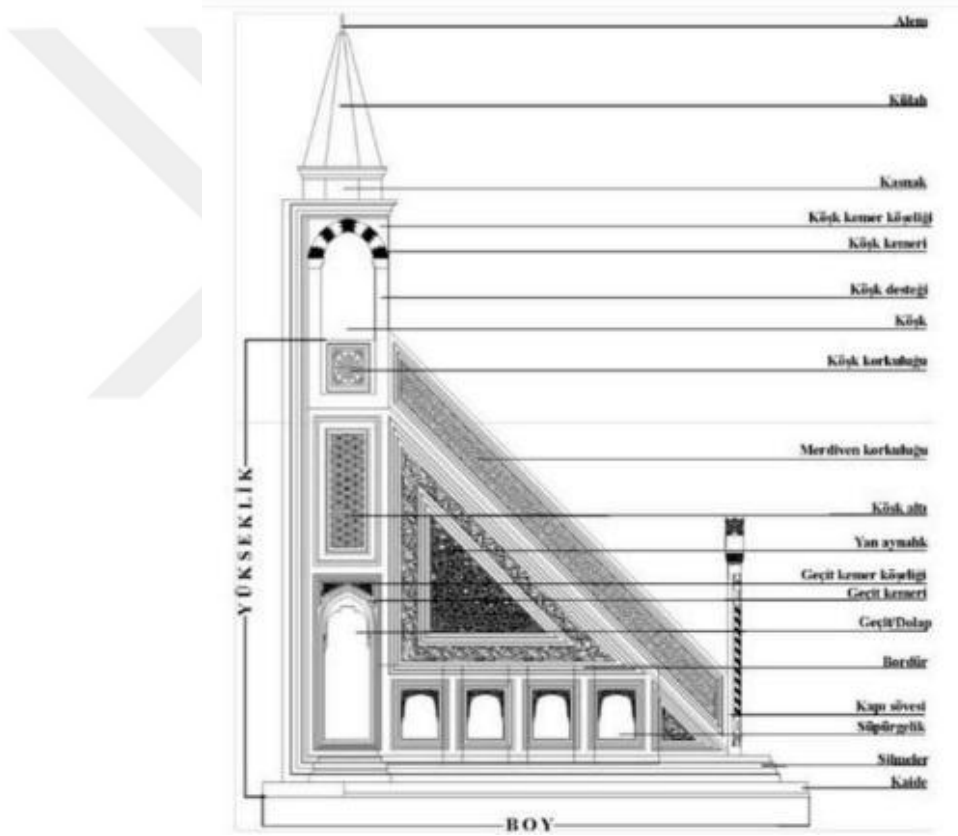
Yenişehir, Sinan Paşa Camisi minaresinin şerefesinin altındaki çini dekorlar, birbirlerinden, iki turkuaz sırlı bordürle ayrılan üç kuşak halinde görülür (Reyhanlı, 1978, s. 377). Ramazan Efendi Cami'nin, külahla peteğin birleştiği yer (Şekil 4.45) bir sıra turkuaz çini ile süslenmiştir.



Şekil 4.45 Ramazan Efendi Camisi minaresi (Çobanoğlu ve Orman, 2021, s. 122)

#### 4.3.4 Minber

Camilerde hatibin hutbe okurken daha iyi görülmek ve sesini daha iyi duyurmak üzere çıktığı basamaklı mimari unsur. Camilerde, namaz salonlarının kible tarafına ve mihrabın sağına konulan minber, camilerin en fazla itina edilen ve süslenen kısımlarından biridir. Minber; kaide, giriş, aynalık altı bölümü/süpürgelik, yan aynalıklar, korkuluk, köşebent, geçit, geçit üstü panosu, köşk altı panosu/süpürgelik, köşk, köşk yan pano, kasnak, külah ve alem kısımlarından oluşur (Şekil 4.46) (Dağlı, 2015, s. 93-95).



Şekil 4.46 Yandan Minber bölümleri (Sayım, 2019)

Selçuklu Döneminde ulaşılabilen kaynaklar doğrultusunda minberlerde çini malzeme kullanımına rastlanılmamıştır.

Osmanlı Dönemi camilerinde minberde çini malzeme kullanımına Bozüyük Kasımpaşa Camisi, İstanbul Rüstem Paşa Camisi, İstanbul Kadirga Sokullu Mehmet Paşa Camisi, İstanbul Kocamustafapaşa Ramazan Efendi Camisi, İstanbul Takkeci

İbrahim Ağa Camisi, Edirne Selimiye Camisi ve Üsküdar Çinili Cami'lerinde rastlanmıştır.

Bozüyük, Kasımpaşa Camisi, 16. yüzyılın ilk yarısında renkli sır tekniğinde çinilerin kullanıldığı ilk yapılardandır. Minberin yan aynalıkları (Şekil 4.47) ve külahı, renkli sır tekniğinde çinilerle bezelidir. Minber külahı da çinilerle kaplıdır (Bilir, 2019, s. 134-135).



Şekil 4.47 Bozüyük, Kasımpaşa Cami minberin yan aynalıkları (Demirsar Arlı ve Altun, 2008, s. 151)

İstanbul Rüstem Paşa Camisi'nin minber köşkünün duvarında özel olarak bu bölüm için tasarlanmış küçük çini panolar kullanılmıştır (Çobanoğlu ve Orman, 2021, s. 86). İstanbul, Kadirga Sokullu Mehmet Paşa (Şekil 4.48) ve Edirne, Selimiye Camisi'nin minber külahı (Şekil 4.49) ve külahı altında yer alan ayna çini malzeme ile kaplanmıştır.



Şekil 4.48 İstanbul, Kadirga Sokullu Mehmet Paşa Camisi'nin minber külahı (Çobanoğlu ve Orman, 2021, s. 92)



Şekil 4.49 Selimiye Camisi Minberi ve çini kaplı külâhı (Cambaz, 2011)

İstanbul Kocamustafapaşa Ramazan Efendi Camisi'nin minber altı (Şekil 4.50) ve minber köşkü (Şekil 4.51) içinde, çiniler duvar kaplaması olarak kullanılmıştır.



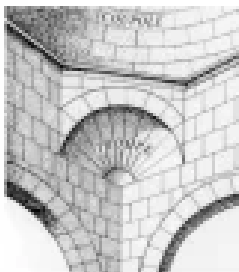
Şekil 4.50 Ramazan Efendi Camisi minber altı (Cambaz, 2010)



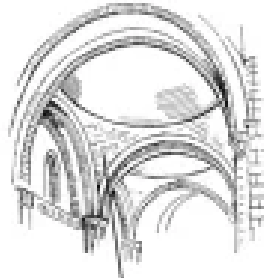
Şekil 4.51 Ramazan Efendi Camisi minber köşk içi (Kaçkaner, 2009, s. 67)

#### 4.3.5 Pandantif, Tromp, Türk Üçgeni, Mukarnas

Kubbenin kare planlı bir alt yapıdan dairesel bir mekân örtüsüne geçişini kolaylaştırmak için kubbeye geçiş elemanları olarak; pandantif, tromp, Türk üçgeni (Şekil 4.52) ve mukarnasdan yararlanılmıştır (URL-12, 2017).



Tromp



Pandantif



Türk üçgeni

Şekil 4.52 Kubbeye geçiş elemanları (Salkın, 2022)

Selçuklular Döneminde Konya Karatay Medresesi eyvanının kubbe geçişini sağlayan pandantiflerde (Şekil 4.53) çini malzeme kullanılmıştır. Kubbeye geçiş üçgeni koyu

mor ve turkuaz çinilerden kesilmiş olan ince ikişer bordürle çevrelenerek beş sahaya bölünmüştür (Yetkin, 1972, s. 63).



Şekil 4.53 Konya, Karatay Medresesi kubbeye geçiş köşe üçgeni (Arık ve Arık, 2007, s. 92)

Konya, İnce Minareli Medresesinde kubbeye geçiş dört parçaya bölünmüş üçgen pandantiflerle sağlanmıştır (Şekil 4.54). Her üçgenin etrafı, mavi zemin üstüne lacivert çini malzemenen mozaik tekniğinde kesilmiş parçaların düzenlenmesi ile oluşturulmuş bir şeritle çerçeveselmiştir (Yetkin, 1972, s. 83).



Şekil 4.54 Konya İnce Minareli medrese hol ve eyvan kubbe geçişi (Arık ve Arık, 2007, s. 109)

Sivas Buruciye Medresesindeki Türbenin köşelerine yerleştirilmiş kubbe kasağına geçiş sağlayan üçgen pandantifin içi (Şekil 4.55) iki farklı renkli çiniden yapılmış geometrik desenlidir (Yetkin, 1972, s. 92).



Şekil 4.55 Sivas Buruciye Medresesi türbesinin kubbeye geçiş üçgeni (Arık ve Arık, 2007, s. 130)

“Selçuk (Efes) İsa Bey Cami mihrap önüne rastlayan güney kubbesinde kasnak altındaki üçgen pandantiflerde (Şekil 4.56), kahverengi, turkuaz ve koyu mavi renkte mozaik çini süslemesi vardır” (Yetkin, 1972, s. 129). Beylikler Dönemine ait bu yapıda az miktarda çini kullanılmasına rağmen daha önce görülmemiş bir kompozisyon ve renk düzeni kullanılması açısından önemlidir (Arık ve Arık, 2007, s. 178).



Şekil 4.56 Selçuk İsa Bey Camisi, köşe üçgeni (Arık ve Arık, 2007, s. 178)

Konya Sırçalı Medresesinin eyvan ile giriş kısmının birleştiği yerde iri mukarnas yuvalı trompun içine, beyaz harca kakılmış turkuaz ve lacivert mozaik çinilerle oluşturulmuş çeşitli geometrik kompozisyonlar işlenmiştir (Şekil 4.57) (Yetkin, 1972, s. 52).



Şekil 4.57 Konya Sırçalı Medrese giriş eyvanı mukarnası (Arık ve Arık, 2007, s. 76)

Konya Alaeddin Camisi'nin kubbeye geçişini sağlayan üçgenlerin içinde (Şekil 4.58) çini malzeme kullanılmıştır (Yetkin, 1972, s. 45).



Şekil 4.58 Konya, Alaeddin Camisi, mihrap ve geçiş üçgenleri (Arık ve Arık, 2007, s. 56)

Çay Medresesinin kubbesine geçişi sağlayan beş bölümlü üçgenlerden (Şekil 4.59) meydana gelmiş orta dolgusunda yıldızlı bir örgü sistemi olan pandantiflerden günümüze sadece dört köşede birer bölümü ulaşabilmiştir (Yetkin, 1972, s. 148).



Şekil 4.59 Çay Medresesi pandantifi (Nuran Turan Arşivi, 2019)

Sivas Gök Medrese Mescidi kubbeye geçiş üçgenlerinde sırlı tuğla kullanılmıştır (Şekil 4.60). Tuğlaların arasında turkuaz ve lacivert kare çini parçaları süsleme malzemesi olarak kullanılmıştır (Yetkin, 1972, s. 148).



Şekil 4.60 Sivas Gök Medrese Mescidi kubbeye geçiş üçgenleri (Arık ve Arık, 2007, s. 126)

“Konya Sahip Ata türbesindeki üçgen geçişlerde sade bir tuğla dekorasyonu gösterir (Şekil 4.61). Üçgenlerin etrafı İnce Minareli medresenin üçgenlerindeki benzeyen bir şerit ile çevrilmiştir” (Yetkin, 1972, s. 148).



Şekil 4.61 Sahip Ata Türbesi kubbesi ve geçiş üçgenleri (Cambaz, 2009)

Osmanlı Döneminde İstanbul, Sokullu Mehmet Paşa Camisi, İstanbul, Kanuni Sultan Süleyman Türbesi, İstanbul, Fatih Mehmet Ağa Camisi, İstanbul, Siyavuş Paşa Türbesi, İstanbul, 3. Murad Türbesi, İstanbul, 2. Selim Türbesinde kubbeye geçiş elemanlarında çini malzeme, kaplama ve madalyon şeklinde pano olarak kullanılmıştır.

Topkapı Sarayı 1. Ahmed Kitaplığı pandantifleri (Şekil 4.62) mimariye uygun şekilde iç bükey olarak imal edilmiştir. Bağdat Köşkü pandantiflerinde de çini malzeme kullanılmıştır (Dönmez, 2001, s. 45).



Şekil 4.62 Topkapı Sarayı, 1. Ahmed Kitaplığı pandantifleri (Çobanoğlu, 2011, s. 291)

İstanbul, Sokullu Mehmet Paşa Camisi ve İstanbul, Kanuni Sultan Süleyman Türbesindeki pandantiflerin tümü çini kaplamalı olup, ortalarındaki çiniler pano şeklindedir (Şekil 4.63 ve Şekil 4.64).



Şekil 4.63 Kanuni Sultan Süleyman Türbesi pandantiflerinden (Doğanay, 2009, s. 269)

Sokullu Mehmet Paşa Cami pandantiflerinde ayrıca kabara da bulunmaktadır (Şekil 4.64) (Demirsar Arlı ve Altun, 2008, s. 203).



Şekil 4.64 Sokullu Mehmet Paşa Cami çini kaplı pandantif (Demirsar Arlı ve Altun, 2008, s. 204)

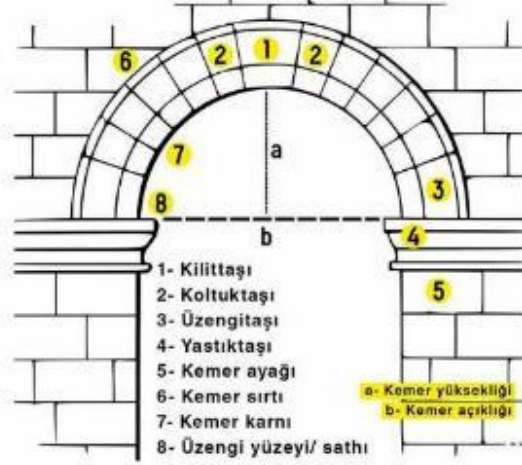
Siyavuş Paşa Türbesi, 3. Murad Türbesi ve 2. Selim Türbesi'ndeki pandantifler de kullanılan çiniler, Mehmet Ağa Camisi'ndeki gibi madalyon panolar (Şekil 4.65) olarak yerleştirilmiştir.



Şekil 4.65 Mehmet Ağa Camisi pandantif çini pano (Demirsar Arlı ve Altun, 2008, s. 251)

#### 4.3.6 Kemer

Kemer, iki sütun veya iki ayak arasındaki bir açmanın üstünü örtmek için, uçları bu sütun veya ayaklara oturmak üzere yay şeklinde yapılan ahşap, maden ya da kagir yapı parçası (Hasol, 1979, s. 274) olarak tanımlanmaktadır. Kavisli bir forma sahip olan kemerler kapı ve pencere gibi açıklıkların üstündeki ağırlığı yanlardaki ayaklara verir ve yük zemine sağlam bir şekilde aktarılmış olur. Bu nedenle kemer, yükün güvenli bir şekilde zemine aktarımında önemli işlevi olan bir taşıyıcı elemandır (Şekil 4.66) (URL-13, 2018).



Şekil 4.66 Kemerin Taşıyıcı Sistemi (URL-43, 2024)

Selçuklular Döneminde mimari eserlerin kemer bölgesinde sırlı tuğla ve mozaik çini kullanımı görülmektedir. Bu teknikler kemerlerin kavisi ve köşe dolguları için kullanım kolaylığı sağlamıştır (Yetkin, 1972, s. 145). Selçuklular Döneminden kalan çinili kemerlere sahip mimari eserlerin bazıları şunlardır:

Sivas 1. İzzeddin Keykavus Şifahanesi ve Türbesi eyvan cephesi ortasında bulunan kemeri dört profilden oluşmuştur (Şekil 4.67). En dışta ince turkuaz çini profil, daha sonra ince tuğla ve sırsız tuğla en son kavsinde ise beyaz alçı zemine gömülü turkuaz çinilerle sıkışık bir nesih yazı ile yazılmış Farsça bir şiir bulunmaktadır (Yetkin, 1972, s. 38; Arık ve Arık, 2007, s. 52).



Şekil 4.67 İzzettin Keykavus Şifahanesi eyvan cephesi (Arık ve Arık, 2007, s. 49)

Eski Malatya Ulu Caminin eyvan kemerinde, mor sırlı çinilerle mozaik tekniğinde yapılmış nesih yazılı bir kitabe ve batı revak cephesinde bulunan kemerlerde (Şekil 4.68) sırlı tuğla kullanımı görülmektedir (Yetkin, 1972, s. 49; Arık ve Arık, 2007, s. 69).



Şekil 4.68 Eski Malatya Ulu Cami revak kemeri (Arslan ve Tuncel, 2018, s. 7)

Konya Sırçalı Medresenin giriş kısmında (Şekil 4.69) sırlı tuğla ile kaplanmış olan Bursa kemeri bulunmaktadır (Yetkin, 1972, s. 52). Ana eyvan kemerin iç kısmında (Şekil 4.70) turkuaz ve mor renkli mozaik çini parçaları ile geometrik bir kompozisyon kullanıldığı görülmektedir (Erdemir, 2015, s. 77).



Şekil 4.69 Konya Sırçalı Medrese giriş eyvanı (Arık ve Arık, 2007, s. 75)



Şekil 4.70 Konya Sırçalı Medrese ana eyvan kemeri iç kısmı (Erdemir, 2015, s. 76)

Konya Sırçalı Mescidinin de son cemaat yeri kemerlerinin (Şekil 4.71) turkuaz ve mor çini mozaik malzeme ile kaplı olduğu kalıntılardan anlaşılmıştır (Yetkin, 1972, s. 36; Arık ve Arık, 2007, s. 95)



Şekil 4.71 Konya Sırçalı Mescit restorasyon sonrası giriş revak kemerleri (Arık ve Arık, 2007, s. 95)

Konya Karatay Medresesinde mozaik çini süslemesinin en güzel örneği avlu kısma açılan büyük eyvanda (Şekil 4.72) bulunan sivri kemerde karşımıza çıkmaktadır (Yetkin, 1972, s. 63).



Şekil 4.72 Konya Karatay Medresesi eyvan kemeri (Cambaz, 2009)

Konya Sahip Ata Camisi ve Külliyesi türbesinin camiye geçiş kemeri (Şekil 4.73) tamamen turkuaz ve koyu mor mozaik çini malzeme ile kaplıdır (Yetkin, 1972, s. 77).



Şekil 4.73 Konya Sahip Ata Türbesi camiye geçiş kemeri (Arık ve Arık, 2007, s. 117)

Konya İnce Minareli Medrese eyvanı ve medrese hücrelerine açılan kapıların üstündeki kemer ve nişlerinde sırlı tuğla ve mozaik çini malzeme kullanımı görülmektedir (Yetkin, 1972, s. 82).

Amasya Gök Medrese Camisi Türbesinin kasnak kısmındaki kemerlerinin içi (Şekil 4.74) ve köşe dolguları ile revak kemerlerinde turkuaz ve mor sırlı tuğla malzeme kullanılmıştır (Yetkin, 1972, s. 93-95).



Şekil 4.74 Amasya Gök Medrese Camisi türbeyeye geçiş kemeri (Arık ve Arık, 2007, s. 133)

Çay Taş Medrese giriş eyvanının kemerini çevreleyen friz (Şekil 4.75) Selçuklu çini sanatında bir yenilik olarak kemerin içinde ve ince çevre bordüründe kırmızı tuğla ve çinilerden kesilmiş parçalar birlikte kullanılmıştır. Ayrıca Selçuklu çini sanatında çok az rastlanan turkuaz renkli çinilerden oluşan dama şekilli motif (Şekil 4.76) kemerin köşe dolgularında kullanılmıştır (Yetkin, 1972, s. 99).



Şekil 4.75 Çay Taş Medrese eyvan kemerini (Arık ve Arık, 2007, s. 147)



Şekil 4.76 Çay Taş Medrese eyvan kemerini iç detayı (Nuran Turan Arşivi, 2019)

Tokat, Murad Sevdakar Türbesi kemer dolguları ve Tokat, Açıkbaş Türbe ve Zaviyesinin kemerlerinin köşe dolgularının içine, turkuaz ve patlıcan moru renkte çinilerden kesilmiş parçalar yerleştirilmiştir (Yetkin, 1972, s. 96-97). Konya, Cemal Ali Dede Türbesi kuzey cephesi kemer etrafı ve köşe dolguları ile Konya, Burhaneddin Fakih Dede Türbesinin kapı ve pencere üstü kemerlerinde mozaik çini tekniğinde süslemelere rastlanılmaktadır (Yetkin, 1972, s. 133).

Beylikler Devrinden kalan eserlerden Beyşehir Eşrefoğlu Camisinin harem kısmına açılan sivri kemerli kapısı (Şekil 4.77) tamamen sırlı tuğla ve mozaik çini malzeme ile kapılanmıştır. Bu kapı Türk çini sanatının tek örneğidir (Yetkin, 1972, s. 124).



Şekil 4.77 Beyşehir Eşrefoğlu Cami harem kısmına geçiş kapısı (Arık ve Arık, 2007, s. 156)

Birgi Ulu Cami içindeki önemli bir çini süsleme de mihrap önu kubbesini taşıyan kemerde bulunmaktadır. Kemerin köşe dolgularında turkuaz ve koyu mor renkte mozaik çinilerle geometrik geçme kompozisyonu (Şekil 4.78) işlenmiştir (Yetkin, 1972, s. 129; Arık ve Arık, 2007, s. 170).



Şekil 4.78 Birgi Ulu Camisi Kemer köşebentleri (Arık ve Arık, 2007, s. 170)

Beylikler Döneminden Osmanlı Dönemine geçiş sürecinin en görkemli yapılarından biri olan Çinili Köşk'te de mozaik çini tekniği ile oluşturulmuş kemer yapısı ile (Şekil 4.79) karşılaşmaktayız (Arık ve Arık, 2007, s. 186).



Şekil 4.79 İstanbul Çinili Köşk giriş eyvan kimeri (Arık ve Arık, 2007, s. 187)

Osmanlı Döneminde Adana, Ulu Camisi'nin mihrap kemerinde; İstanbul, Hürrem Sultan türbesi girişindeki kapı kemerinin karın kısmı (Şekil 4.80); İstanbul, Rüstem Paşa Camisi kemer yüzeyleri ve revaklarda madalyon pano olarak ve kemer karın kısmında (Şekil 4.81); İstanbul, Kanuni Sultan Süleyman Türbesinin iç mekan giriş kemerinin köşelikleri; Edirne, Selimiye Camisi mahfil kemerinin üçgen bölümünde, hünkar mahfili kapı kimeri, karnı ve köşeliklerinde (Şekil 4.82), İstanbul, II. Selim

Türbesi revaklarındaki kemer aynalarında çini, kaplama malzemesi olarak kullanılmıştır (Demirsar Arlı ve Altun, 2008).



Şekil 4.80 İstanbul, Hürrem Sultan türbesi kapı kemerinin karın kısmı (Ertuğ ve Denny, 1998, s. 56)



Şekil 4.81 İstanbul Rüstem Paşa Camisi kemer karnı (Demirsar Arlı ve Altun, 2008, s. 190)



Şekil 4.82 Edirne Selimiye Camisi Hünkâr mahfili çini kaplı kapı kemeri, köşelikleri (Ertuğ ve Denny, 1998, s. 95)

Topkapı Sarayı 1. Ahmed Kitaplığı giriş eyvanının kemerinde bulunan çini kaplamalar tek renkli yeşil sır ile kaplıdır. Harem Dairesi Şadırvanlı Sofada ve Bağdat Köşkünde bulunan kemerlerin iç yüzeylerinde de çini malzeme ile kaplama görülmektedir (Dönmez, 2001, s. 45).

#### 4.3.7 Alınlık

Kimi yapılarda giriş kısmının, kapı ve pencerelerin üstün de bulunan üçgen veya yarı yuvarlak süslemelere alınlık denir. Alınlıklar basık alınlık, düz tepeli alınlık, çift alınlık, eteksiz alınlık, eğrili alınlık, halkalı alınlık, kesik alınlık, kırma alınlık, kıvrımlı alınlık, üçgen alınlık, yuvarlak alınlık gibi adlar alırlar. (Hasol, 1979, s. 30-31).

Çeşitli tekniklerde yapılmış olan çini malzeme, mimari bir birim olan alınlıklarda Selçuklu ve Osmanlı Dönemlerinde süsleme ögesi olarak oldukça sık kullanım alanı bulmuştur.

Büyük Selçuklular zamanında Kirman'da Hoca Atabek Türbe kapısının üzerindeki alınlıkta turkuaz renkli, sekiz ve dört köşeli çinilerden yapılmış süslemeler yerleştirilmiştir. Meraga' da Kümbet-i Surh kapı üzerindeki alınlıkta (Şekil 4.83) ise mozaik çini tekniğindeki gelişme açıkça görülebilmektedir (Yetkin, 1972, s. 17-18).



Şekil 4.83 Meraga, Kümbet-i Surh kuzey cephe kapı üstü mozaik çini (Yılmaz Çalışkan, 2023, s. 106)

Anadolu Selçukluları Döneminde Akşehir'de Ferruh Şah mescidinin pencere ve kapı üzerindeki alınlıklarda turkuaz ve lacivert renkte çinilerin süsleme malzemesi olarak kullanımına rastlanmaktadır ayrıca başini tekniğinde sırlı çanak kullanımı da bu dönemde görülmektedir (Şekil 4.84) (Yetkin, 1972, s. 35).



Şekil 4.84 Akşehir Ferruh Şah mescidinin pencere alınlıkları (URL-44, 2024)

Sivas 1. İzzeddin Keykavus Şifahanesi ve Türbesi büyük kemer alınlığında (Şekil 4.85) sırsız tuğla arasına turkuaz sırlı kare çini parçalar kullanılarak makili yazı ile Muhammed ismi tekrarlanarak bütün alınlık kaplanmıştır (Arık ve Arık, 2007, s. 48).



Şekil 4.85 Sivas, 1. İzzeddin Keykavus Türbesi eyvan cephesi alınlığı (Arık ve Arık, 2007, s. 50)

Niksar'da Kırkkızlar Türbesi alınlıklarına kakılmış turkuaz rengi çini levhalar bulunmaktadır (Yetkin, 1972, s. 41). Tokat Ali Tusi Türbesi pencere alınlığında (Şekil 4.86) kullanılan çini parçalar sır altına geometrik dekorlar yapılmış büyük çini levhalardan kesilmiştir. Pencere alınlığına mozaik tekniğinde yerleştirilerek kullanılmışlardır (Yetkin, 1972, s. 51).



Şekil 4.86 Tokat Ali Tusi Türbesi pencere alınlığı (Arık ve Arık, 2007, s. 62)

Konya, Karatay Mescidinin günümüzde pencere alınlıklarında bulunan izlerden mozaik çiniler ile kaplı olduğu anlaşılmaktadır (Yetkin, 1972, s. 73). Konya, Sahip Ata Camisi ve Külliyesi alınlık kısmı içinde (Şekil 4.87) beş köşeli bir yıldızın etrafında geometrik bir geçme ile eyvan penceresi renklendirilmiştir (Yetkin, 1972, s. 76).



Şekil 4.87 Sahip Ata Hangâhı' nın türbeye bakan eyvanındaki pencere ve alınlığı (Cambaz, 2009)

Konya Bulgur Tekkesi Mescidi pencere alınlıklarında bulunan kalıntılardan da mozaik çini malzeme ile renklendirildiği belli olmaktadır (Yetkin, 1972, s. 107). Aynı çini tekniği ile süsleme Hasankeyf Zeynel Bey Türbesi kapınının üstü alınlık ve sivri kemerin köşelerinde (Şekil 4.88) kullanılmıştır (Yetkin, 1972, s. 140-141).



Şekil 4.88 Hasankeyf, Zeynel Bey Türbesi giriş kapısı, Kuzey doğudan görünüş (Arık ve Arık, 2007, s. 184)

Konya Sırçalı Mescid’ in pencere alınlıklarında kullanılan mozaik tekniğinde çiniler (Şekil 4.89) etkili bir örnektir (Yetkin, 1972, s. 150).



Şekil 4.89 Konya Sırçalı Mescid giriş pencere alınlığı (Arık ve Arık, 2007, s. 97)

Beylikler Döneminde Konya, Burhaneddin Fakih Dede türbesinin kapı ve pencere alınlık köşebentlerinde görülen çini mozaik geleneksel olmayan iri natüralist çiçek ve yaprakların kullanılması Osmanlılarda görülen natüralist çini süslemenin öncüsü olarak düşünülmektedir (Şekil 4.90) (Yetkin, 1972, s. 192; Arık ve Arık, 2007, s. 189).



Şekil 4.90 Konya, Burhaneddin Fakih Dede türbesinin çini mozaik teknikli kapı köşelikleri (Arık ve Arık, 2007, s. 189)

Beylikler Döneminin diğer bir ilginç örneği Balat Milet İlyas Bey Camisinde karşımıza çıkar. Giriş cephesinde pencere üstü alınlıklarında (Şekil 4.91) mermer içine renkli taşlarla birlikte turkuaz beyaz ve mavi çini parçalarının kakıldığı geometrik bir kompozisyon bulunmaktadır (Arık ve Arık, 2007, s. 180).



Şekil 4.91 Balat Milet İlyas Bey Cami giriş kısmı mermer oyma arasında çini mozaik (Arık ve Arık, 2007, s. 179)

Erken Osmanlı Döneminde mozaik çinili alınlıklar Bursa 2. Murad Camisi'nin son cemaat yerine açılan pencerelerin alınlıklarında görülmektedir (Şekil 4.92) (Yetkin, 1972, s. 198).



Şekil 4.92 Bursa 2. Murad Camisi'nin son cemaat yeri mozaik çini teknikli alınlıkları (Demirsar Arlı ve Altun, 2008, s. 89)

Edime Üç Şerefeli Caminin çini malzeme ile süslenmiş alınlıklarında (Şekil 4.93) sır altı mor, turkuaz ve lacivert renklerle dekorlama yapılmıştır (Yetkin, 1972, s. 202).



Şekil 4.93 Üç Şerefeli Camisi'nin avlu revaklarındaki çini pencere alınlığı (Cambaz, 2010)

“Bursa’da Şehzade Cem Türbesindeki pencere alınlıklarını dolduran altın yıldızlı altıgen levhaların tam ortasında sır altına boyanmış birer altıgen levha bulunur” (Yetkin, 1972, s. 202). Bursa Yeşil Cami kapı ve pencere alınlıkları (Şekil 4.94) sarı, lacivert, turkuaz ve beyaz renklerle sır altı dekorludurlar (Demirsar Arlı ve Altun, 2008, s. 78).



Şekil 4.94 Bursa Yeşil Cami hünkar mahfili odalarından kapı alınlığı (Demirsar Arlı ve Altun, 2008, s. 78)

Klasik dönem Osmanlı mimarisinde de kapı, pencere, mihrap alınlıkları gibi mimari öğelerde çini malzeme kullanımına oldukça fazla rastlanmaktadır.

Manisa Valide Sultan Camisi, İstanbul Yavuz Sultan Selim Camisi, Bozöyük Kasımpaşa Camisi, Adana Ulu Camisi, İstanbul Şehzade Mehmet Türbesi, İstanbul Hadım İbrahim Paşa Camisi, İstanbul Süleymaniye Camisi, Kara Ahmet Camisi, İstanbul Hürrem Sultan Türbesi, İstanbul Rüstem Paşa Camisi, İstanbul Sokullu Mehmet Paşa Camisi, Antalya Murad Paşa Camisi, Edirne Selimiye Camisi, İstanbul Atik Valide Camisi, İstanbul Kılıç Ali Paşa Camisi, İstanbul Zal Mahmut Paşa Camisi, Yenişehir Sinanpaşa Camisi, İstanbul Fatih Mehmet Ağa Camisi, Manisa Muradiye Camisi, İstanbul Siyavuş Paşa Türbesi, Mesih Mehmet Paşa Camisi, İstanbul Ramazan Efendi Camisi, İstanbul Takkeci İbrahim Ağa Camisi, Antalya Ömer Paşa Camisi, İstanbul Sultan II. Selim Türbesi, İstanbul Siyavuş Paşa Türbesi kapı ve pencere ve mihrap üstü alınlıklarında çini kullanılan eserlerdir.

Kapı ve pencere alınlıkları yapıların iç ve dış mekanlarında kullanım alanı bulmuştur. Alınlıklar dış mekanlarda çoğunlukla revaklı bölümlerdeki kapı ve pencere üstlerini süslemişlerdir. İç mekanlarda hemen hemen her bölümde çinili pencere ve kapı alınlıklarına rastlamak mümkündür.

Manisa, Valide Sultan Camisi mihrabının iki yanında bulunan sivri kemerli pencere alınlıkları (Şekil 4.95) çini kaplamalıdır (Demirsar Arlı ve Altun, 2008, s. 145).



Şekil 4.95 Manisa Valide Sultan Camisi mihrabın yanındaki pencere alınlığı (Demirsar Arlı ve Altun, 2008, s. 145)

İstanbul, Yavuz Sultan Selim Camisi'nin son cemaat yeri ve iç mekanda sivri kemerli pencerelerin alınlıklarında (Şekil 4.96) renkli sır tekniğinde yapılmış çini panolar mevcuttur (Demirsar Arlı ve Altun, 2008, s. 146).



Şekil 4.96 Yavuz Sultan Selim Camisi'nin son cemaat yeri pencere alınlığı (Çobanoğlu ve Orman, 2021, s. 64)

Bozöyük, Kasımpaşa Camisi son cemaat yerinde iki ve iç mekanda beş adet dikdörtgen pencere alınlıklarında renkli sır tekniğinde çini uygulanmıştır (Şekil 4.97) (Demirsar Arlı ve Altun, 2008, s. 150).



Şekil 4.97 Harim kısmı doğu duvarı pencere alınlığı (Bilir, 2019, s. 133)

Adana, Ulu Camisi mihrabın üstünde ve caminin bitişiğindeki türbe giriş kapısında, batısındaki mekan güney pencere üstünde çini alınlıklar kullanılmıştır (Demirsar Arlı ve Altun, 2008, s. 157-161). İstanbul, Şehzade Mehmet Türbesi alt kat pencerelerin sivri kemerli alınlıklarında renkli sır tekniğinde çiniler kullanılmıştır (Demirsar Arlı ve Altun, 2008, s. 165). İstanbul, Hadım İbrahim Paşa Camisi'nde çiniler, son cemaat yerinde sivri kemerli pencere alınlıkları (Şekil 4.98), minare kapı alınlığı ve mihrap alınlığı olarak kullanılmıştır (Demirsar Arlı ve Altun, 2008, s. 168).



Şekil 4.98 Hadım İbrahim Paşa Camisi pencere alınlığı (Çobanoğlu ve Orman, 2021, s. 68)

İstanbul, Süleymaniye Camisi, son cemaat yerindeki pencerelerde (Şekil 4.99), iç mekanda mihrabın iki yanındaki pencerelerde dikdörtgen seklinde çini alınlıklar kullanılmıştır (Demirsar Arlı ve Altun, 2008, s. 171-173). Son cemaat kısmında yer alan pencere alınlıklarında harim kapısının doğusunda ve batısında beşer olmak üzere on pencere alınlığı bulunmaktadır. Camisi iç mekanında kısmında mihrap cephesinde iki farklı formda dört pencere alınlığı konumlandırılmıştır (Gül, 2020, s. 2963).



Şekil 4.99 Süleymaniye Camisi Son Cemaat Yeri pencere alınlığı (Çobanoğlu ve Orman, 2021, s. 76)

Son cemaat yerindeki pencerelerin üstlerinde bulunan çini panoların, taş yüzeyde oluşturulan oyuklara göre tasarlanmış olması ise, üretim aşamasındaki itinaı göstermektedir (Çobanoğlu ve Orman, 2021, s. 76).

İstanbul, Kara Ahmet Paşa Camisi günümüzde mevcut olmamakla beraber son cemaat yeri pencerelerinde, iç mekanda mihrap duvarı altı pencerenin üzerinde (Şekil 4.100) dikdörtgen biçimindeki alınlıklarda renkli sır tekniğinde çiniler kullanılmıştır (Demirsar Arlı ve Altun, 2008, s. 177).



Şekil 4.100 Kara Ahmet Paşa Camisi mihrap duvarında pencere alınlığı (Demirsar Arlı ve Altun, 2008, s. 177)

İstanbul, Hürrem Sultan Türbesi iç mekandaki pencerelerin üzerinde sivri kemerli çini alınlıklar ve giriş kapısının iç mekan tarafında dikdörtgen şeklinde çini pano bulunmaktadır (Demirsar Arlı ve Altun, 2008, s. 181). İstanbul, Rüstem Paşa

Camisinde alınlıklar iç mekan pencere ve hünkar mahfili pencere ve kapı üstlerinde dikdörtgen panolar şeklinde görülmektedir (Demirsar Arlı ve Altun, 2008, s. 183-195).

İstanbul, Sokullu Mehmet Paşa Camisi, Mahfil altında, batı ve doğu pencerelerinde dörder, kible duvarında birer ve kuzey yönünde ikişer tane olmak üzere on dört adet birbirleriyle eş kompozisyonlu dikdörtgen formlu çini pencere alınlığı vardır. Son cemaat yerinde altı tane, mihrabın iki yanında da çinili pencere alınlığı bulunmaktadır. Üst mahfilde ana girişte, minare kapısının üzerinde ve pencere üzerlerinde alınlıklar görülmektedir (Pamuk, 2013, s. 156-166).

Antalya, Murad Paşa Camisi, iç mekanda mihrap duvarında iki, doğu-batı duvarında ise dört adet sivri kemerli çini alınlık kullanılmıştır (Demirsar Arlı ve Altun, 2008, s. 207). Edirne, Selimiye Camisi'nde otuz dört çini pencere alınlığı kullanılmıştır. İç mekanda on sekiz adet, avlu revaklarında on altı adet çini alınlık bulunmaktadır. Mihrap çıkıntısındaki pencerelerin üzerinde altı alınlık yer almıştır. Hünkar mahfilinin doğu duvarındaki sivri kemerli üç pencere alınlığı bulunmaktadır. İtikaf odasının kapısının üzerinde taç şeklinde bir alınlık uygulaması görülür. Hünkar mahfiline girilen kapıda da (Şekil 4.101) aynı özelliklerde çini alınlık kullanılmıştır (Demirsar Arlı ve Altun, 2008, s. 215-230; Gül, 2020).



Şekil 4.101 Selimiye Cami hünkâr mahfili giriş kapısı (Demirsar Arlı ve Altun, 2008, s. 223)

İstanbul, Sultan II. Selim Türbesi, giriş kapısı üzerinde kitabelik şeklinde düzenlenmiş sivri kemerli çini alınlık görülür (Demirsar Arlı ve Altun, 2008, s. 232). İstanbul, Atik Valide Camisi'nin revak kısmındaki pencere ve kapıların üzerinde bulunan dikdörtgen şekilli panolarda çini malzeme kullanılmıştır (Şekil 4.102). Son cemaat yerindekilerden dört tanesi kitabe özelliğindedir. İç mekanda güney duvarının dikdörtgen pencere alınlıkları çini ile süslenmiştir (Demirsar Arlı ve Altun, 2008, s. 234; Çobanoğlu ve Orman, 2021, s. 104)



Şekil 4.102 Atik Valide Cami'nin son cemaat yerindeki pencere alınlığı (Cambaz, 2011)

İstanbul, Kılıç Ali Paşa Camisi'nin revak kısmında, pencerelerin üstündeki düzeltilmiş sivri kemerlerin içlerine göre tasarlanmış çini panolar yer alırken, iç mekanda alt pencerelerde dikdörtgen alınlıklar bulunmaktadır (Demirsar Arlı ve Altun, 2008, s. 239; Çobanoğlu ve Orman, 2021, s. 110). İstanbul, Zal Mahmut Paşa Camisi'nin mihrap duvarındaki pencerelerde dar dikdörtgen alınlık kullanılmıştır (Demirsar Arlı ve Altun, 2008, s. 243). İstanbul Siyavuş Paşa Türbesi, iç mekanda alt pencerelerin üzerinde dikdörtgen şeklinde çini panolar görülmektedir (Demirsar Arlı ve Altun, 2008, s. 225). Mesih Mehmet Paşa Camisi, mihrabın yan duvarlardaki pencerelerin üzerinde de dikdörtgen çini panolar kullanılmıştır (Şekil 4.103) (Çobanoğlu ve Orman, 2021, s. 126).



Şekil 4.103 İstanbul, Fatih Mesih Mehmed Paşa Camisi pencere alınlıklarından (Demirsar Arlı ve Altun, 2008, s. 256)

Yenişehir, Sinanpaşa Camisi mihrabının iki yanındaki pencere alınlıkları ve giriş kapısı üzerinde çini alınlıklar yer almıştır (Reyhanlı, 1978, s. 377). Manisa Muradiye Camisi'nin son cemaat yerinde, harimin alt kısmı, hünkâr mahfili ile kadınlar mahfilinin pencere alınlıklarında dikdörtgen çini panolar bulunmaktadır (Bilir, 2020, s. 195).

İstanbul, Fatih Mehmet Ağa Camisi, harimde alt sıra pencerelerde altı adet İznik çinili alınlık kullanılmıştır (Dumlupınar, 2022, s. 186). İstanbul Takkeci İbrahim Ağa Camisi, mihrap duvarındaki alt kat pencerelerinin sivri kemerli alınlık köşeleri çinilerle kaplanmıştır. Diğer duvarlardaki sivri kemerli pencere alınlıkları tamamen çinilerle kaplıdır (Demirsar Arlı ve Altun, 2008, s. 263-264). İstanbul Ramazan Efendi Camisi alt sıra pencerelerin üstlerindeki alınlıklar (Şekil 4.104) çini kaplıdır (Çobanoğlu ve Orman, 2021, s. 122).



Şekil 4.104 İstanbul Ramazan Efendi Camisi pencere alınlığı (Ertuğ ve Denny, 1998, s. 166-167)

Antalya Ömer Paşa Camisi'nin, son cemaat yeri ve iç mekan duvarlarındaki pencere alınlıkları, harimin kuzeydoğu ve kuzeybatı köşelerindeki alınlıklar ile mihrap duvarı üstündeki dikdörtgen alınlıkta çin süslemeler bulunmaktadır (Demirsar Arlı ve Altun, 2008, s. 272).

#### **4.3.8 Lahit (Sanduka)**

Mezar kapatıldıktan sonra kabrin üzerine yapılan bölümlere lahit denir. Bu bölüm tahta ise sanduka adını almaktadır (Doğanay, 2009, s. 47). Sanduka geleneği daha çok Selçuklu kültürüyle yaygın hale gelmiş ve zamanımıza ulaşan en eski örnekler de bu

kültürün eserleridir (Bozkurt, 2009). Taş, mermer, ahşap, alçı ve çini gibi malzemeler ile yapılmış olan lahitlerin iç kısımları boş bırakılmıştır.

Selçuklu Döneminde yapılmış olan Konya 2. Kılıç Arslan Türbesi içinde bulunan lahitlerden dördü, lacivert zemin üzerine beyaz kabartma çini malzeme ile kaplanmıştır (Şekil 4.105). Lahitlerde nesih yazı ile yazılmış ayetler bulunmaktadır (Yetkin, 1972, s. 28).



Şekil 4.105 Konya 2. Kılıç Arslan Türbesi lahitleri (Arık ve Arık, 2007, s. 42)

Sivas 1. İzzeddin Keykavus Şifahanesi ve Türbelerinin içindeki lahitler (Şekil 4.106) sır altına geometrik desenli çini levhalarla kaplanmışlardır (Yetkin, 1972, s. 39).



Şekil 4.106 Sivas I. İzzeddin Keykavus Türbesi lahitleri (Arık ve Arık, 2007, s. 52)

Konya Sırçalı Medrese Türbenin içinde bulunan lahitlerin üzerinde bulunan altıgen ve üçgen çini levha artıkları önceden bu lahitlerin tamamen çini kaplı olduğu fikrini uyandırmaktadır (Yetkin, 1972, s. 52).

Günümüzde çini malzemesi dökülmüş lahitlerden biri de Kara Arslan Türbesinde bulunmaktadır. Kabartma çini ile kaplı olan lahitte lacivert zemin üzerine Ayet-el Kürsi yazılmıştır (Şekil 4.107). Lahdin alt bölümünde 30 cm x 42 cm ebadında lacivert zemin üzerine beyaz kabara şeklinde kabartmalı büyük levhalar kullanılmıştır (Şekil 4.108). Bu lahit Selçuklu devrinin çini ile kaplı lahitler arasında benzersizdir (Yetkin, 1972, s. 72).



Şekil 4.107 Konya Kara Arslan Türbesi lahit yazılı çinileri (Arık ve Arık, 2007, s. 168)



Şekil 4.108 Konya Kara Arslan Türbesi lahit kabaralı çinileri (Arık ve Arık, 2007, s. 168)

Konya Sahip Ata Camisi ve Külliyesi Türbenin içinde altı lahit bulunmaktadır (Şekil 4.109). Sağdan ilk kabartma yazılı ve diğerlerinden yüksek olan lahit Sahip Ata'nındır. Diğer lahitler, çini levhalar ve mozaik tekniğinde çinilerle kaplıdır (Yetkin, 1972, s. 80).



Şekil 4.109 Konya Sahip Ata türbesi lahitleri (Arık ve Arık, 2007, s. 119)

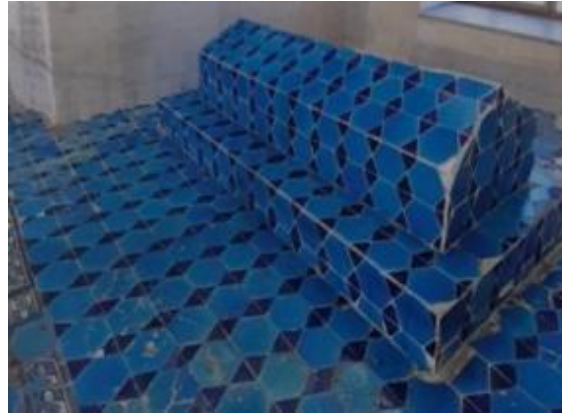
Amasya Gök Medrese Camisi Türbesinin lahitlerinde altıgen ve üçgen çini levha malzeme kullanılmıştır (Yetkin, 1972, s. 93). Tokat Gök Medrese lahitlerinin daha önce altıgen çini levha kullanıldığı kalıntılardan anlaşılmaktadır (Yetkin, 1972, s. 95).

Konya Mevlana Türbesinde bulunan bazı lahitler de lacivert ve turkuaz renkli mozaik çini malzeme ile kaplanmıştır (Şekil 4.110). Mevlana'nın oğlu Emir Ali Çelebi'nin ve Celale Hatun'un lahitlerinde bulunan yazılar kabartma tekniğinde yapılmıştır (Yetkin, 1972, s. 109).



Şekil 4.110 Konya Mevlana Türbesi çini lahitleri (Arık ve Arık, 2007, s. 166)

Beylikler Döneminde Kütahya Germiyan Oğlu 2. Yakub Bey Türbesi'nin lahit ve yüksek sekisinin üstü turkuaz renkte altıgen çini malzeme ile kaplanmıştır (Şekil 4.111) (Yetkin, 1972).



Şekil 4.111 Kütahya Germiyan Oğlu 2. Yakub Bey Türbesi (Arık ve Arık, 2007, s. 181)

Erken Osmanlı devrine gelindiğinde Bursa Yeşil türbede bulunan lahitler (Şekil 4.112) çini kaplanmıştır. Çelebi Sultan Mehmed'e ait olan lahit, renkli sır tekniği ile yapılmış çini malzeme ile kaplanan dikkat çekici örneklerden biridir. Lacivert zemin üzerinde sarı, yeşil, mor, turkuaz ve beyaz renkli sırlar ile dekorlama yapılmıştır (Demirsar Arlı ve Altun, 2008, s. 85).



Şekil 4.112 Bursa Yeşil Türbe Çelebi Sultan Mehmed çinili lahit (Demirsar Arlı ve Altun, 2008, s. 83)

Osmanlı Döneminde Adana Ulu Camisi doğusuna bitişik türbede yer alan üç sanduka bütünüyle çini ile kaplanmıştır (Yıldırım, 2010, s. 702).



Şekil 4.113 Adana, Ulu Camisi Türbesi sandukaları (Demirsar Arlı ve Altun, 2008, s. 161)

#### 4.3.9 Duvar Kaplaması

İç mekanda çininin süsleme malzemesi olarak kullanılışı 13. yüzyılın ilk yarısından itibaren gelişme göstererek mimari eserlerde kullanım alanını genişlemiştir. Kare ve altıgen levhalar duvarlar için kullanım kolaylığı sağlayan malzemeler olmasına rağmen Selçuklu Saraylarının duvarlarında yıldız ve haçvari çini levhalar (Şekil 4.114) kaplama malzemesi olarak kullanılmıştır. Bu malzemelerin yanı sıra saraylarda kare ve dikdörtgen çini levhaların da kullanıldığı görülmektedir (Yetkin, 1972, s. 146).



Şekil 4.114 Kubad Abad Büyük Sarayı kuzeybatı oda çinileri (Arık ve Arık, 2007, s. 294)

Tokat Çukur Medrese Anadolu Selçuklu Döneminin en eski ve ilginç yapılarından biridir. Restorasyon sırasında ana eyvan duvarına ait 55 adetten fazla turkuaz sırlı altıgen insitu (yerinde) çini levha (Şekil 4.115) bulunmuştur. Kenar kısmında turkuaz sırlı dikdörtgen levhalarla kaplanmıştır (Arık ve Arık, 2007, s. 39).



Şekil 4.115 Tokat Çukur Medrese insitu çini kalıntıları (Arık ve Arık, 2007, s. 39)

Konya Sırçalı Medrese eyvan kemerinin arkasındaki duvar parçası geometrik turkuaz kesme çiniler ile kaplanmıştır (Şekil 4.116). Eyvan silmesinin altında kalan arka ve yan duvarlar, turkuaz rengi altıgen çinilerle kaplı olduğu yandaki mihrap üstünde kalan çini parçalardan anlaşılmaktadır (Yetkin, 1972, s. 55).



Şekil 4.116 Konya Sırçalı Medrese eyvan arka duvarı (URL-45, 2017)

Akşehir Taş Medrese Türbe duvarlarının önceden turkuaz ve mor çinilerle kaplı olduğu kalan izlerden anlaşılmaktadır (Yetkin, 1972, s. 59). Konya Karatay Medresesi pencereleri arasında kalan geniş duvar parçaları tamamen yeşilimsi turkuaz rengi altıgen çini levhalarla kaplanmıştır. Bu levhalardan güney ve doğu duvarı çinileri üstünde altın yıldızla yapılmış kompozisyonlar bulunmaktadır (Şekil 4.117). Eyvan tonozunun arka ve yan duvarlarında da çini malzeme kullanımı görülmektedir (Yetkin, 1972, s. 67; Erdemir, 2015, s. 123).



Şekil 4.117 Konya Karatay Medresesi, güney doğu duvarı (Erdemir, 2015, s. 122)

Konya Küçük Karatay Medresesi eyvan duvarları turkuaz lacivert ve koyu mor sırlı tuğla ve mozaik çini tekniği kullanılarak kaplanmıştır (Yetkin, 1972, s. 70). Erdem Şah Mescidinin mihrabı ve duvarları çinilerle süslü iken bugün tamamen yok olmuştur (Yetkin, 1972, s. 71).

Konya Sahip Ata Camisi ve Külliyesinin hanikah duvarları yeşil renkte altıgen çinilerle kaplanmıştır. Türbe kısmında duvarının üst tarafında turkuaz, mor, lacivert sırlı tuğlalar dikey ve yatay yerleştirilerek kufi yazı ile «Ali» ismi (Şekil 4.118) yazılmıştır (Yetkin, 1972, s. 76-77).



Şekil 4.118 Sahip Ata Türbesi'nin, çinilerle bezeli türbe içi ve sofa duvarından detay (Cambaz, 2009)

Sivas Buruciye Medresesi içinde bulunan türbenin duvarları yeşil renkte altıgen formlu çinilerle kaplanmıştır (Yetkin, 1972, s. 91).

Sivas Gök Medrese eyvanının arka duvarında mor ve turkuaz rengi çiniler kullanılmıştır (Şekil 4.119). Medresede kullanılan motifler tuğladan çiniye geçen motifler olması bakımından önem arz etmektedir (Yetkin, 1972, s. 90).



Şekil 4.119 Sivas Gök Medrese eyvan duvarları (Konak, 2022, s. 69)

Amasya Gök Medrese Camisi Türbesi eyvan duvarlarında sırlı tuğla kullanımı görülmektedir (Yetkin, 1972, s. 94). Tokat Gök Medrese eyvanın iç duvarlarındaki kalıntılardan altıgen çini levhalarla kaplı olduğu anlaşılmaktadır. Eyvanının yanında bulunan türbe bölümünün duvarları sivri dörtgen ve altıgen çini panolardan üç tane kalıntı bulunmuştur (Yetkin, 1972, s. 95). Tokat Açıkbaş Türbe ve Zaviyesinin duvarlarında turkuaz rengi altıgen çiniler (Şekil 4.120) kaplama malzemesi olarak kullanılmıştır (Yetkin, 1972, s. 97).



Şekil 4.120 Tokat Açıkbaş Türbe iç mekan çinileri (Çobanoğlu, 2019, s. 17)

Beylikler devri mimari eserlerinden Beyşehir Eşrefoğlu Camisi kapısının bulunduğu duvarda yatay sıralanmış tuğlalar arasına yerleştirilen turkuaz ve mor renkli çiniler kullanılarak (Şekil 4.121) dekoratif bir kaplama yapılmıştır (Yetkin, 1972, s. 125).



Şekil 4.121 Beyşehir Eşrefoğlu Camisi kapısının bulunduğu duvar (Arık ve Arık, 2007, s. 156)

Konya Hasbey Darülhuffaz'ın duvardaki ini kalıntılarında (Őekil 4.122) iki metre yüksekliğe kadar turkuaz altıgen ve mor üçgen levhalar ile kaplanmış olduğu dűřünölmektedir (Yetkin, 1972, s. 133).



Şekil 4.122 Konya Hasbey Darülhuffaz mihrap duvarı (Arık ve Arık, 2007, s. 180)

Karamanoğlu II. İbrahim Bey İmaretı iç mekanında ini kaplama kalıntıları (Şekil 4.123) turkuaz ve koyu mor sırlı altıgen levhalardan oluşmaktadır (Arık ve Arık, 2007, s. 182).



Şekil 4.123 Karamanoğlu II. İbrahim Bey İmaretı çini kaplama kalıntıları (Arık ve Arık, 2007, s. 182)

Erken Osmanlı yıllarında inşa edilen Bursa Yeşil Cami ve Türbesi, çeşitli çini tekniklerinin uygulandığı bir eser niteliği taşımaktadır. Tek renkli çini levhalar, mozaik tekniği ve çok renkli sır tekniği kullanılmıştır (Şekil 4.124). Selçukluların kullandığı turkuaz ve mor renkleri sarı, yeşil ve beyaz katılarak zenginleştirilmiştir (Aslanapa, 1989, s. 322)



Şekil 4.124 Bursa Yeşil Camisi iç mekan ve hünkar mahfili duvar çinileri (Demirsar Arlı ve Altun, 2008, s. 71,79)

Edirne 2. Murad Camisi'nin yan duvarlarındaki altıgen mavi-beyaz çini levhalar (Şekil 4.125) sır altı dekorlu çinilerin örneklerindedir. Bursa Şehzade Mahmud türbesinde altın yıldızla süslenmiş altıgen levhalı duvar kaplaması, sır altına mavi beyaz yapılmış uzun dikdörtgen çini levhalarla sınırlandırılmıştır (Yetkin, 1972, s. 201).



Şekil 4.125 Edirne 2. Murad Camisi iç mekan mavi-beyaz sır altı duvar çinileri (Demirsar Arlı ve Altun, 2008, s. 92)

Bursa, Şehzade Mahmut Türbesi, İstanbul, Şehzadeler Türbesi, İstanbul Yavuz Sultan Selim Türbesi, Gebze Çoban Mustafa Türbesi, Adana Ulu Camisi, İstanbul Süleymaniye Camisi, İstanbul Hürrem Sultan Türbesi, İstanbul Rüstem Paşa Camisi, İstanbul Rüstem Paşa Türbesi, İstanbul Kanuni Sultan Süleyman Türbesi, İstanbul Sokullu Mehmet Paşa Camisi, Diyarbakır Behram Paşa Camisi, Bursa Şehzade Mustafa Türbesi, Edirne Selimiye Camisi, İstanbul Sultan 2. Selim Türbesi, İstanbul Atik Valide Camisi, İstanbul Kılıç Ali Paşa Camisi, Yenişehir Sinan Paşa Camisi, İstanbul Mehmet Ağa Camisi, Manisa Muradiye Camisi, İstanbul Siyavuş Paşa Türbesi, İstanbul Mesih Mehmet Paşa Camisi, İstanbul Ramazan Efendi Camisi, Diyarbakır Melik Ahmet Paşa Camisi, İstanbul Takkeci İbrahim Ağa Camisi, İstanbul, 3. Murad Türbesi, İstanbul Bosnalı Damat İbrahim Paşa Türbesi, İstanbul Ayasofya, İstanbul Destari Mustafa Paşa Türbesi, İstanbul Sultan Ahmet Camisi, İstanbul Sultan Ahmet Türbesi, İstanbul Hatice Turhan Sultan Türbesi gibi klasik dönemde yapılmış dini mimari eserlerde iç mekanda çini, duvar kaplaması olarak kullanılmıştır. Topkapı sarayı duvar kaplama çinileri bakımından sivil mimarinin klasik dönemdeki en önemli yapısıdır.

Erken Osmanlı mimarisinde daha çok tek renkli levhalar kullanılırken 16. yüzyılın ilk yarısında levha tekniği değişerek sır altı bezeme tekniği levhalar kullanılmaya başlamıştır. Son örnekleri İstanbul Şehzade Türbesinde görülen renkli sır tekniği çinilerden sonra Süleymaniye Camisi'nde karşımıza çıkan kırmızıyla çok renkli sır altı tekniği klasik dönemin tercih edilen çini özeliğini oluşturmuştur (Demirsar Arlı ve Altun, 2008, s. 23). Cami ve türbelerin iç mimarisinde dönem ve önemine göre, zeminden çoğu birinci sıra pencere hizasına kadar duvarlar çinilerle kaplanmıştır (Uluçam, 2000, s. 388). Mimari tasarımda çini daima dengeli biçimde kullanılmıştır. Duvarları baştan aşağı çinilerle kaplı olan İstanbul Rüstem Paşa Camisi, bezeme bakımından, Osmanlı klasik mimarisinin genel tutumu ile bağdaşmayan bir eser olarak değerlendirilebilir (Dağlı, 2015, s. 34,39).

Bursa Şehzade Mahmut türbesinin zeminden alt pencerenin üst hizasına kadar altıgen çinilerle kaplı olduğu görülür (Şekil 4.126). Bu levhaların üzerine sır üstünde altın yıldız boyamalar vardır (Demirsar Arlı ve Altun, 2008, s. 143).



Şekil 4.126 Bursa Şehzade Mahmut Türbesi duvarı (Demirsar Arlı ve Altun, 2008, s. 143)

İstanbul Şehzadeler Türbesinde dış cephede kullanılan altıgen şeklinde renkli sır tekniğinde yapılmış çiniler (Şekil 4.127) petek dokusu şeklinde türbenin giriş kapısının iki yanında bulunan duvarda kaplama malzemesi olarak kullanılmıştır. İstanbul'da renkli sırlı altıgen çinilere sahip tek türbedir (Doğanay, 2009, s. 145,146).



Şekil 4.127 İstanbul, Fatih Şehzadeler türbesi revak çinileri (Doğanay, 2009, s. 147)

İstanbul Yavuz Sultan Selim Türbesi girişinin iki yanında zeminden saçak altına kadar renkli sır tekniğinde yapılmış çini panolar mevcuttur. Bu yapıda çini süsleme, nispeten korunaklı olan revak içine alınmış ve böylelikle çininin Osmanlı mimarisinde dış yüzeylerdeki yeri belirlenmiştir (Orman, 2021, s. 186).

Gebze Çoban Mustafa Paşa Türbesinin iç mekânında alt pencerelerin üst hizasına kadar olan duvarlarda çini kaplamalar kullanılmıştır (Demirsar Arlı ve Altun, 2008, s. 152). Adana Ulu Camisi, harimin doğu, batı ve güney cephesindeki panolar ve türbenin iç mekanında duvar yüzeyleri İznik yapımı olduğu düşünülen altıgen çini levhalar ile kaplıdır (Yıldırım, 2009, s. 706-707).

İstanbul Süleymaniye Camisi'nin mihrabın iki yanı ve üzerinde pano ve çini kaplamalar görülmektedir (Şekil 4.128) (Demirsar Arlı ve Altun, 2008, s. 171).



Şekil 4.128 Süleymaniye Camisi'nin mihrabın yan duvar çinileri (Çobanoğlu ve Orman, 2021, s. 77)

İstanbul Hürrem Sultan Türbesi içerisinde 480 cm olan iç mekan duvarları çini ile kaplıdır. Kapının iki yan yüzünde ve tam karşısındaki niş duvarı üzerinde renkli sırlı çinilere yer verilmiştir (Demirsar Arlı ve Altun, 2008, s. 178). Türbenin giriş kapısının sağ ve sol duvarında panolar yer almaktadır, panoların üzerinde ayrıca 60 cm x 40 cm ölçülerinde yekpare kitabe panoları vardır. Türbe içinde pencere alınlıklarının üzerinde dokuz kitabe panosu bulunmaktadır (Gayık, 2019, s. 1- 181).

İstanbul Rüstem Paşa Camisi'nin revak kısmında, cümle kapısının çevresi ile pencere aralarındaki kısmın pencere üstlerine kadar olan bölümü, iç mekânda (Şekil 4.129) taşıyıcı kemerlerin üzengilerine kadar olan duvar yüzeyleri, mahfiller de dâhil olmak üzere tümüyle çini kaplıdır (Çobanoğlu ve Orman, 2021, s. 78)



Şekil 4.129 Rüstem Paşa Camisi içindeki çiniler (Ertuğ ve Denny, 1998, s. 38)

İstanbul Rüstem Paşa Türbesi'nin içi zeminden kubbe eteğine kadar yapıyla çağdaş İznik çinileri ile kaplanmıştır (Demirsar Arlı ve Altun, 2008, s. 196). Türbenin alt bölümünde bulunan kompozisyon ekseninin tam duvar köşelerine gelecek şekilde yerleştirilmiş olması çinilerin mimariye uyumlu şekilde yapıldığını kanıtlar niteliktedir (Yetkin, 1988, s. 485). İstanbul Kanuni Sultan Süleyman Türbesi, dış cephede girişin iki yanındaki duvarda bulunan panolar ile, iç mekanda giriş kemerinin üst hizasına kadar pencere araları çini ile kaplıdır (Demirsar Arlı ve Altun, 2008, s. 197).

İstanbul, Sokullu Mehmet Paşa Camisi'nde iç mekanda mihrabı barındıran kemer yüzeyinde zeminden kasnak hizasına kadar çeşitli kompozisyonlarda çiniler kullanılmıştır. Mihrabın iki yanında nişlerin içinde panolar bulunmaktadır (Demirsar Arlı ve Altun, 2008, s. 203).

Diyarbakır Behram Paşa Camisi'nin hariminde yaklaşık bir metre yüksekliğe kadar duvarlar İznik üretimi çiniler ile kaplanmıştır (Demirsar Arlı ve Altun, 2008, s. 209). Bursa Şehzade Mustafa Türbesi, türbenin içinde pencere aralarındaki tüm duvarlar çini ile kaplanmıştır (Demirsar Arlı ve Altun, 2008, s. 212).

Edirne Selimiye Camisi hünkar mahfilinin doğu duvarında bulunan çinilerden birbirinin aynı bir çift elma ağaçlı pano (Şekil 4.130), Türk çini sanatında görülen tek örnek olarak karşımıza çıkar (Demirsar Arlı ve Altun, 2008, s. 228).



Şekil 4.130 Selimiye Camisi hünkar mahfili elma ağaçlı pano (Ertuğ ve Denny, 1998, s. 97)

İstanbul Sultan 2. Selim Türbesi revakların her iki yanında birer çinili pano bulunmaktadır. Türbe dahilinde altı çeşit ulama şeklinde çinilerle türbenin duvarları kaplanmıştır (Doğanay, 2009, s. 298-299).

İstanbul Atik Valide Camisi, mihrabın yan duvarlarında pano şeklinde çini kaplamalar bulunmaktadır. Mihrabın yanındaki nişlerin etrafı ise çerçeve şeklindeki çinilerle kuşatılmıştır (Çobanoğlu ve Orman, 2021, s. 106-108).

İstanbul Kılıç Ali Paşa Camisi, harimi mihrabın bulunduğu dışa taşkın bölüm, üçüncü kattaki vitray pencerelerinin alt hizasına kadar çinilerle kaplıdır. Mihrabın üzerindeki bölümde yandaki pencerelerin çevresinde çini kaplamalar bulunmaktadır (Demirsar Arlı ve Altun, 2008, s. 238,239).

Yenişehir Sinan Paşa Camisi çinileri, mihrabın iki yanını ve girişin sağ ve sol duvarlarındaki pencerelerin çevresini kuşatır (Reyhanlı, 1978, s. 377).

İstanbul Mehmet Ağa Camisi, mermer mihrabın iki yanında bulunan eş panolar ile mihrap çıkıntısının yan yüzlerindeki büyük pano şeklinde duvar yüzeylerinde çini kullanımı görülür (Şekil 4.131) (Çobanoğlu ve Orman, 2021, s. 118).



Şekil 4.131 Mehmet Ağa Camisi içi (Cambaz, 2012)

Manisa Muradiye Camisi, harimde mihrap çıkıntısını oluşturan duvarlarda 16. yüzyılın ikinci yarısına ait İznik üretimi çiniler kullanılmıştır (Demirsar Arlı ve Altun, 2008, s. 252).

İstanbul Siyavuş Paşa Türbesinin giriş kapısının iç tarafında Bursa kemerli mermer sövelerin iki yanında, altlı üstlü yerleştirilmiş ikişer pano bulunmaktadır (Dumlupınar, 2022, s. 140). İstanbul Mesih Mehmet Paşa Camisi, mihrap nişinin çevresinde bulunan, ulama çinilerle oluşturulmuş çerçeve şeklinde duvar kaplaması yapılmıştır (Çobanoğlu ve Orman, 2021, s. 126).

İstanbul Ramazan Efendi Camisi, iç mekan duvarlarında zeminden üst pencerelerin altına kadar çini süslemeye yer verilmiştir (Demirsar Arlı ve Altun, 2008, s. 258). Diyarbakır Melik Ahmet Paşa Camisi, harimi çevreleyen duvarlarda çiniler tabandan başlamakta ve yerden yüksekliği bir metreyi bulmaktadır (Daşdağ, 2013, s. 273).

İstanbul Takkeci İbrahim Ağa Camisi, ikinci kat pencerelerinin alt hizasına kadar iç mekan duvarları çinili panolarla kaplanmıştır (Şekil 4.132) (Demirsar Arlı ve Altun, 2008, s. 262). Çinilerin bu yapı için özel olarak tasarlanmış ve üretilmiş oldukları anlaşılmaktadır. Pencerelerin arasındaki duvar yüzeylerinde ise üç değişik pano kullanılmıştır (Çobanoğlu ve Orman, 2021, s. 130-136).



Şekil 4.132 Takkeci İbrahim Ağa Camisi (Çobanoğlu ve Orman, 2021, s. 132)

İstanbul, 3. Murad Türbesi, üç gözlü revakın her iki yanında yer alan şekillerde sivri kemerli sütunların çevrelediği duvar satırları mekana uygun olarak üretilmiş pano şeklinde çini levhalarla kaplanmıştır. İç mekanda beş adet çini pano bulunmaktadır (Doğanay, 2010, s. 373).

İstanbul Bosnalı Damat İbrahim Paşa Türbesi, iç yapısında sekiz adet pencere ve sekiz adet aynı boyutta panolar yer almaktadır. Alt pencerelerin kapak arkasının, çiniler ile kaplı olduğu düşünülmektedir (Öztürk, 2019, s. 56-102).

İstanbul Ayasofya, apsis duvarında bulunan ve büyük kısmı dökülmüş olan çini 1607-08 tarihlidir. Osmanlı Döneminde eklenen ilk hünkar mahfilini kaplayan 16. yüzyıl çinileri sonradan kaldırılarak apsisin sol kuzey tarafında iki paye arasındaki tonozlu bölüme taşınmıştır. Yerden yaklaşık 230 cm seviyeden itibaren 160 cm yüksekliğindeki bir alanda kullanılmıştır (Şekil 4.133). Kilisenin apsis duvarının güneyinde 1643 tarihli Kâbe ve Medine tasvirli çini pano bulunmaktadır (Demirsar Arlı ve Altun, 2008, s. 270-271).



Şekil 4.133 Ayasofya Camisi çinileri (Çobanoğlu ve Orman, 2021, s. 139)

İstanbul Destari Mustafa Paşa Türbesi, güneye bakan giriş cephesi dışındaki diğer üç cephenin pencere aralarında kalan duvar yüzeyleri alt pencerelerin üst hizasına kadar çinilerle bezelidir (Demirsar Arlı ve Altun, 2008, s. 275).

İstanbul Sultan Ahmet Camisi, alt sıra pencere üstlerinden başlayarak üçüncü sıra pencerelere kadar, duvar yüzeyleri tamamen çini ile kaplıdır (Şekil 4.134). İznik ve Kütahya merkezlerinden gelen çinilerin gelişme çizgisinin bir arada izlenebildiği bu camide yirmi bir bin den fazla çini kullanılmış olup elliden fazla değişik kompozisyonla karşılaşılmaktadır (Çobanoğlu ve Orman, 2021, s. 142,146).



Şekil 4.134 Sultan Ahmet Camisi (Ertuğ ve Denny, 1998, s. 155)

İstanbul Sultan Ahmet Türbesi'nin iç mekan duvarlarında üst pencerelerin alt hizasına kadar çini süslemeler kullanılmıştır. Girişin iki yanında kapı arkasında kalan bölümde birbirini ile eş iki pano bulunmaktadır. Alt pencerelerin araları pano şeklinde çinilerle kaplanmıştır (Demirsar Arlı ve Altun, 2008, s. 290).

İstanbul Hatice Turhan Sultan Türbesi yapının revaklı cephesinde ve ikinci kat pencerelerin alt hizasına kadar iç mekan duvarlarında 17. yüzyıl İznik çinileri kullanılmıştır (Demirsar Arlı ve Altun, 2008, s. 313).

Topkapı Sarayı Ağalar Camisi'nin duvarlarında da çini malzeme kullanılmıştır. Hz. Muhammed'in kabri ve Arafat dağı konulu pano ilgi çekicidir. Revan Köşkü ve Bağdat Köşkü'nün duvarlarında İznik üretimi sır altı çini kaplama bulunmaktadır. Harem Dairesi'nin Şadırvanlı Sofa, Kızlar Ağası Dairesi, Şehzadeler Mektebi, Valide Sultan Dairesi, Çeşmeli Sofa ve Ocaklı Sofa, Velihaht Dairesi, 1. Ahmed Kitaplığı duvarlarında çini kaplamaları bulunmaktadır (Dönmez, 2001, s. 40-41).

Topkapı Sarayı'nın bazı dış cephe duvarlarında çini malzeme ile kaplama uygulaması görülmektedir. Musahipler ve Cüceler Dairesi cepheleri, Kızlar Ağası Dairesi cephesi, Hırka-i Saadet Dairesi cephesi, Revan Köşkü ve Bağdat Köşkü cepheleri ve Velihaht Dairesi cephesi çiniyle kaplanmıştır (Dönmez, 2001, s. 42-43)

#### 4.3.10 Fil Ayakları (Paye)

Fil ayağı, paye, pilpaye, kubbeli yağma yapılarda kubbeleri ve kemerleri taşımak için kullanılan yüksek ve kalın ayak, ahşap, tuğla ya da taş kolon. Genellikle dörtgen ya da çokgen kesitli olur. Bizans mimarisinden etkilenilerek Osmanlı mimarisinde de yaygın olarak kullanılmıştır (URL-14, 2023).

Büyük Selçuklulardan kalma Meraga'da, Kümbed i Surh'un köşe payeleri (Şekil 4.135) turkuaz renkli küçük kare çinilerle süslenmiştir (Aslanapa, 1989, s. 80).



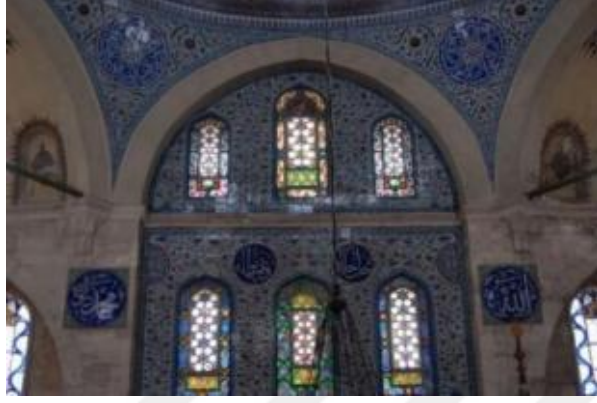
Şekil 4.135 Meraga, Kümbed i Surh (URL-46, 2019)

Osmanlılar Döneminde İstanbul Rüstem Paşa Camisi fil ayağı gibi taşıyıcı unsurda çini kaplama görülen nadir eserlerden biridir (Şekil 4.136). Kubbeyi taşıyan sekiz destekli sistemin parçası dört sekizgen ayak da taşıdıkları kemerlerin başlangıç hizalarına kadar çinilidir (Özdemir, 2016, s. 130)



Şekil 4.136 İstanbul Rüstem Paşa Camisi (URL-47, 2014)

İstanbul, Kadirga Sokullu Mehmet Paşa Camisinde mihrabı barındıran kemeri taşıyan fil ayaklarında ve bunların tam karşısındaki ayakların üst kısımlarında birer tane kare şeklinde pano bulunmaktadır (Şekil 4.137).



Şekil 4.137 Kadirga Sokullu Mehmet Paşa Camisi (Cambaz, 2007)

İstanbul Yeni Cami fil ayakları çini kaplanmıştır. Kuzey-batı ayağında bir Kabe tasviri bulunmaktadır (Dönmez, 2001, s. 46).

#### 4.3.11 Süpürgelik

Yapılarda duvarların döşeme ile birleştiği yerlere yerleştirilen ve boydan boya giden ahşap, taş, maden veya plastik şerit. Sıva dibi süpürgelikler birleşme çizgisini örttüğü gibi duvarın alt bölümlerinde boya kirlenmesini de önler (Hasol, 1979, s. 470)

Selçuklu eserlerinden Kubad Abad Sarayı kazılarında insitu olarak bulunan sekiz köşeli ve haç biçimli çini levhaların alt bölümünde dikdörtgen turkuaz renkte çini levhadan süpürgelik kısmı (Şekil 4.138) bulunmaktadır (Yetkin, 1972, s. 117).



Şekil 4.138 Kubad Abad Büyük Sarayı duvar çinileri ve turkuaz süpürgelik çinileri (Arık, 2000, s. 54)

Bosnalı Damat İbrahim Paşa Türbesi içinde kapı alanına kadar olan on altıgen yapının on beş köşesini çevreleyen 29 cm x 29 cm ölçülerinde karolara sahip olan süpürgelikler (Şekil 4.139) yer almaktadır (Öztürk, 2019, s. 43).



Şekil 4.139 Türbe içerisindeki süpürgelik çinileri (Öztürk, 2019, s. 43)

Takkeci İbrahim Ağa Camisi'nin iç mekanında doğu, batı ve güney cephedeki pencerelerin alt bölümlerindeki süpürgeliklerde çini süslemeye rastlanmaktadır. Bu çiniler muhtemelen 17. yüzyıl ya da daha sonraki dönemde yapılan düzenlemede yerleştirilmiş İznik ya da Kütahya üretimi çiniler olabilir (Yıldırım, 2009, s. 450).

Kanuni Sultan Süleyman türbesinde (Şekil 4.140) süpürgelik seviyesine yerleştirilmiş taş desenli çiniler kullanmıştır (Orman, 2021, s. 208).



Şekil 4.140 Kanuni Sultan Süleyman Türbesi içi (Cambaz, 2009)

Eminönü Yeni Cami, Hatice Turhan Valide Sultan Türbesi ve 3. Mehmed Türbesinde de çini malzemenin süpürgelik olarak kullanımı görülmektedir (Dönmez, 2001, s. 47).

#### 4.3.12 Pencere İçi

Sultan Ahmed Türbesinde pencere içlerindeki duvar yüzeyleri ile kapının iç yüzleri çini kaplanan nadir örneklerden biridir (Orman, 2021, s. 236). Diğer bir örnek de Hatice Turhan Sultan Türbesi pencerelerinin içinde yer almaktadır (Özcan, 2019, s. 52) (Şekil 4.141).



Şekil 4.141 Hatice Turhan Sultan Türbesi (Şaşmaz, 2022)

Üsküdar Çinili Camisi'nin pencere iç yüzeylerinde çini kaplama bulunmaktadır. Eminönü Yeni Camisi pencere iç yüzeylerinde de çini kullanımı görülmektedir. Bursa Muradiye ve Şehzade Mustafa Türbesinde yer alan çiniler devşirme olarak Yeni Camisi'nin alt kat güneybatı pencere kaplamalarında kullanılmıştır (Dönmez, 2001, s. 45-46).

#### 4.3.13 Korkuluk, Şebeke

Balkon, pencere, merdiven gibi düşülebilecek olan yerlere yapılan alçak duvar veya parmaklık korumalarına korkuluk denir. (Hasol, 1979, s. 304).

Ulaşılabilen kaynaklar doğrultusunda çini malzeme ile korkuluk kaplamalarına Selçuklular Döneminde, Konya Sahip Ata Türbesi ve Sivas Gök Medresede pencere şebekelerinde, Osmanlı Döneminde ise Bursa Yeşil Camisi hünkar mahfili balkon korkuluklarında (Şekil 4.142) rastlanmıştır.



Şekil 4.142 Bursa Yeşil Camisi Hünkâr mahfilinin korkuluğu (Cambaz, 2015)

Konya Sahip Ata hanikah ve türbesindeki ajurlu mozaik çinili pencere şebekeleri (Şekil 4.143) Selçuklu çini sanatında tek örnektir. Günümüze sadece ikisi gelebilmiştir. Sivas Gök Medresede de böyle ajurlu bir çini pencere şebekesinden oldukça küçük bir parça kalmıştır (Yetkin, 1972, s. 151)



Şekil 4.143 Konya Sahip Ata Türbesi'nin, mozaik çinilerle kaplı pencere şebekesi (Cambaz, 2009)

#### 4.3.14 Müezzin Mahfili

Müezzinlerin imamın sözlerini aktarmak amacı ile yerden yükseltilmiş bir alandır. Önceleri bu alan, seki biçiminde iken zaman içerisinde “mahfil” biçimini almıştır. Osmanlı Döneminde büyük camiler yapıldıktan sonra mahfiller yapıya eklenmiştir (Eyice, 1960, s.35'den aktaran Kutlu, 2015, s. 166).

Araştırılan kaynaklarda Selçuklular Döneminden kalan çini malzeme ile süslenmiş müezzin mahfiline rastlanmamıştır.

Erken Osmanlı Döneminde müezzin mahfili çini malzemeyle kaplı eser sadece Bursa Yeşil Cami’de bulunmaktadır (Şekil 4.144). Müezzin mahfillerinin duvarları, kemer karni, kemer aynası ve tavanı birbirinden farklı teknik ve kompozisyonlara sahip çinilerle süslenmiştir (Yıldırım, 2007, s. 115, 116).



Şekil 4.144 Bursa Yeşil Camisi girişindeki çini kaplamalı müezzin mahfili (Cambaz, 2013)

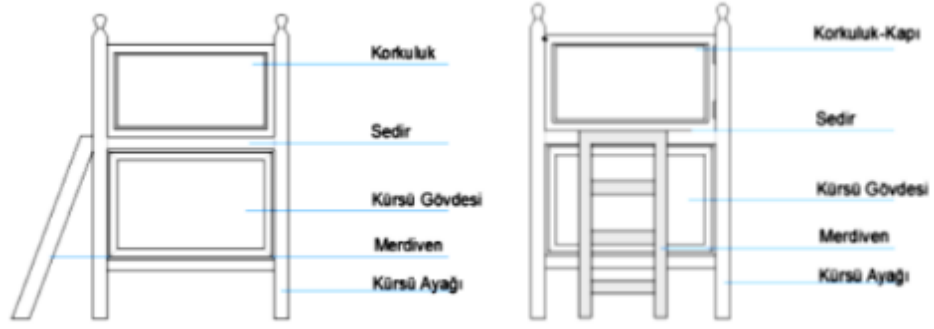
Klasik dönemde ise Bozöyük, Kasımpaşa Camisi’nin 203 cm x 408 cm boyutlarında üç kaş kemer üzerine oturan müezzin mahfilinin korkulukları (Şekil 4.145), ulama tarzındaki renkli sırlı çinilerle kaplanmıştır (Bilir, 2019, s. 134).



Şekil 4.145 Bozöyük, Kasımpaşa Camisi’nin müezzin mahfili (Bilir, 2019, s. 135)

#### 4.3.15 Vaaz Kürsüsü

Vaaz veya ders vermek için cami ve medreselerde bulunan, genellikle merdiven ile çıkılan mimari bir birimdir. Türk mimarisinde çoğunlukla ahşaptan yapılan kürsülerin alt kısmına “kürsü ayağı”, gövdesine “kürsü gövdesi” veya “kürsü taşı” denir. Oturulan bölüm korkuluk ile çevrilidir ve genellikle kürsünün ön bölümünde konuşmacının kitap ve notlarını koymasına için bir tabla veya rahle bulunmaktadır (Şekil 4.146) (Çoruhlu, 2002).



Şekil 4.146 Vaaz kürsüsünün bölümleri (Ön ve yan cephe) (Hakyemez 2019, s. 25-26'dan aktaran Önal, 2021, s. 445)

Ulaşılabilen kaynaklarda Selçuklu Döneminde çini malzeme ile kaplanmış vaaz kürsüsü örneklerine rastlanılmamıştır.

Osmanlı Döneminde 16. yüzyılın başında yapılmış olan Bozöyük, Kasımpaşa Camisi vaaz kürsüsü de çini bulunan örnek olarak karşımıza çıkmaktadır. Bozöyük, Kasımpaşa Camisi vaaz kürsüsünün (Şekil 4.147) iki sıra mermer mukarnas dolgusu üzerindeki korkulukları renkli sır tekniğinde çiniler ile kaplanmıştır (Bilir, 2019, s. 133-134).



Şekil 4.147 Vaaz kürsüsü korkuluğu (Bilir, 2019, s. 134)

#### 4.3.16 Pervaz

Pervaz dar yapıya sahip bir şeyin çevresine veya kenarına uzunlamasına yerleştirilen kenarlık; kapı ve pencere kasasının sıva ile birleşen yerine yapılan silmeli veya düz kenarlıklara verilen addır (Hasol, 1979, s. 400). Türk çini sanatında, Selçuklu ve Osmanlı Dönemlerinde çini malzeme ile oluşturulmuş pervaz kullanımı görülmektedir.

Selçuklu Dönemi, Konya Sahip Ata Camisi ve Külliyesi Türbe koridoruna açılan kapının türbe tarafındaki yüzü, kemeri, söve ve pervazları (Şekil 4.148) tamamen mozaik çini tekniği ile yapılmıştır (Yetkin, 1972, s. 77).



Şekil 4.148 Konya Sahip Ata Türbesi giriş iç yüzü (Arık ve Arık, 2007, s. 114)

Osmanlı Dönemi eserlerinden, Bosnalı Damat İbrahim Paşa Türbesindeki pencerelerin üstündeki rölyefli pervaz çinileri, panoların çevresinde ve mihrap kısmında (Şekil 4.149) ise pencerelerin üstündeki pervaza benzer iki iplik bombeli bordür ve tekrar iki iplik şeklinde üç katmanlı kabarık bir pervaz uygulanmıştır (Öztürk, 2019, s. 98).



Şekil 4.149 Mihraplı pano çevresi rölyefli pervaz çinileri (Öztürk, 2019, s. 99)

Piyale Paşa Camisi mihrabı, en dışta mavi renkli profilli bir silme ile çevrelenmiştir (Çobanoğlu ve Orman, 2021, s. 98). Hürrem Sultan Türbesinde çini kaplamının yüzeysel etkisini hafifletmek için bordür çinilerinin profilli olarak tasarlandığı (Şekil 4.150) dikkati çekmektedir (Orman, 2021, s. 204).



Şekil 4.150 Hürrem Sultan Türbesi (Orman, 2021, s. 204)

Sultan 2. Selim Türbesinde kapıyı çevreleyen profilli pervaz çinileri ise, mimari kurguyu destekleyen ayrıntılardandır (Orman, 2021, s. 212).

#### **4.3.17 Tavan**

Tavan, örtülü bir mekanın yukarısını oluşturan yüzeye verilen isimdir (Hasol, 1979, s. 492). Ulaşabildiğimiz kaynaklarda Selçuklular Dönemine ait çini kaplamalı tavan örneklerine rastlanılmazken, Erken Osmanlı Döneminde Bursa Yeşil Camisi ve Türbesi'nin mahfil tavanlarında çini kullanımı görülmektedir.

Bursa Yeşil Camisi'nin alt kat mahfillerinin ve pencere nişlerinin tavanları mozaik çini tekniği ile yapılmış çinilerle kaplanmıştır (Şekil 4.151). Mozaik çinilerin az ışık alan yerlere yerleştirilmesinin sebebi, çini malzemenin sağladığı renk ve parlaklık etkisinden dolayı olduğu düşünülmektedir (Yetkin, 1972, s. 197).



Şekil 4.151 Bursa, Yeşil Cami giriş cephesi mahfillerinin mozaik çini teknikli tavan kaplaması (Cambaz, 2013)

Bursa Yeşil Türbe'nin pencere tavanlarının da mozaik çini malzeme ile kaplandığı görülmektedir (Gürhan, 2007, s. 217).

Diğer bir çini malzeme kullanılan tavan kaplaması, Topkapı Sarayı Harem kısmında bulunan Valide Sultan yatak odasında yer almaktadır (Şekil 4.152). Buradaki çiniler tavana dövme demir çiviler ile sabitlenmiştir. Topkapı Sarayı Şehzadeler mektebinde de aynı uygulama bulunmaktadır (Dönmez, 2001, s. 45).



Şekil 4.152 İstanbul, Topkapı Sarayı Haremi, Valide Sultan yatak odasının tavan çinileri (Demirsar Arlı ve Altun, 2008, s. 131).

Sultan Mehmed Reşad Türbesi kapı açıklığının duvarları, basık kemerli tavanı ile pencere içlerinde yer alan ve Kütahya'da son Osmanlı Döneminde üretilen çinilerin, Hafız Mehmed Emin Efendi ve ortakları Hacı Mihasyan ile Hacı Karabel atölyesinde yapıldığı bilinmektedir ( Nemlioglu, 2018, s. 1210; Orman, 2021, s. 250).

#### 4.3.18 Zemin

TDK etimoloji sözlüğünde ‘taban döşeme, yer’ (URL-15, 2022) anlamına gelen zeminin çini malzeme ile kaplanmasına Selçuklu ve Osmanlı Dönemlerinde az da olsa rastlanmıştır.

Türk mimarisinde, zemin döşemesi olarak çini malzeme kullanımının Uygurların İdikut ve Kara-Hoço’daki mabetleri ile Semerkant’taki Karahanlı Sarayı gibi örneklerde erken tarihlerden itibaren başladığını göstermektedir. Anadolu’ da ise bu uygulama birkaç örnekle sınırlı kalmıştır (Bozer, 2005, s. 8-9).

Selçuklu Döneminden kalma Kayseri, Hunad (Mahperi) Hatun Hamamının ılıklik bölümünde, kenarı 19 cm genişliği 32 cm olan beyaz sırlı altıgen çiniler, turkuaz sırlı üçgen çiniler ile bir döşeme kompozisyonu oluşturarak zemine uygulanmıştır (Arık ve Arık, 2007, s. 255).

Kubad Abad Saray bölgesi kazılarında bulunan diğer bir Selçuklu hamamının da ılıklik bölümünün zemininde çini buluntularına rastlanılmıştır. Selçuklu Döneminde 30 cm. çapında altıgen çiniler ile kaplandığı (Şekil 4.153) daha sonra sır altı zikzak desenli 40 cm x 30 cm. büyüklüğünde çini malzeme ile döşendiği düşünülmektedir (Arık ve Arık, 2007, s. 338).



Şekil 4.153 Kubad Abad Hamamının ılıklik kısmı turkuaz sırlı altıgen ve zikzak desenli döşemeleri (Arık ve Arık, 2007, s. 338)

Erken Osmanlı Döneminde çini malzemeyle zemin kaplama, Bursa, Yeşil Camisi’nin hünkar mahfilinde uygulanmıştır. Renkli sır teknikli çinilerle bezeme (Şekil 4.154) hiçbir dönemde karşılaşılmayan muhtemelen tek örnektir (Gürhan, 2007, s. 221).



Şekil 4.154 Bursa, Yeşil Cami hünkar mahfili zemin çinileri (Yetkin, 1993, s. 100)

Kütahya Germiyanoglu 2. Yakup Bey Türbesi'nin zemininde turkuaz sırlı altıgen ve lacivert üçgen levhalar ile renkli sır tekniğinde bordür çinileri kullanılmıştır. İshak Fakih Türbesi'nin de zemininde turkuaz sırlı levhalar kullanıldığı bilinmektedir. (Demirsar Arlı ve Altun, 2008, s. 45, 46)

#### 4.3.19 Ocak

Çini malzeme, ısınma, ateş yakma, pişirme gibi çeşitli amaçlar için kullanılan ocakların, nişlerinde, ocak külahı ve etrafında, alınlıklarında ve yaşmak bölümünde kullanım alanı bulmuştur. Ulaşılabilen kaynaklarda Selçuklu Dönemine ait çini malzeme kullanılmış ocak buluntularına rastlanılmazken, Erken Osmanlı Dönemi eserlerinde az da olsa uygulama örnekleri bulunmaktadır.

Saray ve köşklere çinili ocakların 17. yüzyılda oldukça popüler olduğu görülür (Bakır, 2007, s. 300). Edirne, Yıldırım Cami'nin tabhane (dinlenme yeri) odalarındaki alçı ocağa (Şekil 4.155) turkuaz tek renk sırlı çiniler ocak alınlığındaki alçı içerisine kakma yapılarak işlenmiştir. Günümüzde örneklerin bir kısmı tahrip olmuştur (Gürhan, 2007, s. 219).



Şekil 4.155 Edirne, Yıldırım Camisi güneydeki tabhane odası ocak nişi (Yıldırım, 2007)

Bursa Yeşil Camisi'nin doğu kısmında bulunan tabhane odasındaki alçı malzemeli ocak nişinde, alçıya kakılmış turkuaz, altıgen formda çini malzeme kullanılmıştır (Yıldırım, 2007, s. 37). Topkapı Sarayı Harem Dairesi 3. Murad Odasında bulunan 16. yüzyıla ait çinili ocak (Şekil 4.156), külah ve yaşmağı dışında sır altı bezemeli çini malzeme ile kaplanmıştır (Bakır, 1999, s. 268).



Şekil 4.156 Topkapı Sarayı Harem Dairesi 3. Murad Odası çinili ocak (Demirsar Arlı ve Altun, 2008, s. 107)

Eminönü, Yeni Cami Hünkar kasrı (Şekil 4.157), Topkapı Sarayı Haremi Valide Sultan Dairesi, Veliht Dairesinde ve Şehzadeler Mektebinde çini malzeme ile kaplanmış ocaklar bulunmaktadır (Dönmez, 2001, s. 47). 17. yüzyılın özelliklerine sahip mavi-beyaz çiniler ile kaplanmış olan bu ocakların çoğu, yaşmak ve külah dahil tamamı çini malzeme ile kaplanmıştır (Bakır, 1999, s. 268).



Şekil 4.157 Eminönü, Yeni Cami hünkar kasrı çinili ocak (Çobanoğlu ve Orman, 2021, s. 165)

Fuat Paşa Konağı'nın Londra, Victoria ve Albert müzesinde bulunan çini malzeme ile kaplanmış ocağı ise özgün bir örnek oluşturmaktadır (Şekil 4.158). Çini ocağın yaşmak bölümünde yedi uyurların isimleri işlenmiştir (Yenişehirlioğlu, 2007, s. 357).



Şekil 4.158 İstanbul işi çini kaplı ocak, 1731, Victoria ve Albert Museum, envanter numarası: 703-1897 (Bakla, 2024a)

Son dönem konut mimarisinin günümüze gelebilmiş örneklerinden biri olan Şehzade Abdülmecid Efendi Köşkü'nün arka sofadaki sol köşesinde Kütahya üretimi çinili bir ocak bulunmaktadır (Şekil 4.159) (Karakaya, 2021, s. 300).



Şekil 4.159 Abdülmecid Efendi Köşkü çinili ocak (Karakaya, 2021, s. 300)

#### 4.3.20 Kubbe

Yapıların üstünü örten yarım küre veya kümbet biçimli mimari birim. Kubbeler kare, çokgen, ya da dairesel planlı yapıları örtmek için kullanılmışlardır (Hasol, 1979, s. 310-312).

Konya Alaeddin Camisi'nin mihrap ve bu kısmın üstünü örten kubbe (Şekil 4.160) tamamen çini mozaik ile kaplı iken günümüzde etek ve geçiş kısmı orijinalliğini korumaktadır (Yetkin, 1972, s. 45; Erdemir, 2015, s. 145). “Eski Malatya Ulu Cami kubbesinin tepedeki kilit kısmına turkuaz ve mor çinilerden mührü Süleyman şeklinde dekoratif bir kûfi yazı yerleştirilmiştir” (Şekil 4.161) (Yetkin, 1972, s. 50).



Şekil 4.160 Eski Malatya Ulu Cami mihrap önü kubbesi (Arık ve Arık, 2007, s. 67)



Şekil 4.161 Eski Malatya Ulu Cami kubbe çini detay (Cambaz, 2011)

Akşehir Taş Medrese Türbesi tuğla kubbesinin sadece göbek kısmında (Şekil 4.162) turkuaz renkte çinilerle oluşturulmuş bir madalyon bulunmaktadır. Mescid kısmının kubbesinde mozaik çinilerden kalıntılar bulunmaktadır (Yetkin, 1972, s. 59). Kubbe eteğinde de (Şekil 4.163) mozaik çini süsleme yapılmıştır.



Şekil 4.162 Akşehir Taş Medrese Türbesi kubbe göbeği (Arık ve Arık, 2007, s. 84)



Şekil 4.163 Akşehir Taş Medrese Türbesi kubbe eteği (Arık ve Arık, 2007, s. 85)

Akşehir Küçük Ayasofya Mescidi kubbe tepesinin kilit kısmında turkuaz ve patlıcani mor renkli çiniler ile oluşturulmuş geometrik bir kompozisyon bulunmaktadır. Kubbe içi, zikzak şeklinde sıralanmış sırlı tuğla ile kaplıdır (Yetkin, 1972, s. 62). Kubbe eteğinde bulunan başini çanaklarından (Şekil 4.164) beş tanede birinin dibinin akustik düşünülerek delindiği fikri bulunmaktadır (Arık ve Arık, 2007, s. 64).



Şekil 4.164 Akşehir Küçük Ayasofya Mescidi kubbe eteği çini mozaik ve başiniler (Arık ve Arık, 2007, s. 64)

Konya Karatay Medresesi avlu mekanını örten kubbe (Şekil 4.165) tamamen çinilerle kaplanmıştır. Çini ile kaplı kubbeler arasında en muhteşemidir. Gökyüzüne açılan kubbenin tepesinde bir fener bulunmaktadır (Yetkin, 1972, s. 66).



Şekil 4.165 Konya Karatay Medresesi kubbesi (Cambaz, 2009)

Konya Sahip Ata Camisi ve Külliyesi hanikah'ın orta mekanını örten kubbe (Şekil 4.166) turkuaz, mor ve kahverengi sırlı tuğla malzeme ile dekore edilmiştir (Yetkin, 1972, s. 76).



Şekil 4.166 Konya Sahip Ata hanikah kubbesi (Arık ve Arık, 2007, s. 113)

Turkuaz, kahverengi ve lacivert sırlı tuğla malzeme ile renklendirilmiş olan Konya İnce Minareli Medrese kubbesinin içi (Şekil 4.167) sonsuz geometrik motifler meydana getirecek şekilde renklendirilmiştir (Yetkin, 1972, s. 83).



Şekil 4.167 Konya İnce Minareli Medrese avlu kubbesi (Öter, 2021, s. 110)

Sırlı tuğla bezemeli eserlerden biri de ay Taş Medresesidir (Şekil 4.168). Turkuaz ve patlıcan moru renkli çini malzeme ile zikzak ve baklava şeklinde düzenlenmiştir (Yetkin, 1972, s. 99).



Şekil 4.168 ay Taş Medrese kubbesi (Arık ve Arık, 2007, s. 148)

Konya Tahir ile Zühre Mescidi Kubbesinin orta kısmında (Şekil 4.169) sülüs yazılı mozaik çini bir madalyon bulunmaktadır (Yetkin, 1972, s. 105).



Şekil 4.169 Konya Tahir ile Zühre Mescidi kubbe ortası (Arık ve Arık, 2007, s. 151)

Konya Beyhekim Mescid kubbesinin tam ortasında bulunan mozaik tekniğindeki kûfi yazılı madalyon (Şekil 4.170) turkuaz ve mor çinilerden oluşturulmuştur (Yetkin, 1972, s. 105).



Şekil 4.170 Beyhekim Mescidi ve Türbesi kubbe göbeği (Özçetin, 2022, s. 45)

Beylikler Devrinin çinili kubbe örneklerinden biri Beyşehir Eşrefoğlu Cami mihrabının önündeki kubbedir (Şekil 4.171). Sırlı tuğla ve mozaik çini tekniği ile yapılmıştır. İç kısımda sırlı tuğlalarla baklava ve zikzak şekilleri oluşturulmuştur. Kubbenin ortasında kufi yazı ile Allah, Muhammed ve ilk dört halifenin adları işlenmiştir (Şekil 4.172) (Yetkin, 1972, s. 127).



Şekil 4.171 Beyşehir Eşrefoğlu Camisi'nin mihrap önü kubbesi (Arık ve Arık, 2007, s. 160)



Şekil 4.172 Beyşehir Eşrefoğlu Cami Kubbe göbeği (Çalışkan, 2020)

Beyşehir Eşrefoğlu Türbesi kubbesinin içi mozaik çini tekniğinde yapılmış ve tam ortasına geometrik yıldız geçmeden bir madalyon yerleştirilmiştir (Şekil 4.173) (Yetkin, 1972, s. 127).



Şekil 4.173 Beyşehir Eşrefoğlu Türbesi kubbesi (Arık ve Arık, 2007, s. 162)

Aydınoğlu Mehmet Bey Türbesi'nin kırmızı tuğla ve turkuaz rengi sırlı tuğla malzemelerin düzenlemesi ile renklendirilmiş olan kubbesinin tam ortasında (Şekil 4.174) turkuaz ve koyu mor mozaik çiniden yapılmış yuvarlak bir madalyon bulunmaktadır (Yetkin, 1972, s. 129).



Şekil 4.174 Aydınoğlu Mehmet Bey Türbesi (Arık ve Arık, 2007, s. 173)

Ulaşılabilen kaynaklar doğrultusunda Osmanlı Döneminde kubbede çini malzeme kullanım örneğine rastlanmamıştır.

#### **4.3.21 Şahide (Mezar Taşı)**

Ölünün gömülü olduğu yeri ve kimliğini göstermek üzere dikilen taştır (Hasol, 1979, s. 352). Selçuklu ve Osmanlı Dönemlerinde çini malzeme mezar üstü yapılar, sanduka ve lahitlerin kaplanmasında kullanılmış, mezar taşında çini kullanımı nadir olarak görölmektedir (Elitez, 1996, s. 72).

Tokat, Niksar, Melik Danişmend Gazi Türbesi'nin haziresinde bulunan yeşil sırlı tuğla şahide, mevcut literatürde tek örnektir (Şekil 4.175). Kalıp baskı tekniğiyle serbest şekillendirilmiş üzerindeki izlerinden yeşil sırlı olduğu anlaşılan tuğla şahide üzerinde kitabe ve tarih bulunmamaktadır (Çobanoğlu, 2018, s. 63).



Şekil 4.175 Sırlı tuğla şahide, ön yüz, 2012  
(Çobanoğlu, 2018, s. 68)



Şekil 4.176 Sırlı tuğla şahide, arka yüz,  
2017 (Çobanoğlu, 2018, s. 72)

Seydişehir, Seyyid Harun Türbesi'nin içinde bulunan lahitin sivri kemer şeklindeki şahidesinin bir yüzü altıgen turkuaz çini parçalar ile kaplanmıştır (Şekil 4.177). Şahide'nin tepesinde kabartma desenli turkuaz küçük bir bordür bulunmaktadır (Arık ve Arık, 2007, s. 188).



Şekil 4.177 Seydişehir, Seyyid Harun Türbesi Şahide çinileri (Arık ve Arık, 2007, s. 188)

Victoria ve Albert Müzesinde sergilenen, 1500-1600 yıllarına tarihlendirilmiş her iki tarafı da sır altı dekorlu mezar taşı, ilginç örneklerden biridir (Şekil 4.178) (URL-18, 2003).



Şekil 4.178 Sır altı boyalı, çini stel ön ve arka yüzü, İznik, 1500-1600, Victoria ve Albert Müzesi, envanter numarası: 862-1901 (URL-18, 2003)

#### 4.3.22 Çeşme

“Herkesin yararlanması için düzen altına alınan bir suyun akıtıldığı yapı” (Hasol, 1979, s. 129) olan çeşmelerde de çini malzeme ile süslemeler yapıldığı bilinmektedir.

Selçuklular Döneminden günümüze kalan sağlam çinili çeşme örnekleri bulunmasa da Kubad Abad’ da bulunan kalıntılardan Büyük Saray ve Küçük saray avlularında geçen bir su sisteminin, bir zamanlar çini ve çini mozaikler ile kaplanmış çeşmelerin bulunduğu düşünülmektedir (Arık ve Arık, 2007, s. 298).

Mimar Sinan tarafından inşa edilen, Topkapı Sarayı’nda Harem dairesinde bulunan Sultan 3. Murad Has Odası içindeki çeşmenin (Şekil 4.179) bulunduğu (Şekil 4.180) nişin kemeri çini kaplanmıştır (Çobanoğlu, 2011, s. 288).



Şekil 4.179 3. Murad Has Odası çeşmesi, (Cambaz, 2013)



Şekil 4.180 3. Murad Has Odası çeşme iç kısmı niş kemeri (Demirsar Arlı ve Altun, 2008, s. 106)

Topkapı Sarayı Zülüflü Baltacılar Ocağı Baba Çeşmesi'nin ön ve yan cephe kısmında ve yan cephedeki niş içerisinde 17. yüzyıl sonu 18. yüzyıl başı özelliklerine sahip çini kullanımı görülmektedir. (Yıldır, 2021, s. 144)



Şekil 4.181 Baba Çeşmesi ön cephe görünüm (Yıldır, 2021, s. 129)

Eyüp'de Nişanca mahallesinde bulunan çeşmede üç farklı döneme ait çiniler bulunmaktadır (Şekil 4.182). En eski döneme ait olanlar ayna taşının üzerinde yer almaktadır (Karakaya, 2021, s. 298).



Şekil 4.182 Eyüp Çinili Çeşme (Karakaya, 2021, s. 298)

Bilecik Kaymakam Sait Bey Çeşmesi, Osmanlı sanatının son döneminde neoklasik üslupta yapılmış Kütahya üretimi çiniler ile süslenmiş örneklerden biridir (Şekil 4.183) (URL-16, 2024).



Şekil 4.183 Bilecik, Kaymakam Sait Bey Çeşmesi (URL-16, 2024)

Tekfur Sarayı üretimi olarak tanımlanan çiniler Topkapı 3. Ahmet Meydan Çeşmesinde yapıyı kuşak olarak dolanmıştır (Şekil 4.184) (Yenişehirlioğlu, 2007, s. 351).



Şekil 4.184 Topkapı 3. Ahmet Çeşmesi (Yenişehirlioğlu, 2007, s. 350)

Osmanlı Son Dönem sivil yapılarından Abdülmecid Efendi Köşkü'nün arka sofa girişe göre sağ iç köşesinde çini bir pano üzerine yerleştirilmiş mermer çeşme bulunmaktadır. Muhammed Emin'in imzasını taşıyan çiniler (Şekil 4.185) ağırlıklı olarak kobalt renkli ve yapılış tarihi 1321 (1903)'dir (Civelekoğlu, 2019).



Şekil 4.185 Abdülmecid Efendi Köşkü sofasındaki çeşme (Civelekoğlu, 2019)

Nuri Ziya Sokak'taki Fransız Sarayı'nın bahçesinde yer alan çeşme Fransız büyükelçisi Maurice Bompard'ın eşi Gabrielle Bompard tarafından 1912 yılında yaptırılmıştır. Şehzade Abdülmecit Efendi'nin Bağlarbaşı'ndaki köşküden kalan çiniler çeşmenin yapılmasında kullanılmıştır. Kitabede Şehzade'nin hediye ettiği çiniler için ilk fikri verdiği yazmaktadır (URL-17, 2023).



Şekil 4.186 İstanbul, Madame Bompard Çeşmesi (URL-17, 2023)

### 4.3.23 Sehpa

Yiyecek ve içecek tepsisini koymak için kullanılmış olabilen sehpa, Selçuklular ve Osmanlılar Döneminde çini malzeme ile üretilmiş olanlarına az da olsa rastlanmıştır.

Taş çini malzemeyi keşfeden Selçukluların, yiyecek ve içecek tepsisini taşıyacak alçak bir masa veya sehpa görevi gören, kemerli balkonları ve delikli korkulukları olan iki katlı bir köşk şeklinde tasarladıkları bu obje (Şekil 4.187) Horasan'daki Bujnurd'da bulunmuştur (URL-19, 1969).



Şekil 4.187 Çini sehpa, 12.-13. yüzyıl, İran, Horasan, Bodjnurd, The Met Fifth Avenue Museum, erişim numarası: 69.225 (URL-19, 1969)

Osmanlı Döneminden kalan bu örnek ise hala masa tablası olarak orijinal amacına hizmet eden çok az sayıdaki örnekten biridir (Şekil 4.188). Masanın gövdesi abanoz ve sedef kakmalı ahşaptan oluşturulmuş, üst tablada ise sır altında boyanmış on iki kenarlı İznik üretimi yekpare çini levha kullanılmıştır (URL-20, 1998).



Şekil 4.188 Masa, 1560, İznik, Victoria ve Albert Müzesi, müze numarası: C.19-1987 (URL-20, 1998)

19. yüzyılın ilk yarısından kalan Kütahya üretimi diğer bir çini sehpa tablası (Şekil 4.189), ortada yuvarlak ve çevresinde yuvarlağı tamamlayan sekiz adet üçgen levha ile oluşturulmuştur (Bilgi, 2006, s. 154).



Şekil 4.189 Kütahya, çini sehpa tablası, 19. yüzyıl, envanter numarası:178 (Bilgi, 2006, s. 154)

#### 4.3.24 Kayık

Osmanlı padişahı 3. Murad Devrinde İznik üretimi çiniler o kadar popüler olmuş ki sadece binalarda değil saray kayıkları için de çini siparişleri verilmiştir.

3. Murad'ın padişah olduktan dört sene sonra yaptırdığı kayığın arka tarafını süslemek için turkuaz renkte 2300 parça çini sipariş ettiğini İznik Kadısına yazdığı şu hükümden anlıyoruz (Refik, 1932, s. 37-38):

“İznik kadısına hüküm ki Hala bostancılarım başı Ali zidemecdühu mektub gönderüb hala hassai hümayunum için müceddeden bina olunmak fermanım olan kayığın kıçı zeyn olmak için İznik'de iki bin üçyüz kıt'a çini peruzerenk kurre lazım ve mühim olmağın buyurdum ki hassa bostancılarımdan...varduka irsal olunan numuneye göre iki bin üçyüz kıt'a çini firuze renk kurre tedarik idüb bervechi istical mezbur bostancı ile irsal eylemek ardınca olasin Hususu mezbur ziyade mühimdir ihmal ve müsaheleden hazer eyleyesin (Kozbekci Hasan'a virildi) Fi 22 şaban 986. (Refik, 1932, s. 38)“

#### 4.4 Montaj Özellikleri

Malzeme olarak kullanılan çini karolar genel olarak harç kullanılarak monte edilmişlerdir. Harç dışında nadiren de olsa farklı montaj tekniklerine de rastlanmaktadır. İznik çini fırınları kazısında ortaya çıkarılmış olan bazı örneklerde

farklı montaj tekniklerine dair izler bulunmuştur. Bu örneklerde çivi ile sabitlemek için delik açılan karolar ile arka kısımdan açılan kanallardan çubuk veya tel geçirilmesi için tutturulacak yer oluşturulan karolara rastlanılmıştır (Demirsar Arlı ve Altun, 2008, s. 55).



Şekil 4.190 İznik Çini Fırınları kazılarında bulunmuş delikli tuğla örnekleri (Demirsar Arlı ve Altun, 2008, s. 56)

Üretim aşamasında delinerek arkadan tel ya da çubuk geçirerek montajlanan çini örnekleri daha az bulunmaktadır. Kubbetü's Sahra'da bulunan Kanuni Sultan Süleyman Döneminde yapılan çinilerde bu nadir örnek görülmektedir (Demirsar Arlı ve Altun, 2008, s. 55).



Şekil 4.191 Kudüs, Kubbet'ü Sahra delikli çinilerinden (Demirsar Arlı ve Altun, 2008, s. 56)

Harç ile birlikte çinileri daha sağlam sabitlemek amacı ile çivi kullanımı dış cephe kaplamalarında, kubbe, tavan, kemer iç kısımları gibi eğimli yüzeylerde tel ile bağlamadan daha yaygın kullanılmıştır (Demirsar Arlı ve Altun, 2008, s. 56).

Çivi ile monte edilen en erken çini örneklerinden biri Amasya Burmalı Minare Camii mihrabında görülmektedir (Yetkin, 1972, s. 58).

Diğer bir örnek de Sivas Şeyh Hasan Bey Kümbetin (Güdük Minare)'de karşımıza çıkmaktadır. Çatının alt kısmında bulunan dikdörtgen çini levhalar iki iri başlı çivi ile yuvarlak yüzeye monte edilmiştir (Yetkin, 1972, s. 140).

Çivili çinilerin dikkat çekici bir örneğine Bursa Yeşil Cami ve Türbesinde rastlanmaktadır. Çini levhalar, hünkar mahfilinin kemer ve tavan yüzeyine yivli yuvarlak başlı yaldızlı çiviler ile döşenmiştir. Çivilerin duruma ve motif kompozisyonuna uygun biçimde kullanıldığı görülmektedir (Demirsar Arlı ve Altun, 2008, s. 57).



Şekil 4.192 Bursa Yeşil Cami hünkar mahfili çivili çini örnekleri (Demirsar Arlı ve Altun, 2008, s. 57)

Çivi kullanılan diğer örneklere Hz. Mevlana Türbesi, Edirne Muradiye Camisi, Eyüp Sultan Türbesi, Destari Mustafa Paşa Türbesi, Topkapı Sarayı 'Has Oda, harem bölümünde Şadırvanlı Sofa, Kızlar Ağası Yatak Odası, Valide Sultan Yatak Odası, 1. Ahmet Okuma Salonu', Kudüs Surp Hagop Kilise'sine bağlı Eçmiazdin Şapeli, Kütahya Hükümet Konağı ve Kütahya Ulu Cami Sakahane'sinde rastlanılmaktadır (Demirsar Arlı ve Altun, 2008, s. 57-61).

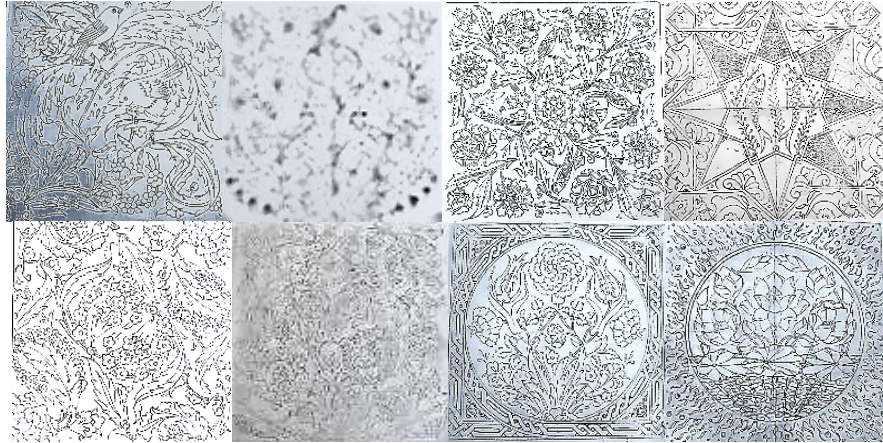
## 5. ÖZGÜN ESER ÇALIŞMALARI

Tez kapsamında oluşturulan katalog çalışması, kuvars oranı yüksek 20 cm x 20 cm boyutunda taş karolara, sır altı tekniğinde, 1 adet Selçuklu Dönemi ve 7 adet Osmanlı Dönemi çini bezeme üslupları kullanılarak, 1 adet de yeni çiçek stilizasyonu oluşturularak toplamda 9 adet özgün tasarım uygulamasıyla oluşturulmuştur. 4 adet turkuaz sırlı taş karo, malzeme örneği olarak çalışmaya dahil edilmiştir. 4 adet 12 cm çapında Kütahya üretimi kalkerli çini tabak bisküvisi üzerine özgün desen uygulamaları başını uygulama örneği olarak eklenmiştir.

### 5.1 Tasarım ve Uygulama Aşamaları

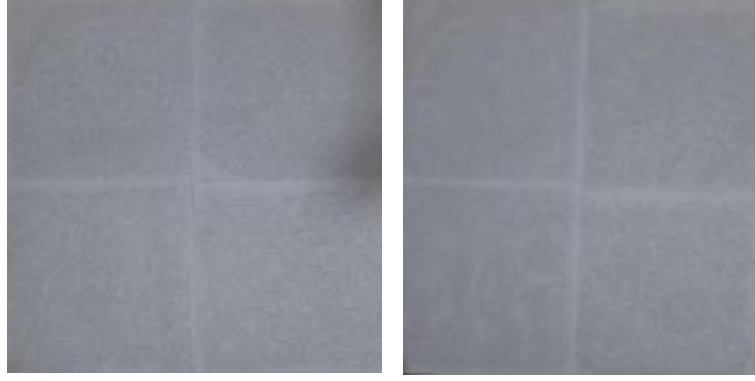
Tasarım aşamasında cemre inanişından ilham alınarak çalışmalar oluşturulmuştur.

Ateş kuru anlamına gelen cemre, ilkbahar başlangıcında sıra ile havada, suda ve toprakta oluşan ısınmalardan her biri için kullanılan soyut bir tabirdir (Hamarat, 2012, s. 167). Bu inaniştan yola çıkarak yeniden doğuşu ifade etme bağlamında 3 adet hava teması için kuş figürleri içeren 20 cm x 20 cm boyutunda sır altı pano, 3 adet suyu temsilen balık figürlü 20 cm x 20 cm boyutunda sır altı pano, 2 adet toprağı temsil eden natüralist 20 cm x 20 cm boyutunda sır altı pano ve 1 adet cemre isminin anlamına ithafen ateş kuru şeklinde 20 cm x 20 cm boyutunda sır altı pano çalışmaları yapılmıştır. İlk aşamada eskiz çizimleri tamamlanmıştır.



Şekil 5.1 Sekiz adet 20 x 20 cm ölçülerinde katalog eskiz çalışmaları (Nuran Turan Arşivi, 2024)

Tamamlanan çizimler boncuk iğnesi ile delinerek kalıpları oluşturulmuştur.

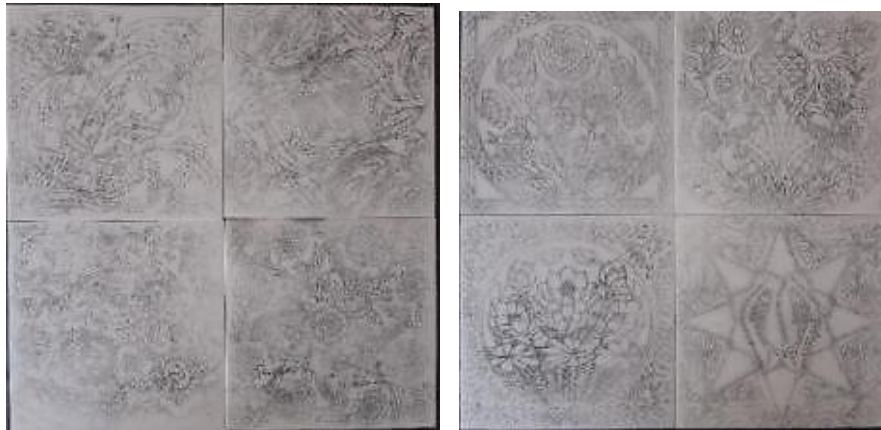


Şekil 5.2 Boncuk iğnesi ile delinmiş desen kalıpları (Nuran Turan Arşivi, 2024)

Daha sonra, zımparalanarak yüzeyi düzeltilen karoların tozları alındıktan sonra meşe kömür tozu kullanılarak delinmiş desen kalıpları ile çizimler karo üzerine transfer edilmiştir.



Şekil 5.3 Karoların üzerine desen transferi (Nuran Turan Arşivi, 2024)



Şekil 5.4 Kömür tozu ile geçirilmiş desenler (Nuran Turan Arşivi, 2024)

Sonraki aşamada tasarımların özelliklerine göre mavi ya da siyah tahrir kullanılarak çalışmalara tahrirleme işlemi yapılmıştır.



Şekil 5.5 Çalışmaların tahrirleme aşaması ve tahrirleri bitmiş ürünler (Nuran Turan Arşivi, 2024)

Tahrirleme çalışmalarından sonra tasarımların dönemsel özellikleri dikkate alınarak sır altı çini boyaları kullanılarak boyama işlemleri tamamlanmıştır.



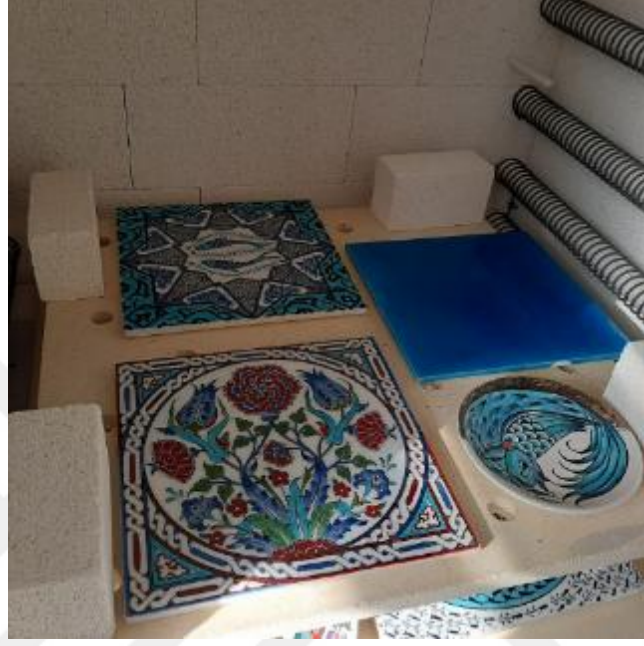
Şekil 5.6 Tahrirli çalışmaların boyanma aşaması ve boyanmış örnekler (Nuran Turan Arşivi, 2024)

Daha sonra boya çalışması biten karolar kurşun içeren çini sırrı hazırlanarak sırlanmış, turkuaz karoların ise renkli turkuaz çini sırrı ile sırlama işlemi yapılmıştır.



Şekil 5.7 Sırlama yapım aşaması (Nuran Turan Arşivi, 2024)

Sırlama çalışmasından sonra bir gün kurumaya bırakılan karoların, ini fırınına yerleştirilerek 931 santigrat derecede 12 saat süresince saatte ortalama 75 – 85 santigrat derece yükselme ivmesi ile fırınlama işlemi yapılmıştır. Serbest şekilde soğuyan fırın 24 saat sonra boşaltılmıştır.



şekil 5.8 Pişirimi yapılmış çalışmaların fırın içindeki görünümleri (Nuran Turan Arşivi, 2024)

## 5.2 Tamamlanmış Eserlerin Açıklamaları

### 5.2.1 Cemre Serisi 1



Şekil 5.9 Cemre serisi 1, saz yolu bezemeli karo (Nuran Turan Arşivi, 2024)

Malzeme : Kuvars oranı yüksek taş çini (stonepaste) karo

Ölçü : 20 cm en, 20 cm boy

Teknik : Sır Altı Tekniği

Üslup : Saz Yolu Üslubu

Açıklama : Eser, saz yolu üslubunda, serbest kompozisyon şekilde tasarlanmış ve üsluba uygun olarak mavi – beyaz renklerde çalışılmıştır. Sır altı mavi tahrir ile sır altı mavi ve turkuaz boya kullanılmıştır. Kompozisyonda havaya düşen cemre kuş olarak sembolize edilmiştir. Serçe kuşu yarı stilize edilmiştir. Hançer yaprakları penç ve gonca motifleri ile kompozisyon tamamlanmıştır.

### 5.2.2 Cemre Serisi 2



Şekil 5.10 Cemre serisi 2, Şam işi bezemeli karo (Nuran Turan Arşivi, 2024)

Malzeme : Kuvars oranı yüksek taş çini (stonepaste) karo

Ölçü : 20 cm en, 20 cm boy

Teknik : Sır Altı Tekniği

Üslup : Şam İşi

Açıklama : Çalışma Şam işi üslubunda  $\frac{1}{2}$  oranında simetrik kompozisyon düzeninde tasarlanmıştır. Üslubun özelliğine uygun olarak turkuaz, mor, mavi sır altı boyları ile renklendirme çalışması yapılmış, siyah tahrir kullanılmıştır. Havaya düşen cemre için hava temalı mavi kuyruklu bülbül yarı stilize edilerek ifade edilmiştir. Şam işine özgü gül ve guncası, hançer yaprakları ve nar motifi kullanılmıştır. Alt köşelerde kaya dalgalar kullanılarak çalışma tamamlanmıştır.

### 5.2.3 Cemre Serisi 3



Şekil 5.11 Cemre serisi 3, negatif (çift tahrir) bezemeli karo (Nuran Turan Arşivi, 2024)

Malzeme : Kuvars oranı yüksek taş çini (stonepaste) karo

Ölçü : 20 cm en, 20 cm boy

Teknik : Sır altı tekniği

Üslup : Çift Tahrir

Açıklama : Çalışma çift tahrir olarak hatâyî üslubunda merkezsiz kompozisyon düzeninde hatâyî, penç, gonca ve yaprak motifleri ile tasarlanmıştır. Havaya düşen cemre sembolü olarak muhabbet kuşları yarı stilize edilmiş ve kompozisyona dahil edilmiştir. Mavi – beyaz olarak renklendirme yapılan çalışma mavi tahrir uygulandıktan sonra mavi ve turkuaz boyalar ile tamamlanmıştır.

#### 5.2.4 Cemre Serisi 4



Şekil 5.12 Cemre serisi 4, baba nakkaş üslubu bezemeli karo (Nuran Turan Arşivi, 2024)

Malzeme : Kuvars oranı yüksek taş çini (stonepaste) karo

Ölçü : 20 cm en, 20 cm boy

Teknik : Sır altı tekniği

Üslup : Baba nakkaş

Açıklama: Çalışma baba nakkaş üslubunda serbest kompozisyon düzeninde oluşturulmuştur. Suya düşen cemre balık olarak sembolize edilmiş ve kompozisyon içerisinde hatâyî motiflerinin tohum keselerine entegre edilmiştir. Baba nakkaş üslubunun özelliklerini taşıyan hatâyî, penç, gonca ve yapraklar özgün olarak tasarlanmış ve tek dal üzerinde düzenlenmiştir. Kompozisyonun alt köşelerinde su içerisinde balık motifleri bulunmaktadır. Üslubun özelliği olan mavi renk kullanılarak çalışma tamamlanmıştır.

### 5.2.5 Cemre Serisi 5



Şekil 5.13 Cemre serisi 5, Selçuklu üslubu bezemeli karo (Nuran Turan Arşivi, 2024)

Malzeme : Kuvars oranı yüksek taş çini (stonepaste) karo

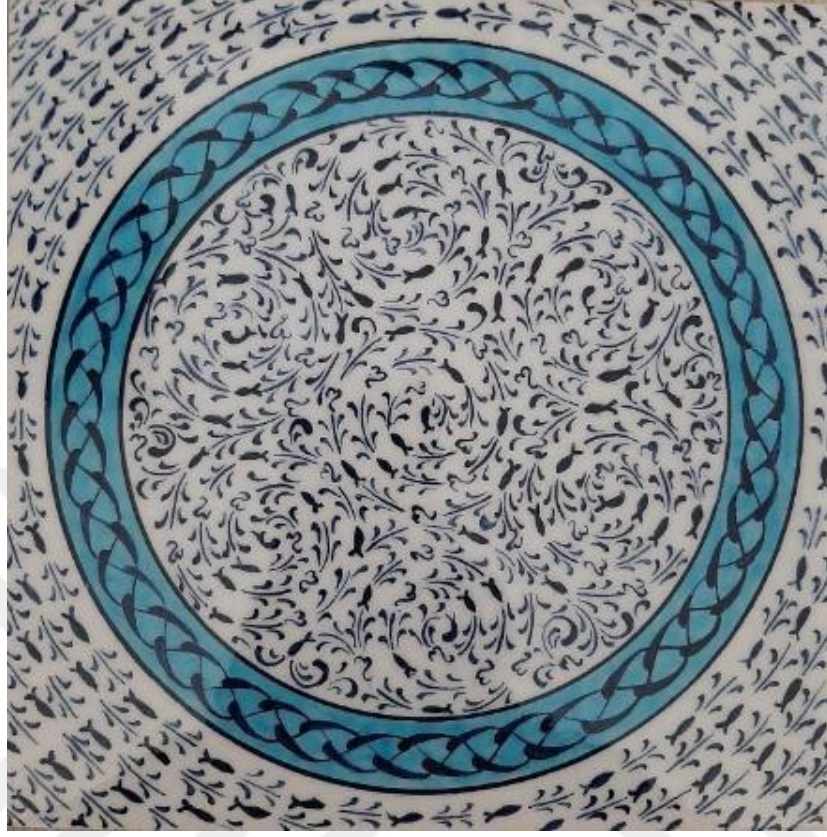
Ölçü : 20 cm en, 20 cm boy

Teknik : Sır Altı Tekniği

Üslup : Selçuklu Dönemi Üslubu

Açıklama : Kompozisyon  $\frac{1}{2}$  oranında simetrik düzende Selçuklu Dönemi dikkate alınarak sekiz köşeli yıldız içerisine iki katman şeklinde yıldızlarla oluşturulmuştur. İçten dışa doğru ortada suya düşen cemreyi temsilen balık motifi ve hayat ağacı yarı stilize ve stilize edilerek kullanılmıştır. Yıldızın dış katmanında münhani motifi, kollarında kaya dalga uygulaması yapılmıştır. Dış kenarları Selçuklu üslubuna uygun olarak rumi motifi ile tamamlanmıştır. Mavi, turkuaz, mor ve siyah ile renklendirmesi yapılan çini karo bezeme, Selçuklu üslubunun özelliklerini taşımaktadır.

### 5.2.6 Cemre Serisi 6



Şekil 5.14 Cemre serisi 6, Haliç işi bezemeli karo (Nuran Turan Arşivi, 2024)

Malzeme : Kuvars oranı yüksek taş çini (stonepaste) karo

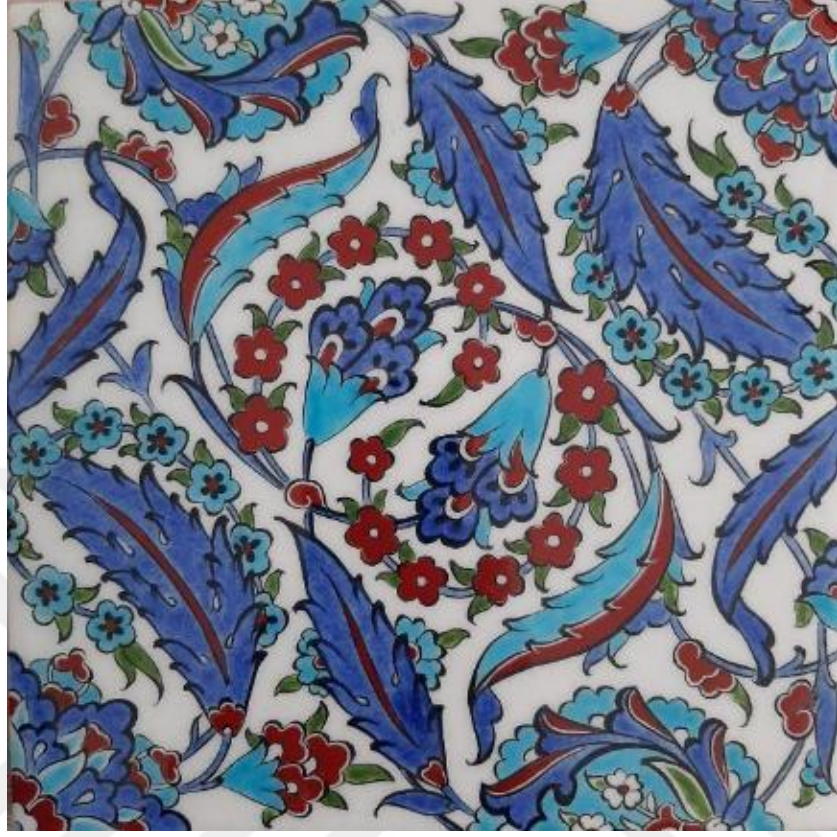
Ölçü : 20 cm en, 20 cm boy

Teknik : Sır Altı Tekniği

Üslup : Haliç Üslubu

Açıklama : Kompozisyon düzeni haliç üslubuna uygun olarak helezonlar üzerinde merkezi düzende oluşturulmuştur. Suya düşen cemre helezonlarda dönen küçük balıklar olarak betimlenmiştir. Karonun içinde bulunan çemberde üç iplik rumi motifi kullanılarak kompozisyona hareket katılmıştır. Dış köşelerde çemberler üzerinde aynı yöne dönen balık ve yapraklar kullanılmıştır. Üslubun özelliğine uygun olarak mavi tahrir ve turkuaz renkli boya kullanılarak bezeme tamamlanmıştır.

### 5.2.7 Cemre Serisi 7



Şekil 5.15 Cemre serisi 7, hatâyî üslubu, ulama karo (Nuran Turan Arşivi, 2024)

Malzeme : Kuvars oranı yüksek taş çini (stonepaste) karo

Ölçü : 20 cm en, 20 cm boy

Teknik : Sır Altı Tekniği

Üslup : Hatâyî Üslubu

Açıklama: Kompozisyon ulama düzeninde ters simetrik olarak oluşturulmuştur. Özgün biçimde tasarlanan hatâyî, penç, gonca ve yapraklar kullanılarak toprağa düşen cemre tam stilize hatâyî üslubu çiçekler ile ifade edilmeye çalışılmıştır. Çalışmada kullanılan siyah tahrir, mavi, turkuaz, yeşil ve kırmızı renkler klasik dönem çinilerine uygun olarak belirlenmiştir.

### 5.2.8 Cemre Serisi 8



Şekil 5.16 Cemre serisi 8, yarı stilize üslup karo (Nuran Turan Arşivi, 2024)

Malzeme : Kuvars oranı yüksek taş çini (stonepaste) karo

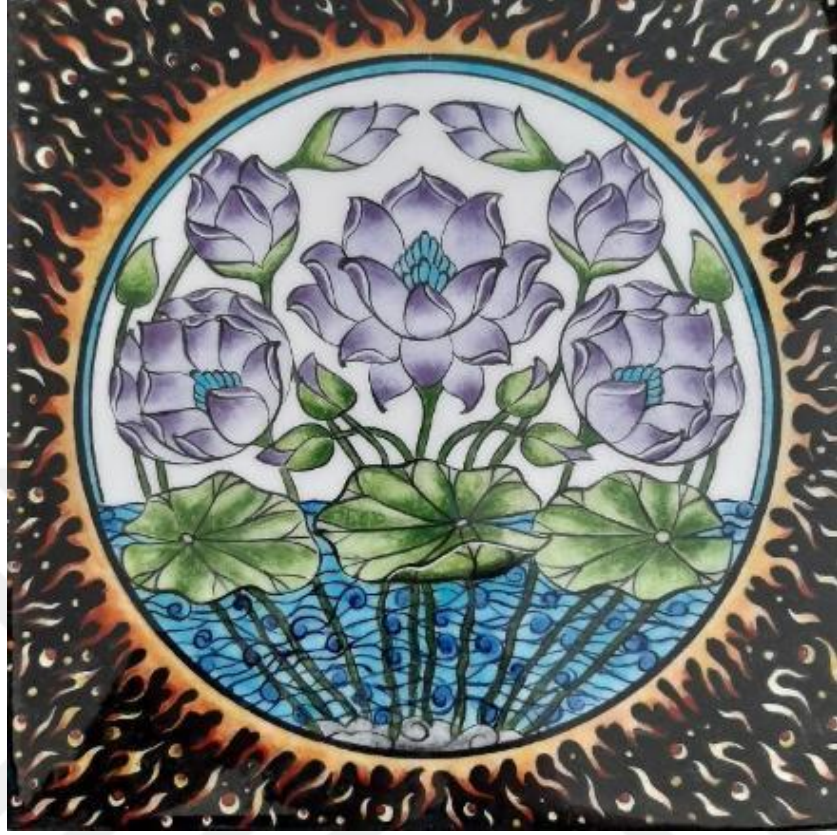
Ölçü : 20 cm en, 20 cm boy

Teknik : Sır Altı Tekniği

Üslup : Yarı Stilize Üslup

Açıklama: Kompozisyon  $\frac{1}{2}$  oranında simetrik düzende hazırlanmıştır. Toprağa düşen cemre yarı stilize üslupta özgün olarak tasarlanmış topraktan çıkan lale, gül, menekşe, mine çiçekleri ve yapraklar ile özdeşleşmiştir. Kenar bordürleri iç içe geçen zencerek ile tamamlanmış, köşe boşluklarda bulut motifi kullanılmıştır. Çalışma siyah tahrir, mavi, turkuaz, yeşil ve kırmızı ile renklendirilmiştir.

### 5.2.9 Cemre Serisi 9



Şekil 5.17 Cemre serisi 9, yarı stilize mor lotus (Nuran Turan Arşivi, 2024)

Malzeme : Kuvars oranı yüksek taş çini (stonepaste) karo

Ölçü : 20 cm en, 20 cm boy

Teknik : Sır Altı Tekniği

Üslup : Yarı Stilize Üslup

Açıklama: Kompozisyon  $\frac{1}{2}$  oranında simetrik olarak tasarlanmıştır. Cemre anlamına uygun olarak ateş topu içerisine yeniden doğuşun sembolü olan mor lotus stilize edilerek tasarlanmıştır. Lotusun kökleri toprakta bulunan, suda yetişen ve yüzeye çıkınca açan bir çiçek olması yönü ile de tüm cemreleri anlamlandırabildiği düşünülmüştür. Mor lotus çiçeği altı farklı açma pozisyonlarında çalışılmıştır. Özgün çalışma siyah zemin üzerine sarı ve kırmızı ile oluşturulan alev topu içerisinde mor,

turkuaz, koyu ve açık yeşil, mavi, gri renkleri ile siyah ve mavi tahrir kullanılarak renklendirilmiştir.

#### 5.2.10 Baçini Çalışmaları



Şekil 5.18 Özgün bağini örnekleri (Nuran Turan Arşivi, 2024)

Malzeme : Kütahya üretimi çini bisküvi

Ölçü : 12 cm çap

Teknik : Sır Altı Tekniği

Üslup : Yarı stilize ve rumi

Açıklama: Baçini olarak özgün çalışılan tabaklar, cemre konusundan bağımsız tasarlanmıştır. Kuş, ½ oranında simetrik lale, rumi kelebek ve ½ oranında simetrik menekşe desenleri ile uygulama yapılmıştır.

### 5.2.11 Kompozisyon Önerileri

Çalışmalar monte edilecek mekanın özelliğine göre farklı biçimlerde uygulanabilir. Aşağıda cemre konulu karolar, turkuaz karo malzeme ve başıniler ile çeşitli düzenlemelerde farklı kompozisyon örnekleri gösterilmiştir.



Şekil 5.19 Cemre konulu kompozisyon uygulama örneği 1 (Nuran Turan Arşivi, 2024)



Şekil 5.20 Cemre konulu kompozisyon uygulama örneği 2 (Nuran Turan Arşivi, 2024)



Şekil 5.21 Cemre konulu kompozisyon uygulama örneği 3 (Nuran Turan Arşivi, 2024)



Şekil 5.22 Cemre konulu kompozisyon uygulama örneği 4 (Nuran Turan Arşivi, 2024)



Şekil 5.23 Cemre konulu ve başınıli kompozisyon uygulama örneği 5 (Nuran Turan Arşivi, 2024)

## 6. SONUÇ VE ÖNERİLER

Seramik, uygarlığın erken dönemlerinden itibaren insanoğlunun günlük hayatında yer almış ve günümüze kadar kesintisiz olarak gelmiş bir malzemedir (Erman, 2012, s. 18). Plastiklik özelliği ve kolay ulaşılabilir bir malzeme olması seramik ürünlerin kullanım alanlarını arttıran bir unsur olmuştur. Zamanın yıkıcı ve yıpratıcı etkilerine karşı dayanım sağlayabilen seramik malzeme, günlük ihtiyaçları karşılamanın yanı sıra dini inançlar ve dekoratif amaçlar içinde kullanılmıştır.

Konumuz olan çini, seramik ailesi içinde yer alan kendine özgü kriterleri bulunan Çin porselenleri etkisi ile Büyük Selçuklular tarafından geliştirilmiş olan bir üründür. Çini ve seramik arasındaki en büyük farkı silisyum oranı yüksek hamur oluşturmaktadır. Büyük Selçukluların 11. yüzyılın ikinci yarısından sonra porselen yapma amacı ile geliştirdikleri stonepaste de denen silisli çini hamuru bu dönemden sonra Osmanlı Döneminin sonuna kadar kaliteli seramik üretiminin ana malzemesi olmuştur. 16. yüzyılda İznik’ te üretilen ve teknik olarak zirve noktasına ulaşmış olan çini sanatı 18. yüzyılda yok olmaya yüz tutmuş ve üretim Kütahya tarzı kalkerli çiniler ile günümüze gelmiştir.

Literatürde çini tanımının tam anlamı ile yapılamadığı görüldüğünden, çini sanatını seramik bilimi altında, geleneksel Türk seramikleri içerisinde Selçuklu ekolü, İznik ekolü ve Kütahya ekolü olarak sınıflandırma önerilmektedir. Bu ekoller, yapılan çalışma esnasında yararlanılan kaynaklar ışığında her ekolün teknik ve sanatsal anlamda farklılıklar içerdiği görüldüğünden önerilmiştir. Ayrıca çini ile seramik terimleri için net bir ayırım da bulunmamaktadır. Örneğin evani dediğimiz çini kapacak gibi üç boyutlu formlar silisli çini hamurundan üretilmesine rağmen seramik olarak ifade edilmektedir. Sonuçta her çini seramiktir fakat her seramik çini değildir.

Bir eser ya da bir malzeme başlıklı tez çalışmasının sonucunda çininin mimari eserleri süslemeye yönelik ve mimarinin gelişmesi ile ivme kazanan bir malzeme olduğu görülmektedir. Üç boyutlu çini formlar aslında sanatçı için bir ifade malzemesi olsa da tez kapsamında ele alınmamıştır. Zira çini, tez içerisinde bir bütünü oluşturan malzeme olarak değerlendirilmiştir. Sırlı tuğla olarak mimari eserlerde kullanılmaya

başlanan, esere estetik bir görünüm ve renk katan çini malzeme, Türklerin Anadolu topraklarına girmesi ile mimari eserlerde yoğun biçimde görülmüştür. Selçuklular Döneminde çini sanatında çeşitli çini teknikleri kullanılırken, Osmanlı Klasik Döneminde sır altı tekniği hakim olmuş ve günümüze kadar ağırlıklı olarak kullanılan teknik olmuştur. Çini sanatı çoğunlukla mimariyle beraber disiplinler arası bir yaklaşım sergilemiştir.

Osmanlı Klasik Döneminde ise Türk mimari sanatı şaheserlerini vermiş, zarif ve sade dış çizgiler yanında süzölmüş bir zevk ürünü olan iç süsleme ile eser bütün olarak tasarlanmış ve biri diğerini ezmeyecek biçimde uyum sağlanmıştır (Eyice, 1989, s. 78).

Çini, genellikle yapılarda insan elinin değdiği bölgelerde ve çoğunlukla iç mekanda tercih edilmiştir. Bunun sebebi çini malzemenin dayanımı ve kolay temizlenebilir olmasından kaynaklı olabilmektedir. Çini, uzun vadede kalıcı olması, dayanıklılığı ve estetik özellikleri nedeni ile her zaman tercih edilen bir kaplama malzemesi olmuş ve mimaride oldukça geniş bir kullanım alanı bulmuştur.

Çini malzeme kullanımının yoğunluğu, yapıdan yapıya değişmektedir. Süleymaniye Camisi gibi anıtsal bir yapıda sadece mihrap bölgesinde kullanılan çiniler, Rüstem Paşa Camisi'nde olduğu gibi galeriler dahil bütün duvarları tamamen kaplamıştır (Dağlı, 2015, s. 43). Rüstem Paşa Camindeki bu yoğun çini kullanımı belki de o dönemdeki Tahtakale'nin ticari yoğunluğunun içerisinde, çininin ısı ve ses yalıtımı özelliğinden faydalanarak daha huzurlu bir ibadethane inşa etmek için olabilir (Aydık, 2021, s. 68). Klasik Dönem İznik çinileri hem teknik hem de estetik bakımdan zirve noktaya ulaşmış ve dönemin en ünlü mimarı olan Mimar Sinan'ın eserlerinde yer vermesi ile günümüze kadar ulaşarak tarihin ötesine geçmiştir.

Çiniyi eser bağlamında değerlendirdiğimizde ise dönemin bezeme özellikleri çinilerde malzemenin imkanları dahilinde uygulanmıştır. Selçuklu ve Osmanlı Döneminde kullanılan çinilerin eser niteliklerine baktığımızda geleneksel Türk sanatlarında yer alan hat, tezhip, minyatür sanatlarımızı da içerdiği görülmektedir. Yapıldıkları dönemin beğenileri doğrultusunda uygulanan süsleme, çini malzemenin el verdiği

ölçüde, çini teknikleri ve bezeme unsurları kullanılarak işlenmiştir. Bu bağlamda çinilerin eser özellikleri Türk süsleme sanatlarının ortak bir platformu olmuştur. Bu da çini sanatçısının hezârfen niteliği olması gerektiğini bize düşündürür.

Türk sanatlarında geçmişten günümüze kadar izlenebilen motif dağarcığının süreklilik arz ettiğini çini sanatında takip edebilmekteyiz. Türk sanatında kullanılan motifler ve semboller her dönemde yaşam tarzlarını ve inançlarını yansıtan bir iletişim aracı olmuştur. Türk sanatında geleneksel motifler geliştirilerek sürdürülmüş, geçmişle bağlarını kopartmadan sürekli gelişimi hedefleyerek ilerlemeye devam edilmiştir.

Günümüze gelindiğinde ise bu ilerleme kesintilere uğramış, özellikle çini sanatı hediyelik eşya ve workshop malzemesi haline gelerek kopya çalışmalar ile eser bağlamından çıkıp sıradan bir malzeme haline dönüşmüştür. Bu dönüşüm Mülayim tarafından şu şekilde ifade edilmektedir:

Çok iyi taklit edilmiş olan grafik tasarım pekâlâ göze hoş görünebilir. Buradaki yanlış şudur: Mükemmel bir şeklin, anlamın yerini tutabileceğine inanılmaktadır. Plastik olarak şekil kotarılmış olabilir, ancak kalıbın içi boştur. Kompozisyonun en geniş anlamda zengin ve dolu olması, sanatçının neyi aktaracağını biliyor olmasına bağlıdır (Mülayim, 2012, s. 28).

Sonuç olarak çini malzemenin eser niteliği kazanabilmesi için, uygulama yapan sanatçının neyi aktardığını bilmesi, geçmiş ile gelecek arasında bağlantı kurabilecek niteliklere sahip olması gerekmektedir. Bu bağlamda taklit edilerek oluşturulan çalışmalar sanat eseri niteliği taşımamaktadır.

Tezin amacına uygun olarak çalışılan özgün eserlerde cemre konusu ele alınmış ve bu inanış düşüncesinden yola çıkılarak yenilenme sembolize edilmeye çalışılmıştır. Doğanın uyandırdığı dönem olan bahar başlangıcını soyut olarak sembolize eden cemre, bize sanatsal anlamda yenilenmemiz ve geçmiş ile bağlarımızı da koparmamamız gerektiğini hatırlatır. Bu bağlamda yapılan uygulamalar özgün olarak ve geleneksel çizgi dışına çıkmadan tasarlanmıştır. Geleneksel çini üslupları ile oluşturulan sekiz kompozisyon ve yenilenme fikrine uygun olan bir kompozisyon kuvars oranı yüksek olan çini malzemeye eser niteliği kazandırmak amacı ile çalışılmıştır. Yenilenme fikrine uygun olarak yapılan eserde klasik dönem üsluplarının dışında ve geleneğe uygun biçimde stilizasyon çalışması yapılarak, yeniden doğuşun sembolü olan mor

lotus çiçeği tasarlanmıştır. Konu bütünlüğü korunarak tek tek çalışılan ürünler ile malzeme olarak mekanda çini kullanımına uygun biçimde farklı kompozisyon düzen önerileri ile tez çalışması tamamlanmıştır.



## KAYNAKLAR

- Açıkgözoğlu, A. S. (2009). Türk mimarisinde hat sanatı. A. R. Özcan (Ed.), *Hat ve tezhip sanatı* içinde, (s. 181-197). T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Akar, A. ve Keskiner, C. (1978). *Türk süsleme sanatlarında desen ve motif*. Tercüman Gazetesi.
- Aksu, H. (2002). Rumî motifinin ilk öncüleri. H. C. Güzel, K. Çiçek ve S. Koca (Ed.), *Türkler Cilt 21* içinde, (s. 314-331). Yeni Türkiye Yayınları.
- Aksu, H. (2009). Türk süsleme sanatı motiflerinden rumi ve münhani. A. R. Özcan (Ed.), *Hat ve tezhip sanatı* içinde, (s. 451-465). Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Aktaş, M. (1999). *Seramik yüzey değerlendirilmesinde ajur yöntemi*. [Yüksek Lisans Tezi]. Anadolu Üniversitesi.
- Altun, A. (2007). İznik kazıları ışığında Osmanlı çini ve seramikleri. G. Öney, ve Z. Çobanlı *Anadolu'da Türk devri çini ve seramik sanatı* içinde, (s. 309-325). T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Arcasoy, A. (1983). *Seramik teknolojisi*. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Anasanat Dalı.
- Arık, M. O. (2007). Anadolu Selçuklu toplum hayatında çini. G. Öney, ve Z. Çobanlı (Ed.), *Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı* içinde, (s. 29-69). Ankara: T.C Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Arık, R. (2000). *Kubad Abad Selçuklu saray ve çinileri*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Arık, R. (2007). Selçuklu saraylarında çini. G. Öney, ve Z. Çobanlı (Ed.), *Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı* içinde, (s. 72-101). T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Arık, R., ve Arık, O. (2007). *Anadolu toprağının hazinesi; Çini Selçuklu ve beylikler çağı çinileri*. Kale Gurubu Kültür Yayınları.
- Arısoy, Y. (2018). *Selçuklu dönemi seramiklerinde simgeler ve semboller*. [Yüksek Lisans Tezi]. Selçuk Üniversitesi.

- Arslan, M. (2019). *Çini sanatında kabartma tekniği ile binbir gece masalları*. [Yüksek Lisans Tezi]. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- Arslan, M., ve Tuncel, Y. (2018). Battalgazi Ulu Camii ve geometrik analizler. *Yeditepe Üniversitesi Tarih Bölümü Araştırma Dergisi*, 2(5), 104-122.
- Aslanapa, O. (1989). *Türk sanatı*. (2. Baskı). Remzi Kitapevi.
- Atasoy, N. (1989). Osmanlı belgelerindeki İznik seramikleri. N. Atasoy, ve J. Rabay (Ed.), *İznik Seramikleri*. içinde, Alexandria Press London.
- Atasoy, N., ve Raby, J. (1989). *İznik seramikleri*. Alexandria Press.
- Avşar, L. (2020, 11 1). Bazı Selçuklu seramik tekniklerinin teşekkül ve tasnif meselesi üzerine bir değerlendirme. *İdil*, (76), s. 1841-1854. doi: 10.7816/idil-09-76-07
- Avşar, L., ve Avşar, M. (2015). Searmik sanatı eğitiminde selçuklu seramiğinin yeri. *Kalemişi Dergisi*, 3(5), 97-110.
- Aydık, C. İ. (2021). Çini Sanatı. *Mikrofon* (2), 58-71.
- Ayduslu, N. (2012). Selçuklu ve beylikler döneminde kakma çiniler ve günümüz sanatından bir kaç örnek. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, (29), 17-33.
- Ayduslu, N. (2013). Bir Selçuklu çini tekniği; Sır kazıma. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, (30), 9-18.
- Ayta, T. (1976). *Toprak sanatlarında dekoratif uygulama yöntemleri*. [Doktora Tezi]. Marmara Üniversitesi.
- Ayverdi, Z. İ. (2005). *Misâlli büyük türkçe sözlüğü. Kubbealtı Vakfı* [Çevrim-içi: <http://www.lugatim.com/>], Erişim Tarihi: 10.11.2023.
- Badem, M. (2023). *Molla Büyük Camii, Altındağ, Ankara*. [Çevrim-içi: <https://dunyacamileri.blogspot.com/2010/06/molla-buyuk-cami.html>], Erişim Tarihi: 05.04.2024.
- Bakır, S. T. (1999). *İznik çinileri ve Gülbenkyan koleksiyonu*. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Bakır, S. T. (2007). Osmanlı sanatında bir zirve İznik çini ve seramikleri. G. Öney, ve Z. Çobanlı (Ed.) *Anadolu' da Türk devri çini ve seramik sanatı* içinde, (s. 279-305). İstanbul.

- Bakır, S. T. (2014). Türk çiniciliğinin dünü ve bugünü. *Klasik Sanatlar Yıllığı* 2, 38-47.
- Bakırer, Ö. (1993). Anadolu Selçuklularında tuğla işçiliği. *Malazgirt Armağanı* içinde, (s. 187-201). Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Bakla, E. (2024a). *Sanat*. [Çevrim-içi: <https://tr.pinterest.com/pin/548102217122906909/>], Erişim Tarihi: 05.03.2024.
- Bakla, E. (2024b). *Yer karoları*. [Çevrim-içi: [https://tr.pinterest.com/pin/836754805747130700/sent/?invite\\_code=dbe429e5afe643c39c3fb9fcc82794ccvesender=573857314927425748vesfo=1](https://tr.pinterest.com/pin/836754805747130700/sent/?invite_code=dbe429e5afe643c39c3fb9fcc82794ccvesender=573857314927425748vesfo=1)], Erişim Tarihi: 05.04.2024.
- Bayraktar, S. (2014.). *Bezeklik mağrası- Uygur Türk resimleri*. [Çevrim-içi: <https://tarihvearkeoloji.blogspot.com/2014/08/bezeklik-magarasi-uygur-turk-resimleri.html>], Erişim Tarihi: 05.04.2024.
- Bilgi, H. (2006). *Suna ve inan kıraç vakfi koleksiyonu Kütahya çini ve seramikleri*. (2 Baskı). Pera Müzesi Yayını.
- Bilgi, H. (2009). *Ateşin Oyunu*. Vehbi Koç Vakfı.
- Bilir, T. (2019). Bozöyük kasım paşa camii süsleme programı. *Sdü Art-E Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, 12(23), 126-141.
- Bilir, T. (2020). Manisa Muradiye Camii çinileri. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (63), 191-205.
- Biol, İ. A. (2002). Türklerin sanata bakışı ve tezyini sanatlarda desen çizme tekniği. H. C. Güzel, K. Çiçek, ve S. Koca (Ed.) *Türkler Cilt 21* içinde, (s. 491-501). Yeni Türkiye Yayınları.
- Biol, İ. A., ve Derman, Ç. (2008). *Türk Tezyini San'atlarında Motifler*. (7. Baskı). Kubbealtı Yayınları.
- Bozer, R. (2005). Kayseri Hunad Hamamı Çinileri. *Sanat Tarihi Dergisi*, 14 (1),1-27.
- Bozkurt, N. (2009). *Sanduka*. TDV İslam Ansiklopedisi: [Çevrim-içi: <https://islamansiklopedisi.org.tr/sanduka>], Erişim Tarihi: 28.02.2024.
- Bulut, L. (2007). Samsat kazısı buluntuları. G. Öney ve Z. Çobanlı (Ed.), *Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı* içinde, (s. 173-197). Kültür ve Turizm Bakanlığı.

- Cambaz, M. (2007a). *Piyale Paşa Camii*. [Çevrim-içi: [https://www.mustafacambaz.com/details.php?image\\_id=3591](https://www.mustafacambaz.com/details.php?image_id=3591)], Erişim Tarihi: 04.05.2024.
- Cambaz, M. (2007b). *Piyale Paşa Camii*. [Çevrim-içi: [https://www.mustafacambaz.com/details.php?image\\_id=3595](https://www.mustafacambaz.com/details.php?image_id=3595)], Erişim Adresi: 04.05.2024.
- Cambaz, M. (2007c). *Sokullu Şehit Mehmet Paşa Cami*. [Çevrim-içi: [https://www.mustafacambaz.com/details.php?image\\_id=2423](https://www.mustafacambaz.com/details.php?image_id=2423)], Erişim Tarihi: 04.05.2024.
- Cambaz, M. (2009a). *Kanuni Sultan Süleyman Türbesi*. [Çevrim-içi: [https://www.mustafacambaz.com/details.php?image\\_id=18197](https://www.mustafacambaz.com/details.php?image_id=18197)], Erişim Tarihi: 04.05.2024.
- Cambaz, M. (2009b). *Konya Alâaddin Camii Mihrabı*. [Çevrim-içi: [https://www.mustafacambaz.com/details.php?image\\_id=19758](https://www.mustafacambaz.com/details.php?image_id=19758)], Erişim Tarihi: 04.05.2024.
- Cambaz, M. (2009c). *Konya Karatay Medresesi*. [Çevrim-içi: [https://www.mustafacambaz.com/details.php?image\\_id=19997](https://www.mustafacambaz.com/details.php?image_id=19997)], Erişim Tarihi: 04.05.2024.
- Cambaz, M. (2009d). *Konya Karatay Medresesi*. [Çevrim-içi: [https://www.mustafacambaz.com/details.php?image\\_id=20000](https://www.mustafacambaz.com/details.php?image_id=20000)], Erişim Tarihi: 04.05.2024.
- Cambaz, M. (2009e). *Konya Karatay Medresesi*. [Çevrim-içi: [https://www.mustafacambaz.com/details.php?image\\_id=20006vemode=search](https://www.mustafacambaz.com/details.php?image_id=20006vemode=search)], Erişim Tarihi: 04.05.2024.
- Cambaz, M. (2009f). *Konya Karatay Medresesi*. 05 03, 2024 tarihinde Mustafa Cambaz: [https://www.mustafacambaz.com/details.php?image\\_id=20004](https://www.mustafacambaz.com/details.php?image_id=20004) adresinden alındı
- Cambaz, M. (2009g). *Konya Sahip Ata Hangâhı*. [Çevrim-içi: [https://www.mustafacambaz.com/details.php?image\\_id=20173](https://www.mustafacambaz.com/details.php?image_id=20173)], Erişim Tarihi: 03.05.2024.
- Cambaz, M. (2009h). *Konya Sahip Ata Türbesi*. [Çevrim-içi: [https://www.mustafacambaz.com/details.php?image\\_id=20145](https://www.mustafacambaz.com/details.php?image_id=20145)], Erişim Tarihi: 04.05.2024.
- Cambaz, M. (2009ı). *Konya Sahip Ata Türbesi*. [Çevrim-içi: [https://www.mustafacambaz.com/details.php?image\\_id=20128](https://www.mustafacambaz.com/details.php?image_id=20128)], Erişim Tarihi: 04.05.2024.

- Cambaz, M. (2009j). *Konya Sahip Ata Türbesi*. [Çevrim-İçi: [https://www.mustafacambaz.com/details.php?image\\_id=20138](https://www.mustafacambaz.com/details.php?image_id=20138)], Erişim Tarihi: 04.05.2024.
- Cambaz, M. (2009k). *Takkeci İbrahim Ağa Camii*. [Çevrim-İçi: [https://www.mustafacambaz.com/details.php?image\\_id=13660](https://www.mustafacambaz.com/details.php?image_id=13660)], Erişim Tarihi: 04.05.2024.
- Cambaz, M. (2010a). *Edirne Üç Şerefeli Camii*. [Çevrim-İçi: [https://www.mustafacambaz.com/details.php?image\\_id=23839&vemode=search&hvesessionid=jete5boet9h512gjsl9olole3](https://www.mustafacambaz.com/details.php?image_id=23839&vemode=search&hvesessionid=jete5boet9h512gjsl9olole3)], Erişim Tarihi: 04.05.2024.
- Cambaz, M. (2010b). *Ramazan Efendi Camii*. [Çevrim-İçi: [https://www.mustafacambaz.com/details.php?image\\_id=24228](https://www.mustafacambaz.com/details.php?image_id=24228)], Erişim Tarihi: 04.05.2024.
- Cambaz, M. (2010c). *Topkapı Sarayı- Çinili Köşk*. [Çevrim-İçi: [https://www.mustafacambaz.com/details.php?image\\_id=22431](https://www.mustafacambaz.com/details.php?image_id=22431)], Erişim Tarihi: 04.05.2024.
- Cambaz, M. (2010d). *Topkapı Sarayı- Çinili Köşk*. [Çevrim-İçi: [https://www.mustafacambaz.com/details.php?image\\_id=22432](https://www.mustafacambaz.com/details.php?image_id=22432)], Erişim Tarihi: 04.05.2024.
- Cambaz, M. (2011e). *Atik Valide Camii Çinileri*. [Çevrim-İçi: [https://www.mustafacambaz.com/details.php?image\\_id=26998](https://www.mustafacambaz.com/details.php?image_id=26998)], Erişim Tarihi: 03.05.2024.
- Cambaz, M. (2011f). *Battalgazi Ulu Camii*. [Çevrim-İçi: [https://www.mustafacambaz.com/details.php?image\\_id=28431](https://www.mustafacambaz.com/details.php?image_id=28431)], Erişim Tarihi: 04.05.2024.
- Cambaz, M. (2011g). *Bursa Yeşil Türbe*. [Çevrim-İçi: [https://www.mustafacambaz.com/details.php?image\\_id=29827](https://www.mustafacambaz.com/details.php?image_id=29827)], Erişim Tarihi: 04.05.2024.
- Cambaz, M. (2011h). *Selimiye Camii Minberi*. [Çevrim-İçi: [https://www.mustafacambaz.com/details.php?image\\_id=26896](https://www.mustafacambaz.com/details.php?image_id=26896)], Erişim Tarihi: 04.05.2024.
- Cambaz, M. (2011ı). *Tokat Gök Medrese*. [Çevrim-İçi: [https://www.mustafacambaz.com/details.php?image\\_id=30006](https://www.mustafacambaz.com/details.php?image_id=30006)], Erişim Tarihi: 04.05.2024.

- Cambaz, M. (2012a). *Büyük Piyale Paşa Cami*. [Çevrim-içi: [https://www.mustafacambaz.com/details.php?image\\_id=30388](https://www.mustafacambaz.com/details.php?image_id=30388)], Erişim Tarihi: 04.05.2024.
- Cambaz, M. (2012b). *Büyük Piyale Paşa Camii*. [Çevrim-içi: [https://www.mustafacambaz.com/details.php?image\\_id=30392](https://www.mustafacambaz.com/details.php?image_id=30392)], Erişim Tarihi: 03.05.2024.
- Cambaz, M. (2012c). *Büyük Piyale Paşa Camii*. [Çevrim-içi: [https://www.mustafacambaz.com/details.php?image\\_id=30387](https://www.mustafacambaz.com/details.php?image_id=30387)], Erişim Tarihi: 03.05.2024.
- Cambaz, M. (2012d). *Mehmet Ağa Camii*. [Çevrim-içi: [https://www.mustafacambaz.com/details.php?image\\_id=32428](https://www.mustafacambaz.com/details.php?image_id=32428)], Erişim Tarihi: 03.05.2024.
- Cambaz, M. (2013a). *3. Murat Has Odası Çeşmesi*. [Çevrim-içi: [https://www.mustafacambaz.com/details.php?image\\_id=36756&sessionid=](https://www.mustafacambaz.com/details.php?image_id=36756&sessionid=) ], Erişim Tarihi: 03.05.2024.
- Cambaz, M. (2013b). *Bursa Yeşil Camii*. [Çevrim-içi: [https://www.mustafacambaz.com/details.php?image\\_id=35999](https://www.mustafacambaz.com/details.php?image_id=35999) ], Erişim Tarihi: 04.05.2024.
- Cambaz, M. (2013c). *Bursa Yeşil Camii*. [Çevrim-içi: [https://www.mustafacambaz.com/details.php?image\\_id=36003](https://www.mustafacambaz.com/details.php?image_id=36003) ], Erişim Tarihi: 03.05.2024.
- Cambaz, M. (2013d). *Gezilecek Yerler, Siirt Ulu Camii*. [Çevrim-içi: <https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/siirt/gezilecekyer/ulu-cami399471>], Erişim Tarihi: 03.05.2024.
- Cambaz, M. (2015). *Bursa Yeşil Cami*. [Çevrim-içi: [https://www.mustafacambaz.com/details.php?image\\_id=40465](https://www.mustafacambaz.com/details.php?image_id=40465)], Erişim Tarihi: 03.05.2024.
- Can , Y., ve Gün, R. (2021). *Ana hatlarıyla Türk İslam sanatları ve estetiği*. Kayhan Yayınları.
- Civelekoğlu, L. (2019). *Yıllar sonra, “çalınca açılan O kapı”nın ardı... (II)*. [Çevrim-içi: <https://lcivelekoglu.blogspot.com/2019/03/yillar-sonra-calnca-aclan-ol-kapn-ardii.html>], Erişim Tarihi: 19.04.2024.
- Coruz, S. (2015). *Mimari Yazılar*. [Çevrim-içi: <https://mimaridusunceler.blogspot.com/2015/01/mihraplar-tanyalm.html>], Erişim Tarihi: 04.05.2024.

- Çakı, M. (1993). *Geleneksek Türk seramiğinin çağdaş anlamda yeniden üretimi*. [Yüksek Lisans Tezi]. Anadolu Üniversitesi.
- Çalışkan, H. (2020). *Beylikler Devri'nin ahşap direkli en büyük camisi: Beyşehir Eşrefoğlu Süleyman Bey Camii*. [Çevrim-içi: <https://www.tarihidim.com/beylikler-devrinin-ahsap-direkli-en-buyuk-camisi-beysehir-esrefoglu-suleyman-bey-camii/>], Erişim Tarihi: 29.04.2024.
- Çeken, M. (2007). Selçuklu ve Beylikler Devri Çinilerinde Malzeme, Teknik ve Fırınlara Dair Bazı Tespitler. R. Arık, ve O. Arık (Ed.), *Anadolu Toprağının hazinesi Çini Selçuklu ve Beylikler Çağı Çinileri* içinde, (s. 13-23). Kale Gurubu Kültür Yayınları.
- Çetindağ, Y. (2002). Türk kültüründe hayvan ve bitki motifinin seyri. H. C. Güzel, K. Çiçek, ve S. Koca (Ed.), *Türkler Cilt 21* içinde, (s. 292-313). Yeni Türkiye Yayınları.
- Çığ, C. (2014). Diyarbakır'daki bazı Osmanlı Dönemi çinileri üzerine bir değerlendirme. *İstanbul Sosyal Bilimler Dergisi*, (8), 3-22.
- Çobanoğlu, A. D. (2018). Niksar Melik Danişmend Gazi Türbesi Haziresi'nde tespit edilen sırlı tuğla şahide. *Sanat Tarihi Yıllığı*, (27), s. 63-80.
- Çobanoğlu, A. D. (2019). Tokat ve Niksar'da Bazı Selçuklu ve İlhanlı yapılarındaki çini süslemeler üzerine bir değerlendirme. *Vakıflar Dergisi* (51), 9-44
- Çobanoğlu, A. V. (2011). Topkapı Sarayı'nda Çini. *İstanbul'un Renkli hazineleri* içinde, (s. 254-295). İstanbul Ticaret Odası.
- Çobanoğlu, V. A., ve Orman, İ. (2021). İstanbul Camilerinde Çini. *İstanbul'un Renkli Hazineleri* içinde, (s. 60-182). İstanbul Ticaret Odası.
- Çoruhlu, Y. (2002). Göktürk Sanatı. H. C. Güzel, K. Çiçek, ve S. Koca (Ed.) *Türkler Cilt 21*, içinde, (s. 148-161). Yeni Türkiye Yayınları.
- Çoruhlu, Y. (2002). *Kürsü*. TDV İslâm Ansiklopedisi: [Çevrim-içi: <https://islamansiklopedisi.org.tr/kursu>], Erişim Tarihi: 04.12.2024.
- Dağlı, H. (2015). *Mimar Sinan'ın İstanbul'daki camilerinin minber bezemeleri*. [Yüksek Lisans Tezi]. Marmara Üniversitesi.
- Daşdağ, F. E. (2013). Diyarbakır Melek Ahmet Paşa Camii Çinileri. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 12 (45), 270-280.

- Demir Tosunoğlu, E., ve Boratav, O. (2021). Osmanlı dönemi insan figürlü çini tasvirlerinde baş süslemeleri. *Sanat Dergisi*, (37), 337-358.
- Demirbulak, A. (2012). Erken devir Türk sanatının kaynakları. *Marmara Sosyal Araştırmalar Dergisi* (3), 1-11.
- Demirel, F. (2002). *Geleneksel Türk el sanatları seramik teknolojisi 2002-2003* Yüksek Lisans Ders Notları.
- Demiriz, Y. (1979). *Osmanlı mimarisinde süsleme*. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Demiriz, Y. (2002). Osmanlı Çini Sanatı. H. C. Güzel, K. Çiçek, ve S. Koca (Ed.), *Türkler Cilt 21* içinde, (s. 350-357). Yeni Türkiye Yayınları.
- Demirsar Arlı, B., ve Altun, A. (2008). *Anadolu Toprağının Hazinesi Çini Osmanlı Dönemi*. Kale Gurubu Kültür Yayınları.
- Derman, F. Ç. (2002). Türk Tezhip Sanatının Asırlar İçinde Değişimi. H. C. Güzel, K. Çiçek, ve S. Koca (Dü) *Türkler Cilt 21* içinde, (s. 460-477). Yeni Türkiye Yayınları.
- Doğanay, A. (1999). Bulut motifi ve Osmanlı sanatındaki ilk örnekleri. *Divan*, (6), 225-234.
- Doğanay, A. (2009). *Osmanlı Tezyinatı Klasik Devir İstanbul Hanedan Türbeleri 1522-11604*. Klasik Yayınları.
- Doğanay, A. (2010). Türk çini sanatı. M. Serin (Ed.) *Anadolu Üniversitesi İlahiyat Önlisans Programı İslam Sanatları Tarihi* içinde, (s. 170-193). Anadolu Üniversitesi.
- Doğanay, A. (2020). Türk Terzyini Sanatları. E. Baş, ve A. Dünder (Ed.) *Türk İslam Sanatları Tarihi* içinde, (s. 375-390). Grafiker Yayınları.
- Dönmez, E. E. (2001). *Türk çini sanatının sürekliliği içinde XVII. Yüzyıl eserlerinin yeri*. [Doktora Tezi]. İstanbul Üniversitesi.
- Dumlupınar, Z. (2022). Beyt-i Hâdî ve Câmî'-i Ümmet: Mehmed Ağa Câmîi ve çinileri üzerine bir araştırma. *Turkish Studies*, 178(2), 177-199.
- Dumlupınar, Z. (2022, Mayıs 25). Siyavuş Paşa Türbesi Çini Kitabeleri. *Akademi Sosyal Bilimler Dergisi*, 9(26), 135-150.

- Duran, R. (2002). Türk süsleme sanatlarındaki motif ve kompozisyonların kültürel kaynakları: Mitler ve destanlar. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (8), 151-168.
- Elbeyli, R. (2017). *Muradiye Çinileri Üzerine*. [Çevrim-içi: <https://www.gidivermek.com/muradiye-cinileri/>], Erişim Tarihi: 01.09.2024.
- Eliri, İ. (2013). Sanat eseri ve ona yüklenen mana sorunsalı. *Akdeniz Sanat Dergisi*, 6(12), 64-73.
- Elitez, G. (1996). *Türk mezartaşlarında bitki motifleri*. [Yüksek Lisans Tezi]. Mimar Sinan Üniversitesi.
- Erdal, O. (2017). *Selçuklu silisli seramik biblo geleneğinin sanatsal tasarım açısından değerlendirilmesi*. [Yüksek Lisans Tezi]. Selçuk Üniversitesi.
- Erdemir, Y. (2015a). *Alaeddin Camii ve Türbeleri*. (3. Baskı). Konya Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları.
- Erdemir, Y. (2015b). *İnce Minareli Medrese Taş ve Ahşap Eserler Müzesi*. (3. Baskı). Konya Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları.
- Erdemir, Y. (2015c). *Karatay Medresesi Çini Eserleri Müzesi* (3. Baskı). Konya: T. C. Konya Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları.
- Erdemir, Y. (2015d). *Sırçalı Medrese Mezar Anıtları Müzesi* (3. Baskı). Konya Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları.
- Erdemir, Y. (2018). Sahip Ata Ailesinin Türbesi ve Nadide Çinileri Üzerine. *Selçuklu Medeniyeti Araştırmaları Dergisi* (3), 253-301.
- Erman, D. O. (2012). Türk Seramik Sanatının Gelişimi: Toprağın ateşle Dansı. *Acta Turcia Çevrimiçi Tematik Türkoloji Dergisi*, 4 (1)18-33.
- Ertuğ, A., ve Denny, W. (1998). *Gardens of Pafradise 16 th Century Turkish Ceramic Tile Decoration*. Ertuğ ve Kocabıyık.
- Erzincan, T. (2020). Mihrap. *TDV İslam Ansiklopedisi*. [Çevrim-içi: <https://islamansiklopedisi.org.tr/mihrap>], Erişim Tarihi: 26.04.2024.
- Esin, E. (1981). Selçuklulardan Önceki, Proto-Türk ve Türk Keramik Sanatına Dair. *Sanat Tarihi Yıllığı IX-X*, 107-132.

- Esin, E. (1982). Miladi sekizinci ila onikinci asırlar arasında iç Asya'da Türk çiniciliği. *Dokuz Eylül Üniversitesi II. Uluslara Arası El Sanatları Sempozyumu Bildiri Özeti* (s. 24-25). İzmir: Atatürk Kültür Merkezi.
- Esin, E. (1982). Tarih öncesinden miladi onüçüncü asra kadar iç Asya'da, Türk çiniciliği. 2. *Ulusal El Sanatları Sempozyumu Bildirileri 18-20 Kasım* (s. 86-123). İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları.
- Esin, E. (1985). *Türk Kültür Tarihi İç Asya'daki erken safhalar*. Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu.
- Eyice, S. (1989). Mimar Sinan'ın Osmanlı Dönemi Türk mimarisinin gelişmesindeki yeri. *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi*, 2(4), 75-80.
- Eyice, S. (2001). İvaz Efendi Camii. *TDV İslam Ansiklopedisi* Cilt 23, s. 490-492.
- Fındık, N. Ö. (2007). Beylikler ve Erken Osmanlı Devri Seramik Sanatı. G. Öney, ve Z. Çobanlı (Ed.) *Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı* içinde, (s. 232-241). T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Gayık, T. (2019). *Haseki Hürrem Sultan Türbesi*. [Yüksek Lisans Tezi]. İstanbul Fatih Multan Mehmet Üniversitesi.
- Geçtan, E. (2019). *Bulut motifinin menşisi ve Osmanlı' da ilk örnekleri*. [Yüksek Lisans Tezi]. Marmara Üniversitesi.
- Genç, S. (1990). *Düşük sıcaklıkta pekişebilen su emmesi düşük feldspatlı çini yapımı ve üzerine ham sırların uygulanmaları*. [Yüksek Lisans Tezi]. Anadolu Üniversitesi.
- Gökçe, E. (2011). *Londra Victoria And Albert Müzesi'nde Bulunan Farklı Formlarda Görülen Bazı Ajurlu (Delikli) Seramikler*. [Sanatta Yeterlilik Tezi]. Dokuz Eylül Üniversitesi.
- Gül, M. (2020). Mimar Sinan'ın Şehzade, Süleymaniye ve Selimiye Camii'leri pencere alınlık düzenlemelerinde malzeme-teknik ve süsleme. *Turkish Studies - Social*, 15 (6), 2957-2990.
- Gürhan, S. G. (2007). Bursa ve Edirne eserleri ışığında çiniler. G. Öney, ve Z. Çobanlı (Ed.), *Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı* içinde, (s. 215-229). Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Güvenateş, H. K. (1996). *Türk çini sanatı teknikleri ve mozayik tekniğinde üretilen çinilerin günümüz dekorasyonunda kullanımı üzerine öneriler*. [Yüksek Lisans Tezi]. Dokuz Eylül Üniversitesi.

- Hacızade, F. (2016). Seramik alanında kullanılan terim ve kavramlarda Türkçenin durumu. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi* (35), 39-54.
- Hamarat, Z. (2012, Ocak). Cemre düşmesiyle ilgili inanç ve uygulamalar. *Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 2(3), 165-200.
- Hasol, D. (1979). Osmanlı mimarisi. *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü*. Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları.
- İşman, F. (1972). *Seramik teknolojisi: Sır, seramik boya ve seramik dekorasyon teknikleri*. İstanbul Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksekokulu.
- İzzet, H. (1944). Türk çiniciliği. *Ülkü Milli Kültür Dergisi*, (62), 8-11.
- Kaçar, V. (2017). Geleneksel Türk seramiğinin seramik eğitimindeki yeri. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, (19), 47-54.
- Kaçkaner, B. (2009). *İstanbul Kocamustafapaşa Ramazan Efendi Camii çinilerinin desen açısından değerlendirilmesi*. [Yüksek Lisans Tezi]. Sakarya Üniversitesi.
- Karaca, N. (2016). Çininin sır altındaki serüveni. *Humanitas Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 4 (7), 299-318.
- Karadaş, C. (2006). Ahlât mezar taşlarında kullanılan rûmî motifi ve tezyinatımızdaki yeri. *1. Van Gölü Havzası Sempozyumu (08- 10 Eylül 2004- Van Kültür Sarayı)* (s. 161-164). Van Valiliği İl Özel İdaresi.
- Karakaya, E. (2021). Sivil mîmârîde çini. A. V. Çobanoğlu (Ed.) *İstanbul' un renkli hazineleri Bizans mozaiklerinden Osmanlı çinilerine içinde*, (s. 296-326). İstanbul Ticaret Odası.
- Karamağaralı, B., ve Yazar, T. (2007). Ani kazısı buluntuları. G. Öney, ve Z. Çobanlı (Ed.) *Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı içinde*, (s. 123-131). Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Karamağaralı, N. (2007). Ahlat sırlı seramikleri. G. Öney, ve Z. Çobanlı (Ed.) *Anadolu'da Türk devri çini ve seramik sanatı içinde*, (s. 135-153). Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Karamanlıoğlu, A. F. (1978). *Gülîstan Tercümesi*. Milli Eğitim Basımevi.
- Karasu, E. Ç. (2021). *Alternatif malzemenin düşsel ve görsel dili*. [Yüksek Lisans Tezi]. Hacettepe Üniversitesi.

- Karasu, Y. E. (2020). Osmanlı Dönemi Çinilerinde Mozaik ve Kakma Teknikleri Üzerine Tespitler. *Sosyal Bilimler Dergisi*, (47), 413-443.
- Karlı, Ö. (2022). *Sanatın yapısal sorunları*. [Doktora Tezi]. İstanbul Üniversitesi.
- Kırımlı, F. (1981). İstanbul çiniciliği. *Sanat Tarihi Yıllığı XI*, s. 95-110.
- Konak, I. (2022). Sivas Gök (Sahip Ata) Medrese Çini ve Sırlı Tuğlalarının Onarım Geçmişi ve Mevcut Korunmuşluk Durumu Üzerine Bir Değerlendirme. *Sanat ve Yorum*, (40), 59-74.
- Konak, R. (2017). *Boş özne dolu nesne*. Lakin Yayınları.
- Koyun, S. (2013). *Bursa ili çini sanatı ve çini sanatı tekniklerinin incelenmesi*. [Yüksek Lisans Tezi]. Gazi Üniversitesi.
- Kuban, D. (1969). Celal Esad Arseven ve Türk sanatı kavramı. *Mimarlık Dergisi*, (10), 17-20.
- Kuban, D. (1978). *100 soruda Türkiye sanatı tarihi*. (3. Baskı). Gerçek Yayınevi.
- Kuban, D. (2021). *Batıya göçün sanatsal evreleri*. (6. Baskı). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Kutlu, Z. G. (2015). Mimar Sinan'ın ilk yirmi beş yıllık döneminde (1538-1563) inşa edilmiş, bazı İstanbul camileri'nde bulunan mahfiller. *Türk-İslam Medeniyeti Akademik Araştırmalar Dergisi*, (19), 163-176.
- Küçükköroğlu, K. (2021). *Batı Anadolu beylikleri mimarisinde çini bezeme*. [Doktora Tezi]. Necmettin Erbakan Üniversitesi.
- Manafidizaji, K. (2022). *İslam döneminde İran seramik sanatında kadın betimlemeleri*. [Yüksek Lisans Tezi]. Anadolu Üniversitesi.
- MEGEP. (2008). *Seramik ve Cam Teknolojisi Rumi Motifleri-1*. Milli Eğitim Bakanlığı.
- MEGEP. (2012). İnşaat teknolojisi. *Hayvansal motif ve figürleri*. [Çevrim-içi: [https://megep.meb.gov.tr/mte\\_program\\_modul/moduller\\_pdf/Hayvansal%20Motif%20Ve%20Fig%20C3%BCrleri.pdf](https://megep.meb.gov.tr/mte_program_modul/moduller_pdf/Hayvansal%20Motif%20Ve%20Fig%20C3%BCrleri.pdf)], Erişim Tarihi: 27.04.2024.
- Mülayim, S. (1982). Selçuklu Süslemeciliğinde Tematik Sınıflama. *D. T. C. F. Atatürk'ün 100. Doğum Yılına Armağan Dergisi*, 495-507.

- Mülayim, S. (1984). Plastik sanatlarda anlatım biçimleri ve üslup. *Sanat Tarihi Dergisi*, 3(3), 97-114.
- Mülayim, S. (1990). Selçuklu geometrik süslemeleri. *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi*, 3(9), 47-53.
- Mülayim, S. (1993). Selçuklu sanatında geometrik kompozisyonlar. I - II. *Milli Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Semineri Bildirileri* (s. 153-156). Selçuk Üniversitesi Basımevi.
- Mülayim, S. (1994). *Sanata Giriş*. (2. Baskı). Bilim Teknik Yayınevi.
- Mülayim, S. (2007). Mimari kişilik ve çini. G. Öney, ve Z. Çobanlı (Ed.), *Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı* içinde, (s. 267-275). Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Mülayim, S. (2012). Süslemeden tezyinata. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1 (9), 25-67.
- Nemlioglu, C. (2018). Sultan V. Mehmed Reşad ve Dönemi. *Sultan V. Mehmed Reşad Han Türbesi -Son Osmanlı Sanat Abidesi*, 3, 1204-1226.
- Onuk, T. (2002). Geçmişten günümüze Türk el sanatları. H. C. Güzel, K. Çiçek, ve S. Koca (Ed.), *Türkler Cilt 21* içinde, (s. 674-681). Yeni Türkiye Yayınları.
- Orman, İ. (2021). İstanbul Türbelerinde Çini. *İstanbul'un Renkli hazineleri Bizans mozaiklerinden Osmanlı çinilerine* içinde, (s. 184-253). İstanbul Ticaret Odası.
- Ögel, B. (1984). *İslamiyetten önce Türk kültür tarihi*. (2. Baskı). Türk Tarih Kurumu.
- Önal, R. Ç. (2021). Trabzon Of ilçesinde ahşap vaaz kürsüleri. *Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi- Journal of Turkish Researches Institute*, (71), 441- 478.
- Öney, G. (1992). *Anadolu Selçuklu mimari süslemesi ve el sanatları*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Öney, G. (2007). Doğu'dan Batı'ya İslam sanatından Türk çini ve seramiklerine uzanan miras. G. Öney, ve Z. Çobanlı (Ed.), *Anadoluda Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı* içinde, (s. 12-23). Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Öney, G. (2009). Çini ve seramik. H. İnalçık, ve G. Renda (Ed.), *Osmanlı Uygarlığı Cilt 2*, içinde, (s. 699-735). Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Öter, N. (2021). Anadolu Selçuklu Mimarisinde Tuğla Kubbeler. *Gazi Türkiyat*, (28), 103-114.

- Özcan, N. (2019). *Hatice Turhan Sultan Türbesinin çini pano analizleri*. [Yüksek Lisans Tezi]. Sakarya Üniversitesi.
- Özçetin, M. (2022). Beyhekim mescidi mozaik çini mihrabının var olan ahşap mihrap ile karşılaştırılması. *Necmettin Erbakan Üniversitesi Nigarhane Dergisi*, (2), 36-52.
- Özdemir, B. (2016). *Mimar Sinan'ın çinili bir eseri: Rüstem Paşa camii*. [Yüksek Lisans Tezi]. Ankara Üniversitesi.
- Özkeçeci, İ. (2008). *Türk Sanatında Kompozisyon*. İlhan Özkeçeci Yayınları.
- Özkul Fındık, N., ve Beder, S. (2021). Çinicilik. *Geleneksel Meslekler Ansiklopedisi Cilt 1*, içinde, (s. 225-236). Ticaret Bakanlığı.
- Öztürk, B. (2019). *Bosnalı İbrahim Paşa türbesi çinileri*. [Yüksek Lisans Tezi]. İstanbul Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi.
- Öztürk, Ç. (2022). Farklı silis oranlarının taş çini özelliklerine etkilerinin araştırılması. *El-Cezerî*, 9 (1), 123-132.
- Pala, İ. Ç. (2015). Bazı belge ve tanımlarla 'Çini' kelimesinin değerlendirilmesi. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, (13), 11-24.
- Pala, İ. Ç. (2018). Türk çini sanatında kullanılan teknikler. D. R. Konak (Ed.), *21. Yüzyılda Türk Sanatı: Meseleler ve Çözüm Önerileri Milletlerarası Sempozyum, Sergi, Konser, Çalıştay Bildiriler Kitabı* içinde, (s. 347- 368). [Çevrim-içi: [https://www.academia.edu/38300042/T%C3%BCrk\\_%C3%87ini\\_Sanat%C4%B1nda\\_Kullan%C4%B1lan\\_Teknikler](https://www.academia.edu/38300042/T%C3%BCrk_%C3%87ini_Sanat%C4%B1nda_Kullan%C4%B1lan_Teknikler)], Erişim Tarihi: 10.05.2024.
- Pamuk, A. (2015). *Türk çini sanatında kullanılan hayvansal figürlerin seramik yüzeyler üzerinde üç boyutlu uygulanması*. [Yüksek Lisans Tezi]. Süleyman Demirel Üniversitesi.
- Pamuk, Ş. (2013). *Tezyini açıdan Kadirga Sokullu Mehmet Paşa Camii*. [Yüksek Lisans Tezi]. İstanbul Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi.
- Pekdemir, A. D. (2019). Teknik Seramikler. [Çevrim-içi: [https://www.researchgate.net/publication/331993533\\_TEKNIK\\_SERAMIKLAR](https://www.researchgate.net/publication/331993533_TEKNIK_SERAMIKLAR)], Erişim Tarihi: 26.03.2024.
- Polat, T. (2021). Geç dönem Osmanlı mimarisinde bölgesel bir süsleme: Bacini (Şanlıurfa örnekleri üzerinden bir değerlendirme). *Sanat Tarihi Dergisi*, 30 (2), 1117-1145.

- Polat, T. ve Orhanlı, O. (2020). Adıyaman camilerinde süsleme unsuru olarak “bacini” uygulamaları. *Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (35), 672-701.
- Refik, A. (1932). İznik çinileri. *Darülfünun edebiyat fakültesi mecuması*, 7(4), 36-53.
- Reyhanlı, T. (1978). Bursa Yenişehirinde Koca Sinan Paşa Camii ve İmaretı. *Edebiyat Fakültesi Araştırma Dergisi*, (9), 373-396.
- Sae1962. (2014). *Dosya: Minarenin yapısı.png*. [Çevrim-içi: [https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:Minarenin\\_yap%C4%B1s%C4%B1.png](https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:Minarenin_yap%C4%B1s%C4%B1.png)], Erişim Tarihi: 04.05.2024.
- Salkın, E. M. (2022). *İnşaat terimleri sözlüğü türk üçgeni nedir, özellikleri nelerdir?* [Çevrim-içi: <https://www.aykutozdemir.com.tr/insaat/turk-ucgeni-nedir-ozellikleri-nelerdir.html>], Erişim Tarihi: 04.05.2024.
- Samling, D. (2022). G. Translate, Çev. [Çevrim-içi: <https://www.davidmus.dk/islamic-art/ceramics/item/177/item/177>], Erişim Tarihi: 14.01.2024.
- Sayım, O. (2019). *Minare, Minber, Mihrap ve Çeşmenin Bölümleri*. [Çevrim-içi: <https://www.sanatiyolculugu.com/minare-minber-mihrap-ve-cesmenin-bolumleri/>], Erişim Tarihi: 03.05.2024.
- Sümengen, E. T. (2019). *Piyale Paşa Camii çinileri*. [Yüksek Lisans Tezi]. İstanbul Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi.
- Sürür, A. (1987). Türk Süsleme Sanatları ve Halk Sanatlarında Süsleme. *III. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildirileri*. 5, s. 339-346. Kültür ve Turizm Bakanlığı Milli Folklor Araştırmaları Dairesi Yayınları.
- Şahin, F. (1983). *Seramik sözlüğü*. Anadolu Sanat Yayıncılık.
- Şaşmaz, E. (2022, 04). *Hatice Valide Turhan Sultan Türbesi-Eminönü-Fatih-İstanbul*. [Çevrim-içi: <https://www.turkiyenintarihieserleri.com/?oku=3862>], Erişim Tarihi: 03.05.2024.
- Şaşmaz, E. (2024). *II.Bayezid oğlu Şehzade Mahmud Türbesi*. [Çevrim-içi: <https://www.turkiyenintarihieserleri.com/?oku=3458>], Erişim Tarihi: 04.05.2024.
- Şen, H. (2013). İslam sanatında geometrik desenler. M. Aydın, (Ed.) *Türk-İslam Medeniyeti Akademik Araştırmalar Dergisi*, (15), 101-112.

- Tamer, H. (1962). Türk çinilerinin terkip ve tekniğine dair bazı tahlil, müşahade ve mukayeseler. *Milletlerarası Birinci Türk Sanatları Kongresi* (s. 360-369). Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Türk ve İslam Sanatları Tarihi Enstitüsü Yayınları.
- Tolstoy, L. N. (2021). *Sanat nedir ?* (2. Baskı). (K. Yıldırım, Çev.). İlgı Kültür Sanat Yayıncılık.
- Topraksu, M. (2004). Kubadabad Seramik ve Çinilerinin Analiz Sonuçları. *19. Arkeometri Sonuçları Toplantısı 26-31 Mayıs 2003* (s. 73-84). Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Tuna, T. (2000). Erken dönem Osmanlı İznik seramik teknolojisi. *Uluslararası Kuruluşunun 700. Yıl Dönümünde Bütün Yönleriyle Osmanlı Devleti Kongresi* (s. 283-289). Selçuk Üniversitesi.
- Tuna, T. (2002). *Ebul Kasım çini defterinin teknolojik analizi*. [Yüksek Lisans Tezi]. Marmara Üniversitesi.
- Uluçam, A. (2000). Klasik Dönem Osmanlı Mimarisi. *Yeni Türkiye*, 384-403.
- URL-1. (2022). <https://sozluk.gov.tr/> adresinden alındı, Erişim Tarihi: 01.05.2024.
- URL-2. (2023). <https://sozluk.gov.tr/> Erişim Tarihi: 23.02.2024.
- URL-3. (2024). <https://tr.wikipedia.org/wiki/%C3%87ini> Erişim Tarihi: 03.05.2024.
- URL-4. (2018). [https://www.klasiksanatlar.com/cini\\_sanati](https://www.klasiksanatlar.com/cini_sanati) Erişim Tarihi: 01.05.2024.
- URL-5. (2018). Ankara. <http://www.dildernegi.org.tr/TR,274/turkce-sozluk-ara-bul.html> Erişim Tarihi: 04.05.2024.
- URL-6. (2020). <https://www.fikir.gen.tr/turk-cini-sanatina-genel-bakis-cinicilik-nedir-cini-teknikleri-nelerdir/#content> Erişim Tarihi: 01.05.2024.
- URL-7. (2024). <https://aregem.ktb.gov.tr/TR-345131/geleneksel-cini-ustaligi.html> Erişim Tarihi: 01.05.2024.
- URL-8. (2023). <https://sozluk.gov.tr/> Erişim Tarihi: 10.07.2023.
- URL-9. (2023). <https://www.mevzuat.gov.tr/mevzuat?MevzuatNo=5846veMevzuatTur=1veMevzuatTertip=3> Erişim Tarihi: 11.10.2023.

- URL-10. (2024). [https://tr.wikipedia.org/wiki/Girih#:~:text=%C4%B0ran%20%C4%B0slam%20sanat%C4%B1nda%2C%20gerek%2Dsazi,ve%20%C3%A7okgen\)%20tasar%C4%B1mlar%20olarak%20tan%C4%B1mlanm%C4%B1%C5%9Ft%C4%B1r.](https://tr.wikipedia.org/wiki/Girih#:~:text=%C4%B0ran%20%C4%B0slam%20sanat%C4%B1nda%2C%20gerek%2Dsazi,ve%20%C3%A7okgen)%20tasar%C4%B1mlar%20olarak%20tan%C4%B1mlanm%C4%B1%C5%9Ft%C4%B1r.), Erişim Tarihi: 20.01.2024.
- URL-11. (2020). <https://www.etimolojiturkce.com/kelime/%C3%A7ini>, Erişim Tarihi: 01.05.2024.
- URL-12. (2017). <https://okuryazarim.com/kubbeye-gecis-elemanlari/> Erişim Tarihi: 23.02.2024.
- URL-13. (2018). <https://okuryazarim.com/kemer-nedir-cesitleri-nelerdir/> Erişim Tarihi: 24.02.2024.
- URL-14. (2023). *Paye*. <https://tr.wikipedia.org/wiki/Paye> Erişim Tarihi: 02.03.2024.
- URL-15. (2022). *Zemin*. TDK Sözlük: <https://sozluk.gov.tr/> Erişim Tarihi: 02.03.2024.
- URL-16. (2024). *Tarihin Tanıkları Çeşmeler*. (T. K. Bakanlığı, Prodüktör) <https://www.kulturportali.gov.tr/portal/tarihin-taniklari-cesmeler> Erişim Tarihi: 19.04.2024.
- URL-17. (2023). *Madame Bompard Çeşmesi*. <https://kulturenvanteri.com/tr/yer/madame-bompard-cesmesi/#17.1/41.031445/28.977417> Erişim Tarihi: 19.04.2024.
- URL-18. (2003). *V ve A. Stel*: <https://collections.vam.ac.uk/item/O85357/tile-stele/stele-tile-unknown/> Erişim Tarihi: 23.02.2024.
- URL-19. (1969). *THE MET*. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/452065> Erişim Tarihi: 20.04.2024.
- URL-20. (1998). *Collections*. <https://collections.vam.ac.uk/item/O9197/table-unknown/> Erişim Tarihi: 20.04.2024.
- URL-21. (2021). *Türkiye Selçuklu Devleti*. <https://www.facebook.com/1075Selcuklu/photos/a.717976224900400/4276930889004898/> Erişim Tarihi: 30.04.2024.
- URL-22. (2020). *Tarih Gazetesi*. <https://www.facebook.com/photo/?fbid=1593979184089688veset=pcb.1593979210756352> Erişim Tarihi: 03.05.2024.

- URL-23. (2017). *Büyük Selçuklu Mirası- Haydariya Camii*. <https://www.selcuklumirasi.com/architecture-detail/haydariya-camii> Erişim Tarihi: 03.05.2024.
- URL-24. (2017). *Kümbet-i Surh*. <https://okuryazarim.com/kumbet-i-surh/> Erişim Tarihi: 03.05.2024.
- URL-25. (1975). *Bowl, Minai'i ("enameled") ware*. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/460722?rpp=90vepg=5veft=decorative%20artsvepos=448> Erişim Tarihi: 03.05.2024.
- URL-26. (2016). *@tarihkonya*. <https://twitter.com/tarihkonya/status/716355163166998528> Erişim Tarihi: 03.05.2024.
- URL-27. (2021). *Sahip Ata Camii*. <https://www.sanatin Yolculugu.com/sahip-ata-camii/> Erişim Tarihi: 03.05.2024.
- URL-28. (2020). *Bursa'daki bu caminin minaresinde 12 bin parça çini var*. <https://www.bursadabugun.com/haber/bursa-daki-bu-caminin-minaresinde-12-bin-parca-cini-var-1250631.html> Erişim Tarihi: 03.05.2024.
- URL-29. (2004). *Tile*. <https://collections.vam.ac.uk/item/O100698/tile-unknown/> Erişim Tarihi: 03.05.2024.
- URL-30. (2024). *Skål af lergods med udskåret dekoration i en hvid begitning under en grøn glasur. Garrus-type*. <https://www.davidmus.dk/islamisk-samling/keramik/item/158> Erişim Tarihi: 04.05.2024.
- URL-31. (2024). *Skål af frittegods bemalet med brogede farver og bladguld i og over en hvid glasur. Minai-type*. <https://www.davidmus.dk/islamic-art/ceramics/item/145> Erişim Tarihi: 04.05.2024.
- URL-32. (2024). *Flise af frittegods, formpresset og dekoreret med rødt og bladguld over en blå glasur. Lajvardina-type*. <https://www.davidmus.dk/islamic-art/ceramics/item/177/item/177> Erişim Tarihi: 04.05.2024.
- URL-33. (2024). *Yeşil Türbe*. [https://fotograf.bursa.com.tr/galeri/2013/12/NLY\\_2940-682x1024.jpg](https://fotograf.bursa.com.tr/galeri/2013/12/NLY_2940-682x1024.jpg) Erişim Tarihi: 04.05.2024.
- URL-34. (2024). *The Met*. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/451377> Erişim Tarihi: 04.05.2024.
- URL-35. (2024). *Figure of Harpy*. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/451390?rpp=30vepg=75veft=%C4%B0islamic%20Ceramicsvepos=2247> Erişim Tarihi: 04.05.2024.

- URL-36. (2024). *Denizdeki ejderha*. <https://recherche.smb.museum/detail/463682/drache-im-meer> Erişim Tarihi: 04.05.2024.
- URL-37. (2019). *Dosya:Uighur princes, Bezeklik, Cave 9, c. 8th-9th century AD, wall painting - Ethnological Museum, Berlin - DSC01747.JPG*. [https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:Uighur\\_princes,\\_Bezeklik,\\_Cave\\_9,\\_c.\\_8th-9th\\_century\\_AD,\\_wall\\_painting\\_-\\_Ethnological\\_Museum,\\_Berlin\\_-\\_DSC01747.JPG](https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:Uighur_princes,_Bezeklik,_Cave_9,_c._8th-9th_century_AD,_wall_painting_-_Ethnological_Museum,_Berlin_-_DSC01747.JPG) Erişim Tarihi: 04.05.2024.
- URL-38. (2024). *Eight-pointed Star Tile with Foliage and Inscription*. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/450444> Erişim Tarihi: 04.05.2024.
- URL-39. (2024). *Melek Ahmed Paşa Cami*. [https://www.wikiwand.com/tr/Melek\\_Ahmed\\_Pa%C5%9Fa\\_Camii#Media/Dosya:Diyarbak%C4%B1r\\_Melik\\_Ahmet\\_Pa%C5%9Fa\\_Mosque\\_1041.jpg](https://www.wikiwand.com/tr/Melek_Ahmed_Pa%C5%9Fa_Camii#Media/Dosya:Diyarbak%C4%B1r_Melik_Ahmet_Pa%C5%9Fa_Mosque_1041.jpg) Erişim Tarihi: 04.05.2024.
- URL-40. (2019). *Çinili Mihraplar Selçuklu-Osmanlı*. <https://www.sanatin Yolculugu.com/cinili-mihraplar-selcuklu-osmanli/rustem-pasa-camii-mihrabi/> Erişim Tarihi: 04.05.2024.
- URL-41. (2015). *Wikipedia*. [https://ms.wikipedia.org/wiki/Fail:Gazi\\_Ahmet\\_Pasa\\_Mosque\\_0060.jpg](https://ms.wikipedia.org/wiki/Fail:Gazi_Ahmet_Pasa_Mosque_0060.jpg) Erişim Tarihi: 04.05.2024.
- URL-42. (2024). *Tile*. <https://collections.vam.ac.uk/item/O79334/tile-unknown/> Erişim Tarihi: 04.05.2024.
- URL-43. (2024). *Kemer*. <https://mimariterim.com/kemer/> Erişim Tarihi: 04.05.2024.
- URL-44. (2024). *Ferruhsah Mescidi*. [https://www.aksehir.bel.tr/galeri/aksehir\\_camii\\_ve\\_mescitleri/ferruhsah\\_mescidi/](https://www.aksehir.bel.tr/galeri/aksehir_camii_ve_mescitleri/ferruhsah_mescidi/) Erişim Tarihi: 04.05.2024
- URL-45. (2017). *Konya Sırçalı Medrese*. <https://okuryazarim.com/konya-sircali-medrese/#respond> Erişim Tarihi: 04.05.2024.
- URL-46. (2019). *Kümbet-i Surh*. <https://www.sanatin Yolculugu.com/kumbet-i-surh/> Erişim Tarihi: 04.05.2024.
- URL-47. (2014). *Rüstem Paşa Camii iç — Stok Editöryel Fotoğraf*. <https://depositphotos.com/tr/editorial/rustem-pasa-camii-interior-64109231.html> Erişim Tarihi: 04.05.2024.
- Ümit, N. M. (2014). Celal Esad Arseven, Türk Sanatında Tezyinat. Hayat Mecuması, C. I, S. 20, Ankara, Nisan, 1927, s.389-394 (Osmanlıcadan Çeviri). *Art-Sanat Dergisi*, 2(2), 337-352.

- Yazar, T. (2020). İslam öncesi Orta Asya Türk sanatı. (3. Baskı). A. Dünder (Ed.), *Türk İslam Sanatları Tarihi* içinde, (s. 55-90). Grafiker Yayınları.
- Yenişehirlioğlu, F. (2007). Tekfur Sarayı Çinileri ve Eyüp Çömlekçiliği. G. Öney, ve Z. Çobanlı (Ed.) *Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı* içinde, (s. 349-361). Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Yetkin, Ş. (1972). *Anadolu' da Türk çini sanatının gelişmesi*. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi.
- Yetkin, Ş. (1988). İstanbul'da Silivrikapı'daki Hadım İbrahim Paşa Camii'nin Çinilerindeki Özellikler. *Sanat Tarihi Yıllığı*, s. 199-214.
- Yetkin, Ş. (1988). Mimar Sinan'ın Eserlerinde Çini Süsleme Düzeni. *Mimarbaşı Koca Sinan, Yaşadığı Çağ ve Eserleri* içinde, (s. 479-498). Başbakanlık Genel Müdürlüğü.
- Yetkin, Ş. (1993a). Bursa Yeşil Camii'nin Hünkar Mahfilindeki Çiniden Zemin Döşemeleri. *Prof. Dr. Yılmaz Önge Armağanı*, içinde (s. 97-101).
- Yetkin, Ş. (1993b). *Çini*. *TDV İslam Ansiklopedisi*. 8, 329-335. TDV Yayınları.
- Yetkin, Ş. (2021). *Çini Sanatı / Şerare Yetkin*. Sanat Tarihçi: [Çevrim-içi: <https://www.sanattarihci.com/cini-sanati-serare-yetkin/>], Erişim Tarihi: 01.05.2024.
- Yıldır, L. (2021). Topkapı Sarayı'ndaki Zülüflü Baltacılar Ocağı Çeşmelerinin Tezyinatları. *Uluslararası Sanat ve Sanat Eğitimi Dergisi*, (6), 124-146.
- Yıldırım, M., ve Üzüm, Z. (2010). Konya Sadreddin Konevi camii çini mihrabı. *İSTEM*, (15), 221-236.
- Yıldırım, S. (2007). *Erken Osmanlı (1300-1453) yapılarında çini süsleme*. [Doktora Tezi]. Ankara Üniversitesi.
- Yıldırım, S. (2009). İstanbul Takkeci İbrahim Ağa Camii Süslemeleri. *XI. Ortaçağ-Türk Dönemi Kazı Sonuçları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu 17-19 Ekim 2007* (s. 443-455). İzmir: Ege Üniversitesi Yayınları.
- Yıldırım, S. (2010). Adana Ulu Camii Külliyesi Çini Süslemeleri. *4. Uluslararası Eskişehir Pişmiş Toprak Sempozyumu 14-27 Haziran 2010 Bildiriler* (s. 701-716). Eskişehir: Eskişehir Tepebaşı Belediyesi.
- Yıldız, A. (2002). *Tefekkür Dergisi*. [Çevrim-içi: <https://www.sanatatolyesi.net/cininedir>], Erişim Tarihi: 01.05.2024.

Yılmaz Çalışkan, G. (2023). Merâga Kümbetlerindeki çini süslemeleri üzerine bir araştırma (Selçuklu ve İlhanlı Dönemi). *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, (138), 88-113. doi:<http://dx.doi.org/10.29228/ASOS.68176>

