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

İNEBOLU TEVFİKİYE CAMİİ ÇİNİLERİ

HARUN AGÂH ALTAY

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DOÇ. RUHİ KONAK

ARALIK – 2021

KASTAMONU

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.

İmza

Harun Agâh ALTAY

ÖZET

YÜKSEK LİSANS TEZİ

İNEBOLU TEVFİKİYE CAMİİ ÇİNİLERİ

HARUN AGÂH ALTAY

KASTAMONU ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI

DANIŞMAN: DOÇ. RUHİ KONAK

Türk sanat tarihinde önemli bir yeri olan çini sanatının ilk örneklerine Uygurlar döneminde rastlamaktayız. Gelişen süreçte ise İslamiyetin kabulüyle birlikte Karahanlılar, Gazneliler, Harzemşahlar, Büyük Selçuklular, Anadolu Selçukluları, Anadolu Beylikleri, İlhanlılar, Timurlular, Akkoyunlular, Karakoyunlular ve Osmanlılar çiniyi kullanmışlardır. Osmanlı döneminde bu sanat pek çok teknikle daha da geliştirilerek günümüze kadar devam ettirilmiştir. Kastamonu'nun İnebolu ilçesindeki Tevfikiye Camii çinileri de Osmanlının son dönemlerinde yapılan ancak Erken Devir Osmanlı üslubunun izlerini taşıyan önemli eserler arasındadır. Tevfikiye Camii çinileri, son dönem Osmanlı yapılarına çini eserleriyle damga vuran Kütahyalı ünlü çini ustası Hafız Mehmed Emin Efendi'nin bugüne kadar bilinmeyen bir eseri olduğu tez çalışması kapsamında ulaşılan en önemli bulgudur. Orijinalini 1432 yılında Sultan II. Murat'ın yaptırdığı ve İstanbul Çinili Köşk'te sergilenen Karamanoğlu İbrahim Bey İmareti mihrabının kopyalarının bugüne kadar dört farklı ibadethanede yapıldığı biliniyordu. Tevfikiye Camii'ndeki çinili mihrap da yapılan incelemelerde önceki kopyalarıyla karşılaştırılmış ve söz konusu camii çinilerinin de sanatkârının Hafız M. Emin Efendi olduğu tespit edilmiştir. İnebolu Tevfikiye Camii'nin tek tek yapılan çini analizleri son dönem Osmanlı izlerini taşımasının yanı sıra önemli bir sanatçının eseri olduğunun belgelerini de sunmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Hafız M. Emin Efendi, Tevfikiye Camii, Çini Sanatı, Mihrap

2021, (84)Sayfa

ABSTRACT

MSC. THESİS

İNEBOLU TEVFİKİYE MOSQUE TİLES

HARUN AGAH ALTAY

KASTAMONU UNİVERSTY İNSTİTUTE FOR SOCİAL SCİENCE

DEPARTMENT OF ART MAJOR

SUPERVİSOR: ASSOCİATE PROFESSOR RUHİ KONAK

The first examples of tile art, which has an important place in the history of Turkish art, are encountered in the Uyghurs period. Later on, with the adoption of Islam, Karakhanids, Ghaznavids, Harzemshahs, Great Seljuks, Anatolian Seljuks, Anatolian Principalities, Ilkhanids, Timurids, Akkoyunlular, Karakoyunlular, and Ottomans used tiles. During the Ottoman Period, this art was further developed with many techniques and continued until today. Tevfikiye Mosque tiles in Kastamonu's İnebolu district are among the important works made in the late Ottoman period but bear the traces of the Early Period Ottoman style.The most important finding reached within a thesis study is that the tiles of Tevfikiye Mosque are a hitherto unknown work of Hafiz Mehmed Emin Efendi, the famous tile master from Kütahya, who left his mark on the last period Ottoman buildings with his tile works. It was known that copies of the Karamanoğlu İbrahim Bey Imaret mihrab, the original of which was built by Sultan Murat II in 1432 and exhibited in the Tiled Kiosk in Istanbul, have been made in four different places of worship so far. The tiled mihrab in Tevfikiye Mosque was compared with the previous copies during the examinations and it was determined that the artist of the mosque tiles was Hafiz M. Emin Efendi. The tile analyzes of the İnebolu Tevfikiye Mosque, carried out one by one, not only bear the traces of the last period of the Ottoman Empire but also show documents that it is the work of an important artist.

Key Words: Hafiz Mr. M. Emin, Tevfikiye Mosque, Tile Art, Altar

2021, (84) Pages

TEŞEKKÜR

Tez çalışmamda desteklerini her zaman yanımda hissettiğim ailem ve arkadaşlarım başta olmak üzere tezin konusunu çalışmama vesile olan kıymetli dostum Battal Yalvaç'a ve onun nezdinde Kastamonu Vakıflar Bölge Müdürlüğü'ne, caminin tarihçe bilgilerinden istifade ettiğim İnebolulu yerel tarihçi Mustafa Fakazlı'ya, tezin araştırılmasında verdikleri önemli bilgilerle destek olan Kütahya Çiniciler Odası ile Çini Ustası Mustafa Dumanlar'a, tez aşamasında maddi ve manevi desteğini esirgemeyen kıymetli dostum Yusuf Parlak'a, Kastamonu Üniversitesi Geleneksel Türk Sanatları Bölüm hocalarıma, Jüri Başkanım Antalya Akdeniz Üniversitesi'nden Doç. Dr. Ömer Zaimoğlu'na, Jüri üyesi kıymetli hocam Dr. Öğr. Üyesi İ.M.V. Noyan Güven'e ve lisansüstü eğitimim süresince desteğini esirgemeyen, bana sabrıyla ve anlayışıyla katlanan kıymetli danışmanım Doç. Ruhi Konak hocama yardımlarından dolayı şükranlarımı sunuyorum.

Harun Agâh ALTAY

Kastamonu, 2021

İÇİNDEKİLER

Sayfa

TEZ ONAYI ..... **ii**
TAAHHÜTNAME ..... **iii**
ÖZET ..... **iv**
ABSTRACT ..... **v**
TEŞEKKÜR ..... **vi**
FOTOĞRAFLAR DİZİNİ ..... **viii**
ÇİZİMLER DİZİNİ ..... **x**
SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ ..... **xi**
1.GİRİŞ **1**
2.AMAÇ **18**
3.ÖNEM **18**
4.SINIRLILIKLAR **19**
5.YÖNTEM **19**
6. TEVFİKİYE CAMİİ **20**
7. TEVFİKİYE CAMİİ ÇİNİLERİNİN ANALİZİ **29**
7.1.Mihrap Çinileri Analizi *29*
7.1.1. Mihrapta Ayet-el Kürsi Yazı Bordürü Analizi *29*
7.1.2. Köşe Dolguları Analizi *355*
7.1.3. Mihrap Nişi Bordür Analizi *38*
7.1.4. Mihrapta Geometrik Motifler Analizi *39*
7.1.5. Mihrapta Yazı Desenleri Analizi *43*
7.1.6. Mihrapta Alınlık Desenleri Analizi *466*
7.1.7. Mihrapta Duvar Bordürleri Analizi I *49*
7.1.8. Mihrapta Duvar Bordürleri Analizi II *522*
7.1.9. Mihrapta Duvar Bordürleri Analizi III *555*
7.1.10. Mihrapta Duvar Bordürleri Analizi IV *58*
7.1.11. Mihrapta Kavsara ve Niş Çinileri Analizi *611*
7.2. KOLON ÇİNİLERİ ANALİZİ 633
7.2.1. Kolonlarda Ana Dal Motifleri Analizi *633*
7.2.2. Kolonlarda Şemse (Madalyon) Analizi *666*
7.2.3. Kolonlarda Bordür Analizi *68*
8. SANATSAL ÇALIŞMALAR **733**
SONUÇ **79**
KAYNAKÇA **811**

FOTOĞRAFLAR DİZİNİ

sayfa

Fotoğraf 6.1. Tevfikiye Caminin 1915'teki Minaresiz Görünümü ……....20
Fotoğraf 6.2. Tevfikiye Cami Planı……..…….……..……21
Fotoğraf 6.3. İnebolu Tevfikiye Camii……..…….….21
Fotoğraf 6.4. Tevfikiye Camii'nin Arap tarzı minaresi……...……22
Fotoğraf 6.5. Güney avluda yer alan Güneş Saati….…….……..22
Fotoğraf 6.6."Sahibül hayrat vel hasenat." diye başlayan kitabe……...……...23
Fotoğraf 6.7. Caminin kuzey batı yönündeki kitabe….....……...……23
Fotoğraf 6.8. Tevfikiye Camii içinden görünüm……..……...…….24
Fotoğraf 6.9. Tevfikiye Camii'nin 1950'li yıllardaki görünümü…...…...…….……25
Fotoğraf 6.10. Tevfikiye Camii Çinili Mihrabı……..……...…26
Fotoğraf 6.11. M. Emin Efendi'ye ait olduğu düşünülen bordür deseni…….……27
Fotoğraf 7.1. Karamanoğlu İbrahim Bey İmareti Mihrabı, Çinili Köşk…….……30
Fotoğraf 7.2. Kütahya Adliye Binası Mescid Mihrabı……..……...……31
Fotoğraf 7.3. Konya Amber Reis Camii Mihrabı……..……...32
Fotoğraf 7.4. Çorum İskilip Ulu Camii Mihrabı……...……..33
Fotoğraf 7.5. İstanbul Çapa Fen Lisesi Mescid Mihrab……..…….....……34
Fotoğraf 7.6. Tevfikiye Camii Mihrap Köşe Dolgusu……..……...…36
Fotoğraf 7.7. İbrahim Bey İmareti Köşe Dolgusu…….……..……37
Fotoğraf 7.8. Çapa Fen Lisesi Mescidi Mihrabı Köşe Dolgusu…….…..……...37
Fotoğraf 7.9. Konya Amber Reis Cami Mihrabı Köşe Dolgusu…….…..……..37
Fotoğraf 7.10. Kütahya Adliye Mescidi Mihrabı Köşe Dolgusu……...…37
Fotoğraf 7.11. Tevfikiye Camii'ndeki ulama rumi motifi……..……38
Fotoğraf 7.12. Kütahya Adliye Binası Mescidi'ndeki ulama rumi motifi……..39
Fotoğraf 7.13. Tevfikiye Camii mihrabındaki geometrik desenler…….……40
Fotoğraf 7.14. İbrahim Bey İmareti Mihrabı Geometrik Motifi…….……42
Fotoğraf 7.15. Kütahya Adliye Mescidi Mihrabı Geometrik Motifi……..42
Fotoğraf 7.16. Çapa Fen Lisesi Mescidi Mihrabı Geometrik Motifi……..42
Fotoğraf 7.17. Konya Amber Reis Camii Mihrabı Geometrik Motifi…….42
Fotoğraf 7.18. Çorum İskilip Ulu Camii Geometrik Motifi……42
Fotoğraf 7.19. Tevfikiye Camii'nde yazı motifi…….……43
Fotoğraf 7.20. İbrahim Bey İmareti Mihrabı Yazı Motifi……..…….……45
Fotoğraf 7.21. Kütahya Adliye Binası Mescidi Mihrabı Yazı Motifi……..45
Fotoğraf 7.22. Çapa Fen Lisesi Mescidi Mihrabı Yazı Motifi……45
Fotoğraf 7.23. Konya Amber Reis Camii Mihrabı Yazı Motifi……..……45
Fotoğraf 7.24.Çorum İskilip Ulu Camii Mihrabı Yazı Motifi……..……..45
Fotoğraf 7.25. Tevfikiye Camii Mihrap Alınlığı…….……46
Fotoğraf 7.26. Çapa Fen Lisesi Mescidi Mihrabı Alınlık Motifi…….……47
Fotoğraf 7.27. Kütahya Adliye Mescidi Mihrabı Alınlık Motifi……47
Fotoğraf 7.28. Konya Amber Reis Camii Mihrabı Alınlık Motifi…….…48
Fotoğraf 7.29. Çorum İskilip Ulu Camii Mihrabı Alınlık Motifi……..…48
Fotoğraf 7.30. İbrahim Bey İmareti Mihrabı Alınlık Motifi……48
Fotoğraf 7.31. Tevfikiye Camii Bordür Motifi…….……..……50

Fotoğraf 7.32. İbrahim Bey İmareti Mihrabı Duvar Bordürü……51
Fotoğraf 7.33. Kütahya Adliye Mescidi Mihrabı Duvar Bordürü……51
Fotoğraf 7.34. Konya Amber Reis Camii Mihrabı Duvar Bordürü……51
Fotoğraf 7.35. Çapa Fen Lisesi Mescidi Mihrabı Duvar Bordürü……51
Fotoğraf 7.36. Tevfikiye Camii Bordür Motifi……53
Fotoğraf 7.37. İbrahim Bey İmareti Bordürü……54
Fotoğraf 7.38. Kütahya Adliye Binası Mescidi Mihrabı Bordürü……54
Fotoğraf 7.39. Çapa Fen Lisesi Mescidi Mihrabı Bordürü……54
Fotoğraf 7.40. Konya Amber Reis Camii Mihrabı Bordürü……54
Fotoğraf 7.41. Çorum İskilip Ulu Camii Mihrabı Bordürü……54
Fotoğraf 7.42. Tevfikiye Camii Bordür Motifi……56
Fotoğraf 7.43. Çorum İskilip Ulu Camii Mihrap Duvarı……57
Fotoğraf 7.44. Tevfikiye Camii Dış Bordür Motifi……59
Fotoğraf 7.45. İbrahim Bey İmareti Mihrabı Dış Bordür Motifi……60
Fotoğraf 7.46. Kütahya Adliye Binası Mescidi Mihrabı Dış Bordür Motifi……60
Fotoğraf 7.47. Çapa Fen Lisesi Mescidi Mihrabı Dış Bordür Motifi……60
Fotoğraf 7.48. Konya Amber Reis Camii Mihrabı Dış Bordürü Motifi……60
Fotoğraf 7.49. Çorum İskilip Ulu Camii Mihrabı Dış Bordür Motifi……60
Fotoğraf 7.50. İbrahim Bey İmareti Mihrap Kavsara ve Nişi……61
Fotoğraf 7.51. Kütahya Adliye Binası Mescidi Mihrap Kavsara ve Nişi……61
Fotoğraf 7.52. Çapa Fen Lisesi Mescidi Mihrabı Kavsara ve Nişi……62
Fotoğraf 7.53. Konya Amber Reis Camii Mihrabı Kavsara ve Nişi……62
Fotoğraf 7.54. Çorum İskilip Ulu Camii Mihrap Kavsara ve Nişi……62
Fotoğraf 7.55. Tevfikiye Camii kolonlarına bezenmiş ana dal motifleri……64
Fotoğraf 7.56. Tevfikiye Camii kolonlarında şemse motifi……66
Fotoğraf 7.57. Tevfikiye Camii kolonlarında yer alan çini bordür……69
Fotoğraf 7.58. Tevfikiye Camii kolonlarından görünüm……70
Fotoğraf 7.59. Tevfikiye Camii kolonlarında çini desen detayı……71
Fotoğraf 8.1. 100 x 60 cm çini uygulama pano……74
Fotoğraf 8.2. 80 x 60 cm çini uygulama pano……75
Fotoğraf 8.3. 60 x 60 cm çini uygulama pano……76
Fotoğraf 8.4. 80 x 20 cm çini uygulama pano……77

ÇİZİMLER DİZİNİ

sayfa

Çizim 7.1. Köşe Dolgusu Detay…….....36
Çizim 7.2. Mehmed Emin Efendi'ye ait ulama bordür detayı……39
Çizim 7.3. Geometrik desen detayı…….....41
Çizim 7.4. Yazının arka fonuna uygulanan motif detayı……..….44
Çizim 7.5. Tevfikiye Camii Mihrap Alınlığı Desen Detayı……...46
Çizim 7.6. Bordür Detayı……..…..50
Çizim 7.7. Bordür Detayı……..…..53
Çizim 7.8. Bordür Detayı……..…..56
Çizim 7.9. Bordür Detayı……..…..59
Çizim 7.10. Kompozisyon detayı……..…..65
Çizim 7.11. Kolonlarda şemse (madalyon) detayı……..…67
Çizim 7.12. Kompozisyon detayı……..…..69
Çizim 7.13. Kolon bordürlerinde şemse motifi detayı……..…..70

SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ

Kısaltmalar

İ. Ö. : İsa'dan Önce
M.Ö. : Milattan Önce
s. : Sayfa
S. : Sayı
V.B.M.A. : Vakıflar Bölge Müdürlüğü Arşivi
vb. : Ve Benzeri
yy. : Yüzyıl

1.GİRİŞ

Çini, evâni denilen ve günlük kullanım süs ve mutfak eşyaları olan kap – kacak (tabak, kâse, vazo, biblo, vb.) ile kâşi adı verilen ve mimaride duvarları estetik biçimde dekorlamada kullanılan duvar çinileri (karo ve pano levhalar, vb.) olarak ikiye ayrılmaktadır (Bardak, 2021, s.1).

"Çini" ve "Seramik" sözcükleri ise genellikle birbiriyle hep karıştırılsa da aslında bir fark yoktur. Zira çini, seramik sanatının alt dallarından olup hamur ve yapılış itibariyle bir benzerlik taşımaktadır (Öney, 1988,s.78).

Kaynaklarda "çini" ya da "akçini" olarak geçen beyaz silisli çamurun ilk ortaya çıkarılışı M.Ö. 5000 yılı sonları ve 4000 yılı başlarına eski Mısır dönemlerine tarihlendirilmektedir. Bu çamur öğütülmüş kuvars, bitki külü, renklendirici olarak malahit ve su karışımından elde edilmektedir. Zamanla bu çamurun yapımı durdurulmuş ve reçetesi unutulmuştur. Ancak yine de beyaz bünyeye sahip olan bu ince cidarlı seramiklerin Orta Asya'daki Anav kültüründe de varlığı bilinmektedir. M.Ö. 4000 yıllarına tarihlendirilen bu seramikler ise sırsız durumdadır (İskenderzade, 2010, s.15-24).

Aynı konuyla ilgili farklı bir bilgi de başka bir ansiklopedik kaynakta şöyle geçer;

> "Çini sanatının çok eski bir geçmişi vardır. Sırlanmış toprakla ilgili yapılan ilk duvar süslemesi sırlı tuğladır. Sırlı tuğlanın kullanımının en eski örneklerine Mısır'da ve Mezopotamya'da rastlanmıştır. Mısır'da Ramses II (İ.Ö. XIII. yy.) ve Ramses III (İ.Ö. XII. yy.) dönemlerinde yapılan saray ve tapınakların duvarları, renkli sırlı levhalarla kaplanıyordu. Mezopotamya'daki Ur ve Sus kentlerindeki kazılarda da sırlı tuğla bulunmuştur. Asur anıtlarında sırlı tuğla kullanımı İ.Ö. XII. yy'da başlamış, İ.Ö. VI. yy kadar sürmüştür. (Büyük Larousse 1993 s.2740)"

Bulunduktan itibaren ise her türlü seramiklerde kullanılan beyaz silisli çamura Türkler çini adını vermiştir (İskenderzade, 2010, s.15). Lakin bu sözcüğün ne zaman mimaride kullanıldığı tam olarak bilinmemekle birlikte kesine yakın yargılar da vardır.

Uygurlara kadar çok eski bir tarihi olduğu bilinen çini sanatıyla ilgili Karahoço harabelerinde bulunan gri-mavi sırlı tuğlaların ortalarında rozet, köşelerinde birer

çeyrek rozet motifi ile aynı renk sırlı kare levhaların ibadet yerlerinde zemin döşemesi olarak kullanıldığı 1902-1903 kazı araştırmalarında belirtilmiştir (Aslanapa, 1965, s.10).

İslamiyetten önce sırlı ürünlerin Uygurlar tarafından kullanılmış olması tıpkı diğer klasik sanatlarda olduğu gibi Türklerin çini sanatında da çok eski bir geçmişe sahip olduğunu doğrulamaktadır. Zira Türkler yerleşik hayata ilk kez Uygurlar döneminde geçmişler ve bu dönemden itibaren de kalıcı eserler ortaya koymuşlardır (Altın, 2018, s.37).

Mimaride ise çini Türk-İslâm sanatında Karahanlılar, Gazneliler ve Hârzemşahlar'dan itibaren kullanıldığı bilinmektedir (Yetkin, 1993, s.329). İlhanlılar ve Timurlular da çiniyi mimaride kullanmıştır (Öney, 2007, s.15). Ayşe Bibi Türbesi, Celaleddin Hüseyin Türbesi ve Mugak-ı Atari Camii gibi Karahanlılar döneminin önemli yapılarında firuze sırlı çiniler kullanılmıştır (Öney, 2007, s.14). Akkoyunlular ve Karakoyunluların da çiniyi mimaride kullandıkları kaynaklarda geçmektedir (Doğan & Doğanay, 2017, s.8).

Horasan ve İran'daki 11. ve 12. yy'lara ait Büyük Selçuklu eserlerinin çinilerle kaplı olduğu yazılı belgelerde ve buluntularda rastlanmaktadır (Yetkin, 1993, s. 329). Selçuklu döneminde Anadolu çini yurdu hâline gelmiştir. Ama Anadolu'da Selçuklu devri yapılan eserlerin çok azı günümüze ulaşabilmiştir. Bunların da çoğu defalarca elden geçmiş ve kitabesiz durumdadır (Arık, 2007, s.29).

Anadolu Selçuklu devri çini sanatında başlangıçta tuğla ve sırlı tuğla tekniği kullanılmış, sonrasında Selçuklularla birlikte gelişen mozaik tekniği ile çini sanatı üstün bir konuma ulaşmıştır. Selçuklu döneminde Konya bu sanatın hep merkezi konumunda olmuştur (Yıldırım ve Üzüm, 2010, s.221).

Erken mihrap örneklerinde ise genellikle geometrik ve sade desenler kullanılmıştır. Çini mozaik tekniğiyle yapılan bu mihraplar Anadolu Selçuklu'nun islam mimarisine getirdiği en önemli yeniliklerdendir (Öney, 1988, s.89).

Selçuklu çini mozaik tekniği ile renkli sır tekniğinin birleşimi Osmanlı çinilerinin başlangıcını oluşturmaktadır. Osmanlı çini sanatının getirdiği ilk büyük yenilik ise çok

renkli sır tekniğidir. Bunlar Bursa'da yapılmıştır. İznik kazılarında ise renkli sır tekniğiyle ilintili bir çini parçası çıkmamıştır (Aslanapa, 2007, s.322 – 323).

Anadolu Selçuklu Devleti'nin dağılması ve ülkenin beyliklere bölünmesiyle birlikte bu devirde yaşanan siyasi ve toplumsal karışıklıklar sanatsal anlamda da gerilemelere sebep olmuş ve bu gerileme doğal olarak çini sanatını da etkilemiştir (Kahya, 2015, s.12).

Beylikler devri çini sanatı Selçuklular kadar gösterişli değildir. Buna rağmen bazı eserlerde çininin başarısının sürdüğü görülmektedir. Selçuklu çini sanatında kullanılan mozaik çini süslemenin Beylikler döneminde de Selçuklu geleneğini sürdürdüğü görülmüştür (Aslanapa, 1993, s. 154). Renkli sır çinilerde ise kullanılan çiçek, yaprak, sarmaşık ve şakayık gibi desenler Selçuklu örneklerinden daha realisttir. Bu dönemde sülüs yazılar genelde lacivert üzerine beyaz, kufi yazılar ise sarı renkte uygulanmıştır (Öney, 1976, s.64).

Beyşehir'de Eşrefoğlu Süleyman Bey tarafından yaptırılan Eşrefoğlu Camii ve türbesi bu dönemin en görkemli çini örnekleriyle kaplanmıştır. Camiye girişi sağlayan ve kitabeyi taşıyan iç kapı, bütünüyle mozaik çini tekniğiyle kaplıdır (Aslanapa, 1993, s. 154).

Osmanlı Devleti'nin kurulmasıyla birlikte Bursa kültürel ve siyasi bir merkeze dönüştürülmüş, İznik ise XVIII. Yy'a kadar çini üretim merkezi haline getirilmiştir (Yetkin, 1986, s.201). İznik ile birlikte bu dönemde Kütahya ve İstanbul'da da çini üretim merkezleri kurulmuştur (Öney, 1976, s.63).

Osmanlı döneminde Selçuklulardan kalan çini sanatının malzeme, üslup ve teknik özellikler bakımından yeniliklerle geliştirilmiş olduğu ve büyük bir zenginlik göstererek özgün Osmanlı Çini Sanatı özelliğini kazandığı görülmektedir (Kahya, 2015, s.12).

XV. yy. Osmanlı mimarisindeki çiniler çeşitli tekniklerde uygulanmıştır (Öney, 1976, s.64). Bu dönem yapılan tek renk sırlı çiniler Anadolu Selçuklu ve Beylikler devrini yansıtmaktadır. Firuze, yeşil, lacivert ve patlıcan moru çiniler, genellikle altıgen levhalar şeklinde yapılmıştır. Ayrıca kare, dikdörtgen ve üçgen biçimli tek renk sırlı çiniler de yapılmıştır. Bu çinilerin üzerinde ise altın varakla yapılmış bitkisel

kompozisyonlar uygulanmıştır. Kırmızı hamurlu olan bu çiniler İznik ve Kütahya'da yapılmıştır. Bursa Orhan Camii'nde (1340) kıble duvarında yeşil altıgen çiniler mevcuttur. İznik Orhan Camii (1339), Bursa Yeşil Camii, Yeşil Türbe ve Yeşil Medresesi (1424), Edirne Şah Melek Paşa Camii (1429), Bursa Muradiye Camii (1426), Çinili Köşk (1472), Bursa Muradiye Şehzade Ahmed Türbesi (1429), Şehzade Cem Türbesi (1474) ve Şehzade Mahmud Türbesi (1506) yapılarda kullanılan tek renk sırlı çinilere örnektir (Öney, 1976, s.64).

XVI. yy. ortalarından başlayarak Osmanlı çinilerinde büyük bir değişim görülmüştür. Bu değişim hem teknikte hem de motif anlayışında hemen hemen birlikte ayrı tarihlerde ortaya çıkmıştır. İlk andan itibaren daha çok göze çarpan şey teknikteki değişimlerdir. Geçmişten beri geniş olarak uygulanan renkli sır tekniğinden XVI. yy. ortasında vazgeçilmiştir. Renkli sır tekniği az sayıda renkle yetinilmesini gerektirdiği gibi çift kontur zorunluluğundan ötürü de motiflerde belli bir kabalığa neden oluyordu (Dönmez, 2017, s.366).

Sır altı tekniği ise aslında XV. yy'da genelde seramik kaplarda kullanılarak mavi-beyaz örneklerle Osmanlı çini sanatında ilk ürünlerini vermişti. Zamanla buna eklenen açık mor, firuze mavisi, kirli bir yeşil gibi renkler XVI. yy.'ın ilk yarısında ortaya çıkmıştı (Dönmez, 2017, s.366).

XVI. yy.'ın ikinci yarısından itibaren sadece sır altı tekniği kullanılmıştır. Teknik bakımından kaliteli olan bu çinilere yeni tasarımlar eklenmiştir. Naturalist olarak adlandırılan bu dönemde değişik yeni çiçekler tezyinata katılmıştır. Sümbül, karanfil, gül ve gül goncası, süsen, nergis gibi çiçeklerin yanı sıra üzüm salkımları, çiçekli bahar dalları, serviler, Edirne Selimiye Camii (1575) Hünkâr mahfilinde yer alan elma ağaçlı pano, bu üslubun en önemli örnekleridir. Hatayi ve hançer yapraklarla birlikte tasvir edilen efsane hayvanlar da yine bu dönemde saz üslubunu meydana getirmiştir. Şahkulu ve Kara Memi bu ekolün en önemli temsilcileridir (Çağman, 1988, s.11). Osmanlının en parlak çini dönemine denk gelen bu dönemin eserlerine Rodos adasından satın alındığı düşünülerek uzun bir süre "Rodos işi" denilmiştir (Aslanapa, 1987, s.8).

XVII. yy'da İznik'in çini üretimindeki rolü önemli ölçüde azalmıştır (Demirsar Arlı, 2007, s. 335). Kütahya bu dönem üretimlere hız vermiştir. Bunda en önemli pay

yabancı ve özellikle Ermeni kökenli çini ustalarının kendi kurdukları atölyelerle çini üretimine sundukları katkı olmuştur (Şahin, 1981, s. 270). Bu dönem Kütahya çiniciliği kendine özgü üslubuyla İznik'ten farklı üretimler sunmuştur (Atay Yolal, 2007, s.26).

XVIII. yy. başlarına gelindiğinde ise İstanbul Tekfur Sarayı'nda Sadrazam Damad İbrahim Paşa öncülüğünde İznik'ten getirilen ustalar ve malzemelerle yeni bir atölye kurulmuştur (Yetkin, 1982, s. 334). XVIII. yy sonlarına doğru Kütahya çiniciliğinde düşüş başlamış ve üretim azalmıştır. XIX. yüzyılın ilk yarısında ise duraklama yaşanmış ve bu durum yüzyılın sonlarına kadar devam etmiştir (Demirsar Arlı, 2007, s. 338).

XIX. yüzyılın sonlarına gelindiğinde ise yalnızca Kütahyalı Çini Ustası Hafız Mehmet Emin Efendi ve Hacı Artin Minasyan'ın atölyeleri çini üretimine devam etmiştir (Duymaz, 1998, s. 46). Hafız Mehmet Emin Efendi, o dönem kendi atölyesinde yaklaşık 150 işçi çalıştırmıştır (Bilgi, 2006, s. 15).

Mehmet Emin Efendi'nin eserleri günümüzde başta İstanbul, İzmir, Konya, Bursa, Edirne, Çorum, Bilecik, Şam ve Kahire gibi merkezlerde olmak üzere pek çok şehirde yer almaktadır (Arlı, 1989). Kütahya Hükümet Konağı ve Mescidi, Konya Amber Reis Camii mihrabı, İstanbul Alman Çeşmesi çinileri, İstanbul Eyüp'teki Sultan V. Mehmed Reşad Türbesi, Topkapı Sarayı tamiratı ve Edirne Selimiye Camii tamiratı önemli çini eserlerinden bazılarıdır (Arlı, 1989).

Sır altı tekniğinde genelde beyaz hamurlu olan çininin beyaz zemini adeta kâğıdın boyanması gibi fırça ile renklendirilmektedir. Burada süsleme sanatlarındaki geleneksel yöntemler kullanılarak iğne ile delinmiş kalıplardan yararlanılarak motif önceden fırınlanmış çini bisküvi üzerine çizilmektedir. Daha sonra tahrirler fırça ile işlenerek zemin ya da motifler başka bir fırça ile boyanmaktadır. Bu işlemden sonra şeffaf sır ile kaplanan çini ürünler belirli ısılarda yeniden fırınlamaktadır (Dönmez, 2017, s.366).

Çini hamurunun duru ve saf beyazlığı, renksiz şeffaf sırın temizliğiyle desteklenmiştir. Çini ve seramiğin her döneminde teknikte sevilen ve başarı ile uygulanan kobalt mavisi, firuze ve patlıcan moru gibi renkler ise bu yeni teknikte de yerini korumuştur. Bu renk çeşitliliği sır altı tekniğinde tarama, noktalama gibi fırça oyunlarının kolayca

kullanılabilmesiyle daha da artmıştır. Bütün bu teknik ve malzeme olanakları saray nakkaşhanesinin usta sanatçılarının hazırladığı özgün motiflerle birleşince dünyanın bugün bile büyük hayranlıkla izlediği Osmanlı çini ekolü ortaya çıkmıştır (Dönmez, 2017, s.366).

Sır altı Tekniği: Bisküvi pişirimi önceden yapılan ürünün üstüne astar çekilir ve ürün yeniden fırınlanır. Daha sonra motifler ürün üzerine parşömen kâğıdına çizilir. Ardından iğne yardımıyla desenler noktalama şeklinde sık sık delinir. Delme işlemi sırasında parşömen kâğıdının zarar görmemesi için yumuşak bir zeminde (sünger, bez, karton vb.) yapılır. Delinmiş motifler bisküvi ürünün üzerine oturtulur. Desen aktarma işlemi kömür tozuyla yapılmaktadır. Toz halinde öğütülmüş olan kömür bir tutam ince bir tülbente ya da ten çorabına küçük bir top haline gelecek bir biçimde bağlanır. Kömür tozu ürünün üzerine yerleştirilmiş olan motiflerin üstünde gezdirilir. Ve sonra ürüne aktarılan motifler tahrirlenir. Bu işlemin nedeni ise renklerin birbirine karışmasını önlemektir. Renklendirme işlemi yapılan ürün sırlanarak fırınlanır. Bu teknik Selçuklu ve Osmanlıda sık görülen teknik olmakla birlikte aynı zamanda günümüzde de en fazla kullanılan tekniktir (Sevim, 2003, s.56).

Sır Üstü (Perdah) Tekniği: Bu teknik sırlanmış ve pişirimi yapılmış ürünlerin üzerine uygulanmaktadır. Genelde bu teknikte üç pişirim aşaması yapılmaktadır. Dekorlamadan sonra yüzeyde kullanılan boyaları sabitlemek amacıyla tekrar pişirim yapılır. Minai, lüster, lacverdina ve altın yaldız dekorlu çalışmalar aynı zamanda birer sır üstü tekniğidir. Selçukluda çok kullanılmıştır fakat Osmanlıda istenilen düzeye ulaşmıştır (Kaçmaz, 2008, s.55).

Renkli Sır (Cuerda Seca) Tekniği: Özellikle Beylikler döneminde gelişme gösteren bu teknik Osmanlıda daha da ilerlemiş ve yaygınlaşmıştır. Timur zamanında çeşitli renkte sırların birbirine karışmaması için renkli sır tekniği uygulanmıştır. Bu teknikte motifin kontürleri kırmızı hamur üzerine derin bir biçimde kazınarak ya da baskı ile basılarak işlenir. Ardından renkli sırlarla boyanıp fırınlamaya bırakılır. Diğer şekilde ise kırmızı hamurlu levha, beyaz bir astarla astarlandıktan sonra motifin kontürleri krom, mangan karışımı şekerli bir maddeyle çizilir. Ve sonra renkli sırlarla kaplanarak fırınlanır. Fırınlama sonrası eriyen renkli sırların kabaran kontürler sayesinde birbirinin içine akması önlenir (Kaçmaz, 2008, s.55).

Kabartma Tekniği: Bu teknik özellikle kabartma yazılar için ve az da olsa bitkisel motiflerde kullanılmıştır. Yumuşak çini hamuru kalıpla, şekiller kabartma olacak biçimde basılır. Ardından pişirildikten sonra, üzerleri tek renk krem, firuze, lacivert, mor veya yeşille sırlanarak yeniden fırınlanır. Bu tip çiniler özellikle Beylikler ve Selçuklu devrinde görülmüştür (Soyhan, 1988, s.20).

Mozaik Tekniği: Bu teknik basit bir tabirle tuğlalar arasındaki boşluklara çini parçalarının uygulanmasıdır(Yetkin, 1986, s.162).

Mozaik tekniğinde de diğer teknikler gibi hâkim renk firuze, yardımcı renkler ise mor, siyah ve kobalt mavisidir. İstenilen motife göre kesilip hazırlanan küçük çini parçalarının bir araya getirilmesiyle uygulanır. Sırsız yüzleri hafif konik biçimde çini parçacıkları desenleri meydana getirerek sırlı yüzleri aşağı gelecek şekilde yerleştirilir. Arkalarına kirli beyaz renkli harç dökülür. Ve hazırlanan plakalar yapılara montajlanır. Harcın kirli beyaz rengi ise renkli çini parçaları arasında zıtlık meydana getirir. Bu teknik daha çok mihraplarda uygulanmaktadır (Öney, 1990, s.46).

Lüster Tekniği: Bu bir sır üstü uygulama tekniğidir. Çiniye madeni bir parlaklık vermesi için kullanılır. Hazır çini plakalar genelde şeffaf olmayan beyaz sırla kaplanıp fırınlandıktan sonra üzeri lüsterle motiflendirilir ve sonra yeniden alçak ısıda fırınlanır. Lüster, gümüş ve bakır oksidin kırmızı ya da sarı toprak boyayla birlikte sülfür karışımı ve sirkeyle hazırlanır. Fırınlamadan sonra toprak boya ve maden oksitlerinin çökeleği çini üzerinde yeşilimsi sarıdan, kırmızımsı kahverengiye kadar türlü tonlarda madeni parıltı meydana getirir (Göğüs, 1990, s.101).

Minai Tekniği: Minai, renkli sırçadan elde edilen boyalara verilen farsça bir isimdir (Çeker, 2007, s. 19).

Bu teknikte yapılmış çiniler ilk olarak 12–13.yy.larda İran'ın Keşan ve Rey şehirlerinde uygulanmıştır. Sır altı ve sır üstü tekniklerinin birlikte kullanılmasıyla çok renkli bir yüzey elde edilmesine denir. Daha çok İran'da kullanılmıştır. Anadolu'da da Selçuklular duvar çinileri üzerinde ve kullanım eşyaları üzerinde minai tekniğini kullanmışlardır (Kaçmaz, 2008, s.49).

Lacvardina Tekniği: Bu teknik yine ilk olarak 13-14.yy.da İran'ın Keşan ve Sultanabad şehirlerinde ortaya çıkmıştır. Minai tekniğiyle benzerlik göstermesine

rağmen sadece sır üstü boyama tekniğiyle bezeme yapılır. Lacivert sır üstüne uygulanan bir sır üstü tekniği olduğundan bu ismi almıştır. Az da olsa lacivert yerine turkuaz renkli sır da kullanılmıştır (Kaçmaz, 2008, s.50).

Sigrafitto (Kazıma) Tekniği: 8–9. yy.larda İran'da ortaya çıkmıştır. Kullanılan hamur kırmızı renkli, kaba ve gözeneklidir. Ürünler astarlandıktan sonra sivri uçlu bir alet yardımıyla desenler çizilir ve istenilen renkte saydam bir sırla kaplanır. Ürünlerin çukur kısımlarda sır daha koyu, diğer yerlerde ise açık olarak desenler belirlenir. Bu teknik aynı zamanda bisküvi pişirimi yapılmış ürüne boya ve sır kullanılarak da uygulanmaktadır (Kaçmaz, 2008, s.52).

Astar (Slip) tekniği: Bu teknik çok yaygın değildir. Aslında bir sır altı tekniğidir ve seramiklere şekil verilip fırınlandıktan sonra motifler kalın sürülen ve gerekirse boya katılarak renklendirilen astarla kaplanır. Astar kuruduktan sonra seramik, şeffaf renkli veya renksiz sır ile sırlanıp tekrar fırınlanır. Kalın uygulanan astar nedeniyle motifler hafif kabarıktır (Soyhan, 1988, s.20).

Sırlı ve Sırsız Tuğla Tekniği: Sırsız tuğla tekniği 12. yüzyılda kısıtlı olarak kullanılmıştır. Yassı, kare biçimli tuğlaların geniş ve dar yüzlerinin sıralanışıyla dikey, yatay ve diagonal konularak farklı geometrik kaplamalar yapılmaktadır. Ayrıca kesilen parçalarla da farklı geometrik geçmeli örgüler yapılmış ve özellikle kitabelerde kullanılmıştır (Öney, 1990, s.18).

Sırlı tuğla tekniği ise mimari süslemelerde çok sık kullanılmıştır. Selçuklu mimarisinde cami, mescid, türbe gibi dini yapılarda ve saraylarda kullanılmıştır. Yapıların dışında, genellikle minarelerde ve tuğla gövdeli türbelerde dış etkenlere karşı oldukça dayanıklı olan sırlı tuğla kullanılmıştır (Altun, 34).

Sırlı tuğla, sırın kullanıldığı en basit örneklerden biridir. Kırmızı, bazen de gri sarı, ufak taneli tuğla hamuru biçimlendirilip fırınlandıktan sonra firuze, lâcivert veya patlıcan moru sırla kaplanıp sonra tekrar fırınlanır. Genelde tuğlanın dar uzun yüzü sırlanır (Öney, 1976,s.56).

Tek Renk Sırlı, Yaldızlı Çini Tekniği: Bu teknik tek renk firuze, yeşil, mor ya da lâcivert hazırlanan altıgen, üçgen veya kare biçimli çinilerin bazen sır üstüne altın yaldızla boyanmasıyla yapılır. Bu yaldız fırınlanmadığı için ya da düşük derecede

fırınlandığından zamanla silinebilir. Genelde altın yaldız varak halinde yapıştırılır ya da ıstampa ile basılır. Hazırlanan çiniler yapı içlerinde duvar kaplamada kullanılır. Selçuklu döneminde az rastlanan bu teknik Beylikler ve Erken Osmanlı döneminde yaygındır (Öney, 1976, s.67).

Akıtma Tekniği: Büyük Selçuklu, Fatımi ve Bizans devrinde de sık kullanılan bir tekniktir. Anadolu'da Selçuklular döneminde yaygın olduğu bilinmektedir. Sigrafitto ile dizayn edilen seramiklere de sık uygulanmıştır (Öney,1976, s.60). Örtücü, şeffaf, renkli, renksiz sır üstü ya da sır altı renk veren oksitlerin kuru ya da sulu serpilmesi ile motiflendirilir (Pala, 2018, s.8).

Ajur Tekniği: Şekillendirmesi bitirilmiş form henüz yaşken yüzeyden kesilip çıkarılarak veya delinerek yapılan bir tekniktir. Aynı zamanda bu tekniğe "kesme" ya da "delik işi" de denilmektedir. Genelde bu teknikte belli bir düzende süslenen desenlerin, yan yana getirilerek delikli motifler yapılmaktadır. Bu teknik seramik yüzeylere uygulanırken özellikle ince kesici ve sivri uçlu aletler tercih edilmektedir (Sevim, 2007,s.64).

Champleve Tekniği: Sigraffitto (kazıma) tekniğinin daha derin ve geniş kazınmış motifleriyle yapılan seramik örneklerine verilen bir isimdir. Bu teknik sigrafittoya göre daha az kullanılmaktadır (Koyun,2013,s.101).

Kakma Tekniği: Genel olarak bir malzemenin üzerinde oyuklar açılıp içine başka bir malzemenin yerleştirilmesiyle (kakılmasıyla) yapılan bir tekniktir (Aslanapa, 1993, s.333). Selçuklularda çininin taşa kakıldığı ilk örneklere Anadolu'da Divriği Kale Camii'nde rastlanmaktadır (Arık, 2007, s.40).

Ardalan – Literatür Taraması: Bu konunun araştırılmasında genel olarak Osmanlı Çini Sanatından faydalanılmıştır. Ulaşılan kaynaklar aşağıdaki gibidir:

Arseven, Celal Esad, (1983), *"Çini", Sanat Ansiklopedisi***,** kitap beş ciltten oluşan bir sanat ansiklopedisidir. Türk Çini sanatının tarihi ve örneklerine detaylarıyla yer verilmiştir.

Arık, Rüçhan, (2007), *Selçuklu Saraylarında Çini, Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı,* kitapta Selçuklu saraylarında yer alan çinilerin ve sembollerin anlamlarına yer verilmiştir.

Aslanapa, Oktay, (2007), *Türk Sanatı,* kitapta Türk çini sanatına ait tanım, tarihçe, mimari ve pek çok araştırma alanında örneklere geniş yer verilmiştir.

Bakır, Sitare Turan, (1999), *İznik Çinileri ve Gülbenkyan Koleksiyonu,* kitapta çini sanatının en seçkin örneklerinin yanı sıra 16. yy.'ın ikinci yarısında üretilen İznik Çinilerine yer verilmiştir. 16. yy'a ait çini parçalarının motifleri tek tek analiz edilmiş ve şemaları çizilerek sınıflandırılmıştır. Ayrıca Portekiz'in başkenti Lizbon'daki Gülbenkyan Müzesi'ndeki çinilere de yer verilmiştir.

Birol İnci A., F. Derman Çiçek, (2007), *Türk Tezyini Sanatlarında Motifler***,** kitapta klâsik sanatlar içinde önemli bir yeri olan Türk tezyînâtının temelini oluşturan motiflerden örnekler sunularak bahsedilmiştir. Yazarların otuz yılı kapsayan bir çalışma birikimi ve hocalarından öğrendikleri bilgilerin ışığında ortaya koydukları çalışmada motiflerin Türkçe ve İngilizce açıklamaları, çeşitleri ve çizimleriyle birlikte görsellerle sunulmaktadır.

Öney Gönül, (2007), *Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı***,** Selçuklu'dan Cumhuriyet dönemine kadar uzanan geniş zaman diliminde çini ve seramik sanatını teknik, renk, form, desen ve hamur özellikleriyle, bilimsel titizlikle, çizim ve fotoğraflarla desteklenerek tanıtılmaktadır. Yazarlar, araştırmaları, yayınları, kazıları ve uygulamaları ile bu alanda isim yapmış değerli bilim adamlarıdır. Tanıtılan kazılar, Anadolu'nun farklı bölgelerinden seçilerek genel bir bakış getirilmek istenmiştir. Çeşitli müzelerde, özel koleksiyonlarda, eserlerde yapılan araştırmalarla hazırlanan kitap bizlere Türk çini ve seramik sanatının zenginliğini sunmaktadır.

Öney Gönül, (1976), *Türk Çini Sanatı,* kitapta Çini, Seramik, Türk sanatı, Osmanlı sanatı ve Sanat tarihine detaylı anlatımlarla yer verilmiştir.

Öney, Gönül (1988), *Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları,* kitapta Anadolu Selçuklu Devleti'nin mimari süslemeleri ve el sanatları örnekleri bir bütün olarak ele alınmıştır. Fakat 14. yüzyıl Beylikler Döneminin çeşitli sanatlardaki uzantılarına da yer verilmiştir.

Birol İnci A., (2018), *Klasik Devir Türk Tezyini Sanatlarında Desen,* kitapta Klasik Türk Çini Sanatına ait seçkin motif örnekleri geniş anlatımıyla ele alınmıştır.

Sevim, Sibel, (2007), *Seramik Dekorlar ve Uygulama Teknikleri,* kitapta çini ve seramik dekorlarının geniş anlatımlarına ve örneklerine yer verilmiştir.

Yetkin Şerare, (1986), *Anadolu'da Türk Çini Sanatının Gelişmesi,* kitapta Anadolu Türk çini sanatı tarihinin başlangıcı ve devirleri anlatılmıştır. Ayrıca yeni teknikler, kullanılan desenlerin ve renklerin çeşitliliğiyle zenginleşen çininin özellikle Selçuklu devri Türk mimarisindeki önemine detaylarıyla değinilmiştir.

Yetkin, Şerare (1993). *Çini,* Ansiklopedide Çini adının ilk kez nereden geldiğinden itibaren Çini sanatının Selçuklu, Beylikler Dönemi ve Osmanlı Dönemi tarihlerine değinilmiştir. Ayrıca Türk Çinisinin mimaride kullanılan seçkin örneklerine yer verilmiştir.

Koçer Yeşilyurt Funda, (2014), *Topkapı Sarayı Dördüncü Avludaki Yapılarda Kullanılan Çiniler,* çininin tanımı ve Türk Çini Sanatının Tarihi Gelişimi, Çinide kullanılan malzemeler ve teknikler, Çinide kullanılan motifler, çinide kompozisyon, Topkapı Sarayı'nın tarihçesi ve 1., 2., ve 3. Avlu, Harem, 4. avluda kullanılmayan yapılar, 4. avluda kullanılan çiniler ve 4. avludaki çinilerin Türk çini sanatındaki yeri ve önemi anlatılmıştır.

Çok Beste, (2018), *Anadolu Selçuklu Dönemi Çinili Mihraplarda Tezyinat,* İslam mimarisinde mihrabın tanımlarına yer verilmiştir. Ayrıca Siirt Ulu Camii mihrab tezyinatı, Kayseri Külük Camii mihrab tezyinatı, Konya İplikçi Camii mihrab tezyinatı, Konya Alaeddin Camii mihrab tezyinatı, Konya Sırçalı Medrese mihrab tezyinatı, Amasya Burmalı Minare (Pervane Bey) Camii mihrab tezyinatı, Akşehir Ulu Camii mihrab tezyinatı, Konya Sahp Ata Camii mihrab tezyinatı, Sivas Gök Medrese mihrab tezyinatı, Harput Arap Baba Mescidi (Alaca Mescid) mihrab tezyinatı, Afyon Çay Taş Medrese (Yusuf Bin Yakup) mihrab tezyinatı, Konya Sırçalı Mescid mihrab tezyinatı, Konya Sadrettin Konevi Camii mihrab tezyinatı, Konya Sahip Ata Mescidi mihrab tezyinatı, Konya Bey Hekim Mescidi mihrab tezyinatı, Konya Bulgur Mescidi mihrab Tezyinatı, Afyon Mısri Camii mihrab tezyinatı, Ankara Arslanhane Camii mihrab tezyinatı, Beyşehir Eşrefoğlu Camii mihrab tezyinatı, Konya İç Karaarslan Mescidi, Üçüncü Bölüm'de Tepelik tezyinatına ve Dördüncü Bölüm'de de Çinili mihrablarda kullanılan motifler anlatılmıştır.

Erdem Mine, (2017), *Karamanoğlu Beyliği Mimarisinde Çini,* Karamanoğlu Beyliği Tarihi ve coğrafyası, Türk Çini Sanatının Tarihi Gelişimi ve Teknikleri, Karamanoğlu Beyliği'ne Ait Çinili Mimari Yapılar, Çinileri Günümüze Ulaşamayan Karamanoğulları Beyliği Mimari Yapıları, Müzelerdeki Karaman Beyliği Çinileri, Karamanoğlu Beyliği Dönemi Mimari Çinilerde Görülen Teknikler, Karamanoğlu Beyliği Mimari Çinilerinde Görülen Süslemeler, Karamanoğlu Beyliği Mimari Çinilerinde Görülen Renkler ve Anlam Boyutu ele alınmıştır.

Dumlupınar, Fatma Zehra, (2015), *Topkapı Sarayı Harem Dairesi 17. Yüzyıl Çini Pano Tasarımları,* Topkapı Sarayı Harem Dairesi 17. yy. ulama çinileri, Harem Dairesi 17. Yüzyıl Çinili Ocakları, Mihrap, Pandantifler, Pencere Köşelikleri ve Kabaralar, Harem Dairesi Çini Kitâbeleri, Mekke-Medine Tasvirli Panolar, Bitkisel Kompozisyonlu Panolar, Bordür Kompozisyonları, Bitkisel Kompozisyonlu Pano Şemaları, Simetrik Kompozisyonlu Panolar, Ulama Panolar, Serbest Kompozisyonlu Pano, Şemseler, Rumi ve Bulut motifleri, Yarı stilize çiçekler, köşebentler, kaplar. Renklendirme ve Eminönü Yeni Vâlide Camii Hünkâr Mahfili Çini Tasarımları ile Eminönü Yeni Vâlide Camii Hünkâr Kasrı Çini Tasarımları ve Hatice Turhan Sultan Türbesi Çini Tasarımları teknik, renk ve kompozisyon açısından karşılaştırılmıştır.

Yıldırım, Savaş, (2007), *Erken Osmanlı (1300 – 1453) Yapılarında Çini Süsleme,* Anadolu Türk Çini Sanatındaki Tekniklere Genel Bakış, Erken Osmanlı Yapılarında Çini Süsleme, Bursa Orhan Camii, İznik Yeşil Camii, Bursa Koca Naib Camii, Bursa Timurtaş (Demirtaş) Camii, Edirne Yıldırım Camii, Bursa Yeşil Camii, Bursa Yeşil Medrese, Bursa Yeşil Türbe, Edirne Beylerbeyi Türbesi, Bursa Muradiye Camii, Bursa Muradiye Medresesi, Ankara Karacabey Camii, Edirne Şah Melek Camii, Edirne Muradiye Medresesi, Tire Yahşi Bey İmareti, İznik Mahmut Çelebi Camii, Edirne Üç Şerefeli Camii, Bursa Selçuk Hatun Camii, Üsküp Paşa Bey Türbesi, Günümüze gelemeyen Çini Süslemeler, İznik Sultan Orhan İmaret Camii, Burs Ali Paşa Camii, Edirne Mezid Bey (Yeşilce) Camii, Karşılarştırma ve Araştırmanın Değerlendirmesi ile Çini Süslemenin yeri, Dış Kütle Cepheleri, İç Mekân Cepheleri, Çinilerin üretim yeri ve ustaları yer almıştır.

İskenderzade, Lale, (2010), *Anadolu Selçuklu Saray Çinilerinde İnsan Figürü,* Anadolu Selçuklu Devleti Tarihi, Türk Sanatında İnsan Figürü, İslam Öncesi Türk Sanatında İnsan Figürü, Türk İslam Sanatında (Selçuklu'ya kadar) İnsan Figürü,

Büyük Selçuklu Sanatında İnsan Figürü, Oturan tek figürler, Oturan grup figürler, Ayakta figürler, Atlı figürler, Portreler ve Münferit Örnekler yer almaktadır.

Kaya, Elif Bayrak, (2018), *Dede Korkut Hikâyelerinden Minyatür Tasarımlar Oluşturarak Çini Yüzeylere Uygulanması,* Türk Kültüründe Destan Geleneği ve Dede Korkut, Türk Kültüründe Minyatür ve Çini Sanatı ve Dede Korkut Hikâyelerinden Minyatür Tasarımlar Oluşturarak Çini Yüzeylere Uygulanması işlenmiştir.

Gülaçtı, Nurettin, (2011), *Günümüz Kütahya'sında Seramik – Çini Üretimi ve Durum Tespiti,* Kütahya'nın Tarihçesi ve Coğrafi Konumu, Seramik ve Çinini Tanımı, Kütahya Seramik ve Çiniciliğinin Tarihsel Süreç İçerisindeki Gelişimi, Kütahya Seramik Ve Çinilerinde Kullanılan Hammaddeler İle Teknik ve Teknolojik Gelişmeler, Kütahya Seramik ve Çinilerinde Kullanılan Hammaddeler ve Bulundukları Yöreler, Kütahya Çiniciliğine Hizmet Veren Ustalar, Atölye ve Fabrikalar, Çini Uygulamalarından Örnekler.

Arlı, Hakan, (1989), *Kütahyalı Mehmed Emin Usta ve Eserlerinin Üslubu,* Tezde Kütahyalı ünlü çini ustası Hafız Mehmed Emin Efendi'nin bilinen tüm çini eserlerine yer verilmiştir.

Aksungur, Hatice, Çopur, (2012), *İnebolu'da Türk Mimarisi (19.ve 20. Yüzyıl,* tezde Kastamonu'nun İnebolu ilçesinin tüm camilerinin mimari özelliklerine yer verilmiştir.

Koyun, Sultan, (2013), *Bursa İli Çini Sanatı ve Çini Sanatı Tekniklerinin İncelenmesi,* tezde Bursa ve İznik hakkında genel bilgi, İznik atölyelerinin sanatsal evreleri, Bursa Yeşil Cami ve Yeşil Türbe hakkında bilgi, Bursa Muradiye Camii hakkında bilgi, Türk çini sanatının tanımı ve tarihçesi, Anadolu Türk mimarlığında çini süsleme, dünden bugüne çinicilik, Türk çini sanatında uygulanan yapım teknikleri, özlü çini hammaddeleri, bentonit, kil (Maya), kaolen, özsüz çini hammaddeleri, kuvartz, dolamit (tebeşir), çini şekillendirme yöntemleri, kuru (Pres) şekillendirme, yaş (plastik) şekillendirme, sıvama (şablon), çark yöntemiyle şekillendirme, tap tap şekillendirme, alçı kalıp ile şekillendirme (döküm), çini teknikleri ve çini yapımı anlatılmıştır.

İrdelp, İbrahim Vefa, (2012), *Günümüz Çini Sanatında Sgraffito Teknikleri ve Uygulamaları,* çininin tanımı ve tarihçesi, sgraffito'nun tanımı ve tarihçesi, sgraffito

tekniği ve uygulama yöntemleri, günümüz sanatındaki sgrafitto tekniği ve uygulamalarına yer verilmiştir.

Atagün, Dilek, (2010), *Türk Çini Sanatında Renkli Sır Teknikleri ve Reçeteleri,* çininin tanımı, tarihçesi ve teknikleri, sırın tanımı – tarihçesi ve hammaddeleri ve sırların hazırlanması, çini sanatında altyapı özellikleri, astar ve renkli sır reçete uygulamaları anlatılmıştır.

Alp, Mehmet, (2019), *Osmanlı Dönemi Karamemi Üslubunda İznik Çini Tabaklarında Görülen Motifler, Kompozisyonların İncelenmesi ve Uygulanması,* tezde Osmanlı dönemi İznik çinisinin tarihsel süreçleri, kompozisyonlar ve kişisel uygulamalar anlatılmıştır.

Kuvvet, Zeliha, (2019), *Eyüp Sultan Türbesi Çini Tezyinatı,* tezde Türk islam çini sanatının tarihsel gelişimi, Türk çini sanatında desen ve motifler, pano özelliği taşıyan serbest – simetrik ve ulama desenler, ulama desenler, bordür desenleri, hatayi üslubu motifleri, naturalist üslup ve yarı stilize edilmiş motifler, yarı stilize edilmiş çiçek motifleri, yapıda kullanılan çinilerin kronolojisi ve renk – motif ve desen özellikleri anlatılmıştır.

Yıldırım, Aysun, (2013), *Konya Alaaddin Camii, Sırçalı Medrese ve Karatay Medresesindeki Çiniler,* tezde Anadolu Selçuklu Dönemi Tarihi ve Çini Bezemede Kullanılan Motifler, Bitkisel ve Geometrik Motifler, Yazı, Çini Sanatı ve Teknikleri, Alaaddin Camii, Sırçalı Medrese ve Karatay Medresesi'nin Çinilerinin karşılaştırılması yapılmıştır.

Tanyolu, Derya, (2011), *Kılıç Ali Paşa Camii Çinileri,* tezde Anadolu'da Çini Sanatının Tarihçesi, Çini Yapımında Kullanılan Araç ve Gereçler, Çini Yapım Aşamaları, Türk Çini Sanatında Kullanılan Teknikler, Türk Çini Sanatında Kompozisyon Kuralları, Çini Sanatında Kullanılan Motifler, Geometrik Motifler, Bitkisel Motifler, Sembolik Motifler, Naturalist Motifler, Hayvansal Motifler, Doğadan Esinlenerek Oluşturulmuş Motifler, Mimari ve İnsan Yapısı Formundan Esinlenilmiş Motifler, İstanbul İle İlgili Bilgiler, Mimar Sinan ve Yapılarındaki Süsleme Anlayışı, Kılıç Ali Paşa İle İlgili Bilgiler yer almaktadır.

Erdem, Mine, (2011), *Kubad Abad Saray Çinilerindeki Hayvan Motiflerinin İkonografisi, Simgesel Anlamı ve Günümüz Seramiğinde Yorumları,* tezde Türk Çini Sanatının Tanımı – Tarihi ve Teknikleri, Kubad Abad Saray Çinilerindeki Hayvan Figürleri, Kubad Abad Sarayı Hakkında Bilgi, Hayvan Figürlerinin Simgesel Anlamları, Çift Başlı Kartal, Şahin, Kuş, Tavus Kuşu, Aslan, Köpek, Kurt, Ayı, Kedi, At, Keçi, Ördek, Deve – Eşek, Tavşan, Balık, Simurg (Siren – Harpi), Sfenks, Ejder, Grifon, Tasarım ve Yorumlar yer almaktadır.

Özcan, Meryem, (2007), *Rüstem Paşa Camilerinden Örnekler,* tezde Türk Çini Sanatının Tanımı ve Tarihçesi, Çini Sanatında Kullanılan Motifler, Çini Sanatında Kullanılan Teknikler, İstanbul'un Tarihi, Rüstem Paşa Camii İle İlgili Bilgiler ve Rüstem Paşa Camii Çinilerinden Örnekler yer almaktadır.

Kınık, Mustafa, (1996), *Anadolu Selçuklu Dönemi Geometrik Çinilerinin Grafik Düzenlenmesi,* tezde Anadolu Selçuklulara Kadar Olan Dönemde Çini Sanatı, Çini Sanatının Tarihi Gelişimi, Anadolu Selçuklu Devrinde Gelişen Çini Teknikleri ve Çini Kullanım Alanları, Anadolu Selçuklu Çinilerinde Grafiksel Düzen, Yazının Motif Olarak Kullanımı, Geometrik Motifler ve Geometrik Kompozisyonlar yer almaktadır.

Yolal, Ceren Atay, (2007), *Başlangıcından Günümüze Kütahya Çinileri ve Çini Motiflerinin Seramik Yüzeylerde Yorumlanarak Uygulanması,* Anadolu'da Çiniye Gelen Bakış, Çininin Tanımı, Kütahya Çinilerinin Motif - Üslup ve Dekor Özelliklerinin İncelenmesi, Kütahya Çinilerinde Kullanılan Motifler, İnsan ve Hayvan Figürlü Motifler, Bitkisel Motifler, Geometrik Motifler, Objelerden Oluşan Motifler, Dini Konulu Motifler anlatılmıştır.

Çalışıcı, Pala, İrem, (2015), *Bazı Belge ve Tanımlarla "Çini" Kelimesinin Değerlendirilmesi,* makalede çini kelimesine ilişkin belgeler, Porselen ve Çini Kelimesi, Yerel Üretim "Çini" ve "Çini" kelimesi, Avrupa Porseleni ve Çini Kelimesi, Günümüz Sözlüklerdeki ve Kaynak Yayınlardaki Çini Tanımı anlatılmıştır.

Avşar Lale, Avşar Mezahir, (2014*), Çini Sanatı ve Terminolojisi Üzerine,* makalede çininin tanımına yer verilmiştir.

Yardımcı, İsmail, İrdelp İ. Vefa, (2013), *Günümüz Çini Sanatında Sgraffito Tekniği ve Uygulamaları,* makalede Türk Çini Sanatının Tanımı ve Tarihçesi, Sgraffito

Tekniğinin Tanımı ve Tarihçesi, Sgraffito Tekniği ve Uygulaması, Günümüz Çini Sanatında Sgraffito Uygulamaları işlenmiştir.

Gülaçtı, Nurettin, (2012), *Selçuklu Dönemi Figüratif Dekorlu Seramik ve Çini Örneklerinin Cumhuriyet Dönemi Kütahya Figüratif Çinileriyle Karşılaştırılması,* bu makalede Figüratif Seramik ve Çini Nedir? Selçuklu Seramik ve Çinilerde Kullanılan Figüratif Dekor Çalışmaları, Cumhuriyet Dönemi Kütahya Çiniciliğinde Kullanılan Figüratif Dekorlu Çinilerin Selçuklu Çinileriyle Karşılaştırılması anlatılmıştır.

Yetkin, Şerare, (1965), *Türk Çini Sanatından Bazı Önemli Örnekler ve Teknikleri,* makalede Konya Selçuklu Köşkü Minai tekniğinde çiniler, Minai Tekniğinde Keramikler, Konya Sarayı Perdah tekniğinde çiniler, Konya Hatuniye Cami minaresi, Akşehir Güdük Minare, Akşehir Sarayaltı mevkii çinisi, Tokat Ebul Kasım El Tusi Türbesi, Akşehir Küçük Ayasofya Mescidi, Akşehir Ferrah Şalı Mescidi, Aksaray Kızıl Minare, Çay Medresesi, Beyşehir Eşrefoğlu Camii, Adana Ramazanoğlu Camii, Bursa Yeşil Camii ve Edirne Selimiye Camii anlatılmıştır.

Yıldırım, Mustafa, Üzüm, Zehra, (2010), *Konya Sadrettin Konevi Camii Çini Mihrabı,* makalede Mihrap, Mihrabın Elemanları, Tepelik, Kenar Kuşakları, Köşelik, Kemer, Alınlık, Mihrap Hücresi, Oturmalık, Sadrettin Konevi Camii ve Sadrettin Konevi Camii Çini Mihrabı ele alınmıştır.

Yılmaz, Gülgün, (2015), *Edirne'nin Erken Osmanlı Yapılarındaki Çini Süsleme,* makalede Yıldırım Camii, Şah Melek Paşa Camii, Muradiye Camii, Beylerbeyi Sinanüddin Yusuf Türbesi ve Üç Şerefeli Camii ele alınmıştır.

Sinemoğlu, Nermin, (1973*), Kanuni Çağı Duvar Çinilerinin Kompozisyon Düzeni Açısından Üslup Tahlili,* makalede Sonsuzu Arama Kompozisyonları, Cennet Kavramını Sembolize Eden Kompozisyonlar, Gerçekçi "Naturalist" Motiflerden Oluşan Kompozisyonlar, Soyut ve Gerçekçi Motiflerden Oluşan Kompozisyonlar ele alınmıştır.

Taşkın, Saadet, (1971), *Anadolu Selçuklularında Çinili Lahitler,* makalede Mengücekliler Devri Çinili Lahitler, Selçuklu Devri Çinili Lahitler, Konya II. Kılıç Arslan Türbesi, Sivas I. İzzettin Keykavus Türbesi, Konya Kara Arslan Türbesi, Isparta Atabey'de Ertokuş Kümbeti, Konya Sırçalı Medrese Bedrettin Muslih Türbesi,

Amasya Gök Medrese Camii Türbesi, Tokat Gök Medrese Türbesi, Konya Mevlana Kümbeti, Emir Alim Çelebi Lahti, Celale Hatun Lahti, Kadı Tacettin Kızı Melike Hatun Lahti, Anonim Lahit, Konya Sahip Ata Türbesi anlatılmıştır.

Daşdağ, F. Evren, (2013), *Diyarbakır Melek Ahmet Paşa Camii Çinileri,* makalede Diyarbakır'da Çininin Yeri, Melek Ahmet Paşa Camii, Çinide Gül Motifinin Anlamı, Camide Yer Alan Çiniler ve Özellikleri, Melek Ahmet Camii Mihrabında Yer Alan Çiniler, Melek Ahmet Paşa Camii Minaresinde Yer Alan Çiniler, Melek Ahmet Paşa Camii'nin Çini Bezemelerindeki Kompozisyon Özellikleri, Bitkisel Süslemeler, Hatayi, Palmet, Stilize Çiçekler, Geometrik Bezemeler, Yıldız, Sembolik Motifler ve Bulut motifi ele alınmıştır.

Özlük, Nuran, (2008), *Selçuki Osmanlı Çinileri İşçiliği,* makalede Selçuki ve Osmanlı Çinileri İşçiliği Başlangıç, İşçilik, Kakma Çini İşçiliği, Düz Çini İşçiliği, Kesme Çini İşçiliği, Çini Nakkaşları ve Yeni Çiniler ele alınmıştır.

Turan Bakır, Sitare, (2005), *İznik Çinilerinde 'Şemse' Formu,* makalede şemsenin çevre düzeni, Bordürlerde Şemse, Ulama Şemalı Karolarda Şemse, Panolarda Şemse, Şemse Formunun İç Düzeni, Şematik Özellikler, Motif ve Üslup Özellikleri ele alınmıştır.

Küçükköroğlu, Kazım, (2014), *Ulusal Mimarlık Dönemi Konya Yapılarında Türk Çini Sanatında Yansımalar,* makalede Ulusal Mimarlık Akımı, Anber Reis Camii (1911) Tarihçesi, Mimari Özellikleri, Çini Tezyinatı, Dış Cephe Çinileri, Mihrap Çinileri, En Dış Bordür, Yazı Kuşağı, Yapı Kredi Bankası Binası / Eski Osmanlı Bankası (1913), Konya Gazi Lisesi (1917), Postane Binası (1926) anlatılmıştır.

Çok, Beste, (2018), *Anadolu Selçuklu Dönemi (1071 – 1308) Çinili Mihrap Bordüründe Tezyinat,* makalede Afyon Mısri Camii, Akşehir Ulu Camii, Alaeddin Camii, Arslanhane Camii, Beyhekim Mescidi, Beyşehir Eşrefoğlu Camii, Burmalı Minare Camii, Çay Taş Medrese, İç Karaarslan Mescidi, Külük Camii, Sadrettin Konevi Camii, Sahip Ata Camii, Sırçalı Medrese, Sırçalı Mescid, Tahir ile Zühre Mescidi, Sivas Gök Medrese, Tek Sıralı Bordürlerde Tezyinat, İki Sıralı Bordürlerde Tezyinat, Üç Sıralı Bordürlerde Tezyinat, Dört Sıralı Bordürlerde Tezyinat, Beş Sıralı Bordürlerde Tezyinat ve Altı Sıra Bordürlerde Tezyinat'a yer verilmiştir.

Erdemir, Yaşar, (2018), *Sahip Ata Ailesinin Türbesi ve Nadide Çinileri Üzerine,* makalede Sahip Ata Ailesi, Sahip Ata Türbesi, Çini Süslemeler, Sandukalar, Sırlı Tuğla Tekniği, Tek Renk Sırlı Plaka Çiniler, Kabartma Çiniler, Çini Mozaik ve Yaldızlı Çiniler işlenmiştir.

Gök Duygu, Durak Selen, (2018), *Erken Dönem Osmanlı Mimarisinde Süsleme Programının Bursa Yeşil Camii Örneğinde İncelenmesi,* makalede Bursa Yeşil Camii Süslemelerinin Malzeme ve Teknik Özellikleri ele alınmıştır.

Söz konusu bu tezde "Kastamonu İnebolu'daki Tevfikiye Camii'nde hangi bölümler çini ile süslenmiştir? Caminin çinilerini kim yapmıştır? Tevfikiye Camii'nde kullanılan çini motif kompozisyon çeşitleri nelerdir? Camide kullanılan çini teknikleri hangileridir?" sorularına cevap aranmaktadır.

2.AMAÇ

Bu tez çalışmasında Kastamonu İnebolu'daki Tevfikiye Camii'nin mihrap ve kolonlarında yer alan çinilerin incelenmesi ve bu çinilerden yola çıkarak yeni çini panoların tasarlanıp üretilmesi amaçlanmıştır.

3.ÖNEM

Kastamonu ili İnebolu ilçesindeki Tevfikiye Camii tezyinatının incelenerek tasarlanıp panolara aktarılmasıyla başta gerek çini, tezhip ve kalem işi sanatları olmak üzere pek çok sanat dallarında kullanılması düşünülmektedir. Tez çalışması bu yönüyle ele alındığında geleneksel süslemelerin kullanımına yönelik gelecek kuşaklara önemli bir katkı sağlayacaktır. Tevfikiye Camii yapılış hikâyesi olarak başlangıçta temelinin kilise olarak atılıp sonradan camiye çevrilmesi bakımından önemli bir yapıdır. Ancak bunun yanı sıra cami çinilerinin Kütahyalı Hafız Mehmed Emin Efendi tarafından yapılmış olması ve bu tespitin söz konusu bu tez çalışmasında literatüre girecek olması ayrıca önem kazanmaktadır.

4.SINIRLILIKLAR

Kastamonu İnebolu'daki Tevfikiye Camii'nin mihrap ve kolonlarındaki çiniler tezin sınırlılıklarını oluşturmaktadır.

5.YÖNTEM

Bu çalışmaya nitel araştırma yöntemi doğrultusunda literatür taraması ve örnek çini eserlerin kompozisyon düzenlerinin tespit edilmesiyle başlanmıştır. Bu nedenle Kastamonu İnebolu Tevfikiye Camii tezin evrenini oluşturmaktadır. Örneklem ise Tevfikiye Camii'ndeki mihrap ve dört adet kolonlarda yer alan çini süslemelerdir.

Bu tez çalışmasında ele alınan cami süslemelerinin bizzat fotoğrafları yerinde çekilmiş ve desenleri bilgisayar yardımıyla vektörel çizim ortamına aktarılmıştır. Öte yandan araştırma öncesinde Tevfikiye Camii'yle ilgili tüm kaynaklar gerek kütüphane ortamında, gerek internet ve gerekse ilgili kaynaklar temin edilerek toplanmıştır. Ayrıca çini sanatıyla ilgili literatür taranarak araştırma konusunun tez metinlerine dönüştürülmesi sağlanmıştır. Tezin sınırlılıklarını kapsayan caminin tüm çini tezyinatı incelenip yazı ve tezyinatının açıklamalarına yer verilmiştir.

"İnebolu Tevfikiye Camii Çinileri" adı altında yürütülen yüksek lisans tezi üç bölümden oluşmaktadır.

Birinci bölüm çini sanatının tanımı, tarihçesi ve çinide kullanılan tekniklerden oluşmaktadır. Bu başlık adı altında çini sanatının tanımı, kısa ve öz tarihi ile çini sanatında kullanılan tekniklere yer verilmiştir.

İkinci bölümde Tevfikiye Camii'nin tarihçesi, caminin tanımı ve caminin mihrap ve kolonlarında yer alan çinilerin analizi yapılmış ve caminin mihrap çinileri benzerleriyle karşılaştırılmıştır.

Üçüncü ve son bölümde ise tez kapsamında yapılan sanatsal çalışmaların raporları ve görselleri yer almaktadır.

Tezin sonuç kısmında ise Tevfikiye Camii çinileri hakkında, tez çalışması kapsamında ulaşılan bilgiler yazımlanmıştır.

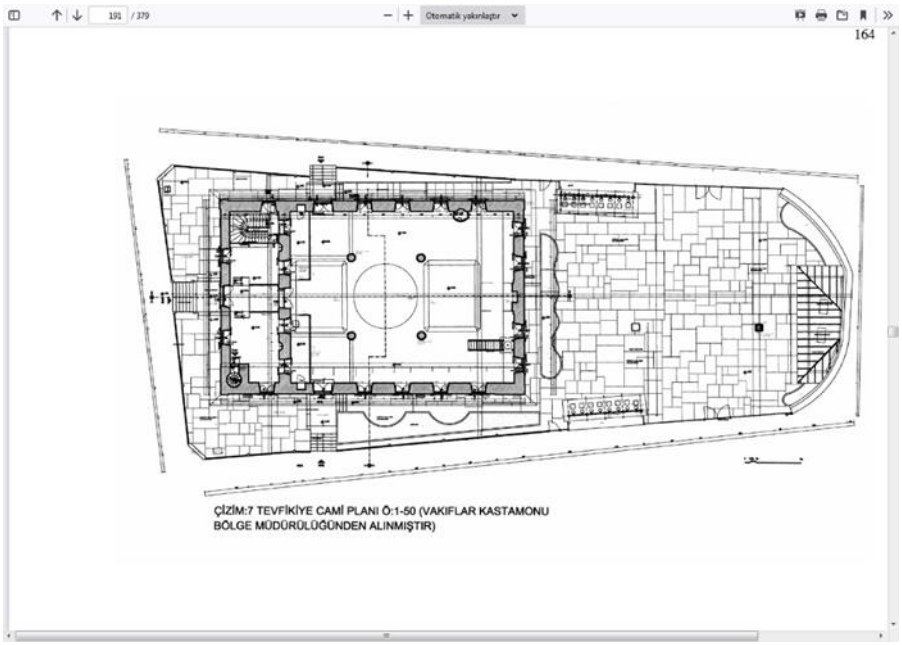
6. TEVFİKİYE CAMİİ

İnebolu Tevfikiye Camii (diğer ismi ile Yeni Camii)'nin temeli 1908'de atılmış ve 1916'da o dönem mecliste bulunan ve İnebolu Belediye Başkanı olan Tevfik Efendi'nin İdare Meclisi'nden kısmen sağladığı ödenek ve şehir halkının da yardımlarıyla yaptırılmıştır. Bu nedenle camiye Tevfikiye Camii adı verilmiştir (V.B.M.A).

Fakazlı'ya göre caminin 1915'te tamamlandığı belirtilse de yine kendi ifadesiyle 1915'te çekilen fotoğrafta (Fotoğraf 6.1) ilgili yılda caminin minaresinin henüz yapılmadığı görülmektedir. Kuzeydeki ana giriş kapısının üzerindeki tabelada da caminin bitiş tarihinin 1916 yazdığı görülmektedir. Minare, Ruşen Efendi tarafından 500 altın verilerek daha sonra yaptırılmıştır (Fakazlı, 2018, s.8).



Fotoğraf 6.1.Tevfikiye Caminin 1915'teki minaresiz görünümü (Fakazlı)



Fotoğraf 6.2.Tevfikiye Camii planı (V. B. M. A)



Fotoğraf 6.3. İnebolu Tevfikiye Camii (Altay, 2021)

Caminin tamamen kesme taştan yapılan minaresinin (Fotoğraf 6.4) mimarisi ise soğan külahı şeklinde ve Arap usulüne benzemektedir. Caminin güney avlusunda üzerinde "Ahmet Ziya 1931" yazan (Fotoğraf 6.5.) dikdörtgen formlu mermerden bir güneş saati de yer almaktadır (Aksungur, 2012, s.136).



Fotoğraf 6.4. Tevfikiye Camii'nin Arap tarzı minaresi (Altay, 2021)



Fotoğraf 6.5. Güney avluda yer alan Güneş Saati (Aksungur, 2012)

Kuzey avluda ise cami suyuyla ilgili "Sahibül hayrat vel hasenat." diye başlayan bir kitabe (Fotoğraf 6.6) yer almaktadır. Tapu kayıtlarında cami suyundan lezzetli ve tatlı

su manasına gelen “mayi leziz” olarak bahsedilmekte ve sahibinin Emiroğulları’ndan Mehmed’in oğlu Ahmet olarak bilinmektedir[1] (Fakazlı, 2018, s.8).



Fotoğraf 6.6.”Sahibül hayrat vel hasenat.” diye başlayan kitabe (Fakazlı, 2021)

Kuzeybatı yönünde ise “Harbi umumi zamanında” diye başlayan ve üzerinde kısa bir dörtlük yazan başka bir kitabe (Fotoğraf 6.7) yer almaktadır[2]



Fotoğraf 6.7. Caminin kuzeybatı yönündeki “Harbi umumi zamanında çeşme inşa eyledi.” diye başlayan kitabe (Fakazlı, 2021)

Caminin iç kısmında doğu yönündeki duvarda yerden belirli yüksekte sembolik bir kürsü bulunmaktadır. Asıl kürsü çinili mihrabın hemen sol bitişiğindeki pencerenin

[1] Kitabede “Sahibül hayrat vel hasenat. Hacı Bektaşzade Hacı Hüseyin Bin Hacı Mustafa (1929) yazmaktadır. Hacı Bektaşzade, Hacı Hüseyin’in iki oğlundan biri olup suyun sahibi Ahmet’tir. Diğer kardeşi Mustafa ise suyu yaptırdığı şadırvana bağlayıp hibe eden kişidir. Kaynak suyu İnebolu’daki İslam Tepesi’nden çıkmaktadır. Ve suya “Cami Suyu” denilmektedir. Cami suyu 100 masara (Masara: 24 saat boyunca 3 mm kalınlığındaki delikten akan su miktarı) dır ve bunun 40 masarası camiye aittir. Diğer altmış masara da her bir masarası (2500 kuruş) 5 altın lira olmak kaydıyla 41 kişiye satılmıştır (Fakazlı, 2018, s.8).

[2] Harbi umumi zamanında çeşme inşa eyledi (Dünya Savaşı esnasında inşa edilmiştir), Ruhu peygamberi hoşnut halkı dilşat eyledi (Peygamberi hoşnut halkı mutlu etmek amacıyla), Banisinin ismiyle tam tarihi nev em gerek (Yaptıranın ismiyle torunları bu tarihi hatırlasın), Söylensin namı küçük İbrahimzade İlyas haşre denk (Küçük İbrahim’in oğlu İlyas’ın adı sonsuza dek hatırlansın) diye yazmaktadır (Fakazlı, 2018, s.8).

önündedir. Kürsü ahşap kaplamadır. Caminin üst katında bulunan namaz kılma bölümü de yine ahşap kaplama olup aynı kata bitişik olan ana giriş kapısının hemen üzerinde demir korkuluklu bir de çıkma balkon yer almaktadır.

Kuzeydeki ana giriş kapısı haricinde bir de doğu ve batı yüzlerinde giriş kapıları bulunan caminin günümüzde doğu kapısı kullanılmamaktadır. Tevfikiye Camii, yapıldığı dönem yakınlarından geçen çay ve çarşı arasında duvar olmadığından ve cami su seviyesinde yapıldığı için bir su basmana sahiptir. Su basman yaklaşık 150 cm yüksekliğinde ve yanlarında havalandırma ve pencereleri mevcuttur. Bu nedenle su basman caminin içinde ayak basılan ahşap zeminin hemen altında (bodrumda) yer aldığı için 150 cm lik boşluk sayesinde caminin rutubet almaması ve çayın suyu yükseldiğinde camiyi etkilememesi sağlanmıştır (Fakazlı, 2020, Röportaj 1).

Tevfikiye Camii'nin batı ve doğu yakasında 12'şer, kıble yönünde 9, kuzey bölümünde kalan giriş tarafında ise 5 olmak üzere aynı tasarımla yapılmış toplam 38 pencere açıklığı bulunmaktadır. Caminin minber bölümü tamamen ahşap olup, Erken Osmanlı üslubuyla kaplanmış olan çinili mihrabın ise kenar kısımları yine ahşap çıtalarla dönülmüştür (Arlı, 1989, s.118).

Caminin iç kısmında mihrabın haricinde taşıyıcı kolonların bir kısmı da çini ile kaplanmıştır. Dört adet olan kolonların her birinin alt kısmı yaklaşık 30 cm yüksekliğinde ahşap kaide ile kaplıdır. Bu kaidelerden itibaren bu dört kolonun yine her biri 186 cm yüksekliğinde çinilerle süslenmiştir.



Fotoğraf 6.8. Tevfikiye Camii içinden görünüm (Altay, 2021)

2008 yılında Başbakanlık Vakıflar Genel Müdürlüğü tarafından restore edilen Tevfikiye Camii, ilk yapıldığında horasan harcı kullanılmış ve duvarları ana malzeme olarak her biri yaklaşık 80 cm genişliğinde düz yontulmuş blok taşlarla örülmüştür. Bu taşların ise deniz yoluyla Bartın'dan getirildiği ve demir ve kurşun dökülerek yapıldığı bilinmektedir (Fakazlı, 2020, Röportaj 1).



Fotoğraf 6.9. Tevfikiye Camii'nin 1950'li yıllardaki görünümü (V. B. M. A)

Caminin herhangi bir kitabe ya da imzası olmayan çinilerinin Kütahyalı Çini Ustası Hafız Mehmed Emin Efendi tarafından yapıldığı tahmin edilmektedir. Hafız Mehmed Emin Efendi'nin bazı eserlerinde (Kütahya Adliye binası mescidi mihrabı, İstanbul Çapa Kız Öğretmen Okulu / Fen Lisesi Mescidi mihrabı, Konya Amber Reis Camii mihrabı[3], Çorum İskilip Ulu Camii mihrabı) uyguladığı mihrap örneklerinin bir benzerinin burada da uygulandığı görülmektedir (Arlı, 1989, s.83). Mihrap çinilerinin ona ait olduğunu gösteren en önemli kanıt ise Kütahya Adliye Binası Mescidi'nin süpürgeliklerinde ve pencere kenarlarında kullandığı ulama rumiden oluşan bordür desenini (Fotoğraf 6.7) buradaki mihrap nişinde de uygulamış olmasıdır.

[3] Cami çinileriyle ilgili "Yapıda uygulanan çinilerin ustası bilinmemektedir. Ancak Kütahya'da dönemin birkaç atölyesinden birinde yapıldığı anlaşılmaktadır (Küçükköroğlu, 2014, s.82)." şeklinde ifade edilse de Arlı'ya göre söz konusu çinilerin Hafız Mehmed Emin Efendi tarafından yapıldığı bilinmektedir.



Fotoğraf 6.10. Tevfikiye Camii çinili mihrabı (Altay, 2021)



Fotoğraf 6.11. M. Emin Efendi'ye ait olduğu düşünülen bordür deseni (Altay, 2021)

Mihrap, süsleme tekniği ve üslup bakımından Beylikler Dönemi ve Erken Osmanlı Devri çinili eserleriyle büyük benzerlikler taşımaktadır. Mehmed Emin Efendi'nin diğer mihraplarda olduğu gibi burada da Karamanoğlu İbrahim Bey İmareti mihrabının bir benzerini uyguladığı görülmüştür. 1907'de orijinali sökülerek günümüzde İstanbul Çinili Köşk'te sergilenen Karamanoğlu İbrahim Bey İmareti mihrabının, Mimar Yılmaz Önge'ye göre Sultan II. Murat tarafından Karaman'da imaret inşa ettiren Damad İbrahim Bey'e hediye edilmek amacıyla İznik ya da Bursa'daki çini ustalarına yaptırılıp Karaman'a gönderildiği veya çini ustalarının Karaman'a gönderilip mihrap çinilerinin oradaki atölyelerde yaptırıldığı öne sürülmektedir (islamansiklopedisi.org).

Arlı, Kütahya Adliye binası mescidindeki mihrabı kastederek Mehmed Emin Efendi için;

> "Karaman İbrahim Bey İmareti mihrabını burada hiçbir değişikliğe uğratmadan tamamıyla aslına sadık kalarak (boyutları da dâhil olmak üzere) kullandığını görüyoruz." (Arlı,1989,s.118).

Şeklinde ifade etse de Kütahya Adliye binası mescidinin mihrap alınlığındaki farklılığın Ayet-el Kürsi'nin hemen alt kısmında yazan "Küllema dehale aleyha Zekeriya el mihrap" yazısı olduğunu görmekteyiz.

Yüksekliği 450 cm ve genişliği 250 cm olan Tevfikiye Camii mihrabının nişinde sarkıt formlu lacivert tek renk sırlı çiniler kullanılmıştır. Mihrabın köşe dolgularında rumi motifler ve tepeliklerden eklenen süsleme rozetler, hatayi ve kıvrımlı yaprak desenleriyle bezenmiştir. Mihrap nişi üzerinde kufi hatla yazılmış "Küllema dehale aleyha Zekeriya el mihrap"[4] yazmaktadır. Başka bir kaynakta ise söz konusu mihrap alınlığında yazan yazı için;

> "Kavsaranın alınlık kısmında Rumiler ve kıvrık dallardan oluşan bir zemin üzerine Ali İmran Suresinin 37. Ayeti bulunan yazı kuşağı yerleştirilmiştir (Aksungur, 2012, s.153)."

İfadeleri kullanıldığı ve yazının "Fe in haccüke.." diye başlayan ayet olduğu belirtilmiştir. Yapılan incelemelerde ise mihrabın hiçbir bölümünde böyle bir ayetin yer almadığı ve bahsi konu geçen kavsaranın alınlık kısmında yine Ali İmran suresine ait "Küllema.." diye başlayan kufi yazı olduğu görülmektedir.

Mihrap nişini tek bordür, "Küllema.." yazısını ise iki bordür çevrelemektedir. İçteki bordür rumi ve beş yapraklı desenlerden, ikinci bordür ise üç yapraklı, çiçekli desenlerden meydana gelmektedir. Dışta mihrabı çevreleyen ana bordürde de "Ayet-el Kürsi" yazmaktadır. Bu yazının hemen üstünde yine kufi hatla yazılmış Ayet-el Kürsi'nin devamı olan 256. ve 257. Ayetleri yazmaktadır. Yazı araları kıvrımlı dallar ve rumi motiflerle süslenmiştir. Mihrap en dışta ince bir bordürle sonlanmaktadır. Yine burada da tepelik ve rumilerden oluşan motifler ve diğer bordürde ise hatayi ile kıvrık yapraklar görülmektedir. Mihrap nişinin köşe dolgularında da rumi ve yine tepeliklerden oluşan bir kompozisyon uygulanmıştır. Mihrabın tamamında da motifler lacivert bir zemin üzerine uygulanmıştır (Arlı, 1989,s.118).

Caminin dört adet kolonlarına yapılan çini örneklerinin her biri ise 186 cm yüksekliğindedir. Rumi şemse ve karanfillerle çeşitlenen desenlere iç içe geçmiş dallarda sıralanan yapraklı çiçekler eşlik etmektedir. Şemselerin içi lacivert, geçme dalların iç kısmı ise turkuaz renkte boyanmıştır. Kolonların altında ve üstünde yer alan karolarda ise yine turkuaz zeminli rumi şemseler ve lacivert zeminli hatayi ve saz yaprak motifleri işlenmiştir.

[4] Anlamı: Zekeriya (a.s.) mihraba 'Meryem'in bulunduğu odaya' girdiğinde.

7. TEVFİKİYE CAMİİ ÇİNİLERİNİN ANALİZİ

7.1. Mihrap Çinileri Analizi

7.1.1. Mihrapta Ayet-el Kürsi Yazı Bordürü Analizi

Tevfikiye Camii mihrabında (Fotoğraf 6.10) sülüs tarzıyla yazılmış Bakara suresinin 255. ayeti olan Ayet-el Kürsi ve onun üzerinde de kufi tarzda Ayet-el Kürsi'nin devamı olan yine Bakara suresinin 256. ve 257. ayetleri yazmaktadır. Bu ayetler bazı kaynaklarda kısa dualar şeklinde belirtilmiştir. Oysa burada yazılanlar dua değil, ayettir (Arlı,1989,s.118).

Söz konusu 256. Ayetin okunuşu şöyledir;

"Lâ ikrâhe fîd dîni kad tebeyyener ruşdu minel gayy(gayyi), fe men yekfur bit tâgûti ve yu'min billâhi fe kadistemseke bil urvetil vuskâ, lânfisâme lehâ, vallâhu semîun alîm(alîmun)"

Anlamı;

"Dinde zorlama yoktur. Çünkü doğruluk sapıklıktan iyice ayrılmıştır. O hâlde, kim tâğûtu tanımayıp Allah'a inanırsa, kopmak bilmeyen sapasağlam bir kulpa yapışmıştır. Allah, hakkıyla işitendir, hakkıyla bilendir (kuranvemeali.com)."

257. ayetin okunuşu ise;

"Allâhu velîyyullezîne âmenû, yuhricuhum minez zulumâti ilân nûr(nûri), vellezîne keferû evliyâuhumut tâgûtu yuhricûnehum minen nûri ilâz zulumât(zulumâti), ulâike ashâbun nâr(nâri), hum fîhâ hâlidûn(hâlidûne)" şeklindedir.

Anlamı;

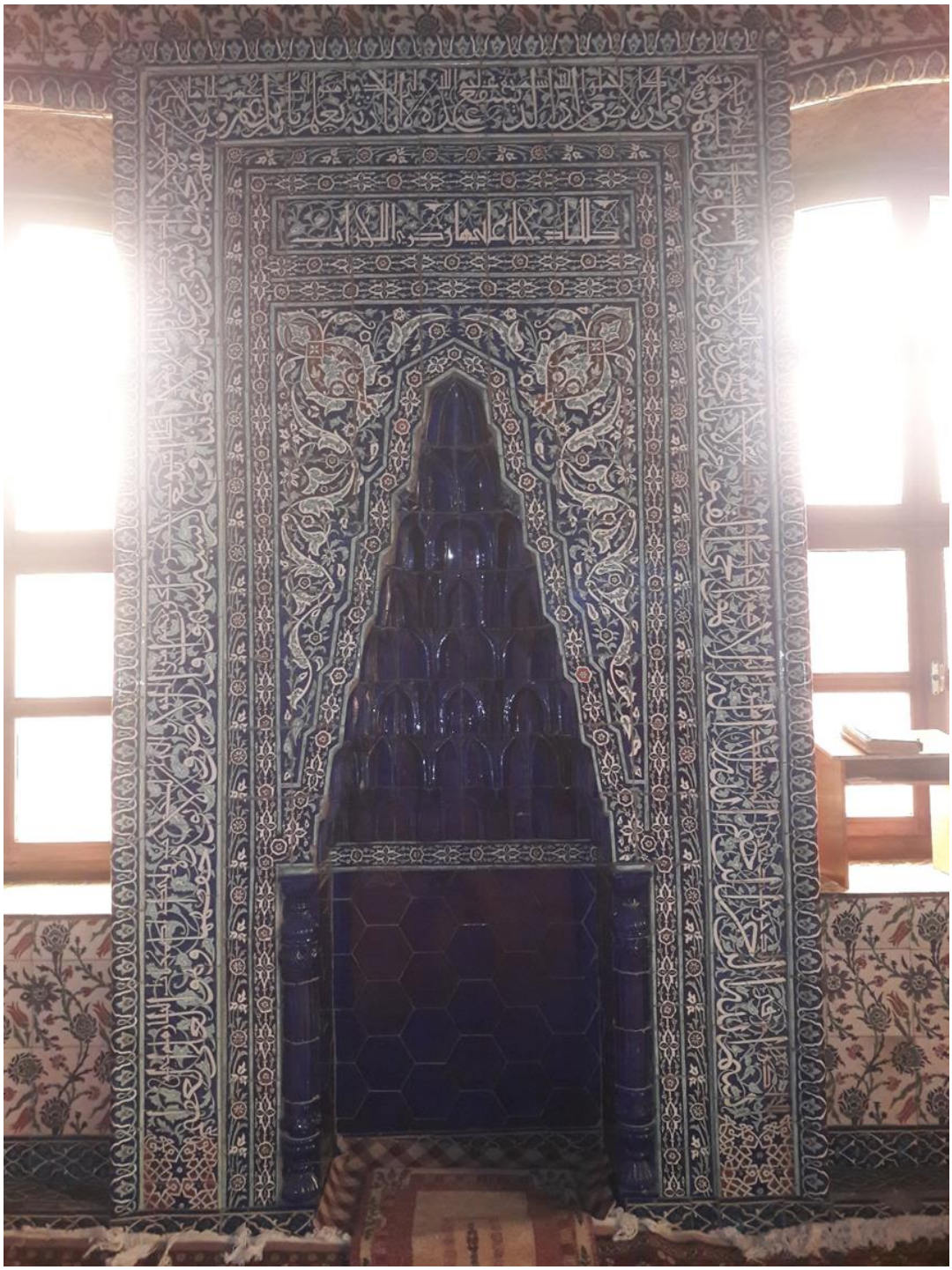
"Allah, iman edenlerin dostudur. Onları karanlıklardan aydınlığa çıkarır. Kâfirlerin velileri ise tâğûttur. (O da) onları aydınlıktan karanlıklara (sürükleyip) çıkarır. Onlar cehennemliklerdir. Orada ebedî kalırlar (kuranvemeali.com)."

Mihrabın sağında ve solunda 15'er, üstünde 9 olmak üzere toplamda 39 adet 20 x 25 cm karolara uygulanan yazı bordürünün yüksekliği 320 cm, uzunluğu ise 225 cmdir. Yazıların içleri beyaz, zemini kobalt mavisi, kontürü siyah, sırı parlak ve şeffaftır.

Söz konusu Ayet-el Kürsi ve devamındaki ayetler başta Karamanoğlu İbrahim Bey İmareti mihrabı (Fotoğraf 7.1) olmak üzere Kütahya Adliye Mescidi mihrabında (Fotoğraf 7.2), Çapa Fen Lisesi Mescidi mihrabında (Fotoğraf 7.5), Konya Amber Reis Camii mihrabında (Fotoğraf 7.3) ve Çorum İskilip Ulu Camii mihrabında (Fotoğraf 7.4) görülmektedir.



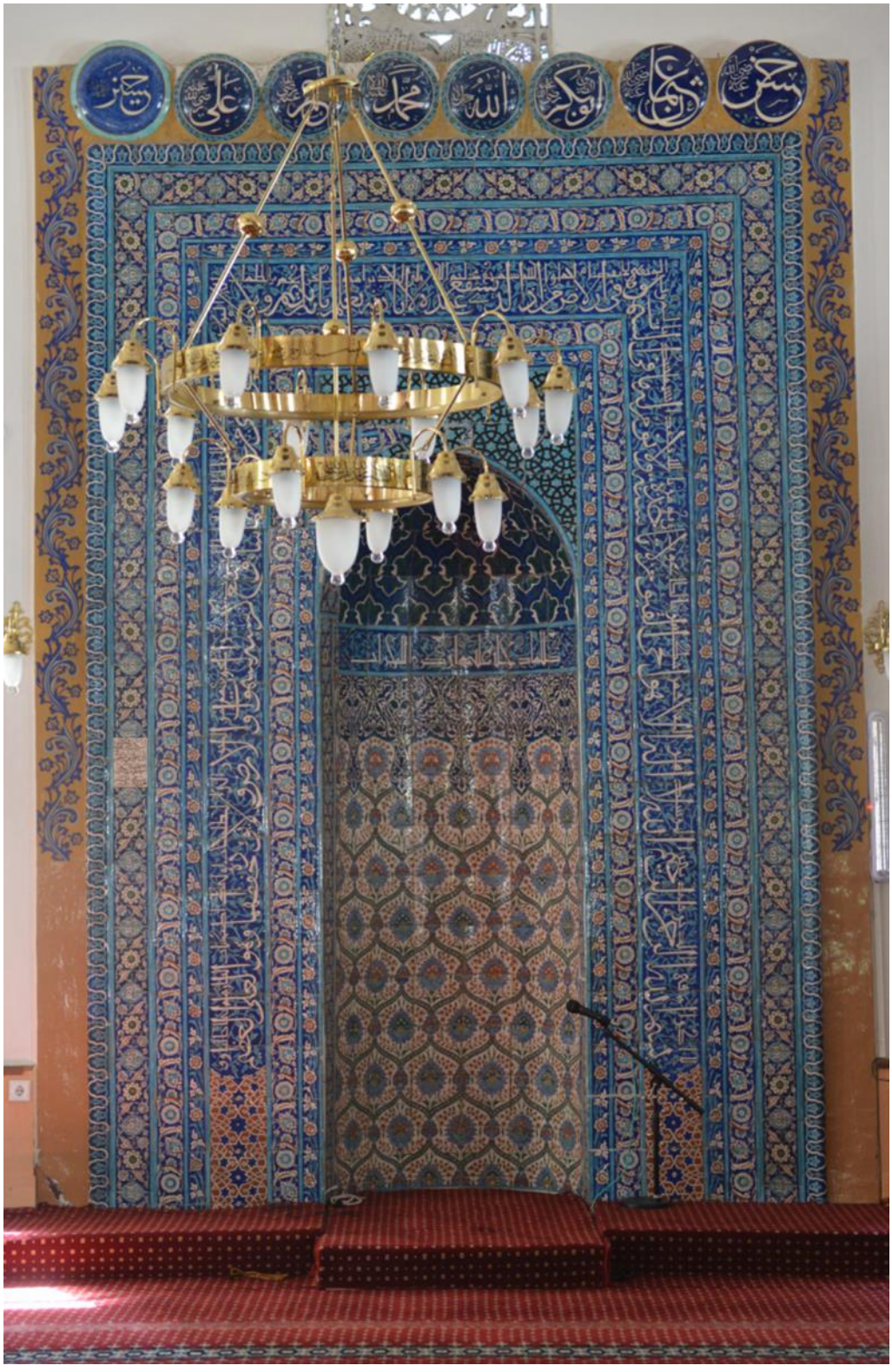
Fotoğraf 7.1. Karamanoğlu İbrahim Bey İmareti Mihrabı, Çinili Köşk (Altay, 2021)



Fotoğraf 7.2. Kütahya Adliye Binası Mescid Mihrabı (Altay, 2021)



Fotoğraf 7.3. Konya Amber Reis Camii mihrabı (Altay, 2021)



Fotoğraf 7.4. Çorum İskilip Ulu Camii Mihrabı (akmb.gov.tr)



Fotoğraf 7.5. İstanbul Çapa Fen Lisesi Mescid Mihrabı (Altay, 2021)

7.1.2. Köşe Dolguları Analizi

Tevfikiye Camii'ndeki çinili mihrabın sarkıt formlu kavsarası ve altıgen formlu karolardan oluşan niş bölümü lacivert renkli sır, diğer bölümleri ise şeffaf parlak sır ile kaplanmış, desenleri siyah kontür çekilmiştir. Kavsaranın sağ ve solundaki köşe dolguları rumi ve aralarına serpiştirilmiş çiçek desenleriyle bezenmiştir. Köşe dolgusunun başlangıç noktasını üst köşedeki üç kanatlı simetrik, içi hurdelenmiş ayırma rumilerin oluşturduğu (Çizim 1) ve iki yana doğru açılan yine içi hurdeli rumi kol motifleri oluşturmaktadır.

Üstte biri kolsuz küçük ve diğeri tek kanatlı büyük olmak üzere iki hurdeli[5] rumi, alt kısımda aşağıya doğru biri tek kanatlı küçük diğeri de çift kanatlı büyük olacak şekilde uzatılarak dokuz rumi koldan meydana getirilmiştir.

Köşe dolgularında aralara serpiştirilen küçük desenlerden biri de tek olarak yapılmış olan üç yapraklı beyaz çiçektir. Diğeri on adet yapılmış irili ufaklı içleri beyaz, ortaları kırmızı ve dış kısımları beyaz papatyalardır. Bunun yanı sıra altılı, yedili ve sekizli sivri uçlu yapraklardan oluşan turkuaz renkte boyanmış üç çiçek bezenmiştir.

15. yy. Erken Osmanlı üslubunu yansıtan bu desenlerin çevresi 1'er cm lik turkuaz suyolu ve zemini kobalt mavisi ile kaplıdır (islamansiklopedisi.org).

Diğer yandan Aksungur'a göre,

> "Mihrabın kavsara köşelerine simetrik olarak, zeminde kıvrık dallar, rumiler ve çiçeklerin olduğu bir kompozisyonun üzerine; birer adet büyük nar motifi ve bunlara bağlı rumilerin kolları arasına palmetler ve küçük papatyalar yerleştirilmiştir (Aksungur, 2012, s.153)."

İfadeleri yer alsa da köşe dolgularının başlangıç noktalarında nar motifi değil, ayırma rumi kullanılmış olup iç kısmı ve hemen üstündeki tepelik rumi ise kırmızı ile boyanmıştır. Kanatlı rumi desenlerin ise ana hatları beyaz ve içindeki hurdeler de yine turkuaz renklidir.

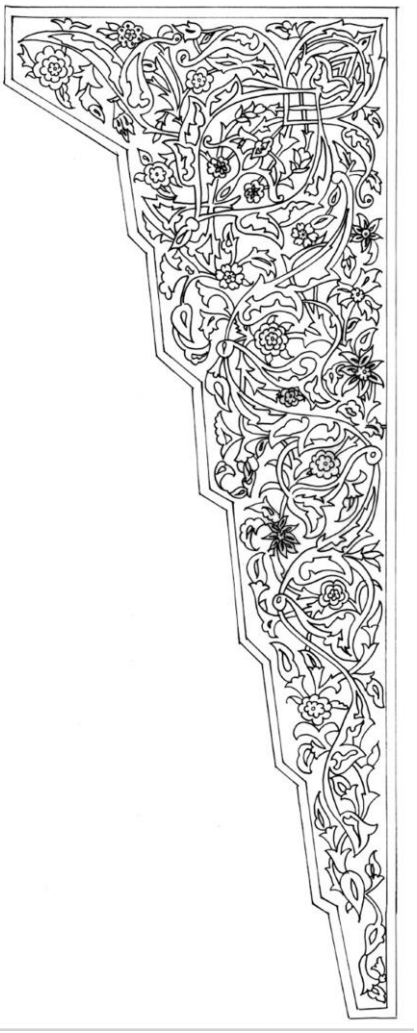
[5] Farsça'da ufak anlamına gelen hurde 14. yy'dan itibaren Osmanlı'da çok kullanılmıştır (Bakır, 1999, s.200).

Toplamda 35 adet muhtelif ölçülerde karolara sığdırılarak uygulanan ve mihrap kavsarasının sağ ve sol köşe dolgularında simetrik olarak yer alan rumi desenli karoların 17 adedi sağ tarafta, 18 adedi ise sol tarafta yer almaktadır.

Hafız Mehmed Emin Efendi, orijinali İbrahim Bey İmareti mihrabında (Fotoğraf 7.7) kullanılan bu köşe dolguların bir benzerini Tevfikiye Camii'nde uyguladığı gibi diğerlerini de Kütahya Adliye Binası Mescidi (Fotoğraf 7.10), Konya Amber Reis Cami mihrabı (Fotoğraf 7.9) ve Çapa Fen Lisesi Mescidi mihrabında (Fotoğraf 7.8) uygulamıştır.



Fotoğraf 7.6. Tevfikiye Camii Mihrap Köşe Dolgusu (Altay,2021)



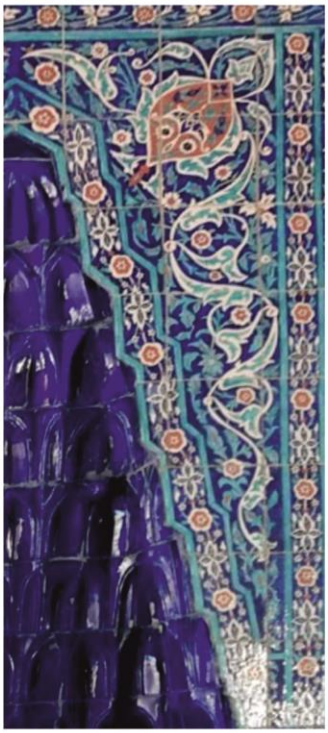
Çizim 7.1.Köşe Dolgusu Detay



Fotoğraf 7.7. İbrahim Bey Mihrabı Köşe Dolgusu (Altay,2021)



Fotoğraf 7.8. Çapa Fen Lisesi Mihrabı Köşe Dolgusu (Altay,2021)



Fotoğraf 7.9. Konya Amber Reis Camii Mihrabı Köşe Dolgusu (Altay,2021)



Fotoğraf 7.10. Kütahya Adliye Mescidi Mihrabı Köşe Dolgusu (Altay,2021)

7.1.3. Mihrap Nişi Bordür Analizi

Tevfikiye Camii'nin mihrap nişindeki bordürün Kütahyalı Çini Ustası Hafız Mehmed Emin Efendi'ye ait olduğu düşünülmektedir. Mihrabın kavsara ve nişin birleştiği bölümüne uygulanan bordürde ulama rumi motifi kullanılmıştır. 36 cm sağ ve sol iç boşluklarıyla birlikte toplam uzunluğu 183 cm olan bordür her biri yüksekliği 14,5 cm ve uzunluğu 18,5 cm olan dikdörtgen formlu, parlak şeffaf sırlı ve kobalt mavi zeminli on adet karoya uygulanmıştır.

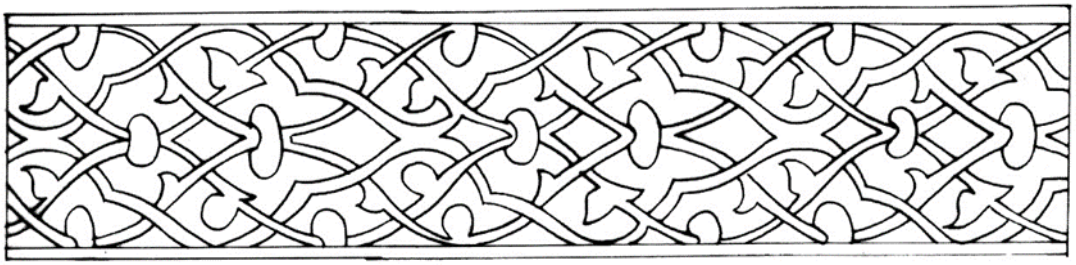
Üç koldan meydana gelen bu ulama motifin kontürleri siyah çekilmiş olup her bir kolu ayrı renkte sarı, turkuaz ve beyazdır.

Hafız Mehmed Emin Efendi bu bordürü renklerine de sadık kalacak şekilde Kütahya Adliye Binası Mescidi'nde uygulamıştır. Tevfikiye Camii mihrap nişinin orta bölümüne uyguladığı bordürü Kütahya Adliye Binası Mescidi'nin mihrabında bu kez altta süpürgelik kısmına uygulamış, bordür yine alttan devam ettirilmiş ve boydan boya mescidin tamamında uygulanmıştır. Ayrıca mesciddeki pencerelerin dört bir kenarına ve Adliye binası koridorlarındaki kolonlara da bu motifler kuşaklar halinde bezenmiştir.

Söz konusu bordür motifi sadece Kütahya Adliye Binası Mescidi (Fotoğraf 7.12) ve İnebolu Tevfikiye Camii'nde (Fotoğraf 7.11) tespit edilmiştir.



Fotoğraf 7.11. Tevfikiye Camii'ndeki ulama rumi motifi (Altay, 2021)



Çizim 7.2. Mehmed Emin Efendi'ye ait ulama bordür detayı.



Fotoğraf 7.12. Kütahya Adliye Binası Mescidi'ndeki ulama rumi motifi (Altay, 2021)

7.1.4. Mihrapta Geometrik Motifler Analizi

Tevfikiye Camii mihrabında Ayet-el Kürsi yazan yazının sağ ve sol alt kuşaklarına yerleştirilen birbirine geçme sekiz kollu geometrik motifler yine siyah kontür çekilmiş ve parlak şeffaf sırla kaplıdır.

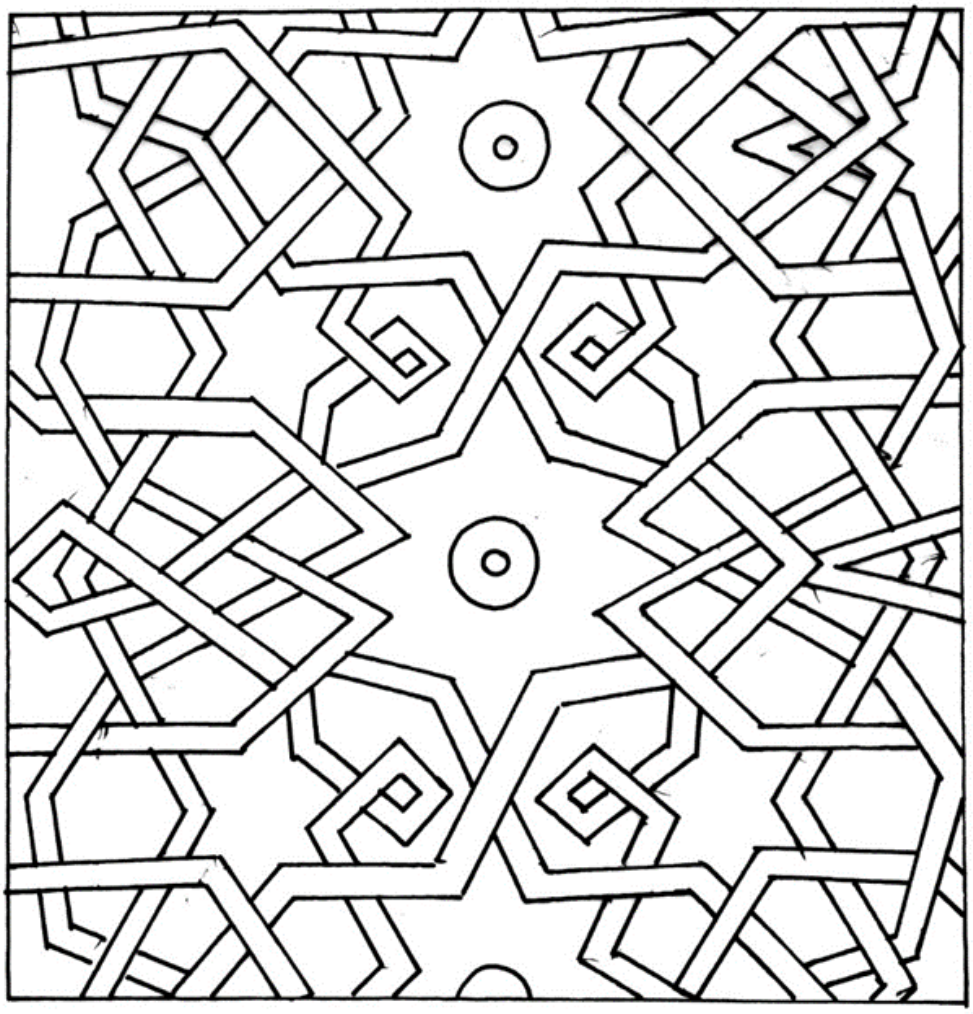
Desenin iç yıldız motifinde kobalt mavisi kullanılmış, yıldızın içindeki havalı daireler ise kırmızıdır. Birbirine geçme örgülerin içi beyaz, zemin dolgusu da kırmızıdır. Desenin dışında çerçeve görevi gören 1'er cm lik suyolu ise turkuaz kaplıdır.

Ana unsur olarak birbirine geçme örgülerden meydana gelen motif mihrabın sağında ve solunda beşer adet olmak üzere toplamda on adet karoya uygulanmıştır. Her biri 20 x 25 cm karolara uygulanan motif her iki yakada da alttan üste doğru beşinci karoda yarım bırakılacak şekilde sonlandırılmıştır. Ayet-el Kürsi yazısı geometrik motifin sonlandığı sağ bölümden başlarken sol bölümde ise yazı sonlanmaktadır.

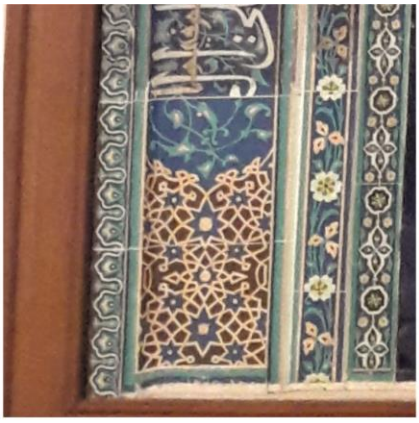
Söz konusu geometrik motif Tevfikiye Camii (Fotoğraf 7.13) dışında başta Çinili Köşk'te yer alan Karamanoğlu İbrahim Bey İmareti mihrabı (Fotoğraf 7.14) olmak üzere Kütahya Adliye Binası Mescidi mihrabında (Fotoğraf 7.15), İstanbul Çapa Fen Lisesi Mescidi mihrabında (Fotoğraf 7.16), Konya Amber Reis Camii mihrabında (Fotoğraf 7.17) ve Çorum İskilip Ulu Camii mihrabında (Fotoğraf 7.18) uygulanmıştır.



Fotoğraf 7.13. Tevfikiye Camii mihrabındaki geometrik desenler (Altay, 2020)



Çizim 7.3. Geometrik desen detayı.



Fotoğraf 7.14. İbrahim Bey İmareti
Mihrabı Geometrik Motifi
(Altay,2021)



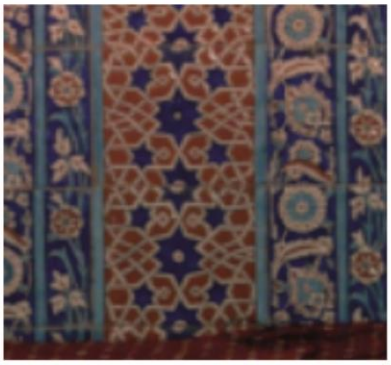
Fotoğraf 7.15. Kütahya Adliye Binası Mescidi
Mihrabı Geometrik Motifi
(Altay,2021)



Fotoğraf 7.16. Çapa Fen Lisesi Mescidi
Mihrabı Geometrik Motifi
(Altay,2021)



Fotoğraf 7.17. Konya Amber Reis Camii
Mihrabı Geometrik Motifi
(Altay,2021)



Fotoğraf 7.18. Çorum İskilip Ulu Camii
Mihrabı Geometrik Motifi
(akmb.gov.tr)

7.1.5. Mihrapta Yazı Desenleri Analizi

Mihrabın sağ alt geometrik motif bitiminden itibaren başlayan yazının arka fonunda birbirine geçme dallardan oluşan hurdeli rumi motifi ile düz yaprak motifleri kullanılmıştır.

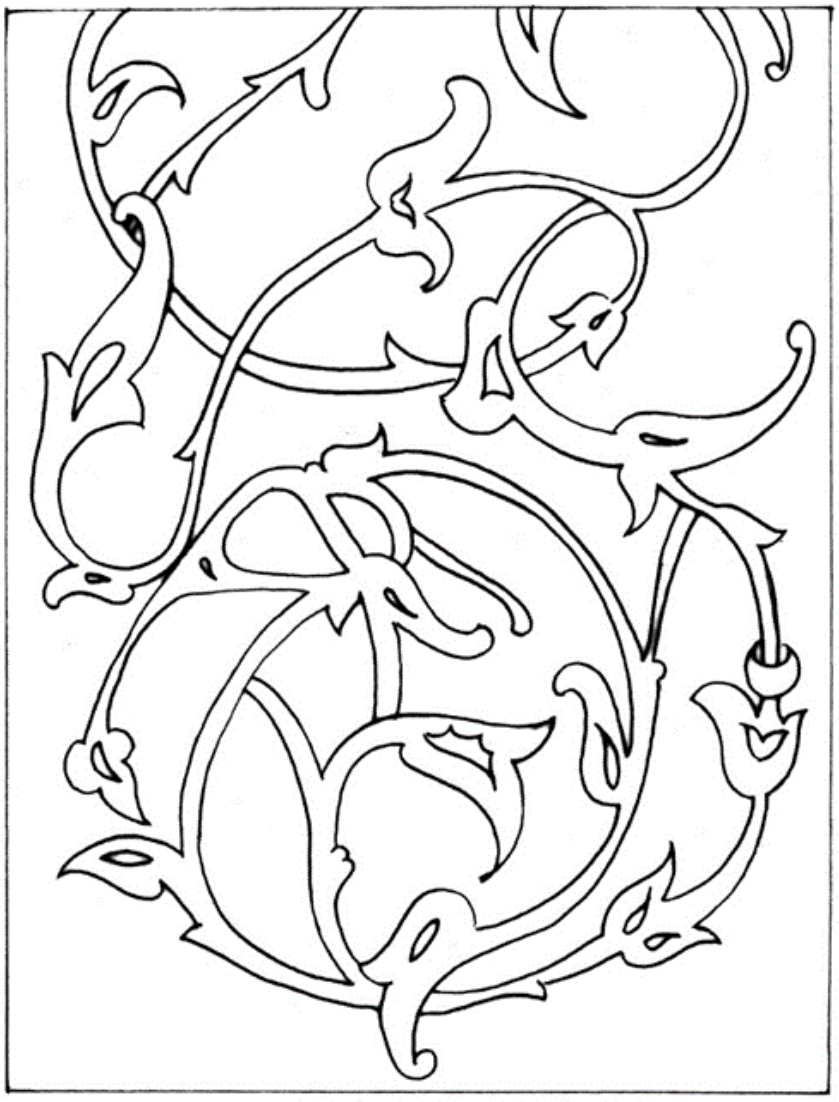
Sülüs tekniğinde yazılı olan Ayet-el Kürsi ve yine üzerinde kufi tarzda daha küçük yazılmış olan Bakara Suresinin 256. ve 257. ayetlerinin yer aldığı yazılar beyaz olup zemini kobalt mavisidir. Kontürü siyah, sırı ise şeffaf ve parlaktır. Rumi ve yapraklar turkuaz, içleri de kırmızı boyalıdır. Tüm desenin dışını çevreleyen 1'er cmlik suyolu da turkuaz boyanmıştır.

Mihrabın sağında ve solunda 15'er, üstünde 9 olmak üzere toplamda 39 adet 20 x 25 cm karolara uygulanan yazı ve arka fondaki desenin yüksekliği 320 cm, uzunluğu ise 225 cm dir.

Söz konusu yazı motiflerinin benzerleri başta Karamanoğlu İbrahim Bey İmareti mihrabı (Fotoğraf 7.20) olmak üzere Kütahya Adliye Binası Mescidi mihrabında (Fotoğraf 7.21), Çapa Fen Lisesi Mescidi mihrabında (Fotoğraf 7.22), Konya Amber Reis Camii mihrabında (Fotoğraf 7.23) ve Çorum İskilip Ulu Camii mihrabında (Fotoğraf 7.24) görülmektedir.



Fotoğraf 7.19. Tevfikiye Camii'nde yazı motifi (Altay, 2020).



Çizim 7.4. Yazının arka fonuna uygulanan motif detayı.



Fotoğraf 7.20. İbrahim Bey İmareti Mihrabı Yazı Motifi (Altay,2021)



Fotoğraf 7.21. Kütahya Adliye Mescidi Mihrabı Yazı Motifi (Altay,2021)



Fotoğraf 7.22. Çapa Fen Lisesi Mescidi Mihrabı Yazı Motifi (Altay,2021)



Fotoğraf 7.23.Konya Amber Reis Camii Mihrabı Yazı Motifi (Altay,2021)



Fotoğraf 7.24.Çorum İskilip Ulu Camii Mihrabı Yazı Motifi (akmb.gov.tr)

7.1.6. Mihrapta Alınlık Desenleri Analizi

Mihrabın alınlık kısmında kufi tarzda “Küllema dehale aleyha Zekeriya el mihrap” yazısı yazmaktadır. Yine Ayet-el Kürsi yazısının arka fonunda olduğu gibi bu motifler de içi hurdeli rumi ve yapraklardan oluşmaktadır. Yapraklar alınlık boyunca birbirinin içinden geçme dallarla kompozisyon yapılarak bezenmiştir.

Küllema yazısının zemini kobalt mavisi olup yazı beyazdır. Rumi ve yapraklar turkuaz, içleri ise kırmızı boyanmıştır. Yazı ve motiflerin kontürleri yine siyah, sırı şeffaf ve parlaktır. Desenin dışındaki 1’er cm lik suyolu da turkuaz boyanmıştır.

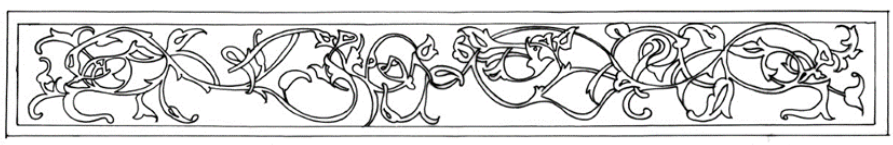
Toplamda 14 adet 20 x 25 cm karolara ortalanacak biçimde uygulanan yazı ve motiflerin çerçeve ile birlikte uzunluğu 160 cm yüksekliği ise 22 cm dir.

Tevfikiye Camii’ndeki mihrap alınlığının (Fotoğraf 7.25) benzerleri Kütahya Adliye Binası Mescidi mihrabında (Fotoğraf 7.27), Konya Amber Reis Camii mihrabında (Fotoğraf 7.28) ve İstanbul Çapa Fen Lisesi Mescidi mihrabında uygulanmıştır. Sadece Çapa Fen Lisesi Mescidi mihrabındaki (Fotoğraf 7.26) motifler orijinalinden biraz farklı tasarlanarak alınlıkta daha geniş alana uygulanmıştır.

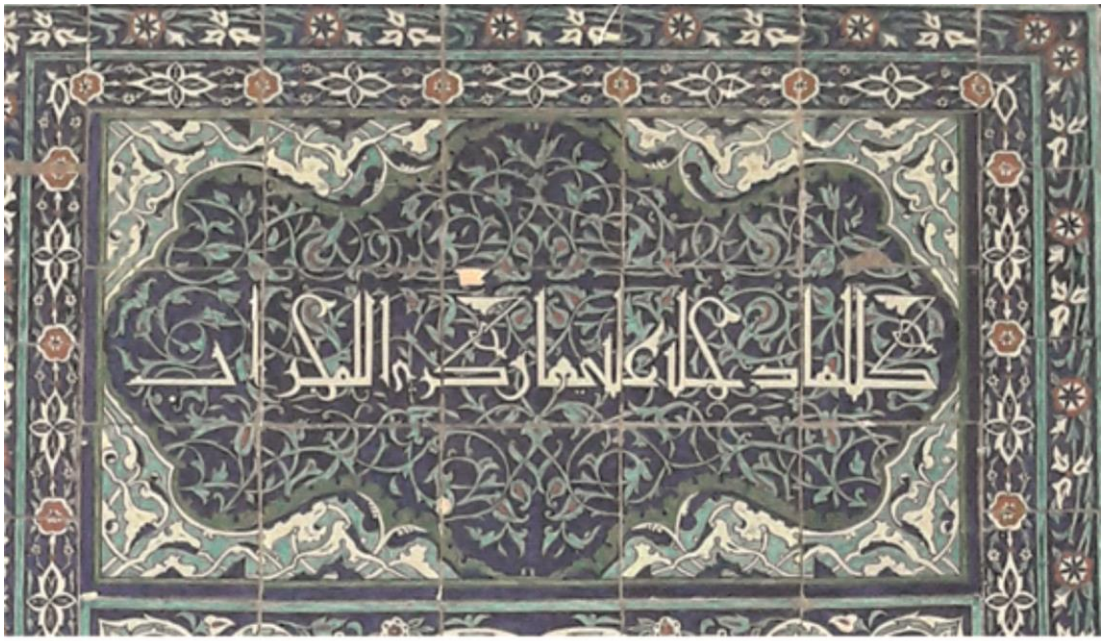
Çorum İskilip Ulu Camii mihrabının alınlığında (Fotoğraf 7.29) ise farklı bir motif kullanılmış olup, söz konusu yazı ve motifler mihrabın oval kavsara ve nişin birleştiği bölümüne uygulanmıştır. Karamanoğlu İbrahim Bey İmareti mihrabının alınlık kısmında (Fotoğraf 7.30) ise bu motiflerin dışında farklı motifler bezenmiştir.



Fotoğraf 7.25. Tevfikiye Camii Mihrap Alınlığı (Altay, 2021)



Çizim 7.5. Tevfikiye Camii Mihrap Alınlığı Desen Detayı



Fotoğraf 7.26. Çapa Fen Lisesi Mescidi Mihrabı Alınlık Motifi
(Altay,2021)



Fotoğraf 7.27. Kütahya Adliye Binası Mescidi Mihrabı Alınlık Motifi
(Altay,2021)



Fotoğraf 7.28. Konya Amber Reis Camii Mihrabı Alınlık Motifi (Altay,2021)



Fotoğraf 7.29. Çorum İskilip Ulu Camii Mihrabı Alınlık Motifi (akmb.gov.tr)



Fotoğraf 7.30. İbrahim Bey İmareti Mihrabı Alınlık Motifi (Altay,2021)

7.1.7. Mihrapta Duvar Bordürleri Analizi I

Tevfikiye Camii mihrabının en önemli motiflerinden biri de birbirinin tekrarı olarak sıralanmış mihrabın içten birinci bordürüne, köşe dolgularına ve alınlık çevresine bezenmiş motiflerdir.

Birbirinin simetrisi olan karşılıklı dört koldan oluşan rumi motiflerin içinden geçen ve gonca ile altı yapraklı papatyaların dizildiği dallar uzanmaktadır. Bu motifin hemen yanında ise rumi ile aynı büyüklükte altı yapraklı başka bir papatya ve onun içinde de dallarda kullanılan küçük papatyalar kullanılmıştır. Ana papatyanın uçlarında da düz yaprak kullanılmıştır. Bu iki ana motif (rumi ve papatyanın) birbirine ortabağ ile bağlanmaktadır.

Toplamda 70 adet 20 x 16 cm ve daha küçük değişken ebatlarda olmak üzere kare formlu karolara uygulanan ince ve uzun bordür motifleri kavsara bölümünde 18 karoya zikzaklı ve üçgenvari biçimde bezenmiştir. Karolardaki ince bordürlerin her birinin uzunluğu 7 cm yüksekliği 20 cm dir.

Motifler siyah kontür çekilmiş sırı parlak ve şeffaftır. Bordürün ana zemini kobalt mavisidir. Rumiler ve dallardaki papatyalar ile ana papatyanın dış kısmı beyaz bırakılmıştır. Rumilerin içindeki dalları ve ana papatyayı birbirine bağlayan ortabağ kırmızı boyalıdır. Yine dallardaki küçük papatyaların içi ve büyük papatyaların içi kırmızı ile boyanmıştır. Bordürün ana dalları, goncalar, düz yapraklar ve ana papatyanın iç çekirdek kısmı turkuaz renklidir. Desenin dışını mihrap boyunca çevreleyen 1'er cm lik suyolu ise turkuazdır.

Bu motifler başta Karamanoğlu İbrahim Bey İmareti mihrabı (Fotoğraf 7.32) olmak üzere Kütahya Adliye Binası Mescidi mihrabında (Fotoğraf 7.33), Çapa Fen Lisesi Mescidi mihrabında (Fotoğraf 7.35) ve Konya Amber Reis Camii mihrabında (Fotoğraf 7.34) görülmektedir. Çorum İskilip Ulu Camii mihrabında ise rastlanmamaktadır.



Fotoğraf 7.31. Tevfikiye Camii
Bordür Motifi
(Altay,2021)



Çizim 7.6.Bordür Detayı



Fotoğraf 7.32. İbrahim Bey İmareti Mihrabı Duvar Bordürü (Altay,2021)



Fotoğraf 7.33. Kütahya Adliye Binası Mescidi Mihrabı Duvar Bordürü (Altay,2021)



Fotoğraf 7.34. Konya Amber Reis Camii Mihrabı Duvar Bordürü (Altay,2021)



Fotoğraf 7.35. Çapa Fen Lisesi Mescidi Mihrabı Duvar Bordürü (Altay,2021)

7.1.8. Mihrapta Duvar Bordürleri Analizi II

Mihrabın bir diğer önemli motifi de içten ikinci ve dördüncü sıradaki bordürde yer almaktadır. Bu bordür aynı zamanda Ayet-el Kürsi yazısını mihrabın üç kenarı boyunca çevrelemektedir.

Üç yapraklı uçları sivri çiçekler ve pençlerden oluşan motiflere penç uçlarında düz yapraklar eşlik etmektedir. Yine bu motifler de kompozisyona uygun tasarlanan dallarda birbirinin tekrarı biçiminde bezenmiştir. Dalların aralarında ise küçük rumi yapraklar serpiştirilmiştir.

Toplamda 94 adet karolara uygulanan ince bordürlü motiflerin 43 adedi 20 x 16 cm karolara, 51 adedi ise 20 x 20 cm karolara uygulanmıştır. Bordürün uzunluğu 7 cm, yüksekliği de 20 cm dir.

Bordürde kullanılan motiflerin zemini kobalt mavisi, kontürleri siyah, sırı ise parlak ve şeffaftır. Uçları sivri olan üçlü yapraklar beyaz bırakılmış içleri de kırmızı boyanmıştır. Pençlerin içleri kırmızı, uçları beyaz ve iç bölmeleri de turkuazdır. Pençlerin uçlarındaki düz yaprakların içi kırmızı, dışı da turkuazdır. Yine pençlerin sağ üstünde yer alan goncalar da beyaz bırakılmıştır. Motiflerin dalları ve bordürün dışındaki 1'er cm lik suyolu ise turkuazdır.

Söz konusu motiflerin benzerlerine Karamanoğlu İbrahim Bey İmareti mihrabında (Fotoğraf 7.37), Kütahya Adliye Binası Mescidi mihrabında (Fotoğraf 7.38), Çapa Fen Lisesi Mescidi mihrabında (Fotoğraf 7.39), Konya Amber Reis Cami mihrabında (Fotoğraf 7.40) ve Çorum İskilip Ulu Camii mihrabında (Fotoğraf 7.41) rastlanmaktadır.



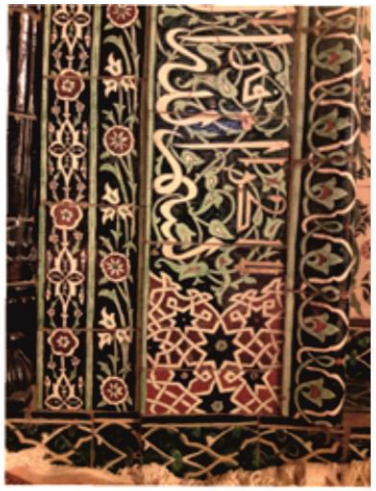
Fotoğraf 7.36. Tevfikiye Camii Bordür Motifi (Altay,2021)



Çizim 7.7.Bordür Detayı



Fotoğraf 7.37.İbrahim Bey İmareti Mihrabı Bordürü (Altay,2021)



Fotoğraf 7.38.Kütahya Adliye Binası Mescidi Mihrabı Bordürü (Altay,2021)



Fotoğraf 7.39.Çapa Fen Lisesi Mescidi Mihrabı Bordürü (Altay,2021)



Fotoğraf 7.40.Konya Amber Reis Camii Mihrabı Bordürü (Altay,2021)



Fotoğraf 7.41.Çorum İskilip Ulu Camii Mihrabı Bordürü (akmb.gov.tr)

7.1.9. Mihrapta Duvar Bordürleri Analizi III

Mihrabın içten beşinci bordürü de yine üç tarafı çevrelemektedir. Bu bordür diğer ince bordürlere göre daha kalındır. Bordür kompozisyonu hatayi, penç, saz yaprak, papatya, gonca ve düz yaprak motiflerinin tekrarından oluşmaktadır.

Toplamda 51 adet 20 x 20 cm karolara uygulanan bordürün tek bir karodaki uzunluğu 10 cm, yüksekliği de 20 cm dir. Bordürün mihraptaki yüksekliği 420 cm, uzunluğu da 220 cm dir.

Bordürde kullanılan motiflerin zemini kobalt mavisi, kontürleri siyah, sırı parlak ve şeffaftır. Kompozisyonda genel olarak hatayi, penç, saz yapraklar ve dallar beyaz bırakılıp sadece içleri renklendirilmiştir.

Hatayi ve goncaların kök kısmı ve pençlerin iç kısmı ile düz yapraklar koyu yeşil boyanmış, düz yapraklarda da havalı boyama denilen tarz uygulanmıştır. Bunun yanı sıra hatayinin dış yapraklarının içi kırmızı, dışı beyaz, iç kese kısmı turkuaz ve kese içindeki yaprakların da içi kobalt mavisi dışı beyazdır.

Pençlerdeki yaprakların iç noktaları ise kırmızı boyalıdır. Penç içindeki kök yaprak beyaz, orta yapraklar koyu yeşil, en dıştakiler ise beyazdır. Saz yaprakların içleri kırmızı, dışları beyazdır. Yaprakların üstündeki papatyaların içi kırmızı, dışı beyazdır. Tüm desenin dışında kalan 1'er cmlik suyolu ise turkuaz boyanmıştır.

Söz konusu bordür deseni Tevfikiye Camii mihrabının (Fotoğraf 7.42) haricinde sadece Çorum İskilip Ulu Camii mihrabında (Fotoğraf 7.43) görülmektedir.



Fotoğraf 7.42. Tevfikiye Camii Bordür Motifi (Altay,2021)



Çizim 7.8.Bordür Detayı



Fotoğraf 7.43. Çorum İskilip Ulu Camii Mihrap Duvarı (akmb.gov.tr)

7.1.10. Mihrapta Duvar Bordürleri Analizi IV

Mihrabın en dışında kalan ve bisküvisi oval biçimli olan bordürde birbirinin içinden geçme simetrik tepelik rumi motifleri kullanılmıştır. Bu bordür mihrabı altta niş bölümü hariç dört taraftan çevrelemektedir.

Yüksekliği 450, uzunluğu 250 cm olan bordür toplamda 63 adet 20 x 9 cm dikdörtgen formlu oval bombeli kesim karolardan meydana gelmektedir.

Bordür kompozisyonunda birbirine simetrik biçimde bağlanan tepelik rumi motifler kullanılmıştır. Tepeliklerin arasını ise yine tepeliklere bağlanan kurdela biçimli kollar oluşturmaktadır. Bu kurdela kolların üzerinde kırmızı boyanmış daireler vardır. Tepelikleri üstten ve kurdela kollarını alttan çevreleyen bağımsız simetrik bezenen başka bir kol da kompozisyonu tamamlamaktadır.

Siyah kontür çekilen bordürün zemini kobalt mavisi, sırı şeffaf ve parlaktır. Tepelik rumi ve birbirine bağlanan kurdela kollar turkuaz, tepelik içleri ise kırmızı boyanmıştır. Tepelikleri ve kurdela kolları alttan ve üstten çevreleyen bağımsız kollar da beyazdır.

Bordürün sağındaki 1 cm lik suyolu turkuaz boyanmış, solunda ise mihrabın üç tarafını çevreleyen ahşap çerçeve kullanılmıştır.

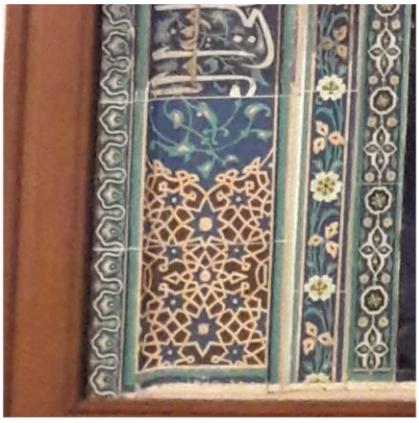
Söz konusu bordür deseninin benzerlerine Karamanoğlu İbrahim Bey İmareti mihrabında (Fotoğraf 7.45), Kütahya Adliye Binası Mescidi mihrabında (Fotoğraf 7.46), Çapa Fen Lisesi Mescidi mihrabında (Fotoğraf 7.47), Konya Amber Reis Camii mihrabında (Fotoğraf 7.48) ve Çorum İskilip Ulu Camii mihrabında (Fotoğraf 7.49) rastlanmaktadır.



Fotoğraf 7.44. Tevfikiye Camii Mihrabı Dış Bordür Motifi (Altay,2021)



Çizim 7.9.Bordür Detayı



Fotoğraf 7.45. İbrahim Bey İmareti
Mihrabı Dış Bordür Motifi
(Altay,2021)



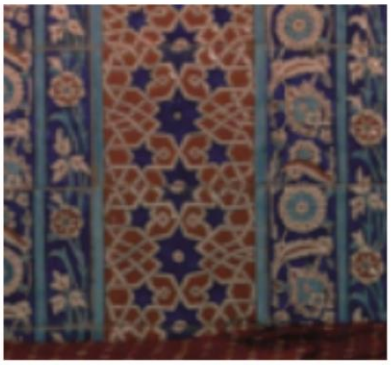
Fotoğraf 7.46. Kütahya Adliye Binası Mescidi
Mihrabı Dış Bordür Motifi
(Altay,2021)



Fotoğraf 7.47. Çapa Fen Lisesi Mescidi
Mihrabı Dış Bordür Motifi
(Altay,2021)



Fotoğraf 7.48. Konya Amber Reis Camii
Mihrabı Dış Bordür Motifi
(Altay,2021)



Fotoğraf 7.49. Çorum İskilip Ulu Camii
Mihrabı Dış Bordür Motifi
(akmb.gov.tr)

7.1.11. Mihrapta Kavsara ve Niş Çinileri Analizi

Tevfikiye Camii mihrabının niş ve kavsarası kobalt mavisiyle kaplanmış olup sırı parlak ve şeffaftır. Toplam yüksekliği 304 cm, niş genişliği ise 160 cm olan bölümün kavsara kısmı her biri 18 cm yüksekliğinde 8 sıradan oluşup mihrabın üst kısmına doğru piramit şeklini almaktadır. Niş bölümünde ise her biri 20 x 18 cm olan 49 adet tam, 22 adet yarım altıgen petek formunda karolar sıralanmaktadır. Bu karolar da kobalt mavisiyle kaplı olup sırı parlak ve şeffaftır. Mihrabın kenar sütunceleri ise yine sağlı sollu her biri 20 cm yüksekliğinde olmak üzere 10'ar sıradan oluşmaktadır. Kobalt mavisiyle kaplanmış sırı parlak ve şeffaftır.

Tevfikiye Camii (Fotoğraf 6.10)'ndeki mihrabın kavsara ve niş bölümlerinin benzerlerine başta Karamanoğlu İbrahim Bey İmareti mihrabı (Fotoğraf 7.50) olmak üzere Kütahya Adliye Binası Mescidi mihrabında (Fotoğraf 7.51), Konya Amber Reis Camii mihrabında (Fotoğraf 7.53) ve Çapa Fen Lisesi Mescidi mihrabında (Fotoğraf 7.52) rastlanmaktadır.

Çorum İskilip Ulu Camii'nin kavsara ve niş bölümü (Fotoğraf 7.54) ise oval tasarlanmış olup özellikle mihrabın niş bölümünde Çapa Fen Lisesi Mescidi'nin duvarlarında kullanılan motifler uygulanmıştır.



Fotoğraf 7.50. İbrahim Bey İmareti Mihrabı Kavsara ve Nişi (Altay,2021)



Fotoğraf 7.51. Kütahya Adliye Binası Mescidi Mihrabı Kavsara ve Nişi (Altay,2021)



Fotoğraf 7.52. Çapa Fen Lisesi Mescidi Mihrabı Kavsara ve Nişi (Altay,2021)



Fotoğraf 7.53. Konya Amber Reis Camii Mihrabı Kavsara ve Nişi (Altay,2021)



Fotoğraf 7.54. Çorum İskilip Ulu Camii Mihrabı Kavsara ve Nişi (akmb.gov.tr)

7.2. Kolon Çinileri Analizi

7.2.1. Kolonlarda Ana Dal Motifleri Analizi

Tevfikiye Camii'nin mihrap haricinde dört kolonu daha çinilerle kaplıdır. Kolonlar ahşap kaidelerden itibaren etrafı sekiz köşe dönülerek 186 cm yüksekliğinde çinilerle kaplanmıştır. Altta ve üstte 8'er adet olmak üzere toplam 16 karoya bordür deseni uygulanmıştır. Her biri 15,5 x 26 cm olan karoların bordür ve gövde desenleri aynı ebatlara çalışılmıştır. Yine her birinde 96 adet karo olan dört kolonda toplam 384 adet karo mevcuttur.

Kolonlardaki gövde deseninde birbirinin içinden geçen dört ana dal üzerine sıralanmış karanfil, hatayi, gonca ve pençler vardır. Bunlara aralarda düz yapraklar eşlik etmektedir. 48 adet birbirinin tekrarı biçiminde devam eden kompozisyonda motifler ana dallarda sıralanmıştır.

Kolon desenlerinin ana zemini beyaz bırakılmıştır. Sırı şeffaf ve parlak olan çinilerin kontürü siyahtır. Ana dallar kobalt mavisi, dalların iç boşlukları ise turkuazdır. İçteki ve dıştaki karanfiller kırmızı, kökleri ise kobalt mavi ve sarı renklerde boyanmıştır. Karanfillerin üstünde ise düz yapraklar ve goncalar yerleştirilmiştir.

İçteki dallardan dışarıya doğru uzanan uçlarda üst üste iki hatayi motifi bezenmiştir. Alttaki hatayilerin iç kısmı sarı, yaprakları turkuaz ve keseleri kobalt mavisiyle boyanmıştır. Üstteki hatayilerin ise içleri sarı, alt ve üst yaprakları turkuaz, ortadaki iki yaprak ile hatayinin altındaki iki düz yaprak yine kobalt mavisidir. Hatayilere biri düz biri tırnaklı olmak üzere kırmızı ve koyu yeşil renklerde boyanmış iki uzun yaprak eşlik etmektedir. Dalı ise kahverengidir.

Dış dallarda yer alan pençlerin ise içleri kırmızı, sivri yaprakları turkuaz ve uç yaprakları ise kobalt mavisidir. Penç uçlarındaki düz yapraklar da yine turkuazdır. Penç dalları da kahverengidir. Dallardan uzanan düz yapraklar kırmızı, turkuaz ve koyu yeşil renklerde boyanmıştır.

İçteki dalda karanfilin sağında ve solunda üçlü goncalar sıralanmaktadır. Bu goncaların dalları kahverengi, kökleri kırmızı, yaprakları da turkuazdır. Sağdaki dış ana dalda pençle goncaların arasında bir adet yine beş yapraktan oluşan papatyalar

kondurulmuştur. İçleri kırmızı, yaprakları turkuaz ve hemen üstündeki düz yaprak ise kobalt mavisiyle boyanmıştır.

Ana dalların turkuaz boyalı iç bölümünde yer alan hatayi motifinin ise dalı kahverengi, yaprakları kobalt mavisi, yaprak içleri ise kırmızıdır. Hatayinin içindeki kese kısmı da kırmızı ve koyu yeşille boyanmıştır.

Sol içteki ana dalda da kırmızı, turkuaz ve koyu yeşil boyanmış beş adet düz yaprak sıralanmıştır.

Söz konusu motifler sadece Tevfikiye Camii kolonlarında (Fotoğraf 7.55) görülmektedir.



Fotoğraf 7.55. Tevfikiye Camii kolonlarına bezenmiş ana dal motifleri (Altay, 2021)



Çizim 7.10. Kompozisyon Detayı

7.2.2. Kolonlarda Şemse (Madalyon) Analizi

Tevfikiye Camii kolonlarının her birinin gövde kompozisyonunda 48 adet şemse yer almaktadır. Dört kolonun toplamında ise 192 adet şemse vardır. Her biri 20 cm yüksekliğe sahip olan şemselerin yine her biri 15,5 x 26 cm ebadında dört karoya sığdırılacak biçimde bezenmiştir.

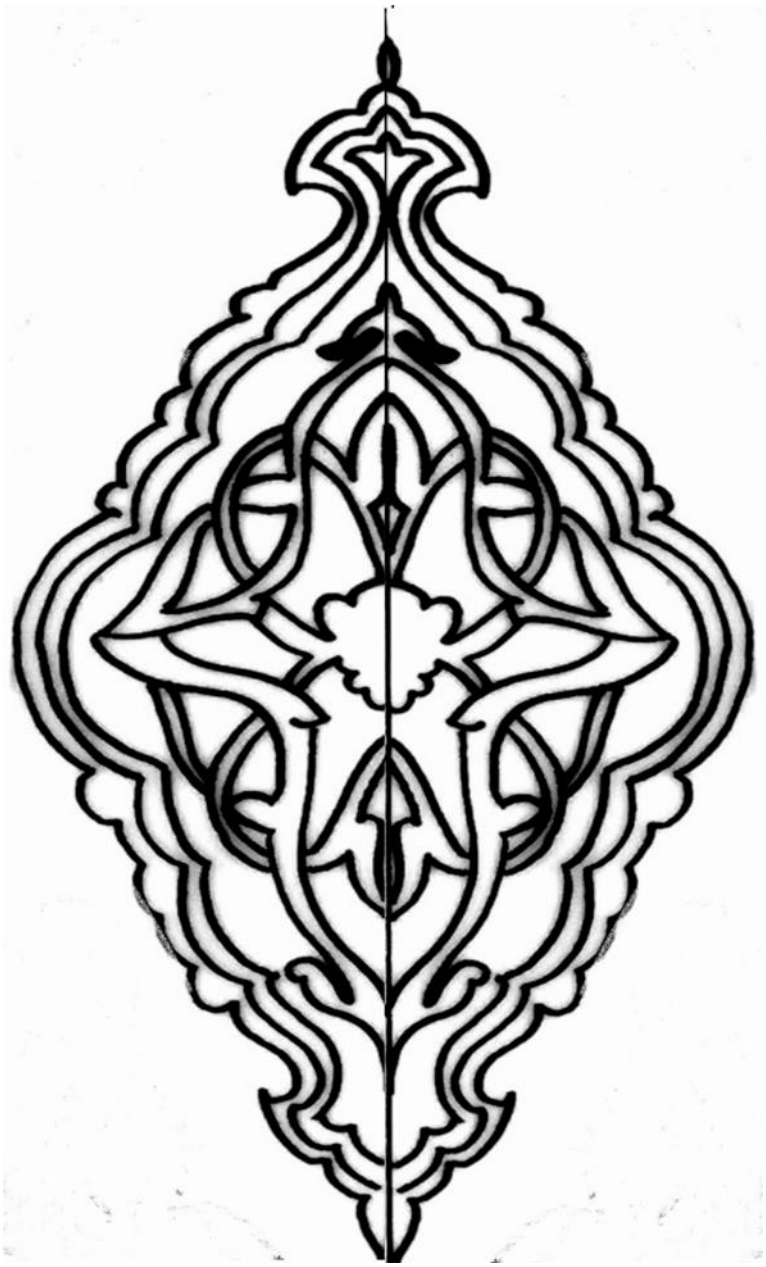
Tüm şemse örneklerinde aynı tasarım kullanılmış ve aynı renklerde boyanmıştır. Sırı şeffaf ve parlak olan desenin kontürleri siyahtır. Şemselerin iç daireleri kırmızı, dışındaki yıldızlar ise turkuaz boyalıdır.

Genel olarak kobalt mavisiyle boyanmış zeminde simetrik ayırma rumi tarzı tasarlanmış desen beyaz bırakılmıştır. Şemsenin desen bitiminde ise dış çerçeve formuna uygun çizilmiş suyolu turkuaz kaplıdır.

Söz konusu desen sadece Tevfikiye Camii kolonlarında (Fotoğraf 7.67) görülmektedir.



Fotoğraf 7.56. Tevfikiye Camii kolonlarında şemse motifi (Altay, 2021)



Çizim 7.11. Kolonlarda şemse (madalyon) detayı

7.2.3. Kolonlarda Bordür Analizi

Caminin her bir kolonunda 8'er adet altlı üstlü olmak üzere toplam 16 karoya bordür uygulanmıştır. Dört kolonda yine toplam 64 karo bordürle kaplıdır. Karoların her biri 15,5 x 26 cm ebadındadır. Siyah kontür çekilmiş bordürlerin sırı parlak ve şeffaftır. Ana zemin kobalt mavisiyle kaplanmış olup motiflerin ana zemini ise genel olarak beyaz bırakılmıştır.

Bordürde yer alan kompozisyonda penç, hatayi, saz yaprak, gonca ve şemseler kullanılmıştır. Ortadaki penç içindeki sekiz yapraklı papatyalar kırmızı, onun dışındaki onlu yapraklar da koyu yeşildir. Pençlerin uç yaprakları yine koyu yeşil boyanmış beyaz bırakılan yaprak içlerindeki kalpler ise kırmızıdır.

Hatayi motiflerinin ise dalları ve yaprakları beyaz bırakılmış olup yaprak içleri kırmızı boyanmıştır. Sadece hatayinin kökünde yer alan beş yapraklı çiçek ve iki adet bezenmiş düz yaprakların içi koyu yeşildir. Hatayilerin iç kese kısımları da turkuaz boyalıdır.

Hatayilerin uçlarına sivri uçlu, tırnaklı ve düz yapraklar uzatılmıştır. Tırnaklı yaprak içleri kırmızı, düz yaprak içleri de koyu yeşildir. Hatayi ve şemselerin arasında ise düz beyaz yaprak üzerine kondurulmuş içi kırmızı papatyalar bezenmiştir. Bu papatyaların üstündeki düz yapraklar da koyu yeşildir.

Bordürdeki uçları sivri, iç damarları kırmızı boyalı olan beyaz saz yaprakların ucundan çıkan goncalar da beyaz bırakılmıştır. Goncaların küçük yuvarlak tepeleri kırmızı, uçlarındaki düz yapraklar da koyu yeşildir. Yine saz yaprakların diğer tarafında da beş yapraklı içleri kırmızı boyalı çiçekler bezenmiştir.

Bordürdeki karoların kenarlarında yer alan yarım şemselerde ise ortabağdan çıkan çift kanatlı ve tekli düz rumi kol motifleri tasarlanmıştır. Bordür karolarının birleştiği noktada simetrik desenli şemse formları ortaya çıkmaktadır. Şemselerin zemini turkuaz, rumilerin iç bezemeleri de kırmızıdır. Tüm bordürün en dışındaki suyolu ise turkuaz boyalıdır.

Söz konusu bordür desenine Çorum İskilip Ulu Camii (Fotoğraf 7.43) mihrap duvarında ve İstanbul Çapa Fen Lisesi Mescidi Mihrabı (Fotoğraf 7.5) ‘nın yan duvarlarında rastlanmaktadır.



Fotoğraf 7.57. Tevfikiye Camii kolonlarında yer alan çini bordür (Altay, 2021)



Çizim 7.12. Kompozisyon Detayı



Çizim 7.13. Kolon bordürlerinde şemse motifi detayı



Fotoğraf 7.58. Tevfikiye Camii kolonlarından görünüm (Altay, 2021)



Fotoğraf 7.59. Tevfikiye Camii kolonlarında çini desen detayı (Altay, 2021)

8. SANATSAL ÇALIŞMALAR

Tezde sanatsal çalışma olarak Tevfikiye Camii'nde kullanılan motiflerin tamamı farklı ebatlarda dört adet çini panoya uygulanmıştır. Toplamda 40 adet 20 x 20 cm ebadında karo kullanılan çalışmaların hepsi cami çinilerinde uygulanan aynı teknik ve renklerden oluşmaktadır.

Çini panoların ikisi camideki örnekleriyle birebir aynı ölçülerdedir. Diğer ikisinden ise birinin kompozisyonu karma olup diğer panoda da orijinalinden ½ ölçekli olarak çalışılmıştır. Eserlerin ikisinde mihrap çinilerinde yer alan motifler; birinde kolon çinilerinde yer alan motifler ve birinde ise karma kompozisyon uygulanmıştır.

Sır altı çini tekniğiyle yapılan 100 x 60 cm ebadındaki en büyük çalışmada 15 adet 20 x 20 cm karo kullanılmıştır. Karma kompozisyon olarak çalışılan panoda motif olarak mihraptaki köşe dolgularının aynısı uygulanmış, mihrabın orijinalinde kobalt mavi görünümünde kavsara olan kısım ise panoda beyaz zemin olarak bırakılıp kolonlarda yer alan birbirine geçme dallardan oluşan çiçek desenleriyle süslenmiştir.

Panonun en alt kısmında Hafız Mehmed Emin'e ait olduğu düşünülen ulama rumiden oluşan bordür deseni uygulanmıştır. Onun üzerinde ise üst üste iki bordür şeklinde üç yapraklı çiçekler ve pençler kullanılmıştır.

80 x 60 cm ebatında sır altı çini tekniğinde yapılan pano ise 12 adet 20 x 20 cm karodan meydana gelmektedir. Caminin kolon çinileri bu panoda birebir ölçü ve renklerde uygulanmıştır.

Panonun altında ve üstünde yer alan bordürlerde toplamda dört adet yarım şemse, ortalarda ise yine birer tam şemse yer almaktadır. Saz yaprak, hatayi ve penç desenleri de yine bordürlerde kullanılmış olup, motiflerdeki tüm renkler ise kolon çinilerinde uygulanan orijinal renklerden oluşmaktadır.

60 x 60 cm ebadında sır altı çini tekniğiyle çalışılmış olan diğer bir pano da yine 9 adet 20 x 20 cm karodan oluşmaktadır.

Söz konusu panoda sekiz kollu birbirine geçme geometrik desenin yanı sıra üç yapraklı çiçekler ve pençlerden oluşan bordür, birbirinin simetrisi olan dört kollu rumiden çıkan beş yapraklı çiçek desenli bordür ve saz yaprak, hatayi ve pençlerden oluşan bordür ile ulama tepelik rumilerden oluşan bordür yer almaktadır.

Panonun sağında üç ve solunda iki bordür olup ortasında geometrik desen yer almaktadır. Çalışmanın mihraptaki çinilerle kompozisyon ölçüleri birebir aynı olup, renkleri de yine orijinalinin aynısıdır.

20 x 80 cm ebadında sır altı çini tekniğiyle yapılmış ve 4 adet 20 x 20 cm karodan oluşan alınlık panosunda da mihraptaki "Küllema" yazısı orijinalinden ½ ölçekli olup aynı renklerinde uygulanmıştır.

Yazının etrafında birbirinin simetrisi olan dört kollu rumiden çıkan beş yapraklı çiçek desenli bordür kullanılmıştır. Bordür ile yazı arasında da 1 cmlik suyolu vardır.

Aynı suyolu tıpkı mihraptaki orijinalinde olduğu gibi tüm pano uygulamalarında da bordürlerin aralarında kullanılmıştır.

Sır altı çini tekniğiyle yapılan sanatsal çalışmalardaki desenlerin hepsi önce ayrı ayrı parşömen kağıtlarına el ile çizilmiş ve ardından desenler parşömenin altına karton koyularak toplu iğne ile tek tek delinmiştir.

Delinen parşömenler ilgili çini bisküvi karoların üzerine düzgünce yerleştirilerek önceden top halinde ten çorabına koyulan işlenmiş kömür tozuyla desenlerin üzerine sürtülerek geçirilir.

Ardından delinmiş parşömenden geçen kömür tozları bisküvi karolardaki deseni ortaya çıkarır. Sonrasında fırça yardımıyla desenlerin tahriri (kontürü) nüanslı bir şekilde yine el ile çekilir. Daha sonra da iş boyama tekniğine geçer. Tüm tahrirlenmiş desenler dımdık fırçalarıyla tek tek boyanıp sonra fırınlama işlemi gerçekleştirilir.

Belirli oranlarda önceden hazırlanmış sır kova ve leğenlere koyularak ürünler daldırma yöntemiyle sırlanır ve fırına dizilirek 910 – 920 dereceleri arasında pişirime bırakılır. Fırındaki ürünler 12 saat ısınıp 12 saat soğumaya geçer ve 24 saatin ardından ürünler parlak bir görünüme kavuşur.



Fotoğraf 8.1. Çini uygulama pano 100 x 60 cm



Fotoğraf 8.2. Çini uygulama pano 80 x 60 cm



Fotoğraf 8.3. Çini uygulama pano 60 x 60 cm



Fotoğraf 8.4. Çini uygulama pano 80 x 20 cm

SONUÇ

İnebolu Tevfikiye Camii çinileri Osmanlının son dönem izlerini taşıyan önemli eserler arasındadır. Caminin, kitabesi olmayan çinilerini bugüne kadar kimin yaptığı hakkında yazılmış herhangi bir yayın, bilgi ve belge bulunamamıştır. Ancak bu tez kapsamındaki araştırmalarda çinileri yapan ustanın Kütahyalı ünlü çini ustası Hafız Mehmed Emin Efendi olduğuna ilişkin kanaat oluşmuştur.

Tez çalışmasında hem çinilerin genel kompozisyon analizi, hem diğer benzerleriyle karşılaştırılması, hem de kim tarafından yapıldığının tespitini kapsayan üç araştırma konusu ele alınmıştır.

15. yüzyılda Sultan II. Murat'ın orijinalini yaptırdığı Karamanoğlu İbrahim Bey Imareti mihrap çinilerinin, İstanbul Çapa Fen Lisesi Mescidi Mihrabı (19??), Konya Amber Reis Camii Mihrabı (1911), Kütahya Adliye Binası Mescidi Mihrabı (1907) ve Çorum İskilip Ulu Camii Mihrabı (1910) olmak üzere dört farklı ibadethanede kopyalanarak desenlerin yer yer yorumlandığı biliniyordu.

Tez kapsamında Tevfikiye Camii çini mihrabıyla söz konusu diğer dört benzer mihrap örnekleri karşılaştırılmıştır.

Tevfikiye Camii çinilerinin Hafız Mehmed Emin Efendi'ye ait olduğunu gösteren en önemli özellik caminin mihrap çinilerinin diğer benzerleriyle olan ortak desenlerinin yanı sıra mihrap nişinde yer alan Mehmed Emin'e ait olduğu düşünülen kemer biçimindeki ulama rumilerle bezenmiş bordür desenidir. Bu tespitlerden yola çıkarak cami çinilerinin Kütahya'daki atölyelerde yapılıp buraya getirilerek montajlandığı düşünülmektedir.

Tez kapsamında yapılan uygulamalarda ise camideki tüm desenlerin yer aldığı toplam dört adet çini pano yine camide kullanılan sır altı tekniğiyle üretilmiştir. Bunlardan ikisi camideki ölçüleriyle birebir aynı olup birisi ½ ölçekli ve birisi ise karma çalışmadır.

Karma tasarlanan 100 x 60 cm ebadındaki en büyük çini panoda mihraptaki köşe dolguları ile bir çift bordürün yanı sıra Hafız Mehmed Emin'e ait olduğu düşünülen bordür deseni ve kolonlardaki birbirine geçme dallar bezenmiştir.

İkinci büyük pano olan 80 x 60 cm abadındaki çalışmada ise camideki kolon desenleri birebir ölçüleriyle uygulanmıştır. 60 x 60 cm ebadında olan üçüncü panoda da mihraptaki geometrik desenler ile etrafındaki bordürler kullanılarak yine orijinal ölçülerinde üretilmiştir.

Uygulamalardaki en küçük çalışma olan 80 x 20 cm ebadındaki kufi tarzda yazılmış olan alınlık yazısı ise ½ ölçekli küçültülerek yine aynı renklerde ve sır altı tekniğiyle yapılmıştır.

Sonuç olarak 15. Yy İznik üslubuyla yapılmış Karamanoğlu İbrahim Bey İmareti mihrabının orijinal desenlerinin Hafız Mehmed Emin Efendi tarafından kopya edilmesiyle bezenmiş olan Tevfikiye Camii çinilerinin analizleri tek tek yapılmış, deforme olan motifleri bilgisayar ortamında yeniden çizilmiş, dijital ortama aktarılmış ve çini pano örneklerinde uygulanmıştır. Ve bu sayede caminin çini kompozisyon süslemelerinden gelecek kuşakların da yararlanması hedeflenmiştir.

KAYNAKÇA

ALTIN Yıldız Kübra, (2018), *Uygur Türklerinin İnanç ve Uygulamalarında Toprak*, Uluslararası Uygur Araştırmaları Dergisi.

AKSUNGUR, Hatice, Çopur, (2012), *İnebolu'da Türk Mimarisi (19.ve 20. Yüzyıl*, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Kayseri.

ALTUN, Ara, (2002),*Osmanlıda Çini ve Seramik Öyküsü*, Creative Yayıncılık Ve Tanıtım Ltd., Tarihsiz, Basım Yeri Yok.

ARIK, Rüçhan, (2007), *Selçuklu Saraylarında Çini, Anadolu'da Türk Devri Çini veSeramik Sanatı*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul.

ARLI, Hakan, (1989), *Kütahyalı Mehmed Emin Usta ve Eserlerinin Üslubu*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi.

ASLANAPA, Oktay, (1965), *Anadolu Türk Çini ve Keramik Sanatı*, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, İstanbul.

ASLANAPA, Oktay, (1993), *Türk Sanatı*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.

ASLANAPA, Oktay, (2007), *Türk Sanatı*, Remzi Kitabevi, İstanbul.

ATAGÜN, Dilek, (2010), *Türk Çini Sanatında Renkli Sır Teknikleri ve Reçeteleri*, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Sakarya.

BAKIR, Sitare Turan, (1999), *İznik Çinileri ve Gülbenkyan Koleksiyonu*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

BARDAK, Ayşe Sema, (2021), *Günümüz Kütahya Çiniciliğinde Çini Sanatçısı Mehmet Koçer*, Kastamonu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Ve Tasarım Anasanat Dalı Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Kastamonu.

BRİTANİCCA, Anna, (1993), *Genel Kültür Ansiklopedisi*, Ana Yayıncılık, Hürriyet, İstanbul.

BİLGİ, H. (2006), *Suna ve İnan Kıraç Vakfı Koleksiyonu Kütahya Çini ve Seramikleri*, Pera Müzesi Yayınları, İstanbul.

ÇAĞMAN, Filiz, (1988), *Ehl-i Hiref*, Türkiyemiz 54.

ÇEKER, Muharrem, (2007), *Selçuklu ve Beylikler Devri Çinilerinde Malzeme, Teknik ve Fırınlara Dair Bazı Tespitler*, Anadolu Toprağının Hazinesi Çini Selçuklu ve Beylikler Çağı Çinileri, (Ed; Rüçhan, Arık- Oluş, Arık), Kale Grubu Kültür Yayınları, İstanbul.

DEMİRSAR ARLI, V. B. (2007). Kütahya Çiniciliği. *Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı*, İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

DEMİRİZ, Yıldız, (2017), Osmanlı Çini Sanatı, *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Tarihi ve Kültür Araştırmaları*, İstanbul.

DOĞAN Belkıs & DOĞANAY Aziz, (2017), *Akkoyunlu ve Karakoyunlu Devletlerinde Mimari ve Sanat Üslubu Üzerine Bir Değerlendirme*, İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi, Cilt 6, Sayı 1, Sayfa 652 – 682.

DÖNMEZ, Nazara, Emel Emine, (2017), Türkler, *Türk Tarihi ve Kültür Araştırmaları,* İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, İstanbul.

DUYMAZ, A. Ş., (1998), *Osmanlı Devrinden Günümüze Kütahya Çini ve Seramiği*. II. Uluslararası Kütahya Çini Sempozyumu'nda sunulmuş bildiri, Kütahya.

FAKAZLI Mustafa Sıtkı, (2018), *İnebolu Camileri – 1, Yeni Camii – Orta Camii,* İnebolu Gazetesi, Kastamonu.

GÖĞÜS, Nafiz, (1990), *Çinicilik ve Seramik Teknolojisi 1*, M.E.B Yayınları, Ankara.

KAÇMAZ Harun, (2008), *Cumhuriyetten Günümüze Kütahya Çini Sanatı, Bazı Atölyeler ile Ustaların Çini ve Seramik Sanatına Katkıları*, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Geleneksel El Sanatları Anabilim Dalı, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi.

KASTAMONU Vakıflar Bölge Müdürlüğü Arşivi, Kastamonu.

KAHYA, Elif, (2015), *Kültür Turizminde Çini Sanatının Yeri*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Coğrafya Ana Bilim Dalı, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

KOYUN, Sultan, (2013), *Bursa İli Çini Sanatı ve Çini Sanatı Tekniklerinin İncelenmesi*, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü El Sanatları Eğitimi Anabilim Dalı Dekoratif Ürünler Eğitimi Bilim Dalı, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Ankara.

KÜÇÜKKÖROĞLU, Kazım, (2014), *Ulusal Mimarlık Dönemi Konya Yapılarında Türk Çini Sanatında Yansımalar*, İstem, S 23, s.75 – 99.

LAROUSSE Büyük, (1993), *Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi*, Milliyet Gazetesi, İstanbul.

İSKENDERZADE, Lale, (2010), *Anadolu Selçuklu Saray Çinilerinde İnsan Figürü*, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı Yayınlanmış Doktora Tezi, Konya.

ÖNEY, Gönül, (1976), Büyük Selçuklu Devri Minarelerinde Süsleme, *Kültür ve Sanat Dergisi*, S4, s.6. Ankara.

ÖNEY, Gönül (1988), *Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.

ÖNEY, Gönül, (1990), *İslam Mimarisinde Çini*, Ada Yayınları, İstanbul.

ÖNEY, Gönül, (2007). Doğu'dan Batıya İslam Sanatında Türk Çini ve Seramiklerine Uzanan Miras. *Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı*, İstanbul: T.C. Kültürve Turizm Bakanlığı Yayınları.

PALA, Çalışıcı, İrem (2018), *Türk Çini Sanatında Kullanılan Teknikler, 21. Yüzyılda Türk Sanatı:* Meseleler ve Çözüm Önerileri Milletlerarası Sempozyum, Sergi, Konser, Çalıştay Bildiriler Kitabı, s.347 – 368.

SEVİM, Sıdıka Sibel, (2003), *Seramik Dekorları*, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir.

SEVİM, Sibel, (2007), *Seramik Dekorlar ve Uygulama Teknikleri*, Yorum Sanat Yayınları, İstanbul.

SOYHAN, Cihat, (1988), *Turkish Tile Art*, Refioğlu Yayınları, İstanbul.

ŞAHİN, F. (1981). *Kütahya Çini-Keramik Sanatı ve Tarihinin Yeni Buluntular Açısından Değerlendirilmesi*. Sanat Tarihi Yıllığı IX-X, 259,286.

YETKİN, Şerare, (1982). *Kütahya Dışındaki Kütahya Çinileri İle Süslü Eserler, Atatürk'ün Doğumunun 100. Yılına Armağan Kütahya*, Formül Matbaası, İstanbul.

YETKİN, Şerare (1986), *Anadolu'da Türk Çini Sanatının Gelişmesi*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınevi, İstanbul.

YETKİN, Şerare (1993). *Çini*, Türk Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, 8, Türkiye Diyanet Vakfı Araştırma Merkezi, İstanbul.

YILDIRIM Mustafa, & ÜZÜM Zehra, (2010), *Konya Sadrettin Konevi Camii Çini Mihrabı*, İstem, CO, S15, s. 221.

YOLAL, C. A., (2007), *Başlangıcından Günümüze Kütahya Çinileri ve Çini Motiflerinin Seramik Yüzeylerde Yorumlanarak Uygulanması.* Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.

RÖPORTAJ 1, Fakazlı, Mustafa Sıtkı (2020)

http://www.inebolugazetesi.com/haber_detay.asp?haberID=1286 (Erişim Tarihi: 17.01.2021)

https://islamansiklopedisi.org.tr/ibrahim-bey-imareti-ve-kumbeti (Erişim Tarihi: 02.02.2021)

https://tr.wikipedia.org/wiki/Haf%C4%B1z_Mehmed_Emin_Efendi (Erişim Tarihi: 02.02.2021)

https://kutahya.adalet.gov.tr/resimlerle-kutahya-adalet-sarayi (Erişim Tarihi: 02.02.2021)

https://www.kuranvemeali.com/meal_bul?sure=bakara&ayet=256&meal=&kelime= (Erişim Tarihi: 10.05.2021)

https://akmb.gov.tr/userfiles/files/pdf (Erişim Tarihi: 02.02.2021)