

**T.C.  
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ  
GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ  
GELENEKSEL TÜRK SANATLARI ANABİLİM DALI**

**İSTANBUL ÇİNİLİ CAMİ ÇİNİLİ KİTÂBELERİ VE  
ÇÖZÜMLEMELERİ**

**Hazırlayan  
Emine KAPICI**

**DANIŞMAN  
Dr. Öğr. Üyesi Çetin ÖZTÜRK**

**KONYA-2022**

**BİLİMSEL ETİK SAYFASI**

Öğrencinin	Adı Soyadı	Emine Kapıcı		
	Numarası	18812101007		
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Geleneksel Türk Sanatları/ Geleneksel Türk Sanatları		
	Programı	Tezli Yüksek Lisans / Tez	X	
		Doktora		
Tezin Adı	İSTANBUL ÇİNİLİ CAMİ ÇİNİLİ KİTÂBELERİ VE ÇÖZÜMLEMELERİ			

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

**Emine KAPICI**

**İmzası**

## ÖZET

<b>Öğrencinin</b>	Adı Soyadı	Emine Kapıcı		
	Numarası	18812101007		
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Geleneksel Türk Sanatları/ Geleneksel Türk Sanatları		
	Programı	Yüksek Lisans /Tez	X	
		Doktora		
	Tez Danışmanı	Dr. Öğr. Üyesi Çetin Öztürk		
Tezin Adı	İSTANBUL ÇİNİLİ CAMİ ÇİNİLİ KİTÂBELERİ VE ÇÖZÜMLEMELERİ			

Hat ve Çini sanatı 17. yüzyıla kadar gelişimini sürekli olarak sürdürmüş, geçmişten bugüne birçok mimari yapıda birlikte kullanılarak yapının estetik ve sanatsal yönünün sembolü olmuşlardır. 17. yüzyıl Hat sanatı için gelişimin devam ettiği, yeni üslup ve yazı ekolünün geliştiği bir dönem olurken Çini Sanatı için 16. yüzyılda ulaşılan teknik ve sanatsal seviyenin giderek gerilediği bir dönem olarak kayıtlara geçmiş ve 17. yüzyılda çini üretimi merkezi İznik'ten Kütahya'ya kaymıştır. Kütahya ise kalite açısından İznik çiniciliğinin ulaştığı seviyeyi yakalayamamıştır.

İstanbul Üsküdar'da bulunan ve 17. yüzyılda inşa edilmiş olan Çinili Cami Hat ve Çini sanatının birlikte kullanıldığı eşsiz ve aynı zamanda merak uyandıran bir yapı olarak karşımıza çıkmaktadır. Çünkü gelişimini sürdüren hat sanatı ve teknik açıdan giderek zayıflayan çini sanatı birlikte kompoze edilmiştir. Yapı aynı zamanda dönem özelliklerini de taşıdığından bu tez çalışmasının konusu olarak belirlenmiştir. Çalışmada Çinili Cami'nin çini kitâbeleri, kompozisyon, yazı dili, yazı çeşidi, teknik ve teknoloji açıdan ele alınarak elde edilen bulgular değerlendirilmiştir.

## ABSTRACT

<b>Author's</b>	Name and Surname	Emine Kapıcı		
	Student Number	18812101007		
	Department	Traditional Turkish Arts / Traditional Turkish Arts		
	Study Programme	Master's Degree (M.A.)		
		Doctoral Degree (Ph.D.)		
	Supervisor	Dr. Öğr. Üyesi Çetin Öztürk		
Title of the Thesis/Dissertation	TILE CALLIGRAPHIES OF THE İSTANBUL ÇİNİLİ MOSQUE AND THEIR ANALYSIS			

Calligraphy and tile art, which continued its development until the 17th century, have been used together in many architectural structures from the past to the present, and have become the symbol of the aesthetic and artistic aspect of the building. 17th century While it was a period in which the development continued for the art of calligraphy and the new style and writing school developed, there was a period of regression for the Art of Tile, and the magnificence of the 16th century gradually disappeared. The center of tile production moved from Iznik to Kütahya, and the quality of tiles deteriorated.

The Çinili Mosque, located in Üsküdar, Istanbul and built in the 17th century, is a unique and at the same time intriguing structure where calligraphy and tile art are used together. Because the art of calligraphy, which continues its development, and the art of tiles, which are gradually weakening in terms of technique, are composed together. Since the building also has the characteristics of the period, it has been determined as the subject of this thesis. In the study, the tile inscriptions of the Çinili Mosque were evaluated in terms of composition, written language, type of writing, technique and technology.

## ÖN SÖZ

Sanat ve kültür olarak en parlak dönem olan 16. yüzyılda Osmanlı'da büyük değişimler meydana gelmiştir. 17. yüzyılda İznik çinilerinin yerini Kütahya çinileri almaya başlamış, çini yapı kalitesi ve desen itibarıyla düşüş yaşamıştır.

17. yüzyıl hat sanatı ve kültürünün zirveye ulaştığı bir dönem olması ve aynı dönem Çini sanatının büyük bir bölümünün İstanbul'da dini ve sivil yapılarda bulunması bu iki sanatın aynı yüzyılda değişime uğrayıp bir yapıda buluşması ilgi çekici olmuş, yapı içerisindeki çinilerin yazı ile olan uyumu, kitâbelerin döneme göre değerlendirilmesi, harf bünyesi, kompozisyon ve estetiği Hat sanatı bakımından değerlendirilmiştir.

Tez çalışmamın planlanmasında, araştırılmasında, oluşumunda ilgi ve desteğini esirgemeyen, engin bilgi ve tecrübelerinden yararlandığım, yönlendirme ve bilgilendirmeleriyle çalışmamı bilimsel temeller ışığında şekillendiren danışman hocam Dr. Öğr. Üyesi Çetin ÖZTÜRK'e, değerli hocam Prof. Dr. Süleyman BERK'e, eğitim sürecimde bana olan desteklerini esirgemeyen başta aileme, çok kıymetli ablam Emine TAŞOLUK'a, sevgili halam Hacer DEMİR'e ve son olarak kıymetli dostum Sümeyye YANIK'a destekleri ve gösterdikleri sabır için sonsuz teşekkür ve minnetlerimi sunarım...

Emine Kapıcı

Konya- 2022

## İÇİNDEKİLER TABLOSU

<b>BİRİNCİ BÖLÜM</b> .....	<b>1</b>
1.1.Araştırma Konusu ve Problemi.....	1
1.2. Araştırmanın Amacı.....	1
1.3.Konunun Kapsamı .....	2
1.4.Kullanılan Yöntem.....	3
1.5.Araştırma Konusuyla İlgili Kuramsal Çerçeve ve Konuyla İlgili Belli Başlı Araştırmalar .....	3
<b>İKİNCİ BÖLÜM</b> .....	<b>4</b>
2. Hat Sanatı ve Tanımı .....	4
2.1. Aklâm-ı Sitte ve Yazı Çeşitleri .....	6
2.1.1. Kûfi .....	9
2.1.2. Sülûs- Nesih.....	10
2.1.3. Tevki' .....	11
2.1.4. Rikâa .....	12
2.1.5. Muhakkak .....	12
2.1.6. Reyhâni.....	12
2.1.7. Talik.....	13
2.2. Çini Nedir?.....	14
2.3. Çini Sanatının Gelişimi.....	15
2.4. Çini Teknikleri.....	18
2.4.1. Sırlı Tuğla ve Seramikleri.....	19
2.4.2. Tek Renk Sırlı Çiniler.....	19
2.4.3. Sır Altı Tekniği .....	20
2.4.4. Altın Kaplama Tekniği .....	21
2.4.5. Lüster Tekniği.....	22
2.4.6. Mina' i Tekniği .....	22
2.4.7. Mozaik Tekniği.....	23
2.4.8. Kabartma Tekniği .....	24
2.4.9. Renkli Sır Tekniği.....	25
2.4.10. Ajur Tekniği.....	26
<b>ÜÇÜNCÜ BÖLÜM</b> .....	<b>27</b>
3. 17. yy. Osmanlı Mimarisinde Çinili Kitâbeler.....	27

3.1. Camilerde Kuşak Yazıları.....	34
3.2. Yazının ve Çininin Uygulama Alanları .....	35
3.3. 17. Yüzyıl Yapılarındaki Çinili Yazıların Dönemsel Değerlendirmesi .....	38
<b>DÖRDÜNCÜ BÖLÜM.....</b>	<b>41</b>
4. Üsküdar Çinili Cami ve Külliyesi.....	41
4.1. Çinili Cami'nin Çinileri .....	49
4.1.1. Son Cemaat Yeri Çinileri.....	51
4.1.2. Caminin Çinili Mihrap Külahı .....	53
4.2. Çinilerin Döneme Göre Değerlendirilmesi .....	54
4.3. Çinili Cami Çinilerindeki Hat Yazıları .....	58
4.3.1. Kuşak Yazısı.....	62
4.3.2. Pencere Alınlık Yazıları.....	71
4.4. Çinili Cami Kitabesindeki Harf Formlarının Döneme Göre Değerlendirmesi.....	77
4.5. Restorasyonda Onarım Görmüş Çiniler .....	80
<b>5. SONUÇ .....</b>	<b>84</b>
<b>KAYNAKÇA.....</b>	<b>86</b>
<b>İNTERNET KAYNAKÇA.....</b>	<b>88</b>
<b>RESİM KAYNAKÇA.....</b>	<b>89</b>

## BİRİNCİ BÖLÜM

### 1.1. Araştırma Konusu ve Problemi

Çini Sanatı ve Hat Sanatı Türk Sanat çerçevesi içerisinde çok kapsamlı ve çok özgün bir yere sahiptir. Bu tespiti geçerli kılmak, bu sanat dalında basamak niteliğindeki örneklerin özelliklerinin ortaya konulması ile mümkün olabilir. Bu nedenle, Klâsik Osmanlı Çini Sanatının son örneklerinden biri olarak İstanbul Çinili Cami yüksek lisans tez konusu olarak seçilmiş, elde edilen bulguların yeni araştırmalar için aktarılmasına çalışılmıştır. İstanbul Çinili Cami'nin çinilerinde bulunan hat yazıları, yazıların döneme göre özellikleri, çinilerdeki süslemelerin kompozisyon ve teknik özellikleri ve hangi çini sahasından çıkmış olabileceği incelemeye değer görülmüştür.

### 1.2. Araştırmanın Amacı

Çinili Cami'nin çini bezemelerindeki sülüs yazının döneme göre değişiklik göstermesi, harflerin yapısı ve düzeni bu konu amacının belirlenmesinde rol oynamıştır. Celi Sülüs'ün, pencere alınlıkları üzerinde uygulanışı, uygulanmış yazıların bugün ki tahribat durumu ve yazıların çözümlenmesinin sülüs yazıyı gün yüzüne çıkararak, yeniden değerlendirilmesi ve kayıt altına alınması açısından önemli olduğu düşünülmüştür. Caminin önceki dönem ve aynı dönem yapılarında yer alan çinili kitabelerle benzerliği ve çinilerinin İznik ve Kütahya sahasından hangisine ait olduğu araştırma konusu olarak belirlenmiştir. Caminin, dönemi içerisinde bulunduğu çevresel faktörlerden etkilenip etkilenmediği merak konusu olmuş, bu faktörlerin cami içerisindeki kitâbelere etkisinin hangi düzeyde olduğu araştırma konusu olmuştur.

### 1.3. Konunun Kapsamı

Osmanlı'nın miras olarak bıraktığı İslâm sanat eserleri, sanatın her dalında temel alınarak daha doğru uygulanması ve geliştirilmesine öncü olmuştur. Mushaf, cami, mescit, türbe, şadırvan, deri, kâşi, evâni, çini, tuğla, maden gibi birçok eser üzerinde İslâm sanatlarının hemen her çeşidine rastlanmaktadır. Osmanlı'nın İstanbul'da kalıcı eser olarak bıraktığı yapılarda, çini fazlasıyla kullanılmış, kronolojik bir gelişmenin yerini, yapının strüktürel özelliğini değerlendiren bir çini süslemenin aldığı belli olmaktadır. İstanbul'daki çinili eserlerde, kronolojik bir gelişmenin yerini, bilinçli bir çeşitlenme almıştır. Bu çeşitlenmede Hat ve Çini sanatı da cami, türbe, şadırvan gibi yapılarla yerini almıştır. İstanbul'daki eserlerin çoğunda Sülüs yazı çokça görülmektedir. Sülüs yazı, Selçuklulardan itibaren Osmanlı'ya kadar rağbet görmüş bir yazı çeşidi olma özelliği taşır. Çini ve hat sanatı dönem özelliğini de günümüze taşımakla önemli bir yer edinir.

Tez çalışması beş bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde; konunun tanımı ve önemi, araştırmanın amacı ve kullanılan yöntem yer almaktadır. İkinci bölümde; Hat sanatının tanımı ve kısa tarihi, yazı türleri ve yazı çeşitleri ile Çini Sanatının tanımı, kısa tarihçesi ve çini tekniklerine değinilmiştir. Üçüncü bölümde; 17.yy. Osmanlısında Mimari yapılarda kullanılan çinili kitâbeler ele alınmıştır. Dördüncü bölümde İstanbul Çinili Cami çinileri ve çinilerdeki hat yazıları teknik ve sanatsal açıdan incelenmiş ve genel özellikleri ortaya konmuştur. Çalışmanın beşinci aşamasında ise elde edilen bulgular değerlendirilmiştir.

#### **1.4. Kullanılan Yöntem**

Tez konusunun belirlenmesinde Çini ve Hat Sanatı merkez olarak alınmıştır. Hat sanatındaki sülüs yazının çiniye uyarlanması ve bu döneme kadar zaman içerisindeki değişimi merak konusu olmuştur. Bu kapsamda ilk olarak Çinili Cami'yi tezyin eden çinilerin fotoğraflanması yapılmıştır. Çinilerdeki sülüs yazıları incelenerek çözümleme yapılmış, mimari yapıdaki çini yazılı alanlar tespit edilmiş ve süslemesiyle alakalı genel bilgiler verilerek çini kitâbelerin tek tek incelenmiştir. Elde edilen veriler doğrultusunda incelenen yapılardaki çini kitâbeler, bu yazılarda kullanılan metinlerin yapıyla ilişkisi, yazıların biçimlerinin yapıyla ilişkisi, kullanılan yazı çeşitleri ve hattatı hakkında genel bir değerlendirme yapılmıştır.

#### **1.5.Araştırma Konusuyla İlgili Kuramsal Çerçeve ve Konuyla İlgili Belli Başlı Araştırmalar**

Üsküdar Çinili Cami hakkında çok fazla bilgi ve makale mevcut olmakla birlikte, Çinili Cami'yi konu alan üç adet teze rastlanmıştır. Yapı, hat sanatı ve çini sentezi olarak ele alınmamış, Tezyinata kullanılan hat sanatı ve çininin neden tercih edildiği ve bina ile ilişkisi, çinilerinin Kütahya sahasına veya İznik sahasına ait olması konusunda çelişkiler tesbit edilmiş bu konu çözüme kavuşmamıştır. Çalışmada amaç; yapının bulunduğu çevresel faktörlerin ne derece yapıyla bağlantılı olduğunu araştırmak, çinilerdeki Celi Sülüs yazıları incelemek, yapıyla bağlantısını çözümlenmek ve dönemin hat ve çini sanatına göre değerlendirmektir.

Yapıda kuşak yazısı ve sekiz adet çinili hat kitabesine rastlanmaktadır.

## İKİNCİ BÖLÜM

### 2. Hat Sanatı ve Tanımı

Kökeni Arapça olan hat sözlükte “ince, uzun, yol, çizgi, çizgiye benzeyen” anlamlarına gelir. Hat kelime olarak İslam kültürüne girdiği zaman, yazı veya güzel yazı (hüsn-i hat) manalarında kullanılmıştır. Hat Sanatı, Arap harflerini estetik kurallara uygun şekilde ölçülü ve yazıyı güzel yazma sanatıdır. Yazının felsefesi hakkında konuşulduğunda bazı kaynaklarda hat sanatı ile ilgili “cismani aletlerle meydana getirilen ruhani bir hendese” olarak tabir edilmesiyle birlikte estetik kurallara uygun biçimde yüzyıllar boyunca gelişerek yol almıştır (Durmuş, 1997:427).

İslam kültüründe Hat sanatının oluşumunda en önemli etken, Müslümanların kutsal kitabı olan Kur’ânı Kerim’i en güzel biçimde yazmak olmuştur. Milâdi takvime göre 7. yüzyılın başlarında Araplar arasında yazı az bilinir, o dönemde yazı yaygınlaşmış bir meziyet değildi. Arapların çok iyi bir ezber kabiliyeti vardı, şiir ve hitabet o toplum için en büyük eğlenceydi. Peygamberin önderliğinde Kur’ân’ın inişiyle birlikte bazı sahabeler Kur’ân’ı ezberlemiş, okuma yazmayı bilen sahabeler de yazıya dökmüşlerdi. İlk yazılan sahifeler kumaş, hurma dalları üzerine aktarılmış böylelikle Kur’ân yazısı sağlama alınmış oldu. Daha sonraları Kur’ân’ın bir bütün olarak yazılı halde bulunma ihtiyacı hissedilmiş, Ömer b. Hattab’ın isteği üzerine halife Ebu Bekir döneminde Peygamber kâtibi Zeyd b. Sabit tarafından sahifelerin tamamı bir kitap olarak yazılmıştır. (Faruki,1999:388).

İslam’ın ilk emri “oku” ile okuma yazmanın önemi artmış, İslamiyet’ten sonra hicretin de etkisiyle önemli bir gelişme kaydetmiştir. Yazının az bilindiği İslamiyet’ten öncesi dönemde Enbari, Hiri isimleriyle anılmıştır. İslamiyet’in doğuşunda geometrik olan yazı Mekke’de olmalarından dolayı Mekki, hicretten sonra ise Medeni isimlerini, daha sonra basri ve kûfi terimlerini almıştır. Yazı hicri 1. ve 2. yüzyılda şekil ve imla yönünden gelişme gösterirken, sanat anlayışı da bir taraftan yükselmeye başlamıştır. Yazının geometrik bir biçimde dik ve köşeli olan tarzı ile ilk sahifeler deri üzerine noktasız ve harekesiz bir biçimde siyah bir mürekkeple yazılmıştır (Cam, 2016:39).

Vahiyle birlikte cezm hattı ve meşk hattı kullanılmıştır (Resim-1-2). Bu iki hat çeşidi zamanla kullanım alanları ayrılmıştır. Geometrik biçimde ve kurallı olarak yazılan cezm hattı, taş üzerine hakkedilen kitâbelerde ve parşömen üzerinde önemli vesikalarda, mushaf kitâbetinde; kavisli ve yumuşak harflerin olduğu meşk hattı da devlet işlerinde, mektuplarda ve günlük işlerde kullanılmıştır (Serin, 2003:57).

الحرف	من العمودية إلى				الألفية
	الصفوي	الشمودي	البحيالي	المسند	
والهمزة ا ة	ك	ك	ك	ك	العجم
الخطوط القارية من المسند إلى العجم	<p>١- من العمودية إلى الأفقية</p> <p>٢- إلى التشذيب</p> <p>٣- بعد التشذيب</p> <p>٤- إسقاط الألف اللحيانية لتخلف نحوها بمرحلة واحدة عن الشمودية والصفوية - مما يؤكد السبق الزمني لعمريها فهي أقدم منهما معاً كما يتضح</p> <p>٥- الخصلة: الهمزة</p> <p>المقتطعة والمولدة عن الأبتديات الأربعة</p> <p>٦- ومن الخصلة: الألف الأفقية (انظرها في كلمة الله في نقش أم الجبال الثاني) وفي: (اللام ألف - لا)</p> <p>٧- وخشية اللبس عادت الألف بعد التشذيب إلى العمودية متميزة بذاتها عما سواها</p>				

Resim 1. Muhammed Ali Mâdûn'un Hattü'l-Cezm ibn Hattî'l-Müned Adlı Eserinden

Muhammed Ali Mâdûn'a göre Cezm yazısı; Semûdî, Safevî ve Lihyânî şekilleri aracılığıyla Müsned hatta bağlanır. Muhammed Ali bunu cezm yazısının bütün harflerini barındıran karşılaştırmalı ve ayrıntılı bir listeye izah eder <sup>1</sup>

<sup>1</sup> Muhammed Ali Mâdûn, Hattü'l-Cezm ibn Hattî'l-Müned, 71.



belirlenmiştir. Kalem boyutları ayrı olan yazılar iki ayrı yazı cinsi olarak gelişmiştir. Sonrasında kalem ölçülerine ve geliştirdikleri özelliklere göre yeni yazı türleri ortaya çıkmıştır (Cam, 2016:39).

Abbasilerin ilk yıllarına kadar kâtipler celil, sülüs, tumar ve sülüseyn hatlarıyla yazmaya devam ettiler. Bu zamana kadar olan tecrübe sayesinde İbn Mukle harf ve şekillerini belli ölçülere göre belirledi. Yazı kûfi etkisinden çıkıp Aklam- sitte'ye dönmeye başlamıştır. Hat sanatı tarihinde önemli gelişmeleri kaydeden İbn Mukle ve kardeşi Ebu Abdullah el-Hasan b. Ali ile yeni bir devir açılmış, mevzun hatların yerini nisbetli yazı almıştır. Harf bünyeleri belli nispetlere ve kaidelere bağlanmış, birbirine yakın yazı tarzlarından belli kuralları olan seçilmiştir. Böylelikle Aklâm-ı Sitte diye bilinen yazı çeşitleri belirmeye başlamıştır. Ebu Abdullah'ın neshi yazıda, vezir ibn Mukle'nin de tevki' ve rikâa yazılarında iyi oldukları kaynaklarda belirtilir (Serin,2003:70, Berk,2013:15).

Kur'ân'ın yazılışında en çok kullanılan kûfi yazı gittiği bölgelere göre değişim göstermiş, Kuzey Afrika ülkelerinde daha yuvarlak olup "mağribi" adıyla bilinir. İran ve doğusunda "maşrik kûfisi" adını alarak Aklâm-ı Sitte'nin ortaya çıkışına kadar kullanılmaya devam etmiştir. Mimari eserlerde kullanılan iri kûfi hattı, süsleme unsurlarıyla birleşip yeni bir anlayış ve biçim kazanmıştır. Çiçekli, yapraklı, örgülü tezyini unsur olarak kullanılmış abideler ve eserler bu şekilde ilgi görmüştür. Geometrik bir yazı çeşidi olan satrançlı kûfi de abidelerde sıkça kullanılmış, abidelerle bütünleşerek görsel anlamda etkileyici sonuçlar ortaya çıkmıştır (Resim-3).

Kûfi yazı kaynakların bazılarında "makılı" olarak anılmaktadır. Kitap yazımında kullanılan neshi yazı ismiyle anılan yazı çeşidi bir süre sonra değişikliğe uğramış, 11. yüzyılın başında muhakkak, nesih ve Reyhâni yazı çeşitleri belirmeye başlamıştır. İbn Mukle'nin getirdiği değişikliklerden sonra, 11. yüzyılda önem arz eden değişiklikler meydana getiren isim ibnül- Bevvab, ibn Mukle tarzını değiştirmiştir. Kendi tarzını ortaya koyan ibnül- Bevvab'ın geliştirdiği üslup 13. yüzyılın ortalarına kadar varlığını sürdürmüştür. 13. yüzyılda Yâkut el-Müsta'simî'nin, ibn Mukle ve özellikle ibnül- Bevvab'ın yazıları üzerinde yaptığı uzun inceleme çalışmaları sonunda onlara ait yazıların en güzellerini seçerek kendi sanat gücünün ve zevkinin verdiği anlayışla yeni bir üslubun sahibi olmuştur. İbn Mukle ile belirmeye başlayan altı çeşit yazının (Aklâm-ı Sitte) Yâkut el-Müsta'simî ile yeniden yoğurulma süreci kalem ağzının her yazı

çeşidine göre farklı nisbetlerde kesilmesi ve ölçülendirilmesi Aklâm-ı Sitte gelişimini tamamlamıştır (Resim-3).



**Resim 3.** Yâkut el-Müsta'simî'ye Ait Nesih Hattıyla Bakara Suresinden Ayetler  
(<https://www.tellalzadeantiques.com/blog/952/bir-devrin-baslangici-yaqut-al-musta-simi>)

Kalem ağzının o zamana kadar düz kesilmesi yazıyı sanat alanında estetikten alıkoymuş, Yakut kaleme meyil vererek yazıyı estetik ve nizama kavuşturmuştur. Bu dâhiyâne buluş sayesinde yakut ekolü yazı çeşitlerinde harflerin yapısı kendi kalem noktasına göre boyu, eni, derinliği, genişliği, kâf, ya, nun gibi harflerde yapılan keşidelerin uzunluğu, derinliği, satır nizamında harflerin, kelimelerin mesafesi, harflerin birbirine birbirine olan bağlantıları belirlenerek yazı en güzel estetik ve âhenge ulaşmıştır. Aklâm- ı sitte'nin bütün kaidelerinin belirlenerek yazıyı sanat alanına yükseltilmesi ile sicillat, müfettah, harem, dibac, muallak, mürsel, zenbur gibi yazı çeşidinden vazgeçilmiştir. Yâkut el-Müsta'simî'nin ölümünden sonra Aklâm-ı Sitte yorumu, öğrencileri sayesinde Bağdat'tan, Anadolu, Mısır, Suriye, İran ve Mâveraünnehir'e kadar ulaşmıştır. Harflerin yapısı ve ölçülerini belirleyen Yâkut el-Müsta'simî'nin aklam- sitte'yi belirlemesiyle oluşan yazı çeşitlerini şu şekilde; sülüs-

nesih, muhakkak-Reyhâni, tevki-rîka ikili grup şeklinde sıralayabiliriz (Durmuş, 1997:427).

### 2.1.1. Kûfi

Cahiliye dönemi kûfisi olarak bilinen (cezmi) Enbar'da doğmuş geometrik yazı karakterini müsned yazının etkisiyle Hîre'de kazanmıştır. Asr-ı Saâdet Kûfisi (Mekkî, Medenî). Hz. Muhammed döneminde Mekke ve Medine'de yaygın olarak kullanılan yazı çeşidi olup, Mushaf 'ın yazıldığı biçimdir (Serin, 2007:345).

Kûfi yazının tarifi şöyle yapılmıştır: “Hurufu hem musattah ve hem müdevverdir” Yani bu yazı çeşidinde Makîli'den farklı olarak düzlük ve yuvarlaklık kısımlar belirli ölçüler oranında karıştırılmış ve kalemin tabiatı ona göre ayarlanarak, yazıdaki harekete hâkim kılınmıştır. Bu yüzden gözlü ve başlı harflerin hareketi Makîli de dört iken Kûfide üçe indirilmiş, Kûfinin her çeşidinde başlı ve gözlü harfler üçgenimsi ve yuvarlak yapıya sahip olurlar. Her harf üç hareketle vücuda gelir. Bu düzlük ve yuvarlaklık ayrımı Makîli ile Kûfi arasında en belirgin ayrışma noktası olarak düşünülmelidir (Resim-4-5) (Yazır, 1972:80).



**Resim 4.** Rüstem Paşa Camii'nde Ma'kîli Yazı



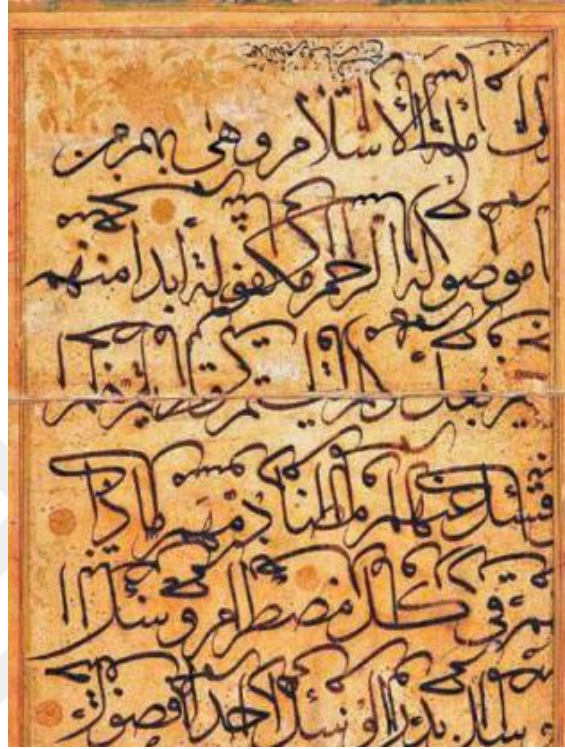
**Resim 5.** Vecra Dağında Kûfi Hattıyla Taşa Hakkedilmiş 80 (699) Yılına Ait Kitâbe (Şulu,2020: 51)

### 2.1.2. Sülüs- Nesih

Kûfi yazıdan gelişip meydana çıkan ilkyazı türü sülüs yazıdır. Ulaşılan en eski kaynaklarda “ümmü’l-hat” ismiyle anılan sülüs yazıya yazıların anası, kaynağı olarak anılmıştır. Bilinen yazı türleri içinde sanatsal gücü barındıran ve en estetik yazı sülüs yazı çeşididir. Keskin ve yuvarlak harf yapısı sülüs yazıya şekil bakımından zenginlik ve çeşitli kompozisyonlara uygun hale getirmiştir. Mimari de kullanılan sülüs yazının açık, harflerin keskin ve okunaklı olması geniş kalemle yazılan veya büyütülen celi halinde daha da çarpıcı şekle ulaşmıştır. Bakıldığı ilk an da göze görkemli ve gösterişli geldiği için mimari yapılar da tercih edildiği görülmektedir. Kûfi yazıdan gelişen sülüs yazı, bir başlangıç niteliği taşımakla birlikte hat sanatının başlıca ölçü ve önceliği olmuştur. Üçte iki kısmı düz, üçte bir kısmı oval olarak belirlenmiştir. Sure başlarında, beyit kaside yazmada, mimaride, levhalarda kullanılmıştır. Yazı türleri içinde en sanatsal olduğu söylenebilir (Resim-6) (Türkoğlu. 2006:32).

Sülüs ve celi yazılarda süs ve ihtişam belli bir sanat unsuru olarak karşımıza çıkar. Şeyh Hamdullah’ın yazı ve harf üzerine yaptığı estetik değerlendirme yeni bir üslup ortaya çıkmasına neden olmuştur (Resim-8). Yakut’un yazılarında görülen durgunluk, Osmanlı hat ekolünde harflerin oran ve boşlukları, kelimelerin satıra en güzel şekilde oturmasıyla yazıya akıcılık, kıvraklık, sevimlilik ve canlılık kazandırmıştır. Sülüs yazılarda ise Hâfız Osman ekolü çok önemlidir. II. Mustafa ve III.

Ahmet'e hat hocalığı yapan Hâfız Osman, dönemin bütün hattatlarını etkilemiştir. Yazıya getirdiği estetik anlayış sayesinde yüzyıllar boyunca İslam dünyasında etkisini sürdürmüştür (Serin, 2003:57).



**Resim 6.** Şeyh Hamdullah'a Ait Bir Karalama

### 2.1.3. Tevkiî

Lügatte kelime anlamı “bir şeyi vaki ettirmek, oldurmak ve tesir etmektir. Sülüsün kurallarına bağlı olmakla beraber ölçü itibariyle biraz küçük ve özen gösterilmeden yazılmış halidir. En belirgin özelliği birleşmeyen elif, ra ve vav gibi harflerin yazıda birbirine bir şekilde birleşebilmesidir. Eskiden padişah, halife ve vezirlerin ferman ve mektuplarının bu yazı ile yazılmasından dolayı bu ismi almıştır. Tevkiî yazı aynı zaman da padişahların fermanlarının üzerine yazılan nişanın yani tuğranın adıdır. Hüccetlere yazılan hâkim imzalarına da Tevkiî denilmektedir. Hatta eskiden muahedeler, süferânâmeler ve Devlet mukâvelenâmeleri gibi resmî yazıların da bu hat cinsiyle yazılması âdetti (Alparslan, 1999:21). Kalem kalınlığı sülüse çok yakındır (Yazır, 1972:95). Divani yazının aslını teşkil eder, divani bu yazıdan meydana gelmiştir (Akgül,1997:22).

#### **2.1.4. Rikâa**

Düz kısmı ve yuvarlaklığı değişken, çoğu harfler ise bitişiktir. Kalem kalınlığı değişebildiği gibi belirli bir ölçüsü de yoktur. Akışkan ve kısaltmalı bir yazı olduğu için harfler kendi yapısına uygun bir şekilde birbirine bitişir. Diğer yazı çeşitleriyle karışmasına son derece elverişli olduğundan dolayı birçok yazılarda bulunduğu görülür (Yazır, 1972:95).

Bu yazı çeşidi ile mektuplar, vakıf kayıtları, İran'da talik yazının gelişmesine ve Osmanlılarda divani yazının geliştirilmesine kadar kullanılmıştır. Sema, kıraat, rivayet ve mütalaa gibi kayıtlar, hattat ketebeleri çoğunlukla Tevkiî' ve Rika yazıyla yazılmıştır. Özellikle ilmiye icazetnamelerinin bu hatla yazılması sebebiyle Rikâa yazısına Hattı- İcâze adı da verilmiştir. Böylece geniş bir kullanma sahası bulmuş ve çok işlenmiş olan Tevkiî' ve Rika yazıları, Aklâm-ı sitte içinde tekâmülünü ilk defa tamamlayan yazılardır. Tevkiî' ve Rikâa' yazılarının belli bir karakter kazanmasında İbn-i Mukle'nin büyük rolü olmuştur (Serin,1999:82).

#### **2.1.5. Muhakkak**

Lügatte anlamı; muhkem, muntazam, şüphesiz olan, sağlam demektir. Muhakkak'ın kalem ağzı genişliği 2,5-3 mm. olup harfler yazılırken kalem hakkı tam olarak verilir. Muhakkak yazı görüntü olarak kûfiden ilk ayrılan yazı olduğu anlaşılmaktadır. Bu yazı da dik harflerin boyları ve sin, sad, dad ve fe gibi çanaklı yazılan harflerin sola doğru uzayan kısımları sülüs yazıya oranla daha uzun olduğu gibi dönüş noktaları veya yerleri de sert bir yapı göstermektedir. Çanaklı olan harfler sülüsteki gibi derin değildir (Alparslan,1999:21). Satır şeklinde yazılır, giriftlikten uzaktır. Harfleri ve kelimeleri açıktır. (Çelebi,2003:9).

#### **2.1.6. Reyhâni**

Muhakkak yazıya uygun şekildedir. Muhakkak yazı şeklinde, nesih gibi ince ve küçük yazılan bir yazı çeşididir. Kalem kalınlığı ise nesih kalemi kadardır. Daha çok Mushaf kitâbetinde ve kitap sanatlarında kullanılmıştır. Nesih yazıya oranla bazı harfler

geniş ve büyüktür (Serin, 1999:82). Muhakkak'ın üçte bir küçüklüğündedir. Başka bir ifadeyle sülûse oranla nesih ne ise, muhakkak'a oranla Reyhanî de odur ve manası da reyhana mensup demektir. Harf şekillerinin hepsi değilse bile hemen hemen tamamı reyhan çiçeğine benzetildiğinden bu adı aldığı ileri sürülmektedir. Bu ifadeye göre Reyhanî, reyhânımsı demektir.

### **2.1.7. Talik**

Talik yazısı İran'da ortaya çıktığı için Acem yazısı da denilmektedir. Kelime olarak ta'lik asma, iliştime demektir. Harfler asılmış gibi görüldüğü için bu ismi aldığı bilinir. Bu yazının en büyük özelliği, eğri çizgilerle yazılması, adeta harflerin asılmasıdır (Baltacı, 1989:28). Yazının yer yer incelik yer yer kalınlaşması yazıya ayrı bir görünüm vermektedir. Yazı sade düzenli bir görünüme sahip çanaklar ve uzayıp giden "keşideler" hattın en göze çarpan özelliğidir. Zira elif ve lâmlar soldan sağa doğru eğilmiş; gözlü harflerin gözleri kapanmış, kef, sin, be, te, se harflerinin ise kolları uzatılmıştır (Kurt, 1993:131).

## 2.2. Çini Nedir?

Su ile şekil alabilir hale gelen, fırınlandıktan sonra sertleşip mukavemet kazanan inorganik malzemeleri insanoğlu yüzyıllar boyunca üretmiş ve kullanmıştır. İnsana özgü bir yetenek olan alet yapma becerisi, onun sahip olduğu sanatsal yetilerden de esinlenerek sanata dönüşmüş, gündelik bir ihtiyacı karşılayan sıradan kaplar zamanla süslemelerle zenginleştirilerek sanatsal bir ürüne dönüşmüştür.

Tüm bu tarihsel süreç göz önüne alınarak denilebilir ki çini, yalnızca bu topraklara özgü olan, içeriğini ve sanatsal değerini yalnızca bu coğrafyada taçlandırmış bir değerdir.

Osmanlıca kökenli bir sözcük olan çini, “*sırlı kap*” anlamına da gelmektedir. Türkler, Orta Asya ve İran halkı keramiklere *kâşi* derler. Türkçede *kâş* ve *tâş* tabirleri hemen hemen aynı manaya gelir sertleşmiş toprak demektir. Çini tabiri sonradan ve bilhassa Osmanlılarda kullanılmıştır. Çini Çin’de beyaz topraktan yapılan ve fağfuri denilen sırlı keramiklere verilen bir isimdi. Türklerde evvelce *kâşi* denilen bu işlerin Çin’in fağfurileri seviyesinde güzel olmaları dolayısıyla Çin’de yapılan işlere benzetilerek çini denilmiş ve bu tabir yayılarak *kâşi* kelimesini tarihin tozlu raflarına kaldırmıştır (Çini, 2002: 410- 412).

Çini kavramının kullanımından önce mimari seramik ürünlerine *kâşi*, yine seramikten yapılmış kap-kacak seramiklerine ise *evâni* denilirdi. Çin dilindeki bir kelimeyi andıran bu terimin ortaya çıkmasına büyük ihtimalle saraya gelen Çin porselenlerine karşı duyulan hayranlık ve bu bünyeyi anımsatan Osmanlı silisli hamurunun parlak beyazlığı neden olmuştur (Yolal, 2007:3).

Türk süsleme sanatına Türk anlayışı veren Anadolu Selçukluları büyük bir sanat yaratmışlardır. Camiler, mescitler, medrese, külliye ve saraylar da çinilerle, çini mozaik ve sırlı tuğlalar ile süsleme bu devirde kullanılmıştır (Yetkin,1972:1).

Selçuklulardan sonra 1299’da kadar seramik ve çini sanatlarında yeri doldurulamaz zarafette çinili eserler yapılmıştır. Osmanlı seramik ve çini sanatında, Selçuklu mozaik çini ve renkli sır tekniği bir başlangıç teşkil etse de “15. yüzyıl Osmanlı eserlerinde çini mozaik tekniğinin çok kısıtlı yer aldığı izlenir.” (Öney, 1987: 69).

İnorganik malzemelerden yapılan işler kabalık ve incelik işlerine göre çeşitlere ayrılır. Çininin asıl maddesi temiz ve iyi cins kildir. Kil yabancı maddelerden temizlenip havuzlarda çamur haline getirilir. İkinci havuza akıtılarak birkaç gün bekletilir, süzülerek üçüncü havuza aktarılır. Çamur dibe çökünce üzerindeki sular akıtılır. Boza kıvamına gelen çini hamuru kalıp atölyelerinde şekillendirilip kurutulur.

Pürüzler zımpara ile temizlenerek fırında Selçuklularda 700-800 °C civarında, Osmanlılar devrinde ise 900-1000 °C civarında pişirilir. Sertleşen seramik yavaş yavaş soğutulan fırından alınır ve boyama kısmına getirilir. Boyanan çininin üzerine pişince şeffaflaşan renkli veya renksiz sır çekilir. Sır renkli ise desenin görülmesi için sır altı genellikle siyahla boyanır (Atagün, 2010:3).

Hamur, bazen de çamur dediğimiz altyapı çömlek ile porselen arasında belirleyici bir özellik sağlamakta önemli ölçüde etkilidir. Ama ürünün sonuçlanmasında en büyük etken ateştir. Bazen üst üste konulan ve ters kapatılan çömleklerin üzeri saman ile örtülüp ateş yakılması, bazen bir yamaca bir kanal açılıp içine yerleştirilen ürünlerin üzerinin örtülüp yakılması gibi ilkel sayılan pişirimlerle sonuç alınabilir. Ancak, iyi çömlekçilikte de seramik ve çinide de pişirim için esas olan fırındır. Fırın, toprak seviyesinin altında açılıp etrafı sağlamlaştırılan bir kuyu ile başlar. Bunun üstünü ise pişirme odası meydana getirilir. Fırın alttaki ateş hanede yavaş yavaş yakılan ateş, belirli bir düzeye kadar gelince yakma işlemi biter ve geriye sayım başlar. Her ürünün kendine göre pişirme dereceleri vardır ve bu bir ustalık işidir. Soğutmanın da aynı esaslarla sürdürülmesi gerekir. Fırın yakmak pahalı ve ustalık gerektiren bir işlemdir ve işlemin kalitesi bu aşama da belli olur (Altun vd,1999:15).

### **2.3. Çini Sanatının Gelişimi**

Türk Çini Sanatının Uygurlara kadar uzanan çok eski bir tarihi vardır. Karahanlılar döneminde mimari eserlerde mavi çini, firuze ve mor renk tuğlalar görülmekte olup, Gazne'de yapılan kazılarda kalıp işi kabartma motifli küçük kare çiniler, tek renkli sırla yeşil, sarı mavi ve kahverengi çinilere çok sayıda rastlanmıştır. Büyük Selçuklu yapılarının çinilerle süslü olduğu, yazılı kaynaklardan ve kalıntılar üzerindeki izlerden öğrenilmektedir. Selçuklu çinilerinde iki defa fırınlanan çiniler, sır

altı ve sır üstüne yedi rengin tespit edildiği mina’i tekniğinde çinilerde yapılmış fakat daha sonra bunların yerini perdah tekniğiyle yapılan çiniler almıştır (Çini,2002:16,17).

İran’da ise mimari ile en uygun şekilde bağdaşan mozaik çini sanatı, 14. yüzyılda İlhanlılar döneminde büyük bir gelişme yaşamıştır. 15. yüzyılda Semerkant ve Buhara’da Timurlu mimarisinde görülen ihtişamlı çini örneklerindeki renkli sırta boyama tekniği bu sanata yeni bir üstünlük getirmiş ve bu teknik İran’da Safevîler devrinde de sürdürülmüştür. Batıda Emevi İspanya İslâm mimarisinde de geniş bir uygulama alanı bulan çini sanatı, Mısır’da ise daha az oranda ve ancak Memlûklüler devrinde kullanılmıştır (Yetkin,1993:329).

14. yüzyıldan itibaren kendini gösteren İznik Osmanlı mamulâtı, esaslı bir keramik bilgisinin mahsulüdür. Bu bilgiler Alacahöyük yakınında Kalehisar’da yapılan kazılarda meydana çıkarılan, 13. yüzyıl başlarından çini fırınları ve slip ve sgraffito tekniğiyle yapılmış keramik parçaları ile karakteristik Selçuklu keramiğine bağlanabilir. Gerek hamur gerekse sırça terkipleri tamamen başka esaslara istinat etmektedir (Resim-28) (Çini, 1991: 18-19).

15. yüzyıl sonunda görülmeye başlayan çini türünde beyaz hamur devri olarak anılır. Hamurun rengi sarımtırak beyaz, dokusu çok ince ve sıktır. Bünyesindeki silis miktarı %90 ve serbest kuvarz %80’e yaklaşmaktadır. En büyük özelliklerinden biri de bağlayıcı olarak kullanılan sırçada bol miktarda kurşun bulunmasıdır. Bu yeni hamura evvela tek renkler tatbik edilmiştir. Parçaların üzerine soğukta altın varak çalışılmıştır. Bir müddet sonra çok renkli çalışmalara başlanmış ve ilk defa astarlı çiniler imal edilmiştir. Hamurun terkibine özlü kil ilave edilmiştir. Astarın kalınlığı bir hayli fazladır. Hamura nazaran daha beyaz, taneleri daha incedir. İçeriğinde silis oranı yüksektir. Daha az emici olan bu tabaka, renklere temiz ve parlak bir görünüş vermektedir. Fırça ile çalışmada büyük kolaylık sağlandığından zarafet ve incelikle işlenmesine imkân vermiştir (Çini, 1991: 18-19). 16. yüzyılda Kütahya’da çinicilik faaliyetlerinin var olup olmadığı çinicilik tarihine dair araştırmaların başladığı ilk zamanlar da tartışmalara konu olmuştur. Daha sonra bazı objelerde bulunan işaretler 16. yüzyılda çiniciliğin var olduğunu ortaya koydu (Kürkman,2005:51). Bu devir çinilerinin hamuru, içinde beyaz tanecikler bulunan, kırmızı bir görünüştedir. Bu görünüş, bazı

kimselere killi bir yapı hissi vermiştir. Hâlbuki bu hamurun içinde %95'e varan miktarda silis bulunmaktadır. Gözlemlenen beyaz tanecikler muhtelif büyüklükteki serbest kuvarstan oluşmaktadır.

Bu sayede, büyük ebatla, kalın, çatlamayan, hararete dayanıklı plakalar yapmak mümkün olmuştur. Bağlayıcı olarak kil de ihtiva eden bir kireç-kalker sırçası kullanılmıştır. Fakat bu sırça içinde kurşuna rastlanmamaktadır. Astar mevcut değildir. Bazı hallerde kalay esasına göre örtücü sırça ile düzgün zemin temin edilmiş, bunun üzerine renkli sırçalı tezyinat yapılmıştır. Renklerin yekdiğerine karışmasını önlemek için gayri şeffaf bir kontur (tahrir) yapılmıştır. Bu devirde tatlı bir sarı, yeşil, lâcivert, mor, firuze, beyaz, siyah renkli boyalar çok kullanılmıştır. Sarının antimondan lâcivertin kobaltdan, siyahın kromitten, morun mangandan, beyazın kalaydan elde edildiği söylenebilir (Resim-7) (Çini, 1991: 18-19).



**Resim 7.** Rüstem Paşa Cami Son Cemaat Yeri Çinileri  
([http://www.mustafacambaz.com/details.php?image\\_id=36099](http://www.mustafacambaz.com/details.php?image_id=36099))

Çini sanatında, 17. yüzyılın ilk yarısından itibaren teknik ve dekor açısından bir duraklama ve gerileme döneminde mercan kırmızısı kahverengiye dönüşür, öteki

renkler solar, sır altında akmalar görülür. Sır parlaklığını yitirir, çatlaklar belirir, beyaz zemin de kirli ve benekli bir görünüm kazanır.

Desenler ise bir süre daha eski güçlerini korumakla birlikte, gittikçe inceliklerini yitirir ve donuklaşırlar. Sağlam siyah dış çizgilerin yerini de ince mavi bir renk alır (Yetkin,1986:36).

Yüzyıllar boyu süregelen çinicilikte Türkler zengin malzeme imkânının vermiş olduğu kolaylık sebebiyle çeşitli teknikler denemişlerdir. Çini sanatında meydana gelen değişimler her devirde görülmüş ve bu değişim yeni renk ve desenlerle zaman içerisinde ayrı bir karakter kazanmıştır (Öney,1978:79).

#### **2.4. Çini Teknikleri**

Sırlı veya sırsız kullanım eşyası olarak üretilen kaplara "seramik" adını verirken duvar kaplamasında aynı esaslarla üretilerek kullanılan levhalara "çini" denmesi de ayırt edici özelliğini sağlamaktır (Altun vd,1999:12).

Çini üretiminin en önemli aşamalarından birincisi, hamur olarak adlandırılan çininin gövdesini oluşturmaktır. Çini ve seramik hamurları çeşitli hammaddelerden meydana gelir ve farklı karakteristiklere sahiptir. Bunlar özlü ve özsüz hammaddeler olmak üzere ikiye ayrılır (Aracasoy 1983:8-22).

Kaolinler ve killer özlü hammadde, kuvars ve feldspatlar özsüz hammaddelerle oluşur. Özlü hammaddelerin bağlayıcı özelliğinin oranı yüksektir, kolay şekil alır ve bu şekillerini fırınlamadan önce de korurlar.

Akarsular tarafından ana kayaç ve çevrelerinden taşınan bu killer, taşınma sırasında içerisinde demiroksit oluşması sebebiyle, fırınlamadan sonra sarı veya kırmızı renk tonları alırlar. Özsüz seramik hammaddeleri ise doğrudan ana kayaçların çevresinden alındıkları için plastisite özellikleri az olup saftırlar. Çiniler süslemede kullanıldığı için görsel zenginlik açısından bir takım işlem farklılıkları vardır (Çeken,2007:14).

### 2.4.1. Sırlı Tuğla ve Seramikleri

Teknik olarak keramik renkli sırla süslenir. Çinilerde renkli süsleme tekniği birkaç şekilde yapılabilir. Tek renkli sırlı levhalar genellikle firuze, lâcivert, yeşil ve mor renklerde olur (Aslanapa,1965:26-27).

Sır tekniği, fırınlamış olan tuğlanın uzun dar yüzlerinden birinin tek sırla kaplanıp fırınlanmasından meydana gelen kolay uygulanabilir tekniklerden birisidir. Sırlı tuğla istenildiği zaman tuğla kesicileri tarafından kesilip kullanılabilir. Anadolu Selçuklu mimarisinde genellikle minarelerde ve kubbe içi süslemelerde tercih edilir. Turkuaz, patlıcan moru, lâcivert renkleri kubbelerde uyumlu bir şekilde tasarlanmıştır (Resim -8) (Arık- Arık, 2007: 16).

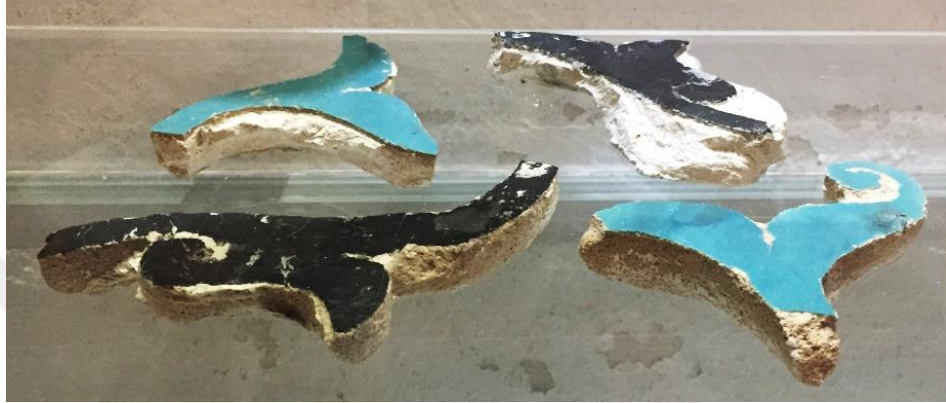


**Resim 8.** Sırlı Tuğladan Yapılmış Minare- Siirt Ulu Cami (<https://www.yenisafak.com/ramazan/anadoluda-cini-mozaiikli-ilk-minare-2477706>)

### 2.4.2. Tek Renk Sırlı Çiniler

Tek renk sırlı çini tekniği, levha halinde hazırlanan çini hamurunun üzerine tek renk görünümlü yüzey elde etmek için astar kullanmadan şeffaf veya opak *sırça* kullanarak elde edilen tekniktir. Bu teknikte elde edilen renkler patlıcan moru, turkuaz, lâcivert, beyaz ve yeşil renkte sır kullanılır (Resim -9) (Arık- Arık, 2007: 16).

Tek renk sırlı çiniler Selçuklu seramiklerinin biçim olarak en zengin süsleme çeşitlerinden birisidir. 12. yüzyıl Selçuklu devrinin büyük tabak, kâse, testi ve ibrikleri bu guruba dahil olmaktadır. Genel olarak kobalt mavisi, mor, firuze, yeşil ve kahverengi çiniler başlıca tek renkli sırlı çinileri oluşturur (Kerametli,1986:29).



**Resim 9.** Tek Renk Sırlı Çini 12. 13. Yüzyıl Selçuklu Dönemi- Karatay Medresesi

### 2.4.3. Sır Altı Tekniği

Sır altı tekniği, en çok kullanılan çini tekniğidir. 16. yüzyıldan sonra Osmanlı keramik ve çinilerinde bu dönemin en güzel örnekleri bulunur (Aslanapa, 1965:27). Bu teknik, çini hamuru üzerine yüksek ısıya dayanıklı çeşitli renkteki boyalarla yapılan süslemenin üzerine renkli veya renksiz sır sürülerek fırınlanması ile oluşturulan bir tekniktir. Bünyenin üzerinde bulunan süslemeler onu örten cam tabakanın altından görülmektedir. Sır altı tekniğinde şeffaf tabakanın altında yeşil, patlıcan moru, lâcivert, siyah, kahverengi, mavi ve turkuaz renkleri yaygın olarak kullanılır (Resim-10) (Arık-Arık, 2007: 17). Sır altında en fazla dört renk kullanılır.

Mercan kırmızısı da rölyef şeklinde 16. yüzyılın ikinci yarısında Osmanlı çini ve seramiğinde ortaya çıkmıştır. Kırmızı renk ilk defa 10. ve 11. yüzyıllarda Sasani keramiklerinde görülmüş, 13. yüzyılda kaybolmuş, Osmanlı keramiğinde ise tekrar ortaya çıkmıştır (Aslanapa, 1965:27).



**Resim 10.** Kubad Abad Sarayı Sır Altı Tekniği-Karatay Medresesi

#### 2.4.4. Altın Kaplama Tekniği

Sırlanmış çini plakanın üzerine altın kaplama işlemidir. Varak altının motiflere göre kesilip fırça yardımıyla yapıştırılmasından sonra düşük dereceli bir fırınlama işlemi uygulanır. Anadolu Selçuklu döneminde tek renk sırlı çiniler üzerinde uygulandığı görülmektedir (Resim-11) (Arık- Arık, 2007: 17).



**Resim 11.** Altın Kaplama Tekniği- Karatay Medresesi

Anadolu Selçuklu döneminde bildiğimiz örneklere dayanarak tek renk sırlı turkuaz ve yeşil renkte çiniler üzerinde uygulandığı görülmektedir. Fakat yaldızlama

işlemi minai ve lacvardina gibi çoğunlukla sır üzerine boyama ile yapılan diğer tekniklere de uygulanmaktadır. Bir sır üstü tekniği olan yaldızlamada altın varaklar zaman içinde sıranın üzerinden kalkabilmektedir. Altın varaklı çini örnekleri şimdilik Anadolu Selçuklu devrinden günümüze az sayıda örnek ulaşmasına karşılık Beylikler devrinde daha çok eserde karşılaşmaktayız (Sarre 1989; 10-13).

#### 2.4.5. Lüster Tekniği

Çini ve seramik sanatının en önemli tekniğinden birisi de *lüster* tekniğidir. Batı dillerinde '*lustre*', bizdeki deyimiyile '*perdah*' yani parlaklık ve parıltı olarak bilinir. Elde edilen hamuru birden fazla fırınlama işlemi olduğundan dolayı zahmetli bir tekniktir. İlk fırınlama işleminde hamur ve sır, ikincisinde ise *lüster* boyaları fırınlanır (Resim-12) (Arık- Arık, 2007: 18).



**Resim 12.** Kubad Abad Sarayı Lüster Tekniği- Karatay Medresesi

#### 2.4.6. Mina'i Tekniği

Selçuklu devletinin çini sanatına kazandırdığı çok renkli boyama anlamına gelen bir çeşit tekniktir. Uygulama bakımından zahmetli bir teknik olduğu bilinir. *Mina'i* tekniğini önemli kılan da sır üstüne süsleme yapılmasıdır. Şekil verilmiş çini hamuru üzerine opak beyaz sır uygulanır. Fırınlanmadan önce sır içine çini renklerinden oluşan

süsleme yapılır ve fırına verilir. Daha sonra fırınlanmış sır üzerine mine boyaları olan siyah, kahverengi, kırmızı ve beyaz renklerle ve yıldızla ikinci kez boyanır ve tekrar fırınlanır. Zeminde ve renkte herhangi bir dağılma söz konusu olmadığından dolayı bu teknikle daha detaylı süsleme yapılabilir (Resim-13) (Arık- Arık, 2007: 19).

Mina'i tekniği yoluyla keramikte 7 rengin kullanılması mümkün olmuştur. Sır altında kullanılan renkler yüksek ısıya dayanan yeşil, mavi, mor, sır üstünde ise siyah, kiremit kırmızısı, kahverengi ve beyaz renkler kullanılır (Aslanapa, 1965:28).



**Resim 13.** Mina'i Tekniği (Arık, 2007)

#### **2.4.7. Mozaik Tekniği**

Çini mozaik tekniği, sıfırdan çini yapım tekniği değildir, hazırlanmış çini plakaların uygun biçimde kesilip yerleştirilmesiyle elde edilir. Genellikle tek renkli sırlı çinilerden elde edilir. Levhalardan küçük motifler şeklinde zemine göre kesilip yüzeyi alta gelecek şekilde dizilir, arkasına alçı harcı dökülerek kurumaya bırakılır.

Hazırlanan bu süsleme unsuru uygun yere monte edilir. Kavisli yerlere uygun olması sebebiyle genellikle mimaride çok tercih edilen bir teknik olmuştur (Resim -14) (Arık- Arık, 2007: 20).



**Resim 14.** Mozaik Tekniği Konya Sırçalı Medrese Eyvanı

#### **2.4.8. Kabartma Tekniği**

Kabartma tekniği, ini üretiminde kullanılan diğer bir yöntemdir. Bu yöntemde hamur, ilk aşamada fırınlanmadan ve boyanmadan önce yüzeyi kabartılır veya oyulur. Genellikle bu oyma ve kabartmalar elmas uçlu bir kalemle yapılır. Kabartma ve oyma yöntemiyle yüzeyi şekillendirilen ini hamuru daha sonraki aşamalarında boyanarak fırınlanır. Bu teknikte genel olarak mavi, lâcivert, siyah ve kırmızı renkler yoğun olarak kullanılmıştır.

Genellikle bu renkler tek katman olarak değil, pek çok katmanın üst üste konulmasıyla oluşturularak sanatsal bir hâle getirilir. (Resim-15) (Arık- Arık, 2007: 20).



**Resim 15.** 12. 13. Yüzyıl Kabartma Tekniği- Karatay Medresesi

#### **2.4.9. Renkli Sır Tekniği**

Bu teknik çini mozaikle yapılan karmaşık zengin süsleme kompozisyonlarını renkli sırlarla levhalar üzerine nakşolmuştur. Süsleme hamur üzerine oyma ya da kalıpla basılarak çıkarılan hamurlar renkli sırlarla doldurularak fırınlama işlemi gerçekleştirilir (Resim-16) (Arık- Arık, 2007:21).



**Resim 16.** Renkli Sır Tekniği- Konya Sahipata Türbesi Sergi Salonu (Env.No.151)

Levhalar üzerine renkli sırların uygulanması birkaç şekilde yapılır. Hamur genellikle kırmızı renktedir. Desenin konturları hazırlanan levha üzerine krom veya mangan katkılı şekerli bir karışım ile çizilir. Sonra mavi, mor, yeşil, sarı, beyaz ve kırmızı renkli opak sırlarla boyanarak fırınlanır. Fırınlanma ile renkli sırların, kabaran siyah konturlar sayesinde birbirine karışması önlenmiş olur. Diğer bir uygulamaysa daha çok Erken Osmanlı döneminde görülmektedir. Süsleme hamur üzerine oyma ya da kalıpla basılmak suretiyle işlenir, sonra bu yuvalar renkli sırlarla doldurularak fırınlama işlemi gerçekleştirilir (Yetkin 1986; 205-207).

#### 2.4.10. Ajur Tekniği

Şekillendirme işlemi bitmiş, el de edilen form yaş iken kesilerek çıkarılması veya delinmesiyle meydana gelen yöntemdir. ajur tekniğine ‘kesme’ ya da ‘delik işi’ de denilmektedir. El de edilen dekor yan yana belli bir düzen de bir araya gelmesiyle ritmik bir form oluşturulmaktadır. Bu teknik İran’da ortaya çıkmış, sonrasında Anadolu Selçukluları ve Beylikler Döneminde özellikle mimari yapıların süslemesinde kullanılmıştır. Ajur tekniğine Büyük Selçuklular’dan sonra özellikle 18. yüzyılda Kütahya çinilerinde de rastlanılmaktadır (Sevim, 2007:64) (Gökçe, 2011: 212).



**Resim 17.** Konya Sahip Ata Müzesi Kuzey Eyvanı Penceresi- (Kayın, 2017:211)

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### 3. 17. yy. Osmanlı Mimarisinde Çinili Kitâbeler

İslamiyet'ten sonra gelişen yazı kavramının getirdiği en önemli yeniliklerden birisi de Kur'ân-ı Kerimin yazıldığı Arap yazısının, bir süsleme unsuru olarak mimari yapılarda kullanılmasıdır. İslamiyet'in ilk dönemlerinde kitâbelerin<sup>3</sup> düzyazı şeklinde olduğu görülür. Bu yapılar üzerinde kullanılan yazı biçimleri çeşitli şekillerde evrilmiştir. İlk başlarda sadece el yazmalarında görülen yazı, 10. yüzyıldan itibaren çeşitli malzeme üzerinde süsleme unsuru olarak kullanılmıştır. İslamiyet'ten önceki Arap yarımadasında mimari olarak sadece çadır ve ağaç dallarından veya kurutulmuş çamurdan inşa edilen yapılara rastlanmış, İslamiyet'in ortaya çıkmasıyla büyük hamamlar, köprüler, pazarlar, hanlar, camiler, kümbetler, minareler ve saraylar inşa ederek yazılarla süslenmiştir. Bunun doğrultusunda İslam camiasındaki sanatçılar ayetlerle ve hadislerle bezediği yazı kuşakları, mermer, ahşap, alçı veya çini panoları tezyin etmiş, özellikle dini mimaride yazı dıştan içeriye olmak üzere taç kapılarda, minare şerefesi kuşaklarında kapı ve pencere niş ve alınlıklarında, mimari unsurları bağlayan yüzeylere kuşak şeklinde uygulanmıştır (Taşkıran,1997;12).

Kitâbeler sadece usta, bani, tarih gibi bilgileri içermekle kalmaz, aynı zamanda yapıların süslemesine büyük bir katkıda bulunurlar. İslamiyet'in figüre koyduğu yasak sebebiyle, İslam sanatında gelişen tezyini unsurlar figür dışı süslemelere yönelmiştir. Türk ve İslam sanatındaki yapıların birçoğunda bulunan süsleme çeşitleri, geometrik, bitkisel, çini ve kalem işiyle işlenen yazıdır. Yazı ve diğer süsleme unsurlarında oluşturulan kompozisyon uygulandıkları yapıya göre değişiklik gösterir. Yapılarda çoğunlukla geometrik ve bitkisel süslemeye yer verilirken, mezar taşlarında daha çok yazı kullanılmıştır. Tabi ki sadece yazının hâkim olduğu yapılarda yok değildir. Örnek olarak Bursa Ulu Cami'de yazı tüm mekânda hâkimiyet kazanmıştır.

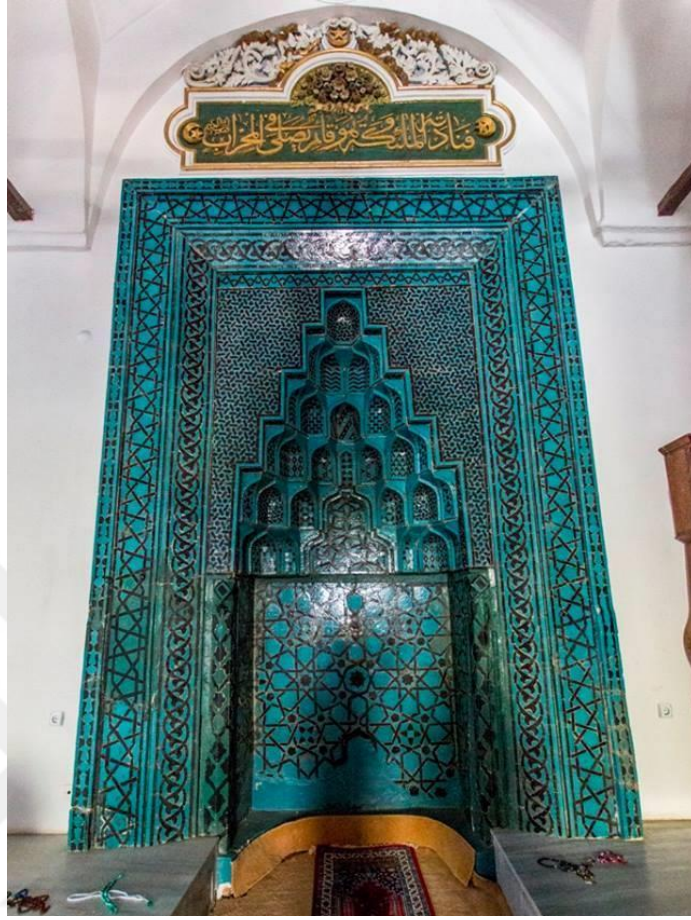
Dil araştırmaları üzerinde de önemli bir yere sahip olan kitâbeler 17. yüzyıl batılı ilim adamları tarafından araştırılmaya başlamıştır. Araştırmalar sonucu manzum kitâbe yazılarına İran döneminde başladığını söylemek mümkündür. Dini ve sivil mimaride bulunan süsleme unsuru olarak kullanılan yazılar, giriş kapılarının üzerinde yer alıp,

<sup>3</sup> Kitâbe kavramı Arapça kökenli bir kelime olarak türemiş, 'mastar' biçimiyle yazmak olarak dilimize çevrilirken 'isim' olarak kullanıldığında 'yazı' anlamına gelmektedir (Pakalın, 1946:284).

eserin kimin tarafından yapıldığını bildirene “tarih kitâbesi”, tamiri hakkında bilgi verene “tamir kitâbesi”, kemerlerle iç kapılar üzerinde yazılı olana “kitâbe levhası” adı verilir. Ayrıca yapının iç ve dış tezyininde kullanılan yazılara da “kitâbe” denilmektedir (TDV: 26:78).

Türk ve İslâm yazı biliminde yazı çeşitleri, kûfi, makîli, sülûs, celi sülûs, celi ta'lik olarak en çok tercih edilen yazı türleri olarak yerini alır. Kitâbeler çini, taş, alçı, tuğla, mermer, ahşap, oyma, kazıma yöntemlerinden biriyle ve birden fazla teknikle yazıldığı görülmektedir.

Çinili kitâbeler ise sivil ve dini mimari yapılarda gelenek olarak Beylikler dönemi ve Anadolu Selçuklu Mimarisinde yoğun bir biçimde görülmektedir. Sırlı tuğla ve Çini mozaik tekniğiyle bezenen cami, medrese ve türbe gibi yapıların yanı sıra özellikle Kubadabad ve Keykubadiye saraylarında levha biçiminde çini kaplamalar duvarları süslemekte olup, bu dönemde kûfi yazıdan çok celi sülûs yazı kullanılmış, yazı süsleme unsurları celi sülûs üzerine yoğunlaşmaya başlamıştır. Beylikler döneminde yapılardaki çini süsleme geleneğinin de o dönemin ekonomik şartları nedeniyle önemini yitirdiği örneklerde açıkça görülmektedir. Beylikler döneminde yapılan Birgi Ulu Cami mihrabı çini süslemede mozaik tekniğini yansıtan beylikler dönemi Eşrefoğlu Cami mihrabıyla ve celi sülûs hattıyla ender görülen örneklerden olmuştur (Resim-18). Konya ince minareli medrese ve Sahip Ata Külliyesindeki yazılar tipik örneklerden olmuştur (Resim.19).

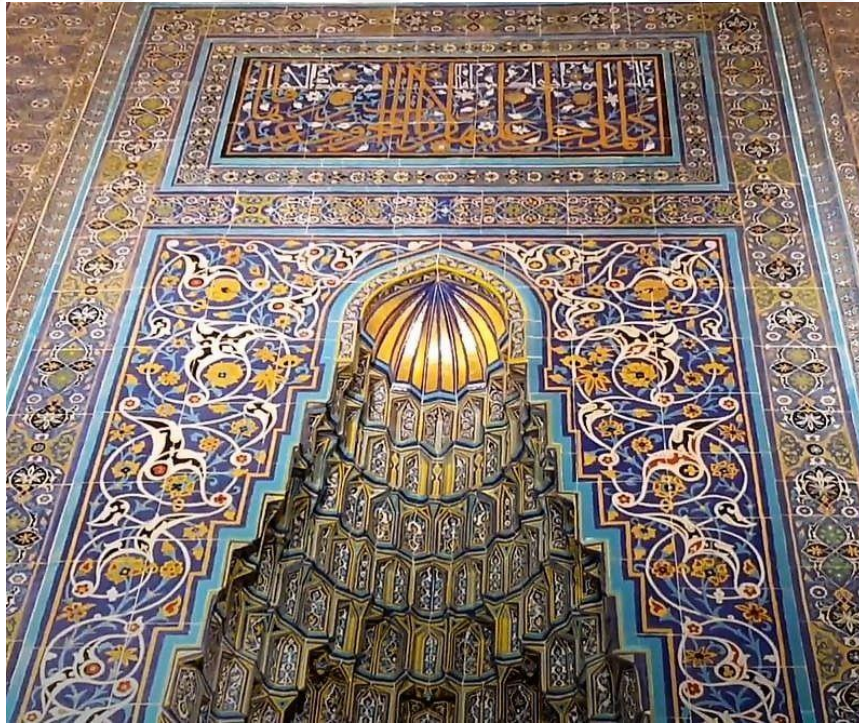


**Resim 18.** Birgi Ulu Cami Mihrabı (<https://www.erolsasmaz.com/?oku=531>)



**Resim 19.** Konya Sahip Ata Külliyesi

Dönem içerisinde diğer taraftan sırlı tuğla tekniği zaman zaman kullanılmaya devam edilmiştir. 15.yüzyıl başlarında Osmanlı beylik dönemi yapılarından yeşil cami ve türbesinin tamamının çinilerle bezenmesi çini geleneğini yeniden canlandırmıştır. Edirne de bulunan Muradiye Cami gibi yapılarla çininin daha geniş kapsamları uygulanmıştır (Resim-22). 15. yüzyıl ortalarından sonra özellikle Fatih ve 1. Bayezid dönemlerinde çini süsleme mimari yapıların çok kısıtlı alanlarında tercih edilen bir süsleme unsuruna dönüşmesine rağmen bu dönemde bütün yazı çeşitleri gibi gelişmeye başlayan celi sülüsün İstanbul'da ilk örneği Fatih caminde ve Bab- 1 Hümayun'un Yahya es- Sofi ketebeli kitâbeleridir. Diğer başarılı yazılar ise Şeyh Hamdullah efendinin Beyazıt Cami kitâbesiyle, Yakut el- Müstasimi ekolünün temsilcisi Ahmed Karahisari'nin talebesi Hasan Çelebi tarafından yazılan inşası 964'te (1557) tamamlanan Süleymaniye Cami kitâbesidir. Yine 17. yüzyılda tamamlanan camilerden Edirne' de Selimiye Cami ile İstanbul'da Sultan Ahmed Cami, Eminönü Yeni Cami'nin kitâbelerinde dikey harflerin peş peşe ve birbirlerine paralel olarak dizilişi, Selçuklu devri celi sülüsü tesirinin az da olsa devam ettiğinin izlerini taşır (Resim-20-21) (TDV:26:81) (Demiriz, 1979:331-411).



**Resim 20.** Edirne Muradiye Cami Mihrabı (<https://tr.pinterest.com/pin/599189925415866701/>)



**Resim 21.** Edirne Selimiye Cami Son Cemaat Yeri (<https://docplayer.biz.tr/55205420-Selimiye-camii-yazilan.html>)

Hat sanatının tam aksi olarak 16. yüzyıldan sonra çini sanatında ihtişamlı dönemiyle birlikte sonraki yüzyılda bu etki görülmemiştir. 16. yüzyılda kullanılan motifler 17. yüzyılda büyük bir değişime uğramıştır. 17. yüzyılda çini sanatı desen itibariyle zenginliğini yitirmemiş olsa da daha katı ve simetriye fazlasıyla dikkat eden bir kimlik kazanmıştır (Kuban,2004:190). Osmanlı İmparatorluğundaki finansal durumun etkileriyle inşa faaliyetleri 17.yüzyılda azalmıştır. İznik çinilerindeki mercan kırmızısının yerini kiremit kırmızısı almıştır. Kaliteli olan sırlar yerini çatlak sırlara bırakmıştır. Sırlarda patlamalar ve renklerde akmalar görülmesiyle teknik olarak problemlerle karşılaşmıştır. Sır parlaklığını yitirir, çatlaklar belirir, beyaz zemin de kirli ve benekli bir görünüm kazanır. Desenler ise bir süre daha eski güçlerini korumakla birlikte, gittikçe inceliklerini yitirir ve donuklaşır, sağlam siyah dış çizgilerin yerini de ince mavi bir renk almaya başlamıştır. Çini'nin yapı üzerindeki bu gidişatı yazıyla olan münasebetini de etkilemiştir (Yetkin,1986:36).

İslam mimarisinde çini kadar çok kullanılan hat sanatı, kendi bünyesinin içine farklı süsleme motiflerini dahil etmeden, özgün ve bağımsız bir sanat olarak ustaca kullanılmıştır. Öyle ki, harflerin formlarının sadeliği ile yazının içerdiği anlam sayesinde, yazı mimari yapıya farklı estetik bir hava katmaktadır. Yapıların bu özelliği de mimar ve hattatın iş birliği içinde çalışarak, mimari yapılar ve hat sanatının birbiriyle uyum içinde bir bütünlük kazanmasını sağlamıştır. Mimari de yazı unsuru form ve

estetik özelliğinden bir şey kaybetmeden ve insanın rahatlıkla okuyacağı şekilde uygulanır. Dış ve iç mekanda spesifik yerlere yazılan ayet, hadis ve kudsi hadislerden oluşan yazılar yapıyı yumuşatıp ona mistik anlamlar vermektedir. Genel olarak mihrap üzerinde, mihrabın sağında “Allah” , solunda “Hz. Muhammed” ve yan duvarlarda dört halifenin adları yazılıdır. Günümüze kadar bütün camilerde görebildiğimiz bu yazılar kubbeli yapılarda,; kubbe yazısı, yarım kubbe yazısı, kubbe altında yapıyı çepeçevre saran kuşak yazısı, kemer içi yazısı, pencere üstü yazıları, cümle kapısı ve yan giriş kapıları, kitâbe yazıları, cümle kapısı ve yan giriş kitâbe yazıları yer alır. Müezzin mahfilinde ise Hz. Muhammed döneminde ilk ezan okuyan sahabelerden Bilal-i Habeşi'nin ismi yazılıdır (Taşkıran,1997: 285-286).

17. yüzyıl çinilerinin mimari yapıyla beraber tasarlandığı görülmemiştir. Çiniler buldukları yere göre uygulanmıştır. Bu özelliği dönemin yapılarında incelemek mümkündür. Kütahya çinilerinin İznik çinileriyle beraber kullanıldığı eserlerden 1609-1617 tarihinde inşa edilen Sultan Ahmed Cami, aynı zaman da yapıda devşirme çiniler de kullanılmıştır. Dönemin özelliğini yansıtan Sultan Ahmet Cami'nin diğer bir özelliği de çinin en çok yer kapladığı yapıda çini yazılı kitâbelerin olmasıdır. 1640 tarihinde inşa edilen Üsküdar Çinili Cami,1665 tarihinde inşa edilen Üsküdar Yeni Valide Cami ve Hatice Valide Sultan türbesi örnek olarak gösterilebilir (Resim-22-24) (Çini, 2002:23-31).



**Resim 22.** Sultan Ahmet Cami Çinili Kitâbe (Özkafa, 2008:95)



**Resim 23.** Eminönü Yeni Cami Çinili Kitâbe (Özkafa, 2008:140)



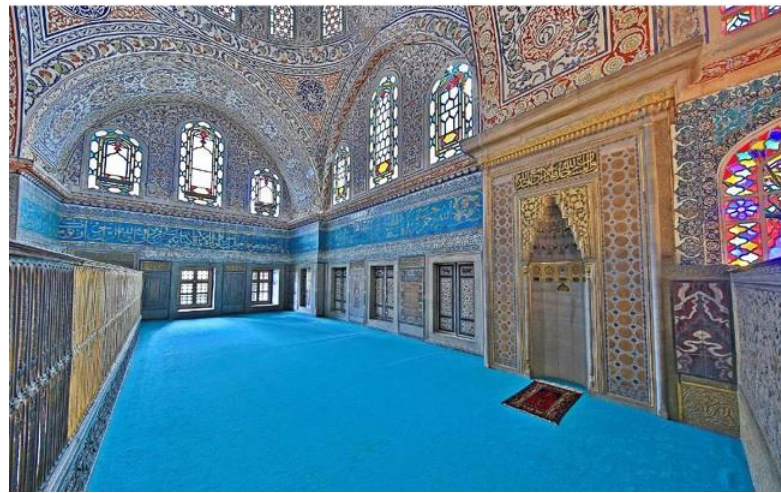
**Resim 24.** İstanbul Yeni Valide Cami Çinili Mihrabı-  
([https://www.mustafacambaz.com/details.php?image\\_id=4236](https://www.mustafacambaz.com/details.php?image_id=4236))

### 3.1. Camilerde Kuşak Yazıları

Yazının islâmi kesim tarafından benimsenerek sanat şekline getirilmesinin Kur’ân-ı Kerim de Kalem suresinde yer alan ayette, kaleme ve onun satıra dizdiklerine yemin edilmesinin etki ettiği düşünülebilir. Surede geçen ayetin işaret ettiği ‘satıra dizilen’ kavramını gerçekleştiren yazılar, kitaplarda sayfada bulunan satırlar, mimaride ise kuşak yazıları olarak gösterilebilir.

Kuşak kelime anlamı olarak ‘bir şeyin etrafına sarılan, uzun olan’ anlamına gelmektedir. Gerçek anlamda ve mecazen farklı olarak pek çok alanda kullanılır. Mimari ve sanat olarak ‘kuşak’ denilince ilk akla gelenlerden yapılarda kullanılan Hat Sanatında önem kazanan uzun yazı çeşitleridir. Bu sebeple kuşak yazısı denilince akla mimari yapılar gelmektedir. Kuşak yazılarında hangi ayetlerin kullanılabilceği, hangi yazıların kuşak yazısı sayılacağı konusunda net bir bilgiye ulaşılamamıştır. Ancak örneklerde incelemiş olduğumuz ‘kuşak yazısı’ olarak kayda geçen yazılar incelendiğinde; kuşak yazılarının devamlılık gösterip, kesintiye uğramadan bir metni içinde bulundurarak tezyini görevini yerine getirmesi gerektiği anlaşılmıştır (Günüç, 2006:193-205).

Kuşak yazılarının yapı içindeki diğer yazılardan ayırt edici özellikleri; yazının kesintiye uğramadan, metnin başladığı yere kadar gelmesi, uygulanacak yazının ‘kuşak yazısı’ olarak algılanabilecek uzunlukta olması gerekmektedir (Resim-25).



**Resim 25.** Sultan Ahmed Camii Çinili Kuşak Yazısı

(extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://sultanahmetcami.org/resimler/files/Sultanahmet%20Camii%20Kitabe%20Kusak%20Levha%20Yazilari.pdf)

Ölçü, malzeme, kalem kalınlığı, teknik, yazı çeşidi ve renk olarak bir bütün olması, yazılan ibarenin birbirleriyle anlam bakımından bağlantılı olması ve yine ibarenin pano olarak tek tek görünüm değil bir kuşak yazısı izlenimi verecek zemin oluşturması gerekmektedir. Pencere üstü yazıları, mihrap yazıları, minber yazıları, yarım daire ve kare alanlara yazılmış yazılar, yapı kitâbe yazıları kuşak yazısı dışında değerlendirilir. Kubbe göbeğindeki yazılar kubbe yazısı olarak adlandırılır, kuşak yazısı kategorisine girmez. Kubbe eteklerinde, kubbe kasnaklarında, caminin harim kısmında, hünkâr mahfilinde, son cemaat yerinde, fil ayaklarında yer alan sayılan kriterlere uygun olarak yazılan yazılar kuşak yazısı olarak bilinir (Özsayınır, 2002:121).

### **3.2. Yazının ve Çininin Uygulama Alanları**

İslamlaşmış toplumlarda fetihlerle beraber diğer toplumların anıtsal yapılarıyla karşılaşmış, inançlarının diğer kültür ve dinlerine üstün olduğu düşüncesi mimari yapılarda da kendisini göstermiştir. Mimari yapılarda üstünlük, diğer toplumlardan kendilerini üstün kılmayla aynı değerde görülmüş, mimari yapılar böylelikle ayrı bir ruh kazanmıştır. Bununla beraber Mevcut mimarinin ana elemanlarında, süslemelerinde İslamiyet'in yasaklarından dolayı figürden kaçınılmış bu da yazı ve motif süslemelerinin gelişimine katkı sağlamıştır. Sanat tarihi açısından tasvirten kaçınılmasının mimari kitâbelere zemin hazırladığı düşüncesi doğmuştur.

Yapılarda süsleme çeşidi ne olursa olsun yazı her zaman süsleme unsurlarının başında gelir. Kitâbeler genellikle dönem, bölge ve sanat eserine göre değişim göstermektedir. Fakat geniş anlamda; yapım biçimi, yapının türü, hangi dönemde kim tarafından yapıldığı, kimin için yapıldığı, yaptıran kişiye dua isteği, ayet, hadis, şiir gibi kıtalar içerirler.

Çini Sanatının İslâm sanatındaki diğer geleneklerden farklı olarak sırlı malzemenin mimari kullanımının günlük eşya kullanımından daha farklı bir konumda olduğunu söylemek gerekir. Çini de uygulama tekniği açısından kullanılan teknik iki türdür; sırlı tuğla ve sırlı levha olarak kullanılır. Sırlı levha iki şekilde kullanılır; dikdörtgen, kare, altıgen ya da sekizgen şeklinde belirtilir. Ya da çok küçük boyutlardan

belirli bir şekil üzerine oturtulmak maksadıyla, daha önceki devirlerde taşıyıcı ve süsleme unsuru olarak kullanılan tuğla, kubbelerin iç kısmında, minarelerin dışında, türbelerde sivil mimaride yaygın süsleme unsuru olarak kullanılmıştır (Resim-26) (Kerametli, 1986:14).



**Resim 26.** Konya-Sahip Ata Külliyesi

Osmanlı Döneminde dini mimari yapılarda Hat sanatı ve Çini Sanatı daha fazla iç mekânda yer almakla beraber, dış mekânda da kullanılmıştır. Yapı kitâbeleri ve sözler mermere kabartma şeklinde hakkedilir. Zemin koyu renge boyanıp yazı altın varakla süslenip ortaya çıkarılır. Câmilerin mihrap duvarlarındaki geniş çini sahalarda da ölçülü biçimde Hat Sanatına yer verilmiştir. Bu çiniler, umumiyetle mavi üstüne beyaz yazılıdır bazen beyaz zemine mavi yazılı çiniler de bulunur. Çini üzerine yazılar, ayrıca câmilerde aslan göğsü câmi ve türbelerde pencere alınlığı, Sokullu Mehmed Paşa (Resim-27), Mesih Paşa, Kılıç Ali Paşa-câmilerinde olduğu gibi kuşak şeklinde de görülürler. Önemli camilerin son cemaat yerlerinde pencere alınlıklarındaki yazılar çiniden mamuldür. Örnek olarak Süleymaniye, Selimiye, Atik Valide camilerinde olduğu gibi, yazıların etrafının renkli ve desenli kenar suyu ile çevrilmesi bu çinilerin en önemli özellikleridir.



**Resim 27.** Sokullu Mehmed Paşa Cami Çinili Mihrabı (<http://howtoistanbul.com/tr/sokullu-mehmet-pasha-mosque/1531>)

Osmanlı da inşa edilen eserlerde kullanılan çinilerin yapı inşasına başlandığında yapı için tasarlanan çiniler özel olarak sipariş edilir, kullanılacak yerlere uygun olarak üretimi yapılırdı. Mimari eserlerde görülen çinilerin bir diğer benzerine başka bir yapıda rastlanmazdı. Yani çiniler seri üretim sonucu elde edilmemiş daima özgün olarak üretilmiştir. (Yenişehirlioğlu, 1989:313).

İslam mimarisinde yapının bünyesinde bulunan süsleme unsurlarının kendi arasındaki ahenkli bütünlüğe estetik açıdan önem verilmiştir. Mimari unsurlar ve tezyinatın amacı yapının kusurlarını kapatmak için kullanılan bir teknik değil, mimari yapıyı estetik olarak tamamlayan eleman olarak işlev görür (Koç,2008:155).

Çini ve Hat Sanatının uygulandığı yapılarda bilgiyi aktarış biçimi sanatın ekonomik yani yalın bir biçimde kullanıldığı anlamına gelir. Çinili kitâbeler, kuşak yazıları ve levhalar dini bir kaygı taşımak dışında tasarım açısından ayrıntıyı bütüne taşımak gibi bir ilke doğrultusunda kullanılmıştır. Hedef her zaman görsele hitap eden yazıların ve tasarımların okunaklı ve anlaşılır bir biçimde görünenden daha fazlasını anlatmak olmuştur. Tasarımlar her zaman yalın olup, derin anlamları iletmeyi amaçladığı görülmektedir.

### 3. 3. 17. Yüzyıl Yapılarındaki Çinili Yazıların Dönemsel Değerlendirmesi

17. yüzyıl Erken Dönemden çıkıp Klâsik Döneme geçiş yapılan bir dönem olma özelliği taşır. Bu özelliği şüphesiz ki sanatta da kendisini göstermiştir. 17. yüzyılda Çini Sanatı sekteye uğramış, Hat sanatında da Hâfız Osman'la birlikte yeni bir çağ başlamıştır. Osmanlı dönemini sanatsal açıdan değerlendirirken aynı zaman da 17. yüzyıl da finansal durumlarının etkisiyle büyük camilerin yapımının azaldığı bir dönem olduğunu söylemek gerekir. Bundan dolayı Sultan Ahmed Cami ve Eminönü Yeni Cami dönemin son büyük camileri olarak yeri alır. Bu yapılardan sonra inşa edilen yapılar küçük mescit şeklinde inşa edilmeye başlar.

Çinilerin barındırdığı en önemli süsleme unsurlarından birisi de yazı olmuştur. 17. yüzyıla gelindiğinde dönemin en önemli yapılarından Sultan Ahmed cami, Eminönü Yeni Cami ve Üsküdar Çinili Cami'lerinde örnekler mevcuttur. Kitâbeli çinilerden bahsederken üzerinde durulması gereken örneklerden birisi de Sultan Ahmed Cami'dir. Sultan Ahmed Caminin hünkâr mahfilinde bulunan çinili yazılar dönemin Hat Sanatı ve Çini Sanatı bakımından dönemsel özelliklerini tam anlamıyla yansıtır. Pencereilerin üst kısmında dolanan ayet kuşağı tek renk firuze renkli sırlı karolar üzerinde altın yaldızlı celi sülüs hatla yazılı kitâbe göze çarpar (Resim-28).



**Resim 28.** Sultan Ahmed Cami Çinili Kuşak Yazısı (Özkafa, 2008:95)

Sultan Ahmed Cami 17. yüzyılın ilk yarısında tamamlanmış bir cami olduğu için hat sanatının henüz olgunlaşmamış bir dönemine denk gelmektedir. Sülüs henüz

olgunlaşmamış, harf yapısı tam oturmamıştır. Türk sanatında pek yer edinememiş muhakkak yazı, 16. yüzyıldan itibaren yerini tamamen celi sülüse bırakmıştır. Yazının gelişme sürecindeki bu değişiklikler için net bir tarih verilemeyebilir. 17. yüzyılın henüz başında yapılmış bir camide Muhakkak yazı tamamen terk edilmemiş celi sülüse ilave olarak kullanılmıştır.

En önemli örneklerden bir diğeri de Eminönü Yeni Cami'dir. Dönemin İznik çinileriyle süslenmiş en özenli ve önemli yapılarından. Çinili Cami kuşak yazısında tercih edilen Fetih Suresi, Yeni Cami hünkâr mahfilinde de tercih edilmiştir. Çinili Cami ile ortak özelliklerinden birisi aynı dönemde kuşak yazısında Fetih suresinin kullanılmasıdır. Ancak burada yer kapasitesinden dolayı sadece ilk üç ayeti yazılmıştır. Kuşak yazısı Hattat Teknecizade İbrahim Efendi'ye aittir. Harfler olgunlaşmamış, ölçüleri oturmamış olsa da belli bir kaide ve disipline girmiştir. İstif açısından bazı kısımlar daha güzel, bazı kısımlar nispeten bozukluk olsa da dönem açısından önemli bir gelişme olmuştur. Teşrifata uygun yazılmış olması, harf dengeleri, boşluk doluluk oranının olabildiğince sağlanmaya çalışılması bunu gösterir. İstifte harfler monoton olarak değil, hareketli bir yapıya sahiptir. Çinili kuşak yazısının tamamında lâcivert zemin üzerinde beyaz yazıların kenarları siyah ince tahrirle tamamlanmıştır. Dikey harflerde küt bir tarz kullanılmıştır. Harekeler Çinili Caminde olduğu gibi çoğunlukla ihmal edilmiş, noktalar yer yer kullanılmamıştır (Resim-29).



**Resim 29.** Eminönü Yeni Cami Hünkâr Mahfili Çinili Kuşak Yazısı (Özkafa, 2008:95)

Çinili Cami ile aynı dönemde yapılmış olan bu yapılarda görülen çinili yazılar dönemin özelliğini yansıtırken Çinili Cami yazı bakımından bu dönemin gerisinden geldiği anlaşılmaktadır.

Üsküdar Çinili Cami de bir kuşak yazısı 8 çinili kitâbe yer almaktadır. Kuşak yazısını çevreleyen süsleme unsurlarından yaprak, çiçek gibi süsleme unsurlarına yer verilmekten ziyade yazı zeminin yer yer işgal eden yarım çiçek motifleri yerleştirilmiştir. Bulut motifi yazıya eşlik etmiş, kuşak yazısında başka bir tezyinî unsur kullanılmamıştır. İstifte hareke çok az kullanılmış, harflerde olduğu gibi bu hareketlerden dönemin gerisinde bir yapıya sahiptir. Tırnak hiç kullanılmamış, mühmel harfe az yer verilmiştir. Tirfil ise diğerlerine nazaran daha fazla kullanılmıştır. Bu caminin tezyinatına göre yazı stili ve üslubunu dönemin tarzını yansıtmamaktadır.

## DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

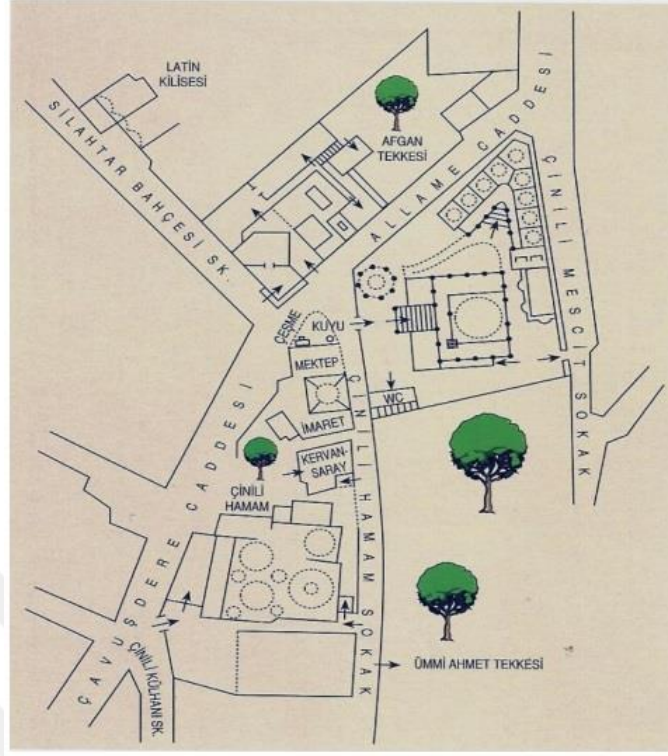
### 4. Üsküdar Çinili Cami ve Külliyesi

İstanbul'un Üsküdar ilçesi Nuhkuyusu Caddesi, Çinili Mescit sokağında bulunan, cami, mektep, çeşme, sebül, çift hamam ve darü'l kurradan meydana gelen dönemin Çini ve Hat Sanatı üslubunun örneklerini sergileyen nadide bir yapıdır (Resim-30). Çinili Külliyesi, Osmanlı hanedanına mensup olanların inşa ettirdikleri eserler arasında Hanım Sultanlar tarafından inşa ettirilen önemli Türk yapılarından biri olma özelliği taşır (Apa, 2005:285).



Resim 30. Çinili Cami Uydu Görüntüsü

Üsküdar Çinili Cami'nin Sultan IV. Murat'ın annesi Kösem Sultan tarafından 1640 yılında yaptırıldığı belirtilmektedir (Aslanapa,1986). Çinili Cami birbirine paralel uzanan Çinili Mescit Sokak ve Çinçinli Hamam Sokak arasında yer alan adada bulunmaktadır (Resim-31). Her iki avlu kapısı da paralel olarak sokağa açılmaktadır. Cami'nin içerisinde aynı zamanda medrese, sıbyan mektebi, külliye, şadırvan, çeşme, çift hamam, sebül ve hazire yer almaktadır. Külliye içerisinde Kösem Sultan Kethüdası Behram Ağa ve eşinin kabirleri bulunmaktadır (Haskan, 2001).



**Resim 31.** Çinili Cami ve Külliyesi Genel Görünüşü (Haskan, 2001)

Çinili Caminin Mimarının Koca Kasım Ağa olduğu düşünülmektedir. Mimarın İstanbul'da Acemi oğlanlarının arasında eğitim aldığı, daha sonra Saray-ı Hümayun Hasbahçe hizmetlilerinden biri olarak görev yaptığı bilinmektedir. Aslen Arnavut asıllı olan Koca Kasım Ağa'nın asıl ismi Mehmet Kasımdır. III. Mehmet döneminde hassa mimarları arasında ismi geçer. 1597 yılında Valide Hamamının onarım çalışmalarında ismi ilk kez geçmektedir. 1623'te Baş Mimar olarak görev alır ve uzun bir dönem Mimarlık görevini devam ettirir. Mimarlık dönemi boyunca bıraktığı önemli eserler arasında 1624 tarihli minberi bulunan Okmeydanı Namazgahı, 1639'da yapılan ancak bu zamana kadar ulaşmayan Üsküdar Sarayındaki Baltacılar koğuşu, 1640 tarihli Üsküdar Çinili Cami ve Külliyesi (Resim-32-33), Topkapı Sarayını oluşturan binalar içerisinde yer alan 1643 tarihli Sepetçiler Köşkü bu eserlerden bazılarıdır (Büyük Laurousse Ansiklopedi: C,11).

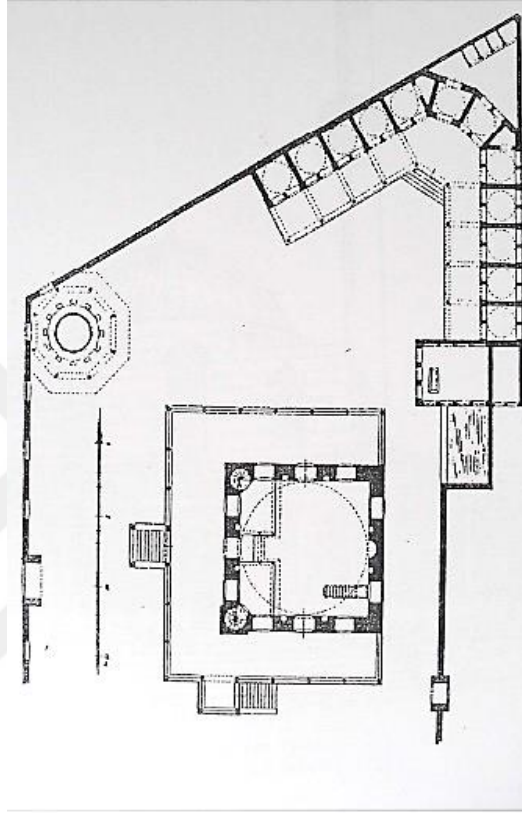


**Resim 32.** Çinili Cami Dış Görünüşü



**Resim 33.** Çinili Cami Külliyesi

17. yüzyıl Osmanlıda büyük camilerin yapımı kısmen durmuştur. Bu yüzyılda camilerin bazıları külliye içinde tek kubbeli örnekler arasında yer alır. İstanbul Üsküdar'da bulunan Külliye'nin Çinili Camisi çok küçük yapıyla dikkat çeker (Resim-34).



**Resim 34.** Çinili Cami külliyesi planı (Koçu,1965)

Cami eşsiz örnekler barındıran çinilerinden dolayı Çinili Cami veya Eski Valide Sultan Cami ile Yeni Valide camileri arasında bulunduğu için Orta Valide Cami Adıyla da anılır (Resim-35) (Konyalı, 1976:133).



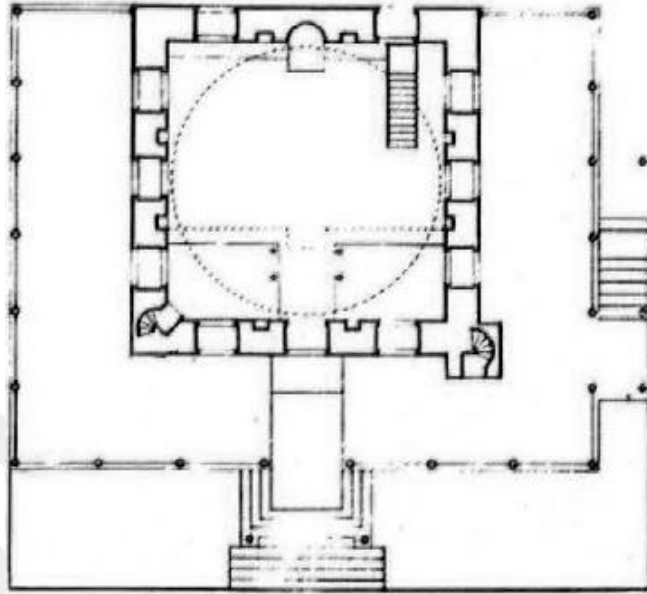
Resim 35.Çinili Cami Ön Görünüşü

Çinilerinin görkemli olmasının yanında kalem işi süslemeleriyle de tezyinat olarak adından söz ettiren bir yapı olan Çinili Cami 1640 yılında inşası tamamlanmış, 19. yüzyılda köklü bir değişim geçirmiştir. Külliye'nin bakım masrafları Kösem Valide Sultan'ın yaptırdığı Valide Han'ın gelirinden temin edilmektedir (Gurlitt,1999:126).

Caminin orta avlu bölümünde yüksek bir platform üzerinde moloz taş kullanılarak yapılan tek kubbeli kare planlı yapıdır (Resim-36). Kare planlı geçişleri pandantiflerle sağlanan on ikigen kasnaklı kubbe ile örtülmüştür. Kuzeybatı köşesinde dışa taşan kare kaideli, silindir gövdelidir. Bu küçük caminin minaresi tek şerefelidir. Cami içerisindeki zengin çini süslemeleriyle Çinili Cami denmektedir. Caminin son cemaat yerinde kuzey duvarına açılan iki pencerenin üst söve hizalarına kadar duvar yüzeyleri ile pencerelerin üzeri yarım daire şeklinde iki alınlık çini ile tezyin edilerek kaplanmıştır (Haskan, 2001).

Çinili Caminin önemli özelliklerinden birisi de, yapıların 17. Yüzyıl külliye mimarisinin başlıca özelliğini yansıtan şekilde, bulunduğu ada konumuna uygun dağınık bir düzen biçiminde yerleştirilmiş olmasıdır. Külliye içerisinde bulunan yapılar

belirli bir alanın dışına taşmış, çeşme ve sebilin külliye duvarına yakın yola bakan köşelere konulmasıyla hareketli bir görüntü oluşturulmuştur (TDV,336).



**Resim 36.** Çinili Cami Planı (Haskan; 2001)

Caminin iki avlu kapısı bulunmaktadır. Kuzeyde bulunan kapının üzerinde Şair Fevzi'nin on iki mısralık tarih manzumesi bulunur (Resim-37).



**Resim 37.** Çinili Cami giriş Kapısı Kitâbesi

Manzumede;

*“Mâderi Sultan İbrahim Han,*

*Hazreti Sultan Ekrem Valide,*

*Bu bina-i Hakkı yaptı hayr için,*

*Ta ola beyti ibâdet âbide,*

*Davet ola beş vakitte rahmete,  
 Menzil ola âbide ve zâhide,  
 Yapdı mektep, çeşme, hamam u sebil,  
 Kim ona hak lütuf hem ihsan ide,  
 Ehl-i hayrı bunda taat ideni,  
 Dahil et Ya Rab Cihân- ı Hâlide,  
 Fevziyâ lafzen ve mânen tarihi,  
 Oldu 'bin ellide hayru'l-Vâlide”  
 H. 1050- M. 1640' yazmaktadır (Haskan, 2001:162).*

Çinili Külliye de inşa edildiği tarihi veren üç kitâbe yer alır. Caminin kapısının üzerinde yer alan sülüs yazıyla yazılan iki satırlık üç beyitlik kitâbe Şair Himmete aittir. Bu kitâbeye göre cami H. 1050- M. 1640'ta yapıldığı anlaşılmaktadır. Avlunun kuzey kapısı üzerinde bulunan sülüs hatla yazılı üç satır halindeki altı beyitlik kitâbe Şair Fevzi'ye aittir. Bu kitâbede ise külliyenin diğer yapılarından mektep, çeşme, hamam ve sebinin de yine aynı dönemde yapıldığı kaydedilmiştir. Zamanla yıpranan külliye ve içerisindeki binalar günümüze kadar birkaç defa tamir görmüştür. Meyilli bir ada üzerinde inşa edilen külliye de mütenazır bir yerleşme düzeni bulunmamaktadır. Külliyenin güneydoğusunda kalan kısmında geniş bir avlu duvarı içerisinde ortasında cami yer alır, güneydoğuda medrese, kuzeydoğuda şadırvan bulunmaktadır. Caminin şadırvanın konumlandırıldığı köşede kuzeydeki avlu penceresi sebil olarak düzenlenmiştir. Caminin avlusunda güney de geç devirde yapılan büyük bir havuz ile zamanla oluşan küçük bir hazire bulunmaktadır. Avlunun kuzeybatısında Çinili Hamam Sokağı üst kısmında Sıbyan Mektebi bulunmaktadır. Sıbyan Mektebinin batısında Çinili hamam yer almaktadır (Çobanoğlu, 1994:520). Çinili Cami'nin Kuzey duvarında yer alan cümle kapısı üzerinde kitâbe yer alır (Resim-38).



Resim 38. Çinili Cami Cümle Kapısı

Kitâbede;

*“Hemiŝe hazreti vâlâ cenâb-ı Vâlide Sultan  
Hulûs üzre li vechi’llah hayrat itmedir ŝanı  
Yapub bu cami ana nice emlak vakf itdi  
Muvaffak itdi hayrata anı tevfik-i Rabbani  
Tamam olunca didi Himmet’a tarihini hatif  
Bu camide olan taat ola makbul-i Sübhan”* yazmaktadır.

Giriş Kapısı Üzerindeki Kitâbede ise (Resim-39)

*“Hemiŝe Hazreti Vala Cenabı Valide Sultan,  
Hulus Üzre Lirechillah hayrat etmedir Ŝanı  
Yapub bu cami ana nice emlak vakfetti  
Muvaffak Etti hayrata anı tevkıfi rabbani  
Tamam, olunca dedi himmeta tarihini hatif  
Bu camide olan taat ola makbululi sübhani”  
H. 1050- m. 1640’ yazmaktadır (Haskan, 2001:163 ).*



Resim 39. Cami Giriş Kapısı Kitâbesi

#### 4.1. Çinili Cami'nin Çinileri

Osmanlı çiniciliğinin çöküş dönemi olan 17. yüzyılda inşa edilen Çinili Cami'nin dış cephesi dahil, son cemaat yeri kuzey duvarları ve pencere alınlıkları, harimde ise cephe duvarları, mihrapı, minber külahı, batı da yer alan pencerenin iç kısmındaki yan duvarları ile kadınlar mahfilinin duvarları çini ile kaplıdır. Çinilerdeki motifler dönemin en güzel örnekleri yansıtan stilize bitkisel ve naturalist motiflerini barındırır (Konyalı, 1976:134).

Caminin son cemaat yerinde bulunan kuzey duvarında, giriş kısmında ve pencere arasındaki yüzeylerde bulunan çini, zeminden itibaren 2,55 metreye kadar almıştır. Pano kısmında 25x25 cm ölçülerinde kare şeklinde, bordürlerde ise 8x25 cm ölçülerinde dikdörtgen levha şeklinde çiniler bulunmaktadır. Çinilerde kullanılan beyaz zeminde merkezdeki stilize çiçekten simetri şeklinde düzenlenen goncalar ve üsluplaştırılmış çiçeklerle aralarında bulut motifi kompozisyonu oluşturmaktadır. Mekandaki kullanılan çinilerin renkleri genellikle koyu mavi, beyaz, firuze ve yeşildir. Ara ara kırmızılıklara da yer verilmiştir. Bordürlerde birbirine benzeyen iki kompozisyon yer almaktadır. Batıda bulunan pencerenin sağındaki panonun bordüründe koyu mavi zeminde 'S' şeklinde kıvrık dallar da beyazla işlenmiş iri rozet çiçekler, rûmiler, goncalar yer almıştır. Motiflerde ara ara yeşil renk kullanılmıştır. Aynı renkle bezenmiş, benzer kompozisyona sahip iki panoların bordür kompozisyonunda ise kıvrık dallar da motiflerden rozet çiçeğinin yerine şemseyi andıran motiflerin kullanıldığını görmekteyiz. Yeşil zeminli motiflerin iç kısmında seçenek olarak bulut ve stilize palmet motifleri yer almaktadır. Mekan da pencere alınlıklarında bulunan çinili panoşarda düzensiz bir biçimde yerleştirilmiş farklı kompozisyonlarla düzenlenmiş kırık çiniler bulunmaktadır. Bu levhalar da son cemaat yeri duvarlarında ve iç mekanda da rastlarız. Bununla birlikte yapıdaki çinilerin zamanla dökülmesinden dolayı pencere alınlıklarında kullanıldığı söylenebilir. Harimin tam ortasında yer alan mihrabın sağ ve sol kısmında yer alan iki adet çinili alınlık bulunmaktadır. Alt kısmında bulunan alınlıklar dolap nişlerine, üstte bulunanlarda pencerelere aittir. Mihrabın sağ ve solunda bulunan dolap nişinde koyu mavi zemin üzerinde Rabbenâ duasından bir kısım bulunmaktadır. Yazının harflerinin içlerinde yer yer yeşil renk kullanılması dikkat çekmektedir.

Harimde bulunan çinili yazıların tümü lâcivert zemin üzerine beyaz celi sülüs yazıyla yazılmıştır. Ancak çinilerde bulunan yazıların metinleri birbirinden farklılık

göstermektedir. Alınlıkları iki yönlü üç bordür kuşatmaktadır. En dışta kalan bordürde koyu mavi zemin üzerinde bulut motifi bulunur. Sonrasında gelen bordür de ise mihrabın üst kısmında palmet dizisinin altındaki çinilerle aynıdır. En sondaki bordür de ise en dışta bulunan bordürle hemen hemen aynıdır. Alınlığın köşelerinde rûmilerden meydana gelen bir desen görülmektedir (Resim- 40).



Resim 40. Çinili Cami Bordürü

Pencere alınlıklarında ise ‘Ayetü'l-Kürsi’ den istifler yer almaktadır. Alınlığın etrafı ise örgü motifiyle kuşatılmıştır. Köşelikler de yeşil ve açık maviyle boyanmış rûmi, nar çiçeği ve stilize çiçeklerin meydana getirdiği bir desen bulunmaktadır. Alınlıklarda bulunan köşeliklerde yer alan desenler ve kompozisyonlar harimde bulunan diğer alınlıklarda yine devam ettirilmiştir. Harimi kuşatan kuşak yazısında ise fetih suresi nin bazı kısımları yazılmıştır. Yazının üzerinde ise bulut motiflerinden meydana gelen bir süsleme görülmektedir. Çinili yazı rûmilerden oluşan bir sıra ile sonlanmıştır. Sadece kadınlar mahfilinde bulunan çiniler de yazı kuşağı bulunmamaktadır. Bunun da dönemin küçük yapılarında bulunan bir özellik olduğu tespit edilmiştir.

#### 4.1.1. Son Cemaat Yeri Çinileri

Caminin dışını üç yönden çevreleyen ahşap tavana sahip son cemaat yeri 17. yüzyılda Osmanlı'da görülen ve bu yüzyıldan sonra uygulanması yaygınlaşan bir yapı türüdür. Caminin son cemaat yerine birkaç basamakla çıkılır (Koçu, 1965:4010). Yapının kuzeyinde yer alan mermer söveli kapının altta basık kemerli açıklığı vardır. İç kısımdaki giriş kapısının her iki yanında bulunan pencere alınlıkları ve duvar yüzeyleri pencere üzerine kadar çiniyle kaplanmıştır (Çobanoğlu,1994;521). Zamanında yapının son cemaat yerinin çökmesiyle oluşan hasar nedeniyle, tamiri sırasında pencereyi oturtmak için vurulan darbeye çini pano parçalanmıştır. Bu çiniler devrinin en güzel çinileriyle kaplanmış, zaman içerisinde dökülen çiniler pencere alınlıklarına gelişigüzel bir şekilde yerleştirilmiştir. Çinilerin çoğu çalınmış veya yerine başka çiniler konulmuştur (Resim-41-42) (Erol, 1988:335).



**Resim 41.** Son Cemaat Yeri Pencere Alınlığı ve Kenar Bordür Motifi

**Çininin Bulunduğu Yer:** Son cemaat yerinde giriş kapısının solunda yer alan pencerenin alınlığı

**Kullanılan Teknik:** Sır altı Tekniği

**Dönem:** 17. Yüzyıl

**Karo Sayısı:** 18

Son cemaat yerindeki çinilerde sonradan yapılan düzenlemeler sonucunda desenlerin bir kısmı karışmıştır. Genel olarak pano merkezi kompozisyonludur. Beyaz zemin üzerine firuze ve kobalt mavi rengeyle bezenmiş, kompozisyonun ortasında yer alan madalyon firuze rengeyle boyanmıştır. Bu madalyondan başlayıp geliştirilen kompozisyon birbirine bağlı kıvrılan dallarda bulunan kobalt mavi, hatayi, mine çiçeği ve karanfillerle bezenmiştir. Karoların birleştiği kısımda ise daha büyük bir madalyon deseniyle karşılaşırız. Bir merkezden başlayıp devam eden kompozisyon dengeli bir şekilde oturtulmuştur.



**Resim 42.** Son Cemaat Yeri Kenar Bordürleri

**Çininin bulunduğu yer:** Son cemaat yerinde giriş kapısının solunda yer alan pencerenin kenar bordürü

**Karo Ölçüsü:** 25x 12,5 cm

**Kullanılan Teknik:** Sır altı Tekniği

**Dönem:** 17. yüzyıl

Yapının Son Cemaat kısmında bulunan panoyu çevreleyen bordür bulunur. Bu bordürün renkleri kobalt mavi zeminin üzerine beyaz ve firuze renklerle kompozisyon

oluşturulmuştur. Bitkisel motiflerle bezenmiş bordür, kıvrık dallar ve bu dallarda bulunan mine çiçeği, yapraklar ve hatayilerden oluşan kompozisyon içinde ayrıca firuze rengiyle renklendirilmiş bulut motifi yer alır. Kompozisyonun ters şekilde devam etmesi sonucunda oluşan çini karoların birleşme yerinde geometrik bir desen oluşur. Bu karolar zaman içerisinde yerinden koptuğu için bordürlerde de eksiklik ve yanlış yerleştirme sonucu bir deformasyon oluşmuştur.

#### **4.1.2. Caminin Çinili Mihrap Külâhı**

Mermerden imal edilmiş minberin altıgen prizma külâhı çiniyle kaplanmıştır. Beyaz üzerine lâcivert, firuze, mavi renklerle, lâle, şakayık, karanfil ve yapraklardan tasarlanmış bir kompozisyon oluşturulmuştur. Alt kısmında iki sıra pano kenar bordürlerinde görülen lâcivert üzerine beyaz desenli bordür tekrar etmektedir (Öney,1977:93). Çiniden üretilmiş sekizgen kasnağın yüzey kısmına beyaz zemin üzerine lâcivert ve mavi renklerinde hatayı ve bulut motifleri tasarımı yapılmıştır. İki sıra panodan sonra sekizgen külâh yükselir. Külâh yüzeyinde beyaz zemin üzerinde mavi ve lâcivert hatayı ve bitkisel çiçeklerle kompoze edilmiştir (Resim-43) (Apa, 2004:306). Mihrabın nişli duvarları ve minberin külâhı ile Çinili Caminin çinilerinin Kütahya'ya ait olduğunu düşünenler için bu çinilerde İznik esintisi olduğu söylenebilir (Yetkin 1986:83).

Minber külâhının Osmanlı da çinili yapılması pek yaygın olduğu görülmemiştir. 17. yüzyıl da sadece Çinili Caminde kullanılmış olması ilgi çekmektedir.



**Resim 43.** Çinili Külâh

Minber, mermerden yapılmış özenli bir işçiliğe sahiptir. Sivri kemerli geçiş kısmı ile üç sivri kaş kemerli ayaklığı bulunan, on basamaklı kemerli açıklığa sahiptir. Minberin her iki tarafı zarif sütuncelerle geçiş sağlanmış, kapı kısmı yazı levhasından sonra mukarnaslı ve rûmili bir taç ile biter. Korkuluklar da ajur tekniğiyle yapılmış olup, kıvrık dallar ve üzerine iri rûmi ve palmetlerden oluşan bir kompozisyon vardır. Korkuluk kısmınının kapı sövesiyle birleştiği yer de yanlarda yarım palmet şeklinde sonlanan köşe dolguları kabartma lâle deseniyle tezyin edilmiştir. Yan aynalıklarda yer alan yuvarlak ajurlu kısımlarda kıvrık dal üzerinde rûmilerden bir araya gelen kompozisyon bulunur. Aynı zaman da bu kompozisyonun üzerinde yine rûmilerden oluşan kabartma süslemeler mevcuttur (Çobanoğlu, 1994:520).

#### **4.2. Çinilerin Döneme Göre Değerlendirilmesi**

17. yüzyılda Osmanlı çiniliğinde tamamen sıraltı tekniği kullanılmaktadır (Altun Arlı, 2003;86). 16. yüzyıla göre 17. yüzyılda çok yoğun bir şekilde çiniyle kaplanan yapılarda renk uyumu ile huzurlu bir atmosfer oluşturulmaya çalışılmıştır.

Bunlara örnek Topkapı Sarayı Revan Köşkünde 1635 yılında uygulanan yapının iç duvarları ve dış cepheleri alt pencerenin üst kısmından başlayan çepeçevre saran çiniler verilebilir (Resim-44). 1639 yılında yapılan Topkapı Sarayı Bağdat Köşkünde cephelerde pencerelerin üst kısmında, yapının içinde pencere aralarında, eyvan kemerleri, raf ve dolap içleri pendentifler çinilerle süslenmiştir. İçeride bulunan ocağın iki yanında ve pencere aralarında bulunan panolarda saz üslubunda kuş ve kılın figürleri yer alır.



**Resim 44.** Topkapı Sarayı Revan Köşkü Çinileri

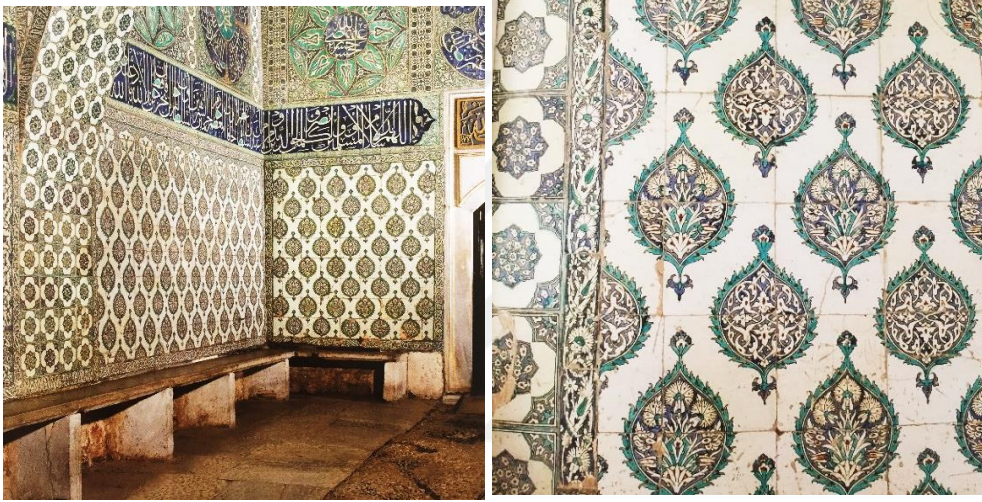
1640 tarihli bu panolar Topkapı sarayı sünnet odası cephesinde bulunan 16. yüzyıl örneklerinin 17. yüzyılda yapılmış başarılı bir kopyası sayılabilir. Bağdat köşkü içinde yer alan celi sülüs “ayet- el kürsi” yazısını Tophaneli Enderûni Mahmud Çelebi yazdığı kayıtlarda geçmektedir. 1663 yılında yapılan Yeni Cami’de bulunan iç duvarlar, ayaklar, hünkâr mahfili, üst mahfiller ve son cemaat yeri de çiniyle süslenmiştir. Mahfil mihrapları da çiniyle kaplanmıştır. Hünkâr mahfilinde bulunan çiniler vazodan ve ayaklı kâse içindeki vazodan çıkan natüralist süslemeler döneminin en güzel örnekleri arasında yer alır. Camiyle birleşik olan hünkâr kasrı çinilerinin yanı sıra mimarisi ile de günümüze ulaşan önemli bir yapıdır. Yapının giriş bölümünde ve odalarında 17. yüzyılın en değerli çinileri bulunmaktadır. Ayrıca odalarda bulunan ocaklarda çiniyle kaplanmış, ocaklar özellikle 17. yüzyılda ortaya çıkmış saray ve köşklere yaygın bir

şekilde kullanılmıştır. Camide ve hünkâr kasrında bulunan çinili yazıları ise, Teknecizade İbrahim Efendi'nin yazmış olduğu bilinmektedir. 17. yüzyılın en bilinen yapılarından olan 1640 tarihli Üsküdar Çinili Cami ise dönemin en güzel örneklerini içinde barındıran bir yapı olarak günümüze kadar ulaşmıştır. (Dönmez, 2017;369-372).

Caminin çinilerinin üretim yeri konusunda farklı görüşler vardır. Yapılan literatür taramalarında bazı kaynaklarda 17. yüzyıl çiniciliğinde görülen hareketlilik, motif ve üslup özellikleri nedeniyle çinilerin Kütahya işi olduğu (Aslanapa, 1949;106) (Yetkin, 1981-1982;83-110), bazılarında çinilerin 16. yüzyılın muhteşem örnekleriyle karşılaştırıldığında yüksek kaliteye ulaşamamış olsa da motif ve kompozisyon özellikleri açısından İznik Atölyelerinde üretilen örneklerle benzemesi nedeniyle İznik işi olduğu (Çini, 2002:23-31) (Aslanapa, 1949:105) (Carswell, 1998) (Altun, 1999;213-216) (Atasoy vd, 1989;272) ve bazılarında ise Sultan Ahmed Cami, Üsküdar Yeni Valide Cami ve Hatice Valide Sultan Türbesi çini örneklerinde olduğu gibi yapıda Kütahya ve İznik çinilerinin birlikte kullanıldığı belirtilmektedir (Erol, 1988;37) (Arlı,1998;244). Çinili caminin hat yazıları, motif ve desen itibariyle bu karışıklığa bir nebze ışık tutmaktadır. Kütahya sahasından çıkmış çinileri barındıran yapılarda az da olsa kullanılan örnekler 15. yüzyıldan itibaren gelişmenin başladığını göstermektedir. Bunu teyit eden Meryem Ana kilisesinde bulunan vakfiye defterinde yer alan 1444/45 ve185/86 tarihli kayıtlarda iki çini ustasının adının yer aldığını tespit eden Carswell ve Dowsett'in araştırmaları da 15. yüzyılda Kütahya çiniciliğinin gelişmeye başladığını göstermektedir (Çini,2002;86). İznik çinileri ise 16. yüzyıl da büyük bir gelişme göstermiştir. 16. yüzyılın ortalarından itibaren Osmanlı Çini sanatında sır altı tekniği uygulanmaya başlamıştır. Sır altı tekniğinde şeffaf sırn altına natüralist çiçekler ve hatayi grubu süslemeler fazlaca kullanılmıştır (Can ve Gün 2006).

Kullanılan motiflerde karanfil, lâle, sümbül, narçiçeği, şakayık, erik ve kiraz dalları, hançer gibi kıvrık iri yeşil yaprak motifleri çiçek desenlerinin aralarındaki boşlukları doldurur. Dönemin önemli özelliklerinden biri de kabarık mercan kırmızısı olmuştur. Bununla beraber firuze, koyu yeşil, mavi, lâcivert, siyah ve beyaz renklerin kullanımı devam etmiştir. 16. yüzyılın sonlarında ise kırmızı renk bozulmaya başlamış kahverengine dönüşmeye başlamıştır. Kırmızı renk kullanımı kısa bir süre sonra da tamamen ortadan kalkmıştır (Aslanapa, 2005;152).

İznik ve Kütahya'nın mamulleri arasındaki ayrılık İznik'te mükemmel sonuçlar veren kurşun firitli hamurun Kütahya'da bilinmemesi veya uygulanamaması ve sadece kireç-alkali hamur kullanmakla yetinilmesidir. Bilinen kırmızı madde Kütahya'ya intikal edememiş sadece kiremidi bir kırmızı ile çalışılmıştır. Çini hamuru daha kabadır. Sır kalitesi 17. yüzyılda diğer yıllara göre daha düşük durumda olduğu görülmektedir. Topkapı sarayı haremde Karaağalar dairesi giriş avlusundaki 16. ve 17. yüzyıl çinilerin Kütahya'da ya da İstanbul'da kurulan çini ocaklarında Kütahya'dan getirilen ustalara yaptırıldığı düşünülmektedir (Resim-45) (Kürkman,2005:60).



**Resim 45.** Topkapı Sarayı Haremi Karaağalar Dairesi Giriş Avlusu

17. yüzyıl Osmanlı çiniciliğinin özelliği ve üslubu 16. yüzyıl çinilerinden çok az bir farkla birbirinden ayrılır. İznik çiniciliği 17. yüzyılın sonuna doğru faaliyet göstermeyi bırakmış kapanmaya yüz tutmuştur. Soluk kırmızı, mavi, sarı renkler kullanılmıştır. İznik'te 17. yüzyılda çini sanatının geri kalmasıyla, Kütahya da yapılan çiniler, dönemin çini sanatına hâkimiyet sağlamıştır. Sonraki dönemlerde Lâle Devrinde Haliç Tekfur Sarayında Çini Atölyesi kurulmuş, burada çalışması için İznik'ten Çini ustası talep edilmiştir. Tekfurda üretilen çiniler kirliliği mavi zemin üzerine yeşil motifler yapılmıştır. 17. yüzyılın ilk yarısı klâsik dönemin devamı niteliği taşımaktadır. Bu özelliğinden dolayı malzeme ve teknik açıdan gelişmesi hızlı olmuştur. Özellikle Kütahya çiniciliğinde 17. yüzyılda faaliyetine devam ettiği ve İznik çiniciliği için gerekli hammadde kaynağı sağlayan merkez olduğu anlaşılmaktadır (Altun ve Arlı, 2008; 248). 17. yüzyılın önemli nitelikler barındırmasından dolayı her türlü alan bundan

etkilenmiş mimari ve sanatla ilgili önemli gelişmeler olmuştur. Bahsettiğimiz olaylar neticesinde sanatsal faaliyetlerin duraklama dönemine girmiş olması tabii bir sonuç olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu duraklama devrinde büyük yapıların inşası sınırlı kalmış, bununla birlikte yapılarda küçülmeye gidilmiştir. Mimarideki yoğunlaşma Valide Sultan, Sadrazam, vezir ve hatta daha az varlıklı kişilerin giriştiği bir mimari yapı olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu yüzyılda özellikle büyük yapılardan çok küçük yapıların yani mescit ve türbelerin çokluğu dikkatimizi çekmektedir. 17. yüzyılda büyük camiler yerini küçük camilere bırakmıştır. Çini 17. yüzyılın ilk yarısından itibaren teknik açıdan gerileme gösterse de Çinili Cami’de desen ve motiflerin zenginliği yönünden tasarımlar her zaman estetik olmuştur.

### 4.3. Çinili Cami Çinilerindeki Hat Yazıları

#### Mihrap Yazısı

**Sure:** Ali İmran suresi 39. Ayet (Resim-46-47).

**Okunuşu:** Fenâdethu’l-Melâiketu ve huve kâimun yusalli fi’l Mihrâb

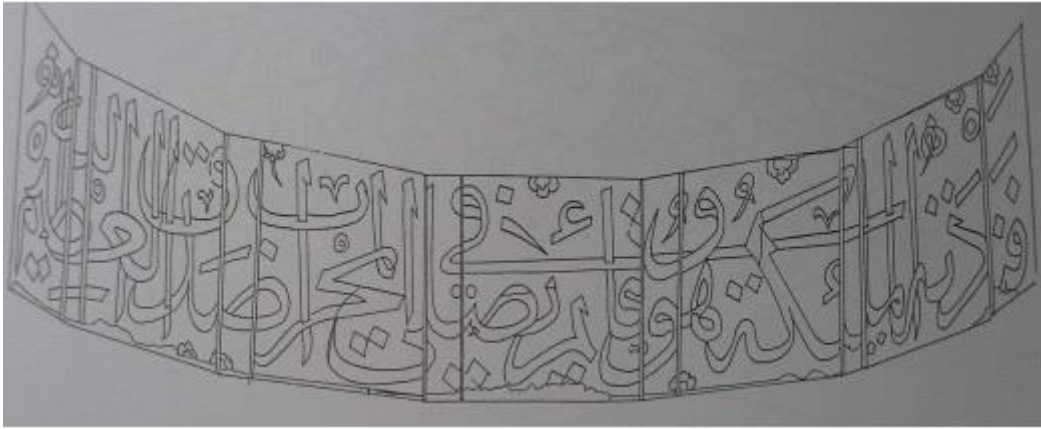
**Meali:** O, Mihrapta durup namaz kılarken melekler ona seslendi.

**Ölçüleri:** Eni 32 cm Boyu 28, 5 cm



Resim 46. Mihrap Yazısı

7 köşeli mihrap nişinin tek yazısıdır. 7 karodan oluşmaktadır. Onarım görmemiştir. Beyaz zemin üzerine sır altı tekniği uygulanmıştır. Zemin rengi beyaz olup, süsleme de kobalt mavi ve firuze kullanılmıştır. Yazının etrafı mavi ve firuze renkli şakayıkla bir ağ ile çevrelenmiştir. Kenar bordürlerinde alışılmışın dışında lâcivert üzerine beyaz, kırmızı, firuze, ortada beyaz üzerine aynı renklerde renkli iri dişli yapraklar ve şakayıklar yer alır (Öney,1977:93). Çeşitli renkleri barındıran ve kalitesiyle mihrabın çinileri 17. yüzyıl için başarılı bir örnektir.



**Resim 47.** Çinili Cami Mihrap Yazısı Çizim (Yılmaz, 2011:66)

Kible duvarında tam orta da kuzey girişli aksında bulunan mihrap, çini duvar kaplamasıyla aynı seviye kalıp, niş yuvası duvarın iç kısmında kalmaktadır. Mihrabın çinilerinin kompozisyonu her iki yanda bulunan mermer söveli dolap nişlerinin bir devamı olarak tasarlanmıştır (Resim-48). Bu zamana kadar farklı farklı dönemlerde onarım gören caminin mihrabında zaman içerisinde rutubetten dolayı dökülmeler oluşmuştur. Mihrabın alt kısmında yer alan orijinal çini plakalar onarım esnasında farklı kompozisyondaki çinilerle değiştirilerek değişim yaşamıştır (Bozkurt,2007:347).

Caminin iç mekânındaki duvarlar zeminden yaklaşık olarak 4,10 metre yüksekliğe sahip olan çinilerle kaplanmıştır. Kadınlar mahfilindeki kuzey duvarındaki çiniler diğer çinilere göre biraz daha yüksekte bitmiştir. Mekânın harim kısmındaki çiniler son cemaat yerinde bulunan çinilerden daha kaliteli bir işçiliği yansıtmaktadır. Harimin güney cephesinin tam ortasında yer alan mihrap dikdörtgen planlıdır. Mihrabı dıştan üç bordür kuşatmaktadır. Mihrabın en dıştaki kısmını çevreleyen bordürdeki kompozisyon koyu mavi zemin üzerine ‘S’ biçimli kıvrım dallarla birbirine bağlanan

stilize çiçeklerle dolgulanmıştır. Hançer yapraklar hatâyiler ve lâlelerin tekrarı niteliğindedir. Motifler beyaz renkle işlenmiş, hançer yaprakların üzerindeki çiçekler soluk kırmızıyla, hatayilerin tohum kısımları yeşille boyanmıştır. Bundan sonra gelen bordürle beyaz zeminde sapsaplarla birbirine bağlayan nar çiçekleri yer almaktadır. Nar çiçeklerini birbirine bağlayan sapsapların üzerinde stilize çiçekler yer almaktadır. Farklılık olarak yeşil ve açık maviyle renklendirilen nar çiçeklerinden yeşille boyanan iç kısmında beyazla işlenmiş lâle, gonca ve stilize olarak çizilmiş bitkisel motifler yer almaktadır. Ayrıca motiflerin bazı kısımlarında dönemin ender renklerinden olan kırmızıya da rastlanmaktadır. Bordürün üçüncüsünde renk ve kompozisyon itibarıyla en dışta bulunan bordürün tekrarı olarak yapılmıştır. Mihrabın kemer kısmında da bu süsleme aynı biçimde kullanılmıştır. Mihrabın kemer köşeliklerinde ise yeşil zemin üzerinde beyazla işlenmiş bulut motifleri görülmektedir. Kavsarası yarım kubbe şeklinde konumlandırılmıştır.



**Resim 48.** Çinili Cami Mihrabı Genel Görünüşü

**Rabbena duası:**

Mihrabın her iki yanında pencere alınlıklarından ayrı olarak tasarlanmış, alınlıkların ölçüsünden biraz daha küçük yine celi sülüs yazıyla yazılmış Rabbena duası yer alır (Resim-49-50).

**Hattatı:** Hattatın imzasına rastlanmamıştır. Kaynaklarda da hattatı hakkında bilgiye rastlanmamıştır.

**Dil:** Arapça

**Yazı Çeşidi:** Celi Sülüs

**Malzeme ve Teknik:** Çini üzerine sır altı tekniği

**Renk:** Zemin kobalt mavi üzerine beyaz renk

**İstif Çeşidi:** Müselles



**Resim 49.** Mihrap Duvarı Sağ

**Yazı İçeriği:** Rabbena Duası

**Okunuşu:** Rabbenâ âtina fi'd-dünya haseneten ve fi.

**Anlamı:** “Allah’ım! Bize dünyada iyilik ve güzellik, ahirette de iyilik ve güzellik ver.

Dolap üstüne denk gelen istiflerde ise sadece dua yazılmış ayetlerden bağımsız bir şekilde istif yapılmıştır. Kuşak yazısına ve pencere alınlıklarına göre nispeten istif kaidelerine uyulmuştur. Diğer yazılarda olduğu gibi vav gözleri firuze rengine

boyanmıştır. Fakat zaman içerisinde onarım görmemiş, çiniler orijinal olarak kalmıştır. İstif yapılırken teşrifatta bozukluk oluşmuş, kelimenin bütünlüğü bozulmuştur. “Fi’l-âhirati” kısmı yarıda kesilip diğer istife geçirilerek bütünlük sağlanmamıştır.



**Resim 50.** Mihrap Duvarı Sol

**Yazı İçeriği:** Rabbena Duası

**Okunuşu:** l-âhirati haseneten ve gına azabennar.

**Anlamı:** Ahirette de iyilik ve güzellik ver.

#### 4.3.1. Kuşak Yazısı

**Hattatı:** Kuşak yazısında hattatın imzasına rastlanmamıştır. Kaynaklarda da hattatı hakkında bilgiye rastlanmamıştır.

**Dil:** Arapça

**Yazı Çeşidi:** Celi Sülüs

**Malzeme ve Teknik:** Beyaz hamur üzerine sır altı tekniği

**Renk:** Zemin kobalt mavi üzerine beyaz renk

**İstif Çeşidi:** Satır yazısı

Caminin ön cephesinde sütunlar üzerinde oturan saçak çevrelemektedir. Küçük bir külliye olarak düşünülen yapıda, cami ile aynı avlu içerisinde yer alan medrese ve ayrı bir yerde yer alan asimetrik planda güneydoğu köşe üçgenine yerleştirilmiştir. Caminin mihrabı, kadınlar mahfili, son cemaat yeri de çinilerle bezenmiştir. Çinili külah şeklinde yapılmış minberi nefis bir eser olarak günümüze kadar gelmiştir. Mekânı çepeçevre saran kuşak yazısı ise çoğu orijinal olarak kalan çiniler üzerindeki celi sülüs

yazı kuşak yazısı sağ duvardan itibaren “Besmele” ile başlamaktadır. Kuşak yazısının paftalarının baş ve son kısımlarında içleri bulut motifiyle süslenmiş köşebentler yer almaktadır. Yazının besmele kısmının olduğu çinilerde renk değişikliği olmasından dolayı sonradan yapıldığı anlaşılmaktadır. Renkler soluk ve kirli görünmektedir. Ayrıca yine kuşak yazısının çevresindeki zencerek motifinin bozuk olması çinilerin restorasyon sonucu yenilediği ihtimalini kuvvetlendirmektedir. Kuşak yazılarının yenilenme sonucu herhangi bir tamir kitâbesine rastlanmamıştır (Aslanapa, 1993:336).

Camiyi üç yandan çevreleyen kuşak yazısı, harim kısmının zemininden itibaren 3,5 metre yukarıdan başlar. Kuşak yazısının kalınlığı 22 cm, Celi sülüsle yazılan kuşak yazısının toplam uzunluğu ise 18,7 m olarak ölçülmüştür. Yazının “Besmeleyle” başlayan 1,7 m’lik kısmı mihrapla minber arasında kalan bölümde yer alır. 3.6 m’lik kısmı minberin sol tarafındadır. Minberin sol kısmından itibaren doğu duvarına uzanan kuşak yazısının ölçüsü 6,1 m’dir. Caminin batı duvarından tekrar başlayan kuşak yazısının 6,1 m’lik kısmı da bu duvar da yer almaktadır. Yazının son bölümü minber ile batı duvarının arasında olup sadece 80 cm’dir.

**Sure:** Fetih Suresi 1-2. Ayet (Resim-51).

**Okunuşu:** İnnâ fetahnâ leke fethan mübina, liya’firalekallahu mâ tekaddeme minzenbike

**Meali:** Doğrusu biz sana apaçık bir fetih ihsan ettik. Böylece Allah senin geçmiş ve gelecek günahlarını bağışlar. Sana karşı nimetini tamamlar ve seni doğru yola iletir (Yazır, 1938).

**Değerlendirme:** Sülüs ve Celi Sülüs de harflerin oluşturduğu çizgiler istifin kapsayacağı alana mütecanis bir biçimde yerleştirilmelidir. İstif edilecek harflerin ahenk içinde istif sahasına yerleştirilmesi, aynı yoğunlukta dağıtılması, homojen bir bütünlüğün sağlanması, dengenin korunması mükemmel bir istifin en önemli unsurlarındandır. Harflerin yapısını bozacak bir alanın bulunmamalıdır. Çinili Camindeki celi sülüs kuşak yazısı istifi iki satır halinde tasarlanmıştır. Harf ve harekeler dönemin gerisinde kalan bir yapıyı yansıtır. Noktalar köşeli değil yuvarlak ve harfin kalem kalınlığından daha küçük bir şekilde konumlandırılmıştır. Harekeler az kullanılmış hatta bazı yerlerde kullanılmamıştır. Harfler birbirinin üzerinde sanki iç içe geçiyormuş gibi tahrirle birbirinden ayrılmıştır. Harflerin çanak kısımları satıra paralel

denecek kadar uzatılmıştır. Kef harfi özellikle satıra doğru meyilli değil paralel olarak yazılmıştır. “Li yağfiralek’Allhü” kısmındaki alan hâkimiyeti satır sonuna gelindiğinde sekteye uğramıştır “min zenbike” kısmı satır sonuna sıkıştırılmıştır.



Resim 51. Mihrap Duvarı Sağ Kuşak Yazısı

**Sure:** Fetih Suresi 2-3 Ayet (Resim-52-54).

**Okunuşu:** Ma teahhara ve yütimme nı'metehu aleyke ve yehdiyeke sıratan müstekîma

Ve yensurakellahü nasran azîza

Hüvellezı enzele's-sekinete fi kulubi'l-mü'minıne li yezdadu imânem mea imanihim ve lillahi cünudü's-semavati ve'l-ard ve kanellahü alimen hakîma

**Meali:** Ve sana Allah şanlı bir zafer ile yardım eder. İmanlarına iman eklesinler diye müminlerin kalplerine güven veren O'dur. Göklerin ve yerin orduları Allah'ındır. Allah bilendir, her şeyi hikmetle yapandır (Yazır, 1938).



Resim 52. Mihrap Duvarı Sol Kuşak Yazısı Genel Görünümü



Resim 53. Mihrap Duvarı Sol Kuşak Yazısı Detay

Harflerin birbirine olan oranları düzenli değildir. Noktalı harfler bazen ihmal edilerek noktaları konulmamıştır. “Nesran aziza” kısmında kullanılan ze harfinin oranı ile sonrasında gelen “hüvellezi enzele” kısmındaki ze harfinin oranı karşılaştırıldığında dikkat çeken tezatlık olduğu görülmektedir.



Resim 54. Mihrap Duvarı Sol Kuşak Yazısı Detay

“Enzele’s sekinete” de harflerin rahat bir şekilde oturtulmuş olması satırın sonuna gelindiğinde ‘kef’ harfinin sıkıştırılmış haliyle karşılaştırıldığında bir orantısızlık meydana gelmiş olduğu görülür.

**Sure:** Fetih Suresi 5. Ayet (Resim-55).

**Okunuşu:** Li yüdhile’l-mü’minine ve’l-mü’minati cennatin tecrı min tahtihe’l-enharu halidine fiha ve yükeffira anhüm seyyiatihim ve kâne zalike ‘ındellahi fevzen azîma.

**Meali:** Mümin erkeklerle mümin kadınları, içinde ebedi kalacakları, altlarından ırmaklar akan cennetler koymasını, onların günahlarını örtmesi içindir. İşte bu, Allah katında büyük bir kurtuluştur (Yazır, 1938).

**Değerlendirme:** Yazının bu kısmında teşrifata uygun bir şekilde satır nizamı başlamıştır. Dönemin şartlarına göre henüz olgunlaşmamış harfler Türk tezyinatında pek benimsenmemiş olan muhakkak yazı çeşidinin izlerini taşımaktadır. Dönemin yine özelliklerini yansıtan tezyini unsurlar pek az kullanılmıştır. Noktalar arasındaki uyumsuzluk göze çarpmaktadır. Kepler satır istifine yerleşebilmesi için yapısı tamamen bozulmuştur. Çanaklar bir sonraki harfe göre uzatılmış, iki sıra satır istifi alttan ve üstten harfleri sıkıştırmış hissi uyandırmaktadır. Lafzatullah kaideye uygun olarak üst kısma yazılmış fakat o da kalem kalınlığına göre küçük yazılmıştır. Lafzatullah'ın he harfi çengelli değil, mukastale şekli kullanılmıştır.

Firuze rengine boyanmış cim, ha, hı, sad, dat, tı, zı, ayn, fe, kaf, kef, mim, vav, lamelif ve he gibi harflerin gözleri hemen hemen her harfte uygulanmamıştır. Cezm ötre gibi hareketlerin gözleri de doldurulmuş ihmal edilmemiştir. 'Cennatin tecri' deki elif ve ya'nın arasında oluşan boşluk bile firuzeyle boyanmıştır. İstifte oluşan başka harfin birleşimi sonucu oluşan herhangi bir boşluk bu şekilde doldurulmamıştır. Bu da ustanın yanlışlık yapmış olabileceğini düşündürmektedir. Yazı kuşağında bütün harflerinde gözleri doldurulmamıştır.



Resim 55. Sol Kuşak Yazısı

**Sure:** Fetih Suresi 6. Ayet (Resim-56).

**Okunuşu:** Ve Yüazzibe'l-münafikiyne ve'l-münekati ve'l-müşrikiyne

**Meali:** ve o Allah hakkında kötü zan da bulunan münafık erkeklere ve münafık kadınlara, Allah'a ortak koşan kadınlara azap etmesi içindir. Kötülük onların başlarına gelmiştir. Allah onlara gazap etmiş, lanetlemiş ve cehennemi kendilerine hazırlamıştır. Orası ne kötü bir yerdir (Yazır, 1938).



Resim 56. Sol Kuşak Yazısı

**Sure:** Fetih Suresi 6. Ayet (Resim-57).

**Okunuşu:** Vel müşrikatiz zannine billahi zanne'z-sev' aleyhim dairatü's-sev' ve

**Meali:** Ve o Allah hakkında kötü zan da bulunan münafık erkeklere ve münafık kadınlara, Allah'a ortak koşan kadınlara azap etmesi içindir. Kötülük onların başlarına gelmiştir. Allah onlara gazap etmiş, lanetlemiş ve cehennemi kendilerine hazırlamıştır. Orası ne kötü bir yerdir (Yazır, 1938).

**Değerlendirme:** Çanaklı harflerin satıra oturuşundan dolayı çanakları tamamen bozulmuş, Lafzatullah'ın yapısı da diğerlerine göre bu satırda değişmiştir.



Resim 57. Sol Kuşak Yazısı

**Sure:** Fetih Suresi 6-7. Ayet (Resim-58).

**Okunuşu:** Ğadiballahü aleyhim ve leanehüm ve eadde lehüm cehennem vesæet masîra.

Ve lillahi cünüdü's-semavati ve'l-ard ve kanellahi azizen hâkima

**Meali:** Göklerin ve yerin orduları Allah'ındır. Allah çok güçlüdür, hüküm ve hikmet sahibidir (Yazır, 1938).

**Değerlendirme:** Lafzatullah'tan itibaren hareke kullanılmamıştır. Üst üste gelen vavlar biri 'mürsel' diğeri 'mukavver' olarak yan yana gelmiştir. 'Aleyhim' kısmı 'mürsel' vav ı kapatmıştır.



Resim 58. Sol Kuşak Yazısı

**Sure:** Fetih Suresi 15-16. Ayet (Resim-59).

**Okunuşu:** “bel tahsüdûnena bel kanu la yefkahune illa kalîla.”

“Kul li'l-muhallefine mine'l-a'rabi se tûd'avne ila kavmin üli be'sin şedîdin tûkatilunehüm ev yüslimun fe in tütü'y'u

**Meali:** Siz ganimetleri almak için gittiğinizde geri kalanlar: “bırakın biz de arkanıza düşelim” diyeceklerdir. Onlar, Allah'ın sözünü değiştirmek isterler. De ki: siz bizimle gelemeyeceksiniz. Allah daha önce böyle buyurmuştur. Onlar size: “Bizi kıskanıyorsunuz” diyeceklerdir. Bilakis onlar, pek az anlayan kimselerdir (Yazır, 1938).

**Değerlendirme:** Bazı dönem yapılarında kullanılan fetih suresinin en ilginç kullanımı bu yapıda görülmektedir. Bu satır da 'fetih suresi' 7. ayetten sonrası yazılmamış, 15. ayete geçiş yapılmıştır. 15. ayetten 18. ayete devamı sağlanmış, 18. ayetin yarısında kuşak yazısı sonlandırılarak anlam bütünlüğü bozulmuş olduğu görülür. 15'ten 18. ayete atlanmasının nedenini ise anlamlarına bakarak tahmin edilebilir. Atlanan ayetlerde inkarcılardan, cehennem azabından bahsedilmesinden dolayı, ibadet edilen mekanda daha çok müjdeleyici ayetlerin yer alması, ortam da olumlu ve huzurlu bir atmosfer oluşturulması istenmiş olabileceği tahmin edilmektedir (Özkafa, 2008: 102). 'Bel kanü' de ise 'kef' harfinin sereni sonra gelen harf tarafından tamamen kesilmiştir. İstif yaparken yer kazanmak için veya eliflerin paralel bir şekilde gelmesi için yapıldığı düşünülmektedir. Satıra değen kısımlarda çanaklı harflerin çanakları

bozulmuş neredeyse satıra tam oturmuştur. İstifin üst kısımlarına oturan çanaklı harflerin çanaklarındaki uyumsuzluk göze çarpmaktadır.



Resim 59. Sağ Kuşak Yazısı

**Sure:** Fetih Suresi 16. Ayet (Resim-60)

**Okunuşu:** yü'tikümüllahü ecran hasena ve in tetevellev kemâ tevelleytüm min kablü yüazzibküm azaben elıma”

**Meali:** Arabilerin geri bırakılmış olanlarına de ki: Siz yakında çok kuvvetli bir kavme karşı savaşmaya çağırılacaksınız. Onlarla savaşacaksınız veya Müslüman olurlar. Eğer itaat ederseniz, Allah size güzel bir mükâfat verir. Ama önceden döndüğünüz gibi yine dönecek olursanız sizi acıklı bir azaba uğratar (Yazır, 1938).



Resim 60. Sağ Kuşak Yazısı

**Sure:** Fetih Suresi 17. Ayet (Resim- 61).

**Okunuşu:** Leyse alel a'ma haracüv ve la alel a'raci haracüv ve la alel

**Meali:** Köre vebal yoktur, topala da vebal yoktur, hastaya da vebal yoktur. Bununla beraber kim Allaha ve peygamberine itaat ederse, Allah onu altından ırmaklar akan cennetlere sokar. Kim geri kalırsa, onu acı bir azaba uğratar. (Yazır, 1938).

**Değerlendirme:** Bu satırda ise bazı harflerin yapısı tam anlamıyla yazılmışken bazı harfler tamamen ihmal edilerek yapısı bozulmuştur. Peş peşe gelen ‘cim’ harfleri alanı tamamen alttan ve üstten kaplamış, diğer harflerde bu yüzden sıkışıklık olduğu gözlemlenebilir.



Resim 61. Sağ Kuşak Yazısı

**Sure:** Fetih Suresi 17. Ayet (Resim-62).

**Okunuşu:** Meriydı harac ve mey yütılahe ve rasulehu yüdhilhü cennatin tecri min tahtihel enhar ve mey yetevelle

**Meali:** Bununla beraber kim Allaha ve peygamberine itaat ederse, Allah onu altından ırmaklar akan cennetlere sokar (Yazır, 1938).



Resim 62. Sağ Kuşak Yazısı

**Sure:** Fetih Suresi 17- 18. Ayet (Resim-63).

**Okunuşu:** yüazzibhü azaben elima, le gad Radyallahu

**Meali:** Kim geri kalırsa, onu acı bir azaba uğrattır (Yazır, 1938).

**Değerlendirme:** Yazı kuşağının sonuna gelindiğinde ise 17. Ayetin bir kısmı ve 18. Ayetin başı yazılmış fakat yarım kalmıştır. Bu yüzden kuşak yazısının anlam bütünlüğü bozulmuştur. Özellikle Lafzatullah yarım kalmış ‘he’ si yazılmamıştır. ‘dal’ harfini yazarken sonuna doğru kalem kalınlığının gözetilmeden özensizleştiğini görmekteyiz.



Resim 63. Mihrap Duvarı Kuşak Yazısı Son Kısım

#### 4.3.2. Pencere Alınlık Yazıları

**Hattatı:** Hattatın imzasına rastlanmamıştır. Kaynaklarda da hattatı hakkında bilgiye rastlanmamıştır.

**Dil:** Arapça

**Yazı Çeşidi:** Celi Sülüs

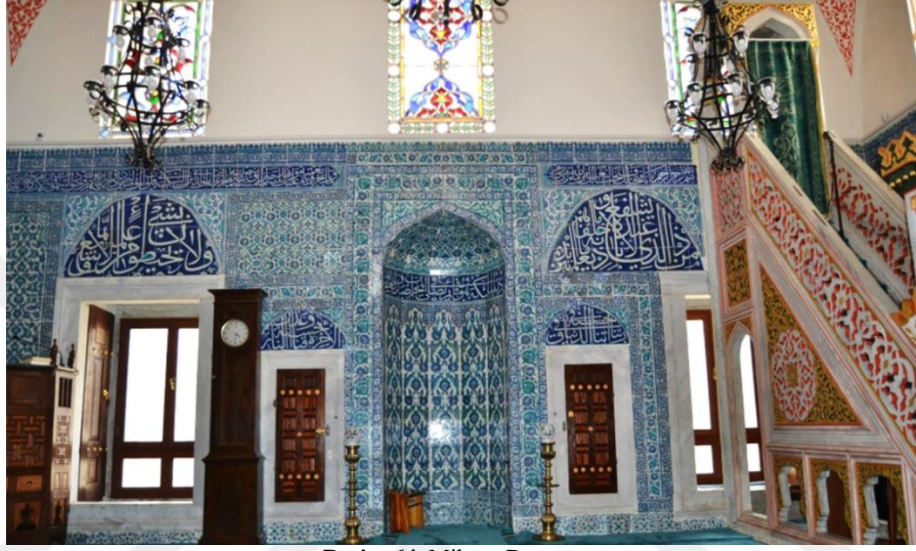
**Malzeme ve Teknik:** Çini üzerine sır altı tekniği

**Renk:** Zemin kobalt mavi üzerine beyaz renk yazı

**İstif Çeşidi:** Müselles

Çinili caminin ana kısmı mihrap ve zeminden itibaren üst pencerelere kadar çinilerle kaplanmıştır. Sır altı tekniğiyle yapılmış, beyaz zemin üzerine mavi, firuze ve yeşil rengin hâkim olduğu şakayık, lâle, sümbüllerden meydana gelen bitkisel kompozisyonlu çinileri barındırır. Bu çiniler klâsik Türk Çini Sanatının en güzel örneklerini taşıyan son çini eserlerindedir. Bu yüzden bu çiniler ve yazılar hem dönem açısından hem de teknik açıdan önem arz eder (Aslanapa, 1993:336). Firuze, mavi ve yeşil rengin mekâna hâkim olduğu çiniler camiye adım atar atmaz insanı cezbeden bir atmosfer oluşturur. Pencere alınlıklarındaki yazılar, mekânı üç yönden saran kuşak yazısı ve çinili panolarla mekân sıcak bir atmosfere kavuşmuştur. Mekânı oluşturan bu

çiniler kalite bakımından biraz düşük durumda olduğu görülmüştür. Caminin ana kısmını üç yandan saran kuşak yazısından ziyade pencere alınlıkları daha fazla dikkat çekmektedir. Pencere alınlıkları muntazam bir şekilde tam pencere üzerine gelecek şekilde konumlanmamıştır (Resim-64). Bir pencere alınlığı minberin tam arkasında kalması sebebiyle mihrapla minber arasında konumlandırılmıştır.



Resim 64. Mihrap Duvarı

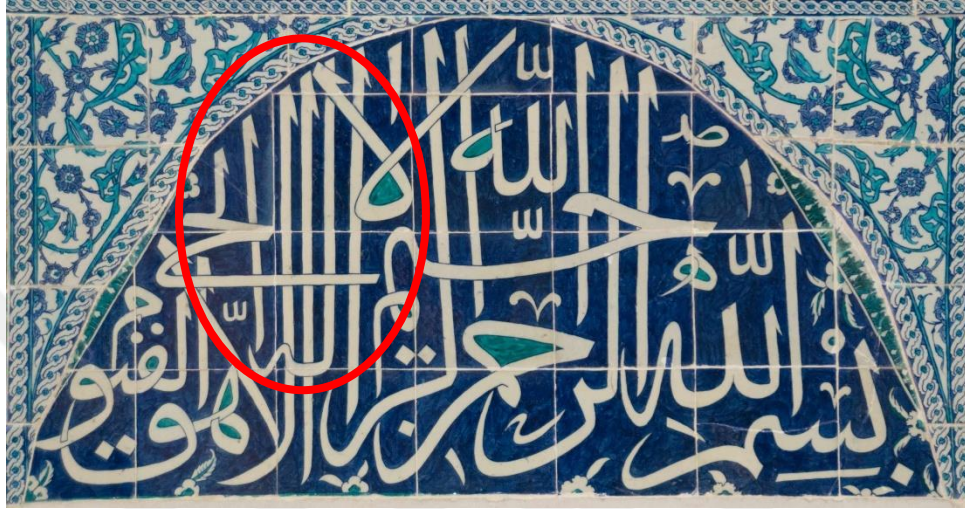
**Sure:** Bakara Suresi 255. Ayet (Resim-65).

**Okunuşu:** Allahu la ilailla huvel hayyum kayyum

**Meali:** Allah'tan başka hiçbir ilah yoktur! O, daima yaşayan, daima duran, bütün varlıkları ayakta tutandır (Yazır, 1938).

**Değerlendirme:** Sülüs yazıda istif önemli bir konudur. Yazının yalın hali tasarım ilkeleri bakımından değerlendirildiğinde açık ve okunaklı olması gerekir. İstifin dış kontur çizgileri kompozisyonun formunu sıfırdan oluşturmakla birlikte, içindeki harf yapısının uygun olup, homojen bir biçimde yerleştirilmesi, teşrifata dikkat edilmesi, harf ve kelime bütünü birbiri takip etmesi önemlidir. Çinili caminin pencere alınlıkları “müselles” istif formuna uygundur denilebilir. Bir kompozisyonun istifte başarılı olabilmesi için fazlalıklardan arınmış bir şekilde sade ve öz biçimde olması gerekir. Buna örnek olarak Leonardo Da Vinci' nin; “Sadelik en yüksek gelişmişlik düzeyidir” sözleri esas alınabilir. Sağdan birinci pencere alınlığı “Besmele” ile başlamış olup aynı form için de ayetin başlangıcı yer alır. Besmele kısmına ayrılan alanın

ferahlığı ayetin sonunda sağlanamamıştır. Eliflerin üst üste denk gelmesi, sağ ve sol olarak her iki yönde aynı formu yakalamaya çalışmış olduğunu gösterir. Fakat eliflerin yapısı istikrarlı bir şekilde paralel gelmemiş, istifin sonuna doğru harfler arası boşlukta sıkışmalar olmuş ve istif yapısında süreklilik kaybolmuştur.



Resim 65. Sağ 1. Pencere Alınlığı

**Sure:** Bakara Suresi 255. Ayet (Resim-66).

**Okunuşu:** La te' huzuhü sinetüvvela nevm. Le hü ma fissemavati ve ma fil ard.

**Meali:** O'nu ne gaflet basar ne de uyku. Göklerdeki ve yerdeki her şey O'nundur.

**Değerlendirme:** 2. pencere alınlığında yine istifin en sağ tarafı geniş rahat bir şekilde oturtulmuş, sol kısmına doğru keşideli harf bünyesi kullanılmasına rağmen harfler sıkıştırılmıştır. Dolayısıyla iptidai bir yazı olduğu anlaşılmaktadır. İstifin son kısmında Eminönü Yeni Caminde gördüğümüz gibi dikey ve yatay harfler birbirini kesmiş, kısmi boşlukların bile içi boyanmıştır.



Resim 66. Sağ 2. Pencere Alınlığı

**Sure:** Bakara Suresi 255. Ayet (Resim-67).

**Okunuşu:** Men zellezi yeş feu indehü illa bi iznih. Ya' lemü ma beyne eydihim ve ma halfehüm.

**Meali:** O'nun izni olmadan huzurunda şefa'at etmek kimin haddine' onların önlerinde ve arkalarında ne varsa hepsini bilir (Yazır, 1938).



Resim 67. Mihrap Duvarı Sağ Pencere Alınlığı

**Sure:** Bakara Suresi 255. Ayet (Resim-68).

**Okunuşu:** Ve la yühiydune bi şeyin min ilmihi illa bima şaa'

**Meali:** Onlar ise, O'nun dilediği kadarından başka ilminden hiçbir şey kavrayamazlar (Yazır, 1938).

**Değerlendirme:** Bu pencere de yapılan istif de ise baş kısımdaki harflerin bulunduğu alanın genişliğine istifin son kısımda rastlanmamıştır. Hatta bu yüzden teşrifatta bile bozukluk oluşmuş denilebilir. ‘tı’ harfi gereğinden fazla uzamış ve kalem ölçüsü değişmiştir.



**Resim 68.** Mihrap Duvarı Sol Pencere Alınlığı

**Sure:** Bakara Suresi 255. Ayet (Resim-69).

**Okunuşu:** Ve si'a kürsiyyü-hüssemavati vel ard. Ve laye'u duhü Hıfzu hüma

**Meali:** O'nun hükümranlığı, bütün gökleri ve yeri kucaklamıştır (Yazır, 1938).

**Değerlendirme:** Görüldüğü gibi bu pencere alınlığında az harekeye yer verilmiş, tirfil kullanılmıştır. 'elif' harfleri bazı yerlerde uzatılmış, bazı yerlerde küt kalmıştır. Vav çeşitlerinden 'mürsel' ve 'mukavver' vav burada bir arada kullanılmıştır.



Resim 69. Sol Duvar Pencere Alınlığı

**Sure:** Bakara Suresi 255. Ayet (Resim-70).

**Okunuşu:** Ve hü'vel Aliyyül Aziym

**Meali:** Her ikisini görüp gözetmek, O'na bir ağırlık da vermez. O, çok yüce, çok büyüktür (Yazır, 1938).

**Değerlendirme:** Bu ayette elif harfinin peş peşe gelmesiyle istifin sol ve sağ kısmına orantılı yerleştirilmeye çalışılmıştır. Lafzatullah yine üst kısma sıkıştırılmış, dönemin örneklerinde görülen harflerin birbirini kesmesiyle istife yerleştirilmiştir.










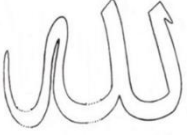






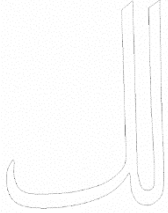
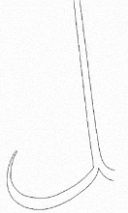




Resim 70. Sol Pencere Alınlığı

#### 4.4. Çinili Cami Kitabesindeki Harf Formlarının Döneme Göre

##### Değerlendirmesi

Kitâbelerde kullanılan celi sülüsün genel olarak değerlendirildiğinde ibtîdai bir şekilde kullanıldığı açıkça görülmektedir. İstif kaideleri bakımından klâsik celi sülüs istif kaidelerine yer verilmiş, kelimelerin ve harflerin sıralanışına göre sıralama bozulmamıştır. Elif ve lam harfi sırasıyla gelmektedir ve lam harfi elif harfinin önüne geçmeyecek şekilde istif sistemi düzenlenmiştir. Bununla birlikte istiflerde belli bir kalıba uyma zorunluluğundan bahsetmek mümkündür. Yarım, sivri daire formuna sığdırılabilmek için kelimelerin birleşimlerinden feragat edilmiş başka bir ifadeyle forma sığdırılabilmek adına istife göre harf kullanılmıştır. İstifdeki hareke ve tezyini işaretlere bakıldığında, 17. yüzyıl öncesi hareke ve tezyini işaretlerin kullanıldığı anlaşılmaktadır. Harekelerde 17. yüzyıl ve sonrasında genellikle  $1/3$  veya en fazla  $2/3$  kalem ağzı kullanılırken bu eserin kitâbe yazılarda çok daha kalın harakelerin kullanıldığı yerler görülmektedir. Harekeler için nasıl ki 17. yüzyıl öncesi olabilir diye bir tespitte bulunulduysa, yazıya ve harflere de aynı yorumu yapılabilir. İstifte sıkışık kalan yerleri rahatlatmak adına, altta veya üstte kalan çizgilerin durumuna göre kesişim yerlerinde ayırmalar görülmektedir. Formlara sığmayan yerlerde harflerin çanaklarında veya kuyruklarında yarım bırakmak suretiyle kırmalar yapılmış, kelime ve harfler yazı formuna sığdırılmaya çalışılmış, sıkışık olan yerler rahatlatılmak adına geçmeler kullanılmış, sığmayan yerler yarım bırakılmak suretiyle kırılmıştır. İstiflerin genel diziliş ve okunuş planı aşağıdan yukarıya doğrudur. Bu klâsik istif kaidelerine uyulduğunu göstermektedir. Mihrap duvarı sağ pencere alınışındaki istiflerde yer yer günümüzde “espri” de denilen, olağanüstü birleşimlerin yapıldığı görülmektedir. ‘ye’ harfi ve ‘ayn’ çanağı fevri bir şekilde birleştirilmesi buna örnek olarak verilebilir. İstif ve kompozisyonlarda dikkat çeken hususlardan bir tanesi de kullanılan dikey harflerde eğimlerin düzensiz oluşudur. Dikey harflerde istenen hafif sağa meyilliliğin bu yapıdaki yazılarda yer yer abartıldığı görülmektedir. Örneğin 16. yüzyıl yapısı olan Süleymaniye cami harfleriyle diğer cami harf yapılarını karşılaştırdığımızda bariz farklılıklar görülmektedir (Tablo-1). Yine 16. yüzyıl yapısı olan Üsküdar Atik Valide Caminde yazan elif harfiyle Üsküdar Çinili Caminde kuşak yazısında yazan elif harfinin aynı eğimde olmadığı, Hattat Hasan Üsküdarî tarafından yazılmış Atik Valide Camindeki kuşak yazılarında harf formu ve eğimi açısından hat kaidelerine uyulduğu görülmektedir.

	Süleymaniye Cami 16. yüzyıl	Çinili Cami (1638-1640)	Atik Valide Cami (1570-1585)	Sultan Ahmed Cami (1609-1617)	Eminönü Yeni Cami (1597- 1665)
Elif					
Lafzatullah					
Vav			-		
Ha-Mim				-	-
Kef			-	-	
Besmele		 			

17. yüzyıl eseri olan diğer yapı örneği Sultan Ahmed Cami'dir. Cami de bulunan çinili kitâbe yazı kuşağında bulunan harf bünyelerinin tamamen olgunlaşmadığı, hareketlerin Çinili Cami de olduğu gibi az kullanıldığı, yazının sade ve yalın bir şekilde işlendiği tespit edilmiştir.

Dönemin bir başka büyük cami olan Eminönü Yeni Cami'nin Teknecizade İbrahim Efendi tarafından yazılan kuşak yazılarındaki elif harflerine bakıldığında, harflerin tam olgunlaşmamış olsa da güçlü bir tasarımla camiye tezyin edildiği fakat dikey harflerin harf yapısını bozacak şekilde uzatıldığı tespit edilmiştir. Bununla birlikte dikey harflerde kütlük söz konusudur. Çinili Cami'ndeki elifle karşılaştırıldığında fazla küt ve düz bir etki vermektedir.

Çinili kitâbelerdeki Lafzatullah yazıları açısından yapılan değerlendirmede; Çinili Cami'den önce inşa edilen Atik Valide Caminde bulunan Lafzatullah yazılarının Çinili Cami'ye göre bozuk olduğu ve küt kaldığı anlaşılmaktadır. Sultan Ahmed Caminde bulunan yazılarda Lafzatullah ise dönemine göre iyi durumdadır. Eminönü Yeni Caminde yer alan çinili yazılardan örnek olarak Lafzatullah yazısı da Sultan Ahmed Cami'ndeki örnek gibi döneme göre iyi olduğu anlaşılmaktadır.

Vav harfi açısından değerlendirme yapıldığında; Sultan Ahmed Cami'nde bulunan vav harfinin gözü, kalem kalınlığı, çanağı tam olarak olgunlaşmıştır denilebilir. Çinili Caminde ise vav harfi satırla beraber sıkıştırıldığı için harf yayılmış bir halde yazılmış ve yapısı tamamen bozulmuştur. Eminönü Yeni Cami yazılarında bulunan vav harfi de Çinili Cami de olduğu gibi dönemine göre bozuk durumdadır. İstife göre harf formu ve ölçüsü orantısızdır.

Kef harfi açısından yapılan değerlendirmede Eminönü Yeni Cami kuşak yazılarındaki Kef harfinin Üsküdar Cami kuşak yazısındaki Kef harfine göre form açısından büyük bir oranda farklı olduğu görülür.

Çinili Cami'nin Kuşak yazıları kendinde içinde değerlendirildiğinde yazıların kendi içinde de uyumsuzluklar gösterdiği tespit edilmiştir. Örneğin kuşak yazısındaki besmele ile pencere alınılığında besmele birbirinden farklıdır. Besmeledeki ha ve mim birleşimine bakıldığında da benzer durum ile karşılaşılır. Ha ve mim birleşimi Atik Valide Cami kuşak yazısı ile karşılaştırıldığında ise harfin dikey bir biçimde yazıldığı ve bu durumun istifi düzenlemek maksatlı yapıldığı düşünülmektedir.

Çinili Cami'nin Kuşak yazılarının kendi içinde tutarsızlık göstermesi, istif biçiminin dönemine göre daha geri de olması hattatının dönemin gerisinden gelen bir üslupla yazıldığını veya cami çinilerinin bir restorasyondan geçmiş olabileceğini düşündürmüştür. Yapılan literatür taramalarında ise Çinili Cami çinilerinde bir restorasyon işleminin yapıldığı tespit edilmiştir.

#### 4.5. Restorasyonda Onarım Görmüş Çiniler

Ulaşılan en eski tarihi vesikalardan Çinili Caminin 1890-93 tarihleri arasında tamir edilerek yenilendiği, 1900(1318) yılında Evkaf Nazırı Galip Paşa zamanında Çinili Cami ve çeşmesinin yine tamir ettirildiği (Haskan, 2001) belirlenmiştir. Çinili Camideki bir sonraki onarım 1938 yılında gerçekleşmiştir. Bu onarımda cami kalem işleri temizlenmiş ve pencerelerde alçı çerçeveler geçirilerek renkli camlarla bezenmiştir. 1964 yılında minaresine yıldırım düşmesi sonucu petek ve külah kısımları yıkılan caminin 1965 yılında yapılan tadilatı aslına uygun bir şekilde olmamıştır. Bu durum şerefenin alt kısmına yapılan yaprak motiflerinden anlaşılmaktadır (Erol,1989:37) (İslam Ansiklopedisi, 1993). Camide son onarım 2017 yılında gerçekleşmiş ve 19 Ocak 2018 yılında canı ibadete açılmıştır. Yapılan bu restorasyon işlemlerinde kuşak yazısında ve pencere alınlıklarında bulunan yazıların besmele kısımları tamamen yenilendiği ve harflerin teşrifat sırasının değiştiği belirtilmektedir. Restorasyon işlemleri sonrası sadece yazının değil yazı kenarını süsleyen zencerek motifinin de bozulduğu ifade edilmektedir (Resim-71-72). Yapıda tamir kitâbesine rastlanmaması araştırmacıların teknik ve üslup açısından kesin bir yorum yapmalarına da müsaade etmemektedir.



Resim 71. Kuşak Yazısı Restorasyon Öncesi Besmele Kısmı (Çelebi)



**Resim 72.** Kuşak Yazısı Restorasyon Sonrası Besmele Kısmı

Restorasyon sonrası bir çok yer de görülen bozulma kuşak yazısının son kısmında daha fazla kendini göstermektedir. Fetih suresinin 18. ayeti yarıda kesilmiş harfler sona doğru tamamen bozulmuştur (Resim-73-74).



**Resim 73.** Kuşak Yazısı Restorasyon Öncesi Son Kısım (Çelebi)



**Resim 74.** Kuşak Yazısı Restorasyon Sonrası Son Kısım (Çelebi)

Yazıların orijinalliğinin bozulması ve aslına göre restorasyon yapılmaması yazıların sanatsal açıdan değerlendirilmesini güçleştirmektedir. Restorasyon sonrası eklenen çini parçalarla eski çiniler görsel ve sanatsal açıdan tam bir uyum sağlanamamıştır (Resim-75).

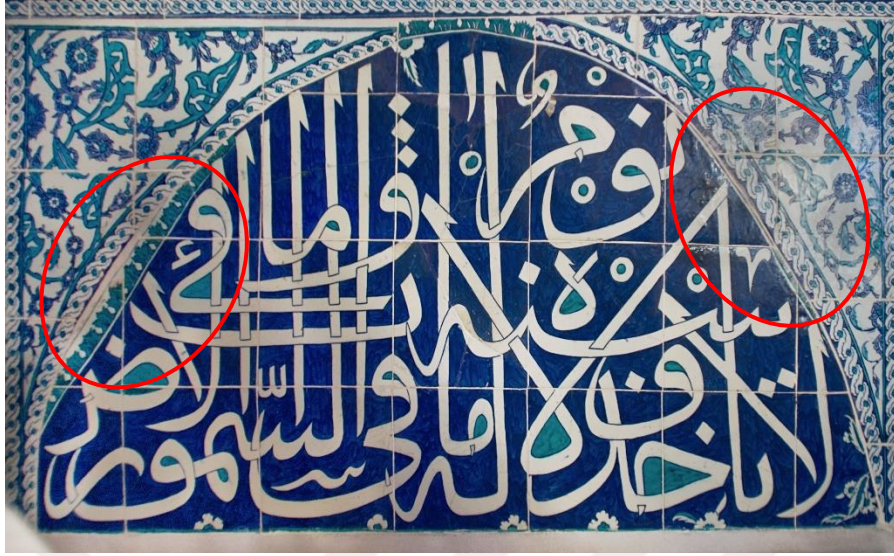


**Resim 75.** Kuşak Yazısı Besmele Kısım (Çelebi)

Kuşak yazısında görülen zencerekteki bozukluk pencere alınlıklarında da görülmektedir. Süslemelerdeki oluşan bu bozukluk çinilerin sonradan eklenme ihtimalini kuvvetlendirmektedir (Resim- 76-77).



**Resim 76.** Kuşak Yazısı Besmele Kısım



**Resim 77.** Kuşak Yazısı Besmele Kısmı

Restorasyon sonrası harflerin veya kelimelerin yarım bırakılması hatta okunamayacak hale gelmesinden onarımı yapan kişilerin işi bilmedikleri anlaşılmaktadır. Caminin çinileri 17. yüzyıl öncesiyle kıyaslandığında, kalite ve teknik bakımından yüksek bir seviyeye ulaşamamışsa da desen kompozisyonu ve motif açısından dönemin üslubunu yansıtmaya önem kazanmıştır. Günümüze kadar çeşitli sebeplerle deformasyona uğrayan kısımlar ve bazı yerlerde uyum gözetilmeden kaplanan çiniler, yapının uğradığı tahribatın ve hatalı onarımların boyutunu ortaya koymaktadır. Son yıllarda yapılan çini hırsızlığı sebebiyle çinilerin koruma altına alınması ve özgünlüğüne zarar vermeden restorasyonun yapılması yapıyı yaşatabilmek ve gelecek kuşaklara aktarabilmek açısından önem arz etmektedir.

## 5. SONUÇ

Çalışmada 17. yüzyıl Osmanlı yapısı olan Üsküdar Çinili Cami'nin sahip olduğu çini panolar ve bu panolardaki kitâbeler teknik ve estetik açıdan detaylıca incelenmiştir. Bununla birlikte caminin inşa edildiği yüzyıl, dönemin sanatsal tavırları, gelenekleri ve üslupları da araştırılmıştır.

Günümüze kadar gelen Osmanlı eserlerinde çini üzerine yazılmış hat yazısına nadir rastlanır. 17. yüzyıl Hat sanatı açısından ilerlemenin devam ettiği, Mimari açıdan ise büyük camilerin yerini küçük camilerin ve mescitlerin aldığı bir dönemdir. Çinili Cami Küçük mescit şeklinde yapısıyla dış mekânıyla büyük bir cami alanına sahiptir. Çalışmaya konu olan Çinili Cami Çini, Hat ve Mimari özellikleri nedeniyle geçiş dönemine örnek bir yapıdır.

Yapılan incelemelerde Çinili Cami çinilerinin azımsanmayacak ölçüde bütünlüklerini kaybetmeden günümüze ulaştığı tespit edilmiştir. Camide geçmişten beri yapılan hatalı restorasyon uygulamaları yazı ve desenlerde kısmî deformasyonlar oluşmasına sebep olmuştur. İncelemeler sonucu çinilerin desen ve kompozisyon özellikleri açısından 17. yüzyılın genel özelliklerini yansıttığı, panolarda bitkisel motiflerin kullanıldığı ve kompozisyonlar birbirinin devamı niteliğinde olduğunu göstermiştir. Çinilerin sıraltı tekniğinde, beyaz hamurlu bünyeden oluştuğu ve tezyinata koyu mavi, beyaz, firuze, yeşil ve kiremit kırmızısı renklerin kullanıldığı görülmüştür. Sıraltı tekniğinde üretilen çinilerin renklerinin canlı olmaması, sır çatlakları ve sır hataları içermesi kalite yönünden aynı dönem yapılarının gerisinde kalmaktadır. Çinili Cami çinilerinde kullanılan renkler ve kompozisyon açısından aynı dönem yapısı olan Üsküdar Atik Valide Cami çinileri ile benzer özellikler göstermektedir. Çinili Cami'de bulunan minber külahının tamamının çiniyle kaplanmış olması döneme göre farklılık içeren bir özellikte olduğu görülmektedir.

Çinili kitâbelerdeki Hat yazıları açısından yapılan değerlendirme de ise ilk olarak harf yapılarındaki orantısızlıklar göze çarpmaktadır. Örnek olarak kullanılan 'mürsel vav'ların birinin kuyruğu kısa yapılmışken diğerinin kuyruğu nerdeyse iki katı uzatılmıştır. 'kef' 'lam' ve 'nun' gibi harflerin meyilleri çok kısa tutulmuştur. Harflerin

birbirlerine olan oransızlıkları göze çarpmaktadır. Yazılarda harfleri istife sığdırabilmek için yapı ve ölçüleri bakımından istikrar gözetilmediği anlaşılmıştır. Çinili Cami ile aynı dönem de yapılan Eminönü Yeni Cami, Sultan Ahmed Cami ve önceki dönem yapısı Süleymaniye Cami, Atik Valide Cami'lerindeki çinili kitabelerde yer alan harf formlarında karşılaştırma yapıldığında Çinili Cami kitabelerindeki harf yapıları dönemin özelliklerini yansıtmadığı görülmüştür.

Aynı dönemde birçok yapıda görülen fetih suresinin en ilginç kullanımı bu yapıda görülmektedir. 1 ve 7. ayetlerden sonra kuşak yazısı 15 ve 18. ayetlerle devam ettirilmiştir. Atlanan 7 ayette çoğunlukla münafıklardan, inkarcılardan ve bunların helak olmasından bahsedilmesi neden atlanarak yazıldığını açıklar niteliktedir. Hattatın veya ustanın Camide müjdeleyici, cenneti vaat eden ayetlerin kullanılmasıyla mekân da olumlu bir atmosfer yakalamak istendiği, camiye gelenlere içinde 'ırmaklar akan cennete' gireceklerini müjdeleyen ayetlerle karşılaşmasıyla huzura ermelerinin amaçlanmış olabileceği düşünülebilir. Bu özelliği ile cami kuşak yazıları arasında anlam bütünlüğü bozulan tek örnektir. Yazıların orijinalliğinin bozulması, aslına göre restorasyon yapılmaması ve yapıda tamir kitâbesine rastlanmaması araştırmacıların teknik, üslup ve sanatsal açıdan kesin bir değerlendirilme yapmasını güçleştirmektedir.

Ancak genel olarak bakıldığında 17. yüzyıl yapısı olan Çinili Caminin çinileri desen ve kompozisyon özellikleri açısından her ne kadar İznik işine benzese de teknik ve kalite açısından 16. yüzyıl çiniciliğinin gerisinde kalması, çinilerde tahribatlar, boyalarda solmalar, sırlarda akma ve çatlaklar görülmesi bu çinilerin Kütahya işi olabileceğini düşündürmektedir. Aynı şekilde çinili kitâbelerdeki harfler arasındaki boşluklarda, harflerin formlarında ve yapılarında görülen ölçsüzlükler yazıların, bir hattat tarafından değil de Kütahya'da bir çini ustası tarafından yapılma ihtimalini kuvvetlendirmektedir.

## KAYNAKÇA

- AKGÜL, M. *Mürekkep Zamanlar*, Yapı Kredi Kültür Merkezi. İstanbul. 1997.
- ALPASLAN, A. *Osmanlı Hat Sanatı Tarihi*, Yapı Kredi Yay. İstanbul. 1999.
- ALTUN, A. ARLI, B.D. *İznik Çiniciliği*, Türkiye İş Bankası Kültür Yay. Sanat Dizisi. İstanbul. 2003.
- ALTUN, A. Osmanlı Çiniciliğinde İznik, Osmanlı, C. 11, Ankara. 1999.
- ARIK, R. ARIK, O. *Anadolu Toprağının Hazinesi Çini Selçuklu ve Beylikler Çağı Çinileri*, İstanbul. Kale Grubu Kültür Yayınları. 2007.
- ARVASI, S. A. *Diyalektiğimiz ve Estetiğimiz*, İstanbul. 2006.
- ASLANAPA, O. *Osmanlılar Devrinde Kütahya Çinileri*, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi. 1993.
- ATASOY, N. RABY, *İznik Seramikleri*, Singapur. 1989.
- BALTACI, C. *İslâm Paleografyası*, Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Vakfı Yayınları, İstanbul, 1989.
- BERK, S. *Devlet-i Aliyye'den Günümüze Hat Sanatı*. İnkılab Yayınları. İstanbul. 2013.
- BOZKURT, T. *İstanbul-Üsküdar'daki Hanım Sultan Camilerine Ait Mihraplar*, Uluslararası katılımlı IV. Üsküdar Sempozyumu, İstanbul. 2005.
- CAN, Y. GÜN, R. *Ana Hatlarıyla Türk İslam Sanatları ve Estetiği*, Kayıhan Yay, İstanbul. 2006.
- ÇİNİ, R. *Ateşin Yarattığı Sanat Kütahya Çiniciliği*, İstanbul: Celsus Yay. 2002.
- ÇOBANOĞLU, A.V. *Çinili Külliyesi*, İstanbul Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Yay. İstanbul.1994.
- DÖNMEZ, E. N. *Osmanlı Dönemi Türk Çini Sanatı*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi. İstanbul. 2017.
- DURMUŞ, İ. *Hat, İslam Ansiklopedisi*. Türkiye Diyanet Vakfı, İstanbul. C.16. 1997.
- EROL, G. *Çinili Cami Külliyesi*, Diyanet İşleri Başkanlığı Yay. İstanbul. 1997.
- GÖKÇE, E. *Londra Victoria And Albert Müzesi 'nde Bulunan Farklı Formlarda Görülen Bazı Ajurlu (Delikli) Seramikler*, Dokuz Eylül Üniversitesi Sanatta Yeterlilik Tezi, 2011.

- GURLİTT, C. *İstanbul'un Mimari Sanatı* (Çev. Rezan Kızıltan). Ankara. 1999.
- GÜNÜÇ, F. *Anadolu- Asya İlişkisi İçerisinde Kuşak Yazı Geleneği*, Ankara. 2006.
- DEMİRİZ, Y. *Osmanlı Mimarisinde Süsleme*, İstanbul. Kültür Bakanlığı Yay. 1979.
- DERMAN, Uğur, *Mimar Sinan'ın Eserlerinde Hat Sanatı*, Mimar Sinan ve Dönemi Sempozyumu, Vakıflar Genel Müdürlüğü Yay. İstanbul. 1989.
- HASKAN, M. *Yüzyıllar Boyunca Üsküdar*, 1. Cilt, İstanbul İslam Ansiklopedisi, Çinili Cami Külliyesi Maddesi, cilt 8, TDV. İstanbul. 2001.
- HILLENBRAND, R, *İslâm Sanatı ve Mimarlığı*, çev. Çiğdem Kafescioğlu, Homer Kitâbevi, İstanbul. 2005.
- CARSWELL, J. *İznik Pottery*, London. 1998.
- KOÇ, T. *İslâm Estetiği*, İstanbul 2008.
- KONYALI, İ.H. *Abideleri ve Kitâbeleri ile Üsküdar Tarihi*, Türkiye Yeşilay Cemiyeti Yay. İstanbul. 1976.
- KUBAN, D. *Çağlar Boyunca Türkiye Sanatının Ana Hatları*, Yapı Kredi Yay., İstanbul 2005.
- KURT, Y. *Osmanlıca Dersleri II*, Ecdâd Yayınları, Ankara, 1993.
- SERİN, M. *Yusuf Zennûn*, Kûfi, DİA, Sezgin, Fuad, İslâm'da Bilim ve Teknik, çev. Abdurrahman Aliy, Ankara. 2007.
- SEVİM, S. *Seramik Dekorlar ve Uygulama Teknikleri*, İstanbul Yorum Sanat Yay. 2007.
- ÖNEY, G. *Anadolu Selçuklu Mimarisinde Süsleme ve El Sanatları*, Ankara. 1978.
- ÖZSAYINER, Z. *Mimar Sinan Camilerinde Ana Kubbe Hatları*, Türkler, c. 12. Ankara, 2002.
- PAKALIN, M. Z. *Osmanlı Tarih Deyimleri Sözlüğü*, İstanbul. 2002.
- TAŞKIRAN, H. *Yazı ve Mimari*, İstanbul. 1997.
- YENİŞEHİRLİOĞLU, F. *Sinan Yapılarında Çini Kullanımı*, 6. Vakıf Haftası: Türk Vakıf Medeniyeti Çerçevesinde Mimar Sinan ve Dönemi Sempozyumu: 5-8 Aralık 1988, Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, İstanbul. 1989.

YAZIR, M. B. *Medeniyet Âleminde Yazı ve İslâm Medeniyetinde Kalem Güzeli*, Ankara: Ayyıldız Matbaası, 1972.

YETKİN, Ş. *Çini*. Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, Ankara 1993.

TÜRKOĞLU, S. *Ruhi Hendese*, Aktif Matbaa, İstanbul. 2006.

### MAKALE KAYNAKÇA

APA, G. '*İstanbul Üsküdar'daki Hanım Sultanlar Adına Yaptırılan Cami Minberleri*', Uluslararası Katılımlı IV. Üsküdar Sempozyumu, İstanbul. 2006.

ARLI, B.D. '*Kütahya Çini ve Seramikleri*' Osmanlı da Çini Seramik Öyküsü, İstanbul. 1998, s. 244.

YETKİN, Ş. '*Anadolu'da Türk Çini Sanatının Gelişmesi*', İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yay. İstanbul. 1986.

YETKİN, Ş. '*Kütahya Dışındaki Kütahya Çinileri ile Süslü Eserler*', Atatürk'ün Doğumunun 100. Yılına Armağan Kütahya, İstanbul. 1981-1982, s. 83-110.

### İNTERNET KAYNAKÇA

**İnt. Kyn. 1:** <https://www.mavicini.com/cinide-lacvardina-teknigi/>

## RESİM KAYNAKÇA

- Resim 1. Muhammed Ali Mâdûn'un Hattü'l-Cezm ibn Hattî'l-Müned adlı eserinden
- Resim 2. Hattü'l-Cezm ibn Hattî'l-Müned adlı eserinden
- Resim 3. Yâkut el-Müsta'simî'ye Ait Nesih Hattıyla Bakara Suresinden Ayetler  
(<https://www.tellalzadeantiques.com/blog/952/bir-devrin-baslangici-yaqut-al-musta-simi>)
- Resim 4. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/956501>
- Resim 5. Vecra Dağında Kûfî Hattıyla Taşa Hakkedilmiş 80 (699) Yılına Ait Kitâbe ŞULUL, K. Arap Yazısının Kökeni ve Tarihi, Bitlis İslamiyat Dergisi, Aralık. C. 2. 2020.
- Resim 6. Şeyh Hamdullah'a Ait Bir Karalama  
<http://www.kalemguzeli.org/hatteserleriayrinti.php?KNO=381&HKNO=20>
- Resim 7. Rüstem Paşa Cami Son Cemaat Yeri Çinileri  
([http://www.mustafacambaz.com/details.php?image\\_id=36099](http://www.mustafacambaz.com/details.php?image_id=36099))
- Resim 8. <https://www.yenisafak.com/ramazan/anadoluda-cini-mozaikli-ilk-minare-2477706>
- Resim 9. Tek Renk Sırlı Çini 12. 13. Yüzyıl Selçuklu Dönemi- Karatay Medresesi
- Resim 10. Kubad Abad Sarayı Sır Altı Tekniği-Karatay Medresesi
- Resim 11. Altın Kaplama Tekniği- Karatay Medresesi
- Resim 12. Kubad Abad Sarayı Lüster Tekniği- Karatay Medresesi
- Resim 13. <https://tr-tr.facebook.com/CiniFikirler/photos/eng-trsel%C3%A7uk-t%C3%BCrkleri-minai-tekni%C4%9Fi-kase-seljuk-turks-minai-technique-bowl-prove/1012944165387400/>
- Resim 14. Mozaik Tekniği Sırçalı Medrese Eyvanı
- Resim 15. 12. 13. Yüzyıl Kabartma Tekniği- Karatay Medresesi
- Resim 16. Renkli Sır Tekniği- Konya Sahipata Türbesi Sergi Salonu (Env.No 151)
- Resim 17. Konya Sahip Ata Müzesi- KAYIN,A. Konya Sâhip Ata Hanıkahı Çinileri, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 2017.
- Resim 18. Birgi Ulu Cami Mihrabı- <https://www.erolsasmaz.com/?oku=531>
- Resim 19. Konya Sahip Ata Külliyesi
- Resim 20. Edirne Muradiye Cami Mihrabı /<https://tr.pinterest.com/pin/599189925415866701/>
- Resim 21. Edirne Selimiye Cami Son Cemaat Yeri <https://docplayer.biz.tr/55205420-Selimiye-camii-yazilan.html>
- Resim 22. Sultan Ahmet Cami Çinili Kitâbe ÖZKAFA, F. İstanbul Selâtin Camilerinin Kuşak Yazıları, Selçuk Üniversitesi Doktora Tezi, Konya, 2008.
- Resim 23. Eminönü Yeni Cami Çinili Kitâbe ÖZKAFA, F. İstanbul Selâtin Camilerinin Kuşak Yazıları, Selçuk Üniversitesi Doktora Tezi, Konya, 2008.
- Resim 24. İstanbul Yeni Valide Cami Çinili Mihrabı-  
[https://www.mustafacambaz.com/details.php?image\\_id=4236](https://www.mustafacambaz.com/details.php?image_id=4236)
- Resim 25. Sultan Ahmed Camii Çinili Kuşak Yazısı  
extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/<https://sultanahmetcami.org/resimler/files/Sultanahmet%20Camii%20Kitabe%20Kusak%20Levha%20Yazilari.pdf>

Resim 26. Konya-Sahip Ata Külliyesi

Resim 27. Sokullu Mehmed Paşa Cami Çinili Mihrabı- <http://howtoistanbul.com/tr/sokullu-mehmet-pasha-mosque/1531>

Resim 28. Sultan Ahmed Cami Çinili Kuşak Yazısı- ÖZKAFA, F. İstanbul Selâtin Camilerinin Kuşak Yazıları, Selçuk Üniversitesi Doktora Tezi, Konya, 2008.

Resim 29. Eminönü Yeni Cami Hünkâr Mahfili Çinili Kuşak Yazısı- ÖZKAFA, F. İstanbul Selâtin Camilerinin Kuşak Yazıları, Selçuk Üniversitesi Doktora Tezi, Konya, 2008.

Resim 30. Çinili Cami Uydu Görüntüsü

Resim 31. Çinili Cami ve Külliyesi Genel Görünüşü- HASKAN, M. Yüzyıllar boyunca Üsküdar, 1. Cilt, İstanbul İslam Ansiklopedisi, Çinili Cami Külliyesi Maddesi, cilt 8, TDV. İstanbul. 2001.

Resim 32. Çinili Cami Dış Görünüşü

Resim 33. Çinili Cami Külliyesi

Resim 34. Çinili Cami külliyesi planı- Koçu, R.E. Çinili Külliyesi, İstanbul.NTV Yay. 1965.

Resim. 35. Çinili Cami Ön Görünüşü

Resim 36. Çinili Cami Planı- HASKAN, M. Yüzyıllar boyunca Üsküdar, 1. Cilt, İstanbul İslam Ansiklopedisi, Çinili Cami Külliyesi Maddesi, cilt 8, TDV. İstanbul. 2001.

Resim 38. Çinili Cami Cümle Kapısı

Resim 37. Cami Giriş Kapısı Kitâbesi

Resim 39. Cami Giriş Kapısı Kitâbesi

Resim 40. . Çinili Cami Bordürü

Resim 41. Son Cemaat Yeri Pencere Alınlığı ve Kenar Bordür Motifi

Resim 42. Son Cemaat Yeri Kenar Bordürleri

Resim 43. Mihrap ve Çinili Kûlahı

Resim 44. Topkapı Sarayı Revan Köşkü Çinileri

Resim 45. Topkapı Sarayı Haremi Karaağalar Dairesi Giriş Avlusu - KÜRKMAN, G. (2005). Toprak, Ateş, Sır, Suna ve İnan Kıraç Vakfı Yay.

Resim 46. Mihrap Yazısı

Resim 47. Çinili Cami Mihrap Yazısı Çizim- Yılmaz, A. İstanbul Üsküdar Çinili Camii Çinileri Üzerine Bir Araştırma, Gazi Üniversitesi Yüksek Lisans Tezi, Ankara. 2011.

Resim 48. Çinili Cami Mihrabı Genel Görünüşü

Resim 49. Mihrap Duvarı Sağ

Resim 50. Mihrap Duvarı Sol

Resim 51. Mihrap Duvarı Sağ Kuşak Yazısı

Resim 52. Mihrap Duvarı Sol Kuşak Yazısı Genel Görünümü

Resim 53. Mihrap Duvarı Sol Kuşak Yazısı Detay

Resim 54. Mihrap Duvarı Sol Kuşak Yazısı Detay

Resim 55. Sol Kuşak Yazısı

Resim 56. Sol Kuşak Yazısı

Resim 57. Sol Kuşak Yazısı

Resim 58. Sol Kuşak Yazısı

Resim 59. Sağ Kuşak Yazısı

Resim 60. Sağ Kuşak Yazısı

Resim 61. Sağ Kuşak Yazısı

Resim 62. Sağ Kuşak Yazısı

Resim 63. Mihrap Duvarı Kuşak Yazısı Son Kısım

Resim 64. Mihrap Duvarı

Resim 65. Sağ 1. Pencere Alınlığı

Resim 66. Sağ 2. Pencere Alınlığı

Resim 67. Mihrap Duvarı Sağ Pencere Alınlığı

Resim 68. Mihrap Duvarı Sol Pencere Alınlığı

Resim 69. Sol Duvar Pencere Alınlığı

Resim 70. Sol Pencere Alınlığı

Resim 71. Kuşak Yazısı Restorasyon Öncesi Besmele Kısmı

Resim 72. Kuşak Yazısı Restorasyon Sonrası Besmele Kısmı

Resim 73. Kuşak Yazısı Restorasyon Öncesi Son Kısım

Resim 74. Çinili Cami Elif Harfi

Resim 75. Kuşak Yazısı Besmele Kısmı

Resim 76. Kuşak Yazısı Besmele Kısmı

Resim 77. Kuşak Yazısı Besmele Kısmı