



**T.C.
BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI
SANAT TARİHİ BİLİM DALI**

**XIV.-XV. YÜZYIL OSMANLI VE TİMURLU ÇİNİLERİNİN
KARŞILAŞTIRILMASI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Surayyo KHODJOEVA

BURSA – 2020



T.C.
BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI
SANAT TARİHİ BİLİM DALI

XIV.-XV. YÜZYIL OSMANLI VE TİMURLU ÇİNİLERİNİN
KARŞILAŞTIRILMASI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Surayyo KHODJOEVA

Orcid : 0000-0002-7165-1981

Danışman:
Dr. Öğr. Üyesi Doğan YAVAŞ

BURSA – 2020

ÖZET

Yazar Adı ve Soyadı	: Surayyo KHODJOEVA
Üniversite	: Bursa Uludağ Üniversitesi
Enstitü	: Sosyal Bilimler Enstitüsü
Anabilim Dalı	: Sanat Tarihi
Bilim Dalı	: Sanat Tarihi
Tezin Niteliği	: Yüksek Lisans Tezi
Sayfa Sayısı	: XII + 175
Mezuniyet Tarihi	: / / 2020
Tez Danışmanı	: Dr.Öğr. Üyesi Doğan YAVAŞ

XIV.-XV. YÜZYIL OSMANLI VE TİMURLU ÇİNİLERİNİN KARŞILAŞTIRILMASI

ÖZET

Aynı soy kökenine sahip olan iki büyük imparatorluktan Osmanlılar ile günümüzdeki Özbekistan’da hüküm süren Erken Timurlu dönemi mimari süslemesinde kullanılan çini sanatı bu tez kapsamında ele alınıp incelenmiştir.

Bursa ve Semerkant gibi birbirinden coğrafi olarak hayli uzak, ancak kültürel ve gönül birlikteliği de o derece yakın olan şehirlerde XIV.- XV. yüzyılları kapsayan süreçte, inşa edilen cami ve türbe gibi anıtsal yapılarda görülen çini sanatının her iki toplumdaki menşei, gelişim süreci, teknik özellikleri ve bezeme özellikleri anlatılmıştır. Ayrıca çini sanatının tarihsel süreçteki gelişiminde konu bütünlüğü açısından geç evrelere de değinilmiştir.

Anlatımda; Bursa ve Semerkant kentlerinde aşağıda adları yazılan abideler konu edilmiştir. Bu yapılar:

Bursa’da; Erken Osmanlı Dönemi yapılarından; İznik Yeşil Cami, Bursa Yeşil Camii, Yeşil Türbe, Muradiye Külliyesinde ise II Murat Camii, Şehzade Ahmet Türbesi, Şehzade Mahmud Türbesi ve Cem Sultan Türbesidir.

Semerkant Şehrinde: Timurlu Dönemi yapılarından; Gür-i Mir Türbesi, Şah-i Zinde Mezarlığı ve Taç kapısı, Kadı Zade Rumi Türbesi, Emir Zade Türbesi, Şad-i Mülk Aka Türbesi, Şirin Bika Türbesi, Müsamman Türbesi, Tuman Aka Türbesi, Tuman Aka cami, Kussem bin Aka Türbesi, Bibi Hanım Camii ve Bibi Hanım Türbesidir.

Her iki şehirde mevcut olup günümüze kadar intikal eden bu yapıların dış cephe ve iç mekânlarına ait çini bezemeler teknik (çini üretim tekniği-bezeme öğeleri) açıdan irdelenmiş, yapılan irdeleme sonucunda çinilerin birbiriyle örtüşen ve ayrılan yönleri örneklerle açıklanmıştır.

Tespit edilen yapı ve sanatsal unsurlar “benzer” ve “farklı” özellikler adı altında sınıflandırılmıştır.

Bu çalışmayla her iki ulusun aynı zaman diliminde, farklı coğrafyalarda birbirleriyle olan kültürel etkileşimleri benzer özellikleri, mimarlık ve güzel sanatlar açısından vurgulanmış, ayrılıkların nüaslarda olduğu sonucuna varılmıştır.

ANAHTAR KELİMELELER: Osmanlı, Timurlu, Mimari, Çini, Desen, Teknik

ABSTRACT

Name and Surname	: Surayyo KHODJOEVA
University	: Bursa Uludag University
Institution	: Social Sciences Institute
Field	: History of Art
Branch	: History of Art
Degree Awarded	: Master
Page Number	: XII + 175
Degree Date	: / / 2020
Supervisor	: Asst. Prof. Doğan YAVAŞ

XIV.-XV. OF THE CENTURY OTTOMAN TILE AND TIMUR COMPARISON

ABSTRACT

The art of tile used in the architectural decoration of the Early Timurid period that reigned in today's Uzbekistan and the Ottomans from two great empires, which have the same ancestry, have been examined and analyzed within the scope of this thesis.

In cities such as Bursa and Samarkand, which are geographically quite distant from each other, but whose cultural and heart-to-heart cohesion are so close, XIV.-XV. The origin, development process, technical features and ornamentation features of the tile art in both communities are explained in the period spanning centuries. In addition, late stages in the development of tile art in the historical process in terms of subject integrity are also mentioned. In the lecture; In the cities of Bursa and Samarkand, the following monuments are mentioned. These structures are:

In Bursa; Among the early Ottoman Period buildings; Iznik Yesil Mosque, Bursa Yesil Mosque, Yesil Tomb, II Murat Mosque, Sehzade Ahmet Tomb, Sehzade Mahmud Tomb and Cem Sultan Tomb in Muradiye Complex. In Samarkand City: Among the Timurid Period buildings; Gür-i Mir Tomb, Şah-i Zinde Cemetery and Crown Gate, Kadı Zade Rumi Tomb, Emir Zade Tomb, Şad-i Mülk Aka Tomb, Şirin Bika Tomb, Müsamman Tomb, Tuman Aka Tomb, Tuman Aka Mosque, Kussem bin Aka Tomb , Bibi Hanım Mosque and Bibi Hanım Tomb.

The tile decorations belonging to the exterior and interior spaces of these buildings, which exist in both cities and survived until today, were examined in terms of technique (tile production technique-decoration elements), and the overlapping and diverging aspects of the tiles were explained with examples. The identified production and artistic elements are classified under the name of "similar" and "different" features.

With this study, the similar characteristics of the cultural interactions of both nations with each other in the same time period and in different geographies were emphasized in terms of architecture and fine arts, and it was concluded that the differences were in nudes.

KEYWORDS: Ottoman, Timurid, Architecture, Tile, Pattern, Technique

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
TEZ ONAY SAYFASI.....	I
ÖZET	IV
ABSTRACT	V
İÇİNDEKİLER.....	VI
KISALTMALAR.....	IX
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

ÇİNİNİN TARİHİ GELİŞİMİ VE ÜRETİM TEKNOLOJİSİ

1. ÇİNİNİN TARİHSEL GELİŞİMİ	5
1.1. ÇİNİ KELİMESİNİN ETİMOLOJİSİ	5
1.2. ÇİNİNİN KISA TARİHÇESİ.....	6
2. ÇİNİ ÜRETİM TEKNOLOJİSİ	11
2.1. HAMMADDESİ.....	11
2.2. HAMURUN HAZIRLANMASI	13
2.3. DEKORLANMA	13
2.4. FIRINLAMA	14

İKİNCİ BÖLÜM

OSMANLI VE TİMURLU ÇİNİ SANATI

1. OSMANLI ÇİNİ SANATI	15
1.1.OSMANLI ÇİNİ SANATININ TARİHSEL GELİŞİMİ	16
1.1.1. Erken Dönem Osmanlı Çini Sanatı	19
1.1.2. Klasik Dönem Osmanlı Çini Sanatı	20
1.1.3. Geç Dönem Osmanlı Çini Sanatı	22
1.2. OSMANLI ÇİNİ SANATININDA KULLANILAN TEKNİKLER	22
1.2.1. Mozaik Çini Tekniği	23
1.2.2. Renkli Sır Tekniği	25
1.2.3. Sıraltı Tekniği	26
1.3. OSMANLI ÇİNİ SANATINDA KULLANILAN BEZEME ÖĞELERİ.....	27
1.3.1. Geometrik	28
1.3.2. Bitkisel	29
1.3.3. Figürler	33
1.3.4. Yazı	34
2. TİMURLU DÖNEMİ ÇİNİ SANATI	35
2.1. TİMURLU DÖNEMİ ÇİNİ SANATININ TARİHSEL GELİŞİMİ	37
2.1.1. Erken Dönem Timurlu Çini Sanatı	39
2.1.2. Klasik Dönem Timurlu Çini Sanatı	41
2.1.3. Geç Dönem Timurlu Sanatı	44
2.2. TİMURLU DÖNEMİ ÇİNİ SANATINDA KULLANILAN TEKNİKLER	45
2.2.1.Mozaik Çini Tekniği	45
2.2.2. Renkli Sır Tekniği	46
2.2.3. Sır Altı Tekniği	47
2.3. TİMURLU ÇİNİ SANATINDA KULLANILAN BEZEME ÖĞELERİ.....	47
2.3.1.Geometrik	48
2.3.2. Bitkisel	49
2.3.3. Figür	50
2.3.4. Yazı	51

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

OSMANLI VE TİMURLU ÇİNİ SANATININ CAMİ VE TÜRBE MİMARİSİ ÖZELİNDE KARŞILAŞTIRILMASI

1. OSMANLI DÖNEMİ (XIV.-XV. YÜZYIL)	53
1.1. BURSA/İZNİK	54
1.1.1. İznik Yeşil Cami	55
1.1.2. Bursa Yeşil Külliye.....	58
1.1.3. Bursa Muradiye Külliyesi	68
2. TİMURLU DÖNEMİ	72
2.1. SEMERKANT	723
2.2.3. Gur-i Mir	74
2.1.2. Şah-i Zinde Mezarlığı	77
2.1.3. Bibi Hanım Cami ve Bibi Hanım Türbesi	94

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

OSMANLI VE TİMURLU (ÖZBEKİSTAN) ÇİNİ SANATININ KARŞILAŞTIRMALI DEĞERLENDİRMESİ

SONUÇ	97
KAYNAKÇA	105
FOTOĞRAFLAR	118

KISALTMALAR

a.g.e:	Adı Geçen Eser
a.g.m:	Adı Geçen Makale
a.g.t:	Adı Geçen Tez
AKDITYK:	Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu
AKMY:	Atatürk Kültür Merkezi Yayınları
bkz:	Bakınız
VGMY:	Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları
DİA:	Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi
C:	Cilt
Çev:	Çeviren
Haz:	Hazırlayan
İSAM:	İslam Araştırmaları Merkezi
İÜEFY:	İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları
KTBY:	Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları
MSÜY:	Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları
s:	Sayfa
ss:	Sayfa sayısı
Se:	Seri
Sa:	Sayı
TDK:	Türk Dil Kurumu
TTK:	Türk Tarihi Kurumu
TKAEY:	Türk Kültürü Araştırma Enstitüsü Yayınları
TALID:	Türkiye Araştırmalı Leturetür Gerneği
Öz FY:	Özbekistan Fen Yayınları

GİRİŞ

Türk-İslam dünyasının iki büyük devletinden olan Osmanlı ve Timurlu İmparatorluklarının XIV.- XV. yüzyıl dini mimarisinin en önemli örneklerini oluşturan cami ve türbelerin süslemesinde kullanılan çiniler mimari yapılara solmayan renklilik katmıştır. Çini sanatı çeşitli dönem ve bölgelere göre teknik/üretim, form, desen ve kompozisyon açısından değişiklik göstererek zenginleşmiştir. Erken Osmanlı ve Timurlu mimarisinde uygulanan çini sanatına bu medeniyetlerin kültür özellikleri de yansıtılmıştır.

Erken Osmanlı Dönemi (1300-1453) çini sanatı Anadolu Selçuklu ve Klasik Osmanlı Dönemi arasındaki geçiş evresidir. Anadolu Selçuklu çini sanatından etkilenip mimari yapıların süslemesinde uygulayan Erken Osmanlı Dönemi çini ustaları bu sanatın devam etmesini sağlamıştır. Osmanlı padişahlarının desteğiyle bu sanat türü daha da gelişmiştir.

Erken Osmanlı Döneminde tek renkli, renkli sır tekniği, renkli sıraltı tekniği ve mavi beyaz çiniler mimari yapılarda görülmektedir. Bursa'da Bursa Yeşil Külliyesi ve Muradiye Külliyesi, Edirne'de Muradiye Camii yapılarında karşımıza çıkan renkli sır tekniğindeki çiniler, Erken Dönem Osmanlı mimarisinin en parlak örneklerindedir. Yapılardaki çini süslemeler hakkındaki tarih içeren bazı bilgiler ise, çini ustalar tarafından kitabe haline getirilerek yazılmıştır.

Günümüzdeki Özbekistan coğrafyasında bulmakta olan Semerkant'taki Timurlu mimarisinde de benzer şekilde, özellikle cami ve türbelerde geniş yüzeyleri kaplayan renkli sır teknikli çiniler ve sırlı tuğlaların kullanılması yaygın olup çini süsleme sanatı ustaları tarafından beğenilerek uygulanmıştır.

Timurlu çini sanatında renkli sır tekniğiyle birlikte mozaik çini tekniği de yaygın olarak kullanılmıştır. Timurlu İmparatorluğunun başkenti Semerkant'taki Bibi Hanım Cami ve Türbesi, Gör-i Emir ve Şah-ı Zinde mezarlığı, Şehr-i Sabz Gök Gumbaz Camisi ve Cihangir Mirza türbesi duvarlarında çini işçiliğinin sıraltı, sırüstü, tek renkli ve çok renkli örnekleri ile karşılaşmak mümkündür.

Emir Timur (1336-1405) ve Uluğ Bey (1447-1449 gibi Timurlu dönemlerine ait olan yapıların iç tezyinatında kullanılan çini karolar; dönem, yapıdaki kullanım biçimi, teknik, malzeme, renk ve desen açısından yerinde incelenip tez kapsamında açıklanmıştır.

Tez konusu olan “XIV. XV. yüzyıl Osmanlı ve Timurlu Çinisi Karşılaştırılması” yapılırken, araştırma beş bölümde tamamlanmıştır.

Giriş bölümünde araştırmanın amacı, önemi, tanımı, yöntemi anlatılmıştır.

Birinci bölümde çini kelimesinin etimolojisi, çini tarihi, çininin hammaddesi ve üretim teknolojisi hakkında bilgi verilmiştir.

İkinci bölümde Osmanlı ve Timurlu dönemi çini sanatı, tarihsel gelişimi, teknik özellikleri hakkında bilgi verilmiştir.

Tezin özgün kısmını oluşturan üç ve dördüncü bölümde, bunların en yaygın uygulamalarının görüldüğü cami ve türbe mimarisi özelinde seçilen önemli yapılarda kullanılan çiniler karşılaştırılmıştır.

Beşinci bölüm ise sonuç kısmında oluşmaktadır. Tez kapsamında yararlandığım tüm kaynaklar kaynakça kısmında belirtilmiştir. Çalışmayı destekleyici nitelikteki görsel belgelere metin kısmından sonra yer verilmiştir.

TEZİN AMACI

Araştırmanın konusunu; Osmanlı ve Timurlu türbe ve cami mimarisinde görülen en önemli bezeme yöntemlerinden biri olan çini oluşturmaktadır. Bu iki toplumun çini sanatı arasında teknik ve desen karşılaştırılması yapılarak bunlar arasındaki benzerliğin ortaya konulması amaçlanmıştır. Yüksek lisans tezinin konusunu teşkil eden Bursa ve Semerkant'taki cami ve türbe duvarlarını süsleyen çiniler belgeleneren renk, motif, teknik, desen ve kompozisyon özellikleri ortaya konulmuştur.

Türk çini sanatının kapsamı geçmişte olduğu gibi günümüzde de birçok nedenle çeşitlenmektedir. Türk çini üretim teknikleri; mimari dekorasyonda sıraltı tekniğinde yapılan çini karolar ile eşya olarak kullanılan pişmiş toprak (terrakota/seramik) üretimlerini içermektedir. Bu tezde gerek Osmanlı Dönemi gerekse Timurlu dönemi cami ve türbe yapılarının dış ve iç tezyinatında kullanılan çini karolar açıklanacaktır.

Osmanlı ve Timurlu çini sanatında görülen desen, teknik, renk ve malzeme kullanımıyla ilgili benzer ya da farklılıkların ilk kez tespit edilmesi bu çalışmanın önemini artıracaktır.

TEZİN KONUSU VE ÖNEMİ

Türk çini sanatı, Orta Asya'dan Selçuklular vasıtasıyla Anadolu'ya geçmiştir. Batıya göç eden Türkler sanatlarını Anadolu ve çevresindeki kültürlerle de yoğurarak yeniden biçimlendirirken Orta Asya'da kalan Türkler de "Turan" illerinde, asırlar sonra yaşayan insanları hayrete düşürecek ölçüde muhteşem eserler bırakmışlardır. Gücün ve ihtişamın sembolü olan bu eşsiz sanat eserlerini Emir Timur **"Kudretimizi görmek istersen, Bizim yaptığımız eserlere bak"** vecizesiyle açıklamıştır.

Çini sanatı Anadolu'da Selçuklunun devamı ve aynı kültürel değerlere sahip olan Osmanlılar tarafından farklı teknikler kullanılarak doruk noktasına taşınmıştır. Özellikle XIV. yüzyıldan sonra Osmanlı çini sanatı kendine has bir kimlik kazanmış, anıtsal nitelikte yapılan dini, kültürel ve idari yapıların özellikle iç tezyinatları göz alıcı renklerde çinilerle dekore edilmiştir. Osmanlı yapılarında gördüğümüz çiniler estetik görünüşlerinin yanı sıra özgün, desen ve biçim açısından da önemli sanat ürünleridir. Tarihi yapılarda iyi korunabilmiş birer mimari bezeme ögesi olan çiniler aynı zamanda kültürel bir kimlik de oluşturur.

Dolayısıyla bu tezde; XIV. - XVI. yüzyıllar arasında Osmanlı ve Timurlu çini sanatına değinilip, söz konusu yüzyıllarda en parlak dönemini yaşayan iki ülkenin önemli çini merkezleri ve çini dekorlu anıtsal yapıları tanıtılmıştır. Tez kapsamında öncelikle Türk çini sanatının gelişmesi içinde Osmanlı ve Timurlu dönemi çini sanatı ile ilgili yayınlardan ve görsellerden genel bilgi verilmiştir. İki büyük imparatorluğun çini sanatının teknik ve üsluplarını karşılaştırarak benzer ve farklı tarafları vurgulanmıştır.

TEZİN YÖNTEMİ

Araştırma konusu ile ilgili öncelikle akademik kaynaklar Bursa Uludağ Üniversitesi Prof. Dr. Fuat Sezgin Merkez Kütüphanesi, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Kütüphanesi, İstanbul'daki İslam Araştırmaları Merkezi Kütüphanesi, Bayezid Devlet Kütüphanesi, Atatürk Kitaplığı Kütüphanesi, Özbekistan Alışır Nevai Ulusal Kütüphanesi ve Kemâleddin Behzat Ulusal Sanat ve Tasarım Enstitüsü Kütüphanesi'nde kaynakça taraması yapılmıştır. Aynı zamanda tezde konu edilen şehirlerdeki

mimari yapılar yerinde incelenip fotoğraf çekilmiştir. Ulaşılan bilimsel veriler doğrultusunda hareket edilmiştir.

Türkiye’de Osmanlı ve Timurlu çini sanatındaki desen, teknik ve benzerlikleri üzerine birçok akademisyenler tarafından incelenmiştir. K. F. Vardar’ın “Timurlu Çini Sanatının Çağı ve Çevresi İçinde Değerlendirilmesi” konulu doktora tezi ve “Timurlu Sanatında Çininin Yeri, Teknik ve Süsleme Özellikleri” makalesi, E. Gök “Timurlu Çağı Sanatı Ve Osmanlı Mimarisi İle Bir Karşılaştırma Denemesi” yüksek lisans tezi, S.Başkan’ının “Timurlu Çağı Türbe Mimarisi Hakkında” ve ”Timurlu Mimarlığında Çini Süsleme Hakkında Bir Değerlendirme” adlı çalışmalarından faydalanılmıştır. Timurlu mimarisi hakkında yabancı araştırmacılarının kaynaklarından başta L. Golombek, B. O’Kane, D. Wilber ve R. Hillenbrand’ler olmak üzere İngilizce yayınlardan yararlanarak çalışmanın tarihsel olarak yol gösterici olmuştur. Rus araştırmacı ve arkeologlar Г.А.Пугаченкова, Г.А.Ремпель, С.Н.Полупанов, А. Ю. Якубовский, Б. П. Денике, В. В.Бартольд ve В. А. Булатова da literatüründen yararlanarak çalışılmıştır.

Gerek yukarıda adı geçen kütüphanelerde incelenen eserler gerekse diğer Türk ve yabancı kaynakların araştırılması sonrasında Bursa ve Semerkant’taki Erken Osmanlı dönemi ve Timurlu dönemine ait olan mimari eserler saptanmış, bu eserlerdeki çini bezemeler, desenler, kullanılan teknik ve malzemeler yerinde görülüp incelenmiştir. Tespit edilen eserlerdeki çinileri araştırmak için gerekli izinler alınarak yapılar uzmanlarla birlikte tetkik edilmiştir. Bursa’daki Erken Osmanlı Dönemi’ne ait olan türbe ve camilerdeki çiniler fotoğraflanarak belgelenmiştir. Aynı şekilde Özbekistan’daki Timurlu dönemine ait olan Semerkant’taki yapılarda yer alan çiniler de fotoğraflanarak belgelenmiştir.

Bu çerçevede; Osmanlı ve Timurlu dönemi çini sanatının tarihsel gelişimi, teknik özellikleri ile tez kapsamına alınan türbe ve camiler, buldukları merkezlere göre gruplandırılarak tanıtılmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

ÇİNİNİN TARİHİ GELİŞİMİ VE ÜRETİM TEKNOLOJİSİ

1. ÇİNİNİN TARİHSEL GELİŞİMİ

1.1. ÇİNİ KELİMESİNİN ETİMOLOJİSİ

Çini kelimesi Türkçeye ilk kez Osmanlı döneminde girmiş olup bugüne değin çininin kalıplaşmış bir tanımı yapılamamıştır. Yapılan tanımlamalar ise yeterince net olmayıp bu terminolojinin muallâkta olduğunu göstermektedir.

Türk Dil Kurumu sözlüğünde Faruk Nafiz Çamlıbel çini kelimesini “*duvarları kaplayıp süslemek için kullanılan, bir yüzü sırlı ve genellikle çiçek resimleriyle bezeli, pişmiş balçık levha, fayans*” şeklinde tanımlanmıştır. Refik Halit Karay ise; *sırlı ve süslü, pişmiş balçıktan yapılan* diye tanımlamaktadır¹.

Osmanlı dönemine kadar mimari seramiklere *kaşı*, kap-kacak seramiklerine ise *evani*² denilirdi. Prof. Dr. Şerare Yetkin de “Çini” kelimesi yerine önceden “Kaşı” kullanıldığını yazmıştır³.

Osmanlı İmparatorluğunun en önemli mimarı olan Mimar Sinan tarafından yapılan yapılarda kullanılan çinilere “*kaşı*” ustalarına ise “*kaşıger*” denilmiştir. Özbekçede ise; çini “*koshin*” sözcüğü ile ifade edilmektedir⁴. Yukarıda da açıklandığı gibi Osmanlılar döneminde çini için kullanılan terimler arasında bununla benzer olan “*kaşı*” de kullanılmıştır. Günümüz Özbekçesinde de *koshin* sözcüğü Türkçede kullanılan Çini sözcüğünü karşılamaktadır.

Türk sanat tarihçileri tarafından kullanılan çini terimi daha çok mimari yapıların duvarlarını süsleyen kaplama levhaları için kullanılır. Halk arasında ise gerek duvar kaplamalarına gerekse sırlı seramiklere (çanak çömleklere) çini denir.

¹ “Çini”, Türk Dil Kurumu (TDK), *Türk Dil Kurumu Sözlüğü*, <https://sozluk.gov.tr/>, (ET. 04.10.2018).

² Gönül Öney vd., *İslam Sanatında Türkler*, 1.Baskı, İstanbul: Yeni Zamanlar Yayınları, 1976, s. 7.; Gönül Öney, *Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları*, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1992, s. 93.

³ Şerare Yetkin, *Anadolu’da Türk Çini Sanatının Gelişmesi*, Genişletilmiş İkinci Baskı, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1972, s. 3.

⁴ “Koshin”, Özbekistan Milliy Ensiklopediyasi, K harifi, 5 jild, Toshkent: Devlet Milliy Nashriyoti, 2003, s. 681.

Bunun yanı sıra çini kelimesinin ortaya çıkmasında Çin'den ithal edilen ve Osmanlı sarayında kullanılan Çin porselenlerinin neden olduğu bilinir. Günümüzde çini üretimi ile uğraşanlar ve pek çok sanat tarihçisi de bu görüştedir. Bunun dışında, çini kelimesinin Çin adıyla özdeşleştirilmesine Arseven'in "Sanat Ansiklopedisi'nde"⁵ ve Turani'nin "Sanat Terimleri Sözlüğü'nde"⁶ de rastlanılır.

Çini ustası ve aynı zamanda akademisyen olan Faruk Şahin de, çini kelimesinin "Çin'e ait" anlamına geldiğini söyleyerek, "*parlak, düzgün beyaz renkli seramiklerin*" batıda bu ad ile anıldığını ileri sürmektedir⁷.

Osmanlı'da kullanılan "sırça" sözcüğü de "çini" anlamına gelmektedir. Bazı yapılara "Sırçalı Köşk", "Sırçalı Medrese" ve "Sırçalı Mescit" gibi isimlerin verilmesi, daha sonra da bu yapılara "çinili" sıfatı takılarak adlandırılması, örneğin "Sırçalı Köşk'e "Çinli Köşk" denilmesi, sırlı seramiklerin sırça olarak adlandırıldığına işaret eder.

Metin Sözen ve Uğur Tanyeli "Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü'nde" çini teriminin İngilizce karşılığını "*tile*" veya "*glazed*"⁸. Diğer Batı dilleri olan Fransızca "tuile", İtalyanca "piastrella" ve Almanca "flise" diye açıklanmaktadır.

Mezahir Avşar ve Lale Avşar'ın Kalemîşi- Geleneksel Türk Sanatları Dergisi'ndeki "Çini Sanatı ve Terminolojisi Üzerine" adlı makalelerinde, çini terimi için "silisli hamurdan yapılan seramik mamuller" şeklinde belirlemek ve sınırlamak kanımızca mantıklı ve tarihsel açıdan adaletli bir adım olurdu"⁹.

Tüm bu veriler değerlendirildiğinde; çininin ne anlama geldiği konusunda yeterince açık olmayan tanımlarla karşılaşmakta, çini kelimesinin farklı anlamlarda kullandığını görmekteyiz.

1.2. ÇİNİNİN KISA TARİHÇESİ

Türk mimarisinde özellikle anıtsal yapılarda çini süslemelerin çoğunlukla ön planda tutulduğu görülmektedir. Çini süsleme sanatının Orta Asya'dan Selçuklulara dolayısıyla onlar vasıtasıyla da Anadolu'ya geçtiği bilinmektedir. Çinicilik; büyük ölçüde Selçuklu kültürü üzerinde oturan ve onun bir devamı olan Osmanlı döneminde de yaygın bir şekilde

⁵ Celal Esat Arseven, *Sanat Ansiklopedisi*, Cilt: 1, 4. Baskım, İstanbul: Milli Eğiti Yayınevi, 1975, ss. 20- 23.

⁶ Adnan Turani, *Sanat Terimleri Sözlüğü*, 3. Baskı, Ankara: Toplum Yayınevi, 1975, s. 45.

⁷ Faruk Şahin, *Seramik Sözlüğü*, İstanbul: Anadolu Sanat Yayınları, 1983, ss. 12- 13.

⁸ Uğur Tanyeli, Metin Sözen, *Sanat Kavramları ve Terimleri Sözlüğü*, 16. Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul 2010. s. 78.

⁹ Mezahir Avşar, Lale Avşar, "Çini Sanatı ve Terminolojisi Üzerine", *Kalemîşi*, Cilt 2, Sayı 4, 2014, s. 7.

kullanılmış ve en üst seviyeye ulaşmıştır. Anadolu mimarisinde çini dekoru mimarinin temel unsurları arasında en önemli bir yer tutar. Çini dekoru mimari yapılardan çıkarıldığında yapıların estetik değerinden çok şey kaybedeceği, geriye fakir bir manzarakalacağı aşikârdır.

İslamiyet'ten sonraki Türk mimarisinde XI. yüzyıl Karahanlılar ve Gazneliler döneminde kullanılmaya başlanan çini süsleme, asıl ve köklü gelişimini Büyük Selçuklular zamanında göstermiştir. Büyük Selçuklu yapılarında özellikle cami ve cami minarelerinde, türbe yapılarında çini ve sırlı tuğlanın kullanılması dikkat çekicidir. En eski örnek, Büyük Selçuklular zamanında İran'daki Damgan Mescid-i Cuma'nın minaresinin kufi yazılı kitabe frizinde karşımıza çıkar¹⁰.

XI. yüzyılda büyük topluluklar halinde Anadolu'ya geçen ve kısa zamanda bölgenin tamamına yakın bölümünü hâkimiyetlerine alan Türkler, genellikle eski kentlerde yerleşmeyi uygun bulmuşlar, yeni şehirler kurarken eski yapı kalıntılarının üzerine yenisini yapmışlardır. Eski kentlerin bu yeni yöneticileri farklı kültürlerden geldikleri için kurdukları şehirleri de kendi kültürlerine uygun şekillendirmeyi amaçlamışlardır. Böylece Anadolu'nun eski kentleri hızlı bir şekilde yeni dokuya kavuşturulmuş, halkın temel gereksinimlerinin sonucu başta cami olmak üzere medrese, zaviye, han, hamam gibi değişik işlevli yapılarla donatılmıştır.

Dolaysıyla Moğolların isitilası ve diğer etkenlerle yüzünü Anadolu'ya çeviren Selçuklular, 1071'de Selçuklu Sultanı Alp Arslan'ın Bizans ordusunu Malazgirt Savaşında yenmesi nedeniyle Türkler Anadolu topraklarına yayılmaya başlamışlardır¹¹.

XI.-XII. yüzyıllara ait Horasan ve İran'da yapılan arkeolojik kazılarda Büyük Selçuklu dönemine ait yapılarda çini süslemelere rastlanmıştır. Ancak XII. yüzyılın sonunda Moğolların doğudan İran'a girmesiyle İran'da Selçuklu hâkimiyeti gerilemiş ve Selçuklu dönemine ait olan birçok eserin tahrip olmasına sebep olmuştur¹².

XII. yüzyıla kadar Anadolu'da Türk sanatının sağlam temeller üzerine zengin ve parlak gelişmeler yapılmıştır. Uygurlar ve Karahanlılar mimarisinden Büyük Selçuklu mimarisindeki kubbe problemi Anadolu Türk mimarisinde eşi olmayan muazzam sonuçlara ulaşmıştır¹³.

¹⁰ Donald N.Wilber, "The Development of Mosaic faience in Islamic Architecture in İran". *Art Islamica* VI. 1939. pp. 16- 47.

¹¹ Gönül Öney, Türk Çini Sanatı-Turkish Tile Art, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1976, s. 7; Oktay Aslanapa, *Türk Mimarisinde Çizimler*, h.c. Gerd Schneider, MSÜY, İstanbul 2000, s. 13.

¹² Şerare Yetkin, *Anadolu'da Türk Çini Sanatının Gelişimesi*, İstanbul: İÜEFY, 1972, s. 3.

¹³ Aslanapa, a.g.e., s. 13.

XII. yüzyıl Türk Mimarisinde çini kullanımının birden bire yaygınlaşmasında Büyük Selçuklular öncü olmuştur. Bu yüzyılda dini ve sivil yapılarda çini, sırlı tuğla, taş ve alçı bezeme ögesi olarak kullanılmıştır¹⁴. İslam âleminde az rastlanan süratli bir yayılma göstermiştir. Cami, minare ve türbelerde kullanılan sırlı tuğlalar daha çok firuze renklidir. XII. yüzyılın ortalarından itibaren firuzenin yanı sıra patlıcan moru ve kobalt mavisi renkler bollaşır. XII. yüzyılın ortalarına kadar olan çini süslemeler genellikle firuze bordürler, kufi kitabeler ve sırlı tuğlalar ile yapılan minare gövdesini saran geometrik şekiller (kare, dikdörtgen, altıgen, sekizgen vb.), baklavalılar, zikzaklar, yivler bilezikler, şerefe altı dolguları, niş dolgularından ibarettir¹⁵. XII. yüzyılın ikinci yarısında bezemenin zenginleşmesine paralel olarak camilerde çifte minareler görülmeye başlar. Sırlı tuğlanın kullanıldığı cami ve türbe yapılarının dış beden duvarları ile minare gövdelerini Anadolu'nun her köşesinde görmek mümkündür. Özellikle Orta Anadolu'da örneklerin daha yoğun olduğu dikkat çekmektedir¹⁶.

XII. yüzyılın ortasında itibaren Anadolu'da görülen Moğol isitilası Anadolu'daki Türk sanatı üzerinde farklı bir etki bırakmıştır. Büyük Selçukluların İran'daki Tus, Ray ve Merv gibi şehirlerde büyük ölçüde gerileme başlamıştır. Anadolu'da ise Moğol isitilasının yarattığı sarsıntı daha çok siyasi yönden olmuştur. Anadolu'ya Moğol orduları ile birlikte Türkistan, Horasan ve Azerbaycan'dan göç halinde Türkler gelmişlerdir.

Büyük Selçuklu döneminde gelişen çini sanatı İlhanlılar zamanında da büyük bir gelişimine devam etmiştir. İlhanlı döneminde mimari tezyinatta; sırlı tuğla ve mozaik çinilerde, firuze renkli çinilerin kullanımı ağırlık kazanmıştır.

Batıya göç eden Türkler sanatlarını Anadolu ve çevresindeki kültürlerle de yoğurarak yeniden biçimlendirirken Orta Asya'da kalan Türkler bölgede gücün ve ihtişamın simgesi olan farklı bir çini sanatı anlayışı yaratmışlardır.

Türk çini sanatında görülen motiflerin bazılarının kaynağı Asya'ya dayanmakta ve bu motifler XII. yüzyıldaki Anadolu Selçukluların abidevi eserlerinde görülmektedir¹⁷.

Anadolu Selçukluları ile birlikte çeşitli mimari eserler üzerinde görülen çinilerin önemli bir bölümü günümüze kadar gelmiştir. Ancak yeni teknik buluş ve renklerle bu sanat

¹⁴ Yetkin, a.g.e., s. 26.

¹⁵ Öney, a.g.e., s. 83.

¹⁶ Gönül Öney, *Türk Çini ve Seramik Sanatı, Başlangıcından Bugüne Kadar Türk Sanatı*, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1993, s. 282.

¹⁷ Oktay Aslanapa, *Anadolu'da İlk Türk Mimarisi Başlangıcı ve Gelişmesi*, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1991, s. 1.

Anadolu’da daha zenginleşmiştir. Erken örneklerde sırlı tuğla kullanıldığı, fakat kısa bir süre sonra çini levha ve kesme mozaik çini tekniklerine geçildiği görülmektedir.

Cami ve türbe yapılarında; çini mozaik genellikle kubbelerde, mihraplarda, eyvanlarda, kemerlerde, tonoz ve geçiş unsurlarında, sandukalarda ve pencere kenarlarında kullanılmıştır. Firuze, lacivert, mavi ve mor renklerdeki çini mozaiklar ciddi bir şekilde hâkim olmuştur.

Saray ve köşklerin çini dekorlarında zaman zamanaltın yaldızlı ve perdahlı çiniler de kullanılmıştır. Konya’daki Karatay müzesinde bu tekniğin örneği sergilenmektedir.

Selçuklu sivil ve saray mimarlığında kullanılan figürlü çiniler, dini yapılarda isemozaik hâkim olmuştur¹⁸. Medrese, cami ve türbelerin duvar ve mihraplarında bazen ise kubbenin iç teyzinatının kaplayan çiniler mozaik tekniğinde levhalar halinde kullanılmıştır. Ara sıra yeşil ve kahverenginin görüldüğü bu yapılarda daha çok firuze, mavi, mor ve lacivert renklerdeki çinileri görüş mümkündür.

Kesme mozaik tekniği de genellikle dini yapılarda uygulanırken, sivil yapılarda duvarlar çeşitli geometrik çini levhalarla kaplanmıştır. Dini yapılarda, geometrik desenlerin yanı sıra bitkisel süslemelere, kufi ve sülüs türü yazılara da rastlanılmaktadır. Buna karşın sivil mimaride daha çok perdahlı çiniler kullanılmıştır. Aynı zamanda aralarında insan, av hayvanları, kuş, çift başlı ejder ve mitolojik yaratıkların da bulunduğu zengin figürlere yer verilmiştir.

Beylikler dönemi mimarisinde çininin kullanımı Selçuklulardaki kadar yaygın değildir. Ancak bazı örneklerde görülen çini süsleme, Selçuklu geleneğinin sürdüğünü göstermektedir. Beyşehir’de bulunan Eşrefoğlu Cami (1229) ve yanındaki türbe (1301) bu dönemin en görkemli çini süslemesi olarak görülmektedir. Eşrefoğlu Caminin giriş kapısı, kubbesi, kemer, eyvani, söve ve pencere alınlığında tuğla kullanılmıştır. Çini mozaik süslemeleri ile birlikte renkli sırlı tuğlalar geometrik kompozsyon işlenmiştir¹⁹.

Cami ve türbelerdeki mimari süslemede ise, çininin kullanılması tuğla dekorasyona bağlı olarak gelişmiştir. Tuğla süslemenin esas olduğu bu yapılarda firuze rengi çiniler süslemeye renk katan unsurlar olarak kullanılmaya başlamıştır. Türk çinilerinde “firuze”

¹⁸ Oktay Aslanapa, *Anadolu’da Türk Çini ve Keramik Sanatı*, Ankara: Türk Kültür Araştırmaları Yayınları, 10.Seri, V.Sayı: 1, Ankara 1965, s. 14.

¹⁹ Ara Altun, vd., *Osmanlı’da Çini Seramik Öyküsü*, İstanbul: Creative Yayıncılık ve Tanıtım Ltd. Şti, 1997, s. 37.

rengine olan tutku, Türklerin Orta Asya'daki ilk yurtlarında yeşile duydukları hasreti firuze yeşilinde ölümsüzlüğe kavuşması olarak yorumlanabilir. Bu sebeple firuze renkli çininin Türk mimari süslemesinde çok özel bir yeri vardır.

Anadolu'da Türk İslam sanatını başlatan ve yaklaşık 250 yıl Türk kültürünü hâkim kılan Selçukluların siyasi iktidarlarını kaybetmesi sonucu Anadolu'nun birçok bölgesinde çeşitli isimlerde beylikler kurulmuştur. Bu beylikler; Karamanoğulları, Saruhanoğulları, Aydınoğulları, Eşrefoğulları, Germiyanogulları, Menteseoğulları, Candaroğulları ve Osmanogulları'dır. Türk tarihinde bu evreye Beylikler dönemi adı verilmiş, Osmanlı sanatının ilk temeli de bu dönemde atılmıştır.

Osmanlı yapılarının dışında ve içinde gördüğümüz çini kaplamalar yapılarla estetik bir değer katar. Mimari bezeme ögesi olarak, kültürel bir kimlik oluşturur. Yüzyıllar boyunca tarihi yapıların görkemli görünmesini sağlayan çini sanatı Anadolu'da Selçuklu ve Beylikler dönemlerinde olduğu gibi Osmanlı devri mimarisinde de büyük önem taşır. Çünkü çini motifleri, mimari dekorasyonun temel unsurları arasına yerleşmiş ve bu devirde önemli bir süsleme unsuru olmuştur. En yaygın uygulama sahası bulunduğu yer ise Anadolu'dur.

Çini sanatının Selçuklulardan Osmanlılara geçişinde Beylikler devri çini sanatının rolühususunda Şerare Yetkin şöyle bir açıklama getirmiştir. "Anadolu'da çini sanatında XII. yüzyıl sonu ve XIII. yüzyıl boyunca kullanılmış olan çeşitli tekniklerden sadece mozaik çini tekniği XIV. ve XV. yüzyıl Beylikler döneminde ancak birkaç örnekte başarılı olarak devam etmiş ve Osmanlı çini sanatına geçiş sağlamıştır"²⁰.

Selçuklularla Anadolu'ya taşınan çini sanatı Osmanlılar'da önemli teknolojik değişimlere uğramadığı halde Selçuklulara göre daha parlak sırlar kullanılmıştır.

Osmanlılarda çini bezeme, başlangıçta Selçuklularda olduğu gibi mozaik tekniğinde kendini göstermiş giderek kendine has görünüm kazanmıştır. Selçuklularda Konya, Sivas ve Kayseri gibi merkezlerdeki mimari anıtlar çinilerle süslenip ön plana çıkarken, Osmanlılarda; başta Bursa il merkezi olmak üzere İznik ilçesi, Edirne ve İstanbul'daki tarihi yapılar çini sanatının en güzel örnekleri ile süslenmiştir.

Erken Osmanlı dönemine ait yapılarda tek renkli çini levhalar kullanılmıştır. Bursa'da, bu tezin de konusu olan Bursa Yeşil Camiive Yeşil Türbe'de, Yeşil Medrese'de ve Muradiye Külliyesi'nde firuze renkli çiniler kullanılmıştır. Yine aynı yılların eseri olan Edirne'deki

²⁰ Yetkin, a.g.e., s. 159.

Muradiye ve Şah Melek camilerinde de böyle çiniler bulunmaktadır. XV. yüzyılın ortasından itibaren mozaik çini Osmanlı sanatında pek az kullanılmıştır. Son örnekleri İstanbul'daki Çinili Köşk'ün (1472) eyvanında, XVI. yüzyılın ilk yarısında Yavuz Sultan Selim Külliyesi'nde, XVI. yüzyılın ortalarında ise Şehzade Mehmet Türbesi'nde (1543-1548) bulunmaktadır²¹.

Türk çini sanatı XVI. yüzyıl ortalarından itibaren renk ve desen bakımından farklı bir noktaya taşınmıştır. Renkli sır tekniği yerine sır altı tekniği kullanılmıştır.

XV. yüzyılda seramik kaplarda kullanılan mavi-beyaz örnekler XVI. yüzyılın ilk yarısından itibaren duvar çinilerinde de görülmeye başlamıştır. Sır altı tekniğinde üretilen çiniler dekorasyon açısından en yüksek noktaya taşınmıştır²².

XVI. yüzyılın ikinci yarısından sonraki çinilerde büyük bir zenginlik ve kalite yükselmesi görülür. Parlak mercan kırmızısı, yeşil, beyaz, firuze ve mavi renkler oldukça etkileyicidir. XVI. yüzyılın sonlarına doğru bu renk koyulaşıp parlaklığını yitirmiştir. XIV.-XVI. yüzyıllar arasında Osmanlı çinilerinin üretim merkezi İznik iken, XVII. yüzyıldan itibaren Kütahya'ya geçmiş, Kütahya'da üretilen çiniler ön plana çıkmış, ancak Türk çiniciliği eski ihtişamını yitirmiş ve gerilemeye başlamıştır²³.

2. ÇİNİ ÜRETİM TEKNOLOJİSİ

2.1. HAMMADDESİ

Yüzyıllar boyunca Türk çini sanatında çeşitli hammadde ve malzemeler (aşağıda açıklanan) kullanılmıştır. Bazı hammadde ve teknikler her devirde görülürken, bazıları ise devrin yeniliği olmuş, renk ve desenlerde ayrı bir karakter kazanmıştır.

Çini üretim teknikleri ele alınırken, yapısal ve kimyasal özellikleri göz önünde bulundurmak gerekir. Yapısal özelliklerin başında; çamurun yapısı, sırnın parlaklığı ya da matlığı, bünyeye uyumu v.b. gelir. Kimyasal açıdan incelendiğinde ise hammadde ve renklerin önemi artmaktadır²⁴.

²¹ Yıldız Demiriz, "Osmanlı Çini Sanatı", *Türkler Ansiklopedisi*, 12.cilt, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002. s.45.

²² Sevcan Ölçer, "15 ve 16. Yüzyıl Mavi-Beyaz Seramikleri: Osmanlı, Safevi ve Çin Hanedanlığı Örneklerinin Üslup Bağlamında Karşılaştırılması", *Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Dergisi*, Cilt: XXVII, S. 1, 2018, ss. 293- 294.

²³ Faruk Şahin, *Türk Çini Sanatı Süslemeciliği*, Kütahya Meslek Yüksekokulu Yayınları NO: 1, 1989, s. 34

²⁴ Nurhan Atasoy, Jullan Raby, *İznik Seramikleri*, Ankara: Türkiye Ekonomi Bankası, 1989, s. 64.

Çini üretiminde birçok teknik bulunmaktadır. Bu teknikler incelediğinde farklı sınıflandırmalar görülmektedir. Üretilen çinilerin kalitesi öncelikle kullanılan hammadde ve teknolojiye bağlıdır. Çini hammaddeleri plastikler ve özsüzler olarak iki grupta incelenir.

Plastikler:

A) İnorganikler (temel maddesi kil olup beyaz ve kırmızı olarak ikiye ayrılır).

B) Organikler (bitkisel ve hayvansal türlerdir. Bitkisel; nişastlı tahıl unları, zamk (kitre, akasya, arap ve erik) hayvansal kemik tutkalları, yumurta akı, bal

C) Kıvamlandırıcı Sıvılar (su, sirke ve bitkisel yağ)

Özsüzler:

A) Ana mineraller- ergiticiler (kuvars, dolomit, şist, magnezit, talk, mermer, jips-alkaliler, kurşun bileşikleri)

Boyar maddeler-ilksel malzemeler (kalay, bakır, kobalt, antimon, arsenik, kromit, demir, gümüş, altın, cıva, cam.

Çininin asıl maddesi temiz ve iyi cins kildir. Kil yabancı maddelerden temizlenip havuzlarda çamur haline getirilir. İkinci havuza akıtılarak birkaç gün bekletilir ve süzülerek üçüncü havuza aktarılır. Çamur dibe çökünce üzerindeki sular akıtılır. Boza kıvamına gelen çini hamuru kalıp atölyelerinde şekillendirip kurutulur. Pürüzler zımpara ile temizlenerek fırında Selçuklularda 700-800⁰C civarında, Osmanlılarda ise 900-1000⁰C civarında pişirilmiştir. Soğuduktan sonra desenlemek için ayrı atölyelere dağıtılır. Saraydaki nakkaşlar tarafından şeffaf kâğıtlara çizilen ve ince iğnelerle delinen desenler bisküi üzerine konarak üzerinden kömür tozu geçirilir, böylece şeffaf kâğıttaki desen çini üzerine geçer ve beliren şekle göre kontur çekilerek boyanır.

Kil içerisinde levhalıklar üst üste birikmiş paketler halinde bulunur. Su ile çamur yapıldığında su levhalıklar arasına girer. Çamur bir taraftan basıldığında levhalıklar birbiri üzerinde kayarak verilen şekli alır. İki cam levha ısıtıldığında nasıl birbiri üzerine kaynaşırsa, kilde de öyle kaynar. Islak olan iki cam levhayı birbirinden ayırmak nasıl güç ise kil levhalarda da aynen böyle olup, sağlamlık kazanır²⁵.

Kil kuvvetli, kaygan ve akışkan bir taştır. Birçok yerde bulunmasına karşın beyaz renkli olanına ender rastlanır.

²⁵ Hüseyin Tanışan, Zeliha Mete, *Seramik Teknolojisi ve Uygulaması*, İstanbul: Birlik Matbaası, 1988, s. 14.

2.2. HAMURUN HAZIRLANMASI

Duvar süslemesi olan çini ile kullanım eşyası olan seramiğin (tabak, çanak, bardak vb) hamuru aynı malzemeden yapılmaktadır. Çini ve seramik sanatı toprak kullanarak yaratılan bir sanat türüdür. Çininin hamuru kaolin, kum ve benzeri ürünler kullanarak yapılır. Çamur kıvamına gelene kadar karıştırılması gerekmektedir. Karıştırıldıktan sonra süzgeç ya da geniş delikli elekten geçirilip yabancı maddelerden temizlenecektir. Gerekli olan hammadde (silika, soda, kurşun) elde edildikten sonra ustalar fritli hamuru yapar. Soda ve silika büyük olasılıkla özel bir fırında veya toprak kaplarda eritilerek öğütülmüş sodalı frit elde edilir.

Çömlekçi; %80 silika, %10 beyaz kil, %10 cam frit ile hamur yapmaya başlar. Öncelikle kil, ısıtılarak boza kıvamına gelene kadar sulandırılır. Çamurun topaklanmaması için çömlekçiler bu karışıma büyük olasılıkla, sirke ya da üzüm şırası katmışlardır. Bunların hamur karışımlarındaki kullanımlarına ilişkin herhangi bir ipucu yoksa da bugün İran'da astar karışımlarında bu malzemeler kullanılmaktadır. Meybod'da boza kıvamındaki çamur ince bir bezden öğütülmüş frit ile silikanın üstüne süzülür ve bu karışım çömlekçiler tarafından yarım saat kadar ayakla çiğnenirdi. Daha sonra teknelerde elle iyice yoğrulan hamur bir yerde üst üste yığılırdı. Hamur güneşte kurutulurak suyun fazlası alınırdı. Kurutma işlemini hızlandırmak için bu hamur tuğlaların üstüne ya da alçı kaplara dökülürdü.

2.3. DEKORLANMA

Selçuklu, Beylikler ve Osmanlı Dönemlerinde hem çini hem de seramik görülmektedir. Sıralı boyama İslam dünyasında özellikle İran ve Suriye'de XII. yüzyıldan itibaren yaygınlaşarak ve yoğunlaşarak kullanılmaya başlamıştır²⁶.

Çinilerde birkaç şekilde sırla süsleme tekniği kullanılmıştır. Tek renkli sırlı levhalarda firuze, yeşil, lacivert ve patlancan renkler kullanılmış, çok renkli sırlarla Cuerda Secca (Kuru iplik) ya da bölmeli teknikle dekorlanmıştır. Cuerda Secca tekniğinde iplikler fırınlanınca yanar ve yerleri boş kalır. Bölünme tekniğinde ise şekerli bir madde ile konturlar çizilerek içi renkli sırla doldurulmuş ve sırların birbirine karışmamasına böylece mâni olunmuştur. Osmanlı çinileri bu teknikle XVI. yüzyıla kadar dekorlamıştır²⁷.

Seramik boyası, kullanılacağı dereceden daha yüksek ısıda kızdırılıp, renk tonunu etkileyecek, beraberinde pişirilen hammaddelerle bağ yaparak renk tonunun sabitlenmesi ve

²⁶ Nurşen Özkul Fındık, "Osmanlı Devri Seramik Sanatı", ed. Hasan Celal Güzel, Kemal Çiçek, Salim Koca, *Türkler*, Cilt 12, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002, ss. 375- 384.

²⁷ Aslanapa, *Anadolu'da Türk Çini ve Keramik Sanatı*, s. 27.

sırla beraber iyi dağılım yapması için yapılan bir uygulamadır. Daha sonra ise ince öğütülmesi ile elde edilmektedir. Bu kızdırma işleminin Türk seramikçileri tarafından yapıldığına dair bir belge ile karşılaşılmamıştır. Ancak örneğin kobalt oksit elde etmek için CoAsS 900 C kızdırılıp elde kalan kobalt oksit seramiklerde kullanılmıştır. Diğer renk veren pigmentlerin hazırlanması çeşitli yayınlarda yer almaktadır²⁸. Sıraltı tekniğinde genellikle ilk pişirimi yapılmış form üzerine bezeme uygulanarak şeffaf sır ile sırlanıp ikinci pişirimi yapılmaktadır. Bazı yörelerde ise güneş altında bekletilerek tek pişirimde bitirilmektedir²⁹. Osmanlı Dönemi sıraltı İznik seramiklerinin Milet işi, mavi-beyaz ve Haliç işi, ustalar üslubu, Karamemi, Baba Nakkaş, Şam işi ve Rodos işi olarak bilinen grupları vardır.

2.4. FIRINLAMA

Çini fırını; çini ve seramikleri pişirebilmek amacı ile yapılmış, içi yüksek sıcaklığa dayanıklı gereçle düzenlenmiş, tuğladan örülmüş ocaktır. Çini fırınları iki gruptan oluşmaktadır. Birincisi, alt katta ateş yakılan ve sırça kalsine edilen ateşhane bölümüdür. İkincisi, ürünün sırlı ve sırsız pişiriminin yapıldığı fırının ana gövdesidir. Ateşhanenin sıcaklığı 1200-1300 C, ana gövde sıcaklığı ise 920-960 C arasında olmalıdır.

Bir amaca yönelik olarak dekorlanan malzemenin istenilen özellikleri kazandırmak için geçirmiş olduğu ısı işlemlerine pişirme denir. Fırınlama yüklemmeden boşaltmaya kadar olan safhaları içine alır. Isıl işlemlerin yapıldığı kontrollü mekânlara fırın denir. Fırının büyüklüğüne, çininin doluluk oranına, kullanılan çini ve seramiklerin cinsine göre genellikle 900-950 C arasında ısı kullanılır. Genellikle ilk iki saat %50 oranda yani yaklaşık 300-400 C ısıtılır, daha sonra ise %70- 80 ve %100 orana çıkartılarak pişirme sağlanır. Pişirme süresi doluluk, sıklık fırının hacmi, ısı homojenliği yine kullanılan çini ve seramiklere göre değişir. Fırındaki değişimler göz önüne alınarak pişirim ve fırını soğutma yavaş yapılır. Aksi takdirde çininin bünyesi zayıflar. Hızla soğutma patlama ve sır çatlaklarının oluşmasına neden olur. Bunların sonucunda fırına da zarar verilebilir.

²⁸ Anne Marie Keblow Bernsted, *Easy Islamic Pottery Materials and Techniques*, London: Archetype Publication Ltd., 2003, p. 4.

²⁹ Ateş Arcasoy, *Seramik Teknolojisi*, İstanbul: Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, 1983, s. 240; Nurhan Atasoy, Leyla Yılmaz, "Alanya Kazısı Selçuklu Saray Çini Buluntuları- I", Van: *IV Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri (24- 27 Nisan 2000)*, 2005, s. 155.

İKİNCİ BÖLÜM

OSMANLI VE TİMURLU ÇİNİ SANATI

1. OSMANLI ÇİNİ SANATI

Orta Asya'dan Türk Boyları Anadolu'ya XI. yüzyıldan itibaren gelmeye başlamışlardır³⁰. Oğuzların Kınık boyundan Selçuklu Türkleri ile yine Oğuz kökenli Kayı boyundan Osmanlı Türkleri yaklaşık iki yüzelli yıl arayla Anadolu'nun hükümlan güçleri olmuştur. Aynı kültür değerlerine sahip olan bu iki ulustan Osmanlılar, kendilerinden daha evvel Anadolu topraklarına ayak basan Selçuklulardan pek çok alanda etkilenmişlerdir. Siyasi, askeri ve idari alanlarda görülen bu etkileşim; yerleşik hayata, şehirleşmeye, mimari ve sanata da büyük ölçüde yansımıştır. Bu çerçevede; güzel sanatlar içerisinde değerlendirebileceğimiz Osmanlı çini sanatı, Selçuklu etkisinde başlamıştır. Başlangıçta konargöçer karakterinde olan Osmanlılar; kentleşen Selçuklulardan cami, medrese, zaviye, han, hamam gibi dini ve kültürel yapıların inşa edildiğini ve bu yapıları çinilerle bezeyerek daha görkemli bir hale getirdiklerini görüp öğrenmişlerdir.

Dolayısıyla yapıları abideleştiren çini sanatı, Selçuklunun bir devamı olarak Osmanlı döneminde benimsenip gelişmiş ve doruk noktalara ulaşmıştır. Avrupa'ya ihraç edilen ürünlerin arasında Osmanlı çini ve seramikleri önemli bir yer işgal etmiştir.

Çini sanatı, Osmanlı'larda önemli teknolojik değişime uğramamıştır Ancak Selçuklulara göre daha parlak sırlar kullanılmıştır. Porselenden ayırt edilmeyecek kadar beyaz bir zemin, daha özgün ve daha canlı sıraltı renkli çini kaplamalar üretilmiştir.

Osmanlı dönemi anıtlarının dış ve iç süslememesinde görülen çini kaplamalar yapıya kattığı estetik değerin yanı sıra mimari bezeme unsuru olarak kültürel bir kimlik de oluşturmuştur.

Başlangıçta, Selçuklularda olduğu gibi mozaik tekniğinde üretilen çinilerin giderek kendine has görünüm kazandığı anlaşılır. Mozaik çininin XV. yüzyılın ortasından sonra Osmanlı sanatında pek az kullanıldığı belirtilmiştir³¹.

³⁰ Oktay Aslanapa, *Anadolu'da İlk Türk Mimarisi Başlangıcı ve Gelişmesi*, Ankara: AKDITYK AKMY-S: 43, 1991., s. 1.

³¹ Gönül Öney, *Türk Çini Sanatı – Turkish Tile Art*, İstanbul: Binbirdirek Matbaacılık San. Yayınları, 1976, s.11.

XV. yüzyılda seramik kaplarda kullanılan mavi-beyaz örnekler XVI. yüzyılın ilk yarısından itibaren duvar çinilerinde de görülmeye başlamıştır³².

Erken Osmanlı dönemine ait yapılarda yoğun olarak renkli sır çini levhalar kullanılmıştır. Bursa Yeşil Camii ve Yeşil Türbe’de, Yeşil Medrese’de ve Muradiye Külliyesi’nde, Edirne’de Muradiye ve Şah Melek Camilerinde, son örnekleri ise, İstanbul’daki Çinili Köşk’ün eyvanında, XVI. yüzyılın ilk yarısında Yavuz Sultan Selim Külliyesi’nde, XVI. yüzyılın ortalarında ise Şehzade Mehmet Türbesi’nde firuze renkli çini levhaların en güzel örnekleri görülmektedir.

Osmanlı çini sanatında XVI. yüzyıl ortalarında itibaren renkli sır tekniği yerine sır altı tekniği kullanılmıştır. Sır altı tekniğinde üretilen çiniler dekorasyon açısından en yüksek noktaya taşınmıştır. Bu dönemin çinilerinde sırlar çok parlaktır. Mercan kırmızısının da bu yüzyılda ortaya çıktığı görülür. XVI. yüzyılın sonlarına doğru ise, bu renk koyulaşıp parlaklığını yitirmiştir. XVI. yüzyıl sonrası, İznik çiniciliğinin dolayısıyla Osmanlı çini sanatının çöküş dönemidir. XVI. Yüzyılın başlarından itibaren ise çini üretim merkezi İznik değil, günümüzde olduğu gibi Kütahya’dır³³.

1.1.OSMANLI ÇİNİ SANATININ TARİHSEL GELİŞİMİ

Osmanlı çini sanatının başlangıç evresinde Selçuklu geleneği hâkimdir. Daha sonra ise, çini üretiminde kullanılan renkli sır ve sır altı gibi yeni tekniklerin uygulamaya sokulmasıyla Osmanlı çini sanatı kendine has bir kimlik kazanmıştır.

İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi tarafından 1963 yılından itibaren yürütülen ve günümüzde de devam edilen İznik Çini Fırınları kazılarında elde edilen bilimsel veriler ışığında, Osmanlı çini ve seramiklerinin üretim merkezinin İznik olduğu saptanmıştır³⁴.

1969 yılının İznik Çini Fırınları kazılarında çıkan bilimsel sonuçlardan bir diğeri ise, literatürlere Şam işi, Rodos işi, Milet işi gibi geçen seramik gruplarının da üretildiği ana merkezin İznik olduğu belirtilmiştir. Dolayısıyla Osmanlı çiniciliği aynı zamanda İznik çiniciliği anlamına gelmektedir. Bu nedenle XIV. ve XVI. yüzyıl sonuna kadar olan zaman dilimini kapsayan çiniler, literatüre İznik çinisi diye geçmiştir³⁵.

³² Şahin, *Türk Çini Sanatı Süslemeciliği*, s. 15.

³³ Şahin, *Türk Çini Sanatı Süslemeciliği*, s. 12.

³⁴ Belgin Demirsar Arlı. “İznik Çini Fırınları Kazı Buluntularından Çini Örneklerin değerlendirilmesi”, Tarih İstanbul: *Kültür ve Sanat Araştırmaları Dergisi*, Vol.7, No.1, 2018, s. 579.

³⁵ Arlı, a.g.e., s. 579.

Osmanlı çini sanatının erken evresinde az da olsa Selçuklu geleneğindeki mozaik tekniği kullanılmıştır. Fakat bu evreye damgasını vuran teknik, renkli sır tekniğinde üretilen çiniler olmuştur. Bu tür çiniler, İznik Yeşil Camii minaresinde ve Bursa Yeşil Cami'nin iç beden duvarlarında ve mihrabında, Mehmed Çelebi'nin gömülü olduğu Yeşil Türbe'de görülmektedir.

Osmanlı çini sanatı renkli sır tekniği uygulaması ile Selçuklu çini sanatını aşmıştır. Zira, Selçuklu çinilerinin renkleri Osmanlılara göre daha mattır. Duvar kaplamasında daha çok tek renkli firuze veya yeşil sırlı altıgen levhalar kullanılmıştır. Bazı çini levhaların üzerinde altın yaldızlı bitkisel damgalı bezemeler görülür. Bu tür damgalı bezemelerin; altınla bezendikten sonra levhanın tekrar pişirildiği ya da altının, çini levha üzerine sonradan yapıştırılmış olduğu yönünde görüşler vardır.

Selçuklu Dönemi'nde büyük ölçüde uygulanan mozaik çini tekniği, Eken Osmanlı dönemindeki yapılarda daha az uygulanmış, bu teknik özellikle ışığı daha az alan bölümlerde, Örneğin Bursa'daki Yeşil Türbe'nin pencere sofitlerinde kemer içi gibi yerlerde renkleri daha canlı olan mozaik çiniler kullanılmıştır. Muradiye Camii'nin cephesinde giriş kapısı kemerinin üst kısmında ve pencere kemer aynalarında da geometrik bezeme görülür.

Mozaik çini, XV. yüzyılın ortalarından sonra Osmanlı sanatında daha az kullanılmıştır. XV. yüzyılda duvar çinilerinde mavi-beyaz sıraltı tekniği görülmeye başlar. Mavi-beyaz tekniğin uygulandığı en iyi örneklerden biri Edirne Muradiye Camii duvar çinilerindeki bordürlerdir³⁶. Bu yüzyılın ortalarından itibaren mavi-beyaz tekniğinde görülen duvar süslemeleri daha sonra mavi-beyaz seramik süsleme sanatına yansımıştır. Duvar çiniciliğinde görülen mavi-beyaz sır altı tekniği sadece XV. yüzyılda uygulanırken, seramik kaplar üzerinde üç yüz yıl kadar devam etmiştir.

XV. yüzyılda İznik atölyelerinde, Bursa ve Edirne'deki abideler için yapılan çinilerde renkli sır ve sır altı tekniği için şeffaf sır uygulanmıştır. XVI. yüzyıl ise İznik çinilerinin doruk noktası olmuştur. Sarı ve yaprak yeşili renkler ortadan kalkmış, mavi-beyaz, kahverengiye ilave olarak mercan kırmızısı ortaya çıkmıştır. XVI. yüzyılın ortalarına kadar görülmeyen bu renk Türk kırmızısı diye anılmıştır³⁷.

³⁶ Aziz Doğanay, *Osmanlı Tezvinatı: Klasik Devir Hanedan Türbeleri 1522-1604*, İstanbul: Klasik Yayınları, 2009, s. 171- 182.

³⁷ Doğanay, ag.e., s. 178.

XVI. yüzyılın sonlarından itibaren renkli sır tekniği terk edilmiş yalnızca sıraltı tekniği kullanılmıştır. Firuze, mavi, koyu yeşil, kırmızı, açık lacivert, beyaz bazen de siyah renklerden oluşan toplam yedi rengin sıraltına tatbik edilmiş olması Türk çini sanatının dünyada benzeri olmayan bir uygulaması olarak görülmüştür³⁸. XVI. yüzyıl ortası ve XVII. yüzyıl İznik sıraltı çinileri Osmanlı çini sanatının en yaygın ve dünyaca ün yapan çinileri olmuştur³⁹.

Çini sanatının zirve yaptığı XVI. yüzyıldan sonra XVII. yüzyılda baş gösteren ekonomik daralma, Osmanlı çiniciliğini de etkilemiş ve gerileme dönemi başlamıştır. İznik çinilerinde kullanılan mercan kırmızısının yerini kiremit kırmızısı almış, sırlarda çatlaklar ve akmalar görülmüştür. XVI. yüzyıldaki yedi ana rengin yerini XVII. yüzyılda sadece beyaz zemin üzerine firuze ve kobalt mavisi bazen de kiremit kırmızısı almış, çini üretimi İznik'ten Kütahya'ya geçmeye başlamıştır⁴⁰.

XVII. yüzyıl ortalarından itibaren İznik çiniciliği sıraltı tekniği gerilemeye başlamış, XVII. yüzyılın sonlarına doğru çini üreten atölyeler faaliyetlerini tamamen sona erdirmiştir⁴¹. Kütahya çiniciliği ön plana çıkmış, bir saray sanatı olarak nitelendirilen İznik çiniciliğinin yerine Kütahya'da saray ve halkın ihtiyaçlarını karşılayan çini ve seramikler üretilmiştir. İlk dönemlerde Kütahya seramik ve çinileri; sıraltı tekniğinde serbest bezeme türünde yapılmıştır.

XVIII. yüzyılda çinicilik tamamen Kütahya'ya geçmiştir. Çini hammaddesi açısından zengin olan bu bölgenin geçmişte İznik çiniciliğinde kullanılan malzemenin buradan temin edildiği kanaatini doğurmuştur. Daha çok gündelik ihtiyaçları karşılamaya yönelik üretilen Kütahya çinileri halen fabrikasyon olarak üretilmeye devam etmektedir. Günümüz Kütahya çini sanatında; yerel üslubun yanı sıra tarihi İznik çini desenleri de kullanılmaktadır⁴².

³⁸ Altun, vd., a.g.e., s. 91.

³⁹ Öney, a.g.e., s. 66.

⁴⁰ Altun, vd., a.g.e., s. 91.

⁴¹ Rıfat Çini, *Türk Çiniciliğinde Kütahya*, İstanbul: Uycan Yayınları, 1991, s. 16.

⁴² Murat Bayazit, İskender Işık, "Geçmişten Günümüze Çini Sanatı ve Kütahya Çiniciliği", *Batman Üniversitesi Uluslararası Katılımlı Bilim ve Kültür Sempozyumu*, C.1, S.1, 2012, s. 894. ss. 891- 898

1.1.1. Erken Dönem Osmanlı Çini Sanatı

Osmanlı döneminin başlangıç evresinde çini üretimi Selçuklu geleneğinde sürdürülmüş, ancak giderek kendine has bir kimlik kazanmıştır. Osmanlı İmparatorluğunun çini üretim merkezi ise İznik olmuştur. İznik çiniciliği ile Osmanlı çini sanatı adeta özdeşleşmiştir.

İznik, Osmanlı çini sanatında gerek duvar çiniciliği gerekse seramik üretiminde yeni buluş ve tekniklerin odak noktası olmuştur⁴³. Çini sanatı, Türk İslam süsleme sanatlarının en başarılı dallarından biri haline gelmiştir.

İznik'in Osmanlı başkentleri olan Bursa ve İstanbul yolları üzerinde bulunması kente XVII. yüzyıla kadar çini üretimi ve ticareti konusunda önemli bir canlılık getirmiştir. Bu canlılığı, Evliya Çelebi İznik'te bir zamanlar 300 civarında çini ustasının çalıştığı şeklinde ifade etmiştir. Ancak Batılı araştırmacılar, bu kadar çini ustasının o tarihlerde olamayacağını bu rakamın abartılı olduğunu belirtirler. Günümüzde İznik küçük bir ilçe olmasına rağmen burada yapılan çini fırınları kazılarında 30 civarında çini fırınının bulunduğu tespit edilmiştir⁴⁴.

Osmanlı çinisi XIV. yüzyıldan başlayarak XVII. yy sonuna kadar İznik'te üretilmiş, bu nedenle zaman içerisinde ünlenen ve cazibesi artan İznik Kentine farklı bölgelerden çini ustalarının akın etmesinin yolu açılmış, bu gelişme sonucunda da İznik çini sanat eserlerinde önemli ölçüde değişiklikler gözlenmiştir.

Erken Osmanlı çini sanatında ağırlıklı olarak renkli sır tekniğindeki çiniler üretilmiştir. Bu tür çinilerin ilk örnekleri İznik Yeşil Camii minaresinde izlenir. Bu tekniğin zirve yaptığı abide ise Bursa Yeşil Camii çinileridir. Bu tür tek renkli levhaları, Bursa Yeşil Türbe ve Medresede, Muradiye Camii ve Medresesi'nde de görmek mümkündür.

Bursa Yeşil Cami, Yeşil Türbe'de altıgen çini levhalardan bazılarının üzerinde altın yaldızlı bitkisel bezemeler görülür. Benzer bezemelere, aynı dönemin eseri olan Edirne'deki Şah Melek ve Muradiye Camiilerinde de rastlanılır. Bu bezemelerin daha geç örnekleri ise İstanbul'da Çinili Köşk'te görülür. K.Otto-Dorn, bu çinilerin altınla bezendikten sonra tekrar pişirildiğini söylemektedir. A. Lane ve K. Erdman'a göre ise altın çini levha üzerine sonradan

⁴³ Mehmet Önder vd., *Türk Çini Sanatından Örnekler*, İstanbul: Akbank Yayınları, 1986, s. 32.

⁴⁴ Nehir Hatıl, *15.ve16. Yüzyıllarda İznik Çinileri ve Tekstil Yüzeylerin Karşılaştırılması*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1999, s. 13.

yapıştırılmıştır. Bu tür bezemelerin levhalar üzerinden çoğunlukla silinmiş olması, A. Lane ve K. Erdman'ı haklı çıkarmaktadır.

Mozaik çini tekniği, erken Osmanlı dönemindeki yapılarda az uygulanmıştır. Örneğin Bursa'daki Yeşil Türbe'nin pencere sofitlerinde bu teknik görülmektedir. Aynı yapıda, portal iç kemerinde kısmen mozaik, kısmen renkli sır tekniğinde çiniler kullanılmıştır.

Bursa'da mozaik çinilerin uygulandığı diğer bir anıtsal yapı Muradiye Camii'dir. Caminin cephesinde mozaik çini örnekleri görülmektedir. Caminin giriş kapısı kemerinin üst kısmında ve pencere kemer aynalarında rumi ve hatailerin birlikte kullanıldığı çiniler zengin bir kompozisyon oluşturur. Diğer pencere alınlıklarda ise geometrik bezeme görülmektedir.

1.1.2. Klasik Dönem Osmanlı Çini Sanatı

İznik çinileri XV. yüzyıldan itibaren Osmanlı mimarisinin vazgeçilmez unsuru haline gelmiştir. Türklerin eline geçtikten sonra İznik dünyaca ünlü çini ve seramik üretim merkezi haline geldiğini yapılan eserlerden görmek mümkündür. Özellikle Osmanlı döneminde XV. ve XVII. yüzyıllar arasında İznik'te üretilen çiniler; başta başkent İstanbul olmak üzere birçok merkezin saray, cami, türbe ve hamamlarını süslemiştir⁴⁵.

XV-XVII. yüzyıllar aralığında İznik çinilerinin yalnızca Anadolu'nun önemli kentleriyle sınırlı kalmadığı, Avrupa'nın İngiltere, Hollanda, İtalya ve Fransa gibi önemli ülkelerine de ihraç edildikleri bilinmektedir. Başta İngiltere olmak üzere birçok Avrupa ülkesinin aristokrat ailelerinin armaları sipariş alınarak İznik seramikleri üzerinde gösterilmiştir. Bu tür seramik örnekleri günümüzde Avrupa müzelerinde sergilenmekte ve müzayedelerde satışa çıkarıldıkları bilinmektedir.

Mozaik çini, XV. yüzyılın ortasından sonra Osmanlı sanatında daha az kullanılmıştır. Bu tür çinilerin son örneklerine İstanbul'daki Çinili Köşk'ün eyvanında rastlanılır⁴⁶. Buradaki mozaik çinilerde hatai ve rumi motifleri ile birlikte kufi yazılar görülür.

Klasik Osmanlı dönemi, Türk çiniciliğinin temellerinin atıldığı bir araştırma evresidir. XV. yüzyılda duvar çinilerinde mavi-beyaz sıraltı tekniği görülmeye başlar. XV. yüzyılın mavi-beyaz çinilerinin mimari bezemelerde uygulandığı iki önemli merkez Bursa ve Edirne'dir. Bu yüzyılın ortalarından itibaren mavi-beyaz tekniğinde görülen duvar süslemeleri

⁴⁵ Gamze Akbaş, Arzu Erçetin, Rana Kutlu, "İznik'te Erken Dönem Osmanlı Mimari Örneği: Zaviye, İmaret, Cami", *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication – TOJDAC*, April 2020 Volume 10 Issue 2, s. 120. pp. 116-126.

⁴⁶ Yıldız Demiriz, "Osmanlı Çini Sanatı", *Türkler*, Cilt: 12, s. 364. ss. 350- 357.

daha sonra mavi-beyaz seramik süsleme sanatına yansır. Seramik sanatının en güzide ürünlerinden olan mavi-beyaz akımı, duvar çiniciliğinden alıntı sayılır. Mavi-beyaz tekniğın uygulandığı en iyi örneklerden biri Edirne Muradiye Camii duvar çinilerindeki bordürlerdir. Bu bordürler, beyaz zemin üzerine mavi renkte çiçek ve yaprak desenlerinden oluşur. Duvar çiniciliğinde görülen mavi-beyaz sır altı tekniği sadece XV. yüzyılda uygulanırken seramikler üzerinde üç yüz yıl kadar devam etmiştir⁴⁷.

Bu tür seramiklerin en güzel örnekleri İznik atölyelerinde üretilmiştir. İznik'te yürütölen çini fırınları kazısında mavi-beyaz seramiklere sıkça rastlanılmaktadır.

XV. yüzyıl Osmanlı mimarlığında yapılara estetik değer katan çiniler çeşitli tekniklerde yapılmıştır. İznik atölyelerinde, Bursa ve Edirne abideler için yapılan çinilerde renkli sır ve sır altı tekniği için şeffaf sır uygulamışlardır⁴⁸.

Klasik Dönem, Osmanlı mimarlık abidelerini süsleyen çini sanatı XVI. yüzyılın sonuna kadar sürmüştür. Osmanlı sultanları tarafından yaptırılan Büyük Külliyeler Devri II. Bayezid (1481-1512) ile başlamıştır⁴⁹.

XVI. yüzyıl İznik çinilerinin doruk noktası olmuştur. Bir daha bu seviye yakalanamamıştır. Sarı ve yaprak yeşili renkler ortadan kalkmış, mavi-beyaz, kahverengiye ilave olarak mercan kırmızısı rengi ortaya çıkmıştır. XVI. Yüzyılın ortalarına kadar görölmeyen bu renk Türk kırmızısı diye anılmıştır. Bu kırmızının ortaya çıkışına şimdiye kadar ulaşılan bilgiler ölçeğinde açıklık getirilememiş, bu renk gizemli bir meslek sırası olarak kalmıştır. Dolayısıyla mercan kırmızısı İznik buluşu olarak yorumlanmıştır⁵⁰.

XVI. yüzyılın sonlarından itibaren renkli sır tekniği terk edilmiş yalnızca sıraltı tekniği kullanılmıştır. Firuze, mavi, koyu yeşil, kırmızı, açık lacivert, beyaz bazen de siyah renklerden oluşın toplam yedi adet rengin sıraltına tatbik edilmiş olması Türk çini sanatının dünyada benzeri olmayan bir uygulaması olarak görölmüştür⁵¹.

XVI. yüzyılda kullanılan motif ve renkler, XVII. yüzyılda değişime uğramıştır. Bu yüzyılda devletin birçok açıdan (savaş, fen, teknoloji gibi) gerilmesi İznik çini sanatında da

⁴⁷ Belgin Demirsar Arlı, *Edirne Yapılarında Çini Bezeme, Edirne: Serhattaki Paytaht*, I. Baskı İstanbul Kasım 1998, s. 414.

⁴⁸ Can Kerametli, "Osmanlı Devri Çini ve Seramikleri", *Türk Çini Sanatından Örnekler*, İstanbul: Ak Yayınları, 1986, s. 35.

⁴⁹ Yıldız Demiriz, *Klasik Dönem Osmanlı Sanatı*, 12.Hafta Ders Notu, https://www.academia.edu/32615635/KLAS%C4%B0K_ORMANLI_SANATI_Y%C4%B1ld%C4%B1z_Demiriz, (E.T. 08.06.2019).

⁵⁰ K. Zeynep Güney, A. Nihan Güney, *Osmanlı Süsleme Sanatı*, Ankara: Kendi Yayınları, 2000, s. 142.

⁵¹ Güney, Güney, a.g.e., s.142.

etkisini göstermiştir. Özellikle ekonomik zayıflama İznik çinilerinin eski önemini yitirmesine sebep olmuştur. Bu gerileme İznik çinilerinde kullanılan mercan kırmızısının yerini kiremit kırmızısı, kaliteli sırların yerini çatlak sırlar, renklerde akmalar görülmüştür. XVI. yüzyıldaki yedi ana renk yerine XVII. yüzyılda sadece beyaz zemin üzerine firuze ve kobalt mavisi bazen de kiremit kırmızısının kullanıldığı görülmektedir. Bununla birlikte çini üretimi İznik'ten Kütahya'ya geçmiştir⁵².

Klasik Osmanlı mimarisinin büyük ölçüdeki eserlerler yapılan en başarılı devri XVII. yüzyıldır⁵³.

1.1.3. Geç Dönem Osmanlı Çini Sanatı

XVII. yüzyıldan itibaren Kütahya çiniciliği ön plana çıkmaya başlamıştır. Bir saray sanatı olarak nitelendirilen İznik çiniciliğine göre, Kütahya çini ve seramiği hem saray hem de halkın gündelik ihtiyaçlarını karşılamada kullandığı çini ve seramiklerin üretildiği bir merkez olarak değerlendirilmektedir. Bu nedenle zengin bir ürün yelpazesine ulaşmıştır. İlk dönemlerde Kütahya seramik ve çinileri; sıraltı tekniğinde yapılmış, serbest bezeme türünde yoğun olarak mavi, beyaz, turkuaz, yeşil, sarı, kırmızı ve mor renkler kullanılmıştır. Bazı örneklerde; yelkenli, gemi, balık, kuş ve mimari unsurlar motif olarak kullanılmıştır.

İznik çini atölyeleri kapandığından sonra XVII.-XIX. yüzyıldan itibaren Kütahya çini atölyeleri çalışmaya devam etmiştir⁵⁴. Osmanlı çinicilik faaliyeti tamamen Kütahya'ya geçmiştir. Kütahya ve civarında çini yapımı için gerekli hammadenin bulunması, geçmişte İznik çiniciliğinde kullanılan malzemenin buradan temin edildiği kanısını uyandırmıştır. Daha çok halkın gündelik ihtiyaçlarını karşılamaya yönelik üretilen Kütahya çinicileri fabrikasyon olarak günümüzde de üretilmeye devam etmektedir. Günümüz Kütahya çini sanatında, yerel üslup yanında İznik çini desenlerinin kopyalarına da önemli ölçüde yer verilir.

1.2. OSMANLI ÇİNİ SANATININDA KULLANILAN TEKNİKLER

Türk-İslam mimarisinde yüzyıllar boyunca kullanılan çini sanatında çeşitli teknikleri kullanılmıştır. Bazı teknik ve desenler her devride görülmüşse bazıları ise belirli bir devirlerde yenilik olarak kullanılmıştır. Günümüzde Kütahya'da Osmanlı çini geleneğini

⁵² Yıldız Demiriz, "XVII.yüzyıl Çinilerinde Değişen Desen Anlayışı", İstanbul: XVII.yüzyıl Osmanlı Kültür ve Sanat, Sempozyum Bildirileri (19- 20 Mart), 1998, s. 77- 84.

⁵³ Öney, a.g.e., s. 7.

⁵⁴ Hesrev Tayla, *Geleneksel Türk Mimarisinde Yapı Sistem ve Elemanları*, İstanbul: Taç Vakfı Yayınları, 2007, s. 105.

devam ettiriyor olsa da o dönemde yapılan çiniler kadar kaliteden düşük kalitede üretilmektedir.

1.2.1. Mozaik Çini Tekniği

Erken Osmanlı ve Selçuklu dönemlerinde mimari süslemelerde kullanılan mozaik çini tekniğinin Selçuklu Dönemi öncesinde kullanılıp kullanılmadığı tam bilinmemektedir. Ancak, Gazneliler Döneminde pişmiş topraktan yapılmış geometrik geçme desenler mimari eserlerde kullanılmıştır⁵⁵. Mimariye bağlı ve Osmanlı'da özellikle yapının iç süslemesinde kullanılmasıyla çini mozaik ön plana çıkmıştır.

Çini mozaik tekniği iki farklı biçimde yapılmaktadır. Bunlardan ilki; farklı renklerdeki tek renk sırlı çini levhalar, uygulanacak kompozisyona uygun bir şekilde kesilir, motifler bir araya getirilir ve bu sırlı levhalardan kesilen motiflerin sırlı yüzeyleri alta gelecek şekilde bir kalıp içerisinde yerleştirilip planlanan yüzeye monte edilmesi biçimindedir⁵⁶. Diğeri ise, alçı ve tuğla gibi malzemelerin yüzeylerine çini parçalarının kakılması ile yapılan örneklerdir⁵⁷.

Çini mozaik tekniğinin erken örnekleri tuğla ve sırlı tuğlalar olup bu teknik Orta Asya ve Horasan üzerinden Büyük Selçuklular aracılığıyla Anadolu'ya geçmiştir. Tuğla süslemeye bağlı bir gelişim izlenip tuğladan yapılan motifler çini ile tekrarlanır⁵⁸. XII. yüzyılın ikinci yarısında özellikle tuğla ile yapılan süslemelerin gelişmesi mozaik çinini ortaya çıkmasını sağlamıştır⁵⁹.

Çini mozaik tekniğinin Anadolu'daki asıl gelişimi XIII. yüzyıl sonudur. Çünkü bu yüzyılda İran'ı isitila eden Moğollar nedeniyle İran'da sanat ve mimari büyük ölçüde zayıflamış ve yok olma noktasına gelmiştir⁶⁰. Moğol isitilası sonucu, İran'daki çini ustalarının Anadolu'ya göç etmesi nedeniyle Anadolu'da çini mozaik tekniği ile süslenmiş yapıların örnekleri artmıştır. Cami mihraplarında ilk kez çini mozaik tekniği kullanılmış, bu durum, İslam sanatında ilk kez Anadolu'ya ait özgün bir özellik olarak ortaya çıkmıştır⁶¹.

⁵⁵ Ralph Pinder-Wilson, "Ghaznavid and Ghūrid Minarets", *Journal of the British Institute of Persian Studies*, Vol. 39, 2001, pp. 155-186.

⁵⁶ Öney vd., a.g.e., s.11.

⁵⁷ Aslanapa, a.g.e., s.11.

⁵⁸ Şerare Yetkin, *Anadolu'da Türk Çini Sanatının Gelişimi*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınlarından No: 1631, 1972, ss. 142-143.

⁵⁹ Donald N. Wilber, "The Development of Mosaic Faience in Islamic Architecture in Iran" *Art Islamica*, V. 6, N. 1, 1937, p. 17.

⁶⁰ Yetkin, a.g.e., s. 14.

⁶¹ Öney, a.g.e., s. 12.

Selçuklu dönemi ile başlayan Anadolu’da çini sanatında uygulanan mozaik tekniği; Beylikler ve Osmanlı dönemi mimarisinde de temel bezeme unsurları olmuştur. Abidevi yapıların genellikle iç mekânlarında uygulanan bu teknik yapılara estetik bir atmosfer katmıştır. Mozaik tekniğinde özellikle geometrik bezemeler dikkat çeker niteliktedir. Özellikle dini yapıların süslemesinde kullanılan bu geometrik motifler; üçgen, dörtgen, daire, poligon, baklava ve yıldızlar gibi şekillerden olup bir birini kesen ve bağlanan, girift örgülü açık ve kapalı sistemler halinde kullanılmıştır. Geometrik desenler zengin bir görüntü arz ettiği kadar da karışıktır. Örneğin, ilk bakışta merkezi beş kollu gibi görülen bir yıldız motifinin daha sonra farklı desenlere dönüştüğünü, yıldız kollarının değiştiğini ve arttığını izlemek olanaklıdır⁶².

Beylikler döneminde Selçuklu geleneğini devam ettiren çini mozaik tekniği XV. yüzyılda Erken Osmanlı döneminde de kullanılmıştır. Ancak bu teknik Selçuklu dönemine göre yaygın olmayıp oldukça az sayıdadır. İşlenen desenlerde daha iri motiflere yer verilmiştir. Selçuklu minarelerinde sıkça rastlanan mozaik çini desenlerine Osmanlı minarelerinde rastlanılmaz. Bu teknik Osmanlıda daha çok cami, mescit ve medrese duvarlarında görülmektedir⁶³.

Mozaik çini tekniği kendi içerisinde üç evrede incelenir;

a) Harç ile Yapılan Çini Mozaikler

b) Alçı ve Taş Yüzeye Yerleştirilen Çini Mozaikler

c) Taklit Çini Mozaik Tekniği

a) Tek renkle sırlı çini levhalar oluşturulan kompozisyonuna göre kesilip levhanın sınırsız olan kısım harçlı yüzeye monte edilmesi suretiyle yapılan süslemedir.

Erken Osmanlı döneminde uygulanan bu teknik: İznik’te Yeşil Camii minaresinde, Bursa’da; günümüzde Türk İslam Eserleri Müzesi olarak işlev gören Yeşil Medrese’nin taçkapı ve eyvan tornozlarında, Yeşil Camii ve Yeşil Türbe’nin iç mekânlarında ve Bursa Muradiye Camii’nde görülmektedir.

b) Oluşturulmak istenen kompozisyona göre kesilen çini parçalarının alçı ve taş yüzeye yerleştirilmesi biçimidir.

⁶² Hediye Kılıç Güvenateş, *Türk Çini Sanatı ve Mozaik Tekniğinde Üretilen Çinilerin Günümüz Dekorasyonunda Kullanımı Üzerine Öneriler*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir, 1996, ss.25- 26.

⁶³ Güvenateş, a.g.e., s. 27.

Bursa’da; Yeşil Cami’nin dış cephesinde, Yeşil Medrese’de, Timurtaşpaşa Camiinde, Selçuk Hatun Camii’nde, Edirne Yıldırım Camii’nin ocak nişlerinde, Edirne Şah Melek Cami’nin mihrabında görülmektedir.

c) Kaşitraş denilen taklit çini mozaik tekniği; bu teknikteki ana motif iki teknikte oluşur ilki, ana motifin çevresi yani zeminin kazınıp oyulması ve ana motifin sırlanmasıdır. Bu uygulamaya Bursa’da Muradiye Camii’nin son cemaat yerinin pencere alınlıklarının birinde rastlanılır.

İkincisi ise, ana motifin kazınıp oyulması ve çevresinin sırlanması ile oluşur. Tek renk sırlanmış levhalara önce motif çizilir. Çizilen motifin zemini sert bir cisimle kazınır. Kazıma işlemi bittiğinde sırlı kalan motifler kazınan zemin içerisinde, canlı ve parlak olarak görünürler. Bu işlemin tam tersi yapılarak yani motifler kazınıp zemin sırlı olarak da bırakılabilir. “Bu teknik genellikle bazı küçük sahalarda ve usta adlarını veren çini kitabelerde kullanılmış, harfler sırlı bırakılarak zemindeki sır kazınmıştır.”⁶⁴.

Kaşitraş (sahte çini mozaik) tekniğine daha çok küçük yazılı yüzeylerde rastlanılır. Çini plakalarda istenen motifin dışında kalan çini satıh kazınır. Böylelikle çini hamurunun gri beyaz rengi içinde desen sırn renginde belirir. Yapı dışında çini mozaik parçaların bazen tuğlalar arasına gömülerek kullanıldığını görmekteyiz. Selçuklu minarelerinde bunun uygulamaları boldur. Kırmızı tuğlalar ile renkli çiniler tezatlarla beliren dekoratif satıhlar meydana getirir⁶⁵.

1.2.2. Renkli Sır Tekniği

Renkli sır tekniği, Selçuklu ve Beylikler döneminden sonra Erken Osmanlı çinilerinde kullanılan bir tekniktir.

Batıda Cuerda Seca olarak da adlandırılan yeni bir çini tekniğidir. Cuerda seca İspanya’da renkli sır tekniğine verilen isim olup, renklerin birbirleriyle karışmaması için sır aralarına iplik çekilmesidir. Bu uygulamaya “kuru iplik” de denilir. Osmanlı’ da (Timurlu’da da aynı) ise balmumu veya nebati yağ ile manganez karışımı tercih edilmiştir.

Osmanlı döneminde, Selçuklu ve Beylikler dönemlerine göre daha da gelişen bu teknik dönemin anıtlarında yaygınlaşmıştır. Bu tekniğin en güzide örneği, Erken Osmanlı

⁶⁴ Şerare. a.g.e., s. 34; Mine Erdem, *Kubad Abad Saray Çinilerindeki Hayvan Motiflerinin İkonografisi, Simgesel Anlamı ve Günümüz Seramiğinde Yorumları*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2011, ss. 78- 94.

⁶⁵ Esin Emel, *Selçuklulardan Önceki, Proto Türk ve Türk Keramik Sanatına Dair*, Sanat Tarihi Yıllığı, sayı 9-10 İstanbul 1981, s. 45.

döneminin ilk merkezi ve tek kubbeli cami örneklerinden biri olan İznik'te Yeşil Camii'nin minaresinde görülmektedir. Bu minare Selçuklu geleneğini devam ettiren sırlı tuğla ve çeşitli tonlarıyla firuze ve yeşil renkli çiniler ile dekore edilmiştir⁶⁶.

Osmanlı dönemi çini sanatında renkli sır tekniğindeki çinilerin Bursa'daki örnekleri; Yeşil Camii'nde ve Yeşil Türbe'deki Çelebi Sultan Mehmed'in lahdinde karşımıza çıkmaktadır. Söz konusu yapılarda, tek renkli altıgen levhaları sınırlayan bordürlerde, türbe ve caminin mihraplarındaki karmaşık desenlerde bu teknikte yapılmış çiniler izlenir. Renkli sır tekniğinin renk türleri; firuze mavisi, lacivert, sarı ve açık yeşilden ibarettir. Buna yer yer kırmızı konturlar ve altın yıldız eklenmiştir.

Erken Osmanlı çinilerinde renkli sır tekniği uygulaması yoğun olarak görülür. Renkli sır tekniğinin uygulanması XVI. yüzyılların ortalarına kadar devam ettirilmiştir.

Renkli sır tekniğinde çinilerin üretimi kısaca şöyledir:

Çini hamuru üzerine desenler sırsız siyah bir boya (tahrir boyası) ile kontur olarak çizilir. Çini üzerindeki konturların içleri renkli sırların boya gibi kullanılmasıyla doldurulur. Arzu edilen renkli sırlar ile levha renklendirilmiş olur akabinde boyanan levha fırınlanır. Siyah konturların çizilmesinin nedeni renkli sırlı yüzeylerin birbirlerine karışmasını önlemektir. Bu teknikte yapılan çiniler genellikle üçgen, kare, dikdörtgen ve altıgen biçimlerindedir. Kullanılan çininin hamuru daha ince olur. Selçuklu, Beylikler ve Erken Osmanlı'da tek renk sırlı çinilerde genellikle astar kullanılmaz. Astar kullanılan çiniler ise Geç Osmanlı dönemine aittir. Tek renk sırla kobalt mavisi, yeşil, sarı, firuze, mor ve beyaz renkli çiniler yapılmıştır.

Bordürü çinilerinin bir merkezde, olasılıkla İznik'te hazırlanarak uygulama noktalarını getirildiği düşünülmektedir. Bu durum, tekrarlanan desenlerden anlaşılmaktadır. Aynı desenin, Bursa'daki Yeşil ve Muradiye Külliyelerinin çeşitli yapılarında, Edirne'deki Şah Melek Cami ve Muradiye Camii'nde tekrarlanması böyle bir fabrikasyon üretiminin işaretidir.

1.2.3. Sıraltı Tekniği

Sıraltı tekniğini pişirilmemiş veya ilk pişirimi yapılmış bisküvi halindeki yarı mamul sırlanmamış sırlı parçalar üzerine uygulanan dekor şeklidir.

⁶⁶ Kerametli, a.g.e., s. 33.

Sıraltına boyama tekniği İslam ve Anadolu Türk çini sanatında en yaygın kullanılan tekniktir. Genellikle duvar çinilerinde ve seramiklerinde bu teknik kullanılmıştır. Renkler ve motifleri devirlere göre, büyük farklar görölmektedir. Tasarlanan çiniler önce biçim ve şekillendirildikten sonra astarlanır. Ardından desenler işlenir, oyanır ve boyaların sır altında karışmaması için hafif ateşte fırınlama yapılır. Sonrasında ise, desenlerin üzerlerine sır sürülerek tekrar fırınlama işlemine tabi tutularak tamamlanırdı. Çoğunlukla, şeffaf, yani renksiz sır kullanılır. Saydam olan renksiz sırn altında firuze, koyu mavi, siyah, mor gibi renkler kullanılırdı.

Selçuklu çinilerin hamurun rengi hafif sarımtırak ve kaba ve çoğunlukla astarsızdır.. Bu çiniler hamurunda kumlu bileşim bulunması nedeniyle kolay ufalanır. Seramik hamurları ise, genellikle beyazımsıdır. Osmanlı döneminde çini ve seramiklerde de beyaz hamur yaygındı. Bu seramiklerin en iyi örnekleri, mavi-beyaz çinilerdir.

Menşei İznik olan ancak literatürlere ‘Milet işi’ diye geçen seramiklerin hamurunda kırmızı toprak kullanılmıştır. Selçuklu dönemi saray çinilerinde ve XVI. yüzyıl Osmanlı çini ve seramiklerinde desen, renk ve kalite bakımından, en başarılı örneklere sıraltı tekniğinde verilmiştir⁶⁷.

Selçuklu dini mimarisinde sıraltı tekniği çok az görölmektedir. Bu döneme ait bilinen örnekler saray çinilerinde kesilip kırılan parçaların kullanıldığı yönündedir. Genellikle firuze sır altına siyah bitkisel desenli parçalar kullanılmıştır⁶⁸.

XVI. yüzyıl Osmanlı çinilerinde sıraltı tekniğinin desen, kalite ve renk bakımından en başarılı örneklerine o dönemde yapılan abidelerdeki çinilerde görölmektedir⁶⁹.

1.3. OSMANLI ÇİNİ SANATINDA KULLANILAN BEZEME ÖĞELERİ

Osmanlı mimarisinin çini süslemelerinde oldukça farklı desenler ve motifler kullanılmıştır. Süsleme; tezyinat ve bezeme olarak da adlandırılmakta olup genel anlamda şu şekilde tanımlanmaktadır: Süsleme resim sanatın bir kolu olup, belirli bir nesnenin ya da yapının görsellik kazanması için üslüblanmış motiflerle bezenmesidir. Türk çini sanatındaki süslemelerin zenginliği, motiflerin çok çeşitli ve görsel bir etkiye sahip olmasından kaynaklanmaktadır.

⁶⁷ Öney, a.g.e., ss. 11- 12.

⁶⁸ Öney, a.g.e., s. 15.

⁶⁹ Öney, a.g.e., s. 12.

Türk çini motifleri oldukça çeşitlilik gösterir. Ancak, Azade Akar ve Cahide Keskiner *Türk Süsleme Sanatlarında Desen ve Motif*⁷⁰ adlı kitabında desenleri oluşturan motifler “on ana kol altında toplamış mümkündür” demekte ve bu motifleri şu şekilde sıralamaktadır.

- Geometrik ve sembolik motifler
- Bitkisel motifler
- Hayvansal motifler
- Geçmeler
- Mimari ve insan yapısı formlardan esinlenen motifler
- Barok, ampir ve rokoko motifler
- Doğadan sivilize edilen motifler
- Motiflerin belli forumları içinde eleştirimleri
- Yazını dekor ve motif olarak kullanılması
- İnsan giysilerinin ve takılarının motifleri⁷¹

Ancak bu tezin içeriğindeki motifler dört ana kolda; geometrik, bitkisel, figürlü ve yazı motif başlıklar altında ele alınıp incelenecektir.

1.3.1. Geometrik

Selçuklu dönemi mimari süslemelerinde sık kullanılan geometrik motifler ve geçmeler XV-XVII. yüzyıl Osmanlı dönemindeki süslemelerde de önemli ölçüde yer tutmaktadır. Bu motifler, geometri kurallarına uyularak sivilize edilmişlerdir. Çokgenler (beşgen, altıgen, sekizgen), dikdörtgen, kare, üçgen, halka, zincir halkası, daire, bir birini kesen daire, teğet daireler, çarkifelek, meander, birbirini kesen kırık doğru çizgiler, zik zak yapan çizgiler, yıldız (beş kollu, sekiz kollu gibi) ve baklava gibi geometrik şekillerin birleşmesiyle oluşan ve Kainat’ın sonsuzluğunu simgeleyen motiflerdir⁷².

Osmanlı sanatında kullanılan geometrik motifleri; basit ve basitten bileşiğe giden motifler olarak iki ana grupta toplamak mümkündür. Geometrik motifler; basitten bileşiğe doğru bir gelişim gösterir. Motifleri meydana getiren ana öge ve bileşenlerden oluşan

⁷⁰ Azade Akar, Cahide Keskiner, *Türk Süsleme Sanatlarında Desen ve Motif*. İstanbul: Kendi Yayınları, 1978, s. 10.

⁷¹ Akar, Keskiner, a.g.e., s.10.

⁷² Zeynep Meral Şengül, *100 Türk Motifi*, İstanbul: Geçit Kitabevi, 1990, s. 4.

kompozisyonlar göründüklerinden çok daha sade ve basittir. Örneğin; iki kırık doğrunun birbirini kesmesiyle zencirek motifi ortaya çıkar. Aynı motif, doğru yerine eğrilerle çizildiğinde bir halat motifi oluşur. Eski Yunan sanatından Osmanlı sanatına geçen ve adını Menderes nehrinin kıvrımlarından alan meander motifinin birbirine eklemesi ile oluşan bordür tipine, Türkçe’de aşık yolu adı verilir⁷³.

Türk çini sanatındaki süslemelerde, geometrik motifli bordürlere sıkça rastlanılmakla birlikte, bu bordür genel olarak Anadolu dışındaki Türk-İslâm medeniyetlerinde de kabul gören bir yüzey desenidir. Bu yüzden birçok eserde dar veya geniş bordürleri süsleme unsuru olarak görmemiz mümkündür.

Birbirine eklemeli dörtgen, altıgen ve sekizgenlerin aralarında oluşan üçgen, dörtgen şekiller, bazen de baklava motifleri ile farklı bir kompozisyon meydana getirilir.

Kırık doğrulardan oluşan zikzakların çeşitli yönlerde tekrarlanması daha çok sayıda değişik geometrik motifin ortaya çıkmasına neden olmuştur⁷⁴.

Yıldızlı desenlerin en kolay sınıflandırılması, köşe sayısına göredir. Örneğin dört kollu yıldızların, paralel kenar, dörtgenler ve karelerle birlikte oluşturduğu desen bu ilk grup içinde mütala edilir. İlk yıldızlı bağımsız grup ise altı kollu yıldızlardır. Bu yıldız, eşkenar dörtgenlerin yanyana dizilmesiyle ortaya çıkar. Bir çeşit göz aldatma oyununa benzeyen bu motifte, renk, çizgi ve görüş açısı değişikçe, altıgenler, altı köşeli yıldızlar veya plastik küpler görmek mümkündür.

Sekiz köşeli yıldızların eğrilerle meydana getirdiği desen ise bir yıldızdan ziyade daha çok çiçeği andırır.

On kollu yıldızlar, Osmanlı sanatında en sık karşılaşılan motiftir. Bunlar genellikle kaydırılmış eksen üzerindeki iri yıldızların aralarında beş köşeli yıldızlar veya yarım yıldızlar olan konkav çokgenler yer alır. Bir iri yıldızın çevresindeki yıldız sayısının ve yerlerinin değişmesiyle sonsuz denilebilecek kadar çok sayıda variant elde edilir⁷⁵.

1.3.2. Bitkisel

⁷³ Yıldız Demiriz, *Osmanlı Mimarisinde Süsleme I- Erken Devir*, İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayını, 1979, s. 28.

⁷⁴ Demiriz, a.g.e., s. 29.

⁷⁵ Demiriz, a.g.e., s. 30.

Osmanlı çini sanatında, insan figürünün dinsel inanç kaynaklı yasaklar nedeniyle kullanılmadığı bilinmektedir. Bu nedenle süsleme sanatında insan figürü yerine bitkisel ve geometrik desenler kullanılmıştır. Çinilerde ise, daha çok bitkisel süsleme tercih edilmiştir.

Türk çini sanatında görülenen motifleri, şu şekilde sınıflandırmak mümkündür⁷⁶.

1. Yapraklar

- a. Tek yapraklar
- b. Çift yapraklar
- c. Üçlü yapraklar
- d. Beşli yapraklar
- e. Hançer yapraklar
- f. Gül yaprakları
- g. Karanfil yaprakları
- h. Lale yaprakları
- i. Asma yaprağı
- j. Sümbül yaprağı

2. Çiçekler

A. Hatayiler (Hatayi)

- a. Basit hatayiler
- b. Gelişmiş hatayiler

B. Şakayıklar

C. Lotuslar

D. Bahçe çiçekleri

- a. Lale
- b. Karanfil
- c. Gül

⁷⁶ Faruk Şahin, *Seramik Sözlüğü*, İstanbul: Anadolu Sanat Yayınları, 1983, s. 57.

- d. Zambak
- e. Çiğdem
- f. Menekşe
- g. Küpeli

E. Kır çiçekleri

3. Ağaçlar

- a. Selvi
- b. Meyve ağaçları
- c. Çiçek açmış ağaçlar (Bahar dalları)⁷⁷

Türk Çini süsleme sanatında yoğun olarak kullanılan bitkisel motifler arasında çiçek motifleri ön plandadır. Çiçek türleri bazen gerçek bitkilerden oluşmakta bazen de sitilize edilmiş çiçekler ile soyut ve girift çiçek desenlerinin kullanıldığı görülmektedir. Ancak, Osmanlı mimarisinin ilk evresinde çini süslemesinde bitkisel motifler ikinci derecede rol oynarlar. Natüralist çiçek ve yaprak motifleri ile ağaç, bahar dalı ve benzerleri motifler ise 16. yüzyıl içerisinde görülür. Bunda saray nakkaşlarının bilgi ve becerilerinin ve doğayı gözlemlerinin etkisi olduğu düşünülür⁷⁸.

Desenlerde sitilize edilen çiçek türleri ise kökeni dış kaynaklı olan dolayısıyla tanımlamada güçlük çekilen türlerdir. Bu duruma örnek, başta şakayık olmak üzere hatayi grubu olarak adlandırılan bitkisel bezeme gösterilebilir.

Kökeni Doğu Asya sanatında görülen bu tarz, esasen adını da bu bölgeden alır. Bu grupta, belli şekillerde üslûplaştırılmış ve şemalaştırılmış şakayık, narçiçeği, hatai çiçeği gibi karakteristik çiçekler yanında, bunların goncaları, rozetler, üç yapraklı yoncalar, kılıç biçimli yaprak formları yer alır. Hatai olarak adlandırılan grubu teşkil eden palmet ve lotuslar ile sitilize edilen natüralist çiçek motifleri aslında bitkisel motifler olup aşırı sitilizasyon yüzünden tamamen abstre bir görünüş kazanır ve Türk sanatında özel bir yeri olan rumilerle ilişkileri yüzünden ayrı bir grupta ele alınır. Ancak, az sayıda da olsa bunların öncüleri XV. yüzyılda da görülür⁷⁹.

⁷⁷ Şahin, a.g.e., s. 17.

⁷⁸ Demiriz, a.g.e., s. 28.

⁷⁹ Demiriz, a.g.e., s. 28.

XVI. yüzyıl bitkisel süslemenin özelliklerinde önemli değişim ve gelişimler izlenir. Bu gelişimde, 1514 yılında Yavuz Sultan Selim'in Tebriz kuşatmasından sonra oradan getirmiş olduğu Azeri ressam Şah Kulu'nun katkısı olmuştur. Nakkaş başı Şah Kulu tarafından geliştirilen "Saz Yolu" üslubunda yaprak motifleri çok zarif bir şekilde işlenmiştir. Zira Şah Kulu Saz üslubunun kurucusu olarak bilinir⁸⁰. Geleneksel hatayi grubu bitkilere, Şah Kulu ustanın katkısı söz konusudur. XVI. yüzyılın ortalarında, Saz Üslubunda doğaya daha yakın çiçeklerin katılımıyla çini desenleri önemli bir değişime uğramıştır. Bu değişimde yine Saray Nakkaşhanesi ve onu yöneten sanatçılar önemli bir etkidir. Ancak sanatçıyı destekleyen, hazırladığı çizim ve yapıtları onaylayan bir zevkin, sipariş veren çevrelerde gelişmiş olması gerekmektedir. Buna örnek olarak da Osmanlı Sarayı gösterilir⁸¹.

XVI. Yüzyılın ortalarında 1540-1566 yılları arasında göreve gelen ve saz üslubunu sürdüren Şah Kulu'nun öğrencisi Saray Nakkaşhanesi'nde çalışan Müzehhip Kara Memi (Nakkaş Kara Mehmed Çelebi)⁸² süslemelerini yaptığı kitaplara attığı imzasıyla birlikte, natüralist çiçek süslemesinin de temelini atmıştır. Şah Kulu üslubunu devam ettiren Müzehhip Kara Memi, natüralist süsleme üslubunda çizdiği yaprakları dağol formlarına uygun bir şekilde göstermiştir. Bu sebeple bu dönemin bezemelerinde, gül motifi bir lale yaprağına dönüşmez. Yahut laleden sümbül çıktığı görülmez⁸³. Yapılan çeşitli araştırmaların sonucu olarak bu yansımanın kökeninde Osmanlı bahçelerindeki tercihlerin yattığı gözlemlenmektedir. Küçük ölçekte ve kâğıt üzerindeki bu denemelerin beğeni kazanması ile kumaş, çini ve benzeri, daha uzun işlemler gerektiren, daha büyük ölçekli eserlerde uygulanmaya başlanmıştır. Kara Memi'nin imzalı eseri olan 'Muhibbi Divanı'ndaki çok çeşitli çiçeklerin hemen hemen hepsinin, çini sanatında az veya çok, yansıması söz konusudur.

XVI. yüzyıl, bitkisel süslemelerde görülen yeniliklerin yanında çini ve seramiğin teknik üstünlüğünün de tartışılmaz bir düzeye geldiği asırdır. XVII. yüzyıl başlarına kadar süren bu üstünlük, XVII. yy. içlerinde renk skalasının zayıflaması, sır kalitesinin düşmesi gibi sonuçlar doğuran bir teknik gerilemeye dönüşmüştür. Ancak çinilerdeki flora motifleri bu

⁸⁰ Mahir Banu, *Saray Nakkaşhanesinin Ünlü Ressamı Şah Kulu ve Eserleri*, Topkapı Sarayı Müzesi: Yıllık 1, 1986, ss: 113-130.

⁸¹ Gamze Koç, "Çini Motifleri", *Çini ve Seramik Tarihi*, C.5, S. 3, 2019, s.1.

⁸² Banu, a.g.e., ss. 113- 130.

⁸³ İlhan Özkeçeci, Şule Bilge Özkeçeci, *Türk Sanatında Tezhip*, İstanbul: Yazıgen Yayınevi, 2007, ss. 61- 66.

dönemde daha da zenginleşmiştir. XVI. yüzyılda az kullanılan bazı motiflerin ön plana çıkmasının yanı sıra bazı yeni motifler de çiçek bahçesine katılmıştır⁸⁴.

1.3.3. Figürler

Selçuklu dönemindeki çini dekor uygulamaları iki gruba ayrılır:

1. Dini Mimari; Cami, türbe, medrese ve mescitlerde uygulanan çini bezemeler.
2. Sivil Mimari; Saray ve konaklarda kullanılan dekor çeşitleridir.

Birinci grup çinilerinde zaman zaman figüratif dekorlar uygulansa da daha çok bitkisel ve geometrik süslemeler yapılmıştır. İkincisinde ise figüratif dekor uygulaması ağırlıktadır⁸⁵.

Hayvan figürleri ise, Osmanlı dönemi çini sanatında mimari kaplamalardan ziyade seramikler üzerinde yoğunlaşır. Ancak XV-XVI. ve XVII yüzyıllara ait Topkapı Sarayının sünnet odasının kapısının her iki tarafındaki panolar üzerinde ch'i-lin/ki'lin (ejder) ve sülün tasvirleri görülür⁸⁶.

Topkapı Sarayının sünnet odasında kaplama çinilerin üzerinde görülen hayvan figürlerinin İznik atölyelerinde üretildiği bilinmektedir. Bu çinilerde görülen hayvan motifleri; tavus kuşu, maymun, fil, ejderha, yılan, kuş ve balıklardan oluşmaktadır. Daha sonraki yıllarda hayvan motifli çini örnekleri pek fazla değildir⁸⁷.

Türk çinileri üzerinde görülen hayvansal figürlerin bir kısmı üsluplaştırılmış haldedir. Orta Asya geleneksel “hayvan üslubu” Selçuklular tarafından çiniler üzerinde işlenmiş bu figüratif bezeme Osmanlı çinilerinde üsluplanmış olarak gösterilmiştir. Örneğin rumi motifi; tavşan, balık, kurt ve kuş gibi hayvan figürlerinin sivilizasyona uğramış biçimleri (kuşkanadı tavşanayakları vb.) le tasvir edilmiştir⁸⁸.

Bu üslupta, yarı sivilize efsanevi ve gerçek hayvan motifleri yanında sanatkarın hayal gücü ve anlatım kabiliyetini ortaya çıkaran peri figürleri de vardır⁸⁹.

⁸⁴ Koç, a.g.e. s. 1.

⁸⁵ Nurettin Gülaçtı, “Selçuklu Dönemi Figüratif Dekorlu Seramik ve Çini Örneklerinin Cumhuriyet Dönemi Kütahya Figüratif Çinileriyle Karşılaştırılması”, *21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum*, C. 1 S. 1 Bahar 2012, s. 47.

⁸⁶ Selda Kalfazade, “Topkapı Sarayı’nda Çini”, *Topkapı Sarayını Anlamak*, ed. Ali Satan- Salim Aydın- Selin İpek, İstanbul: Topkapı Sarayı Müzesi Müdürlüğü, 2018, s. 330.

⁸⁷ Atasoy, Raby, a.g.e., s. 54.

⁸⁸ Şengül, a.g.e., s. 4.

⁸⁹ Fatma Çiçek Derman, Gülnur Duran, *Şahkulu*, C.38, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı İSAM Ansiklopedisi, 2010, s. 284.

Mitolojik motiflerden simurg (anka kuşu) ve ki'lin (ejder) Osmanlı saz uslubundaki çini bezemelerindeki hayvan tasvirlerindedir. Saz uslubundaki diğer hayvan türleri Asya kökenli turna, sülün ve balıkcıl gibi kuşların tasvirleri⁹⁰.

Osmanlı dönemine ait çinilerde; geometrik ve bitkisel süslemelerin yanı sıra figürlü bezemelerden de yararlanılmıştır. Ancak figüratif bezemeler dinsel yapılardan ziyade sivil mimarlıkta ve saray yapılarında kullanılmıştır⁹¹.

1.3.4. Yazı

Yazı; Osmanlı dönemi dini yapıların çini tezyinatında önemli yer tutar. Özellikle Erken dönemlerden itibaren camilerin mihrap ve beden duvarlarında görülür. Bu yazılar daha çok ayet ve hadislerden oluşur. Bunların yanı sıra veciz sözlere de yer verilir.

Çinilerde kitabe niteliğindeki yazılara pek az rastlanmaktadır. Buna karşılık, dini konulu metinler, başta Kur'an-ı Kerim'den bölümler olmak üzere camiler, özellikle dini yapılarda yer alır.

Yazıların dinsel öğretilerin dışında dekorasyon özellikleri de dikkat çeker. Yazılar aynı zamanda "Hat" sanatı uygulamalarının ve bu sanat kolunda ulaşılan seviyenin de göstergesidir. Zaman zamanda anıtsal yapının tarihi, yapan ve yaptıran kişi, mimar ve nakkaş hakkında tarihsel bilgiler aktaran kitabeler içerir. Örneğin Bursa Yeşil Caminin taç kapısındaki Arapça kitabede yapının mimarı olarak Hacı İvaz Paşa gösterilmiş, yapım tarihi ise Aralık 1419 olarak belirtilmiştir. Ayrıca caminin içinde, hünkâr mahfilinde yer alan yazıtta: caminin nakkaşlığını İlyas Ali adında bir nakkaşın yaptığı ve süslemelerin tamamlanma tarihinin 1424 olduğu ifade edilmektedir⁹².

Mihrabın her iki tarafındaki sütünceler üzerindeki kitabede ise "Tebrizli ustaların işi" diye yazmaktadır. Bu yazı ile de camide çalışan ustaların adı ve kimlikleri hakkında bilgi edinilmektedir.

Birçok yazı türü vardır. En sık kullanılan yazı çeşitleri; Kûfi, celî, sülüs, ve nesihtir. Bu yazı türlerinin yanı sıra; rik'a, reyhânî, ta'lik, nestalik, divânî, siyâkat, tuğra, mensur ya da dîvânî celîsi, zülf'ü arûs, hilâlî, şikeste, müselsel diye yazı türlerinin olduğu bilinmektedir⁹³.

⁹⁰ Banu Mahir, "Osmanlı Sanatında Saz Üslubundan Anlaşılan", *Topkapı Sarayı Müzesi*, Y. 2, İstanbul: Topkapı Sarayı Müzesi, 1987, s. 129.

⁹¹ Güvenateş, a.g.t., s. 34.

⁹² Pars Tuğlacı, "Osmanlı Şehirleri", İstanbul: *Milliyet Gazetesi*, 1985.

⁹³ Celal Esad Arseven, *Türk Sanatı Tarihi: Menşeyinden Bugüne Kadar Mimari, Heykel, Resim, Süsleme ve Tezyini Sanatlar*, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1955, s. 286.

2. TİMURLU DÖNEMİ ÇİNİ SANATI

Biz ki meliki Turan, Emir-i Türkistan 'ız

Biz ki Türkoğlu Türk'üz;

Biz ki milletlerin en kadımı ve en ulusu

Türk'ün Başbuğuyuz

Emir Timur.

Orta Asya, coğrafi olarak mimari ve kültürün gelişiminde bir faktör olan Büyük İpek Yolu'nun kalbidir. XIV. yüzyılın dördüncü çeyreğinden sonra hâkimiyet Emir Timur'un eline geçtiğinde sadece Orta Doğu değil, aynı zamanda tüm Orta Asya kültürü, sanatı ve mimarisi gelişmiştir. Türk İslam tarihi açısından önemli bir devlet olan Timurlu Devleti, gerek kültürel ve mimari yapılarıyla, gerekse siyasi ve askerî gücüyle tarihte iz bırakan büyük bir devlettir⁹⁴. Emir Timur (Temur)⁹⁵ ile başlayan büyük imparatorluk Timur'un evlatlarının hükümdarlığıyla devam etmiştir. Sanatta, imarda ve dünya ilimlerinde önemli gelişmelerin meydana geldiği bir imparatorluktur.

Timur'un hayatının ilk yıllarına ait olan herhangi bir bilgi bulunmamaktadır. Şerefeddin Ali-i Yezdi-nin Zefername'sinde hicri 25 Şaban 736 yılında (9 Nisan 1336) Keş (Şehr-i Sebz yani Yeşil Şehir)⁹⁶ yakınlarındaki Hoca Ilgar köyünde doğmuş, annesi Tekina Hatun, babası Turağay idi. Timur'un babası Turağay, mütevazi ve dindar, Barlas kabilesinin reisi olmasına rağmen akrabası Emir Hacı idari işleri yürütüyordu. Maverâünehirli Keş şehri taraflarında yurt tutmuş Barlas Oymağı'na mensup soylu bir aileden gelmektedir. Türk göçmenlerinin ırkından olan Timur soylarıyla övünen asil bir nesil evladıdır. Dünya imparatorluğunun gelecekteki talibi olan Timur kendisinin Türk olduğunu her zaman söylemiştir.

⁹⁴ Tanju Cantay, "XV. Yüzyıl Osmanlı Sanabnda Görülen Timurlu Sanatı Etkileri", 1.Baskı, *Uluğ Bey ve Çevresi Uluslararası Sempozyumu Bildirileri (30 Mayıs- 1 Haziran 1994)*, ed. Songül Bozbeyi, Ankara: Ankara Kültür Merkezi Yayınları, 1996, s. 120.

⁹⁵ Zeki Velidi Togan, "Büyük Türk Hükümdarı Şahrüh", *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, C. III, S. 3-4, 1949, s. 528. ss.520-538.

⁹⁶ Şerefeddin Ali Yezdi, *Emir Timur (Zafername)*, İstanbul: Selenge Yayınları, 2019, s. 25.

Timur ailesi meşhur kabilelerin ileri gelenleriyle evlilik yapmıştır⁹⁷.Şirin Bike Aka ve Tuğlu Terken Aka'lar Timur'un kız kardeşleridir. Şirin Bike Horasan'daki Arlatar'dan olan Müeyyed'in ile ile evlenmiştir. Tuğlu Tekin Aka ise önce Duğlatlardan olan Emir Sultan'la sonra Emir Davud'la evlenmiştir. Duğlatlar, Doğu Türkistan ve Isık Göl'un civarındakihüküm süren beylerdendir. Emir Kazagan Çağatay ulusunun batı kolunun (Maveraünnehr ve bugünkü Afganistan'da) hâkimi olup, Olcay Terken Aga ise onun torunuydu. Olcay Tekten Temur'un ilk üç hatunlarından⁹⁸.

25 yaşındayken kendini tanıtmaya fırsat bulan Timur, 1361'de Maveraünnehirde ilk kez siyasi hayata atılmıştır. Emir Hüseyin vefatından sonra Timur Semerkant'a gelerek kendini resmen hükümdar ilan etmiştir⁹⁹.

Timur, Türk hâkimiyetini Moğol hâkimiyeti yerine, Timurlu İmparatorluğunu ise Cengiz Han İmparatorluğu yerine getirmiş olduğunu halka göstermiş ve tarihte böylece büyük bir iz bırakmıştır.

Timur, kendini Cengiz Han ve Çağatay'ın izinden giden ve Cengiz Han'nın politikasını benimseyerek halkın sempatisini kazanmak isteyen bir liderdir. İşgal ettiği ülkelerde seferler arasında fırsat buldukça imar faaliyetlerinin başında durmuştur¹⁰⁰.

Türkleşmiş Moğolların hâkimiyetleri döneminde "Irmağın öte yakasındaki ülke" olan Maveraünnehir yavaş yavaş tekrar kendine gelmeye başlamıştır. Buhara ve Semerkant İpek Yolu'nun önemli iki merkezi haline gelmiştir. Mâverâünnehir'in tek hâkimi olan Timur birçok seferlerde bulunmuş, Ganj Nehri'nden Akdeniz'e kadar uzanan bir imparatorluk kurmuştur¹⁰¹.

İlk önce Semerkant'ın imarına çok fazla önem vermiş olan Timur, ele geçirdiği ülkelerden getirdiği ustaları ve mimarları Semerkant civarında Damaşk, Şiraz, Bağdat, Sultaniye ve Mısır adlarını vermiş olduğu köylere yerleştirmiştir¹⁰².

Timur imparatorluğunun coğrafi olarak yerleşim alanı, Mâverâünnehir'den Batı Mezopotamya'ya kadar olan sahayı kapsamıştır. Kısa sürede Timur'un imparatorluğu önemli ölçüde genişleyerek Zarafshan vahasına hakim olmuş ve o vahada bulunan Cengiz Han

⁹⁷ İsmail Aka, *Timurlular Devleti Tarihi*, Berikan Yayınları, Ankara 2010, s. 21

⁹⁸ Aka. a.g.e. s. 21.

⁹⁹ Yaşar Yücel, *Timur'un Ortadoğu-Anadolu Seferleri ve Sonuçları (1393-1402)*, Türk Tarihi Kurumu Basimevi, Ankara 1989, s. 1.

¹⁰⁰ İbn Arabşah, *Acaibü-l Makdur fi Nevaibi (Ahbari) Teymur*, Farsça çev. Muhammed Ali Necati, Tahran 1939, s. 308.

¹⁰¹ Klaus Pander, "Timuroğullarının Orta Asya Mimari Sanatına Katkıları", *Türkler Ansiklopedisi*, 8.cilt, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002, s. 852.

¹⁰² İsmail Aka, *Mîrzâ Şâhruh ve Zamanı (1405- 1447)*, 1.Baskı, Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1994, s.1.

döneminde isitila edilip yıkılan Semerkant ile Buhara gibi önemli şehirlerde kısa sürede bayındırlık faaliyetleri başlatıp Cengiz'in izleri kaldırılmıştır. Timur ve Timurlu döneminde mimari faaliyetler yaygınlaşıp tüm peyzaj işleri Zarafshan Nehri ile ilintilendirilirdi. Emir Timur'un işgal ettiği topraklarda gördüğü, ileri teknolojileri, sanatkârları, mimar ve ustaları, imparatorluk şehirleri olan Şah-i Sebz, Semerkant ve Buhara'ya getirmiş, özellikle de Semerkant çevresine yerleştirmiştir. Bu hareketler yeni bir kentsel planlama biçiminin kapısını açmıştır.

Türk İslam düntası, Türk İslam sanatı ve Türk İslam birliği tesis etmeye çalışan Timur, “Hristiyan topluluklar olan Ermeniler, Gürcüler ve Putperestlerin yaşadığı bölgelere yani Moğolistan, Hindistan ve Çin gibi devletlere seferler düzenlemiştir”¹⁰³. Yaptığı bu seferler sonucunda İslamiyet korunmuş ve yayılmıştır.

2.1. TİMURLU DÖNEMİ ÇİNİ SANATININ TARİHSEL GELİŞİMİ

Orta Asya Timur dönemi; bilim, edebiyat ve sanat alanlarında sınırlı kalmayıp Timur devletinin gücü mimaride de doruk noktaya ulaşmıştır. Ak Saray'ın taç kapısında yazılı olan **"Gücümüzü görmek istiyorsanız – yaptırdığımız binalara bakın"** yazıtı, Timur devletinin politik işlevini de sembolize etmektedir. Mâverâünnehir'de Timur'un zamanından kalan mimari kompleksler hala görülmekte ve kullanılmaktadır.

Kültürel dokusu ile öne plana çıkan Timurlu İmparatorluğunun başkent Semerkant, Buhara, Şah-i Sebz ve Taşkent'tir. Bu tarihi şehirlerde bulunan birbirinden güzel camiler, medreseler, ant mezarlar, saraylar ve hamamlar 1991 yılında UNESCO Dünya Mirasları listesine alınmıştır.

Timur döneminde, Semerkat dışında da bayındırlık faaliyetleri sürdürülmüş, örneğin Türkistan'da Semerkant'taki yapılara mimari ve çini süslemeler açısından eş değer olan Ahmed Yassavi Türbesi inşa edilmiştir. Bu türbe, Müslüman Doğu'nun en eşsiz mimari eserlerinden biridir. Özbekistada Timur doğduğu şehir olan Keş'te yürütülen dini ve kültürel imar faaliyetleriyle şehirler bayındır bir hale getirilmiştir. Keş şehrinde Hisar tahkim edilmiş, şehrin güneybatısında Aksaray inşa edilmiştir. Bu sarayın 48 metre yüksekliğindeki¹⁰⁴ firuze ve lacivert renkli sırlı tuğlarla bezekli taç kapısı günümüze kadar intikal etmiştir.

¹⁰³ Musa Şamil Yüksel, *Timurlularda Din-Devlet İlişkisi*, Ankara: Türk Tarih Kurumu, 2009, s. 61.

¹⁰⁴ Александр Юрьевич Якубовский, *Самаркан при Тимуре и Тимуридах*, Ленинград: Госуд. Эрмитаж, 1953. с. 35.

Timurlu mimarlığında, binaların içi ve dışı parlak boyalar ve zengin çini desenlerle donatılmışlardır. Genellikle camiler, medreseler, saraylar ve türbelerde sırlı çinilerden yararlanılmışlardır. Bu sanat türü, Timur'un ve Timurluların yönetimindeki Orta Asya ve Afganistan şehirlerinde en yüksek noktasına ulaştığını tarihi kaynaklardan ve günümüze ulaşan yapılardan anlamak mümkündür.

Timurlu dönem mimarisinde, form ve plan özellikleri kadar önemli olan hatta daha da öne çıkan unsur çini süslemelerdir.

Büyük Selçuklu kültür ve sanatını geliştirerek sürdüren İlhanlılar gibi Timurlular da İlhanlı ekolünde sanatın teknik özelliklerini devam ettirmişlerdir. Ancak çini sanatını İlhanlı sanatından daha farklı ve özgün bir noktaya taşımışlardır¹⁰⁵.

Timurlu dönemi mimaride çini süslemeler mimari anıtların kapı, kemer, eyvan ve kubbelerinde kullanılıp yapı ile uyumlu bir bütünlük gösterir. Özellikle kapı süslemesinde, kubbe kasnaklarında ve mukarnaslı kavsaralarda kullanılan firuze renkli sırlı tuğlalar anıtsal yapıya farklı bir değer katar¹⁰⁶. Timurlu dönemi mimari estetiğinin genel özellikleri; yapıların cephe mimarasinin en önemli unsurlarından olan ve yapı yüksekliğini aşan portaller (piştak) ile iç içe geçen kemer dizileri, çift kabuk ile yükseltilmiş kubbe ve geniş kubbe kasnaklarıdır¹⁰⁷.

Çini sanatı, İslam mimarlığında IX. yüzyılda kullanılmaya başlamıştır. Dönemlere ve bölgelere göre desen ve motiflerde farklılık kazanarak gelişmiştir. Çiniler, özellikle mimari yapılardaki süslemelerin en önemli ögesi olmuş, yüzyıllar boyunca da cami, medrese, köşk, saray, çeşme ve türbelerdeki dış ve iç süslemelerde kullanılmıştır.

Bölgede, taşın az bulunur olması nedeniyle mimari yapılarda ana malzeme olarak tuğla kullanılmıştır. Sırlı tuğlalar ise, mimari yapıların iç ve dış kaplamalarında süsleme unsurunun ana öğeleri olmuştur. XIV.-XV. yüzyıllarda Timurlu döneminde üretilen ve mimaride kullanılan çini süsleme sanatında farklı boyutlara ulaşılmıştır¹⁰⁸. XV. Yüzyıl Timurlu yapılarındaki detaylarda sırlı tuğlalar kullanan çini ustaları, mimari özellikleri adeta ikinci plana iterek estetiği ön plana çıkarmışlardır¹⁰⁹.

¹⁰⁵ Seyfi Başkan, "Timurlu Mimarlığında Çini Süsleme Hakkında Bir Değerlendirme", *International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, V. 9, S. 10, 2014, s. 77.

¹⁰⁶ Kadriye Figen Vardar, "Timurlu Sanatında Çininin Yeri, Teknik ve Süsleme Özellikleri", *Arkeoloji ve sanat* İstanbul, C. 33, S. 138, 2011, s. 96.

¹⁰⁷ Yetkin, a.g.e., s. 116.

¹⁰⁸ Vardar, a.g.m., s. 96.

¹⁰⁹ Yetkin, a.g.e., s. 116.

Bu sanatın en önemli uygulamalarını başkent Semerkant başta olmak üzere Buhara ve Şahrısabz'daki mimari yapılarda görmek mümkündür. Ayrıca, Afganistan'ın Herat şehrindeki Mescid-i Cuma Cami, Hoca Abdullah Ensari Türbesi, Gevher Şad Cami ve Medresesi'nde de Timurlu dönemi çini süsleme sanatının örnekleri vardır.

İlhanlılar, Selçuklular geleneğinin izinde yürümüş olmasına rağmen Timurlu sanatı ve mimarisinde, İlhanlı sanat anlayışlarının bir bakıma devam ettiğini görmemiz mümkündür. Timurlu dönemi anıtsal yapılarının temel unsuru olan çini, ilk olarak İlhanlı (1256-1336) üslubunu yansıtmaktayken kısa bir süre sonra bu üslup ve düzeyini aşarak kendine özgün bir süsleme kimliği kazanıp geliştirmiştir. Cuerda seca tekniğinde izlenen gelişme Timurlu yapılarındaki çini süsleme sanatını etkileyerek gelişmesine yol açmıştır. Timurlu dönem yapılarında, daha geniş yüzeylerde kullanılan tek renk sırlı kabartma, düz çini, sırlı tuğla ve çini mozayik tekniği iç ve dış mekânların süslemesinde kullanılmıştır¹¹⁰.

2.1.1. Erken Dönem Timurlu Çini Sanatı

Afrasiyab ve Orta Asya'nın başka yerlerindeki arkeolojik kazılar, IX. ve XII. yüzyıllarda çömlekçiliğin (seramik) geliştiğini, Moğol isitilaları sonucunda XIII. yüzyılda nispeten yavaşlayan çömlekçiliğin XIV. ve XVI. yüzyılda geliştiği görülmüştür¹¹¹. El sanatları da (özellikle seramik) gelişmeye devam etmiş, farklı yerlerde farklı seramik stilleri ortaya çıkmıştır. Halkın arasından yetişen zanaatkarlar günlük kullanım kapları üretip onları dekore ederek yeni bir sanat akımı başlatmıştır. Ancak, Rusya'dan ithal edilen porselen türü ürünler nedeniyle Orta Asya seramik pazarı zayıflatmıştır. Bununla birlikte, halk ucuz seramiklere yönelmiş, özellikle de seramiklerin mimaride yaygın olarak kullanılmasına ilişkin talep artmış, bu da çiniciliğin bir anlamda gelişmesini sağlamıştır.

Çanak çömlek, Orta Asya'da, özellikle Özbek ve Taciklerin yaşadığı bölgelerde gelişmiştir. Karatağ, Pancakent, Semerkant, Kitap, Şahrısabz, Gijduvan, Harezm, Taşkent, Gurumsaray ve Riştan'da eşsiz seramik sırlama yöntemleri uygulanmıştır. Bu merkezlerde yapılan zarif seramikler sırları ve desenleriyle dikkat çeker nitelik kazanmıştır.

Orta Asya halklarının İslam dünyasına entegre olduğu, IX. ve X. yüzyıllardan itibaren uygarlık alanında önemli gelişmeler kaydedilmiş, XIV.-XV. yüzyıllarda Timurlu dönem

¹¹⁰ Bernard O'Kane, "The Development of Iranian Cuerda Seca Tiles and the Transfer of Tilework Technology," in *And Diverse Are Their Hues: Color in Islamic Art and Culture*, ed. Sheila Blair and Jonathan Bloom, Yale University Press, 2011, pp.186- 188.

¹¹¹ İbrahim Çeşmeli, Abdisabur Raimkulov, Hande Günözü Ulusoy, "Yerkurgan Merkez Tapınağı Arkeolojik Kazı ve Konservasyon Çalışması (Özbekistan/Kaşkaderya)", *BELLETEREN*, 2019, ss. 807- 816.

mimarisi yükseliş kaydetmiştir¹¹². Bu yeni yüzyıl, bölgedeki tarihi ve politik sürecin karmaşıklığı içerisinde sınırlı Arap öncesi dönemin mirasını kullanan Orta Asya İslami mimari geleneğini doğurmuştur.

Maveraünnehir'den Karadeniz ve Ege denizi kıyılarına kadar ulaşan Timurlular; Türk, Moğol ve İran sanat anlayışının birleştirilerek yeni bir üslup geliştirilmiş, XVII. yüzyıl kadar süren bir kültür çehresi ortaya çıkmıştır¹¹³. Orta Asya'nın kadim Türk İslam kültür mirası Yakındoğu'ya egemen olmuştur. Türk, Moğol ve İran sanatının birleşmesiyle zenginleşen Timurlu sanatı doğmuş, Isık Gölü kıyılarından Anadolu'ya kadar özgün bir kültür alanı oluşmuştur¹¹⁴.

Timurlu sanatı, İlhanlı sanat anlayışını bir bakıma sürdürmüş, İlhanlı dönemine ait olan yapıların üstüne yeni medrese, cami ve türbeler inşa edilmiştir¹¹⁵. Timurlu dönemi anıtsal mimarisinin karakteristik unsuru olan çini, başlangıçta eski İlhanlı (1256- 1336) üslubunu yansıtmakla birlikte çok kısa bir zaman sonra bu düzeyi aşarak kendine özgü bir seviyeye ulaşmıştır. **Cuerda seca** adı da verilen sırlı tuğla ve renkli sır tekniği Timurlu yapılarında kullanılmış, böylece bütün Türkistan ve Horasan yöresindeki yapılarda yeni bir süsleme üslubu ortaya çıkmıştır. Sırlı tuğla ile beraber yapıların içinde ve dışında kullanılan, tek renk sırlı kabartma ve düz çini ile çini mozaik dönem mimarisinde yeni bir süsleme karakteristiğinin doğmasına yol açmıştır¹¹⁶.

Timurlu dönemi mimarisinde çinilerin yanı sıra sırlı tuğla, sırlı derz aralığı süslemeleri, sırlı terakotanın kullanıldığı bir sanat dönemini ifade eder. Timurlu çini sanatında tek renk sırlı çiniler, çini mozaik tekniği, renkli sır ve sır altı tekniği kullanılmıştır¹¹⁷. Timurlu mimarlığında tuğla süsleme uygulandığı yapıda çini süslemeyi belirginleştirir.

En önemli yapıtlarını Semerkant'ta görmek mümkündür. Bu dönemin başyapıtları şunlardır: Gur-i Mir Türbesi, Bibi Hanım Cami ve Türbesi, Şah Zinde Mezarlığındaki Kadızai Rumi Türbesi, renkli sır tekniğinde son derece etkileyici çiniler kullanılmıştır. Örneğin;

¹¹² Kübra Tütmez, Timurlu Devleti Tarihine Dair Türkiye'de Yapılmış Çalışmalar Üzerine Bir Bibliyografya Denemesi, *Akademik ve Tarih ve Düşünce Dergisi*, C. 6, Y. 1, 2019, s. 141. ss. 136-163.

¹¹³ Thomas Lentz ve Glenn D. Lowry, *Timur and The Princely Vision Persian Art and Culture in the Fifteenth Century*, Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1989, s. 45; Öney, a.g.e., s. 60.

¹¹⁴ Tomas W.Lentz ve Glenn D.Lowry, *Timur and the Princely Vision, The Legacy of Genghis Khan: Courtly Art and Culture in Western Asia, 1256-1353, Persian Art and Culture in the Fifteenth Century Paperback*, 1989, s. 17.

¹¹⁵ Hillenbrand, a.g.m., s. 2.

¹¹⁶ O'Kane, a.g.m., ss. 186- 188.

¹¹⁷ Vardar. a.g.m., s. 98.

Semerkant'ta sanatı büyük bir gelişme göstermiş, süslemelerde ortaya konan mükemmellik ve çeşitlilik, teknik üstünlükle ustalıklı değerlendirilmiştir.

2.1.2. Klasik Dönem Timurlu Çini Sanatı

Timurlu döneminin ikinci parlak devri Timur'un ardırları olarak adlandırılan oğlu Şâhruh (1406-1447) ve torunu Uluğ Bey (1447-1449) dönemini kapsamaktadır. Mirza Şâhrûh (1377/1405-1447) Timur İmparatorluğunun başına geçtikten sonra ilk ıcratı başkenti Semerkant'tan Hirat'a taşımak olmuştur. Dolayısıyla Şahruh dönemindeki yapıların çoğunluğu yeni başkent Hirat'ta ve onun çevresindeki bölgelerde yapılmıştır¹¹⁸.

Şâhruh dönemi Timurlular'ın babası Timur'dan sonraki siyasal, kültürel ve sanat faaliyetleri açısından en güçlü devridir. Mirzâ Şahruh, Cengiz soyundan olan Gevher Şad Begim ile evlenmiştir¹¹⁹. İmparatoriçe Gevher Şad Begim kocasıyla birlikte Timurlu İmparatorluğunun şehirlerinde pek çok bayındırlık faaliyetlerine katıldı. Timurlu İmparatorluğunda hükümdarların yanı sıra onların eşleri de yaptırdıkları eserlerle şehirlerin imarına büyük katkılar sağlamışlardır.

Şahruh'da babası gibi ilme ve sanata büyük değer vermiş, ülke dışından yeni başkent Hirat'ta gelen ya da imparatorluktaki sanatçıları himayesi altına almıştır. Böylece Hirat, her alanda büyük bir gelişim göstermiş ve zirveye ulaşmıştır.

Bu geleneği Şâhruh'un oğulları Uluğ Bey ve Gıyâseddin Baysungur da izlemiş, onlar da bizzat yaptırdıkları anıtların sanat hamileri olmuşlardır.

Mîrzâ Şahruh döneminde Herat'ta başlayan hızlı imar faaliyetleri hem sanatsal hemde anıtsal yapıların inşasıyla şehre ayrı bir güzellik katmıştır. Döneminin önemli yapıları Bag-ı Zagan ve Bag-ı Sefid'dir¹²⁰.

Bâğ-ı Sefid; Herât'ın kuzey doğusunda olup Bâğ-ı Sefid adı XV.yy başlarında bugünkü Köşk Caddesi'nin (Biyâbân-ı Köşk) adını taşımaktadır¹²¹. Öncesi, Kertler tarafından yapılan bu saray, dönemin en ünlü mimar ve mühendislerin eseri olup Mîrzâ Şâhruh tarafından 813/1411 yılında yeniden inşa ettirilmiştir. Abdürrezzak es-Semerkandî ve Hâfız-i Ebrû bu sarayda çalışmış mimar ve mühendisler övgüler düzerek bugüne kadar dünyada eşine ve benzerine rastlanmayan görkemli bir eser olarak bahsetmişlerdir

¹¹⁸ Yetkin, a.g.e., s. 163.

¹¹⁹ İsmail Aka, *Mîrzâ Şâhruh ve Zamanı*, Ankara: TTK, 1994, s. 200.

¹²⁰ Hâfız-i Ebrû, *Zubdetü't-Tevârîh, Vezâret-i Ferheng u İrşâd-i İslamî*, c. I, Tahran 1372, s. 390.

¹²¹ Abdürrezzak es-Semerkandî, *İslam Ansiklopedisi*, Türkiye Diyanet Vakfı, C.1, s. 1

Bir bahçe içerisinde olan Bâğ-ı Sefid sarayı, dört köşesinde oda olan, dört eyvanlı ve kubbeli bir yapıdır¹²². Bu Sarayı'nın duvarları Çin'den getirilen Yeşim Taşlarıyla süslenmiştir. Bâğ-ı Sefid Sarayı daha çok Mîrzâ Baysungur ikâmet etmiştir¹²³.

Mîrzâ Şâhruh döneminde yapılan, Bag-ı Zagan hükûmet konağı olarak işlev görmüştür. Bag-ı Zagan adı zamanla diğer ülkelerde Timurluların hükûmet merkezi manasında kullanılmıştır. Bu hukümet konağı, Aynı zamanda Şahruh hanedanının ikametgâhı olmuştur¹²⁴. Şahruh döneminde Bâğ-ı Zagan'ın dışındaki diğer bir hukümet konağı ise yine Mirza Şahruh tarafından yaptırılan Bag-ı Şâh'dır¹²⁵.

Şahruh'un hanımı Gevher Şad ise Herat Cami'nin kitabesinde adı geçmektedir¹²⁶. Gevher Şad Begim İran Meşhed'de kendi adını taşıyan cami ve mescit yaptırmıştır. Timurlu döneminde yapılan İran'nın en önemli yapılarından biridir. Meşhed Ulucami; firuze renk ağırlıklı çinilerle süslü dış cephesi yüksek ve anıtsal portalı, yüksek kasnaklı ve armudu şekilli kubbesi sırlı tuğlalarla süslü, kubbe ve mimaresiyle Timurlu dönem yapısal özelliklerini taşımaktadır.

Timurlu döneminin diğer bir hukumdari ise Mirza Uluğ Bey (1394-1449)'dir. Babası ve dedesinin izinde giderek şehirlerde imar faaliyetlerinde bulunmuştur. Uluğ Bey Türk tarihinde hukumdar olmakla birlikte Aynı zamanda ilim adamı kişiliğiyle ün salmış bırıdır. Otuz sekiz yıl hükümdarlık yapmış onun döneminde Semerkant bir ilim merkezi haline gelmiştir. Kendisi de ömrünü bilimsel faaliyetlere adanmıştır. Matematik, astronomi ve edebiyat alanında döneminin en zirve şahsiyeti olmuştur.

Mimaride ise adını günümüze kadar taşıyan abidevi yapılar bırakmıştır. Uluğ Bey, Semerkant'taki Registan Meydanında ve Buhada'da kendi adını taşıyan birer medrese yaptırmıştır, bu medreselerde matematik ve astronomi dersleri vermiştir¹²⁷. Semerkant'ta Uluğ Bey Resethanesi, Şah-ı Zinde ve Gür-i Mir Türbesindeki taçkapıları günümüze kadar ulaşmıştır.

Uluğ Bey Resethanesinden (1421) günümüze anıtsal bir taçkapı, arkeolojik kazılarla ortaya çıkarılan zeminin altındaki "basamaklı koridor" intikal etmiştir. Taçkapı, yüksekliği ve görkemli görüntüsüyle Timurlu dönem mimari özelliğini taşımaktadır. Taçkapı önceden

¹²² Hâfız-i Ebrû, a.g.e., s. 391; Golombek-Wilber, a.g.e., s. 84.

¹²³ İsmail Aka, *Timur ve Devleti*, Ankara: TTK, 2000, s. 118.

¹²⁴ Abdürrezzak es-Semerkandî, a.g.e., s. 21.

¹²⁵ Zeki Velidî Togan, "Herât", *İA*, V-1, İstanbul: MEB, 1988, ss. 429- 442.

¹²⁶ Recep Uslu, *Gevher Şad*, Türkiye Diyanet Vakfı, İstanbul: İslam Ansiklopedisi, 1996, c. 14, ss. 42- 43.

¹²⁷ Yavuz Unat, *Uluğ Bey*, Türkiye Diyanet Vakfı, İstanbul: İslam Ansiklopedisi, 2012, c. 42, ss. 127- 129.

cephesindeki bordür ve kemer köşeleri firuze renkli geometrik ve bitkisel motiflerle bezeklyiken yakın zamanlarda yapılan taçkapı restorasyon çalışmalarıyla farklı bir görünüm kazanmıştır. Kapının dış çerçevesi dikdörtgen ve kare biçiminde panolara bölünmüş, bu panoların içleri geometrik desenlerle dizayn edilmiştir. Dikdörtgen panolar sivri kemerli olup alt kısımdakiler mavi ve lacivert renkte, ortadakiler ise merkezinde lacivert dairevi şekle bağlantılı sarı rengin yoğun olarak kullanıldığı birbiriyle bağlantılı yıldız motiflerden oluşmaktadır. Aynı motif kapının üst çerçevesinde de izlenmektedir. Kapının alınlığı ise mavi zemin içerisinde kemer profiline ilintili yarım daire ve üç tam daire ile bezekli olup, bu daireler çizgisel bağlarla birbirine bağlanmıştır. Kare panolarda ise kapı alınlığındaki dairesel motifler tekrarlanmıştır.

Semer kant'taki Şah-i Zinde taçkapısı: Yüksek taçkapı sırlı tuğlalarla bezenmiştir. Çevresinde de kufi karakterli yazı vardır. Taçkapının ortasında sivri kemerli girişi bulunmaktadır. Panolarla süslenmiş olan kapı nişinin iki kemeri mavi-beyaz, turkuaz, lacivert ve sarı renkteki sırlı çinilerle dizayn edilmiştir. Yazılar mozaik tarzında yapılmıştır. Harfler beyaz, mavi arka plan sarımsı renkte veya mavi harflerle yazılıdır. Harf türleri – nesih, sülüs ve kufidir. Bu taçkapı, diğer taçkapılar gibi çini bezelemeleri ile Timur lu mimarisini devam ettirmektedir.

Registan Meydanında bulunan Uluğ Bey Medresesi: Medresenin taçkapısının kenarları panolara bölünmüş, renkli sırlı tuğlalara dikdörtgen, baklava ve altı ışıklı, sekiz ışıklı yıldızlarla bezenmiştir. Sivri kemerli portalın üstü ve köşelerinde ise beyaz zemin içerisinde lacivert renkli rozetler görülmektedir. Rozetlerin çevresi de birbiriyle bağlantılı bitkisel motiflerle çevrilmiştir. Taçkapının her iki tarafında çift minare bulunmaktadır. Minarelerin kaideden şerefeye kadar olan gövdeleri günümüze gelmiştir. Minare gövdesinin zemini firuze renkli olup lacivert ve mavi renklerde dilimli ve baklava biçimindeki motifler yer almaktadır. Minarenin şerife altlıkları mukarnaslarla süslenmiştir. Taçkapının iç kısmında ve kenarlarda sivri kemerli nişler görülmekte, merkezinde ise ana giriş yer almaktadır.

Timur lu dönemde başkent Semer kant başta olmak üzere Buhara ve Şehr-i Sebz'de yapılan imar faaliyetleriyle özellikle cami, medrese, türbe ve saray türü yapılarda abidevi görünüşe önem verilmiş yapı yüksekliğini aşan taç kapılar (piştaklar) iç içe geçen kemer dizileri, simetrik onarımlar, yüksek kubbe kasnağı ve bu kasnaklar üzerindeki armudi şekilli kubbeler, anıtsal kapılarda sarkıtları andıran mukarnaslar ile özgün bir mimari üslup yaratılmıştır. Bilhassa Timur'un özel istekleri doğrultusunda ortaya çıkan bu üslup "Timur lu

İmparatorluk sitili” olarak adlandırılmıştır. Bu sitil Semerkant dışında, günümüzde İran, Afganistan (Meşhad ve Herat şehirlerinde) ve Kazakistan’da ana sitil olarak kabul edilmiştir¹²⁸.

Timur döneminde yaratılan bu üslup; Timur’un ardırları olan klasik dönemi (Mirza Şahruh ve Mirza Uluğ Bey dönemi) ve geç dönemi de (Hüseyin Baykara dönemini) kapsamaktadır. Timurlu İmparatorluk sitilinde yapılan anıtsal eserlerin dış ve iç cephelerinde görülen sırlı ve sırsız tuğlalar, mozaik çiniler ve renkli sır tekniğiyle yapılmış geometrik ve ornament süsleme yanı sıra Çin sanatından Timurlu sanatına geçen Çin bulutları motifi de izlenir. Bu motif; Semerkant’taki Şah-i Zinde kompleksindeki kubbe odalarda, Şad-i Mulk Aka türbesinin portalinde yer alan, içlerinde lotus ve asma motiflerinin bulunduğu oyma tekniğindeki terrakotta panolarda görülür.

2.1.3. Geç Dönem Timurlu Sanatı

Timurlu döneminin son evresi Uluğ Bey’den sonra başlayıp Hüseyin Baykara saltanat dönemini kapsamaktadır (1449-1507). Bu evrede de mimari yapılarda “Timurlu İmparatorluk sitili” devam etmektedir. Bu sitilde; tuğla malzemeye inşa edilen yapılar mozaik, sır altı ve sır üstü olarak ifade edilen değişik tekniklerde çini ve sırlı tuğlalarla süslemiştir. Özellikle levha çiniler sırlı büyük parça tuğlalar ve küçük boy tuğlalar ile son derece renkli ve dekoratif teyzinat uygulanmıştır. Desenlerde ise geometrik ve bitkisel motifler ile kufi, nesih ve sülüs türü yazılara yer verilmiş, bu yazılar kendi içerikleri dışında bir süsleme ögesi olarak da kullanılmıştır.

Çini ve sırlı tuğla tekniklerinde çok ilerlemiş bulunan Timurlu sanat ortamında seramiklerin de önemli bir yer işgal ettiği muhakkaktır. Fakat elde mevcut sınırlı miktardaki eserlerden ancak XV. yüzyılda Çin etkisiyle yapılan seramiklerle ilgili bilgi edinilebilmektedir. Geç dönem Timurlu çini sanatında özellikle din dışı binalarda mimariden ziyade minyatür benzeri resimlere de yer verilmiştir. Yapılarda çini bezemelerin dışında renkli boya ve kalem işi tezyinata daha çok görülmektedir. Bu dönemde ayrıca hat sanatları önemli ölçüde gelişme göstermiş. Hat sanatıyla ilgili pekçok hattat yetişmiştir. Bu hattatlar arasında Timurlu hanedanından olan Baysungur’un hat sanatıyla ilgili yazdığı örnekler günümüze ulaşmasa da kaynaklarda sıkça övgü dolu sözlerle bahsedilmektedir. Baysungur’un hattat, nakkaş ve minyatür sanatına ustaların öncüsü sayılmıştır.

¹²⁸ Robert Hillenbrand, *Islamic Art and Architecture*, London: Thomas & Hudson World of Art, 1999, s. 216.

Bu değişim Tumurluların son hükümdarı olan Hüseyin Baykara'da da izlenmekle olup Hüseyin Baykara diğer hükümdarlardan farklı olarak daha çok Şir ve musikiye önem vermiştir. Őair ve ozanları, sanatçıları sarayında toplamış ve onlara hamilik etmiştir.

Dolaysıyla Timurlu döneminin son evresinde güzel sanatlar olarak tabir edebileceğimiz alanlardaki gelişme mimariyi ve ini sanatını etkilemiş olacak ki, Hüseyin Baykara döneminden günümüze Özbekistan'da herhangi bir anıtsal yapı ulaşmamıştır.

2.2. TİMURLU DÖNEMİ ÇİNİ SANATINDA KULLANILAN TEKNİKLER

Orta Asya'nın mimari dekorasyonunda günümüze ulaşan ilk sırlı  rnekerin XII. yüzyıla aittir olduğu görünür. Merv'de XII. yüzyıla tarihlenen Sanjar/Sencer türbesindeki iniler, Buharada Kalyan/Kelan Camisi ve minaresindeki mukarnaslar altında bulunan bilezikte kabartmalı, yazıtlı, mavi sırlı frizle kaplı inileri de görmemiz mümkindir. Bu bilezikte pişmiş topraktan turkuaz ve koyu mavi sır parçaları yerleştirilmiştir. Bu  rnekerler, Orta Asya'daki Moğol  ncesi dönemde, mavi sırlı (ok nadiren koyu mavi) tuğlaların kullanıldığını açıklamaktadır. Buhara'daki Namazg h ve Magok-i-Attari'de turkuaz sır ile kaplanmış pişmiş toprak tuğlalar daha sonraki bir zamana atfedilir¹²⁹.

XIV. yüzyılda Orta Asya'nın çeşitli bölgelerinde – Semerkant, Buhara ve Harezmi'nin çeşitli yerlerinde çinilerle dekore edilmiş binalar yapılmıştır. XV. yüzyılda inili mozaikler özellikle Semerkant'ta geliştirilmiştir. XIV.-XV. yüzyıllarda Semerkant'ın dünyaca ünlü anıtları, çok renkli sır ile kaplanmıştir. XVI. yüzyılda ise Buhara  n plana çıkmıştır. XVI.-XVII yüzyıllarda ise mimar dekorasyon ini kendine özgü bir kimlik kazanmıřtır¹³⁰.

Timurlu ini sanatında kullanılan tek renkli sırlı çiniler, mozaik ini tekniği, sır altı boyama ve renkli sır teknikleridir. Orta Asya'daki Semerkand, Buhara, Őahrisabz'daki camilerde ini dekorasyonlarda   tür bezeme unsuru kullanılmıştır.

2.2.1. Mozaik ini Tekniği

XIV. yüzyıla kadar gelen Anadolu Selçukluları'nın son dönemi İlhanlı döneminden sonra Timurlu mimarlığında yayığın bir Şekilde kullanılmaya başlamıştır. Timurlu

¹²⁹  льмира Гюль, *Архитектурный декор эпохи Темуридов: символы и  начения*, Ташкент, док.дис. 2014, с. 43.

¹³⁰ Михаил Александрович, *Геометрическая гармонизация в архитектуре Средней Азии IX – XV вв.* Москва, 1978, с. 35.

mimarlığında süslemelerde mozaik çini tekniği uygulanmıştır. Bu teknik çini sanatının ana tekniği olarak da bilinir. Tek renkli sırlı çinilerden kesilen tek renkli çini parçaların arkası konik bir şekile sokulur sırlı yüzeyler süslemenin çizildiği kalın kağıtlara yapıştırılır, arka yüzlere ise alçı dökülür. Bu parçaların yapıların yüzeylerine monte edilmesiyle ortaya çıkan bir tekniktir.

Bu teknikde firuze, yeşil, mor, sarı, mavi, lacivert, beyaz ve kiremit kırmızısı sırlı levha parçaları kullanılır.

Timurlu çini sanatında Osmanlı dönemine göre mozaik çini tekniğinde sarı renk daha yaygın kullanılmıştır.

Timurlu mimarlığında XIV. yüzyıl mozaik çini tekniğinde süslemeler kullanılmıştır. Örneğin; Şah-i Zinde'deki Şirin Bika, Şad-i Mülk Aka, Emirzade, Ali Türbesinde çini mozaik tekniği çok başarılı şekilde kullanılmıştır¹³¹.

Mozaik çini tekniği XV. yüzyıl Gur-i Mir kubbe eteğinde ve Bibi Hanım Caminin kubbe kasnağında, 1434 yılında Şah-i Zende'deki Uluğ Bey tarafından yaptırılan tac kapısından görülmektedir.

Timurlu döneminde yapılan mimari abidelerin çoğunluğunda mozaik çini tekniği kullanılmıştır. (Bahs edilen yapılar dışında)

2.2.2. Renkli Sır Tekniği

Timurlu döneminde yoğun olarak kullanılan tekniktir. Zira mozaik çini tekniğine göre daha büyük ebattaki lehaların geniş yüzeylere uygulanmasının getirdiği kolaylıkla tehric edilen tekniktir. Litaturlerde **Cuerda seca** olarak da isimlendirilir. (b.k.z. Osmanlı Çini Sanatında Kullanılan Teknikler, Renkli sır Tekniği).

Bu teknikte: çini hamurunun üzerine desenlerin konturları sırsız siyah bir boya ile çizilir. Bu konturların içleri renkli sırların boyanmasıyla doldurulup istelinen levha renklendirilir. Renklendirme işleminden sonra boyanan levha fırınlanır. Bu teknikte yapılan çiniler genellikle üçgen, kare, dikdörtgen ve altıgen biçimlerindedir. Renkli sır tekniğinde kullanılan çininin hamuru daha incedir. Timurlu mimarlığına bu teknik Selçuklu dönemi mimarlığından yaklaşık yüz yıl sonra geçmiştir. Ancan bu teknik Timurlu mimari yapılarında yaygın bir şekilde kullanılmıştır.

¹³¹ Vardar, a.g.m., s. 101.

XIV. yüzyılda Şah-i Zinde, Şad-i Mülk, Tuğlu Tekin, Ali Türbesi, Emirzade Hüseyin, Ulu Sultan Beğum ve Emir Burunduk Türbelerinde, XV. yüzyılda ise Şah-i Zinde'deki Tuman Aka mescidi, Semerkant'taki Gur-i Mir Türbesi ve Bibi Hanım Cami, Uluğ Bey'in Buhara ve Semerkant'ta yaptırdığı Uluğ Bey Medreselerinde vb. görülmektedir.

Timurlu mimarlığında renk sır tekniğinde kullanılan renkler; firuze, mavisi, yeşil, lacivert, patlacan moru, mor, sarı, kiremit ve beyaz oltın renkli çiniler yapılmıştır. Özellikle natüralist çiçek süslemelerinde kullanılan kırmızı renk kiremit kırmızısı olarak kullanılmıştır.

2.2.3. Sır Altı Tekniği

Timurlu mimarlığında uygulaması, mozaik ve renkli sır tekniğine göre kullanılan çok az kullanılmıştır. Bu teknikte çiniler önce şehillendirilip astarlanır, sonra desenler işlenir ve boyanır. Boyaların sır altında karışmaması için az fırınlama işlemi tabi tutulur, ardından desenlerin üzerine sır sürülerek fırınlama işlemi yapılır. Bu teknikte kullanılan sırlar şeffaftır.

Şeffaf olan sırn altında kullanılan renkler koyu mavi, siyah, firuze ve mor renklerdir. Örneğin; Şah-i Zinde'deki Şirin Bika Aka Türbesindeki altıgen levhada su kuşu sır altı tekniğiyle süslenmiştir.

Bibi Hanım Camii cephesinde kullanılan sır altı tekniği ve sırsız levha kullanımıyla karşımıza çıkmaktadır. Timurlu öncesi döneme ait olan Şah-i Zinde'deki Kusam ibn Abbas Türbesindeki sandukası Timur zamanında sır altı çini tekniğiyle yapılmıştır¹³².

2.3. TİMURLU ÇİNİ SANATINDA KULLANILAN BEZEME ÖĞELERİ

Timurlu çini sanatındaki en önemli süsleme olarak geometrik, bitkisel, yazılar ve figürlü süslemeler mimarlıkta kullanılmıştır. Mimarlıkta sırlı tuğla ve sırsız tuğlanın kullanımı ayrıca dikkat çekicidir.

Orta Asya'da Timurlu döneminde çini süsleme sanatı büyük gelişme gösterdiğini görüşümüz mümkündür. Çini süslemelerdeki çeşitlilik ve mükemmellik, özellikle teknik üstünlükle değerlendirildiğini Semerkant'taki tarihi yapılarda karşımıza çıkmaktadır. Sadece Semerkant'ta değil Şahr-i Sabz, Buhara ve Taşkent'teki cami, medrese, saray, köşk, türbe vb.

¹³² Vardar, a.g.m., s. 96.

Timur ve Timurlu yapılarında rastlanıyoruz. Timur Dönemi nakışların ana kısmı, o dönemde İslam dünyasında kullanılan nakışçılardan gelir. O dönemin İslami estetiği, uygulama gelenekleri ve karşılıklı yaratıcı değişim ile ilişkilidir. Timurlu dönemi sanatı, Karahanlı dönemi sanatına dayanarak, onu daha da mükemmelleştirdi ve klasik İslam sanatını oluşturdu.

Dekorasyon, Timur döneminin dekorasyonunda sanatsal araçtır. Timurlu dönemi dekoratif nakışların sınıflandırılması aşağıdaki ana grupları içerir: **Geometrik**, **Epigrafi**, **Fiğürlü ve Bitkisel nakışlar**

2.3.1.Geometrik

Geometrik süsleme- teorik dayanakları orta çağ Doğu'sunda matematiğin genel başarıları tarafından belirlenen "giriş" veya arabesk, XI-XII. yüzyıllarda benzersiz bir gelişme gösterdi¹³³.

XIV.-XV. yüzyıllarda geometric süslerin Geometrik süsleme geometrik desenlerde en çok kullanılan giriş sitalidir¹³⁴. Giriş kelimesi, bir düğüm kelimesinden türetilmiştir. Orta kısım yıldız şeklindedir ve matematiksel bir tarzda hesaplandığında tekrarlanır ve mimari dekorasyonda büyük bir hacmi dekore etmenizi sağlar. Giriş çeşitli malzemelerde kullanılmıştır. Örneğin, **gancg** oyma, tuğla mozaikler, mozaik koleksiyonları ve anıtsal resimler. Temur döneminde, bu nakış (desen) yeni bir cazibe buldu. O dönemin yeniliklerinden süslemelerin çoğalması, anıtsal mimarinin inşasına izin verdi. Büyük çaplı giriş, dekorasyonun sürekliliğini sağlamıştır. Örnek olarak; Gur-i Emir, Bibihanim Camii, Ak Sarayı, Ulug Bey Medresesi ve dönemin ana mimari anıtları, geometrik desenlerin yüksek bir sanat seviyesine ulaştığını göstermektedir. Mukarnas'ta şişkin şekillere sahip karmaşık sarkıt birbirine dolanma yapıları gösterilmiştir. (Arapçadan türetilmiş teraslı çatı anlamına gelir). Karmaşık ve sarkıt **mukarnasına** ek olarak, yıldız motifinde de (altı ışınlı, sekiz ışınlı, on ışınlı ve on ışınlı) kullanılmıştır. Bu tarzda, büyük ve küçük kullanımı gökyüzünün sonsuzluğu ile sembolize edilir.

¹³³ Ахмед Тонди, *Архитектурный декор Средней Азии эпохи Тимуридов*, Москва: док.дис, 2003, с. 55.

¹³⁴ Булатов, с.р., с. 43.

Geometric süslemeler yalnızdan bileşiye doğru gometrik şekiller, geçmeler ve yıldız geçmelerden oluşmaktadır. Geometric süslemelerin yalın örneği olan baklavalılar ve dört kollu şekiller bu dönemde yaygın bir kullanımla karşımıza çıkmaktadır.

Bu tür motifler Semerkant Şah-i Zinde'deki Hoca Ahmed türbesinin kapı kemere iç yüzeyinde görülür. Altı köşeli ve sekiz köşeli yıldız süslemeler Bibi Hanım Camı avlusu ana eyvanın kullanılmıştır. Şah-i Zinde Ali Türbesinde ise on iki kenarlı kırık çember süslemeler, sekiz köşeli yıldızlar, dört kollu şekiller ve yaygın olmayan on ikigen geçmeler de bu türbede yer alır.

On iki ışıklı geometrik yıldız geçmeler Gur-i ir Türbesinde, Kutluk Aka Türbesinde kullanılmıştır.

Sonuç olarak, Timur döneminde, geometrik motiflerin ana kısmı kozmolojik temaların yaygın kullanımı ve yeni bir estetik görünümü ortaya çıkmasıydı.

2.3.2. Bitkisel

Timurlu çini sanatında natüralist bitkisel süslemeler görülür. Bunlar arasında: Rumi, plamet ve lotuslar ana motiflerdir. Bunların dışında soyut görünüşlü bitkiler ince kıvrık dallar, yapraklar, düğümlü dallar, çiçekler, şakayıklar, grift bitkisel süslemeler ve tomurcuklar da diğer süsleme unsurlarıdır. Yaygın olarak bu bitkisel süslemeleri Timurlu mimarisinde kullanılan çiniler üzerinde görmek mümkündür¹³⁵. Örneğin; Şah-i Zinde'deki Anonim Türbe II'de lotus palmetler ve Hoca Ahmed Türbesi kapı kenarının köşe süslemesinde, Şinin Bika Türbesinin kubbesinde rumi ve palmet süslemeler yer alır. İç içe geçen palmet motifleri Bibi Hanım kubbe kasnağının kaidesinde görülür, benzer süsleme ise Şah-i Zinde'deki Uluğ Bey'in yaptırdığı tac kapının köşe sütunlerinde izlenir. Bibi Hanım Camının ana eyvanında lotus kolları bir çınar yaprağı biçimindeki süslemeye dönüşmüştür.

Teknolojik pragresin gelişmesiyle, bitki temelli süslemeler zirveye ulaştı: öncelikle çizilmiş Mayolikalar ve kesik mozaikler gibi yeni bir tür seramik (pilitka), karmaşık grafik şekillerin oluşmasına izin verdi. Geometrik süs (girix) bu karmaşık matematiksel çözümleri ve göksel ölçekleri hesaba katılırsa, bitkideki şiirsel ultra hassas cenneti anımsatan elementler kullanıldı. Aynı zamanda, geometrik dekor gibi, matematiksel hesaplamalarda çiçek yaprak dokuları oluşturur. Mantık ve geri dönüş tarzı ile (Sembolik bir anlamda, "arabesk teori

¹³⁵ Борис Петрович Денике, *Архитектурный орнамент Средней Азии*, Москва: Издательство Всесоюзной Академии архитектуры, 1939, с. 33.

fundara düzeyine ulaştı, icrası sanat yoluyla¹³⁶. “Timur dönemi İslami üsluba yeni motifler getirdi. Üç unsur yaygınlaşmaya başladı. İslimi, Hatayi ve Farangi. Hatai ve Farangi Timurlu dönemi ressamlarının araştırmalarından geldi.

İslimi; spirallerin dallarında bulunan tek veya çatallı bir yaprak motifi, panellerin veya timpanların tasarımında ana öge olarak kullanılabilir. Şah-i Zinde'deki Tuğlu Tekin, Anonim (Ali Nesefi) ve Şirin Bika Aka, Tuman Aka, Sekizgen Türbeleri ve Gur-i Mir giriş kapısının kulak zarı islami yapraklarıyla biten spirallerin en ince dalları ile süslenmiştir¹³⁷.

Hatai, zambak şeklindeki çiçek ve dalların dokusunun hassas çizgilerle temsilidir. Bu bitki süsü sadece mimaride değil, teksitilde de yaygın olarak kullanılmaya başlandı. Bu tarzın tanıtımı Çin ipek kumaşlarındaki süslemelerin temeliydi.

Farangi¹³⁸ tarzı küçük çiçekler ve dal yapraklarından oluşan kompozisyonlu bir süslemedir. Temalar sembolik olarak sadece cennet bahçelerinin çiçeklerinden değil, aynı zamanda çevredeki bahçelerde büyüyen veya yetiştirilen nadir çiçekler ve çalılardan da ilham alır. Popüler temalardan biri, bir saksıda yetişen çiçeklerin birleşimidir. Hayat ağacının sembolik anlamından türetilmiştir. Bu motif Timur döneminde ve ötesinde yaygın olarak kullanılmıştır. Efsanevi kuşlar, baykuşlar, aslanlar gibi görüntüler bile onlarla karışır¹³⁹.

Sonuç olarak, ince esnek çizgi ön plana çıktı. Bunlar arasında yapraklar, dallar, düğümler, bükülmeler, çiçekler, tomurcuklar duvar yüzeyini işgal etti.

2.3.3. Figür

Timurlu çini sanatında figürlü süslemeler yok denecek kadar azdır. Ancak çok nadir de olsa figürlü süslemeye rastlanmak mümkündür. Semerkant'ta Registan Meydanındaki Şir Dar Medresesinin taç kapısı peştak köşelerinde geyik avlayan kaplanımsı aslan ve sırtında da güneşleri olan çini süslemesi vardır. İslam sanatında kullanılan her detayın kendine göre bir anlamı olmuştur. Yani bu taçkapıda çinilerle süslenen aslan ve güneşin anlamı şu ki; “Aslan güç ve kuvvetti, güneş ise bilgi aydınlığı ve adaleti sembolüdür.

Şah-ı Zinde'deki Şirin Bika Türbesinde altıgen çini levhalarının içinde yer alan su kuşu figürü yer almaktadır. Çiçekli vazo süslemeleri ise Şirin Bika Türbesi giriş kapısının

¹³⁶ Гюль, с.р, с. 95.

¹³⁷ Гюль, с.р.

¹³⁸ Ремпель, с.р, с. 366.

¹³⁹ Денике, с.р, с. 34.

yanındaki duvarlarda çinilerle süslenmiştir. Çok fazla sayıdan olmayan çiçekli vazo süslemeleri Timurlu çini sanatında sayılı örnekler olarak karşımıza çıkabilir.

2.3.4. Yazı

Epigrafi desen, İslam dünyasında en çok kullanılan desen sillerinden biridir. Yazılar anıtsal yapılar üzerindeki yazılar o yapının süsleyici özelliklerini yansıtır. Bunun yanı sıra yapıların niteliklerini de ortaya koyar. Yazılar genellikle tac kapılarda, kemer aynalarında, kubbe kasnaklarında, pencere alınlıklarında, cami mihrapları ve beden duvarların iç kısmında kullanılır.

Bu yöntemin yaygın kullanımı Kur'an kültürüyle doğrudan ilgilidir. Birçok araştırmacıların bilgilerine göre. Hıristiyanlıkta figüratif bir görüntü veren içeriğin İslam sanatının yazılarında verildiğine inanmaktadır.

Timurlu çini sanatında yazılar genellikle hafif sivri kemerlerin üzerine yani nişler üzerindeki, kapılara ve pencere açıkları, binalarında kullanılan süsleyici özellikleriyle birlikte yanı sıra, yapıların dini niteliğini ortaya koyan ve yaygınlıkla kullanılmasıdır. Yazıların kullanıldığı yerler;

XIV. ve XV. yüzyıllarda, yani Timur döneminde, epigrafi nakış yaygınlaştı. Bu zamana kadar politik, propaganda ve lirik yazılar da kullanılmaya başladı. Görkemli yazıtlar o dönemin zamanının sembolü oldu. Timur döneminde, camilerde ve türbelerde Allah ve Peygamberimiz Muhammed (s.a.v)'e ait yazılar mevcut olup, saraylarda ise politik, sosyal ve ideolojik yazılar kullanılmıştır.

Örneğin, Semerkant'ta bulunan Gur-i Mir'in türbesinin kubbe çevresine "Ebedi Tanrı'ya aittir, Övgü Allah'a" diye yazılmıştır. Bibi Hanım Camisinde, Şahi Zinda'daki İsimsiz Türbe girişinde, Kur'an'ın 112 Suresi (İhlas Suresi) ile özel bir gümbürtülü madalyon süslenmiştir. Timur dönemine ait buna benzer birçok örnek bulabiliriz. Lirik, felsefi özlem, anma, epigrafi içerik örüntüleri kullanılır. Şadi Mülk türbesi kısmında yer alan rubai buna bir örnektir. (Ruboini topish) Siyasi propaganda yönündeki yazıtlar Şahrizanz'daki Ak Saray'da yazılmıştır: "Gücümüzden şüphe ediyorsanız, inşa ettiğimiz binalara bakın". Aynı anıtta, "Adalet devletin temeli ve yöneticilerin sloganıdır"

Dini yazıtlar genellikle masalar, marul frizleri ve kubbe şeklindeki daireler gibi en görünür yerlere yazılır. Bu yazıtlar, uzaktan izleme için yazı silleri olan büyük ölçekli Kufi ve nakış ile dekore edilmiştir. Lirik tarzdaki yazılarda sülfite yazı tarzları kullanılmıştır.

Yazıtların arka planı hassas oyma işlemleri veya çiçekli İslami desenlerle süslenmiştir. Arap tarzı zarif sargılar mimaride kullanılan süslemelerin ayrılmaz bir parçası haline geldi. Harfler kolay okunması için mavi zemin üzerine beyaz veya sarı renkte yazılmıştır. Arka plandaki spiral bitki motiflerinin yönü sembolik olarak dekore edilmiştir. Yazıtların konumu, mimarideki ritimleri, bitkilerin motifleri matematiksel olarak hesaplanmıştır. Timurlu dönemi boyunca epigrafi görüntüleri zirveye ulaştı, gelecek yüzyılın mimarisi bu dönemin başarılarını aşamadı.

Anıtsal yapılarda genellikle tac kapıların üzerinde, yapının tarihi, mimari, yaptıran ve yapan bilgi aktaran. Aynı zamanda da yapıya dekoratif değer katan panolardır.

Kitabe, sert yıpranmayan, bozulması zor olan maden, taş, tahta ve çini üzerine yazılan yazılardır. Genellikle kitabeler dinî (cami, türbe), sivil ve askerî binaların girişinde özenle işlenen kitâbe, Kur'an sûreleri ve verdiği bilgilerle yapının estetiğini tamamlamak için dekoratif bir unsur olmasıyla önem taşıyan mimari elemandır.

Kitabelerin üç türü vardır. Eserin kimin tarafından ne zaman yapıldığını bildiren “*Tarih kitâbesi*”, mimar yani usta hakkında bilgi verene “*mimar kitâbesi*” denilir; kemerlerle iç kapılar üstünde yazılı olanlara da “*Kitâbe levhası*” adı verilir. Yapının iç ve dış duvarlarında bulunan yazılar, okçulukta atılan okun düştüğü yere dikilen nişan taşı ile (menzil taşı) mezar, menzil ve mesafe taşlarına işlenmiş yazılar da kitâbe sayılır. Asya Grubu Kitabeleri ve Avrupa Grubu Kitabeleri olarak Türk kitabeleri iki gruba ayrılıyor¹⁴⁰. Kitâbeler satır satır okumak, yazmak, estanjaj ve fotoğrafını almak suretiyle epigrafi metotlarına göre tesbit edilir.

¹⁴⁰ Sebahattin Ağaladağ, *Genel Türk tarihi (Orta Asya- Doğu Avrupa)*, Özel Baskı, Konya: S.Ü Eğitim Fakültesi, 1991, s. 89.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

OSMANLI VE TİMURLU ÇİNİ SANATININ CAMİ VE TÜRBE MİMARİSİ ÖZELİNDE KARŞILAŞTIRILMASI

1. OSMANLI DÖNEMİ (XIV.-XV. yüzyıl)

Büyük Selçuklu döneminde, Sultan Alaeddin Keykubad (1220-1236)¹⁴¹ devrinde tarafından Bizans'a karşı, bir "uçbeyi" olarak görevlendirilen Ertuğrul Bey, Osmanlı Devletinin ilk tohumlarını Söğüt civarında atmıştır. Oğlu Osman Bey ise, Bilecik, Yenişehir tekfurları ile savaşarak beyliğinin topraklarını genişletmiştir. Osman Bey, Bursa şehrini 1305 ve 1314 tarihlerinde iki kez kuşatmış, ancak son kuşatmada rahatsızlanıp yerini oğlu Orhan Bey'e bırakmıştır. Bursa, 6 Nisan 1326 yılında Orhan Bey tarafından feth edilmiş ve 1335-1363 yılları arasında ise Osmanlı Devleti'nin ilk başkenti olmuştur¹⁴².

Orhan Bey, Hisar içerisine sıkışmış olan Bursa kentinde imar faaliyetlerine girişmiş ve şehrin doğuya doğru genişlemesini sağlamak kendi adıyla anılan bir külliye yaptırmıştır. Anadolu'dan getirilen Türkmenleri buraya yerleştirerek kente Türklerin egemen olmasını ve savaş sırasında Bursa'yı terk eden Musevilerin Bursa'ya geri dönüşünü teşvik ederek bozulan ticaretin yeniden canlanmasını sağlamıştır. 1330'da İznik Orhan Bey tarafından feth edilerek adına bugünkü surların dışında Orhan Külliyesi yapılmıştır¹⁴³. 1378-1392 yılları arasında, bu tezde konu edilen, İznik'te ilk anıtsal kubbeli camilerden olan ve yeşil renkli çinileri ile ünlü İznik Yeşil Camii inşa edilmiştir¹⁴⁴.

I.Murad (1362-1389) zamanında Edirne 1363 yılında alınarak başkent yapılmıştır. 1389 yılında padişah olan Yıldırım Bayezid Niğbolu zaferini kazanıp elde ettiği ganimetlerle 1399 yılında Bursa'da Ulu Camiyi inşa ettirmiştir¹⁴⁵. 1402 yılında Timur'a karşı Ankara savaşını kaybetmesiyle, Yıldırım'ın oğulları arasında baş gösteren ve tarihe "fetret devri" olarak geçen kısa bir iç karışıklık dönemi başlamıştır. Sonrasında ise Yıldırım Bayezid'in oğlu Mehmet Çelebi 1413 yılında yeniden Osmanlı Devleti'nin birliğini tesis ederek Osmanlı

¹⁴¹ Kazım Baykal, *Bursa ve Anıtları*, İstanbul: Cenkler Matbacılık Koll. Şti, 1982, s. 11.

¹⁴² Baykal, a.g.e., s. 13.

¹⁴³ Baykal, a.g.e., s. 15.

¹⁴⁴ Ali Osman Uysal, "Erken Osmanlı Döneminde Sırlı Tuğla Minareler", *X. Türk Tarihi Kongresi, Ankara 22-26 Eylül 1986, Kongre'de Sunulan Bildiriler*, V. Cilt, Ankara 1994, s. 2366.

¹⁴⁵ Baykal, a.g.e., s. 18.

Devleti'nin ikinci kurucusu olmuştur¹⁴⁶. Çelebi Mehmed döneminde, yine bu tezde konu edilen Bursa kentindeki onun adını taşıyan Yeşil Külliyesi yaptırılmıştır. Mehmet Çelebi'nin çok genç yaşta ölümü üzerine yerine geçen oğlu II Murat Bursa'da Muradiye semtinde kendi adını taşıyan bir külliye (tezde konu edilen), Edirne'de ise cami inşa ettirmiştir. II Murat 1451 yılında vefat edince Bursa'daki külliye içerisindeki türbeye defnedilmiştir. Yerine geçen oğlu II Mehmed (Fatih) İstanbul'u 1453 yılında feth ederek İstanbul'u başkent yapmıştır¹⁴⁷.

1.1. BURSA/İZNİK

Osmanlı İmparatorluğunun çini üretim merkezi İznik olmuş, İznik çiniciliği ile Osmanlı çini sanatı adeta özdeşleşmiştir. Dolayısıyla Osmanlı çini sanatının gelişmesinde İznik'in önemli bir yeri vardır. Bu nedenle İznik kentinin tarihsel geçmişi ile ilgili kısa bir bilgi aktarmak yerinde olacaktır.

İznik kenti kadim bir kent olup günümüzden yaklaşık 2300 yıl öncesinde Hellenistik dönemde kurulmuştur. Kent ilk kez M.Ö.316'da İskender'in (Alexander III) generallerinden Antigonos tarafından kurulmuş, adına kurucusundan dolayı Antigoneia denmiştir. Antigonos'un diğer bir General Lysimachos'a yenilmesi sonrasında İznik'e Lysimachos egemen olmuş ve şehrin adını karısına izafeten Nikaia olarak isimlendirmiştir. Nikaia isminin zamanla bozulup Türkçeye uyarlanmasıyla İznik sözcüğüne dönüşmüştür¹⁴⁸.

Kent, I. Nikomedos'un (M.Ö.278) döneminde Bithynia krallığına bağlanmıştır. Bithynia Krallığının M.Ö. 74 yılında IV. Nikomedes döneminde Romaya iltihak edilmesiyle de Roma hâkimiyeti altına girmiştir. Roma İmparatoru Hadrianus (117-138) döneminde yaklaşık 100 yıl kadar süren "metropol" unvanını almıştır. M.S. 325 yılında düzenlenen "konsil" ve 780 yılı konsil'inden sonrasında Hıristiyanlık dininin önemli bir dinsel merkezi olmuştur¹⁴⁹. İznik kenti bu kimliğini Osmanlılar tarafından fetih edildiği tarih olan 1330 yılına kadar sürdürmüştür. Orhan Gazi tarafından 1331 yılında İznik Osmanlı İmparatorluğunun başkenti Bursa'dan sonraki ikinci önemli şehir olmuştur. 1402 yılındaki Ankara savaşı neticesinde Timur'un ordusu tarafından yağmalanmış ve Çelebi Sultan Mehmet tarafında Osmanlı İmparatorluğunun toparlanmasıyla dolayısıyla tekrar önem kazanmıştır¹⁵⁰.

¹⁴⁶ Baykal, a.g.e., s. 20.

¹⁴⁷ Ebru Altan, "İstanbul'un Fethi Sirasında Şehirde Yaşananlar ve Psikolojik Durum", *Tarih Dergisi*, C. 2, S. 66, 2017, s. 63-76

¹⁴⁸ Recep Okçu, "İznik'in Antik Tarihçesi", *İznik Nikaia Gezi Rehberi*, İznik: İznik Belediyesi, ss.12-14

¹⁴⁹ Okçu, a.g.e., s. 14.

¹⁵⁰ Emine Naza-Dönmez, *İznik Yeşil Camii ve Türk Mimarisindeki Yeri*, Prof.Dr. Haluk Abbasoğlu'na 65.Yaş Armağanı- Euergetes., Antalya 2008, s. 807.

Erken ve Klasik Osmanlı dönemi mimarisinin gelişmesini etkileyen ve önem sağlayan İznik kentinde o döneme ait mimari tiplerin örnekleri günümüzde de karşımıza çıkmaktadır. İznik kentinin en önemli kimliği ise “çini üretim merkezi” olmasıdır. Dolayısıyla Osmanlı çiniciliği aynı zamanda İznik çiniciliği anlamına da gelmektedir.

Bursa’dan beş yıl sonra zaptedilmesine rağmen İznik’te ilk Türk eserleri ortaya çıkmıştır ve şehirin her tarafında Türk-İslam eserleri yapılmıştır.

1.1.1. İznik Yeşil Cami

Erken Osmanlı döneminde inşa edilmiş yapılardan biri olan İznik Yeşil Camii’nin iki adet kitabesi bulunmaktadır. Birincisi: Sultan I. Murad zamanında Kuzey cephede harim kapısı alınlığında 57x51 cm boyutunda olup caminin “H. 780 (M. 1378-79) yılında Çandarlı Halil Paşa tarafından” inşa ettirildiği belirtmiştir¹⁵¹. Diğer kitabe ise, caminin Çandarlı Halil Hayrettin Paşa’nın mimar Hacı Musa’ya 1391 tarihinde yaptırdığına ilişkindir. Ali Paşa babası Çandarlı Halil Hayrettin Paşa vefatından sonra 1392 tarihinde yani 14 yıl sonra cami yapımını tamamlamıştır¹⁵². (1. Resim.)

Merkezi kubbeli camilere geçiş yapılarından biri olan Yeşil Cami, İznik’te Osmanlı mimarisinin en önemli ve abidevi yapısıdır. Beylikler ve Erken Osmanlı dönemine ait olan sırlı tuğla ile kaplanan minareler içinde İznik Yeşil Camiye (1378/1391-92) adını veren, minare geometrik karakterli motifli çinilerle süslenmiştir. Cami minaresi Anadolu Selçuklu geleneğindeki minarelerin süslemesinde kullanılan geometrik karakterli süslemeleri mozaik çini ve sırlı tuğla tekniğiyle büyük bir kısmını kapladığı görülmektedir¹⁵³. (2.Resim.) Minare gövdesinin altındaki bilezik mukaranaslı olup üstündeki şerit palmetlerle süslüdür. Minare gövdesindeki bilezik ile taş süsleme arasındaki yatay şerit sekizgen geçme motifli çini levhaların rengi firuze ve laciverttir. Altı ışınlı yıldızlar sekizgen geçmelerin ortasında yer almaktadır.

Günümüzdeki minare gövdesindeki çinilerin sadece alt bölümlerindeki çiniler orijinaldir¹⁵⁴.(3.Resim.) Minare restorasyon yapılırken orijinal çinilerin yerine Kütahya çinileriyle yapılmış, dalgalı ince harç mat yüzeyli çiniler yerine restorasyonda kaba atölye işi

¹⁵¹ Aynur Durukan vd., *Türkiye’de Vakıf Abideler ve Eski Eserler IV.cilt*, 1.Baskı, Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü, 1986, s. 259.

¹⁵² Oktay Aslanapa, *Osmanlı Devri Mimarisi*, 2. Baskı, İstanbul: İnkılap Kitabevi, 1986, s. 4.

¹⁵³ Uysal, a.g.m., s. 2366.

¹⁵⁴ Yıldız Demiriz, *Osmanlı Mimarisinde Süsleme I. Erken Devir (1300-1453)*, İstanbul: Kültür Bakanlığı, 1979, s. 599.

olan çiniler kullanılmıştır. Minarenin eski halindeki gövdeyi saran yeşil, mavi ve kırmızı geçme desenler günümüzde kaybolmuştur ¹⁵⁵.

Selçuklu geleneğinde yapılan minare boydan boya sırlı tuğla ve çinilerle kaplıdır. Minarenin kaide kısmı, altıgenlerden oluşan birkuşak ile çevrilmiştir. Altıgenlerin içlerinde merkezi noktadan çıkıp köşelerini oluşturan altı adet üçgene bölünmektedir. Bu kuşak üzerinde renkli sır tekniğinde yatay vaziyette dikdörtgen şekilli firuze ve kahverengi sırlı tuğlalar ile siyah kare şekillerle dizayn edilmiş zikzak, zencerek motiflerinden oluşan silindirik gövde yükselir. (4. Resim.) Silindirik minarenin üst kısmı kahverengi kabartı çizgilerden oluşan bir bilezik ile sınırlanmaktadır. Bu bilezik içerisinde firuze renkli altıgen ve dairesel biçimli zincir kuşağı ile süslüdür. Bilezik ile mukarnaların alt kısmını lacivert zemin üzerine firuze renkli birbirine düğümlü (antrolak) düzenlemeden oluşan bir kuşak çevrelemektedir. Bu kuşaktan, iki firuze renk arasında bir sıra kahverengi sırlı tuğlalardan oluşan üç sıra mukarnas yer almaktadır. Alt sıradaki mukarnasların ortasında lacivert renkli sırlı tuğlalar bulunur. Mukarnaslar şerife altındaki yüzeyleri yıldız geçmeli motifler kare panolarla süslüdür. Firuze renginde, ortası baklava biçimli lacivert sırlı tuğlalarla süslü bir şerit ile sınırlanmaktadır. Şerife korkuluğu ise beş sıra firuze, dört sıra lacivert renkli dikdörtgen biçimli sırlı tuğlalardan oluşmaktadır. Minarenin petek kısmı ise dikey vaziyette dikdörtgen şekilli firuze ve kahverengi sırlı tuğlalar ile bezekli durmaktadır. Minaredeki lacivert ve firuze renkteki sırlı tuğlalar balıksırtı motifini görüntülemektedir. Minare kurşun kaplı külâh ve âlemle sonlanmaktadır.

Selçuklu geleneğine uyan minare, camiye adını veren yeşil, firuze, sarı ve mor renkli çinilerle süslenmiş olup, alt kenarlarındaki geniş kuşatka, birbirini kesen büyük sekizgenlerden düğüm ve yıldız motifleriyle eski Türk ve Selçuklu örneklerle bağlanmaktadır. Maalesef bu minare son yıllarda kötü bir tamirle yenilenmiştir. İznik Yeşil Camii, Selçuklu mimarisinden doğduğu sezilen Osmanlı üslubuna bir geçiş yapısı olup, Milas'ta Firuz Bey ve Balat'da İlyas Bey camileri mimarisini etkilemiştir.

İznik Yeşil Camii'den önce, tek kubbeli camilerde ilk gelişme, Bilecik'te, sonradan Sultan Abdülhamid II. zamanında (1889), esaslı bir tamirle iki minareli hale getirilen Orhan Camii'nde görülür. Yeşil Camii kubbesinin çapı 11 m. olup, prizmatik üçgenler üzerine oturtulmuştur. Kubbe tam yarım küre biçimindedir. Üç geniş kemerle buna açılan giriş

¹⁵⁵ Godfrey Goodwin, *Osmanlı Mimarlığı Tarihi*, Çev: Müfit Günay, Kabalıcı Yayınevi, İstanbul 2012, s. 28.

bölümü yanlarda tekne tornoz, ortada küçük bir kubbe ile örtülmüş olup mekânı öne doğru büyütmektedir¹⁵⁶.

İznik Yeşil Camii, Türk mimarisinin çeşitli teyzinatını bir arada kullanıldığı ve yeni Osmanlı mimari uslubun geliştiğinin habercisidir. Mermer mihrap, sırlı tuğlalarla süslenmiş olan minare, mimari süslemede kullanılan orijinal sütun başlıkları bunun ispatıdır. Yeşil Cami ve minaresi hem Selçuklu ve Osmanlı mimarisi arasında hem de çini bezemede zarif bir geçiş yapısıdır.

1378-1391 yılları arasında yapılan İznik Yeşil Camii minaresini süsleyen en eski Osmanlı çinileri, teknik ve dekor bakımından Selçuklu geleneğini devam ettirmekle beraber, renk ve tonları onlardan daha zengindir. Camiye ismini veren bu çiniler firuze ve yeşil renklerin çeşitliği ve zenginliğiyle dikkat çekerler¹⁵⁷. Erken Osmanlı çini sanatında görülen bu gelişimde Selçuklu aracılığı ve Orta Asya çini sanatının katkısı olduğu kabul edilir. Bu konu, tezin “Değerlendirme” bölümünde ele alınacaktır.

¹⁵⁶ Aslanapa, a.g.e., s. 21.

¹⁵⁷ Cengiz Ekici, Ayşe Bali, *İznik*, Ankara: Ministry Of Culture and Tourism, 2011, s. 21.

1.1.2. Bursa Yeşil Külliye

*Bursa 'da bir eski cami avlusu,
Küçük şadırvanda şarkırdayan su;
Orhan zamanından kalma bir duvar
Onunla bir yaşta ihtiyar çınar
Eliyor dört yana sakin bir günü.
Bir rüyadan arta kalmanın hüznü
İçinde gülüyor bana derinden.
Yüzlerce çeşmenin serinliğinden
Ovanın yeşili göğün mavisi
Ve mimarilerin en ilahisi
Ahmet Hamdi Tanpınar¹⁵⁸*

Bursa, Türk ruhunun en halis ölçülerine sahiptir. Bu hakikati gören Evlüya Çelebi, Bursa'dan "Ruhanîyetli Şehir" olarak bahsetmiştir¹⁵⁹.

Bursa'dan "Altı Evliya, üstü tarih dolu şehir" diye de bahsedilir. Tarihi kaynaklara göre yetmiş bin velinin medfun bulunduğu evliyalar şehri, maneviyet beldesi Bursa'nın üstü de tarihi güzelliklere çepeçerme sarılmıştır. Haşmetli imparatorluğun temellerinin atıldığı, ilk başkent olan şehrin her taşında tarih yazılı, her karış toprağında bir vakıf tozu bulunmaktadır¹⁶⁰.

Erken Osmanlı çini sanatında ağırlıklı olarak renkli sır tekniğindeki çiniler üretilmiştir. Bu tür çinilerin ilk örnekleri İznik Yeşil Camii minaresinde izlenir. Bu tekniğin zirve yaptığı abide ise Bursa'daki Yeşil Camii'deki çinilerdir.

Tarihi yapıların dışında ve içinde gördüğümüz çini kaplamalar estetik bir değer taşır. Çini duvarları kaplayıp süslemek için kullanılır, bir yüzü sırlı ve genellikle çiçek, geometrik, hayvan ve kuş resimleriyle bezeli olur. Çiniler sadece renk açısından değil, desen ve biçim

¹⁵⁸ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Bursa'da Zaman*, Bursa: Bursa Osmangazi Belediyesi, 2010, s. 5.

¹⁵⁹ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Beş Şehir*, 40. Baskı, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2008, s. 93.

¹⁶⁰ Hasan Basri Öcalan, *Gümüşlünden Günümüze Osmanlı Kültüründe Bursa*, İstanbul: Türkiye Yazarlar Birliği, 2003, s. 204.

dengelerin kullanılması ile de güzel sanat ürünü olarak değer kazanırlar. Ayrıca tarihi yapılarda en iyi korunabilmiş mimari bezeme ögesi olarak, geniş bir koleksiyon oluştururlar. Yüzyıllar boyunca tarihi yapıların görkemli görünmesini sağlayan çini sanatı Anadolu’da Selçuklu, Beylikler ve Osmanlı devri mimarisinde büyük bir öneme sahiptir. Çini dekor mimarinin temel unsurları arasında yerleşmiş ve asırlar boyunca önemli bir süsleme unsuru olmuştur. İslam mimarisinde en yaygın ve çeşitli uygulama sahası bulunduğu yer Anadolu’dur.

Anadolu’da Selçuklu tarafından geliştirilen Türk-İslam sanatı Osmanlı Döneminde daha çok gelişerek günümüze kadar ulaşmıştır. Anadolu’da mozaik çini tekniği ya bağımsız olarak ya da İran üzerinden aldığı etki ile inkişaf etmiştir. Selçuklulardan Osmanlılara geçişi sağlayan Beylikler devri çini sanatı Selçuklu devrinde çini sanatı kadar zengin örnekler ortaya koyamamakla beraber Osmanlı çini sanatına geçişte rol oynamamış ve Selçuklu devri mozaik çini tekniği ile Osmanlıların renkli sır tekniğinin birleştiği bir geçiş devri olmuşlardır¹⁶¹

Batıya göç eden Türkler sanatlarını Anadolu ve çevresindeki kültürlerde yoğurarak yeniden biçimlendirirken Orta Asya’da kalan Türkler de bölgede gücün ve ihtişamın simgesi olan farklı bir sanat anlayışı yarattılar. Bu nedenle Türk sanatında kullanılan motiflerin kaynağı, Asya’da yaşayan Türk kavimlerine kadar uzanmakta ve Anadolu Selçukluların abidevi eserlerinde görülmektedir.

Osmanlı sanatında ise süslemelerin temelini oluşturan motifler, hükümdarların desteğinde atölyelerde daha da çok zenginleşmiş, Osmanlının ilk başkenti Bursa’da başlayan ve İstanbul’un fethi sonrasında da bir asır kadar devam eden bu büyük abidelerdeki mimari tarz “Bursa Üslubu” olarak tanımlanmıştır. Selçuklular ve Beylikler devri mimarisinin devamı olmakla beraber onlardan bir hayli farklarla, Türk mimarisinde bir tekâmül devresi sayılan Bursa Üslubu, ondan evvelki mimari eserlerde görülmeyen bazı yeniliklerle kendine has bir karakter iktisab etmiştir¹⁶².

Bursa Yeşil Camii

Bursa Yeşil Cami, Türk Sanatı Tarihi açısından büyük önem taşımaktadır. Erken Osmanlı Dönemi arasındaki bir köprüdür. Hem mimari hem de süslemeleriyle özellikle çinileri ile döneme damgasını vurmuştur. Erken Osmanlı Dönemde çini sanatı büyük ve parlak bir gelişme göstermiştir. Bu gelişmeyi Bursa Yeşil Camii’nde görmekteyiz.

¹⁶¹ Yetkin, a.g.e., s. 34.

¹⁶² Arseven, a.g.e., s. 238.

Beşinci Osmanlı padişahi Çelebi Sultan Mehmed'in XV. yüzyılın başlarında Bursa'da yaptırdığı camidir. Çelebi Sultan Mehmed, 1413 yılında devletin birliğini yeniden sağladıktan sonra, başkent olan Bursa'da imar faaliyetlerine başladı ve 1415 yılında büyük bir cami yaptırmaya karar verdi. Caminin planlarını Hacı İvaz Paşa'ya hazırlattı, yapılmasına da onu memur etti. Altı yıl süren inşaat tamamlanmak üzere iken Çelebi Sultan Mehmed genç yaşta öldü. Yerine geçen oğlu II. Murat, babasının eserini kısa zamanda tamamlatarak 1422 yılında ibadete açtırdı¹⁶³.

Bursa'nın Yeşil semtinde yer alan Yeşil Camii ve Külliyesi'nde öncelikle caminin inşası yapılmıştır. Caminin kuzey cephesinde yer alan taç kapıdaki Arapça kitabede yapının mimarı olarak Hacı İvaz Paşa gösterilmiş, yapım tarihi ise Aralık 1419 olarak belirtilmiştir. Yeni yapım içinde, hünkâr mahfilinde yer alan yazıtta: caminin nakkaşlığını İlyas Ali adında bir nakkaşın yaptığı ve süslemelerin tamamlanma tarihinin 1424 olduğu ifade edilmektedir¹⁶⁴.

Caminin mevcut ön cephesi mermerdendir. (5.Resim.) Bu cephenin ortasında anıtsal bir portal, portalin her iki tarafında ise dört pencere, iki ufak mihrapçık ve dört korkuluklu niş bulunmaktadır. Basık kemerli ana kapının; etrafı rumi yazı ve hatai şeritlerin çevrelediği, mukarnaların ve filiz kıvrımlarının zenginleştirdiği görkemli görüntüye sahiptir. Pencerele stalaktitli mermer sövelerle çerçevesi, kemer aynaları geçme rumilidir. Pencerelelerin etrafında ise bir kısmı kısmen yarım bırakılmış yazılar görülür. Cephenin ortasındaki ana kapıdan sağda ve solda birer dehlize geçilir.

Osmanlı'nın eski dönem mimari eserlerinden biri olan Yeşil Camii; iki kubbeli ve iki kattan oluşan bir yapıdır. Üst katta hünkâr mahfili ve daireler vardır. Birinci kubbe altında büyük şadırvanlı havuz vardır. Ters T planı kanatlı cami tipi ile inşa edilen caminin ana kapısında oyma süslemeler bulunmaktadır. Bizans başlıklı iki sütunun arasından geçilerek varılan ibadet alanının her iki yanında simetrik odalar yer almaktadır (6.Resim.) O dönemde; Devlet işlerinin konuşulduğu ve sancaklardaki meselelerin görüşülmesi için kullanılan bu odalar, sonrasında mahkeme salonu olarak da kullanılmıştır. Girişin iki yanındaki merdivenlerle çıkılan üst katta: hünkâr mahfili ve saray daireleri yer almaktadır". Caminin minareleri: biri kuzeybatı, diğeri güneybatı köşesinde olmak üzere iki tanedir.

Günümüzdeki minareler 1855 yılındaki depremden sonra yapılmış olup önceki minarelerin camiye adını veren yeşil çinilere kaplı olduğu tahmin edilmektedir. Yeşil Camii:

¹⁶³ Baykal, a.g.e., s. 67.

¹⁶⁴ Tuğlacı, a.g.e.

mimari özelliklerinin yanında devrin ileri sanat anlayışını yansıtan çiniler, hat eserleri, mermer ve ahşap işçilikleriyle de göz kamaştırmaktadır.

Caminin son cemaat yeri yoktur. Ancak, günümüzde de görülebilen ana kapının her iki yanındaki platformlar ile cephe duvarındaki pencerelerin etrafında kısmen yarım bırakılmış yazılar, son cemaat yerinin inşasının planlandığını, fakat Çelebi Mehmed'in ani ölümü nedeniyle tamamlanamadığına işaret etmektedir.

Yanlarda antik başlıklı ikişer sütunun bulunduğu bu alan kanat odalarına kadar uzanır. Bu dehlizlerden birer dar merdivenle hünkâr dairesine çıkılır. Burada padişahın cemaatle namaz kılmasına yarayan hünkâr mahfili bulunmaktadır. Bu mahfilin içi kenarları çok güzel çinilerle kaplanmıştır. Caminin içi bir dikdörtgen üzerinde arka arkaya yer almış 12,50 metre çapında iki kubbe ile yanlarda yer alan üçer odadan oluşur¹⁶⁵. (7.Resim)

Cami içindeki bütün duvarlar yerden itibaren insan boyunca altı köşeli, koyu yeşil, açık ve koyu mavi renkte çinilerle kaplıdır. (8.Resim). Mavi zemin üzerine beyaz celi sülüs ile yazılı olan çiniden bir sure devam eder. Erken Osmanlı döneminde tek renk sırlı çiniler yaygın kullanılmış olup, caminin iç duvarlarındaki altıgenler üzerine altın yaldızla süslenmiştir. Hünkâr mahfilinin duvarları mavi ve yeşil zemin üzerine, bir birine dolanmış kıvrık kabartma dallarla, tavanı da büyük bir rozetle süslenmiştir.

Caminin mihrabı; 6 m eninde, 10.65 m yüksekliğinde olup çini süslemenin en zarif kullanıldığı kısımdır. Mihrap nişinin çevresi 7 adet bordürle kuşatılmıştır:

Birinci bordür; en dışta köşe pahı lacivert zemin üzerinde sarı renkli şakayık, beyaz konturlu rozetler ve hatayi motifler ile bezekli olup bu motifleri etrafı "S" biçiminde kıvrımlı dallar ile kuşatılmıştır.

İkinci bordürde; 42 sm genişliğindeki lacivert zemin içerisinde beyaz ve sarı renkte iki farklı yazı tekniği celi sülüs ve kûfi ile "fetih suresi" yazılıdır. Yazının etrafı turkuaz renkli spiral şeklinde rumili kıvrım dallarla zenginleştirilmiştir.

Üçüncü bordür; birbirinden fıstıki yeşil renkler ayrılmış üç sıra mukarnastan oluşmaktadır. Mukarnastarın içerisinde orta bağlar ile şekillendirilmiş palmetler ile üst üste sıralı küçük palmetler görülmektedir. Diğer mukarnastarlarda ise turkuaz ve beyaz renk değişikliği ile ortabağdan gelişen palmet-rumi geçmelerine dayanan bitkisel bir kompozisyon

¹⁶⁵ Tuğlacı, a.g.e.

yer almaktadır. Mukarnas sıraları birbirinden fıstık yeşili ince şeritlerle ayrılmış ve her bir mukarnas lokmasının etrafını beyaz ince bir şerit çevrelemiştir.

Dördüncü bordürde; Merkezi altı kollu yıldız, yıldız kollarının ucuna eklenen yaprak şekilleri, beyaz zemin içerisinde kahverengi çiçekli rozetler ve keseyi andıran doldurma motifleri ile süslüdür. Geometrik motifler içerisindeki bitkisel kompozisyonlarla doldurulmuştur.

Beşinci bordür, kaval silme olarak adlandırılan dış bükey bordürün üzeri bir zincir kuşağı içerisinde beyaz renkli birbiriyle bağlantılı palmetler ile kenarlarında rumiler ile dekore edilmiştir.

Altıncı bordür; kırık çizgilerle sivilize bir meander kuşağı oluşturulup içlerinde beyaz renkli lotuslar konumlandırılmıştır. Lotusların içe doğru kıvrılan yan yaprakları birer sivilize palmet ile sonlanmaktadır.

Yedinci bordür; koyu mavi zemin ve kartuşlar içinde yeşil çınar yaprakları ve sarı şakayıklardan oluşan bir zincir kuşağı, bağlantılarda sağlı sollu şakayık ve rumilerle desteklenmiş, doldurma motifi olarak rozetler ile de zenginleştirilmiştir.

Mihrabın her iki kenarındaki yivli sütunceler; palmet ve rumilerle süslü boğumlu kaide ve başlıklar arasında palmet ve rumilerle bezeklidir. (9.Resim.) Mihrap nişi, oval olmayıp beş kenarlı biçimlidir. Sütunce başlıkları hizasına kadar palmet ve rumilerle bezekli dikdörtgen levha çinilerle kaplıdır. Panoda koyu mavi zemin üzerine turkuaz ve beyaz renkli rumilerden oluşan bir kompozisyon işlenmiştir. Rumiler sağa ve sola birleşik olup uçları birer palmetle sonlanmaktadır. Mihrap yaşmağı ise 12 sıra stalaktitle dekore edilmiştir. Mukarnas yaşmağının kenarları lacivert zemin üzerine sarı renkte rumi ve kıvrık dal motifleri ile süslenmiştir. Kavsara, istiridye kabuğu biçiminde sonlanmaktadır. Kemer altında S kıvrımlar yapan beyaz ve turkuaz renkli iki dalın birbirine dolaşmasıyla meydana getirilmiş bitkisel kompozisyon yer almaktadır. Beyaz dallar üzerinde rumiler, turkuaz renkli dallar üzerinde goncalar dikkati çekmektedir. Mihrap kavsarasının üzerindeki iç içe dikdörtgen biçimli çerçeve içerisinde kitabe bulunmakta, bu kitabede mihrap ayeti yazmaktadır. Yazıların zemini spiraller yapan turkuaz renkli kıvrım dallarla dolgulanmış olup bu dallar üzerinde goncalar, beyaz ve sarı renkte sivilize çiçekler görülmektedir. Alınlığı, üç bordür kuşatmaktadır. Bunlardan en dıştaki, düz turkuaz çinilerden ibarettir. Bunu takip eden ikinci bordürde, sarıyla işlenmiş şemseler içerisinde beyaz hatayı ve rozet çiçekleri nöbetleşe bir sıra ile yer almıştır. Şemselerin köşelerinde, turkuaz sap üzerinde yine beyaz gonca ve sivilize çiçekler dikkati

çekmektedir. İçte yer alan üçüncü bordür dıştaki bordürün tekrarıdır. Kavsara ile alınlık arasında yatay bir bordür uzanmaktadır. Buradaki düzenleme mihrap nişini kuşatan bordürlerden yedincisiyle aynıdır¹⁶⁶.

Bursa Yeşil Külliye'nin cami ve türbesi çini, ahşap, taş ve kalemişleri yanında yazıları ile de zengindir. Sülüs, celî sülüs, kûfi ve nesih tarzında olan bu yazılar gerek çini gerekse taş üzerinde sıklıkla kûfi ve celî sülüsün bir arada kullanılmasıyla tezyînî bir görünüm kazanmıştır. Bazan kitabe frizi, bazan kartuş veya madalyon bazan da alınlık olarak karşımıza çıkan yazılarda Arapça, Farsça ve Türkçe kullanılmıştır. Ayet ve hadislerden başka güzel sözlerin defaatle ve geniş bir kullanımla ele alınması, bu yapının bir fütüvvethane olduğunu yahut en azından tarikat ileri gelenlerinin yapının yazı programında söz sahibi olduğunu düşündürmektedir.

Cami mimari özellikleri yanında çini süslemeleri ile de büyük öneme sahiptir. Özellikle iç mekânda eyvanlar, müezzin mahfilleri, hünkâr mahfili, tabhaneler, şahneşinler ve mihrap çini süslemenin yoğun olarak kullanıldığı bölümlerdir. Bunlar arasında bütünüyle çini ile kaplanmış mihrap zengin süslemeleriyle dikkat çeker.

Bugün bulunduğu semte adını vermiş olan caminin 'Yeşil' sıfatıyla anılışının sebebi, yapılırken, iç duvarlarıyla bir kısım dış duvarlarının son derece güzel yeşil Türk çinileriyle kaplanmış olmasıdır. Yalnız, zamanla bu çinilerden pek çoğu harap olmuş, hatta çalınmış, yerine yenileri konmamıştır.

Mihrabin tam karşısında, padişahın namaz kılması için mahsus hünkâr mahfili yer almıştır. Caminin bütün iç süslemesi, özellikle Hünkâr Mahfili'nin yeşil çinileri bir sanat şaheseri niteliğindedir. Geometrik desenli çinilerin en özenli bezemeleri hünkâr mahfilinde bulunmaktadır. Sekiz köşeli kabartma yıldızların beş köşeli yıldızları çerçevesine alarak zenginleştirilen bu desen hünkâr mahfilinin duvarları, tavan ve döşeme teyzinatında yer almaktadır.(10.Resim) Çiniden yapılmış olan orta mekâna yönelik mahfilin korkulukları da duvarda bezemesinde kullanılan geometrik desenlerle yapılmıştır. (11.Resim.) Merkezinde sekizgen yıldız ve çevresinde sekiz adet beş yıldızlar olan altı adet rozetli bir birine bağlayan iki adet beş yıldızlarla kompozsyon oluşturulmuştur.

¹⁶⁶ Savaş Yıldırım, "Bursa Yeşil Camii Mihrabı", *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, C. 47, S. 1, 2007, s. 171. ss. 165- 177.

Büyük selatin camilerine göre, orta büyüklükte olan Yeşil Camii, zaman zaman tamir gördüğünden, bazı yerleri eski haline göre hayli değişmiştir. Özellikle minareleri, ilk yapıldığı zamandakinden tamamen ayrı bir üslup taşımaktadır.

Bursa Yeşil Camii çini süslemelerle vurgulanan görkemli bir camidir. Özellikle en seçkin örnekleri hünkâr mahfilinde çini bezemeleri yoğunlukla kullanılmıştır¹⁶⁷.

Bursa Yeşil Türbe

İslamiyet coğrafyasında tanınmış şahsiyetlerin mezar anıtları türbeden başka “*kümbet, makam, meşhed, kuk’a, darıh, kubbe, ravza*” gibi adlarla da anılmıştır¹⁶⁸.

Bursa altı Osmanlı padişahının türbesinin bulunduğu önemli bir şehirdir. Osmanlı hanedanına mensup olan kişilere de ait birkaç türbe vardır. Günümüze ulaşabilen büyük abidelerden bazıları Orhan Cami ve Külliyesi (1339-40), Hüdavendigâr Cami ve Külliyesi (1363-66), Bursa Ulu Cami (1396-1400), Yıldırım Bayezid Külliyesi (1390-94), Yeşil Camii ve Külliyesi (1413-1424) ve son olarak Muradiye Külliyesi (1425-26) dir. Osmanlı padişahlarının her birine ait tarihte iz bırakan cami ve medreseler mevcuttur. Bu tarihi yapılara bakarak Osmanlı döneminde sanata olan ilgi ve değer yüksek olduğu söylenebilir.

Çini sanatı Anadolu Selçuklu’lardan sonra Osmanlılar’da, başlangıcından itibaren çeşitli tekniklerin uygulanması ile büyük bir ilerleme ve zenginlik göstermiştir.

Yeşil Türbe (1421), aynı adı taşıyan Külliye içerisinde bulunmaktadır. (Resim.) Çelebi Sultan Mehmed tarafından, mimar ve sadrazam Hacı İvaz Paşa’ya inşa ettirilmiştir. Bursa’nın doğusunda, Yeşil Camiinin yanındadır. Türbe 1421 yılında yaptırılmış olup sekiz köşeli yapıdır. Türbenin kasmağa kadar olan yüksekliği 12 metre ve sekizgen karnak üzerindeki kubbenin yüksekliği 6 metre, çapı ise 15 metredir¹⁶⁹. Dış görünüşü özel şekil ve boyuttaki firuze renkli çinilerle kaplı, her yüzünde mermer pencere ve panolar vardır. Türbenin dış cephesindeki pencere kemer aynalıklarında çini bezemesinin en gelişmiş örnekleri kullanılmıştır. (12.Resim.)

Türbe dıştan tek katlı bir türbe gibi görünmekte ise de lahitlerin bulunduğu salonun altında her mezar için ayrı olmak üzere tonozlarla bölünmüş mezarlar salonu vardır. Türbe Selçuklu kümbetleri geleneğinde yapılmıştır. Üst kısımda sandukaların bulunduğu zemin mescit olup sandukalar semboliktir. Çelebi Mehmet ve diğer kişiler alt katta gömülüdür. İçi

¹⁶⁷ Engin Yenal, *Osmanlı (Baş) Kenti Bursa*, Bursa: Bursa Büyükşehir Yayınları, Ankara 2011 s 30.

¹⁶⁸ TDV, a.g.e, ss.464- 466.

¹⁶⁹ Yalman, a.g.e., s. 284.

kısmı zeminden kubbe kasnağına kadar yükselen ve altıgen firuze levha çinilerle kaplıdır. Alt pencerelerin söveleri dört köşeli, dar, kıvrık dal ve çiçek motifleri ile süslenmiş çinilerle kaplıdır. Türbe Hacı İvaz Paşa'nın idaresinde Yeşil Camide çalışanlar aynı tarzı ve üslubu temsil etmelerinden dolayı türbenin nakkaşları arasında kabul edilirler. Bunlar Yeşil Camide imzası görülen Mehmet Al Mecnun ile Yeşil Caminin hünkâr mahfilinde çalışan Ali Bin İlyas Ali'dir. Yeşil Türbe'nin ahşap kapısı Türk ahşap işçiliğinin en güzel örneklerindedir ve Tebrizli Ahmet oğlu Hacı Ali'nin eseridir. Kapı geometrik örgü motifleri işlenmiştir ve ustanın kapı kanatlarında imzası görülmektedir.

Türbenin dış duvarları kubbe kasnağına kadar 6 köşeli, yeşil ve firuze yeşili çinilerle kaplıdır. (13.Resim.) Girişin solundaki çiniler orijinaldir ve diğerleri geç devirlerde yapılan onarımlar sırasında yenilenmişlerdir. (14.Resim.) Türbenin kenarlarında ayna kısımları sivri kemerli dikdörtgen birer pencere vardır. Bunların üzerleri açık mavi zemin üzerine renkli sülüs yazılarla süslenmiştir. İstiridye kabuğu şeklinde sonuçlanan kapı nişinin ilk yanında ise küçük çinili mihraplar yer almıştır. İki basmakla girilen türbenin ortasına sekiz köşeli bir kaide ve Çelebi Sultan Mehmed'in sembolik sandukası yerleştirilmiştir. (15.Resim.). Sanduka bir mermer kaide üzerine yerleştirilmiş olup sekiz köşeli yanları mermer, üzeri çini kaplamalıdır. Alt kısmında ise koyu mavi ve sarı renkli zemine sivilize gelincik ve lotus motifleri ile bezenmiş çiniden küçük mihrapçıklar peş peşe sıralanmıştır. Bunların etrafında sülüs harflerle altın yaldızlı dört satırlık bir kitabe çevirmiştir.

Türbenin iç duvarları 3 m yüksekliğe kadar altıgen yeşil çinilerle kaplanmıştır. (Resim.) Bunların üzerlerinde de Selçuklu üslubuna madalyonlar pencere üzerindeki ayna kısmında Hz Muhammed'in sözlerini içeren yazılar bulunmaktadır.

Türbe, adını, içeride 3 metre yüksekliğe kadar duvarları kaplayan koyu yeşil çinilerden alır. Sonraları kaybolan bu çinilerin yerini XIX. yüzyılda firuze mavisi çiniler aldı. Türbe,1623, 1645, 1674, 1684, 1764, 1768, 1770, 1775, 1812, 1818, 1825,1864, 1867, 1907 ve yıllarında onarım gördü. Son kez 1941-1943 yıllarında restore edildi¹⁷⁰.

Bu onarımda caminin alt sırasındaki pencere kapakları ve çerçevelerinin boyanması, sağ koltuk odasına alçıdan dökme pencere, sol odanın tabanına halis harc ile tuğla döşenmesi vs. gibi işlemlerin yapıldığı belirtilmektedir. Fakat bu pencere kapaklarının üzerinde boyandığına dair bir iz yoktur, herhalde cilâ işlemi yapıldığı anlatılmak istenmiştir.

¹⁷⁰ Baykal, a.g.e., s.160.

Türbenin iç mekânına gelince, duvarlarda 2.94 m yüksekliğine kadar iki bordürle çevrili, altıgen turkuaz çiniler dikkat çekmektedir. Bunların aralarında iri madalyonlar yer almaktadır. Ayrıca türbede, yivli süs sütunları, üç sıra mukarnas, rumi palmetler, kıvrık dal motifleri, kalın yazı dizileri ve tepelik bulunmaktadır. Yeşil Türbenin, Yeşil Camii'nin mihrabını andıran çinili mihrabı, renkli süsleme sanatının günümüze ulaşan en iyi örneği olarak değerlendirilmektedir.

Mihrabın her iki yanında, mavi ve lacivert renkli çizgisel şeritlerden oluşan dikdörtgen çerçeveler içerisinde sütunceler yer almaktadır. Bu sütuncelerin alt ve üst kısımları mukarnaslı olup gövdeleri rozet ve kıvrık dal motifleri ile bezelidir. Bu bezeme; içerisinde altı üstlü, ikişer adetten toplam dört adet dikey durumda, üst kenarları oval, içleri palmet ve kıvrık dal zincirinden oluşan şerit bantlarla zenginleştirilmiştir. Yivli süs sütuncelerin her iki tarafı ise, mavi-beyaz sarı renkte rumi, palmet ve kıvrık dal motifleri ile kuşatılmıştır. Mavi-lacivert renkli çerçeve dış kısımda ikinci kez tekrar edilmiş, bu iki çerçevenin arası ise, sarı zemin üzerine mavi-beyaz-lacivert renkli rumiler ile "S" biçiminde bezenmiştir. (Resim. Türbe mihrab sütuncesi)

Mihrap nişi ise oldukça yüksek ve çinilerle süslenmiştir. Altı sıraya düzenlenmiş stalaktitlerden oluşmakta olan mihrap nişi genellikle firuze, lacivert, sarı ve beyaz renklerden oluşmaktadır. Seccade formunda mavi-lacivert renkli çerçeve ile belirginleştirilmiş, üst kısmında ise yatay dikdörtgen çerçeve oluşturulmuştur. Bu çerçevenin içerisine Arapça kitabede Hadis "Vakit çıkmadan önce namaz için acele ediniz, ölüm gelmeden önce de tövbe için acele ediniz" yazılmış, Mihrabın merkezine ise; dikey durumda mavi-lacivert renklerde üst kısmı dilimli, ortası yaprak biçimli bir dikdörtgen çerçeve çizilmiştir. Bu çerçevenin içerisi sarı, mavi ve beyaz renklerde şakayık, narçiçeği, lale, konca, rumi, hatayi, kıvrık dal, yaprak motifleri ile dizayn edilerek taban kısmında iki mumluk, mumlukların arasına ise yukarıdan zincirlere asılı kandil sarkıtılmıştır. Kandilin ortasında ise siyah zemin üzerine sarı renkte Arapça kitabe "Allahü Veliyyül Tevfik" yazılmıştır. (Resim. Mihrap kandili) Mihrap çerçevesi ile sütunceler arasında oluşturulan kırık bir bordür içerisinde kahverengi zemin içerisine beyaz konturlu sekiz kollu yıldız, yıldız kolları arasında yaprak motifleri ile oluşan ikinci bir sekiz kollu yıldız dönüşüp beşgenlerle dekore desteklenmiştir. Bu motif mihrap çevresini çepeçevre kuşatan geniş bordür içerisinde de tekrar edilmiştir. Bu en dış bordür ile sütunceler arasındaki mavi-lacivert çizgili bordürde; sarı zemin içerisinde mavi renkte rumiler ve kıvrık dallar ile bir zincir kuşağı oluşturulmuştur.

Mihrapdaki kitabenin üzeri yatay bir bant içerisinde sarı zemin içerisinde palmet çiçekleriyle zincirleme bir biçimde dekora edilmiştir. (Resim. Türbe mihrap kitabesi) Palmetler mavi renkte çevresi ise beyaz renkte yaprak biçiminde bırakılmıştır. Bu desenler ile mukarnasların altında uç adet mavi şeritli altıgenler işlenmiş, sarı konturlu bu altıgenler ile sınırlanan mavi zemin üzerine beyaz renkli kıvrık dal ve rumilerden arasında kurdela bağı şeklinde palmetler oluşturulmuştur.

1855 yılında yaşanan depremde türbenin dış cephesi hasar görmüştür. 1863'te Bursa'ya gelen mimar Leon Parvillee Yeşil Türbe'nin restorasyonunu üstlenmiştir. Fakat bir süre sonra 1904'te yeni bir restorasyona ihtiyaç duyulmuştur.

Türbe ve caminin mihraplarındaki karmaşık desenlere kadar, külliyenin çini süslemesinin büyük bölümü bu tekniğin çeşitli uygulamalarıdır. Renkli sır tekniğinin skalası firuze mavisi, lacivert, sarı ve açık yeşilden ibarettir. Buna yer yer kırmızı kontural ve altın yıldız eklenmiştir¹⁷¹.

Selçuklu dönemde çiniler sarımtırak kül rengi çini hamuruna karşılık ilk Osmanlı devri çinilerinin hamuru kırmızı renktedir. Hamur içerisinde iri beyaz kuvars taneleri olduğu için bir kaç defa yanıtıcı olmuş ve kil zemini verilmiştir. Hamurun içerisinde bağlayıcı madde olarak Selçuklu çinilerindeki gibi kireçli kalker sırça kullanılmıştır. Hamurun içerisinde kurşun yoktur ve hamurla sır arasında Selçuklularda olduğu gibi astar yoktur.

Anadolu ve Türk-İslam çini sanatı üzerine yapılan araştırmalar, Yeşil Camii ve Külliyesi'ndeki çinilerin Selçuklu ve Beylikler döneminden ayrılan özelliklerini, belirgin bir biçimde ortaya koymuştur. Tek renk sırlı çinilerden ziyade mozaik çini ve renkli sır tekniğindeki çinilerde kendini göstermektedir.

Bursa Yeşil Camii ve Yeşil Türbe'nin süslemesinde kullanılan bitkisel motifler rumi ve hatayidir. Anadolu'da Selçuklu ve Osmanlı dönemi süsleme sanatlarında bitkisel süslemeler, diğer konulara göre her zaman büyük bir çeşitlik ve sayısal üstünlük sergilemektedir. Rumi ve hatayi, Osmanlı mimarisindeki bitkisel süslemelerin iki ana kolunu oluşturmaktadır¹⁷².

Bursa Yeşil Külliye'nin cami ve türbesi çini, ahşap, taş ve kalemişleri yanında yazıları ile de zengindir. Sülüs, celî sülüs, kûfi ve nesih tarzında olan bu yazılar gerek çini gerekse taş

¹⁷¹ Hasan Celal Güzel, Ali Birinci, *Genel Türk Tarihi*, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002, s. 48.

¹⁷² Ekrem Hakkı Ayverdi, *Osmanlı Mimarisinde Çelebi ve II. Sultan Murad Devri 806-855 (1403-1451)*, İstanbul: Baha Matası, C.II, 1972, s. 80.

üzerinde sıklıkla kûfi ve celî sülüsün bir arada kullanılmasıyla tezyînî bir görünüm kazanmıştır. Bazen kitabe frizi, bazan kartuş veya madalyon bazan da alınlık olarak karşımıza çıkan yazılarda Arapça, Farsça ve Türkçe kullanılmıştır. Ayet ve hadislerden başka güzel sözlerin defaatle ve geniş bir kullanımla ele alınması, bu yapının bir fütüvvethane olduğunu yahut en azından tarikat ileri gelenlerinin yapının yazı programında söz sahibi olduğunu düşündürmektedir.

Yeşil Türbeye Yeşil Camii tarafından taç kapıdan girilir. Sivri kemerleri olan ist kısmı altında daha içerlik ve basık kemerli bir kapı daha vardır. Türbedeki ceviz ağacından yapılan kapının kanatları türbenin yapıldığı zamana aittir. Taç kapının etrafı ve cephe kaplamaları tamamen renkli sırlı tuğladan yapılmıştır. Türbedeki çinilerde hâkim renkler yeşil ve firuzedir. İki yan iç yüzünde kabartma çini mihrapçıkları ve etrafında firuze zemin üzerine beyza renkte Lafzatullah ibreleri bulunan bu geçit tamamen çiçeklerle süslü çiniden dilimli yarım bir kubbe ile süslenmiştir¹⁷³.

Sarı renkteki kitabede kabartma celi sülüs ile: *“Bu nurlu, güzel kokulu kabir en büyük Sultan, yüce Hakan, dünya Sultanlarının iftihar, Allah’ın kullarının yardımcısı, memleketler imar eden, zulüm ve fesada karşı savaşan, mücahid, gazi, Allah’ın affını dilediğimiz Sultan Bayazid bin Murad Han oğlu Sultan Mehmed’in defnedildiği yerdir. Allah ondan razı olsun ve mekani cennet olsun, Cemaziye’l-ula 824 H. senesi vefat etmiştir”* yazılıdır¹⁷⁴.

Türbenin iç duvarları yeşil çinilerle kaplanmış olup bunların üzerlerinde Selçuklu üslubuna ait madalyonlar, pencere üzerindeki ayna kısmında ise Hz Muhammed’in sözlerini içeren yazılar bulunmaktadır.

1.1.3. Bursa Muradiye Külliyesi

Muradiye Külliyesi: Bursa şehir merkezinde Osmanlı sultanı II. Murad’ın adını taşıyan Muradiye semtinde bulunmaktadır. Külliye II. Murad tarafından 1425-26 yıllarında inşa ettirilmiştir. Külliye içerisinde camii, hammam, medrese, imaret ve caminen bahçesinde Sultan II. Murad ve yüz yılı aşkın bir dönem içinde Osmanlı şehzadeler, padişahların eş ve çocuklarının defn edildiği on iki türbe bulunmaktadır.

¹⁷³ Nermin Beşbaş, *Türkiye’de Vakıf Abideler ve Eski Eserler*, İlaveli II. Baskı, Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü, 1983, s. 223.

¹⁷⁴ Albert Cabriel, *Bir Türk Başkenti Bursa*, Bursa: Osmangazi Belediyesi Yayınları, 2010, s. 99.

Muradiye Camii

Külliye'nin başyapıtlarından biri Muradiye Camisi olup, Sultan II. Murad tarafından 1425-26 yılında yapılmıştır. (Resim. Muradiye Camii genel görüntüsü) Cami vakfiyesine göre önce mescit olarak yapılmış, sonra minber eklenerek camiye çevrilmiştir. Ters T planlıdır. Son cemaat yeri ve harem kısmından oluşmaktadır. Cami çift minarelidir. Son cemaat sıvı kemerlerin birbirine bağlanmasıyla beş gözlü olarak yapılmıştır. Caminin beden duvarları almalı teknikte bir sıra kesme taş, üç sıra tuğla örgülüdür. Bu düzenlemede yapılan beden duvarları Osmanlı anıtsal yapıların temel özelliğidir¹⁷⁵.

Caminin kuzey beden duvarının ortasında bulunan kapısı söveli ve basık kemerlidir. Kapı giriş koridoruna açılmaktadır. Kapının her iki yanında, simetrik durumda ikşer adet toplam dört adet pencere bulunmaktadır. Pencere aynaları sıvı kemerlidir. Gerek pencerelerin kemer aynalarında gerekse ana kapının kemer üzerinde geometrik ve bitkisel desenli çiniler görülmektedir. Kapı kemerinin üzerindeki mavi zemin yüzeyine beyaz ağırlıklı, sarı ve firuze renklerden oluşan hatai, rumi ve rozet motifleri kullanılmıştır. Hatai motifler büyük ebatlı olup köşelerde yer almaktadır. Mavi zemin yüzeyine beyaz ağırlıklı, sarı ve firuze renklerden oluşan hatai, rumi ve rozet motifleri kullanılmıştır.

Giriş kapınının sol taraftaki ilk pencerenin alınlığında da giriş kapısının kemerinde işlenmiş motiflerin aynısı işlenmiştir. Lacivert ve beyaz çizgisel düzenleme içerisinde giriş kapı kemerinin üzerindeki çini desenin benzeri işlenmiştir. (Resim. Cami girişin soldeki ilk pencere alınlığın)

Kapınının sol tarafındaki ikinci pencere alınlığında koyu mavi zemin üzerine geometrik motifler ile on şuanlı bir yıldız içerisinde beyaz renkte çarkı felek işlenmiştir. On ışınlı yıldızın her iki tarafında altı ışınlı yıldız seçinmektedir. Yıldız kolları beyaz üçgenlerden oluşmaktadır. Diğer motifler beşgen ve altıgenlerden oluşmaktadır. Kemer alınlığının yatay çizgisi üzerinde üç adet beş ışınlı yarım yıldız görülmektedir. Üçgenler beyaz renkte, beşgen ve altıgen oluşturan çizgiler firuze renkte ve onların içerisi koyu yeşil renktedir. (Resim. Cami girişin soldeki ikinci pencere alınlığın)

Giriş kapınının sağ tarafındaki ilk pencere alınlığında çini görülmemektedir. İkinci pencere alınlığında ise, lacivert zemin üzerine firuze ve sarı krenklerden oluşan birbirine geçmeli geometik geçmeler ile beyaz rozet motifi işlenmiştir. Rozet motifi içi içe on ışınlı

¹⁷⁵ Yalman, a.g.e., s. 135.

yıldız içerisinde yer almaktadır. Geometrik şekiller arasında kullanılan üçgenler sarı, beşgenler lacivert, beyaz konturlu altıgenler içerisinde firuze renkler kullanılmıştır. (Resim. Cami girişin sağdaki ikinci pencere alınlığı)

Kapının kemerli bölümü hariç giriş koridorunun üst kısmı ile tavan kasetinin alt kısmı firuze çerçeve ve bitkisel rumi ve palmetlerden oluşan bödürlerle kuşatılmıştır. (Resim. Cami giriş koridorunun üst kısmı ile tavan) Aynı, kuşak tavan kasetinin altında da izlenir. Bu iki bordur arasında ise dikey durumda sekiz adet altıgenler görülmektedir. Altıgenlerin araları ise beyaz ve firuze renklerde sivilize palmet motiflerinde oluşmaktadır.

Tavan kasetinin dört bir tarafı açık yeşil renkte mukarnas ve lotuslar motifleriyle çerçevelenmiştir.(Resim. Cami iç mekandaki tavan kısındaki bordürleri) Mukarnasların arasında ise beyaz renkte çift renkli çift yapraklarla doldurulmuştur. Tavanı çevreleyen bödür ise lacivert zemin üzerine beyaz renkte kıvrık dal ve palmetlerden oluşmaktadır.

Caminin giriş holunun her iki tarafında müezzin mahfilleri yer almaktadır. Bu mahfillerde tavan kasetinde uygulanan bödürlerin anyisi kullanılmıştır. Rumulardan oluşan dikdörtgen şeklindeki bödür içerisinde altıgen düz sırlı çini levhalar kullanılmıştır.

Harime çıkılan podyumda kare ve dikdörtgen şekilli bödürler görülmektedir. (Resim. Caminin harim podyumundeki kare ve dikdörtgen çinileri) Bödürlerin içerisi düz renkte altıgen firuze çiniler vardır. Harime kemer açıklığının altında ve podyumun zemininin üzerinde lacivert zemin üzerine rumi motifleri süslediği bödür içerisinde dört ve dört buçuk adet firuze renkli düz altıgenler vardır. Altıgenler birbirlerine eklenen lacivetr renkli karolarla ikinci bir altıgene dönüşmekte. Bu karoların arası ise beyaz üçgenlerden oluşmaktadır.

Harimin doğu ve batı duvarında bulunan pençelerin her iki tarafı caminin diğer bölümlerinde görülen rumi motifli bödürle kuşatılmış, yeşil renkte düz altıgenlerle dizayn edilmiştir. Altıgenlerin arası ise açık yeşil renkteki üçgenlerle doldurulmuştur. Ters ve düz şekilde izlenen bu üçgenler aynı zamanda kum saatına da dönüşmektedir. Pencerenin altında firuze renkte bir altıgen ve aynı renkte dikdörtgen bir bant vardır.

Mihrap duvarının güneydoğu kesiminde vaaz kürsüsünün bulunduğu duvarda rumi bödürün kuşattığı altıgen düz levhalar izlenmektedir. Bu altıgen levhaların dokuz âdetin çevresi beyaz çizgilerle kuşatılıp kenarları zikzaklı baklava dilimine dönüştürülmüş. Bu dilimin merkezinde ise bir turkuaz renkteki altıgen konunmuştur. Kırık çizgili baklava dilimleri ise dört bir tarafta birbirleriyle düğümlü haldedir.

Muradiye Türbeleri

Muradiye Külliyesinde 1425-26 yıllarında Sultan II. Murad tarafından inşa edilmiş olup, Muradiye Medresesi, Muradiye Cami'nin ile birlikte 13 türbe yer almaktadır¹⁷⁶. Muradiye Camii dışında Şehzade Ahmet, Şehzade Mahmut ve Cem Sultan türbelerinde çiniler bulunmaktadır. Bu nedenle "tez" konusu kapsamında cami ve türbelerin çinilerinden bahsedilecektir. Buradaki türbeler cami ile aynı dönemde yapılmamıştır. Yaklaşık 125 yıl içerisinde yapılmıştır.

Şehzade Ahmet Türbesi

Sultan II. Beyazidin olğu Şahzade Ahmet'in eşi ve çocuklarının bulunduğu türbedir. Türbe sekizgen planlı olup üzeri yarım kürevi kubbe ile örtülüdür. (Resim. Şehzade Ahmet türbe genel görüntüsü) Türbenin içerisinde; mihrabın her iki tarafından, pencere aralarında ve pencere açıkları yüksekliğinde rumi bordürlerle bolunmuş firuze ve lacivert renklerde altıgen çini levhalar görülmektedir. (Resim. Türbe iç görüntüsü ve mihrap) Mihrabın üst tarafı mukarnaslı ve boyalı olup çini levhalar bolumun altından zemine kadar olun alanda bulunmaktadır. Bu çini levhalar düz bezemesizdir. (Resim. Türbe mihrap altıgen çini levhalar) Bördürün altında altı adet beyaz altıgen ve dört adet altıgen turkuaz renkli çini levhalar bulunmaktadır. Ortadaki üst bördürün altında yer alan altıgen firuzelerin ortasında iki adet, ucu damlacıkla biten yarım kürevi kabartma görülür. (Resim. Mihraptaki yarım kürevi kabartma) Mihrabın her iki tarafında benzer çini lehalar bulunmakla birlikte üst kesime yakın noktada merkezinde bir adet lacivert, üç adet beyaz ve üç adet de firuze renkten oluşan toplam yedi adet çini levha adeta rozet biçimine dönüştürülmüştür. Türbenin beden duvarlarındaki altıgen çini lehaların merkezinde altın yaldızlı, çiçek motifli yuvarlak damgalar görülmektedir. (Resim. Altıgen çini levhalardaki altın yaldızlı, çiçek motifli yuvarlak damgalar)

Türbenin içi zeminden alt pencerelerin üst hizasına kadar etrafı mavi- beyaz bordürlerle kuşatılmış aynı bordürler II. Murad Camisindeki bördürlerle eşleşmektedir. Tek renk sırlı firuze ve lacivert altıgen çinilerle kaplıdır. Pencere üstlerinde boya ile yazılı ayetler yer görüyor.

Şehzade Mahmut Türbesi

¹⁷⁶ Bozkurt Ersoy, *Bursa Muradiye Türbeleri, Kültür ve Sanat dergisi*, Türkiye İş Bankası, Sayı 7, 1990, s. 27

Sultan II. Bayezid'ın oğlu Mahmut'a ait olup annesi Bülbül Hatun tarafından yaptırılmıştır. (Resim. Şahzade Mahmut türbe genel görüntüsü) Diğer türbelerle Aynı plana yani sekizgen plana sahiptir. Farklı olarak türbenin girişinde sütun ve payalar üzerinde yükselen sundurması revak kısmı bulunmaktadır. Bu türbenin iç kısmı zeminden 2.30 metre yüksekliğe kadar yani ilk pencere sırasının üst seviyesine kadar altıgen lacivert ve firuze çini levhalarıyla kaplanmıştır. (Resim. Türbe iç duvarlarındaki altıgen çini levhalar) Çini levhaların ortasında altın yaldızlı baskı tekniğiyle yapılmış çiçek desenli damga motifi vardır. (Resim. Altıgen çini levhalardaki altın yaldızlı, çiçek motifli yuvarlak damgalar) Görüntü olarak Şahzade Ahmet türbesiyle benzeşmektedir. Üst bordür kuşağı; lacivert zemin üzerine rumi, hatai, bulut ve palmetler ve bir birine duğumlu antrolak düzenleme ile dizayn edilmiştir. (Resim. Türbe bordüründen fragman) Bu bordürün her iki tarafı ise içleri testere dışı biçiminde bezekli ince bordürlerle çerçevenmildir.

Cem Sultan Türbesi

Fatih Sultan Mehmet'in oğlu Cem Sultan ve kardeşi Şahzade Mustafa Çelebi'nin türbesidir. Diğer türbeler gibi sekizgen plana sahiptir. (Resim. Cem Sultan türbe dış cephe genel görüntüsü) Türbenin içerisi firuze renkteki altıgen çini levhalarla 2.30 metre yükseklikte pencere sırasının üst kısmına kadar kaplanmıştır. (Resim. Türbe iç duvarlarındaki altıgen çini levhalar) Bu çini levhalar ise rumi ve palmet motiflerinden oluşan bordürlerle çerçevenmiştir. (Resim. Türbe bordüründen fragman) Altıgen çini levhaların bazılarının üzerinde firuze renkli bir altıgen levhanın kenarlarına bağlantılı altı adet lacivert renkteki altıgen çini levhalar ile bir rozet motifi oluşturulmuştur. Aynı motif pençelerin üstündeki sivri kemerli, firuze zemin çinilerle kaplı alınlıklarda da görülür. (Resim. Türbe içerisindeki pencere üstündeki alınlıklardaki çiniler fragmanı) Pencere alınlıklarındaki rozet motifinin merkezini oluşturan firuze renkli çini levha üzerinde muhru Süleyman yıldız görülür. Yıldızın ortasında ise oluşturulan altıgen içerisinde ise güneş ya da çiçek benzeri bir motif yer almaktadır.

2. TİMURLU DÖNEMİ

Emir Timur ve Timurlu döneminde semerkant başta olmak üzere, Buhara, Şah-i Sebz ve Taşkent çini sanatının uygulandığı merkezlerin başında gelmektedir. Timurlu mimari estetiğinin genel özellikleri ve genellikle tüm yapı tipleri için geçerli olan; dıştan geniş kasnak, yapı yüksekliğini aşan yüksek portaller (piştak), iç içe geçen kemer dizileri, simetrik oranlamalar, içten çift kabuk ile yükseltilmiş kubbeler, yoğun mukarnas/stalaktit kullanımı ve

dört yönlü plan tasarımı gibi özelliklerdir. Geometrik esaslar Timurlu mimarlık estetiğinin temel anlayışını belirlemektedir.

2.1. SEMERKANT

Emir Timur, eski çağlardan beri coğrafi olarak çok elverişli olan Zafarshan vahasının başkenti Semerkant'ı, krallığının başkenti yapmış ve bu kentin imajının yeniden oluşumuna önem vermiştir. Timur'un isteği üzerine şehirde yer alan yapıların neredeyse tamamı yıkılarak şehrin silüetine yenilik katacak dönemin anlayışını yansıtan binalar yapılmıştır. Timur, Semerkant'ın zamanın en güzel şehirlerinden biri olmasını istiyordu ve amacı, krallığının gücünü yaptırdığı mimari toplulukları aracılığıyla göstermekti. Semerkand, Timur döneminde neredeyse yeniden doğdu. Medreseler, camiler, türbeler, kapalı çarşılar ve el sanatları atölyeleri inşa edildi. Semerkant şehri, İslam döneminde, hatta Samaniler döneminde asıl başkent Buhara'da olsa bile, bölgenin her zaman en önemli şehri olmuştur.

Dünyanın en eski şehirlerinden biri ve yeryüzünün süsü olan kadim şehir Semerkant'tır, Büyük İpek Yolunun üzerinde olup Doğu ile Batının geçiş noktasındadır, yani Hindistan'dan Balh'a, İran'dan Merv'e, Türk egemenliklerinden ve Çin'e doğuyu birbirine bağlamıştır. Ayrıca, Orta Asya'nın özellikle Semerkant toprağının olağanüstü verimliliği, yakın çevresinde köylerde ve kasabalarda çok sayıda insanın yoğunlaşmasını sağlamış. Fakat bu verimli bölge kuzeyde Kırmızı Kum (Qizil Qum) ve güneyde Siyah Kum (Qara Qum) Çölü tarafından kuşatılmıştı¹⁷⁷.

Aynı zamanda Sogdiana antik devletinin başkenti ve 2500 yaşında olan bu şehir XIV.yüzyılda, Timur İmparatorluğunun başkenti olmuştur. Timurlu öncesi Semerkant şehrinin bulunduğu yer, bugünkü şehrin kuzeyinde Afrasiyab olarak bilinen höyüktür. Türk mimarisinin Orta Asya'daki en gösterişli eserleri şüphesiz Semerkant'ta bulunmaktadır. Timurlular zamanında devlet merkezi olan Semerkant bu sayede pek çok görkemli yapıya sahip olmuştur. Büyük İmparatorluğun her köşesinden büyük hükümdarın zapt ettiği ülkelerden getirdiği yetenekli mimarlar, zanaatkârlar, sanatçılar tarafından yeni binaları inşa etmelerini emretti. Binalar yani Camii, Türbe, Medrese, Hamam, Sarayı ve bir birini eşe olmayan Bahçeleri bitirmek için zanaatkârlar, zanaat atölyelerinde seramik karoları Semerkant çevresindeki köyler ve kasabalarda ürettiler. Timur, başkent Semerkant'ın dekorasyonuna özel önem verdi. Orta Asya'dan Anadolu'ya uzanan çok geniş bir bölgeyi

¹⁷⁷ Lisa Golombek, Donald Newton Wilber, Terry Allen, *The Timurid Architecture of Iran and Turan*, New Jersey: Princeton University Press, 1988, s. 20.

hakimiyeti altına alan Timur'un, ele geçirdiği kentlerde bulunan birçok bilim adamı ve sanatçıyı başkenti Semerkant'a taşıdığı bilinmektedir¹⁷⁸. Timur Semerkant'ın imarı için fetih ettiği devletlerden gelen esirleri buraya nakletmiş.

Ankara Savaşı'nın ardından, Timur'un ünlü din bilginlerinden Muhammed el-Cezire'nin de aralarında bulunduğu birçok kişiyi Bursa'dan Semerkant'a götürdüğünü bildirmektedir¹⁷⁹. Şam ele geçirildikten sonra, sanatçı ve zanaatkârlar diğerlerinden ayrı tutulup, Semerkant'a gönderilmiştir. Timur'un yanında bulunan tarihçisi Nizameddin Şâmî, Semerkant'a gönderilen sanatçılar dışındaki halkın esir alındığını bildirir¹⁸⁰. Şehirde "Hisar", kale'nin muhteşem binalar ve altın saraylar. Kukak tepesinde, Semerkant girişine yakın Çoban Baba külliyesi Uluğ Bey döneminde inşa edilmiştir. Bina uyum, genel şeklin zarafeti ve dekorasyonun ihtişamını birleştiriyor. Temur döneminde Semerkant, Afrasiyab'ın güneyinde ve güneyinde Moğolların iç ve dış kentleri şeklinde kurulmaya başladı. Kentin altı kapısı var.

Semerkant'ın sembolü haline gelen yapılarının bir yerde birleştiren Registan Meydanıdır. Büyük İpek Yolunun geçtiği yani ticaretin tam merkezi olup eskiden burada büyük kervan saraylar olmuştur. Sonrasında ise bu kervan saraylar medreselere çevrilmiştir. Uluğ Bey (1417), Şir Dar ve Tilla Kâri medreseleri bir üçlü oluşturacak simetride ve birbirlerine bakışık olarak inşa edilmişlerdir. Cephelerde, taç kapıların yanındaki bezekler, minarelerde ve kubbelerde kullanılan göz kamaştırıcı ve birbirini tekrarlamayan mavi çiniler meydanı adeta gökyüzü ile bütünleştirmektedir.

Timur ve Timurlu dönemi mimarisinin genel karakteristiğini belirten ve genellikle yapıların tipleri için geçerli olan; yapı yüksekliğini aşan yüksek portaller/piştak, iç içe geçen kemer dizileri, simetrik oranlamalar, dıştan geniş kasnak, içten çift kabuk ile yükseltilmiş kubbeler, yoğun mukarnas/stalaktit kullanımı ve dört yönlü plan tasarımı gibi özellikler, Timurlu mimari estetiğinin genel özellikleridir.

2.2.3. Gur-i Mir

¹⁷⁸ Lentz ve Lowry, *a.g.e.*, s. 27; Lisa Golombek ve Donald Wilber, *The Timurid Architecture of Iran and Turan*, Princeton: Princeton University Press, 1988, ss. 35-37; Robert Hillenbrand, *İslam Sanatı ve Mimarlığı*, çev. Çiğdem Kafesçioğlu, İstanbul: Homer Kitabevi, 2005, s. 222.

¹⁷⁹ İbni Arabşah, *Acâibu'l Makdûr Fî Nevâibi Timûr (Bozkurdan Gelen Bela)*, çev. Ahsen Batur, İstanbul: Selenge Yayınları, 2012, s. 445; İsmâuddin Ebu'l-Hayr Ahmet Efendi Taşköprülüzâde, *Osmanlı Bilginleri, eş-Şakâiku'n Numâniyye fî ulemâi'd-Devleti'l Osmâniyye*, çev. Muharrem Tan, İstanbul: İz Yayıncılık, 2007, ss. 54-59; El-Hüseynî, Ca'ferî bin Muhammed, *Târîh-i Kebîr (Tevârih-i Enbiyâ ve Mülûk)*, çev. İsmail Aka, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2011, s. 32.

¹⁸⁰ Nizamüddin Şami, *Zafername*, çev. Necati Lugal, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1987, s. 283.

İslâm türbe mimarisinin başta gelen örneklerinden biri olan ve Timurlu mimarisinin en güzel ve en önemli eserlerinden biri bu Gur Emir türbesidir. Dünyaca ünlü Orta Asya mimarisinin eşsiz bir eseri olarak tanınan ve Timurlu türbeleri içinde ilk söz edilmesi gereken türbe Gur Emir Türbesidir. Orta Asya'daki Timurlu mimarlığının en önemlileri Semerkant'ta Emir Temur'un torunu "Emirzade-i azam" unvanlı Timurlu İmparatorluğunun veliahdı Sultan Muhammed Mirza yani Timur'un büyük oğlu Cihangir Mirza'nın oğlu ölümüyle (20 Mart 1403'te öldü¹⁸¹) vesilesiyle Timur, ölen torunu ve varisi Muhammed Sultan için bir türbe inşası başlatılmasını emretmiştir¹⁸². (Resim. Gur-i Mir dış cephesinin genel görüntüsü)

Sultan Muhammed Mirza 29 yaşında Küçük Asya gezisinden Semerkant'a dönerken hastalıktan vefat etmiştir. Türbe, Sultan Muhammed için Timur'un emriyle yaptırılmıştır. 1424 yılda Mirza Uluğ Bey döneminde tamamlandı ve Emir Temur ve Timurlular tapınağına dönüştürüldü. XIV. yüzyılın sonlarında Semerkant'ın güneydoğu kesiminde inşa edilmiştir. Emir Timur kendisini Sultan olarak adlandırmamış sadece Emir unvanını kullanmıştır. Torunu ve veliahdı Sultan Muhammed Mirza'nın ölümü üzerine inşa edilen yapı Timur ailesinin mezar yeri haline gelmiş ve bu nedenle Gur-i Mir de Emir Mezarı anlamına geliyor ve Timur'un mezarı olarak adlandırılmıştır. Timur'un Mezarı olarak bilinen türbe aslında içinde hankahı ve medresesi de bulunan bir külliye şeklinde inşa edilmiştir¹⁸³.

Bazı kaynaklara göre XVII.-XVIII yüzyıllarda depremlerden dolayı büyük hasar görmüş ve günümüze yetişememiştir¹⁸⁴. Günümüze sadece türbe ulaşabilmiştir. Türbe avlusun sağ ve solunda medrese ve hankahın çok az temel izleri kalmıştır. Türbenin yüksek bir taç kapısı ve yine Orta Asya karakterinde yüksek bir kubbesi vardır. Türbedeki mezarlar taşları son derecede sadedir yani hiç birinde bezeklerle süs yoktur ve Timurlu hanedanına ait insanlar ve iki şeyh de (Emir Temur (1336-1405), Temur'un manavi hocası olan Mir Sayyid Baraka (1404) oğulları Sayyid Umar (1356-1394), Miranşah (1366-1407) ve Shahrukh (1377-1447), torunları Uluğ Bey (1394-1449), Muhammed Sultan (1374-1403), Abdulla Mirza (1420) Abdurahman Mirza (1421-1432) gömülmüştür. Gur Emir Muhammed Sultan

¹⁸¹ Nizameddin Şami, Zefername, Çev: N. Lugal, Ankara: TDV, 1949, s. 2.

¹⁸² С.Н.Полупанов, *Архитектурные Памятники Самарканда*, Издательство Академии Архитектуры СССР, Москва: Изд-во Академии архитектуры, 1948, с. 18.

¹⁸³ Ömer Faruk Akün, *Babürname*, 4.Cilt, Türkiye Diyanet Vakfı, İstanbul: İSAM Ansiklopedisi, 1970, ss. 1- 5.

¹⁸⁴ Михаил Евгеньевич Массон, *Мавзолей Гур-Эмир усыпальница Тимуридов*, Ташкент: Мягкая обложка, 1926. с. 18.

tarifinden inşa edilen medresenin yanında 1402 yılında Ankara Savaşı sonrası yapılan bu türbe Timur tarafından yaptırılmıştır¹⁸⁵.

Türbenin kaidesi sekiz kenarlı olup kufi yazılı çinilerle süslü boru şeklindeki kasnağı; firuze mavisi ve altın sarısı çinilerle kaplanmıştır. Türbenin hafifçe şişkin dilim kubbesinin yüzeyi mavi, firuze, beyaz ve sarı renklerdeki sırlı tuğların olduğunu kişi dikkatini çekiyor. (Resim. Gur-i Mir kubesi) Türbeye karşıdan baktığımızda yol konuttan aşağı, birinci avlusuna girildiğinde önce büyük taçkapıya rastlanıyoruz. Ardında Orta Asya tipi muhteşem çinilerle kaplı dilimli büyük kubbe taçkapı kasnaklarının ardından göze düşmektedir. Türbenin iki tarafında çiniyle kaplı minareler vardır. Bu minareler Anadolu’da gördüğümüz ince minarelere benziyorlar. Minarelerin tezyinatında bulunduğu geometrik süsleme şeritleriyle son bulan kasnak üzerindeki kubbenin ise lâcivert ve firûze çinilerle yapılmış geometrik tezyinata sahip olduğu görülmektedir.

Ters T biçimde görünen dış taçkapı yanındaki duvarların yıkıldığı için o şekilde görünüyor. Orta Asya türbelerinin çoğunluğunda gördüğümüz gibi Gur-i Mir türbesindeki taçkapı çinilerle çok süslenmiştir. (Resim. Taç kapı genel görüntüsü) Dış cephesindeki tezyinat farklıdır ve daha çok siyah ve firûze mozaik çiniler kullanılmış olup kûfi yazı kuşakları ile geometrik motiflerden oluşmaktadır. Taçkapı kemerli panolarla süslenmiş olup, giriş nişi ve çerçevesi tümüyle turkuaz, aç sarı ve genellikle mavi-beyaz çinilerle bezetlenmiştir. Alt taraftaki çini kalıntılarından nişin mukarnas yasamağında da çinilerle süslenmiştir. Taçkapının sadece on tarafı çinilerle benzetilmediğinin yani orka tarafında çini panolarla bezetildiğini çini kalıntılarından anlaşılıyor. Taçkapının süslemeleri ve mukarnaslarla birlikte bitkisel motiflerin hâkim olduğu bir görüntüye sergilemektedir. Bu yüksek kapı nişi mukarnası yarım kubbe ile örtülmüştür. Çini sütunçelerle süslenen köşeleri ve yazının bazı parçaları kapı kemerlerinde kalmıştır. Taçkapının kemerlerinin köşeleri de çinilerle bezetlenmiştir. Taçkapıdaki çini süslemelerin önemli kısmı yoktur. Türbenin beden duvarları çini yazı kuşağıyla sarılmış ve niş kemerin köşeleri sütunçelerle süslenmiştir. Alt nişi turkuaz çinilerle kaplıdır.

Gur Emir türbenin kubbesinin uzunluğu 34 metre olup dilimli sivridir. Kubbe yüksek silindirik kasnakla basık sekizgen türbe binasına oturur. Kubbe turkuaz çinilerle kaplı olup koyu renkli rozetlerle birbirini tamamlamıştır. Kubbenin eteği mukarnas kıvrımlarla

¹⁸⁵ Şerefiddin Ali-i Yezdi, *Zafername*, 38.Cilt, Müellif: Kaan Dilek, Türkiye Diyanet Vakfı, İstanbul: İSAM Ansiklopedisi, ss. 1- 3.

bezetilmiştir. Böylece çiniler bezetilmiş olan türbenin kubbesi uzaktan bakıldığında bile gözü kamaştırıcak kadar muhteşemdir. Çünkü yüksek kasnağındaki iri kufi hat kuşağıyla sarılarak kubbenin haşmetini daha da zenginleştirmiştir. Guri Emir türbesindeki birbirinden eşsiz güzelliğe sayıp olan bu çiniler günümüze kadar güzelliğini kaybetmemiştir. Türbe çinilerini Timur tarafından İran'dan Semerkant'a getirilen çini ustaları yapmıştır. "Allah" ve "Muhammed" yazıları türbe içerisindeki duvarlarda geometrik desenlerin içerisinde yer almaktadır.

Kubbeli içi ön mekâna geçmek için küçük kapıdan geçilmektedir. Duvarları turkuaz çinilerle kalı olan iç mekânın alttan bakıldığında sekiz köşeli yıldızlar görüntüsünü verecek şekilde güzel bir görüntüsü vardır. Türbenin içi duvarlarında çeşitli malzemelerin değişik tarzlarda kullanılması ve birbirine uyum sağlaması iç süsleme görüntüsünü muhteşem görünmesini sağlamaktadır. Yani iç mekânda dış cephede olduğu gibi sadece çinilerle kaplı değil, yani mermerden mukarnas ve kabartma hat bantlıyla tezyin edilen duvar vardır. İç mekânda çini başta olmak üzere kalemişi, mermerler; geometrik desenler, mukarnas ve hat kuşakları; rozetler donatılmış, kıvrık dallar bir arada birleşip bütünleşiyorlar¹⁸⁶. Akik rengi altıgen çinilerle duvarlar kaplanmıştır ve bu kaplamalar mukarnas şeridiyle sonuçlandırılmıştır. Duvarların alt kısımları Bu kısmın üstünde ve zeminden 2 m. yükseklikte yeşim zemin üzerine altın yıldız harflerle yazılmış bir âyet kuşağı yer almakta, daha yukarıda da sıva üzerine yapılmış kalem işlerinin üstünde değişik malzemenin kullanıldığı yıldızlardan oluşan bir bölüm göze çarpmaktadır.

İçerideki zemin katı ise kare şeklindedir. On metre uzunluğunda olan kenarların ortasında dikdörtgen şeklindeki birer eyvanlar vardır. Buradaki hücrelerin içi zengin mukarnaslarla o kadar süslenmiştir. Türbenin gerek dışı gerekse içindeki mihrap çinilerle kaplıdır.

2.1.2. Şah-i Zinde Mezarlığı

Şah-i-Zinda, Semerkant'taki, Afrasiab'ın kültürel katmanları da dâhil olmak üzere, şehrin neredeyse tüm 25 yüzyıllık tarihini yansıtan tek arkeolojik ve mimari anıttır.(genel görünüşü)

Türklerde türbe geleneği yüzyıllardan beri olduğunu günümüze kadar olan süreçte sanat tarihçiler ve arkeoloji araştırmacıları yaptığı kazı sonuçlarında, kitap ve makalelerinde

¹⁸⁶ Ramazanoğlu, a.g.e., s. 92.

yazdıkları bilgilerden malumdur. Sadece Orta Asya’da değil Anadolu’daki Türklerde de türbe kültürü yaygındır. Osmanlı İmparatorluğunun ilk başkenti Bursa’daki Muradiye Külliyesi olduğu gibi Orta Asya’da da Şah-i Zinde külliyesi mevcuttur.

Şah-i Zinde’deki türbelerin çoğunluğu XIV. yüzyıl ortalarından XV. yüzyılın ortalarına kadar devam etmiştir¹⁸⁷. Timur’dan sonra oğlu Şah Ruh ve torunu Uluğ Bey döneminde de eklemeler yapılmıştır. Uluğ Bey döneminde sadece Şah-i Zinde değil Semerkant en parlak dönemi yaşamıştır.

Şah-ı Zinde yapılarının üzerinde yer aldığı tepenin güney-kuzey doğrultuda gelişen ana aksı boyunca konumlanan türbelerin büyük çoğunluğu, 14. yüzyılın ortalarında başlayıp 15. yüzyılın ortalarına kadar devam eden yoğun inşa faaliyetlerinin sonucunda meydana getirilmiş eserlerdir (Resim 4) (Yetkin 1970:111,112).

Timur İmparatorluğunun başkenti Semerkant’taki Şah-i Zinde topluluğu, yirmi sekiz asırlık kültürel toprak katmanlarını bünyesinde barındıran ve en az bin yaşında olan arkeolojik bir topluluktur. Orta Asya'daki en iyi ve mavi-beyaz çinilerle süslenen mimari topluluklardan biridir, büyük tarihi, kültürel ve sanatsal değere sahip olan bir anıttır. Yerliler arasında ortak bir efsaneye göre kompleksin kutsallığı, burada Hz. Muhammed’in amcasının oğlu olan Kusem ibn Abbas Abdulmutalib’in¹⁸⁸ türbesinin olmasıdır. Bazı kaynaklar ayrıca İslam öncesi Semerkant'ta ve şehrin İslamlaşması sırasında yaşayan diğer ünlülerin buraya gömüldüğünden de bahsetmektedir¹⁸⁹. Timurlu hanedanına mensup kişilerin türbeleri ile meydana gelen bir külliye. Şah-ı Zinde yani “Yaşayan Şah” bazı kaynaklarda “Canlı, diri şah¹⁹⁰” demektir. VII. Yüzyılda Semerkat’a Arap isitilâcılarla birlikte İslam dinini yaymak amacıyla gelmiş diye rivayetler vardır. Şah-i Zinde Mezarlığı, Kusem ibn Abbas türbesinin çevresinde inşa edilen türbelerle birlikte bir külliye halindedir ve önemli dini merkezlerinden biri sayılmaktadır. Uluğ Bey tarafından yaptırılan tacekapıdan külliye giriş başlanır ve Kusem ibn Abbas türbesinde bitiyor. Toprakların tepeye doğru yükselmesinden meydana gelen Orta Asya’daki en güzel yapılardan biridir. Külliye sadece bir giriş kapı vardır ve onun üzerine “İnşaat, Abdülaziz Han bin Uluğ bey Guragan bin Şahrub bin Emir Timur

¹⁸⁷ Şarera Yetkin, *Türk Mimarisi*, Ankara: 1970, ss. 111-112.

¹⁸⁸ Zekeriyâ Kitapçı, *Orta Asya’da İslamiyetin Yayılışı ve Türkler*, Konya: Damla Ofset, 1994, s. 56.

¹⁸⁹ Абу-л Фадл, *Мухаммад сын Абу Джалила*, Кандийна-йи хурд. сс. 260-261.

¹⁹⁰ Kusem ibn Abbas şehid olmuştur. Rivayetlere göre sajjada üzerinde namaz kılarak düşman sırtından bıçak vuruyor ve Kusem ibn Abbas nur ışıltısıyla kayıp olmuştur. Şah-i Zinde ismi, kendisine Kur’an-i Kerim (S:3, A:64) Sakın Allah yolunda öldürülenleri ölümler sanmayın. Doğrusu onlar rableri katında diridirler. Maelindeki ayete dayanılarak verilmiştir.

H:838 (1434-1435)” diye yazı vardır. Yani böyle yazılmasının nedeni Timur’un torunu o vakit yaşını doldurmamıştı. Uluğ Bey tarafından oğlunun adına yaptırılmıştır¹⁹¹.

Arkeolojik araştırmalar sonucunda Şah-i Zinde XI. yüzyılda yapılmıştır ve çevresinde ahali istikamet etmiştir. XI. yüzyıl ortalarında ise burada türbeler yapılmaya başlamıştır. XII. yüzyılda Semerkant Moğollar tarafından fetih ettiğinden sonra Semerkant’taki ve buradaki XI-XII. yüzyıllara ait olan tarihi yapılar harabeye dönüşmeye başlamıştır. Bu nedenle günümüze kadar o döneme ait olan yapıları büsbütün haliyle korunmamıştır¹⁹².

XIV. yüzyıldan itibaren yeneden türbelerin inşaatına başlanmıştır. Topluluğun kuzey kesiminde yeni bir kubbeli piştak tipi anıt mezar inşa edilmiştir. Timurlu dönemindeki türbe süslemeleri XI-XII. yüzyıl türbe süslemelerinden keskin bir şekilde farklılık göstermektedir. Türbelerde sırsız oymalı tuğla yerine yeni dekoratif malzemeler - pürüzsüz seramik karolar kullanılmaya başlanmış. Bazı türbelerin XI-XII. yüzyıla ait olan türbelerin üzerine yapıldığı bazı kaynaklarda belirtilmiştir¹⁹³.

XV. yüzyıl mimarisinin cephe bezemelerinde bölgede benimsenmeye başlayan yeni teknik mozaik çiniler kullanılmaya başlamıştır. Bu nedenle XI-XII. yüzyıla ait olan türbelerin bezemelerinden farklılıklarını göstermektedir¹⁹⁴.

Şah-i Zinde mezarlığına giriş taçkapıdan sonra ilk olarak küçük bir mescit vardır. Kapıdan girişte çok pişmiş tuğlalardan yapılmış olan merdiven-yol yukarıya ilerledikçe muhteşem çinili terbelere ve turkuaz renkli çinilerle süslenen türbeler dikkati çekmektedir. Peygamber efendimizin yeğen Kusem ibn Abbas türbesinin etrafına Timur’un kız kardeşleri Şirin Bike Aka ve Turken Aka, Turken Aka’nın kızı Şadı Mülk Aka, Timur’un eşi Tukan Aka ve önemli komutanlarından biri olan Emir Hüseyin’in türbeleri yer almaktadır. Sadece bu türbeler değil Şah-i Zinde’de yer almakta olan geni birçok türbeler mevcuttur.

Şah-i Zinde mezarlığındaki mescit ve türbeleri toplam onaltı yapıdan oluşmaktadır. Türbelerdeki kitabelerin çoğunluğu döküldüğünden dolayı tarihlendirmeleri kaynaklarda farklı farklı yıllar yazılmıştır. Türbelerin orta ve kuzey kısımlardakileri daha küçüktür. Kompleksteki türbelerin tümü dikdörtgen planlı olup revakları dikkat çekicidir. Yüksek kasnaklar üzerindeki kubbelere muhteşem bir çini süslemeyle oturturulmuştur. Türbelerin

¹⁹¹ Юрий Николаевич Алескеров, *Самарканд*, Москва: ЦК КП Узбекистан, 1972, с.12.

¹⁹² Александр Юрьевич Якубовский, “Мастера Ирана в Средней Азии при Тимуре. Иранское искусство и археология”, *III Международный конгресс*, Москва, 1939, с. 77.

¹⁹³ Вера Андреевна Булатова, *К истории сложения ансамбля Шах-и-Зинда в XV в. В кн. «Из истории эпохи Улугбека»*. Ташкент, 1965, с. 89.

¹⁹⁴ Булатова, с.р., с. 95.

kubbeleri dilimli şekilde olabildiği gibi, silindirik kasnaklı birkaçının yüzeyleri çok köşeli olanları da vardır. Şah-i Zinde mezarlığı XIV. yüzyıl sonu XV. yüzyıl baş Timurlu mimarisinde kullanılan çini sanatının beliren tüm uygulamaları ve yeniliklerini bir arada uygulandığını sergilemektedir¹⁹⁵. Dolayısıyla, Şah-i Zinde çinileri sanki adeta bir biçimsel “sözlük” niteliği gibidir.

Timur İmparatorluğunun başkenti Semerkant’taki Şah-i Zinde topluluğu günümüze kadar kendi cazibesini koruyan ve büyük tarihi, kültürel ve sanatsal değere sahip olan bir anıttır.

Taçkapı

Orta Asya'daki en muhteşem mimarisini bir arada toplayarak Türk Dünyası İslam sanatının en görkemli görüntüsünü sergilemekte olan Şah-i Zinde mezarlığın taçkapısını Timur’un torunu Ulug Bey tarafından yaptırılmıştır. Şah-i Zinde mimari kompleksine girişinde devasa bir taçkapıyla girilmektedir. Taçkapının kapısı oymalı nakışlı olup ağaçtan 1911 yılında yapılmıştır. Taçkapıdaki kitabede Timurlu dönemine ait olan Sülüs hat yazılıdır. Günümüzde bu yazının tüm kısımları yoktur. Taçkapı içindeki kemerinin üzerindeki yazıda “İnşaat, Abdülaziz Bahadır Sultan ibn Uluğ bey Guragan ibn Şah Ruh ibn Emir Timur tarafından H:838 (1434-1435)¹⁹⁶” yılında yaptırıldığı yazılmaktadır. (Resim. Yazıdan anlaşılıyor ki bu kapı Ulug Bey tarafından sonradan yaptırılmıştır. Timur’un torunu o vakit yaşını doldurmamıştı ve o yüzden bu şekilde yazılmıştır. Uluğ Bey tarafından oğlunun adına yaptırılmıştır. Timurlu mimarisindeki ananeleri devamlılığını sadece yüksekliğinden görüşümüz mümkündür. Taçkapı (Piştak) zarif bir şekilde kûfi yazı kuşaklarıyla dıştan içe doğru süslenmiştir. Sıradan bir tuğlanın arka planında renkli tuğlalarla daha da sülsü görünmektedir. Yazılar mozaik tarzında yapılmıştır. Harfler beyaz, mavi arka plan sarımsı renkte veya mavi harflerle yazılıdır. Harf türleri – nasx, suls ve kufidir. Taçkapı diğer taçkapılar gibi muhteşem çinili bezemeleri Timurlu mimarisini devam ettirmektedir. Yüksek taçkapının çevresinde de kufi karakterli yazı vardır. Taçkapının ortasında giriş nişi bulunmaktadır. Panolarla süslenmiştir nişin iki kemeri mavi-beyaz, turkuaz, lacivert ve sarı renkteki çinilerle süslenen mimari topluluklardan biri olduğu için taçkapıda sırlı çinilerle süslenmiştir. (Resim. Şah-i Zinde taçkapıdan fragman) İçi görüntüsü daha çok sırlı çinilerle süslenmiş olup dış görüntüsü de o kadar görkemlidir. Taç kapının ilk bordürü turkuaz, mavi

¹⁹⁵ Булатова, с.р., с. 90.

¹⁹⁶ Алескеров, с.р., с.12.

ve lacivert renkli çini mozaiklerle iki sırda dizilmiştir. İkinci bordür de turkuaz ve lacivert renk ağırlıklı mozaikler sülüs hat ile Kuran'den "Sonsuzluk Allah'ındır" süresi tekrar tekrar yazılmıştır. Üçüncü bordür de ise yatay ve dikey olarak gene ağırlıklı olarak lacivert renkteki sırlı tuğlalarla süslenmiştir. Taç kapının üst iki köşesinde dikdörtgenler içerisinde lacivert ve turkuaz renkteki sırlı tuğlalar yatay ve dikey olarak dikdörtgen şekilde dizilmiştir. Merkezinde ise beyaz renkteki sırlı tuğla vardır.

Taç kapının iki yan cephesinde üçer tane pano olup mavi, lacivert ve turkuaz renklerden oluşan dikdörtgenlerle süslenmiştir. Alt ve üst kısımdaki panolar aynı geometrik şekilde olup, orta kısımdaki pano farklı geometrik motiflerle dekora edilmiştir. Sirvi kemerleri lacivert zemin üzerine beyaz ve sâri renklerde hatai ve palmetlerle bezenmiştir. İki adet sütünce de mavi zemin üzerine beyaz ve sarı renklerden oluşan palmet ve lotuslar sırama sıra dizilerek dekora edilmiştir.

Mavi, turkuaz, beyaz ve sarı renkler palmet ve lotuslarla bezenmiş bodür vardır. Keramit renkte üçgen, çoğunlukla beşgen geometrik motifin bir birine bağlayan palmet ve hatailerle dekorlanmıştır. Merkezi beyaz renkte olup ağırlıklı sarı renk kullanılan dokuz adet sekizgenlerde de iç içe bir birini tamamlayan hatai ve palmetler vardır. Beyaz renkteki lotus ve palmetlerden oluşan iki adet ön ikigenlerinden oluşan geometrik motifler taç kapının merkezindeki bezenmiştir.

Taç kapının iç cephesinde de aynı şekilde lacivert ve firuza renkteki sırlı tuğlalardan oluşan geometrik motifler hâkimdir. Ahşap kapının iki yan tarafında da dikey ve yatay lacivert ve turkuaz renklerdeki sırlı tuğlalardan oluşmakta olan üç adet dikdörtgenlerle süslenmiştir. Kapı üzerindeki kemerde mavi zemin üzerine beyaz ve sarı renklerde hatai, palmet kırık dallarlardan oluşan kompozisyonla kuşatılmıştır. Mavi zemin üzerine sarı renkte Kufi ve Suls harfleriyle restore edilen kitabede Kuran'ın Al-İmran Suresi'nin 169. ayeti yansıtılmaktadır. Taç kapının iç cephesindeki mavi zemin üzerine sarı ve beyaz renklerde hatai, lotus, palmet ve kıvrık dallardan oluşan göze çarpan kompozisyonlu dördür vardır.

Timurlu döneminin tüm özelliklerini taşıyan bu taçkapı Şah-i Zinde topluluğunun ayrılmaz bir parçasıdır. Güç kudreti ifadesi olan yüksek ve görkemli taç kapı XV. yüzyılın en güzel örneklerinden biridir. Orta Asya'da özellikle Maverâünnehir'de Türk İslam sanatı ve medeniyetinin İslam'la şereflendiği kadim toprakları üzerinde çok özel bir anlam taşımakta olan yapı Şah-i Zinde'dir.

Şah-i Zindedeki binalar esas olarak XIV.-XV. yüzyıllara aittir ve günümüze hala hala korunmaktadır. Anıt kompleksi kuzeyden güneye, yani aşağıdan yukarıya doğru yükselir. Koşullu olarak ayarlanmış alt (giriş kapılı), orta ve üst kısımlara ayırmaktadır. Yüksek bölümden sonra büyük bir mezar başlamaktadır. Taçkapı ise Şah-i Zinde mezarlığının başlangıç noktasıdır¹⁹⁷.

Alt kısımda, özellikle sonraki dönemlerde inşa edilen binalardan başlamaktadır. Amır Şamurad (1785-1800) döneminde yapılan küçük hanakak, Devlet Kuşbegi tarafından yaptırılan küçük medrese, açık eyvan ve odalar yerleşmiştir¹⁹⁸.

Uluğ Bey tarafından oğlu Abdulazız adına inşa edilen taçkapıyla (1434-1436 yıllarda) birlikte mescit, dergâhtır ve abideyi yaptırmıştır. Taçkapı girişin yanlarında yer almakta olan binaları günümüzde müze olarak kullanılmaktadır.

Mescit

Şah-i Zindeye girişte sol tarafta bulunan mescit vardır. XX. yüzyılın başlarında inşa edilmiştir. Mescitte iki bölüm vardır. Biri kapalı ikincisi sütunları olan açık eyvanlı görünüştedir¹⁹⁹. 1910'da Semerkant'lı nakış usta Siddik, ustasılar Abdüzahid ve Mahmud ustalar tarafından dekore edilmiştir. XIX.-XX. yüzyıl²⁰⁰ Semerkant geleneksel yöntemiyle oyma, ganç alçı ile süslenmiştir.

İki Kubbeli Türbe - Kadızâde-î Rumî Türbesi

Merdivenin batısında Shah-i Zinda'daki en güzel mezarlardan biri yer almaktadır. Kadızâde-î Rumî aslı Bursalı olup Uluğ Bey'in hoca olmuş ve bu türbeyi hocası için yaptırmıştır. Bursalı Selahaddin Musa Paşa bin Muhammed (1337-1421) Kadızâde-î Rumî adıyla tanınmıştır. Semerkant'taki Uluğ Bey Rasathanesinin ünlü matematiği ve astronomi bilginidir. Kadızâde-î Rumî Rasathanenin ilk müdürü ve medresenin baş müderris yani günümüzdeki rektörü olmuştur²⁰¹. Bu Resethanede ünlü matematik ve astronomi bilginler Ali

¹⁹⁷ Вера Андреевна Булатова, *К истории сложения ансамбля Шах-и-Зинда в XV в. В кн, «Из истории эпохи Улугбека»*. Ташкент, 1965.с. 35.

¹⁹⁸ Юрий Алескеров, *Самарканд*, М.осква: ЦК КП Узбекистана, 1972, с. 33; Bulatova, Şişkina, a.g.e., s. 240.

¹⁹⁹ Алескеров, с.р., с. 33; Булатова, с.р., s. 240.

²⁰⁰ Борис Петрович Денике, *Архитектурный орнамент Средней Азии*, Москва: Издательство Всесоюзной Академии архитектуры, 1939, с. 67.

²⁰¹ Oktay Aslanapa, *Türk Sanatı Tarihi I-II*, Birinci Baskı, Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 1990, s. 81.

Kuşçu ve Fethullah Şivani'yi de yetiştirmiştir. Astronomik Anıt Mezar olarak adlandırılan bu türbe, şekil ve dekorasyon açısından sadece Şah-i Zinda'nın küçük şirin türbelerinden değil, aynı zamanda ünlü mimari anıtlardan da farklıdır.

Bazı bilim insanlarına göre bu türbede Mirzo Uluğ Bey'in hocası Kadızâde-î Rumî için 1421-1435 yılları arasında yapıldığı²⁰² düşünülen yüksek kasnaklı iki kubbeli anıtsal türbedir. Hem hocası ve arkadaşı, tanınmış bir astrolog Kadızade Rumi'nin burada gömülüdür diye tahmini vardır. Rus arkeolog tarafından türbe restorasyon esnasında arkeologların sonucuna göre Temur'u süt annesi Uljay Hatun ve kızı Bibi Senab'ın olduğu tahmin edilmiştir. Ayrıca, bu türbenin iki kubbeli olması da arkeologların tahmininin doğru olduğunu göstermektedir. Dolayısıyla bu türbenin Kadızâde-î Rumî için yaptırılmış düşüncesi ile çermeşmektedir²⁰³. (Resim. Kadızâde-î Rumî Türbe genel fotoğrafı)

Kadızâde-î Rumî türbesinin taç kapısı tıpkı giriş taç kapı gibi her iki tarafından simetrik olarak panolarda ağırlıklı geometrik motiflerden oluşmaktadır. Yatay ve dikey olarak ağırlıklı koyu lacivert, turkuaz renkteki ve pişmiş topraktan yapılan tuğlarla bezatılmıştır. Sırlı tuğlalardan oluşan panolar ve bordürlar süslenmiştir. Panolardaki sirvi kemerler lacivert zemin üzerine beyaz ve sarı renkte hatai, palmet ve kıvrık dallarlar kompozsyon edilmiştir. Taç kapının kemeri biraz içe doğru oyuk bir şekilde lacivert zemin üzerine merkezinde beyaz renkteki rozet ve çevresinde palmet, hatayi, kıvrık dallardan oluşun motifin tekrar tekrar kullanarak **II** şeklinde kompozsyon halinde kullanılmıştır. Restore edilmiş kemer üzerine lacivert zemin üzrine beyaz ve sarı renkte sülüs hat ile Kuran'nın "İsro" süresinin 23.ayeti yazılmıştır. Beyaz üzerine sarı renkteki beşgenler,

Ahşap kapı üzerinde beyaz renkte alçıdan yapılmış olan pencere korkuluğu vardır. Onun üzerinde de ise diğer kemerlerde olduğu gibi lacivert zemin üzerine sarı ve beyaz renklerle palmet, kıvrık dallar ve hatailerden oluşun kompozsyon mevcuttur. Koyu lacivert zemin üzerine beyaz renkte palment ve kıvrık dallar spiral şeklinde tekrar tekrar kullanılmıştır. Tavan arasında ise lacivert, kahverengi ve aç firuze renkteki sırlı tuğlalarla "Ey Muhammed" diye yazılmıştır.

Türbenin Timurlu mimarisinin genel özelliklerini yansıtması ve iki bölümlü türbenin kubbeleri turkuaz renkli çini mozaiklerle kaplanmış olması, yüksek kasnağının beyaz renkteki kufi hatla süslenmiş olması uzaktan olsa da dikkat çekmektedir. Beyaz renkteki kufi yazıların

²⁰² Oktay Aslanapa, *Türk Cumhuriyetleri Mimarlık Abideleri*, Ankara: Türksoy yayını, N.7, 1996, s. 232.

²⁰³ Barthold Wilhelm, *Uluğ Beg ve Zaman*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1990, ss.155-156.

çevresini ise lacivert renkteki çini mozaiklarla daha da net okunması sağlanmıştır. Kubbenin kasnağı sadece beyaz ve lacivert renkteki mozaik çinilerle süslenmemiş olup turkuaz renkte kullanılmıştır.(Resim. Kubbelere)

XV. yüzyılda türbe, güney cepheden girilen çok odalı kompleks bir binadan oluşmuştur. Taçkapıdan kemerlerinden girince, türbe merdiven-yolun ara yerindeki soldan birincidir.

Kadıızâde-î Rumî kubbesi, Bibi Hanım cami, Registan'daki Uluğ Bey hanakah ve dünyaca unlu Gur-i Emir Türbesinden sonra yapılmıştır. Ama hiç birinin kubbesi Kadıızâde-î Rumî türbesinin kubbesi kadar yüksek değildir. Türbe kubbesinin yüksekliğinin nedeni, tepenin kenarına inşa edilmiştir. Ancak türbenin yüksek kubbesi, sur duvarının en yüksek noktasındaki mezarların kubbeleri ile aynı yükseklikte olacak şekilde inşa edilmiştir. Turkuaz renkli çinilerle süslenen kubbe günümüzde restorasyon yapılsa bile eski görüntüsünü kaybetmemiştir. Turkuaz çinilerle kaplı kubbenin eteği mukarnas: kasnağı kufi halta tezyin edilmiştir. Beyaz, mavi ve aç turkuaz renkli çinilerle tezyin edilen kasnağındaki yazı uzaktan bile ne okuna bilinecek şekilde yapılmıştır.

Türbenin beden duvarındaki renkli sırlı çini süslemeleri pek çok kalmamış olup kalanları da türbenin görüntüsünü harika bir şekilde sergilemektedir. Uzunluğu 22 metre ve yüksekliği 23 metre olan bu türbe turkuaz renkli sırlı çinilerle süslenmiş ve bazıları dökülmüş olmasına rağmen uzaktan bile kendine has görüntüsünü korumaktadır. Türbe iki bölümlü olduğu için iki kubbesi vardır ve bu türbeye ayrıca güzellik katmaktadır.

Astronom türbesi diye yürütülen bu türbe Şah-i Zindedeki diğer türbelerde şekli ve süslemesiyle fark etmektedir. Lacivert, mavi, sarı, beyaz ve turkuaz renklerdeki sırlı çinilerle süslenen ve kufi yazıları beyaz renkli çinilerle muhteşem bir şekilde dekore edilen bu türbe mimari şekliyle diğer türbelerden fark ediyordur. (Resim. Kadıızâde-î Rumî Türbe Kubbe çinilerinden fragman) Türbeye giriş taçkapısının yüksek olması Timurlu mimarisin için vazgeçilmez bir mimarı üslüptür. Geometrik motiflerin hâkim olmuş ve bir biri uygun şekilde dizilmiştir. Renkli sırlı çinilerde özellikle mavi renk tercih edilen bu taçkapı kendini daha da görkemli göstermiştir. Osmanlı mimarisindeki türbe kapılarında böyle bir görkemliye fazla rastlamıyoruz. (Kadıızâde-î Rumî Türbe taçkapı kitabesinin fotoğrafı)

Günümüze kadar bu türbe iyi korunmamış olup piştak ve yan tarafındaki odalar bozulmuştur. Sadece ziyaret odası ve dahma sağlam kalmıştır. Türbeye doğu duvarındaki büyük bir kemerden giriş mümkündür. Türbe, türbe ve tapınak olmak üzere iki odadan

oluşmaktadır. Bir mezar höyüğünden oluşmaktadır. Giriş piştağı güney tarafındadır. Tapınak binasının duvarları – kemerlidir ve yüksek bir kubbe ile örtülmüştür. Kubbe pencere camlarından ışığın düştüğü duvarlarda beyaz zemin üzerine mavi desenler kısmi korunmuştur. Sırlı süslemelerle yol yol altıgen çinilerden oluşan süsleme eskisi gibi tamir edilmiştir.

Emirzade Türbesi

Şah-i Zindedeki diğer türbeler gibi Emirzade türbeside²⁰⁴ Türk çini sanatının şaheserlerinden biri olarak baştanbaşa muhteşem görüntüsüyle günümüze kadar ayaktaadır. (Resim. Emirzade Türbesi Dış Cephesi Genel Görüntüsü) Bu türbe orta mezarların başlangıcı olarak kabul edilir. Emirzade türbesi Tuğlu Tegin türbesinin karşısındadır. Ama bu türbeye kimin gömüldüğü belli değildir. Sadece binanın piştağında 788'de [1386] öldüğü kaydedilmektedir. Piştakta renkli sırlı çinilerle süslenen farklı renklerdeki çiçekli desenler önemli rol oynamaktadır. Dış duvardaki hat kufi karakteri ile yazılan sarı yazıları ile ayrıca süslenmesi dikkat çekicidir. Sekizgen yapraklı çiçek düyeyli bant kabartma dolgularını meydana getirmiştir. Çiçek desenli çok renkli ponalar iki alt bantlarına çok güzel şekilde oturturulmuştur. Anadolu'da "Selçuki" diye tanınmış olan yıldız-haç kompozisyonuyla arasını kuşatan kabartmalar vardır. Yarımküre topuzlarda yıldızların ortasında konularak kompozisyonu tamamlamıştır.

Çiçekli rumi madalyonlarla desenlenmiş olan giriş nişindeki sütunceleri, sekiz yapraklı çiçek dizili nişi kuşatmış ve kemerin iç yüzünde dolaşmıştır. Giriş kapısını saran geometrik desenli mozaik çinilerin kabartmalı olduğu yazılarda dikkat çekmektedir. Kabartmalı yazılı kısımlarda Muhammed yazısını okumak mümkündür.

Bu türbe, Tuğlu Tekin türbesi inşa edildiğinden on yıl sonra karşısında Emirzade Türbesi inşa edilmiştir. Emirzoda Türbesi, Tuğlu Tegin'in türbesinden daha da çok renkli sırlı çinilerle süslenmiştir. Türbe kapısının girişinde solda 1386 yılda inşa edildiği yazılıdır. Türbenin göz alıcı mavi renkleri ile mimar ve çini ustalarının mahareti birbirini tamamlar niteliktedir.

Çok renkli sır çinilerdeki çiçek piştak kaplamasının ana maddesidir. Burada kullanılan renklerin sayısı, desen çeşitleri Tuğlu Tekin türbesine göre daha fazladır ve piştak kompleksine bakıldığında fazla süslü olduğu göze çarpmaktadır. Peştak kemerlerinde mavi

²⁰⁴ Celal Esad Arseven'in Emir Hüseyin Türbesi diye adlandırıldığı binadır.

zemin üzerine tarihi metinler beyaz harflerle yazılmıştır. Ama soldaki sundurma aşağıda sadece bir kısmı korunmuştur. Yazı stiline göre hem sülüs hem de nash türleri karışık bir şekilde kullanılmıştır.

Emirzade türbesinin dışı genel mimari prispları, yapı ve dekorasyon ileriye göre yani on yıl öncesine kıyasla şık yenilik olmasa da mimari düşünce bina içinde gelişme daha belirgindir. Süslemeleri eşsiz bir zarafete sahiptir. Her duvarda normal olan yerine üç raf olmalıdır kubbe altına dekoratif kemerlerin eklenmesi On altı kenarlı zemin, türbeye mükemmel bir uyum sağlamaktadır. Duvarların beyazlığı, sıvanın pürüzsüzlüğü ona özel bir çekicilik katmıştır.

Şadı Mülk (Öljoy) Aka Türbesi

Timurlu dönemindeki önemli yapılardan biri Şadi Mülk Aka Türbesi H: 773 (1371-1372) yıllarda inşa edilmiştir. Bu türbe Timurlu dönemindeki en görkemli yapısıdır. Emir Timur'un ablası Turkan Aka vefat eden kızı Şadı Mülk Aka için yaptırmıştır ve kendisi de 1383 yılında vefat etmiş²⁰⁵ ve kızının yanına gömülmüştür. Türbenin en dikkat çekici tarafı cephe mimarisidir. Diğer üç cephesi özensizdir. Şadı Mülk türbesi Timurlu döneminde bu türde yapılan anıtsal yapılar içerisinde Semerkant'teki en görkemli ilk bina olarak anılmaktadır.

Şah-i Zinde Mezarlığı içerisinde ayakta kalan türbenin çinileri günümüze kadar iyi bir durumda korunarak gelmiştir. Türbede işlenen renkli sırlı çiniler Timurlu mimarisindeki ana renkler olan turkuaz, sarı ve lacivert renkler ile mavi-beyazdır. Taç kapıyı çevreleyen kenar bordürlerinde kare ve dikdörtgen türü geometrik şekiller oymalı, kabartmalı örgü halinde gösterilmiştir. Taç kapının cephesindeki bazı bordürler ile giriş kapısının kenarındaki başı ve sonu mukarnaslı olan süttunceler palmet ve rumilerin oyulup şekillendirilmesiyle oluşturulmuştur. İki bordür renkli sırlı tuğlalardan, üç bordür, sekizgen yıldızların zincir şeklinde dizilimi ile oluşmaktadır. Bu sekizgen yıldızlı bordürlerin arasında ise sülüs yazı kuşağı görülmektedir. Ortada, diğerlerine göre daha kalın olan bordürde ise birbirine bağlantılı sekiz dilimli dairevi motifler görülmektedir. Dikdörtgen giriş kapı nişi firuze renkli yatay ve dikey sırlı tuğlalar ile çift sıra halinde kuşatılmıştır. Bu bordürlerin arasında lacivert zemin üzerine beyaz renkte olasılıkla nesih yazı ile divn-ı hat uslubunda şiir yazılmıştır. Kapının alınlığında ortalarında madalyonlar, madalyonların çevresinde oyma rumi ve

²⁰⁵ Фирдавс Фридунович Абдухоликов, вб., *Узбекистон обидаларидаги битиклар*, Тошкент:Uzbekistan Today, 2015, с. 52.

palmetler kemer benzeri çerçeveler ile dizayn edilmiştir. Bunların üzeri ise mukarnaslarla bezenmiştir. Mukarnasların içerisinde de yine oyma tekniğinde rumi ve palmetler işlenip usta isimleri(Şemseddin ve Birraddin) yazılıp kapı kemeri ile sonlandırılmıştır. Kemer köşeleri ise lacivert zemin üzerine beyaz renkte rumi ve palmetlerle dizayn edilmiştir.

Süsleme esnasında kullanılan çeşitli renklerdeki sırlı çiniler türbe mimarisindeki en güzel desenlerle uygun şekilde renklendirilerek kıvamı bir ölçüde kullanıldığı görülmektedir. Türbeyi tamamı renkli çinilerle kaplıdır.

Baklava şeklindeki turkuaz, beyaz ve lacivert renklere oluşan geometrik desen Şah-i Zindedeki birkaç türbenin bordurlarda görüş mümkündür. Aynı şekilde sekizgen yıldızlı ve iç içe oyma desenli çini panoları değerli tüm türbelerde rastlanılmaktadır.

Timur renkli çini sanatının en zirveye çıktığının ispatı olan bu türbe sadece dış cephesindeki süslemeleriyle değil iç süslemeleriyle de o dönem iç mimarisinin görkemli olduğunu sergilemektedir. Dış cephede hat, iç süslemede sekiz yapraklı çiçek dizisi olan iki bant, arasın yıldız-haç (Selçuki) bordurlar ve mozaik geometrik desenlerse tümünü sarmıştır.

Türbeye girişteki nişin iki köşesindeki sütunçeleri ve iki yan taraftaki çinili panoyu muhteşem görüntüsünü tarif etmek o kadar zor ki o yüzden bir sözle “harika” demeyi tercih etmek gerekiyordu. Çini sütun ve kaidesi o kadar güzel tasarlanmış ki sanki usta burada tüm maharetini göstermek için çaba vermiş gibi. Günümüzde bu çini tekniğini bulmak çimenlikten inge aramak gibidir. Timurlu çini sanatı tekniği Semerkant dâhil günümüzde hiçbir yerde devam etmemektedir.

Türbenin kapısından içeri girildiğinde tıpkı dış cephede gördüğümüz muhteşem görüntüye sahip olan çinilerle dolanmış harika mekâna rastlanılmaktadır. Dış cephede turkuaz, lacivert, beyaz ve az mor renklere çinilerin Aynısını değil de elma yeşili ve sarı renginin katılımı olduğu kompozisyonları görüntüleyen çok güzel iç mekânla karşılaşıyoruz. Renkler uygunluğu o kadar zengin bezeme oluşturmuş ki, kişiye huzur ve dengeyi sergilemektedir.

Taç kapınının hem paye stunu hem de yapınının iç duvarlarında atasözleri ve hikmetli sözler ile renkli desenli kadama (majolica) gibi çeşitli yazılar vardır. Kitabeler (perçinler, 47-50 cm çapında) toplam 13 adımlı perçin mevcuttur. Bu kadar perçin desenlerindeki altın kaplamalar türbenin durumunu çok daha kötü bir komplikasyon bıraktığını görüşümüz mümkündür. Yani Sovyetler döneminde vahşiyane bir şekilde zarar görmüştür. Sonuç olarak,

desenler ve harfler ağır hasarlı bir hale gelmiştir. Bu nedenle metin tam olarak okunamadığını görüşümüz mümkündür. Tüm perçinlerden tam veya kısmen okuna bilecek durumdadır.

Türbe girişindeki kapı çevresi yatay ve dikey olarak tek renkli turkuaz çinilerle kaplıdır. Kapı üzerinde koyu mavi zemin üzerine kabartma harflerle “Allah’tan başka ilah yok, Muhammed- Allah’ın elçisi” diye yazılmıştır. Sadece türbeye giriş kapısında değil peştağın çoğunluk yerinde yazılar mevcuttur. Mukarnas arasında iki çini ustanın ustaların kim oldukları koyu mavi zemin üzerine beyaz renkle yazılmıştır. Sağdaki sütunun altında başka bir ustanın adı var. Türbenin iç süslemelerinde dış süslemeye göre daha da koyu renklerdeki çiniler kullanılmıştır.

Üç basit dış cephe ve tuğladan yapılmıştır. Cepheli kubbe hiçbir şekilde dikkat çekmiyor çekmiyor. Ama arka plandaki turkuaz çatı son derece farklı. Görünüşe göre mimarların tüm ilgisi binanın çatısında ve iç kısmında dekorasyon amaçlanmıştır.

Şirin-Bika-Aka Türbesi

Shadi Mulk Aka Türbesi önünde Şirin Bika Ata, Sahibkiran Emir Timur'un kız kardeşinin türbesi yer almaktadır. Tavan arasındaki yazıtta ölüm H: 787 [1385 - 1386] yılı olarak gösterilmiştir.

Şirin Bika Ata türbesi ikinci bölümdeki sağdaki ikinci türbedir. Binanın dekorasyonu ile bitişik binaların dekorasyonu arasındaki fark bir bakışta belirgindir. Piştak tümüyle zarif oyma karolarla kaplanmıştır. Şah-i Zindedeki türbeler arasında ilk oyma çinilerin kullanıldığı yapıdır.

Türbenin giriş süslemesinde her tarafında çiçekli desenler kullanılmıştır. İnce kalın bordurlar, köşelerdeki sütunçeler, yazı kuşaklarının fonunda bile çiçekli desenler hâkimdir. Türbenin bezeme tekniği parçalı çini, yani çini kakma tekniği kullanılarak yapılmıştır. Çini kakma tekniğiyle yapılmış olan bu türbe Timurlu mimarisinin en harika eserlerinden biridir. Sanki Emir Timur kız kardeşinin türbesini mimardan her tarafını çiçeklerle bezenmesini istemiştir.

Şirin Bika Ata türbesi cephesinin iki tarafında yalancı sütunlarla sınırlanmıştır. Türbenin diğer cepheler ise sade tuğlalı olarak kalmıştır. Onların arka planda türbenin çinili kubbesi ve on altıgen taban açıkça görülebilir. Şirin Bika Ata türbesinin içi, özgünlüğü ve şıklığıyla dikkat çekiyor. Peştak keskin ve net şekiller ve iç güzel renkler ve zarif resimler ile

dekore edilmiştir. Altıgen mavi plakalardan oluşan isoranın bazı kısımlarında altın desen izleri korunmuştur geri kalanı (çiçek bahçesinde uçan kara bir kuzgun aksi takdirde).

Dış tezyini banttaki altı dilimli madalyonlarla, türbenin içteki yazı kuşağıyla meydana gelmektedir. Madalyonların aralarında sarmal çiçeklerle desenleyen bordurlar dolaşır ve kompozisyonu daha da güzelleştirdiği dikkat çekicidir.

Şirin Bika Aka türbesinin peştak kısmın kemerinin etrafında Saadi Şerazi'nin (1185-1262) şiirleri yazılmıştır. Bu metnin yalnızca ana kısmı (bir satırı) korunmuş olup orijinal metin *nashı sülüs* yazı Timurlu döneminin tipik üslubuyla güzelce yazılmıştır. Yazının fonu açık yeşil renk ve harfleri sarı renkte yazılmıştır. Çiçeklerle işlenmiş olan yüksek nispetli eyvanın daha da görkemli olmasını sağlayan köşe sütunçeleri ve kaidelerinin de harika bir şekilde süslendiğini görmek mümkündür.

Türbenin üst kısmı mavi ve açık altın renkte boyanmıştır. Kubbede on altı muhteşem desenli kemerin küçük pencerelerinden gelen ışık serbestçe düştüğünden, desenler küçük olsa da iyi görünüyor olması dikkat çekicidir. Bu renkli pencerelerden renkli cam ganc ızgaralar vardı. Bu renkli pencerelerden gelen güneş ışığı odayı aydınlatıyor. Çinili kabartmalar yerine tek satırlı ve çok renkli bitkisel motifler hâkim olduğunu bir bakışta görüş mümkündür.

Müsamman (Sekizgen) Türbe

Müsamman (Sekizgen) türbe Şirin Bika türbesinin yanında o kadar büyük olmayan, sade bir şekilde dekore edilmiştir. Şah-i Zinde topluluğundake eşi benzeri olmayan bir yapıdır. Şah-i Zindedeki rehberin anlattığına göre, bazı kaynaklarda türbenin dibinde bir dahmanın varlığı ve orada dört kadının bulunduğu hakkında yazılmıştır.

Müsamman (Sekizgen) türbe Şah-i Zindenin ikinci bölümünde sağ tarafta yer almaktadır. XV. yüzyıla tarihlendirilen bu türbe açık türbe tipindeki Şah-i Zindedeki tek türbedir. Kubbe örtülü sekizgen prizma biçimindeki türbenin her açık yüzünde kemer ve köşelerinde çinili panoları vardır.

Bazı kaynaklarda Müsamman (Sekizgen) türbesinin kitabe boşluklarının sadece birinde yanlış restorasyon sonucunda geometrik çizgilere dönüşün kufi yazı görülür diye bilgi verilmiştir. 2004 - 2005 yıllarında Semerkant'taki tadilatı sırasında anıt mezarın kitabelerine altı hadis yazılmıştır. Yazı sanatından uzakta olan bu kitabeler Şah-i Zindedeki kitabelerden çok fark ediyor.

Açık türbenin tüm cepheleri aynıdır ve nispeten mütevazı bir şekilde dekore edilmiştir ve kemerin etrafındaki yüzeyde güzel sırlı tuğla terilerek hoşgörülü resimler işlenmiştir. Kemerin üst kısmındaki timpan, parlak lacivert mozaik çinilerle dekore edilmiştir. turkuaz, beyaz, lacivert, sarı ve mavi renkteki sırlı çinilerle her tarafı süslenmiştir. Şah-i Zindedeki diğer türbeler gibi çiçek desenli çinileri bu türbede göremiyoruz. Genellikle düz olarak işlenmiş turkuaz ve mavi renkteki tuğlalar dikey ve yatay olarak dekore edilmiştir. Sırlı tuğlalarla türbenin her tarafı geometrik desenlerle bezemi olması daha da görkemli göstermektedir.

Türbenin iç süslemesinde sıva üzerine Kuran'dan Bakara Suresi'nden bir parça yazılmıştır. Dış kitabede restorasyon yapıldığı zaman Ayet ül-Kürsi ve başka bir ayet ek olarak yazılmıştır. Türbenin içinde mavi, üstte kırmızı desenlerle süslenmiştir. Kubbenin içi çeşitli renklerle çiçekler ve geometrik desenlerle dekore edilmiştir. Kalemîşi ustalar tarafından o kadar mahirane bir tarzda işlenmiş ki sanki inci mercan gibi dizilerek kompozisyonu harika bir görüntüsü vardır. Sarı, mavi ve lacivert renklerin desende birbiriyle uygunlaşarak yapılması Timurlu dönemi nakış ustaların gerçekten maharetli olduğunun ispatıdır. Şah-i Zinde türbelerinde sadece çini sanatında değil belki kalemîşi ve ahşap oyma sanatı da mahirane kullanılmıştır.

Koyu mavi zemin üzerine beyaz renkte kufi yazıyla birlikte aynı yüzeyde aç turkuaz renkte ince çizgilerin çizilmesi ve sarı renkte küçük küçük yapraklar, çiçeklerin iç dekorasyonun ayrı bir güzelliğini göstermektedir. Dış cephede olduğu gibi turkuaz, koyu mavi ve kiremit renkli tuğlalardan oluşan dekor içi dekorasyonda da kullanılmıştır.

Müsamman (Sekizgen) türbesinin kubbesi eteğine kadar sırlı ve sırsız tuğlalarla geometrik çizgilere dönüşen kufi yazılı kompozisyon yapılmıştır. Zaten cephelerde de aynı kompozisyonla dekore edilmiştir. Çini panolar kemer köşelerinde bulunmaktadır. Günümüzde kubbenin üzerinde herhangi bir çini bezemesi yoktur. Ama bazı kaynaklarda ilk yapıldığında turkuaz renkli sırlı tuğla ile kaplı olduğu belirtilmiştir.

Tuman-aka Türbesi

Tuman Aka Emir Timur'un eşlerinden birdir²⁰⁶. Bu türbe Tuman Aka tarafından yaptırılan yapılardan biridir. Türbe 1404-1406 yıllarında yapılmış olup çini dekorasyonunu Tebrizli Şeyh Muhammad İbn Xoji Bandgir Attugrı tarafından yapılmıştır. Tuman Aka türbesi; iki hizmet odası, cami ve türbeden ibarettir. Günümüzde Tuman Aka mescidin ana binasına bağlanmış olan türbeden mescit salonuna giriş kapısı vardır. Cepheye giriş (doğu) piştağı zarif desenlerle dekore edilmiştir. Türbenin yaratılmasındaki sanatsal fikir, parlak çiniler izora ve zarif sırlı duvar kubbelelerin kontrasta göredir. Türbenin içindeki açık renklere paralel şekilde cepheyle karşılaştıran canlı boyalar verilmiştir. Tuman Aka türbesi Timurlu dönemi mimarisindeki tüm özellikleri taşımakta olup, yüksek kasnaklı ve kavun formu kubbelidir.

Tek kelimeyle Oqo ilçesinin türbesinin inşaatı yani kendine özgü sanatsal çözümü ile öne çıkıyor. Türbe binası kompleksin içinde bir başka mezarlardan daha kompakt olmasına rağmen kubbeler daha yüksek inşa edilmiştir. Türbenin kaplaması çok zarif ve beceriklidir işlenmiş. Çatı kaplamasının berrak, koyu mor yüzeyinde çiçek bantları ve yaprakları, Desenli harflerle iç içe, harika bir çekicilik kazanılan Desenler ve yazıtlar kiremitli usta Şeyh Muhammed ibn Haji Bandgirani at-Tugrabozi tarafından yazılmış ve dekore edilmiştir. Uzmanlara göre, üçü de Yapıda döşeme işinde kullanılan yöntemler - Semerkand okulu için tipiktir. Kalıpların geri kalanı Azerbaycanlı ustalar tarafından yapılmıştır.

Kubbe turkuaz çinilerle, eteği mukarnas, kasnağı iri kufi hat bezemelidir. Diğerlerinden farklı olarak binadaki dikine gelişimi görüyoruz. Ayrıca burada cephe, bordürlerle kuşatılan tek yazı bantı ile sarılmıştır.

Cepheyi bezeyen çinilerde kabartma yok, yni tek satırlıdır. Ancak desenlerin tamamının (kaşınburiş denilen) parçalı çini-çini kakma tekniği ile yapılmış olması bakımından hayret vericidir.

Giriş nişinin köşelerini sütunçelerle süslenmiştir. Nişin mukarnas yaşmağı dilimli kubbe ile kapalıdır. Ortasındaki hat bantının bir kısmı dökülmüştür. Kapı kemeri kuşak yazı ile sarılır. Nişin yan yüzeyleri çini panolarla bezenir. Görsel estetiğinin yanında bu ince işlekemelerin kakma ile yapılmış olması ayrı bir özellik kazandırmaktadır.

²⁰⁶ Ruy Gonzales de Clavijo, *Timur Zamanında Kadis'ten Semerkant'a Seyahat*, Çev: Ö.R.Doğrul, İstanbul: Köprü Kitapları, 2016, s. 67; Nizamüddin Şami, *Zafername*, Çev: N.Lugal Ankara., 1949, s. 36.

İçeride duvarları birer yüksek nişle süslenen mekânda; nişlerin üstü ve kubbe eteği mukarnas ile görkem kazanır. Mukarnas yüzeyi ve kubbe içi altın varak desenlerle donanmıştır.

Kusem ibn Abbas (1334), 15. yüzyıl dekoru

Kusem ibn Abbas türbesine Şah-i Zinde mezarlığının üst bölümünü ayıran orta grup yapıların doğu peştağından girilir. Tüm komplekse adı verilen Kusem ibn Abbas inamışa göre hala canlı olarak türbesinde yatıyormuş. Şah-i Zinde “Yaşayan Şah” ya da “Diri Şah” diye adlandırılıyor. Farklı zamanlarda inşa edilmiş olan yanındaki yapılan dizi yapılardan başlar. Uzmanların araştırmalarına göre Semerkant’taki en iyi korunmuş olan tek yapı bu Kusem ibn Abbas türbesidir. Sadece Kusem ibn Abbas türbesi değil Şah-i Zinde kompleksi de iyi korunmuştur.

Türbeye girişte sağ tarafta bir minare vardır. XIV.-XV yüzyıllarda minarenin çevresindeki yapılardan dolayı minarenin sadece bir kısmı görünmektedir. XX yüzyılın 60 yıllarında Şah-i Zindedeki arkeolojik kazılar neticesinde minarenin esasi açılarak onun görüldüğü kısmı dörtte bir kısmıdır. XI yüzyıl üslubuyla tasarlanmış ve şekillendirilmiştir. XV. yüzyılda inşa edilmiş olan üstü kapalı bir koridordan camiye geçilir. Bu caminin yapılış tarihi da bazı uzmanların ve bazı kaynaklara göre XII. yüzyılda yapılmış olan caminin üzerine yapılmış diye bilgileri aktarıyorlar²⁰⁷.

Kusem bin Abbas türbe odası ve iki mescit²⁰⁸ vardır. Mescit minarelerinin günümüzde yıkıldığı için görünmemektedir. Mescidin doğu ve güney tarafında Kusem bin Abbas mezarı, ziyaret hanesi ve çilehane yapılmıştır. Bu yapılar da birkaç defa restore edilmiştir. Ama şimdiki görüntüsü Timurlu döneminde oluşmuş. Ahşaptan yapılan kapıları kabartma desenli ve hat sanatıyla nakışlamıştır. Usta Yusuf Şirazi bu kapıyı 1398-99 yıllarda yapmıştır²⁰⁹. Kapının üstü çiniden taçlanıp çerçevesi çiçeklerle süslenmiştir. Hat sanatının en güzel örnekleri Şah-i Zindedeki türbelerin çeşitli yerlerinde kullanılmıştır. Kusem ibn Abbas türbesinin çevresindeki binalara İslam dünyasının çeşitliliği ülkelerden farklı ustaların üslupları, inşa ettikleri yeni yapılar, mimari kompozisyonlar, çeşitli desenler ve mimarları

²⁰⁷ Абдухоликов, вб., с.р., с. 98.

²⁰⁸ Suut Kemal Yetkin, *İslam Ülkelerin Sanat*, İstanbul: Cem Yayınevi, 1984, s. 81.

²⁰⁹ Алескеров, с.р, с. 67.

süslemeleri sadece Şah-i Zindede yaratıcılığı görüyoruz. Şah-i Zindeye ait olan mimari desenleri başka bir yapılarda rastlanmamız biraz zordur.

Timur ve Timur öncesi mimarisinde yerel İslam dünyasının farklı ülkelerin mimari okullarına özgü özellikleri tek bir yerde uyumlu hale getirildiği söylenebilir. Birbiriyle uyum sağlayan mimari okulları en güzel örneği olan Kusem bin Abbas budüne kadar kendi güzelliğini kayıp etmemiştir.

Şah-i Zinde topluluğunu inşa etmek için özellikle İslam tarihi ve kültürünün muhteşem bir anıtının mimarisini olan Shahi Zinda'yı inşa etme çalışmasına Semerkand, Buhara, Khorezm, Kaşka Darya, Azerbaycanlı, İranlı ve diğer birçok ustaları cezbetmiştir. Özellikle Kusem ibn Abbas türbesini ve yanındaki binaları bu okulların temsilcilerinin maharetleri tek bir yerde somutlaşıyor ve İslam dünyasındaki farklı mimari tarzların sanatları sergilenmektedir. Kompleksteki en temel ve en eskisidir binanın kalıntılarıdır. Burada da on birinci yüzyıla Kiriş, üzerinde bir yazıt bulunan korunmuştur.

Kusem ibn Abbas türbesinin yanındaki en son yapılan inşaatlardan biri bu mescittir. Onun dikdörtgen tarhi doğudan batıya yöneliktir. Caminin dört ayağı, yapıyı ayrı bölümlere ayırır. Her biri için kubbe örtülü olup, panel duvarlar ve mihrap (yönünü gösteren niş Mekke'ye) altıgen çini mozaikle güzelce uygulanmış kompozisyonlar mihrabın yukarı kısımlarına kaliteli çinilerle dekore edilmiştir. Mihraptaki yazılar günümüze kadar korunmuştur. Caminin güneydoğu köşesinde Kusem ibn Abbas türbesini giriş için üstü kapalı yer vardır. Burası kompleksteki en temel ve en eskisidir binanın kalıntılarıdır.

İlk mescidin çini mozaiklerle bezeme yapılmasıyla orayı ferah bir mekâna çevirmiştir. L biçimli koridorun solundaki küçük dehlizde ahşap kirişi duvara gömülmüş halinde görürüz. Kabartma hat ile süslenmiştir. Kaynaklara göre X.yüzyıla ait olan mescit kalıntısı olduğu bilinmektedir.

Timurlu döneminin tekraren yapılan koridorun sonundaki mescit ten sonra türbeye ulaşıyor. İlk mekân mescittir. Kare planlı, kubbe örtülü bu mekân, bize bütün süslerinin sadelik duygunu veriyor. Duvarları yüksekli bir metre olan turkuaz çinilerle kaplanmış ve çinilerin arasında madalyonları vardır. Çinilerin üst kısmı beyaz sıvalıdır. Kubbe kasnağı ve kubbe dâhil çinilerle donatılmıştır.

2.1.3. Bibi Hanım Cami ve Bibi Hanım Türbesi

Doğu'da kadınlara her zaman şiirlerde, ezgilerinde, güzel sanatlar eserlerinde, mimari anıtlar adına yüceltildi ve özel saygı duyulmuştur XIV. yüzyılda Orta Asya'da büyük bir imparatorluk işgal eden Timur, Semerkant, Buhara ve Shakhrisabz'ın yeniden inşası alanı çevirmiştir. Farklı ülkelerden getirilen esnaflar bu şantiyelerde çalışmıştır. Emir Timur inşaatın çoğundan kendisi sorumlu olmuştur. Birçok durumda, binalar yeniden inşa edildi. O zaman yeni bir tarzın ortaya çıktığı söylenir. Bunun nedeni binalarının büyüklüğünün ihtişamıdır.

Timur'a gürgan-damat, unvanı kazandıran Çağatay Han'ı Kazan'ın kızı Bibi Hanım adıyla tanınmış olan Saray Mülk Hanım²¹⁰ ile evlenmesi onu yükselişini hızlandırmıştır. Saray Mülk Hanım bu evlilikten sonra Timur'un başhanım olmuştur.

Timur, Hindistan Seferi'ne çıkmadan önce 1399'da başkenti Semerkant'ta çok büyük bir cami inşa etmeye karar vermiştir. Karar vermesinin en önemli sebebi, Timur'un Hindistan (1398-1399) zaferlerin hâtırasını ebedileştirmektir. Oysa bu büyük cami Timur'un baş zevcesi Bibi-Hanım²¹¹ için yapılacaktı. Asıl ismi Saray Mülk Hanım²¹² idi. Sevimli ve başhanımı için Semerkant'ta devasa ölçülere sahip olan bu cami değer yapılar arasında müstesna ve Timur'un kurduğu devletinin gücü, kudretini, büyüklüğünü ve ihtişamını sembolize etmektedir²¹³. 1404'te Timur askeri seferinden döndüğünde cami neredeyse tamamlanmıştır. Timur inşaatın ilerlemesinden memnun olmamış ve özellikle ana kubbede hemen çeşitli değişiklikler yapılmasını emir etmiş.²¹⁴ O kadar değişiklik olmasına rağmen Timur bina bittikten sonra giriş kısmını yıkıp tekrar yapılmasını söylemiş. Timur genellikle yapıların bitmesine rağmen beğenmezse tekrar yaptırırdı. Giriş kapının yeniden yapılmasını her kendisi gelip nezaret etmiştir²¹⁵. Çünkü onun için yapıldığı binanlar güc kudretini sembol olmuştur.

XIV. yüzyılda Orta Asya'da büyük bir imparatorluğu işgal eden Timur, Semerkand, Buhara ve Shakhrisabz'ın yeniden yapılanma yeri O dönemde yeni bir tarzı ortaya çıkBu, binalarının büyüklüğünün ihtişamından kaynaklanmaktadır.

²¹⁰ Aka, a.g.e., s. 28.

²¹¹ Clavijo, a.g.e., s. 84.

²¹² Василий Владимирович Бартольд, *Мечеть Биби-Ханым.*— *Сочинения*, Т. 6, Москва., 1966, с. 78.

²¹³ Engin Bektaş, *İslam Ansiklopedisi*, 6.cilt, Türkiye Diyanet Vakfı, <https://cdn.islamansiklopedisi.org.tr/dosya/6/C06002266.pdf>, (ET. 30.07.2019).

²¹⁴ Пулат Зоҳидов, *Темур даврининг меъморий ҳаққашони*. Тошкент: Шарқ 1966, с. 58.

²¹⁵ Clavijo, a.g.e., s. 97.

Timur baş zevcesi için büyük bir külliye yaptırmıştır. Günümüzde bu büyük külliye sadece büyük bir cami ve türbe kaldığını görüyoruz. Bibi-Hanımın türbesi cami giriş kapısına 120 mert uzaklıktaki medresenin içerisindeydi. Ama medreseni XVII. yüzyılda Şayban Han tarafından yıktırılmış olduğunu bazı kaynaklar yazılmıştır. Bibi-Hanım camisinin giriş kapısı Gur Emir türbesinin karşısındadır. (Resim.)

Bibi-Hanım camisinin giriş cephesi yüksekliği 46 metre olup çok görkemli bir taçkapısı vardır. İki yan köşesinde minareler ve yüksek olmayan dar duvarlı bir taçkapılıdır. (Resim) Caminin tarihi 10 Mayıs 1399'da başlamıştır²¹⁶. Büyük bina (avlusu 74 metre ile yaklaşık 64 metre arasında ölçülmüştür), her köşede bir minare, binanın ekseninde kubbeli bir ibadet salonu, daha küçük minarelerle çevrili büyük bir eyvan tarafından önlenmiş ve avlunun çapraz eksenlerinde eyvan tarafından önlenmiş daha küçük kubbeli odalar ile Haç şeklindedir. Aralarındaki alan, sıg tuğla kubbeler taşıyan 480 taş sütunlarda alçak pasajlar tarafından işgal edilmiş gibi görünmektedir Cami yarım kalmıştır. Giriş (sağda) cepheden 18 metre genişliğinde ve muhtemelen yaklaşık 30 metre yüksekliğinde, payanda benzeri minarelerle (solda) çevrelenmiştir²¹⁷.

Bibi Hanım Camisi dikdörtgen şeklinde yapılmış olup dört ince minareler dört köşesindedir. (Resim) Günümüze kadar tabiatın şartları ve depremlerden gördüğü hasarlar sonucunda hiçbirinin şerefesi kalmamış. Bu nedenle ince kuleler gibi görüntüleri vardır. Caminin her tarafı yıkılmış olmasına rağmen hala görkemli görüntüsü vardır. İçi ve dışı cepheleri mavi-beyaz, firuze ve lacivert renklerdeki geometrik desenli çinilerle süslenmiştir. Bibi Hanım Camisi gerçekten Semerkant'taki en büyük camidir. Eskiden burada Cuma namazları kılındığı hakkında halk arasında söylentiler vardır.

Açık havli tipindeki caminin iki yan cephelerinde de taçkapıları bulunmaktadır ve çinilerle süslüdür. Cami duvarlarına göre taçkapılar ileriye alınıp yükseltılarak vurgulanması daha mühteşem bir görtü sergilemektedir. Taçkapının esasındaki mermerler daha da müstahkem olmasın sağlamaktadır. Mermerlerin üst kısmından ta taçkapının ucuna kadar mavi, beyaz, firuze ve lacivert renklerdeki çinilerle süslenmiştir. Geometrik desenlerler süslenen taçkapı ve yandaki iki ince minare cami ziyaretçilerini hala şaşkınlar içerisinde bırakmaktadır.

Bibi Hanım camisinin giriş taçkapısından mihrap odasını vurgulamaktadır. Mihrap dıştaki taçkapı kadar yüksek ve haşmetlidir iki minare köşede ve ortada bulunan niş yüksektir.

²¹⁶ Derek Hill, Oleg Grabar, "Islamic architecture and its decoration AD.800-1500", London: Bulletin of the School of Oriental and African Studies, Vol. 29, I. 2, 1966, pp. 393- 394.

²¹⁷ Michael Rogers, *The Spread of Islam*, First Edition, Oxford: Elsevier-Phaidon, 1976, pp. 38- 43.

Kemerli panolar tezyin edilmiş olan sekizgen kesintili minarelerin kemerleri ve kapının çevresinin yanları da panolarla harika şekilde çini bezemesiyle işlenmiştir. Mihrap odasını arkadan örten çok yüksek kubbe kişi dikkatini çekmektedir. Kubbenin üzeri turkuaz renkli çinilerle kaplıdır. Mozaik çinili sekizgen yıldız bezemesi cami avlusundaki ana eyvan cephesinde alçılı süslemeyle verilmiştir. Genellikle yapıların inşa edildiği coğrafyanın mimaride ve mimari süslemede, temin edilmesi en kolay malzeme kullanılmıştır.

Bibi Hanım Türbesi

Bibi Hanım için yaptırılan külliye'nin bir parçası olan türbe cami çıkışından 120 metre uzaklıktadır. Bibi Hanımın kendi yaptırdığı medresenin bir odasıdır. Timurludan sonra Semerkant'a gelen Şayban Han'ın emriyle yıkılan medresenin içindeymiş²¹⁸. Caminin giriş kapısından ileride yer almakta olan türbe camiiyle birlikte restore edilmiştir. Küp şeklindeki gövde üzerinde kasnakları yüksek kubbe vardır. Maalesef ki türbenin taçkapısı yıkılmıştır. Kubbe kasnağındaki iri kufi hattan dolayı yenileme (restorasyon) nedenle çiniler sokulduğunu görülmektedir. Türbe binasından örtü kısmı daha da yüksektir.

Ne yazık ki Bibi Hanım türbesine ziyaret kapalı olduğundan dolayı içi görüntülerine çekme gibi şansım olmadım.

Sanat tarihçi ve Arkeologların araştırmaları sonucunda yazılan kitaplarda belirttiklerinden malumki türbenin içi renkli çinilerle süslenmiştir.

²¹⁸ Булатова, с.р. с. 243.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

OSMANLI VE TİMURLU (ÖZBEKİSTAN) ÇİNİ SANATININ KARŞILAŞTIRMALI DEĞERLENDİRMESİ

XIV.-XV. yüzyıl arası erken Osmanlı Dönemi çinileri ile Özbekistan'daki Timurlu Dönemi çinileri araştırmaları çerçevesinde özellikle Bursa ve Semerkant şehirlerinde bulunan cami ve türbelerde çini bezemeleri incelenmiştir. İnceleme kapsamında Bursa'da: İznik Yeşil Cami, Bursa Yeşil Cami, Yeşil Türbe, II Murad Külliyesinde; II Murat Cami, Şehzade Ahmet Türbesi, Cem Sultan Türbesi'ndeki çiniler incelenmişken, Semerkant'ta ise Gur-i Emir Türbesi, Şah-ı Zinde Mezarlığı'ndaki Taç kapısı, Kadı Zade Rumi Türbesi, Emir Zade Türbesi, Şad-ı Mülk Aka Türbesi, Şirin Bika Türbesi, Müsamman (Sekizgen) Türbesi, Tuman Aka Türbesi ve Tuman Aka Camisi, Kusem bin Abbas Türbesi, Bibi hanım Cami, Bibi Hanım Türbesi'ndeki çiniler incelenmiştir.

İncelenen yapıtlar ölçeğinde; XIV.-XV. yüzyıl arası erken Osmanlı ve Timurlu uygulamalarında çini sanatının menşei, tarihsel gelişimi, çini sanatında kullanılan mozaik, renkli sır ve sıraltı teknikleri, çini sanatında kullanılan geometrik, bitkisel, figür ve yazı türü bezeme öğeleri araştırılmıştır. Bursa ve Semerkant'ta bulunan ve günümüze kadar intikal eden abidevi nitelikteki yapıları süsleyip onlara değer katan çinilerin birbirine benzeyen ve farklı tarafları irdelenip değerlendirilmiş ve şu sonuçlara ulaşılmıştır.

Bursa ve Semerkant Çinilerindeki Benzerlikler ve Farklılıklar;

Erken Osmanlı ve Timurlu Dönemi çinilerinin Bursa ve Semerkant yapılarının benzer özellikleri şöyledir:

- Erken Osmanlı ve Timurlu Dönemi Çinilerinin menşei Orta Asya-Selçuklu-İlhanlı geleneğindedir.
- Timurlu coğrafyasındaki taş ile kirpiçle yapılan türbeler olsa da genellikle alt yapı ve süslemesinde sırlı tuğlalar önemli malzeme olmuştur. Osmanlı coğrafyasında Bizans'tan kalma örneklerden dolayı yapılarda genellikle taş ve mermer kullanılmıştır.
- Çini bezemeler, daha çok anıtsal karakterdeki cami yapılarında, Sultan ve hanedanına ait türbelerde, medreselerde, saray ve idari yapılarda uygulanmıştır.

- Gerek Osmanlı çinileri gerekse Timurlu dönemi çinileri yapılara estetik değer katmalarının yanı sıra devletin güç ve ihtişamını gösteren propaganda vasıtaları olarak da düşünülmüştür. Bu durum, Timur Ak Saray'daki taç kapıda yer alan “*Kudretimizi görmek istersen, bizim yaptığımız eserlere bak*” ve “*Güç Adelettir*” sözleri ile perçinlemiştir.

- Çini bezemeli yapılar, şehrin gelişme gösterebileceği alanlarda, herkesin görebileceği merkezi yerlerde, iskân sahasına hâkim tepelik alanlarda veya kent meydanlarında inşa edilmiştir.

- Çini bezemeler dış cephede ve iç tezyinata birlikte kullanılmışlardır. Taç kapılar, dış cephe bezemelerinin odak kısmıdır.

- Osmanlı ve Timurlu çinileri, mozaik, renkli sır ve sıraltı teknikleri gibi benzer teknikler kullanılarak üretilmiştir.

- Kullanılan çini desenleri ortak olup bitkisel, geometrik, yazı ve figürlerden oluşmaktadır.

- Çiniler üzerinde yer alan yazılar çoğunlukla dinsel mesajlar olup; Kur'an-ı Kerimden sureler, Hz. Peygamberin hadisleri, devlet başkaları ya da ulemanın veciz sözlerini içermektedir. Hat sanatında ise kûfi, celi, sülüs, celi sülüs ve nesih karakteri ortak kullanılan bezeme yöntemlerindedir.

- Çini motiflerinde kullanılan hâkim renk “turkuaz” olup mavi, yeşil, lacivert, beyaz, mor, kırmızı, sarı, kiremit kırmızısı gibi renkler kullanılarak desenlerin oluşturulduğu gözlenmektedir.

- Cuerda Seca (kuru iplik) tekniğinde balmumu veya nebati yağ ile manganez karışımı kullanılmıştır.

Erken Osmanlı ve Timurlu Dönemi çinilerinin Bursa ve Semerkant yapılarındaki farklı özellikleri ise şöyledir:

- Timurlu dönemi anıtlarında yapı yüksekliğini aşan taç kapılar (portallar) Osmanlı taç kapılarına göre daha yüksek olmaları nedeniyle daha görkemlidir.

- Yüksek kubbe kasnağı ve dilimli kubbe (soğan ve kavun dilimini andıran) Timurlu dönemi yapılarında görülmesine rağmen Osmanlıda bu tür kubbelere rastlanılmamaktadır.

- Çini süslemelerinde sırlı kısımlar arasında kalan sırsız kiremit kırmızısı konturları Timurlu döneminin özelliğidir.

- Sıraltı çini tekniği Osmanlıda daha yaygın kullanılmasına karşın Timurlu döneminde daha az kullanılmıştır. Sıraltı tekniğinde firuze, mavi- beyaz, koyu yeşil, kırmızı,

açık lacivert, bazen de siyah renklerden oluşan toplam yedi adet rengin sıraltına tatbik edilmiş olması Türk çini sanatının dünyada benzeri olmayan bir uygulamasıdır.

- Timurlu çini sanatında kullanılan ilk üç renk; turkuaz, mor ve beyazdır. Sonradan ilave edilen renkler sarı, yeşil, kırmızı ve morun tonlarıdır.

- Osmanlı dönemi anıtlarında çini bezeme daha ziyade iç tezyinatta ağılık kazanırken Timurlu döneminde hem dış hem de iç mekânlar daha gösterişli çinilerle kaplıdır.

- Timurlu döneminin son derece gösterişli taç kapılarında kullanılan mukarnaslar adeta sarkıt görünüşlüdür. Osmanlı dönemi mukarnasları ise daha sadedir.

- Timurlu döneminde, firuze renkli sırlı tuğlalar kubbelerin tamamını kapladığı görülmesine karşın Osmanlıda bu tür kubbelere rastlanılmaz.

- Mozaik çini tekniğinde sarı renk Timurluda, Osmanlıya göre daha fazla kullanılmıştır.

- Sırlı tuğla taklidi süslemeler mozaik çini tekniğinde yapılarak Timurlu dönemi yapılarında süsleme unsuru olarak kullanılmıştır. Bu tür sırlı tuğla taklidi bezemelerine Osmanlı yapılarında rastlanılmamaktadır.

- Timurlu dönemi yapılarında renkli sır tekniğiyle sırlı tuğla taklidi süslemeler görülür. Ancak Osmanlı dönemi yapılarında bu tür sırlı tuğla taklidileri kullanılmamıştır.

- Renkli sır tekniğiyle mozaik çini taklidi süslemeleri de Timurlu dönemi yapılarında görüldüğü gibi Osmanlı dönemi yapılarında görülmemektedir.

- Erken Timurlu dönemine has bezeme tekniklerinden biri olan terrakotta süslemesi Osmanlı çini sanatında uygulanmamıştır.

- Osmanlıda sırlı tuğla kullanımı Timurlu dönemine göre daha azdır. Geniş yüzeyleri kaplayan sırlı tuğlalara Timurlu döneminde daha çok yer verilmiştir.

SONUÇ

Osmanlı ve Timurlu İmparatorlukları dönemin en önemli Türk- İslam devletlerinden olmuş ve Dünya mirası adına birçok kültürel etkiye imza atmışlardır. Bu etkilerden bir tanesi de günümüze kadar taşınmış olan çinicilik sanatıdır. Esasen tarihlenmesi bir döneme yapılamamakla birlikte çinicilik sanatının ilk olarak Türk mimarisinde XI. yüzyılda Karahanlı ve Gazneliler döneminde kullanılmaya başlandığı yapılan araştırmalardan bilinmektedir. Dönemin önemli mimari eserlerini süsleme de kullanılan çiniler her iki devlet içinde tarihin izlerini yansıtan ayırt edici bir sembol olmuştur. Timurlu İmparatorluğunun, içinde bulunduğu coğrafyanın da etkisi ile çoklu kültürün bir ürünü olarak Türk-İslam dünyasının nadide eseri olarak ortaya çıkan çinicilik sanatı öncelikle Selçuklulara onlar vasıtasıyla da Anadolu'ya geçmiştir. Ancak çinicilik sanatının Orta Asya'dan Anadolu'ya taşınması süreci Timurlu ile Osmanlı İmparatorlukları arasında yaşanan mücadeleler döneminde de devam etmiştir. Özellikle 1402 yılında yaşanan Ankara Savaşı bu hususta önemli bir dönüm noktasıdır. Bu savaş ile Timurun yanında getirmiş olduğu sanatçılar ve mimarlar çinicilik sanatının Osmanlı çağrifyasın da kabul görmesinde etkili olmuştur. Aynı zamanda Timur'un ordusuyla Semerkant'a giden sanatçılar kendeliri eğittikten sonra Anadolu'ya dönmüşler ve öğrendiklerini burada uygulamışlardır. Neticede Çelebi Sultan Mehmet tarafından yaptırılan Bursa Yeşil Külliyesi ve sonrasında II. Murad tarafından inşa ettirilen Bursa'daki Muradiye Külliyesi ve Edirne'deki Muradiye Camii örnek olmaktadır.

Timurlu döneminde "kaşı" olarak adlandırılan "çini" Türkçe'ye ilk kez Osmanlı döneminde girmiş olup esasında duvarları kaplayıp süslemek için kullanılan, bir yüzü sırlı ve genellikle çiçek motifleri ile bezeli, pişmiş balçık levla, fayans şeklinde tanımlanmaktadır. Çini sanatı geçirdiği dönemler itibariyle üretiminde çeşitli hammadde ve malzemeler kullanılmıştır. Üretim teknikleri ele alınırken, yapısal ve kimyasal özellikleri dikkatle ele almak gerekmektedir. Yapısal özellikler açısından esasını temiz ve iyi cins kilin oluşturduğu çamurun yapısı, sırrın parlaklığı ya da matlığı ve bünyeye uyumu gibi hususlar ön plana çıkarken, kimyasal açıdan ise hammadde ve renklerin önemi ön plandadır. Hammaddeler ise, plastikler ve özsüzler olarak iki gruba ayrılmaktadır. Dekorlama da işleminde ise birkaç sırla süsleme tekniğinin kullanıldığı görülmektedir. Tek renkli sırlı levhalarda firuze, yeşil, lacivert ve patlıcan renkleri kullanılmış, çok renkli sırlarla Cuerda Secca (Kuru İplik) ya da bölmeli

teknikler kullanılarak dekorlama işlemi yapılmıştır. Osmanlı ve Timurlu çinilerinde Cuerda Secca tekniği kullanılmıştır. Bu tekniğe göre iplikler fırınlanınca yanmakta ve yerleri boş kalmaktadır. Fırınlama aşamasında ise, çiniler yüksek sıcaklığa dayanıklı, tuğladan örülmüş fırınlarda pişirilmiştir.

Çini sanatı yapısal olarak dayandığı bu teknikler ve bezeme sanatı ile Osmanlı mimarisinde önemli bir değişikliğe uğramamış olsa da Selçuklu dönemine nazaran daha parlak sırların kullanıldığı görülmüştür. Özellikle anıtlarda kullanılan iç ve dış süslemelerdeki çini kaplamalar yapıya kattığı estetiğin yanında mimari bezeme unsuru olarak kültürel bir kimlikte oluşturmuştur. Osmanlı mimarisinde bezeme unsurları olarak geometrik ve sembolik motifler, bitkisel motifler, hayvansal motifler, geçmeler, mimari ve insan yapısı formlardan esinlenen motifler, barok, ampir ve rokoko motifler, doğadan sitalize edilen motifler, motiflerin belli forumları içinde eleştirimleri, yazını dekor ve motif olarak kullanılması, insan giysilerinin ve takılarının motifleri çoklukla kullanılmıştır. Osmanlı mimarisinde kullanılan teknikler her ne kadar Selçukluların kullandığı mozaik tekniğine dayansa da çini sanatının mimari de kullanımının yaygınlaşması ile beraber mozaik tekniğinin giderek daha az kullanıldığı ve kendine has bir yapı arz eden bir görünüm ve tekniğe kavuştuğu görülmektedir. Erken dönem Osmanlı yapılarında renkli sır çini levhalar kullanıldığı gözlenmiş, Bursa Yeşil Cami ve Yeşil Türbe’de, Yeşil Medrese’de ve Muradiye Külliyesinde en güzel örneklerine rastlanmıştır. XVI.yüzyılın başlarından itibaren çiniciliğin merkezinin iznikten, kütahya’ya kaydığı Osmanlı da bu yüzyılın ortalarından itibaren ise, renkli sır tekniği yerine sır altı tekniğinin kullanılmaya başlanmıştır. Sır altı tekniği ile dekorasyon açısından en verimli aşamaya ulaşan çini sanatında sırlar oldukça parlaktır. Ayrıca yine bu dönemde mercan kırmızısında kullanıldığı görülmektedir. XVI.yüzyılın sonlarına doğru ise, bu renk koyulaşıp parlaklığını yitirmiştir. Çini sanatı yaşadığı bu yapısal değişikliklerle birlikte XVI.yüzyılın sonları XVII.yüzyılın başlarından itibaren ekonomik daralmanın baş göstermesi ile beraber çinicilik sanatı da bu durumdan etkilenerek gerileme dönemine girmiştir. Yaşanan bu değişimlerle birlikte saray sanatını temsil eden İznik çiniciliği yerine Kütahya’da saray ile birlikte halkın ihtiyaçlarını da karşılayan çini ve seramik üretimine geçilmiştir.

Büyük ipek yolunun kalbinde olması nedeniyle önemli bir kültürel birikime sahip olan Timurlu İmparatorluğu, İlhanlılardan aldığı çini sanatını kendi zenginlikleri ile geliştirerek yeni bir yapıya kavuşturmuştur. Timurlu döneminde mimari de çini süslemeler kapı, kemer,

eyvan ve kubbelerinde kullanılıp yapı ile uyumlu bir bütünlük sergilemiştir. Özellikle kapı süslemelerinde, kubbe kasnaklarında ve mukarnashlı kavsaralarda kullanılan firuze renkli sırlı tuğlalar anıtsal yapılara önemli bir görsellik katmıştır. Bezeme öğeleri ise, geometrik, epigrafi, figürlü ve bitkisel nakışlar üzerine kuruludur. Timurlu dönemi mimari estetiğinin genel özellikleri ise; yapıların cephe mimarisinin en önemli unsurlarından olan ve yapı yüksekliğini aşan portaller ile iç içe geçen kemer dizileri, çift kabuk ile yükseltilmiş kubbe ve geniş kubbe kasnaklarından ibarettir. Timur ve Uluğ Bey döneminde zirveye çıkan çini süsleme sanatında ana malzeme olarak sırlı tuğlalar kullanılmış, XV.yüzyıl yapılarda bu durum mimari özelliklerin ötesinde estetiğin ön plana çıkmasını sağlamıştır. Cuerda seca tekniğinde izlenen gelişme Timurlu yapılarındaki çini süsleme sanatını etkileyerek özgün bir yapayığa kavuşmasını sağlamıştır. Bu dönemin yapılarında daha geniş yüzeylerde kullanılan tek sırlı kabartma, sır altı, düz çini, sırlı tuğla ve çini mozaik tekniği iç ve dış mekanların süslemesinde kullanılmıştır. XIV.- XV. yüzyıllarda Timurlu dönem mimarisi yükselişini kaybetmiştir. Dönemin önemli çini bezeme eserlerinin birçoğu semerkantta yer almıştır. Gur-i Mir Türbesi, Bibi Hanım Cami ve Türbesi, Şah Zinde Mezarlığındaki Kadıza-i Rumi Türbesi, renkli sır tekniğinde son derece etkileyici çiniler kullanılmıştır.

Günümüzde dahi Bursa ve Semerkantta yer alan çini bezeli eserler şehrin en önemli mimari eserleri arasında yer almaktadır. Çalışmamızın da konusunu oluşturan Osmanlı ve Timurlu çini sanatında XIV.-XV. yüzyıllardaki çinilerin karşılaştırılması esasen Bursa ve Semerkant özelinde araştırılarak birçok benzerlikler ve farklılıklar olduğu görülmüştür. Bursa ve Semerkant Şehirlerinde bulunan Erken Osmanlı ve Timurlu Dönemine ait, cami ve türbelerdeki çinilerin teknik ve bezeme açısından yer yer benzediğini görmekteyiz. Bu benzerliklerin yanı sıra her iki kentteki tarihi yapıların üzerindeki çini teknik, bezeme ve motiflerinin farklı özelliklerine de rastlanmaktadır. Öncelikle benzer yönleri kısaca ele alacak olursak; Osmanlı ve Timurlu çini sanatı, Orta Asya, Selçuklu ve İlhanlı geleneklerinin sonucunda ortaya çıkmış ve bölgenin kültürü ile yoğrularak kendine has özellikler kazanmıştır. Her iki imparatorlukta da çini bezeme sanatı daha çok cami yapılarında, sultan ve hanedana ait türbelerde, medreselerde, saray ve idari yapılarda kullanılmıştır. Çini sanatı gücün ve ihtişamın önemli bir aracı olmuştur. Bursa ve Semerkantta da görüldüğü üzere çini bezeme sanatı özellikle şehirlerde halkın yoğun olarak yaşadığı bölgelerde, kent meydanlarında inşa edilen yapılarda kullanılarak devletin ihtişamı halk tarafından da görülmesi sağlanmıştır. Çini bezemeler her iki imparatorlukta da başta taç kapılar olmak

üzere dış cephe ve iç yapıda çokça kullanılmıştır. Teknik açıdan ise her iki imparatorlukta da mozaik, renkli sır ve sıraltı teknikleri benzerlikler taşımaktadır. Ayrıca çini desenleri de ortak olup bitkisel, geometrik, yazı ve figürlerden oluşmaktadır. Kullanılan hat sanatları kûfi, celi, sülüs, celi sülüs ve nesih karakterinden oluşurken eserlerde yoğun olarak Kur'an-ı Kerimden sure, Hz. Peygamberin hadisleri veya devlet başkaları ya da ulemanın veciz sözleri yer almaktadır.

Tüm bu benzerliklerin yanında yaşanan coğrafyanın etkisinde kültürel etki ile her iki ülkenin de çini sanatında kendine has uygulamaları yer almaktadır. Bunlardan başlıcalarını açıklayacak olursak yüksek kubbe kasnağı ve dilimli kubbe (soğan ve kavun dilimini andıran) Timurlu uygulamalarında yer alırken, Osmanlıda uygulamalara ratlanmamaktadır. Terrakotta süslemesi de Timurlu dönemine has olup Osmanlı çini sanatında kullanılmamıştır. Timurlu uygulamalarını Osmanlı uygulamalarından ayıran bir başka nokta ise, çini süslemelerinde sırlı kısımlar arasında kalan sırsız kiremit kırmızısı konturlarıdır. Yine Timurlu dönemi yapılarında renkli sır tekniğiyle sırlı tuğla taklidi süslemeler görülür. Ancak Osmanlı dönemi yapılarında bu tür sırlı tuğla taklidileri kullanılmamıştır. Renkli sır tekniğiyle mozaik çini taklidi süslemeleri de Timurlu uygulamalarında görülse de Osmanlı uygulamalarında görülmemektedir. Osmanlı dönemi anıtlarında ise çini bezeme daha ziyade iç tezyinata ağırlık kazanırken Timurlu döneminde hem dış hem de iç mekânlar daha gösterişli çinilerle kaplıdır. Sıraltı çini tekniği Osmanlıda daha yaygın kullanılmasına karşın Timurlu döneminde daha az kullanılmıştır.

Erken Osmanlı ve Timurlu çini sanatında XIV.-XV. yüzyıllarda görülen motif ve desenler her iki toplumunda birbirlerine kültürel anlamda ne kadar yakın olduğunu göstermektedir. Ortaya çıkan farklılıklar ise daha çok uzun yıllar farklı coğrafya'da yaşamının etkisi ile farklı kültürlerden etkilenerek yeniden yorumlanan tekniklerin bir sonucudur. Nitekim, Osmanlı ile Timurlu İmparatorluğunun benzer çini sanatlarına sahip olmalarını karşılıklı mücadeleler sonucu yaşanan etkileşimlere bağlanabilir ancak unutmamak gerekir ki her iki devlette aynı millet ve kültürel öğelere dayanarak kurulmuş ve bulunduğu bölgelerde yaşamlarını devam ettirmişlerdir. Tüm bu etkilerin yanı sıra her iki devlete mensup olan halkın ve yöneticilerinin büyük çoğunluğunun islam dinine mensup olmalarıdır. Kullanıldığı dönemde Türk- İslam sentezinin simgesi halini almış olan çinilerin Bursa ve Semerkanttaki örnekleri günümüzde bile ihtişamını korumaya devam etmekte ve görenleri kendine hayran bırakmaktadır.

KAYNAKÇA

KİTAPLAR

- AĞALDAĞ Sebahattin, *Genel Türk tarihi (Orta Asya- Doğu Avrupa)*, Özel Baskı, Konya: S.Ü Eğitim Fakültesi, 1991.
- AKA İsmail, *Mîrzâ Şâhruh ve Zamanı (1405- 1447)*, 1.Baskı, Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1994.
- AKA İsmail, *Timur ve Devleti*, Ankara: TTK, 2000.
- AKA İsmail, *Timurlular Devleti Tarihi*, Berikan Yayınları, Ankara 2010.
- AKAR Azade, KESKİNER Cahide, *Türk Süsleme Sanatlarında Desen ve Motif*. İstanbul: Kendi Yayınları, 1978.
- AKTUNA Ceyda, *Bursa Yeşil Külliye*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1974.
- AKÜN Ömer Faruk, *Babürname*, 4.Cilt, Türkiye Diyanet Vakfı, İstanbul: İSAM Ansiklopedisi, 1970.
- ALTUN Ara, vd., *Osmanlı'da Çini Seramik Öyküsü*, İstanbul: Creative Yayıncılık ve Tanıtım Ltd. Şti, 1997.
- ARABŞAH İbn, *Acaibü-l Makdur fî Nevaibi (Ahbari) Teymur*, Farsça çev. Muhammed Ali Necati, Tahran 1939.
- ARABŞAH İbni, *Acâibu'l Makdûr Fî Nevâibi Timûr (Bozkırdan Gelen Bela)*, çev. Ahsen Batur, İstanbul: Selenge Yayınları, 2012.
- ARCASOY Ateş, *Seramik Teknolojisi*, İstanbul: Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, 1983.
- ARGAVUN Suzan, *Bursa Yeşil Cami ve Yeşil Türbe Çinileri*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1951.
- ARLI Belgin Demirsar, *Edirne Yapılarında Çini Bezeme, Edirne: Serhattaki Paytaht*, I. Baskı İstanbul Kasım 1998.
- ARSEVEN Celal Esad, *Türk Sanatı Tarihi: Menşeyinden Bugüne Kadar Mimari, Heykel, Resim, Süsleme ve Tezyini Sanatlar*, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1955.
- ARSEVEN Celal Esad, *Sanat Ansiklopedisi*, Cilt: 1, 4. Baskım, İstanbul: Milli Eğiti Yayınevi, 1975.

- ASLANAPA Oktay, *Anadolu'da İlk Türk Mimarisi Başlangıcı ve Gelişmesi*, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları -S: 43, 1991.
- ASLANAPA Oktay, *Anadolu'da Türk Çini ve Keramik Sanatı*, Ankara: Türk Kültür Araştırmaları Yayınları, 10.Seri, V.Sayı: 1, Ankara 1965.
- ASLANAPA Oktay, *Osmanlı Devri Mimarisi*, 2. Baskı, İstanbul: İnkılap Kitabevi, 1986.
- ASLANAPA Oktay, *Türk Mimarisinde Çizimler*, h.c. Gerd Schneider, MSÜY, İstanbul, 2000.
- ASLANAPA Oktay, *Türk Sanatı El Kitabı*, İstanbul: İnkılap Kitabevi Yayınları, 1993.
- ASLANAPA Oktay, *Türk Sanatı Tarihi I-II*, Birinci Baskı, Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 1990.
- ASLANAPA Oktay, *Türk Cumhuriyetleri Mimarlık Abideleri*, Ankara: Türksoy yayını, N.7, 1996.
- ATASOY Nurhan, Jullan Raby, *İznik Seramikleri*, Ankara: Türkiye Ekonomi Bankası, 1989.
- AYVERDİ Ekrem Hakkı, *Osmanlı Mimarisinde Çelebi ve II. Sultan Murad Devri 806-855 (1403-1451)*, İstanbul: Baha Matası, C.II, 1972.
- BANU Mahir, *Saray Nakkaşhanesinin Ünlü Ressamı Şah Kulu ve Eserleri*, Topkapı Sarayı Müzesi: Yıllık 1, 1986.
- BAYKAL Kazım, *Bursa ve Anıtları*, İstanbul: Cenkler Matbacılık Koll. Şti, 1982.
- BEKSAÇ Engin, *İslam Ansiklopedisi*, 6.cilt, Türkiye Diyanet Vakfı, <https://cdn.islamansiklopedisi.org.tr/dosya/6/C06002266.pdf>, (ET. 30.07.2019).
- BERNSTED Anne Marie Keblow, *Easy Islamic Pottery Materials and Techniques*, London: Archetype Publication Ltd., 2003.
- BEŞBAŞ Nermin, *Türkiye'de Vakıf Abideler ve Eski Eserler*, İlaveli II. Baskı, Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü, 1983.
- CABRIEL Albert, *Bir Türk Başkenti Bursa*, Bursa: Osmangazi Belediyesi Yayınları, 2010.
- CLAVİJO Ruy Gonzales de, *Timur Zamanında Kadis'ten Semerkant'a Seyahat*, Çev: Ö.R.Doğrul, İstanbul: Köprü Kitapları, 2016.
- ÇİNİ Rıfat, *Türk Çiniciliğinde Kütahya*, İstanbul: Uycan Yayınları, 1991.
- DEMİRİZ Yıldız, "Osmanlı Çini Sanatı", *Türkler Ansiklopedisi*, 12.cilt, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002.
- DEMİRİZ Yıldız, *Klasik Dönem Osmanlı Sanatı*, 12.Hafta Ders Notu, https://www.academia.edu/32615635/KLAS%C4%B0K_OSMANLI_SANATI_Y%C4%B11d%C4%B1z_Demiriz, (E.T. 08.06.2019).

- DEMİRİZ Yıldız, *Osmanlı Mimarisinde Süsleme I. Erken Devir (1300-1453)*, İstanbul: Kültür Bakanlığı, 1979.
- DERMAN Fatma Çicek, Gülnur Duran, *Şahkulu*, C.38, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı İSAM Ansiklopedisi, 2010.
- DOĞANAY Aziz, *Osmanlı Tezyinatı: Klasik Devir Hanedan Türbeleri 1522-1604*, İstanbul: Klasik Yayınları, 2009.
- DÖNMEZ Emine Naza, *İznik Yeşil Camii ve Türk Mimarisindeki Yeri*, Prof.Dr. Haluk Abbasoğlu'na 65.Yaş Armağanı- Euergetes., Antalya 2008.
- DURUKAN Aynur vd., *Türkiye'de Vakıf Abideler ve Eski Eserler IV.cilt*, 1.Baskı, Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü, 1986.
- EKİCİ Cengiz, BALI Ayşe, *İznik*, Ankara: Ministry Of Culture and Tourism, 2011.
- EL-HÜSEYNÎ, Ca'ferî bin Muhammed, *Târîh-i Kebîr (Tevârih-i Enbiyâ ve Mülûk)*, çev. İsmail Aka, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2011.
- EMEL Esin, *Selçuklulardan Önceki, Proto Türk ve Türk Keramik Sanatına Dair*, Sanat Tarihi Yıllığı, sayı 9-10 İstanbul 1981.
- ERDEM Mine, *Kubad Abad Saray Çinilerindeki Hayvan Motiflerinin İkonografisi, Simgesel Anlamı ve Günümüz Seramiğinde Yorumları*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2011.
- ES-SEMERKANDÎ Abdürrezzak, *İslam Ansiklopedisi*, Türkiye Diyanet Vakfı, C.1.
- GOLOMBEK Lisa, WILBER Donald Newton, ALLEN Terry, *The Timurid Architecture of Iran and Turan*, New Jersey: Princeton University Press, 1988.
- GOODWIN Godfrey, *Osmanlı Mimarlığı Tarihi*, Çev: Müfit Günay, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2012.
- GÜNEY K. Zeynep, GÜNEY A. Nihan, *Osmanlı Süsleme Sanatı*, Ankara: Kendi Yayınları, 2000.
- GÜVENATEŞ Hediye Kılıç, *Türk Çini Sanatı ve Mozaik Tekniğinde Üretilen Çinilerin Günümüz dekorasyonunda Kullanımı Üzerine Öneriler*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir, 1996.
- GÜZEL Hasan Celal, BİRİNCİ Ali, *Genel Türk Tarihi*, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002.
- HÂFİZ-I EBRÛ, Zubdetü't-Tevârih,, *Vezâret-i Ferheng u İrşâd-i İslamî*, c. I, Tahran 1372.

- HATIL Nehir, *15.ve16. Yüzyıllarda İznik Çinileri ve Tekstil Yüzeyleerin Karşılaştırılması*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1999.
- HILLENBRAND Robert, *Islamic Art and Architecture*, London: Thomas & Hudson World of Art, 1999.
- HILLENBRAND Robert, *İslam Sanatı ve Mimarlığı*, çev. Çiğdem Kafesçioğlu, İstanbul: Homer Kitabevi, 2005.
- HİLL Derek, GRABAR Oleg, “*Islamic architecture and its decoration AD.800-1500*”, *London: Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, Vol. 29, I. 2, 1966.
- İlhan Özkeçeci, Şule Bilge Özkeçeci, *Türk Sanatında Tezhip*, İstanbul: Yazıgen Yayınevi, 2007.
- İNALCIK Halil, *Bursa*, C. VI, İstanbul: DİA, 1992.
- KİTAPÇI Zekeriya, *Orta Asya’da İslamiyetin Yayılışı ve Türkler*, Konya: Damla Ofset, 1994.
- LENTZ Thomas, LOWRY Glenn D., *Timur and The Princely Vision Persian Art and Culture in the Fifteenth Century*, Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1989.
- ÖCALAN Hasan Basri, *Gümüşlüden Günümüze Osmanlı Kültüründe Bursa*, İstanbul: Türkiye Yazarlar Birliği, 2003.
- ÖME- Özbekistan Milliy Ensiklopediyasi, K harifi, 5 jild, Toshkent: Devlet Milliy Nashriyoti, 2003.
- ÖNDER Mehmet vd., *Türk Çini Sanatından Örnekler*, İstanbul: Akbank Yayınları, 1986.
- ÖNEY Gönül vd., *İslam Sanatında Türkler*, 1.Baskı, İstanbul: Yeni Zamanlar Yayınları, 1976.
- ÖNEY Gönül, *Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları*, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1992.
- ÖNEY Gönül, *Türk Çini Sanatı – Turkish Tile Art*, İstanbul: Binbirdirek Matbaacılık San. Yayınları, 1976.
- ÖNEY Gönül, *Türk Çini ve Seramik Sanatı, Başlangıcından Bugüne Kadar Türk Sanatı*, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1993.
- ROGERS Michael, *The Spread of İslam*, First Edition, Oxford: Elsevier-Phaidon, 1976.
- Suut Kemal Yetkin, *İslam Ülkelerin Sanat*, İstanbul: Cem Yayınevi, 1984.
- ŞAHİN Faruk, *Seramik Sözlüğü*, İstanbul: Anadolu Sanat Yayınları, 1983.
- ŞAHİN Faruk, *Türk Çini Sanatı Süslemeciliği*, Kütahya Meslek Yüksekokulu Yayınları NO: 1, 1989.

- ŞAMÎ Nizamüddin, *Zafernâme*, çev. Necati Lugal, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1987.
- ŞENGÜL Zeynep Meral, *100 Türk Motifi*, İstanbul: Geçit Kitabevi, 1990.
- TANIŞAN Hüseyin, METE Zeliha, *Seramik Teknolojisi ve Uygulaması*, İstanbul: Birlik Matbaası, 1988.
- TANPINAR Ahmet Hamdi, *Beş Şehir*, 40. Baskı, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2008.
- TANPINAR Ahmet Hamdi, *Bursa'da Zaman*, Bursa: Bursa Osmangazi Belediyesi, 2010.
- TANYELİ Uğur, Metin Sözen, *Sanat Kavramları ve Terimleri Sözlüğü*, 16. Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul 2010.
- TAŞKÖPRÜLÜZÂDE İsâmuddin Ebu'l-Hayr Ahmet Efendi, *Osmanlı Bilginleri, eş-Şakâiku'n Numâniyye fî ulemâi'd-Devleti'l Osmâniyye*, çev. Muharrem Tan, İstanbul: İz Yayıncılık, 2007.
- TAYLA Hesrev, *Geleneksel Türk Mimarisinde Yapı Sistem ve Elemanları*, İstanbul: Taç Vakfı Yayınları, 2007.
- TDK- Türk Dil Kurumu, *Türk Dil Kurumu Sözlüğü*, <https://sozluk.gov.tr/>, (ET. 04.10.2018).
- TDK- Türk Dil Kurumu, *Türk Dil Kurumu Sözlükleri*, <https://sozluk.gov.tr/> , (ET. 28.04.2019).
- TURANİ Adnan, *Sanat Terimleri Sözlüğü*, 3. Baskı, Ankara: Toplum Yayınevi, 1975.
- TÜFEKÇİOĞLU Abdulhamit, *Erken Dönem Osmanlı Mimarisinden Yazı*, Birinci Baskı, Ankara: Kültür Bakanlığı, 2001.
- UNAT Yavuz, *Uluğ Bey*, Türkiye Diyanet Vakfı, İstanbul: İslam Ansiklopedisi, 2012, c. 42.
- Uslu Recep, *Gevher Şad*, Türkiye Diyanet Vakfı, İstanbul: İslam Ansiklopedisi, 1996, c. 14.
- YALMAN Bedri, *Bursa'nın Kültür ve Tabiat Varlıkları*, İstanbul: Bursa Çekirge Lions, 2011, s.203.
- YENAL Engin, *Osmanlı (Baş) Kenti Bursa*, Bursa: Bursa Büyükşehir Yayınları, Ankara 2011.
- YETKİN Şerare, *Anadolu'da Türk Çini Sanatının Gelişimi*, Genişletilmiş İkinci Baskı, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınlarından No: 1631, 1972.
- YEZDÎ Şerefeddin Ali, *Emir Timur (Zafernâme)*, İstanbul: Selenge Yayınları, 2019.
- YEZDÎ Şerefiddin Ali-i, *Zafername*, 38.Cilt, Müellif: Kaan Dilek, Türkiye Diyanet Vakfı, İstanbul: İSAM Ansiklopedisi.
- YÜCEL Yaşar, *Timur'un Ortadoğu-Anadolu Seferleri ve Sonuçları (1393-1402)*, Türk Tarihi Kurumu Basimevi, Ankara 1989.

YÜKSEL Musa Şamil, *Timurlularda Din-Devlet İlişkisi*, Ankara: Türk Tarih Kurumu, 2009.
ZÜBER Hüsni, *Türk Süsleme Sanatı*, 2. Baskı, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları
Sanat Eserleri Dizisi 6, 1972.

AKBAŞ Gamze, ERÇETİN Arzu, KUTLU Rana, “İznik’te Erken Dönem Osmanlı Mimarisi
Örnekleri: Zaviye, İmaret, Cami”, *The Turkish Online Journal of Design, Art and
Communication – TOJDAC*, April 2020 Volume 10 Issue 2, s. 120. pp. 116-126.

ALTAN Ebru, “İstanbul’un Fethi Sirasında Şehirde Yaşananlar ve Psikolojik Durum”, *Tarih
Dergisi*, C. 2, S. 66, 2017, ss. 63-76

ARLI Belgin Demirsar, “İznik Çini Fırınları Kazı Buluntularından Çini Örneklerin
değerlendirilmesi”, *Tarih İstanbul: Kültür ve Sanat Araştırmaları Dergisi*, Vol.7,
No.1, 2018.

ATASOY Nurhan, YILMAZ Leyla, “Alanya Kazısı Selçuklu Saray Çini Buluntuları- I”, Van:
*IV Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri (24- 27
Nisan 2000)*, 2005.

AVŞAR Mezhahir, AVŞAR Lale, “Çini Sanatı ve Terminolojisi Üzerine”, *Kalemîşi*, Cilt 2,
Sayı 4, 2014.

BAŞKAN Seyfi, “Timurlu Mimarlığında Çini Süsleme Hakkında Bir Değerlendirme”,
*International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or
Turkic*, V. 9, S. 10, 2014, ss. 77- 95.

BAYAZIT Murat, IŞIK İskender, “Geçmişten Günümüze Çini Sanatı ve Kütahya Çiniciliği”,
Batman Üniversitesi Uluslararası Katılımlı Bilim ve Kültür Sempozyumu, C.1, S.1,
2012, ss. 891- 898.

CANTAY Tanju, “XV. Yüzyıl Osmanlı Sanabnda Görülen Timurlu Sanatı Etkileri”, 1.Baskı,
*Uluğ Bey ve Çevresi Uluslararası Sempozyumu Bildirileri (30 Mayıs- 1 Haziran
1994)*, ed. Songül Bozbeyi, Ankara: Ankara Kültür Merkezi Yayınları, 1996, ss. 136-
163.

ÇEŞMELİ İbrahim, RAIMKULOV Abdisabur, ULUSOY Hande Günözü, “Yerkurgan
Merkez Tapınağı Arkeolojik Kazı ve Konservasyon Çalışması
(Özbekistan/Kaşkaderya)”, *BELLE TEN*, 2019, ss. 807- 816.

DEMİRİZ Yıldız, “XVII.yüzyıl Çinilerinde Değişen Desen Anlayışı”, İstanbul: XVII.yüzyıl Osmanlı Kültür ve Sanat, Sempozyum Bildirileri (19- 20 Mart), 1998, ss. 77- 84.

DEMİRİZ Yıldız, “Osmanlı Çini Sanatı”, *Türkler*, Cilt: 12, s. 364. ss. 350- 357.

FINDIK Nurşen Özkul, “Osmanlı Devri Seramik Sanatı”, ed. Hasan Celal Güzel, Kemal Çiçek, KOCA Salim, *Türkler*, Cilt 12, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002, ss. 375- 384.

GÜLAÇTI Nurettin, “Selçuklu Dönemi Figüratif Dekorlu Seramik ve Çini Örneklerinin Cumhuriyet Dönemi Kütahya Figüratif Çinileriyle Karşılaştırılması”, *21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum*, C. 1 S. 1, Bahar, 2012, ss. 33- 48.

KALFAZADE Selda, “Topkapı Sarayı’nda Çini”, *Topkapı Sarayını Anlamak*, ed. Ali Satan-Salim Aydın- Selin İpek, İstanbul: Topkapı Sarayı Müzesi Müdürlüğü, 2018.

KERAMETLİ Can, “Osmanlı Devri Çini ve Seramikleri”, *Türk Çini Sanatından Örnekler*, İstanbul: Ak Yayınları, 1986.

KOÇ Gamze, “Çini Motifleri”, *Çini ve Seramik Tarihi*, C.5, S. 3, 2019.

MAHIR Banu, “Osmanlı Sanatında Saz Üslubundan Anlaşılan”, *Topkapı Sarayı Müzesi*, Y. 2, İstanbul: Topkapı Sarayı Müzesi, 1987, ss. 123- 140.

MAKALELER

O’KANE Bernard, “The Development of Iranian Cuerda Seca Tiles and the Transfer of Tilework Technology,” in *And Diverse Are Their Hues: Color in Islamic Art and Culture*, ed. Sheila Blair and Jonathan Bloom, Yale University Press, 2011, pp.181- 192.

OKÇU Recep, “İznik’in Antik Tarihçesi”, *İznik Nikaia Gezi Rehberi*, İznik: İznik Belediyesi, ss.12-14

ÖLÇER Sevcan, “15 ve 16. Yüzyıl Mavi-Beyaz Seramikleri: Osmanlı, Safevi ve Çin Hanedanlığı Örneklerinin Üslup Bağlamında Karşılaştırılması”, *Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Dergisi*, Cilt: XXVII, S. 1, 2018, ss. 265- 301.

PANDER Klaus, “Timuroğullarının Orta Asya Mimari Sanatına Katkıları”, *Türkler Ansiklopedisi*, 8.cilt, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002.

- TOGAN Zeki Velidi, “Büyük Türk Hükümdarı Şahruh”, *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, C. III, S. 3-4, 1949, s. 528. ss.520- 538.
- TOGAN Zeki Velidi, “Herât”, *İA*, V-1, İstanbul: MEB, 1988, ss. 429- 442.
- TUĞLACI Pars, “Osmanlı Şehirleri”, İstanbul: *Milliyet Gazetesi*, 1985.
- TÜTMEZ Kübra, “Timurlu Devleti Tarihine Dair Türkiye’de Yapılmış Çalışmalar Üzerine Bir Bibliyografya Denemesi”, *Akademik ve Tarih ve Düşünce Dergisi*, C. 6, Y. 1, 2019, ss. 136-163.
- UYSAL Ali Osman, “Erken Osmanlı Döneminde Sırlı Tuğla Minareler”, *X. Türk Tarihi Kongresi, Ankara 22-26 Eylül 1986, Kongre’de Sunulan Bildiriler*, V. Cilt, Ankara 1994.
- VARDAR Kadriye Figen, “Timurlu Sanatında Çininin Yeri, Teknik ve Süsleme Özellikleri”, *Arkeoloji ve sanat İstanbul*, C. 33, S. 138, 2011, ss. 95- 116.
- WILSON Ralph Pinder, “Ghaznavid and Ghūrid Minarets”, *Journal of the British Institute of Persian Studies*, Vol. 39, 2001, pp. 155- 186.
- WILBER Donald N., “The Development of Mosaic Faience in İslamic Architecture in İran” *Art İslamica*, V. 6, N. 1, 1937, pp. 1- 40.
- YILDIRIM Savaş, “Bursa Yeşil Camii Mihrabı”, *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, C. 47, S. 1, 2007, s. 171. ss. 165- 177.

DİĞER KAYNAKLAR

- АБДУХОЛИКОВ Фирдавс Фридунович, вб., *Узбекистон обидаларидаги битиклар*, Тошкент:Uzbekistan Today, 2015.
- АЛЕКСАНДРОВИЧ Михаил, *Геометрическая гармонизация в архитектуре Средней Азии IX – XV вв.* Москва, 1978.
- АЛЕСКЕРОВ Юрий Николаевич, *Самарканд*, Москва: ЦК КП Узбекистан, 1972.
- БАРТОЛЬД Василий Владимирович, *Мечеть Биби-Ханым.— Сочинения*, Т. 6, Москва., 1966.
- БУЛАТОВА Вера Андреевна, *К истории сложения ансамбля Шах-и-Зинда в XV в. В кн, «Из истории эпохи Улугбека».* Ташкент, 1965.

- ГЮЛЬ Эльмира, *Архитектурный декор эпохи Тимуридов: символы и значения*, Ташкент, док.дис. 2014.
- ДЕНИКЕ Борис Петрович, *Архитектурный орнамент Средней Азии*, Москва: Издательство Всесоюзной Академии архитектуры, 1939.
- ЗОХИДОВ Пўлат, *Темур даврининг меъморий кахкашони*. Тошкент: Шарқ 1966.
- МАССОН Михаил Евгеньевич, *Мавзолей Гур-Эмир усыпальница Тимуридов*, Ташкент: Мягкая обложка, 1926.
- ПОЛУПАНОВ С.Н., *Архитектурные Памятники Самарканда*, Издательство Академии Архитектуры СССР, Москва: Изд-во Академии архитектуры, 1948.
- ТОНДИ Ахмед, *Архитектурный декор Средней Азии эпохи Тимуридов*, Москва: док.дис, 2003, с. 55.
- ФАДЛ Абу-л, *Мухаммад сын Абу Джалила*, Кандийна-йи хурд.
- ЯКУБОВСКИЙ Александр Юрьевич, “Мастера Ирана в Средней Азии при Тимуре. Иранское искусство и археология”, *III Международный конгресс*, Москва, 1939.
- ЯКУБОВСКИЙ Александр Юрьевич, *Самаркан при Тимуре и Тимуридах*, Ленинград: Госуд. Эрмитаж, 1953.

FOTOĞRAFLAR

- 1.Resim. İznik Yeşil Camii Dış Cephesi Genel Görüntüsü
- 2.Resim. İznik Yeşil Camii Minaresi Genel Fotoğrafi
- 3.Resim. İznik Yeşil Camii Minaresi Gövde Kısımındaki Çinileri
- 4.Resim. İznik Yeşil Camii Minarenin Mukarnas Çinileri
- 5.Resim. Bursa Yeşil Camii Dış Cephesi Genel Görüntüsü
- 6.Resim. Bursa Yeşil Camii İç Kısımındaki Altıgen Çini Levhalar
- 7.Resim. Bursa Yeşil Camii Mihrap Çinileri Genel Görüntüsü
- 8.Resim. Bursa Yeşil Cami Mihrap Sütünce Çinileri
- 9.Resim. Bursa Yeşil Cami Duvar Altıgen Çini Levhaları
- 10.Resim. Bursa Yeşil Cami Duvar Altıgen Çini Levhaları ve Altın Varaklar
- 11.Resim. Bursa Yeşil Camii İç Mekân Pencere Alınlığındaki Bordürler
- 12.Resim. Bursa Yeşil Camii Çini Bordürü
- 13.Resim. Bursa Yeşil Camii Hünkâr Mahfili Korkulukları
- 14.Resim. Bursa Yeşil Türbesi Dış Cephesi
- 15.Resim. Bursa Yeşil Türbe Giriş Kapı Çinileri Genel Görüntüsü
- 16.Resim. Bursa Yeşil Türbesi Dış Yan Cephesi Çinileri
- 17.Resim. Bursa Yeşil Türbesi Dış Yan Cephesi Çinileri
- 18.Resim. Bursa Yeşil Türbe Dış Cephe ve Pencere Alınlıkları Çinileri
- 19.Resim. Bursa Yeliş Türbe Giriş Kapı Tavan Çinileri
- 20.Resim. Bursa Yeşil Türbenin Giriş Kapı İç Görünümü
- 21.Resim. Yeşil Türbe İç Cephe Çinileri Görüntüsü
- 22.Resim. Bursa Yeşil Türbe Mihrap Genel Görüntüsü
- 23.Resim. Bursa Yeşil Türbenin İç Beden Duvar Altıgen Çinileri
- 24.Resim. Bursa Yeşil Türbe. Sultan Mehmet Çelebi Sandukası

- 25.Resim. Bursa. Muradiye Cami Dış Cephesi
- 27.Resim. Bursa. Muradiye Camii Dış Çini Karoları
- 26.Resim. Bursa. Muradiye Camii Giriş Kapısı
- 37.Resim. Bursa. Muradiye Şehzade Ahmet Türbesi Giriş Kapısı İç Görüntüsü.
- 38.Resim Bursa. Muradiye. Şehzade Ahmet Türbesi Mihrap Çinileri
- 39.Resim. Bursa. Muradiye Şehzade Ahmet Türbesi Mihrap Çinileri
- 40.Resim. Bursa. Muradiye Şehzade Ahmet Türbesi Bordür Çinileri
- 41.Resim. Bursa. Muradiye. Şehzade Mahmut Türbesi Dış Cephe Görüntüsü
- 42.Resim. Bursa. Muradiye. Şehzade Mahmut Türbesi İç Mekân
- 43.Resim. Bursa. Muradiye. Şehzade Mahmut Türbesi Mihrap Çinileri
- 44.Resim. Bursa. Muradiye. Şehzade Mahmut Türbesi Altıgen Çiniler ve Bordürler
- 45.Resim. Bursa. Muradiye Cem Sultan Türbe Dış Cephe Genel Görüntüsü
- 46.Resim. Bursa. Muradiye Cem Sultan Türbesi İç Genel Görüntüsü
- 47.Resim. Bursa. Muradiye Cem Sultan Türbesi Mihrap Çinileri Genel Görüntüsü
- 48.Resim. Bursa. Muradiye Cem Sultan Türbesi Mihrap Çinileri
- 49.Resim. Semerkant. Gur-i Mir Genel Görünümü
- 50.Resim. Semerkant. Gur-i Mir Giriş Taç Kapısı
- 51.Resim. Semerkant. Gur-i Mir Taç Kapı
- 52.Resim. Semerkant. Gur-i Mir İç Görünümü
- 53.Resim. Semerkant. Gur-i Mir Türbesi İç Mekân
- 54.Resim. Semerkant. Gur-i Mir İç Koridor Görünümü
- 55.Resim. Semerkant. Gur-i Mir Türbe Kubbe Fragmanı
- 56.Resim. Semerkant. Şah-i Zinde, Haritası
- 57.Resim. Semerkant. Şah-i Zinde Ön Cephe Görüntüsü
- 58.Resim. Semerkant. Şah-i Zinde Giriş Taç Kapı ve Kadi Zade Rumi Taç Kapıları
- 59.Resim. Semerkant. Şah-i Zinde Taç Kapı

- 60.Resim. Semerkant. Şah-i Zinde Giriş Taç Kapı ve Kadi Zade Rumi Taç Kapı Kitabesi
- 61.Resim. Semerkant. Şah-i Zinde Kadızâde-î Rumî Türbesi Dış Cephe Genel Görüntüsü
- 62.Resim. Semerkant. Şah-i Zinde Kadızâde-î Rumî Türbesi Taç Kapı
- 63.Resim. Semerkant. Şah-i Zinde Kadızâde-î Rumî Türbesi Kubbeleri.
- 64.Resim. Semerkant. Şah-i Zinde Mezarlığı Kadızâde-î Rumî Türbesi
- 65.Resim. Semerkant. Şah-i Zinde Mezarlığı Kadızâde-î Rumî Türbesi
- 66.Resim. Semerkant. Şah-i Zinde Mezarlığı. Emirzade Türbesi Giriş Taç Kapısı.
- 67.Resim. Semerkant. Şah-i Zinde Mezarlığı. Emirzade Türbesi Giriş Taç Kapısı
- 68.Resim. Semerkant. Şah-i Zinde. Şadı Mülk Türbesi Taç Kapı
- 69.Resim. Semerkant. Şah-i Zinde. Şadı Mülk Türbesi Taç Kapı Çini Panosu
- 70.Resim. Semerkant. Şah-i Zinde. Mezarlığı Şirin Bika Aka Türbe
- 71.Resim. Semerkant. Şah-i Zinde Mezarlığı. Şirin Bika Aka Türbe
- 72.Resim. Semerkant. Şah-i Zinde Mezarlığı. Şirin Bika Aka Türbe Ön Cephesi
- 73.Resim. Semerkant. Şah-i Zinde Mezarlığı. Şirin Bika Aka Türbe Ön Cephesi Fragmanı
- 74.Resim. Semerkant. Şah-i Zinde Mezarlığı. Sekizgen Türbe Genel Görüntüsü
- 75.Resim. Semerkant. Şah-i Zinde Mezarlığı. Sekizgen Türbe Dış Cephesi
- 76.Resim. Semerkant. Şah-i Zinde Mezarlığı. Sekizgen Türbe İç Cephesi.
- 77.Resim. Semerkant. Şah-i Zinde. Sekizgen Türbe ve Diğer Türbeler
- 78.Resim. Semerkant. Şah-i Zinde Mezarlığı. Tuman Aka Türbesi Taç Kapı
- 79.Resim. Semerkant. Şah-i Zinde Mezarlığı. Tuman Aka Türbesi Taç Kapı
- 80.Resim. Semerkant. Şah-i Zinde Mezarlığı. Tuman Aka Türbesi Taç Kapı Sivri Kemerli
- 81.Resim. Semerkant Bibi Hanım Dış Cephe Görünümü
- 82.Resim. Semerkant Bibi Hanım Dış Cephe Yan Görünümü
- 83.Resim. Semerkant. Bibi Hanım Camii Taç Kapı
- 84.Resim. Semerkant. Bibi Hanım Camii Taç Kapı Sivri Kemerli
- 85.Resim. Semerkant Bibi Hanım Camii Kubbe Çinileri

86.Rersim. Semerkant. Bibi Hanım Camii Minaresi

87.Resim. Semerkant. Bibi Hanım İç Avlu Görünümü

88.Resim. Semerkant. Bibi Hanım Türbesi Dış Ön Cephe Genel Görüntüsü

89.Resim. Semerkant. Bibi Hanım Türbesi Kubbe ve Kasnağındaki Çiniler

90.Resim. Semerkant. Şah-i Zinde Mezarlığı. Kusem İbn-Abbas Türbesi İç Mekân

91.Resim. Semerkant. Şah-i Zinde Mezarlığı. Kusem İbn-Abbas Sandukası

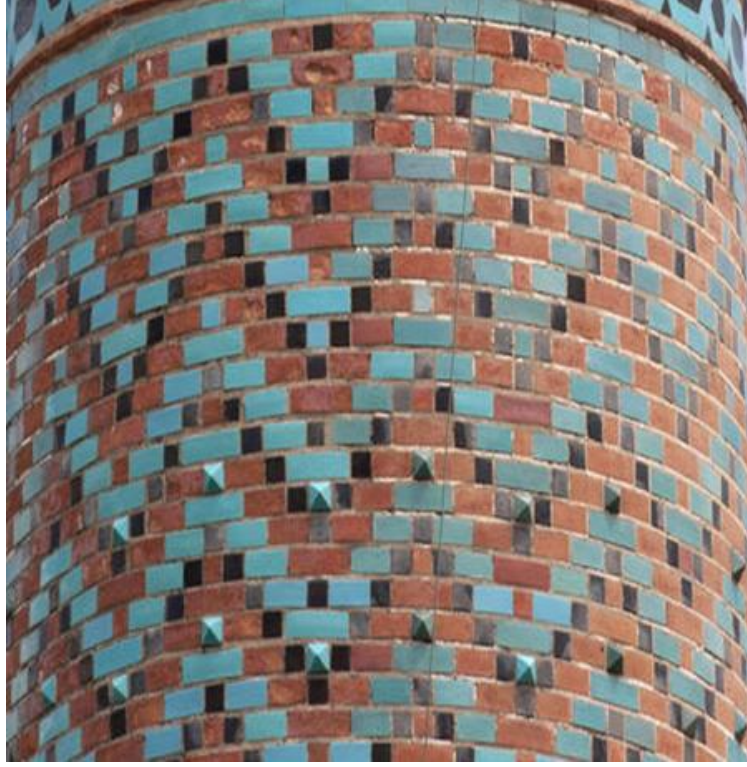
FOTOĞRAFLAR



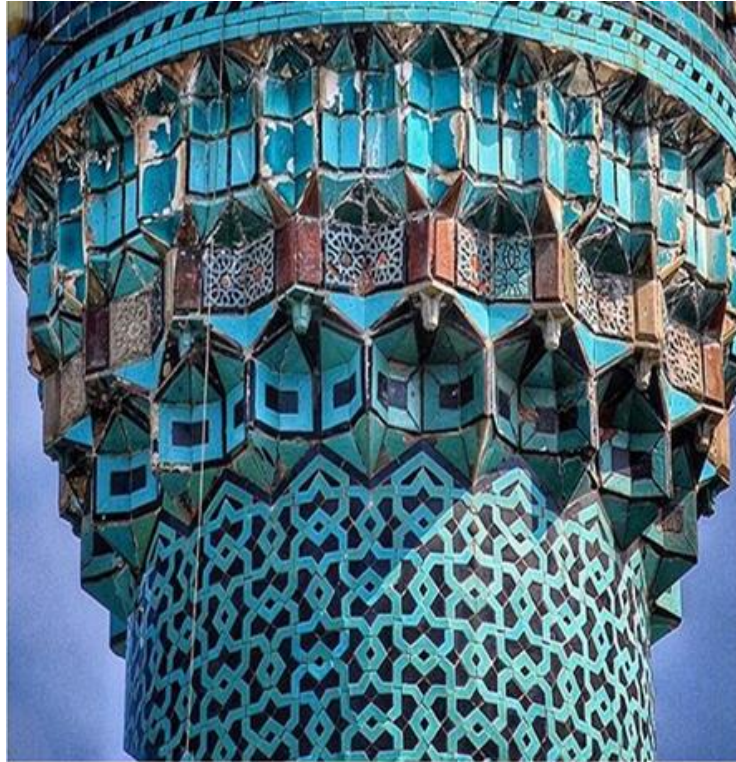
1.Resim. İznik Yeşil Camii Dış Cehesi Genel Görüntüsü



2.Resim. İznik Yeşil Camii Minaresi Genel Fotoğrafi



3.Resim. İznik Yeşil Camii Minaresi Gövde Kısımındaki Çinileri



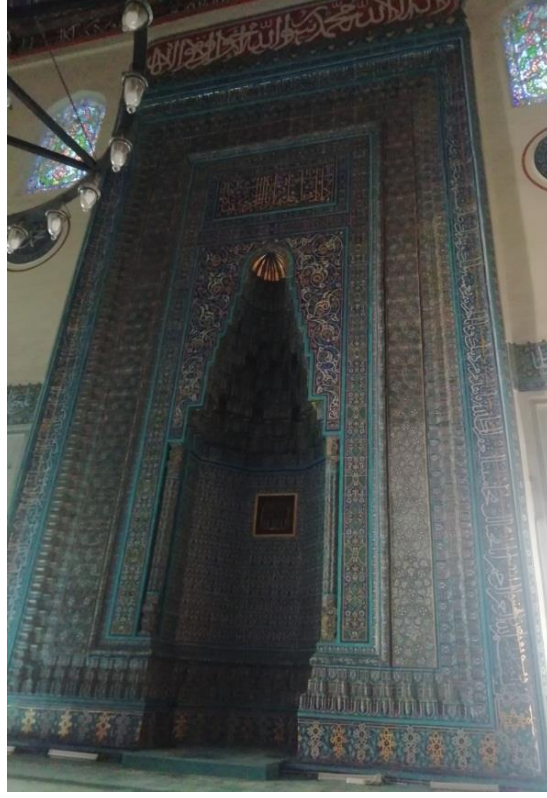
4.Resim. İznik Yeşil Camii Minarenin Mukarnas Çinileri



5.Resim. Bursa Yeşil Camii Dış Cephesi Genel Görüntüsü



6.Resim. Bursa Yeşil Camii İç Kısımındaki Altıgen Çini Levhalar



7.Resim. Bursa Yeşil Camii Mihrap Çinileri Genel Görüntüsü



8.Resim. Bursa Yeşil Camii Mihrap Sütunçe Çinileri



9.Resim. Bursa Yeşil Cami Duvar Altıgen Çini Lavheleri



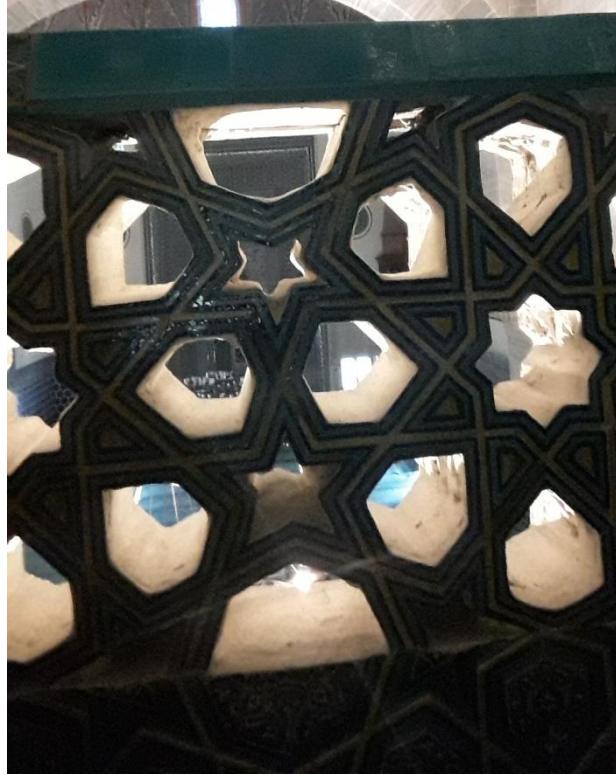
10.Resim. Bursa Yeşil Cami Duvar Altıgen Çini Lavheleri ve Altın Varaklar



11.Resim. Bursa Yeşil Camii İç Mekân Pencere Alınlığındaki Bordürler



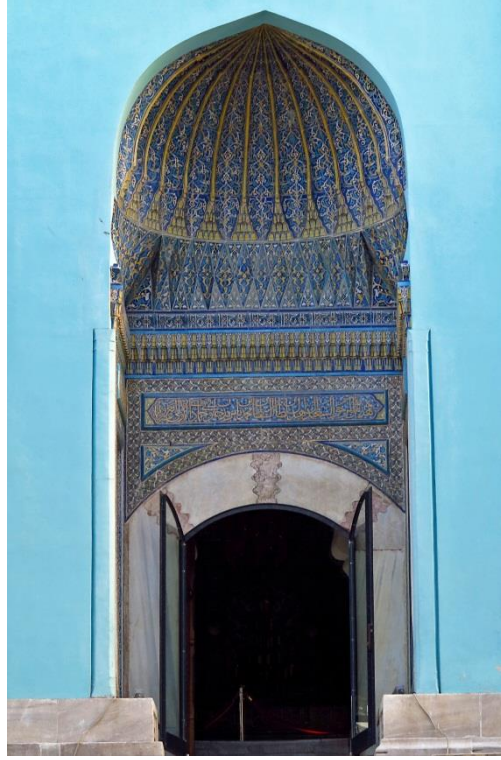
12.Resim. Bursa Yeşil Camii Çini Bordürü



13.Resim. Bursa Yeşil Camii Hunkar Mahfili Korkulukları.



14.Resim. Bursa Yeşil Türbesi Dış Cephesi



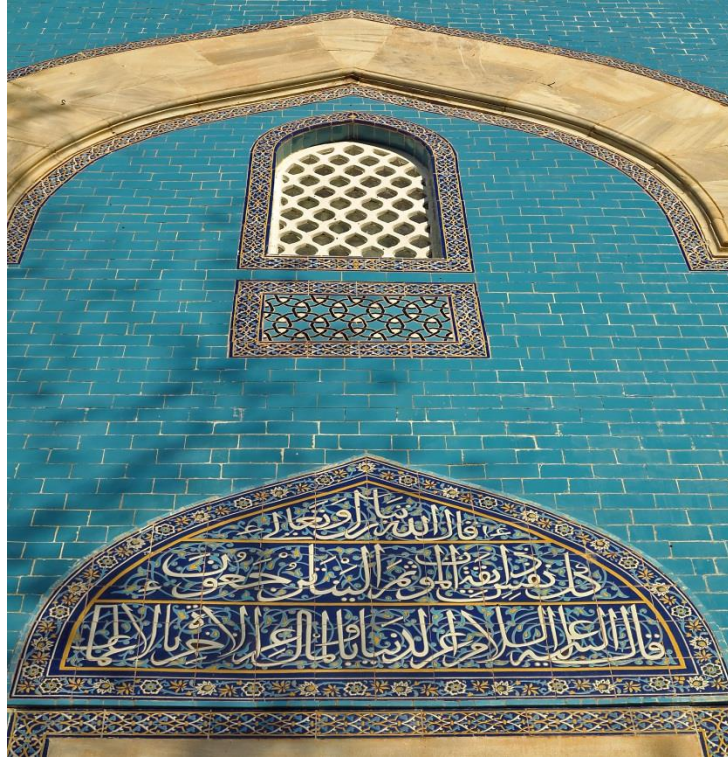
15.Resim. Bursa Yeşil Türbe Giriş Kapı Çinileri Genel Görüntüsü



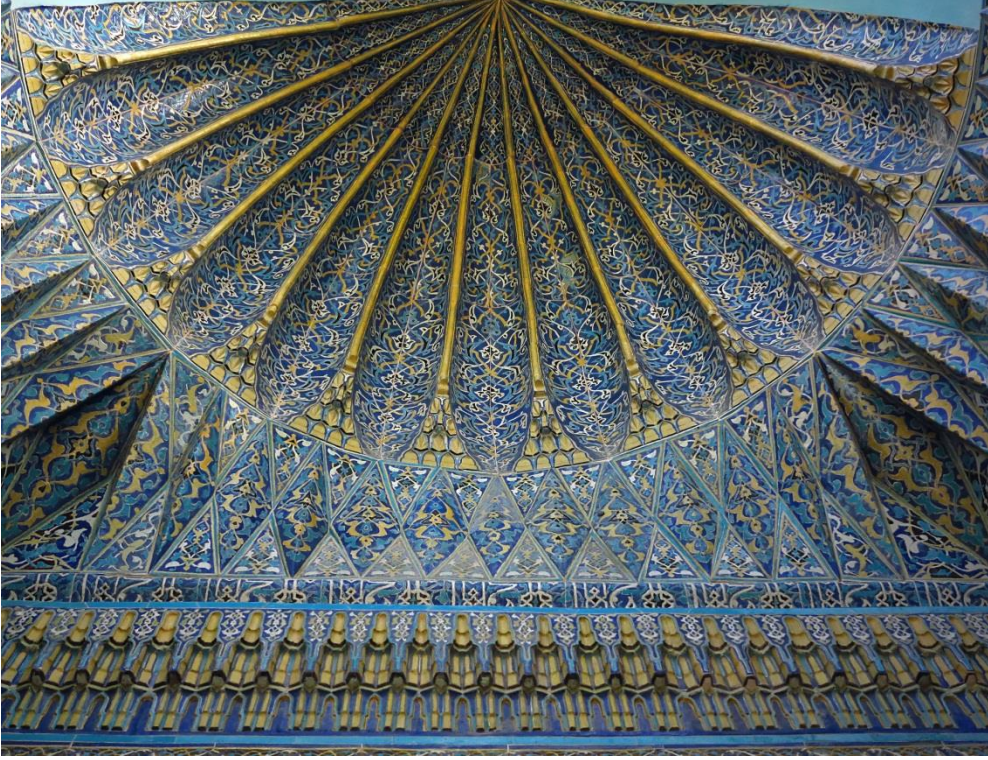
16.Resim. Bursa Yeşil Türbesi Dış Yan Cephesi Çinileri



17.Resim. Bursa Yeşil Türbesi Dış Yan Cephesi Çinileri



18.Resim. Bursa Yeşil Türbe Dış Cephe ve Pence Alınlıkları Çinileri.



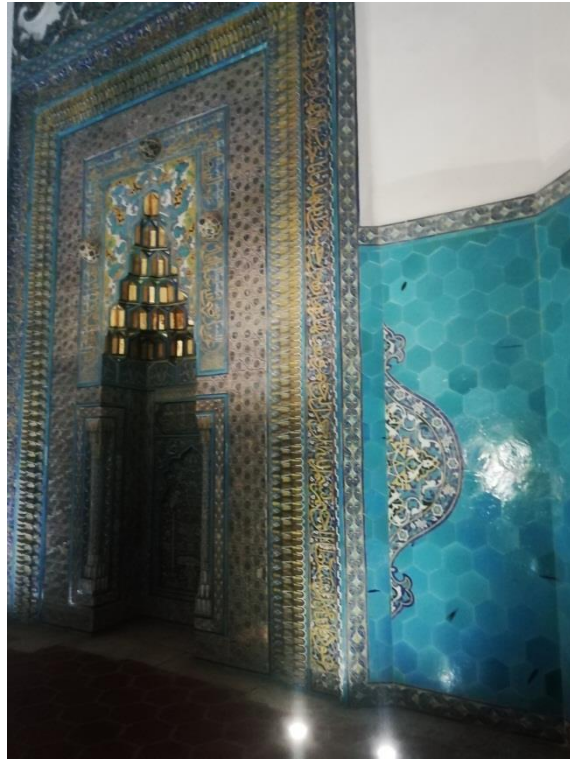
19.Resim. Bursa Yeliş Türbe Giriş Kapı Tavan Çinileri



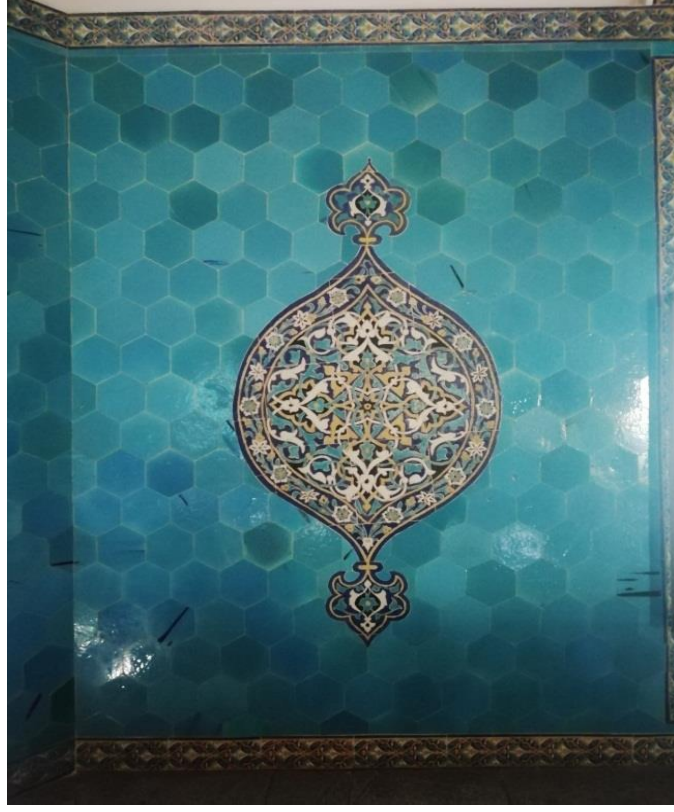
20.Resim. Bursa Yeşil Türbenin Giriş Kapı İç Görünümü



21.Resim. Yeşil Türbe İç Cephe Çinileri Görüntüsü



22.Resim. Bursa Yeşil Türbe Mihrap Genel Görüntüsü



23.Resim. Bursa Yeşil Türbenin İç Beden Duvar Altıgen Çinileri



24.Resim. Bursa Yeşil Türbe. Sultan Mehmet Çelebi Sandukası



25.Resim. Bursa. Muradiye Cami Dış Cephesi



26.Resim. Bursa. Muradiye Camii Giriş Kapısı



27.Resim. Bursa. Muradiye Camii Dış Çini Karoları



28.Resim. Bursa. Muradiye Camii Sağ Cephe İkinci Pencere Alınlığındaki Çini Levhalar



29.Resim. Bursa. Muradiye Camii Sol Cephe Birinci Pencere Alınlığındaki Çini Levhalar



30.Resim. Bursa. Muradiye Camii Sol Cephe İkinci Pencere Alınlığındaki Çini Levhalar



31.Resim. Bursa. Muradiye Camii Giriş Koridorunun Üst Kısmı ile Tavan



32.Resim. Bursa. Muradiye Camii İç Görünümü



33.Resim. Bursa. Muradiye Camii Harim Duvarındaki Çini Levhalar Görünümü



34.Resim. Bursa. Muradiye Camii İç Mekândaki Harim Duvar Kısımındaki Bordürler



35.Resim. Bursa. Muradiye Şehzade Ahmet Türbe Genel Görüntüsü



36.Resim. Bursa. Muradiye Şehzade Ahmet Türbesi İç Görüntüsü.



37.Resim. Bursa. Muradiye Şehzade Ahmet Türbesi Giriş Kapısı İç Görüntüsü.



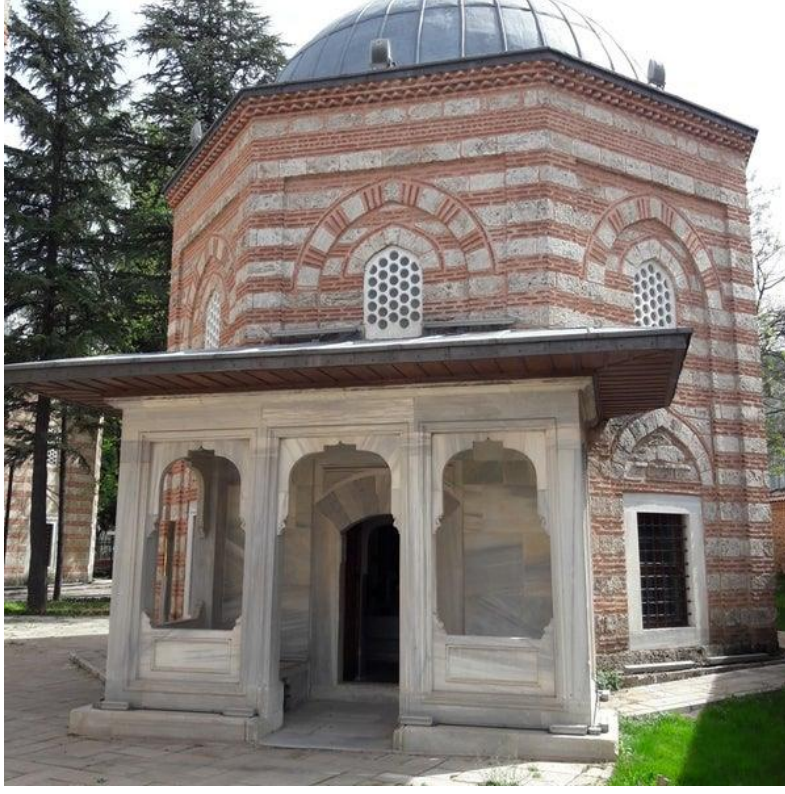
38.Resim Bursa. Muradiye. Şehzade Ahmet Türbesi Mihrap Çinileri.



39.Resim. Bursa. Muradiye Şehzade Ahmet Türbesi Mihrap Çinileri



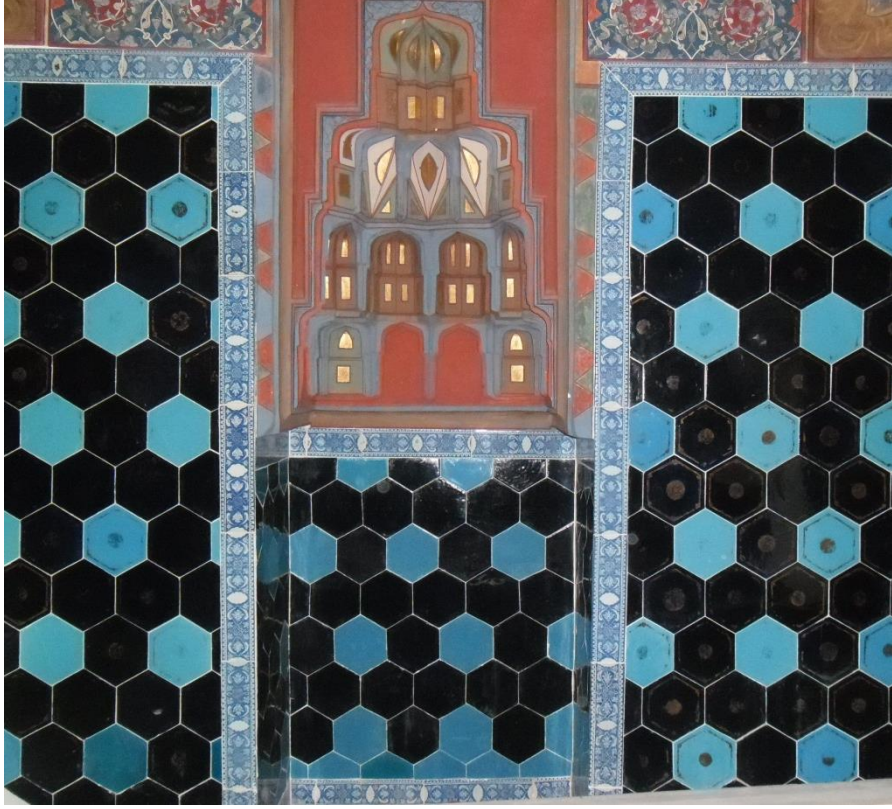
40.Resim. Bursa. Muradiye Şehzade Ahmet Türbesi Bordür Çinileri



41.Resim. Bursa. Muradiye. Şehzade Mahmut Türbesi Dış Cehpe Görüntüsü



42.Resim. Bursa. Muradiye. Şehzade Mahmut Türbesi İç Mekani



43.Resim. Bursa. Muradiye. Şehzade Mahmut Türbesi Mihrap Çinileri



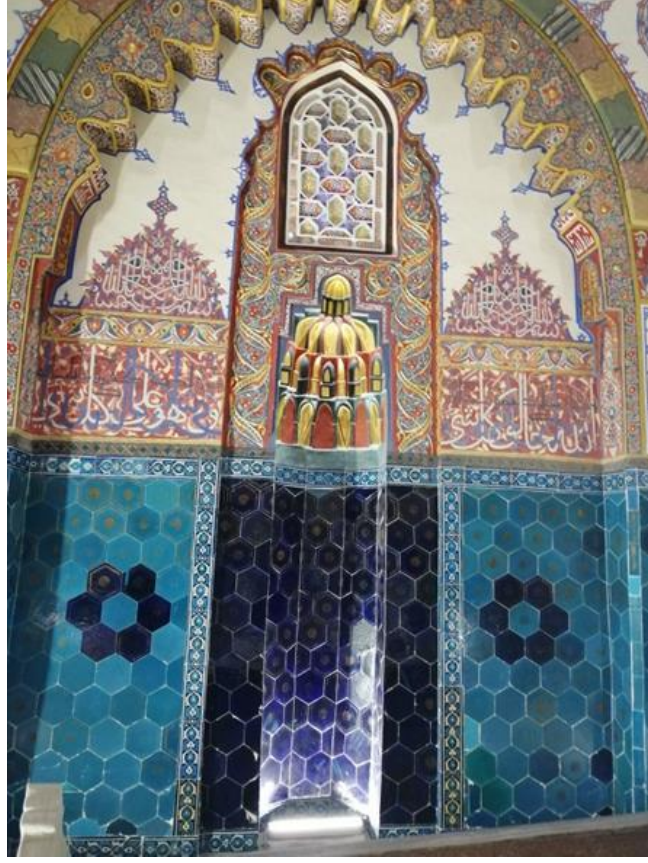
44.Resim. Bursa. Muradiye. Şehzade Mahmut Türbesi Altıgen Öiniler ve Bordürler



45.Resim. Bursa. Muradiye Cem Sultan Türbe Dış Cephe Genel Görüntüsü



46.Resim. Bursa. Muradiye Cem Sultan Türbesi İç Genel Görüntüsü



47.Resim. Bursa. Muradiye Cem Sultan Türbesi Mihrap Çinileri Genel Görüntüsü



48.Resim. Bursa. Muradiye Cem Sultan Türbesi Mihrap Çinileri



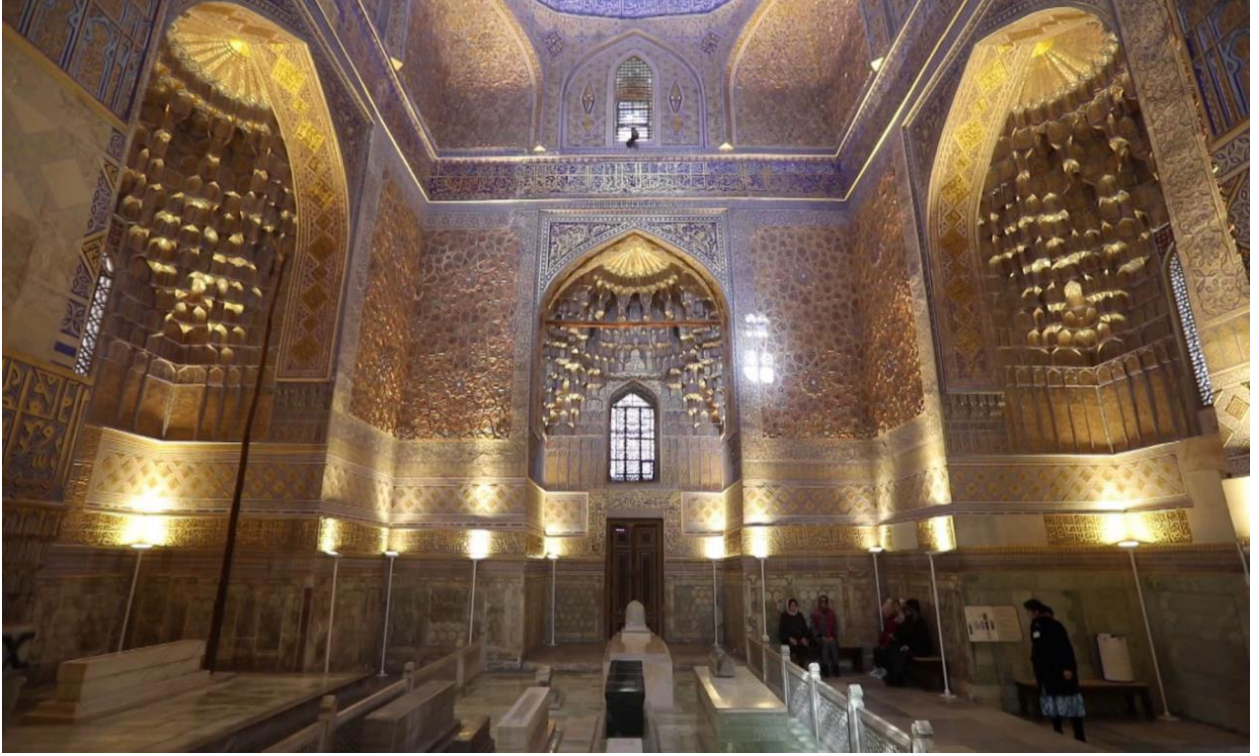
49.Resim. Semerkant. Gur-i Mir Genel Görünümü



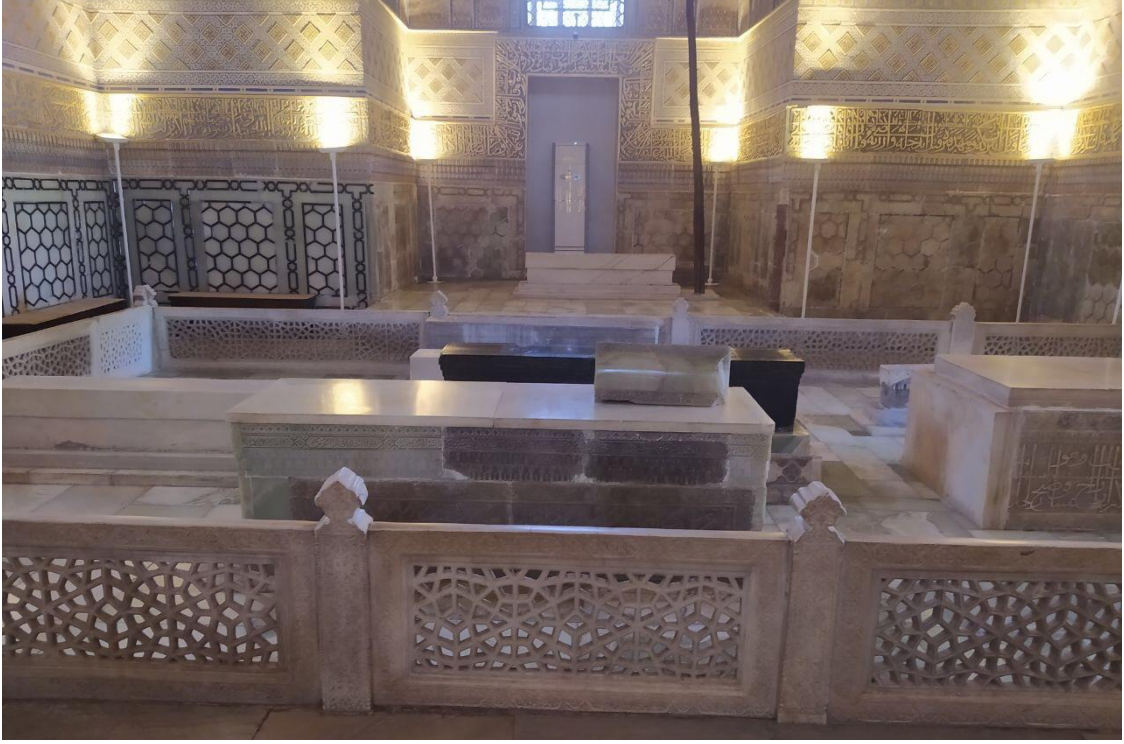
50.Resim. Semerkant. Gur-i Mir Giriş Taç Kapısı



51.Resim. Semerkant. Gur-i Mir Taçkapı



52.Resim. Semerkant. Gur-i Mir İç Görünümü



53.Resim. Semerkant. Gur-i Mir Türbesi İç Mekani



54.Resim. Semerkant. Gur-i Mir İç Koridor Görünümü



55.Resim. Semerkant. Gur-i Mir Türbe Kubbe Fragmanı



56.Resim. Semerkant. Şah-i Zinde, Haritasi



57.Resim. Semerkant. Şah-i Zinde Ön Cephe Görüntüsü



58.Resim. Semerkant. Şah-i Zinde Giriş Taç Kapı ve Kadi Zade Rumi Taç Kapıları



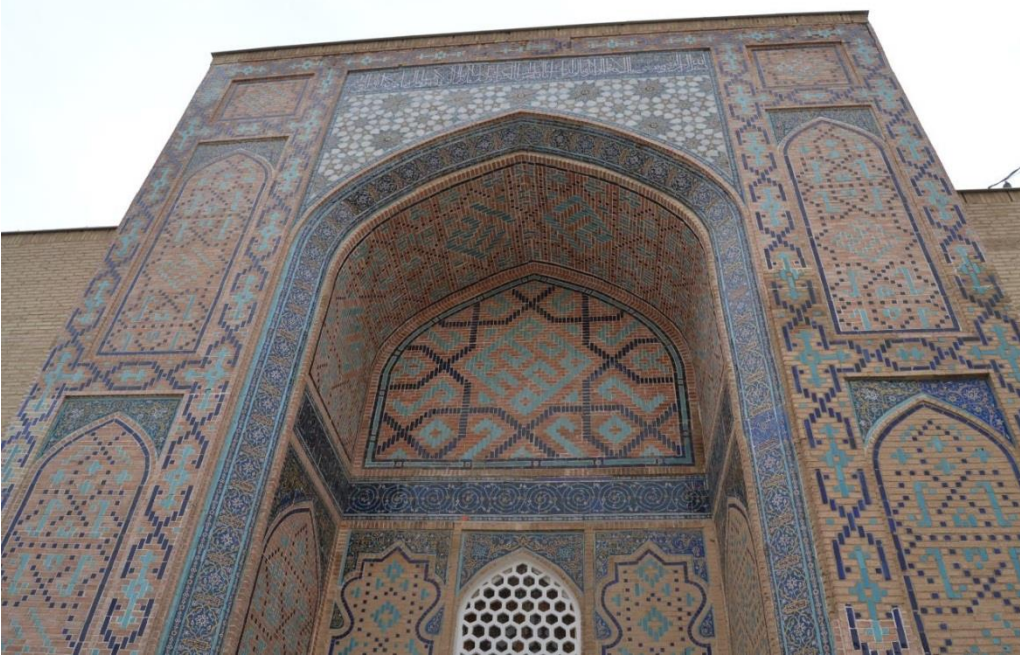
59.Resim. Semerkant. Şah-i Zinde Taç Kapı



60.Resim. Semerkant. Şah-i Zinde Giriş Taç Kapı ve Kadi Zade Rumi Taç Kapı Kitabesi



61.Resim. Semerkant. Şah-i Zinde Kadızâde-î Rumî Türbesi Dış Cephe Genel Görüntüsü



62.Resim. Semerkant. Şah-i Zinde Kadızâde-î Rumî Türbesi Taç Kapı



63.Resim. Semerkant. Şah-i Zinde Kadızâde-î Rumî Türbesi Kubbeleri.



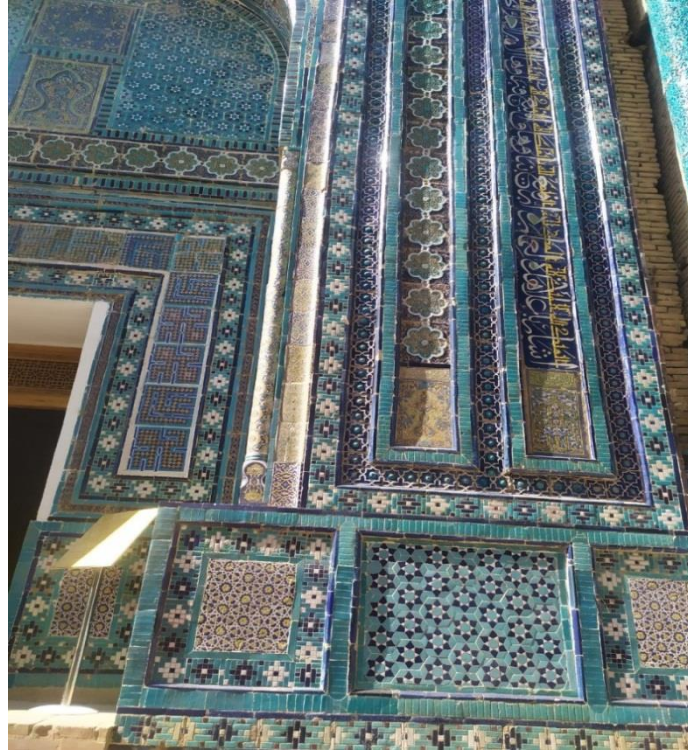
64.Resim. Semerkant. Şah-i Zinde Mezarlığı Kadızâde-î RumîTürbesi



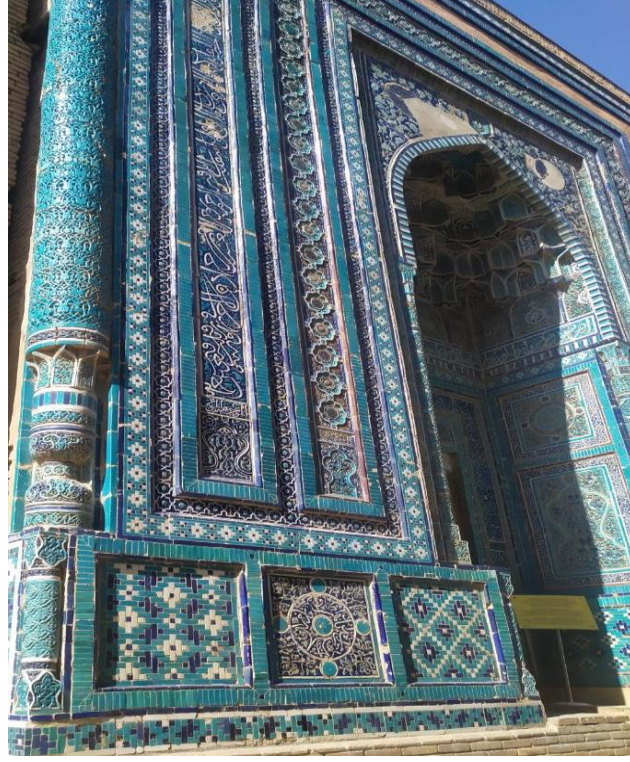
65.Resim. Semerkant. Şah-i Zinde Mezarlığı Kadızâde-î RumîTürbesi



66.Resim. Semerkant. Şah-i Zinde Mezarlığı. Emirzade Türbesi Giriş Taç Kapısı.



67.Resim. Semerkant. Şah-i Zinde Mezarlığı. Emirzade Türbesi Giriş Taç Kapısı



68.Resim. Semerkant. Şah-i Zinde. Şadı Mülk Türbesi Taç Kapı



69.Resim. Semerkant. Şah-i Zinde. Şadı Mülk Türbesi Taç Kapı Çini Panosu



70.Resim. Semerkant. Şah-i Zinde. Mezarlığı Şirin Bika Aka Türbe



71.Resim. Semerkant. Şah-i Zinde Mezarlığı. Şirin Bika Aka Türbe



72.Resim. Semerkant. Şah-i Zinde Mezarlığı. Şirin Bika Aka Türbe Ön Cephesi Fragmanı



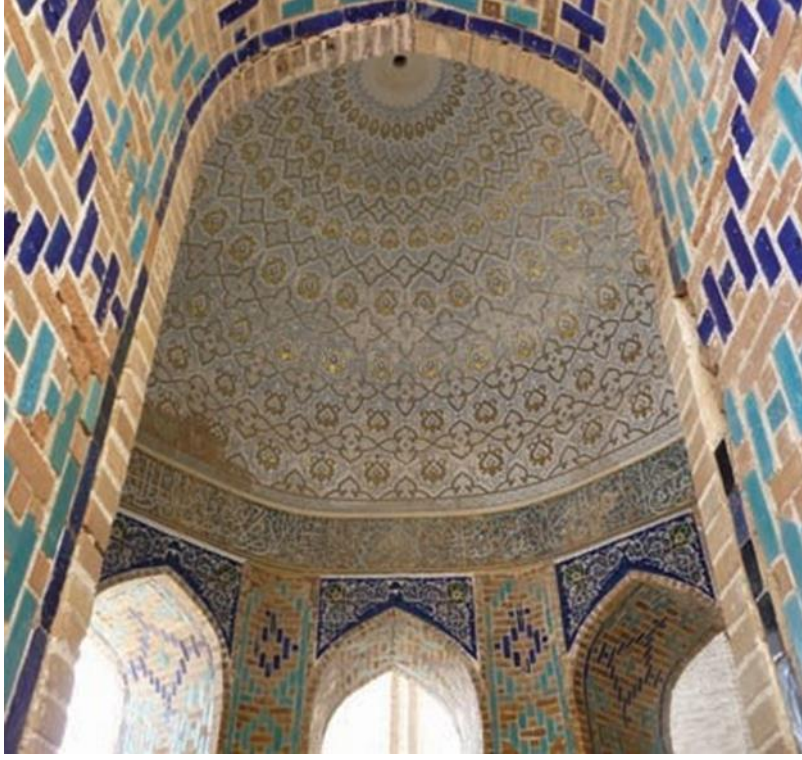
73.Resim. Semerkant. Şah-i Zinde Mezarlığı. Şirin Bika Aka Türbe Ön Cephesi Fragmanı



74.Resim. Semerkant. Şah-i Zinde Mezarlığı. Sekizgen Türbe Genel Görüntüsü



75.Resim. Semerkant. Şah-i Zinde Mezarlığı. Sekizgen Türbe Dış Cephesi



76.Resim. Semerkant. Şah-i Zinde Mezarlığı. Sekizgen Türbe İç Cephesi.



77.Resim. Semerkant. Şah-i Zinde. Sekizgen Türbe ve Diğer Türbeler



78.Resim. Semerkant. Şah-i Zinde Mezarlığı. Tuman Aka Türbesi Taç Kapı



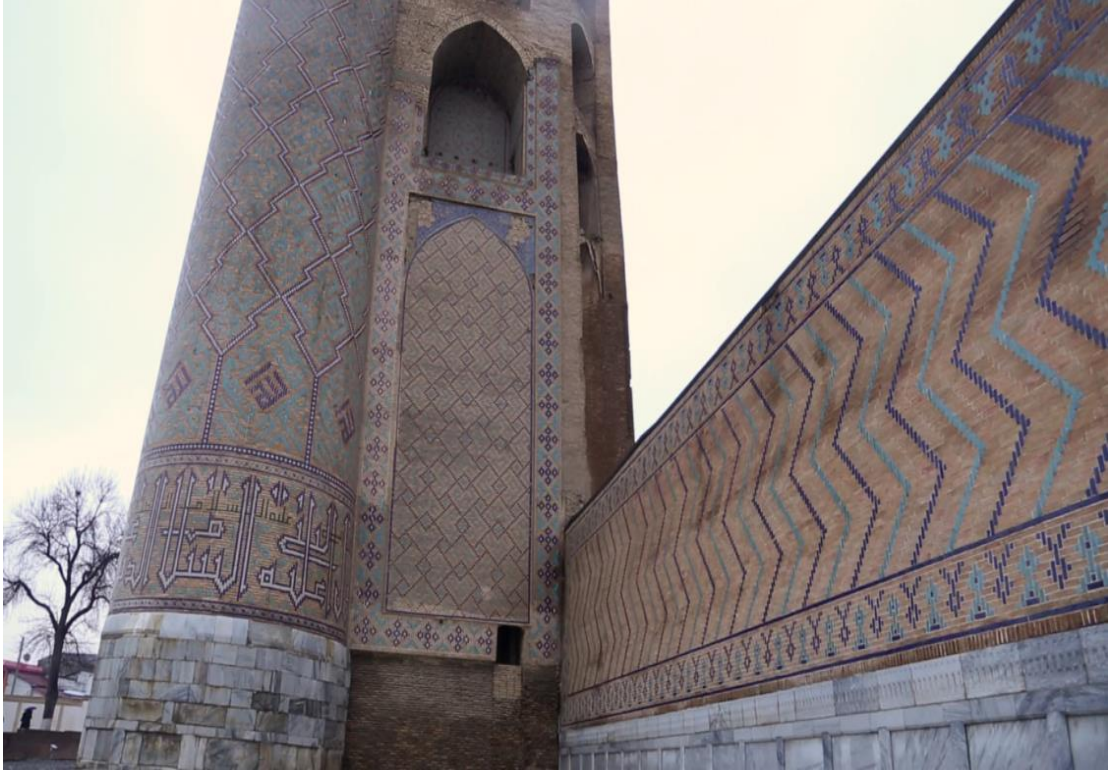
79.Resim. Semerkant. Şah-i Zinde Mezarlığı. Tuman Aka Türbesi Taç Kapı



80.Resim. Semerkant. Şah-i Zinde Mezarlığı. Tuman Aka Türbesi Taç Kapı Sivri Kemer



81.Resim. Semerkant Bibi Hanım Dış Cephe Görünümü



82.Resim. Semerkant Bibi Hanım Dış Cephe Yan Görünümü



83.Resim. Semerkant. Bibi Hanım Camii Taç Kapı



84.Resim. Semerkant. Bibi Hanım Camii Taç Kapı Sivri Kemer



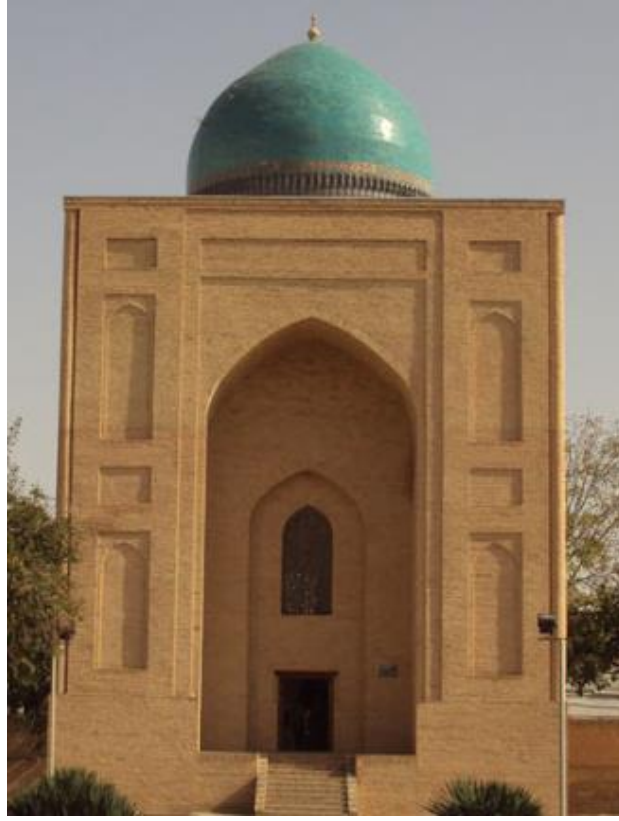
85.Resim. Semerkant Bibi Hanım Camii Kubbe Çinileri



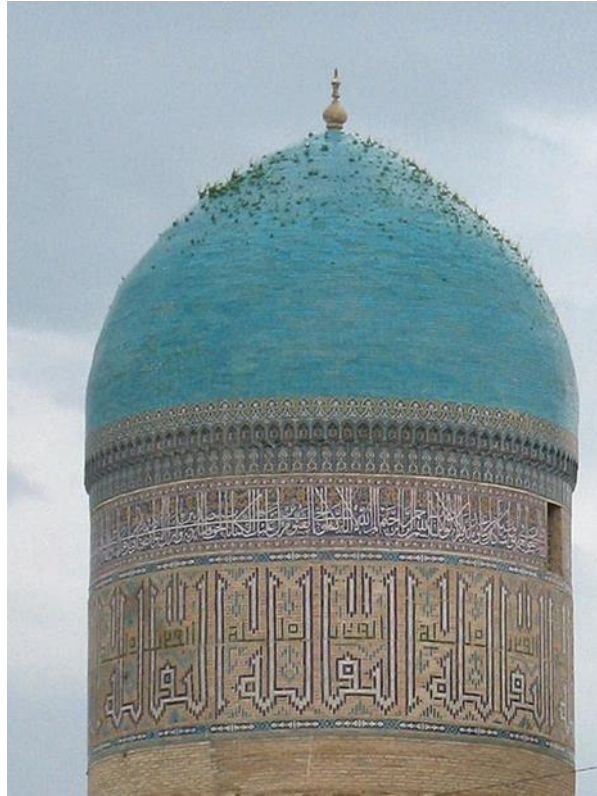
86.Rersim. Semerkant. Bibi Hanım Camii Minaresi.



87.Resim. Semerkant. Bibi Hanım İç Avlu Görünümü



88.Resim. Semerkant. Bibi Hanım Türbesi Dış Ön Cephe Genel Görüntüsü



89.Resim. Semerkant. Bibi Hanım Türbesi Kubbe ve Kasnağındaki Çiniler



90.Resim. Semerkant. Şah-i Zinde Mezarlığı. Kusem İbn-Abbas Türbesi İç Mekan Mukarnasları



91Resim. Semerkant. Şah-i Zinde Mezarlığı. Kusem İbn-Abbas Sandukası