



**OSMANLI MAVİ-BEYAZ ÇİNİ SERAMİKLERİNDE
YAZI KULLANIMI (15.-16. YÜZYIL)**

**2023
YÜKSEK LİSANS TEZİ
SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI**

Zübeyde UZUN

**Tez Danışmanı
Prof. Dr. Lütfiye GÖKTAŞ KAYA**

**OSMANLI MAVİ-BEYAZ ÇİNİ SERAMİKLERİNDE YAZI KULLANIMI
(15.-16. YÜZYIL)**

Zübeyde UZUN

**Tez Danışmanı
Prof. Dr. Lütfiye GÖKTAŞ KAYA**

**T.C.
Karabük Üniversitesi
Lisansüstü Eğitim Enstitüsü
Sanat Tarihi Anabilim Dalında
Yüksek Lisans
Olarak Hazırlanmıştır**

**KARABÜK
Temmuz 2023**

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER	1
TEZ ONAY SAYFASI	3
DOĞRULUK BEYANI	4
ÖN SÖZ	5
ÖZ.....	7
ABSTRACT.....	9
ARŞİV KAYIT BİLGİLERİ	11
ARCHIVE RECORD INFORMATION	12
KISALTMALAR	13
ARAŞTIRMANIN KONUSU	14
ARAŞTIRMANIN AMACI VE ÖNEMİ.....	14
ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ.....	15
ARAŞTIRMA HİPOTEZLERİ / PROBLEM	16
KAPSAM VE SINIRLILIKLAR/KARŞILAŞILAN GÜÇLÜKLER	17
GİRİŞ	17
1. ANADOLU SELÇUKLU DÖNEMİ ÇİNİ VE SERAMİK SANATI.....	20
1.1. Çini Sanatı.....	24
1.2. Seramik Sanatı.....	33
2. BEYLİKLER DÖNEMİ ÇİNİ VE SERAMİK SANATI.....	42
2.1. Çini Sanatı.....	43
2.2. Seramik Sanatı.....	47
3. OSMANLI DÖNEMİ ÇİNİ VE SERAMİK SANATI (15-16. Yüzyıl)	51
4. İZNİK SERAMİKLERİ	66
4.1. Osmanlı Dönemi Öncesi Üretimi.....	66
4.2. Osmanlı Dönemi Üretimi	67

4.3. Atölyeler ve Hammaddeler	73
5. MAVİ-BEYAZ OSMANLI SERAMİKLERİNDE KARŞILAŞILAN ÜSLÛPLAR.....	77
5.1. Baba Nakkaş Üslûbu	77
5.2. Helezonî Tuğrakeş Üslûbu.....	87
5.3. Ustaların Üslûbu	91
5.4. Çin Porseleni Etkileri	94
6. HÜSN-İ HAT (YAZI) SANATININ DOĞUŞU VE GELİŞİMİ	96
6.1. Kullanılan Malzemeler.....	96
6.2. Yazı Çeşitleri.....	98
6.3. Kökeni.....	106
6.4. Gelişimi.....	108
6.4.1. Anadolu Selçuklu Dönemi.....	112
6.4.2. Osmanlı Dönemi.....	114
6.4.2.1. 15.-16. Yüzyıl Hat Sanatı ve Hattatları	117
7. KATALOG	138
8. DEĞERLENDİRME.....	223
8.1. Biçim	223
8.2. Süsleme Programı.....	227
8.3. Yazı	232
8.3.1. Sülüs Yazı	233
8.3.2. Tezyînî Kûfî	238
8.3.3. Kûfî Yazı.....	240
8.3.4. Nesih Yazı	241
8.3.5. Kûfî Yazı Taklidi	241
SONUÇ	243
FOTOĞRAFLAR LİSTESİ.....	260
ÖZGEÇMİŞ	265

TEZ ONAY SAYFASI

Zübeyde UZUN tarafından hazırlanan “OSMANLI MAVİ-BEYAZ ÇİNİ SERAMİKLERİNDE YAZI KULLANIMI (15.-16. YÜZYIL)” başlıklı bu tezin Yüksek Lisans Tezi olarak uygun olduğunu onaylarım.

Prof. Dr. Lütfiye GÖKTAŞ KAYA

.....

Tez Danışmanı, Sanat Tarihi Anabilim Dalı

Bu çalışma, jürimiz tarafından Oy Birliği/Oy Çokluğu Seçiniz ile Sanat Tarihi Anabilim Dalında Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir. 25/07/2023

Ünvanı, Adı SOYADI (Kurumu)

İmzası

Başkan : Doç. Dr. Günnur AYDOĞDU (ESOGÜ)

.....

Üye : Prof. Dr. Lütfiye GÖKTAŞ KAYA (KBÜ)

.....

Üye : Dr. Öğr. Üyesi Tolga UZUN (KBÜ)

.....

KBÜ Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Yönetim Kurulu, bu tez ile, Yüksek Lisans Tezi derecesini onamıştır.

Prof. Dr. Müslüm KUZU

.....

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Müdürü

DOĞRULUK BEYANI

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum bu çalışmayı bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı herhangi bir yola tevessül etmeden yazdığımı, araştırmamı yaparken hangi tür alıntılarım intihal kusuru sayılacağını bildiğimi, intihal kusuru sayılabilecek herhangi bir bölüme araştırmamda yer vermediğimi, yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu ve bu eserlere metin içerisinde uygun şekilde atıf yapıldığını beyan ederim.

Enstitü tarafından belli bir zamana bağlı olmaksızın, tezimle ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak ahlaki ve hukuki tüm sonuçlara katlanmayı kabul ederim.

Adı Soyadı: Zübeyde UZUN

İmza :

ÖN SÖZ

Osmanlı Devleti kuruluşundan itibaren İznik'te ürettiği çiniler ile tüm dünyaya sesini duyurmayı başarmıştır. Saray'ın desteği ile 15. yüzyılda başlayan mavi-beyaz seramiklerin porselen kadar başarılı alt yapısı ve tasarımlarındaki kusursuzluk, Osmanlı çini sanatında özgün gelişmelerle elde edilmiştir. Çini gibi önemli diğer sanat dalı olan hüsn-i hat alanında yapılan çalışmalar Osmanlı padişahlarının kitap ve kütüphaneye verdikleri önemle daha da ilerlemiştir. Dönemin mavi-beyazları üstünde yer alan yazılar her iki sanat dalıyla da ilişkilidir.

Beni bu konuları araştırmaya iten güç sanata ve sanat tarihine olan bağım olmuştur. Sanata akademik olarak ilk adımım Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü Eski Çini Onarımları Anabilim Dalı okumamla atılmıştır. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesinde çini tasarımına büyük önem verdikten sonra sanat tarihi hocam saygıdeğer Prof. Dr. Selçuk Mülayim'in engin sanat tarihi bilgisi beni sanat tarihi alanına yönlendirmiştir. 2019 yılında Karabük Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümünde Yüksek Lisans yapmaya başladım. Burada seçimlerim konusunda beni destekleyen ve her zaman isteklerimizi ciddiye alan hocam Prof. Dr. Lütfiye Göktaş Kaya ile ders döneminde çini tarihi üzerine çalışmalar yaptık. Zaman tez konusu seçmeye geldiğinde hayatımda iki büyük yere sahip olan çini ve hüsn-i hat sanatını birlikte yürütebileceğim bir konu seçmek istedim. Alanda yaptığım taramalardan sonra tez danışman hocam ile birlikte "Osmanlı Mavi-Beyaz Çini Seramiklerinde Yazı Kullanımı (15.-16. Yüzyıl)" konusunu seçtik.

"Osmanlı Mavi-Beyaz Çini Seramiklerinde Yazı Kullanımı (15.-16. Yüzyıl)" başlıklı tez çalışması hem çini sanatını hem de hat sanatını konu almaktadır. 15.-16. yüzyıl mavi-beyaz seramikler ve hüsn-i hat konusunda oldukça fazla sayıda çalışma bulunmaktadır. Ancak seramikler üstündeki yazılarla ilgili bilgilerin eksik olduğu tespit edilmiştir. Bu tez ile yapılmak istenen iki sanat dalıyla ilgili geçmişten itibaren yapılan araştırmalar ve kazılar ışığında güncel bilgileri yakalamaktır. Ayrıca tespit edilen 15.-16. yüzyıl mavi-beyaz seramiklerinin üstünde yer alan yazıların bilgisayar ortamına aktarılması, hangi yazı çeşidiyle yazıldığı ve okunabildiği ölçüde okunabilmesidir.

Çalışmada yer alan eserlerin nerelerde bulunduğunu tespit etmek için yurt dışı ve yurt içindeki müzelerle bağlantıya geçilmiştir. Bu süreçte Çinili Köşk Müzesi'nde yer alan eserler ile ilgili benimle envanter bilgileri ile fotoğraf arşivlerini paylaşan Zeynep Nilüfer Aydın (Arkeolog Müze Uzmanı) ve Tülay Demir (Sanat Tarihçi Müze Uzmanı)'e teşekkür ederim. Yurt dışında yer alan Walter Müze yetkilisi Lindsey Clark'a ilgisinden dolayı ve eser fotoğraflarını paylaştığı için, British Müzesi yetkililerine web sayfalarında yer alan eser fotoğraflarını kullanmama izin verdikleri için teşekkür ederim. Ayrıca müzelerinde döneme ait eser bulunma ihtimaliyle bana yardımcı olan İznik Müze Müdürlüğü ve Edirne Müze Müdürlüğü yetkililerine sağladıkları kolaylıklardan dolayı teşekkür ederim. Özellikle Edirne Müzesi'nde görevli sanat tarihçi Zehra Pekpak'a bütün arşivi benimle birlikte taradığı için teşekkür ederim.

Başta tez danışmanım Prof. Dr. Lütfiye Gökteş Kaya olmak üzere, bu süreçte fikirlerine başvurduğum hocam Doç. Dr. Timur Bilir'e, yazıları okumam konusunda bana yardımcı olan hocam Dr. Öğretim Üyesi Hasan Hüseyin Gündüz, ablam Doç. Dr. Şerife Ağarı ve eşi Prof. Dr. Murat Ağarı'ya, her konuda fikirlerine başvurduğum arkadaşım Arş. Gör. Rumeysa Teke'ye teşekkür ederim. Ayrıca bu yolculukta beni yalnız bırakmayan aileme sonsuz teşekkür ederim.

ÖZ

Osmanlı kuruluş döneminde başlayan sanatsal faaliyetler özellikle 15.-16. yüzyıllarda en parlak dönemini yaşamıştır. Yönetimin sanata verdiği desteklerin etkileriyle sarayda nakışhâne kurulmuş ve baş nakkaş tarafından yönetilen bu nakışhânedeki üslûp birliği doğmuştur.

“Osmanlı Mavi-Beyaz Çini Seramiklerinde Yazı Kullanımı (15.-16. Yüzyıl)” başlıklı tez kapsamında tarihi sıralamasına bağlı kalarak Anadolu Selçuklu, Beylikler dönemi çini seramik sanatına değinildikten sonra Osmanlı çini seramikleri kısaca anlatılmıştır. Bu dönem çini ve seramikleri İznik ana merkezinde üretilmiştir. 15.-16. yüzyılda üretilmiş mavi-beyaz çini seramiklerinde sırasıyla üslûplar baba nakkaş, helezonî tuğrakeş üslûbu, ustaların üslûbu ve Çin porseleni etkisinde kalanlar olarak sınıflandırılmıştır. Bu dönem içinde baba nakkaş ve helezonî tuğrakeş üslûbu seramiklerin üstündeki yazılarla birlikte altın yaldızlı olup yaldızların döküldüğü sadece yazıların bulunduğu seramikler yer almaktadır. Dünya ve Türkiye müzelerinde bulunan 15.-16. yüzyıl mavi-beyaz seramikleri tespit edilmiştir. Katalog bölümünde bu döneme ait ulaşılan eserler incelenmiştir. Ayrıca katalogda eserin bulunduğu yer, üretim yılı, seramiğin süsleme şekli ve üslûbu, yazı türü ile ilgili bilgilerden sonra yazının Arapça ve Türkçesi verilmiştir. Ölçülere sadık kalınarak bilgisayar ortamında çizilen seramiklerin üstündeki yazılar aslına uygun olarak renklendirilmiştir.

Katalog bölümünde 15.-16. yüzyıl mavi-beyaz seramiklerden Çinili Köşk Müzesi’nde 11, British Müzesi’nde 6, Louvre Müzesi’nde 2, Staatliche Müzesi, Metropolitan Sanat Müzesi, Walters Sanat Müzesi, özel koleksiyon, Halep Arkeoloji Müzesi, Kudüs L.A. Mayer İslami Sanatlar Enstitüsü, Türk ve İslam Eserleri Müzesi ve Victoria Albert Müzesi’nde 1’er adet olmak üzere toplam 27 eser incelenmiştir. Çoğunluğu kandillerden oluşan bu seramikler arasında askı top, kalem kutusu, şamdan, tabak ve maşrapalar yer almaktadır. İncelenen eserlerin fotoğrafları, envanter numaraları ve ölçüleri müze yetkililerinden ya da müze web sayfasından alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: 15. Yüzyıl; 16. Yüzyıl; Osmanlı; Hat Sanatı; Çini; Seramik; Mavi-beyaz

ABSTRACT

The artistic activities that started in the establishment period of the Ottoman Empire, especially in the 15th-16th centuries, experienced its brightest period. With the effects of the support given by the administration to art, nakışhane were established in the palace and a stylistic unity was born from this workshop managed by the chief nakkaş.

Within the scope of the thesis titled “The Use of Lettering in Ottoman Blue-White Tile Ceramics (15th-16th Century)”, after the Anatolian Seljuk and Beyliks’ period tile ceramics were mentioned, the Ottoman tile ceramics were briefly explained, adhering to their historical order. Tiles and ceramics of this period were produced in the main center of Iznik. In the blue-white tile ceramics produced in the 15th and 16th centuries, the styles were classified as the baba nakkaş, the spiral tuğrakeş style, the style of the masters, and those influenced by Chinese porcelain, respectively. In this period, there are gilded ceramics with only calligraphy on which the gilding is poured, together with the calligraphy on the ceramics in the style of baba nakkaş and spiral tuğrakeş style. Blue-white ceramics of the 15th and 16th centuries found in museums of the world and Turkey have been determined. In the catalog section, the ceramics reached from this period were examined. In addition, after the information about the place where the work is located, the year of production, the decoration style and style of the ceramic, and the type of calligraphic in the catalog, the Arabic and Turkish versions of the article are given. The calligraphy on the ceramics, which were drawn in computer environment by adhering to the measurements, were colored in accordance with the original.

In the catalog section, a total of 27 works of blue-white ceramics from the 15th and 16th centuries, 11 in the Tiled Kiosk Museum, 6 in the British Museum, 2 in the Louvre Museum, 1 in the Staatliche Museum, 1 in the Metropolitan Museum of Art, 1 in the Walters Art Museum, 1 in the Private Collection, 1 in the Aleppo Archaeological Museum, 1 in the Kudüs L.A. Memorial Institute for Islamic Art, 1 in the Turkish and Islamic Arts Museum and 1 in the Victoria Albert Museum, were examined. Among these ceramics, most of which are oil lamps, there are hanging balls, pencil cases,

candlesticks, plates and mugs. The photographs, inventory numbers and dimensions of the examined works were taken from the museum authorities or from the museum website.

Keywords: 15th century; 16th century; Ottoman; Calligraphy; Tile; Ceramic; Blue-White

ARŞİV KAYIT BİLGİLERİ

Tezin Adı	Osmanlı Mavi-Beyaz Çini Seramiklerinde Yazı Kullanımı (15.-16. Yüzyıl)
Tezin Yazarı	Zübeyde UZUN
Tezin Danışmanı	Prof. Dr. Lütfiye GÖKTAŞ KAYA
Tezin Derecesi	(Yüksek Lisans)
Tezin Tarihi	25/07/2023
Tezin Alanı	Sanat Tarihi Anabilim Dalı
Tezin Yeri	KBÜ/LEE
Tezin Sayfa Sayısı	265
Anahtar Kelimeler	15. Yüzyıl; 16. Yüzyıl; Osmanlı; Hat Sanatı; Çini; Seramik; Mavi-beyaz

ARCHIVE RECORD INFORMATION

Name of the Thesis	Use of Calligraphy in Ottoman Blue-White Tile Ceramics (15th-16th Century)
Author of the Thesis	Zübeyde UZUN
Advisor of the Thesis	Prof. Dr. Lütfiye GÖKTAŞ KAYA
Status of the Thesis	(Master's Degree)
Date of the Thesis	25/07/2023
Field of the Thesis	Art History
Place of the Thesis	UNIKA/IGP
Total Page Number	265
Keywords	15. Century, 16. Century, Ottoman, Calligraphy, Tile, Ceramic, Blue-White

KISALTMALAR

b.	: Baskı
a.g.t.	: Adı geçen tez
bk.	: Bakınız
cm.	: Santimetre
Çev.	: Çeviren
Dr.	: Doktor
Dü.	: Düzenleyen
Ed.	: Editör
Env. no:	: Envanter Numarası
Fot.	: Fotoğraf
Haz.	: Hazırlayan
Hz.	: Hazreti
Kat.	: Katalog
mm.	: Milimetre
M.Ö.	: Milattan Önce
M.S.	: Milattan Sonra
Prof.	: Profesör
s.	: Sayfa
s.a.v.	: Sallallahu aleyhi ve sellem
T.C.	: Türkiye Cumhuriyeti
TİEM	: Türk İslam Eserleri Müzesi
TSMK	: Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi
t.y.	: Tarih yok
vb.	: Ve benzeri

ARAŞTIRMANIN KONUSU

Osmanlı dönemi sanatlarının yapı taşlarından olan çini ve seramikler özellikle 15.-16. yüzyılda dünyaya açılmıştır. Sarayın desteğiyle İznik'te kurulan atölyelerde üretilen bu seramikler arasında kandil, kalem kutusu, askı top, tabak, leğen, Şamdan ve maşrapalar yer almaktadır. Bu dönem seramikleri arasında mavi-beyazlar üretilmiş bunlar da kendi içlerinde üslûplara ayrılmıştır. Mavi-beyazlarda görülen üslûplar sırasıyla baba nakkaş, helezonî tuğrakeş üslûbu, ustaların üslûbu ve Çin porseleni etkisinde kalanlardır.

Saray tarafından desteklenen bir başka sanat dalı hüsn-i hattır. Osmanlı padişahlarından kütüphanesiyle ünlü olan Fatih Sultan Mehmed döneminde Türk hat sanatının temelleri atılmıştır. Kitap sanatlarına verdiği değerle bilinen II. Bâyezid'in isteğiyle de Şeyh Hamdullah tarafından özellikle aklam-ı sitte zirvelere taşınmıştır.

Bu iki sanatla da iliŐkili olan "Osmanlı Mavi-Beyaz Çini Seramiklerinde Yazı Kullanımı (15.-16. Yüzyıl)" başlıklı tezde ilk olarak çini sanatının tarihi gelişimi ele alınmıştır. Özellikle mavi-beyaz seramiklerde görülen üslûplar açıklanmıştır. Ayrıca hüsn-i hat sanatına dair araştırmalar yapılmıştır. Her iki alanda da geçmişten günümüze kaynaklar taranmış, 15.-16. yüzyıla ait iki sanat dalıyla ilgili bilgiler verilmiştir.

Dünyada ve Türkiye'deki müzelerde yer alan bu dönem seramiklerinin envanteri çikartılmış ve gerekli iletiŐimler kurularak bu seramiklere ulaşılmıştır. Katalog bölümünde ulaşılan seramiklerin üslûbu belirlenmiş ve bu üslûplara göre sıralanmıştır. Seramikler üstünde yer alan yazıların hem bilgisayar ortamında çizimi hem de orijinaline uygun renklendirmesi yapılmıştır. Bunlarla birlikte yazıların Arapça ve Türkçe okunuŐları ve yazı çeşitleri belirlenmiştir. Değerlendirme bölümünde ise katalogda yer alan seramiklerin biçim, üslûp ve yazı olmak üzere üç alanda ayrıntılı olarak incelemeleri yapılmış kendi içlerinde gruplandırılmıştır. Tüm bunlar araştırmanın konusunu belirlemektedir.

ARAŞTIRMANIN AMACI VE ÖNEMİ

Osmanlı döneminde eserleri yazı ile süsleme geleneği vardır. 15.-16. yüzyıl mavi-beyaz bazı seramiklerinin üstünde de yazı görülmektedir. Bu seramiklerden

hangilerinin üstünde yazı olduğu tespit edilmiştir. Tespit edilen eserlerin üslupları belirlenmiş ve buna göre katalogda sıralanmıştır.

İki temel Osmanlı sanatının konu alındığı bu çalışmada alandaki eksikliğin giderilmesi amaçlanmıştır. Sanat tarihi alanında yapılan araştırmalara katkı sağlamak amacıyla mavi-beyaz dönemdeki üsluplar ile ilgili geçmişten günümüze kadar gelen bilgiler ve kazılar ışığında yeni bir araştırma yapılmıştır. Mavi-beyaz seramikler ya da hüsn-i hat sanatıyla ilgili bazı araştırmalar olsa bile Osmanlı sanatının en zirvede olduğu dönemin seramikleri üstündeki yazılar ile ilgili net bilgiler yoktur. Çalışmadaki amaç hem bu iki sanat dalıyla ilgili güncel bilgileri yakalamak hem de çalışılmamış bir alana ışık tutmaktır.

Katalog bölümü oluşturarak tespit edilen eserlerin tek kaynaktan yayınlanması amaçlanmıştır. Seramikler üstündeki yazılar bilgisayar ortamına aktarılarak yazının tam şekli görünür hale getirilmiştir. Bazı yazılardaki eksikliklerin ise bütünden yola çıkarak çalışmada tamamlanması amaçlanmıştır. Ayrıca değerlendirme bölümünde eserlerin biçimleri, üslupları ve yazı çeşitleri incelenmiştir.

ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ

Karabük Üniversitesi Kütüphanesi çini ve hüsn-i hat alanlarını kapsayan bilimsel araştırmalar için yeterli değildir. Bu alanlarda İstanbul'da Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Kütüphanesi, IRCICA Kütüphanesi ve İSAM gibi büyük kütüphanelerdeki yazılı kaynaklardan istifade edilmiştir.

18. yüzyılda yaşamış alim Müstakimzâde'nin yazmış olduğu "Tuhfe-i Hattâtîn" kitabı hat sanatına ışık tutan en önemli eserlerdendir. 15.-16. yüzyılda yaşamış hattatların sıralaması bazılarının doğum ve ölüm yılları bilinmediğinden Müstakimzâde'nin yapmış olduğu gibi alfabetik olarak yapılmıştır. Hüsn-i hat terimlerinde Muhiddin Serin ve Kubbealtı Lügatinden istifade edilmiştir.

Dünya ve Türkiye'de farklı müzelerde yer alan dönemi ve konuyu kapsayan çini seramiklerin yayınlardan ya da müze kataloglarından alınan bilgiler ışığında envanterleri çıkartılmıştır. Müzeler ile bağlantıya geçilmiş izinler alınmıştır. Yayınlarda ya da müze vitrininde olmadığı halde müzelerin depolarında bulunma ihtimaliyle gerekli atılımlar yapılmıştır.

Katalogdaki eserlerin yer bilgileri ve tarihleri müze envanterlerinde ya da yayınlarda vardır. Bu bilgilerden onaylananlar katalogda yer almaktadır. Katalogda yer alan fotoğraflardan Çinili Köşk Müzesindeki fotoğraflar gerekli izinler alındıktan sonra müze çalışanları tarafından çekilmiştir. Walter Müze yetkilisi ile iletişime geçilmiş, müzelerinde yer alan eserin tüm açılardan fotoğrafı çekilerek çalışma için gönderilmiştir. British Müzesi yetkilileri ile yapılan yazışmalar sonrasında müze sayfasındaki fotoğraflar arttırılmış ve çalışmaya katkı sağlayacak eserler paylaşımına açılmıştır. Yurt dışında müzelerde yer alan eserlerin fotoğraf numaralarının yanında link verilmiştir. İznik Müze Müdürlüğü ve Edirne Müze Müdürlüğü dönemin eserlerini barındırması açısından önemli iki müzedir. İznik Müzesi deposu yerleşemediği için incelenememiştir. İznik Müze sergi salonlarında döneme ait mavi-beyazlar arasında ise yazılı seramik bulunamamıştır. Edirne Müzesi depo ve sergi salonu tek tek taranmış fakat eser bulunamamıştır.

Katalog bölümünde tanımlamalara geçmeden önce katalog listesi verilmiştir. Katalogdaki sıralama üslûpların doğuş sırasına göre yapılmıştır. Katalog 19'a kadar olan seramiklerin bilgisayar ortamında çizimi yapılmıştır. Katalog 19'dan sonra kaynaklardan bir ya da iki görsele ulaşılmış olan eserler yer almaktadır. Bu eserlerin yeterli görseline ulaşamadığı için yazıların bilgisayar ortamında çizimi yapılamamıştır.

Yazıların çizimi esnasında hocam Doç. Dr. Timur Bilir'in görüşleri alınmıştır. Hocamın yönlendirmesiyle çizimler orijinaline uygun renklendirilmiştir. Yazıların çizimine motifler eklenmemiştir. Sadece yazıya dahil olan rûmî gibi eklentiler ve tezyîn işaret olarak kullanıldığı düşünülen şekiller çizimlerde yer almaktadır.

Seramiklerin üstündeki yazıların çiziminden sonra hocam Dr. Öğretim Üyesi Hasan Hüseyin Gündüz ve ablam Doç. Dr. Şerife Ağarı ile birlikte Arapçadan Türkçeye çevirileri yapılmıştır.

ARAŞTIRMA HİPOTEZLERİ / PROBLEM

15.-16. yüzyıl seramiklerin üstündeki yazılarda kûfi, tezyînî kûfi, sülüs ve az sayıda nesih yazı yer almaktadır. Dönemin kitap sanatlarına bakıldığında hat sanatı alanında önemli eserler verilmiştir. Bu eserleri yazan hattatlara nazaran seramikler üstündeki yazıların hattatlar tarafından yazılmadığı ya da denetlenmediği

anlaşılmaktadır. Bu yazıların çoğu bu sebeplerden dolayı hat yazım kurallarına uygun değildir. Çoğu zaman sadece şekil olarak benzetilmeye çalışılmıştır. Arapça dil bilgisi kurallarına da ayrıca dikkat edilmemiştir.

KAPSAM VE SINIRLILIKLAR/KARŞILAŞILAN GÜÇLÜKLER

Çalışmanın sınırlarını 15.-16. yüzyılda yapılmış olan ve üstünde yazı bulunan mavi-beyaz seramikler belirlemektedir. Bu dönem seramikleri oldukça fazla sayıda olmasına rağmen özellikle yurt dışına sipariş için yapılmış olmaları ya da Osmanlı topraklarında o dönem çok fazla yangınların çıkması gibi sebeplerle günümüze ulaşan seramik sayısı azdır.

İstanbul Türk İslam Eserleri Müzesinde yer alan (kat. 26) seramiğin görseli istenmiş fakat bu konuda geri dönüş yapılmamıştır. Dönem seramikleri genelde yurt dışındaki müzelerde olduğu için müzelerle iletişim konusunda birtakım zorluklarla karşılaşmıştır.

Seramiklerin üstündeki yazılar hattatlar tarafından yazılmadığı için yazıların doğru anlamını bulmakta zorluk çekilmiştir. Ayrıca üç boyutlu seramikler üstündeki yazıları iki boyuta aktarmakta birtakım güçlükler yaşanmıştır.

GİRİŞ

Osmanlı Devleti sarayda nakışhâne kurmuş ve sanatı desteklemiştir. Kurulan nakışhâneler sayesinde sanatta üslup birliği oluşmuştur. Osmanlı sanatları arasında yer alan çini ve seramikler 15.-16. yüzyılda sarayda tasarlanmış ve İznik'te üretilmiştir. Saray ve özel siparişler için yapılan mavi-beyaz seramiklerin tasarımlarındaki başarı ve işçiliklerindeki kusursuzluk dikkati çekmektedir. Mavi-beyaz seramiklerin yurt dışından da özel olarak talep edilmesi ününün yayıldığını göstermektedir.

Saray desteğiyle gelişen diğer bir sanat dalı kitap sanatlarından olan hüsn-i hattır. Hüsn-i hat ile ilgili halk arasında “Mekke’de indiği, Mısır’da okunduğu ve İstanbul’da yazıldığı” söylemi Osmanlı’nın hat sanatında dünya çapında ne kadar ilerlediğini göstermektedir.

“Osmanlı Mavi-Beyaz Çini Seramiklerinde Yazı Kullanımı (15.-16. Yüzyıl)” tez başlığı altında 8 bölüm ve bunlardan sonra sonuç ve kaynakça yer almaktadır.

Birinci bölüm; “Anadolu Selçuklu Dönemi Çini ve Seramik Sanatı” başlığı altında Anadolu’ya çini ve seramiğin nasıl geldiğinden bahsedilmiştir. Anadolu Selçuklu döneminde çininin kullanıldığı önemli mimari yapılar verilmiştir. Buralarda hangi tekniklerin kullanıldığı, süsleme programı ve üslûplarıyla ilgili bilgiler bulunmaktadır. Ayrıca bu dönem yapılan kazılardan çıkarılan seramiklerinin fırınları, alt yapısı, tekniği, süsleme programı ve üslûplarıyla ilgili bilgiler verilmiştir.

Osmanlı çini ve seramiklerine geçmeden kısa bir dönem olan “Beylikler Dönemi Çini ve Seramikleri” ikinci bölümde ele alınmıştır. Bir geçiş dönemi olan Beylikler döneminde mimari yapılarda kullanılan çiniler ve bu çinilerin teknikleri, süsleme programları ve üslûpları ele alınmıştır. Kazılardan çıkartılıp yayınlanan seramiklerin alt yapısı, süsleme programı ve üslûpları hakkında bilgiler verilmiştir.

Üçüncü bölümde; “Osmanlı Dönemi Çini ve Seramik Sanatı (15-16. Yüzyıl)” başlığı altında Osmanlı’nın sanat anlayışına kısaca değinilmiştir. Sanatlar arasında çini ve seramiklerin öneminden kısaca bahsedildikten sonra tarih sıralamasına göre çini kullanılan Osmanlı dönemi mimari yapıları ile ilgili bilgi verilmiştir. Bu yapılarda kullanılan çinilerin teknikleri, süsleme programları ve üslûpları ele alınmıştır.

Dördüncü bölümde; “İznik Seramikleri” başlığında İznik seramiklerinin Osmanlı öncesi ve Osmanlı dönemindeki yerine değinilmiştir. İznik’te kurulan atölyeler ve buradaki hammaddelerden bahsedilmiştir. Fırınlarla ilgili bilgiler verilmiş, özellikle 15.-16. yüzyılda üretilen seramiklerin biçimlerine değinilmiştir.

Çalışmanın ana konusu olan mavi-beyazlar beşinci bölümde; “Mavi-Beyaz Osmanlı Seramiklerinde Karşılaşılan Üslûplar” başlığı altında ele alınmıştır. Mavi-beyaz seramikler arasında baba nakkaş üslûbu, helezonî tuğrakeş üslûbu, ustaların üslûbu ve Çin porseleni etkisinde kalanlar bulunmaktadır.

Altıncı bölümde; “Hüsn-i Hat (Yazı) Sanatının Doğuşu ve Gelişimi” başlığı altında yazının doğuşu, gelişimi ve yazı çeşitleri yer almaktadır. Ayrıca 15.-16. yüzyılda hüsn-i hat alanındaki Osmanlı topraklarında yaşamış sanatçılara değinilmiştir.

Yedinci bölüm olan “Katalog”da tez kapsamında incelen eserlerin fotoğraf ve çizimleriyle birlikte eserin bulunduğu yer, geliş şekli ve tarihi, envanter numarası, ölçüler, üretim yeri ve tarihi, süsleme programı ve üslûbu, yazı türü, yazının Arapça ve Türkçesi, tanımı, durumu ve eserle ilgili yayınlar yer almaktadır. Ayrıca Katalog bölümüne geçmeden “Katalog listesi” yapılarak okuyucuya kolaylık sağlanması amaçlanmıştır.

“Değerlendirme”nin yer aldığı sekizinci bölümde katalogda yer alan eserlerin biçim, süsleme üslûbu ve programı ile yazı çeşitlerine göre değerlendirmeler yapılmıştır. Çalışma “Sonuç” bölümü ve “Kaynakça” ile bitirilmiştir.

1. ANADOLU SELÇUKLU DÖNEMİ ÇİNİ VE SERAMİK SANATI

Anadolu Selçuklularının (1075-1308) tarihi süreci Orta Asya'dan başlayarak batıya doğru ilerlemiştir. Bu süreçte Anadolu Selçukluları, Uygurlardan Büyük Selçuklulara kadar şehircilik, mimari ve saray sanatlarındaki gelişmelere şahit olmuştur (Arık R., 2007b, s. 219-220). Anadolu Selçuklularının sanat anlayışını özellikle çalışmanın kapsamına giren çini ve seramik sanatı hakkında fikir sahibi olmak için Türklerin Anadolu öncesi çini ve seramik sanatındaki gelişimini bilmek gerekmektedir.

Türk seramik tarihi ilk olarak Proto-Türklere kadar uzanmaktadır. İç Asya'da M.Ö. 4. binlerde Proto-Türklere ait buluntuların bir bölümü mezarlardan çıkartılmıştır. Avcılar bu mezarlara av aletleri ile seramikler ile birlikte gömülmüştür. Orta ve İç Asya'da M.Ö. 3. bin sonları ile 2. binin başlarında Afanasyevo kültürüne ait seramiklerin daha iyi pişirilmiş ve sade motiflerle süslenmiş olduğu görülmektedir. Tunç dönemine ait seramiklerde Afanasyevo kültürünün etkileri devam etmektedir. Seramikler törenlerde ve günlük kullanımda olmak üzere ikiye ayrılmıştır. Bu seramiklerden törenlerde kullanılanlar oldukça kaliteli ve yüzeyleri cilalanmış geometrik desenlerle süslenmiş vazolardır (Çoruhlu, 2019, s. 39-72). Hun Dönemi (M.Ö. 244-M.S. 216) seramikleri Proto-Türk seramiklerinin devamı niteliğinde olup fırınlarının çok iyi olduğu anlaşılmaktadır. Bu döneme ait gri hamurlu bazı seramikler ve kare levhalar bulunmuştur (Çoruhlu, 2019, s. 166). Göktürk Devleti (M.S. 552-745) mezarlarındaysa kabartmalı ve süslemeli çatı kiremitleri, koruyucu ejder maskeleri, kırmızı renkte yer tuğlaları ve altında lotus çiçeğine benzer motifler bulunan kadehler çıkartılmıştır (Esin, 1981, s. 108-118).

Yapıları çini ile süsleme geleneği ilk olarak M.Ö. 3000'lerin ilk yarısında Mısır'daki Sakkara mezar piramitlerin üstündeki turkuaz renkli çinilerle başlamıştır. Uzun bir boşluk döneminden sonra M.Ö. 12.-6. yüzyıllarda Mezopotamya coğrafyasında Asurlular kabartmalı ve renkli sırlı¹ çiniler kullanmışlardır (Öney, 1987,

¹ Genelde duvar çinilerinde uygulanan renkli sır tekniğinde çizikleme gibi yöntemlerle birbirinden ayrılan bölümlerin arası farklı renkte sırlarla kaplanmaktadır. Yüzey kullanılan yönteme bağlı olarak çukur ya da kabarık olarak konturlanır. Konturların iplik ya da şekerlerle belirlendiği bu yöntemde hem renkler birbirine karışmaz hem de konturlar belirlenmiş olur. İpliklerin kullanıldığı İspanya'da bu tekniğe cuerde secca denilmektedir (Altun, vd., 1998, s. 21-23).

s. 13). Türklerdeyse bu uygulama Uygurlar döneminde görülmektedir. Şehir merkezleri kuran Uygurların özellikle Kuzey-Doğu Uygurları (M.S. 845-1212) döneminde Tarım Irmağı vadisi tam bir seramik merkezi olmuştur. Burada yapılan kazılarda yer karoları, duvar karoları, çanak-çömlek ve farklı tarzda seramikler çıkartılmıştır. Bunlar boyalı, tamamen süslemeli, yeşil sırlı, sırlı ya da az sırlı ve damgalama ile süslenmiştir. Karluk dönemi (M.S. 766-840) ve devamı olan Hâkâni dönemi (M.S. 840-1220) seramiklerin süsleme programlarında Budizm etkilerinin görüldüğü figürler, lotus çiçekleri, ağaçlar, geometrik desenler ve helezonî şekiller yer almaktadır (Esin, 1981, s. 116-119).

Orta Asya'dan sonra Türk çini ve seramik sanatı Abbasi dönemi (M.S. 750-1258) seramikleri ile etkileşime girmiştir. Türkler, Abbasi döneminde bu topraklarda yaşamış Abbasi ve Türk sanatları bu dönemde birbirlerini etkilemiştir. Çin seramiği ile bağlantılar yine bu dönemde görülmektedir. Samarra kazılarında Çin porselenlerine rastlanmıştır. Burada çıkartılan seramiklerin bir kısmı Çin'den gelme bir kısmı ise kendi üretimleridir. En başarılı örnekler lüster tekniğinde² yapılan seramiklerdir. Türkistan ve İran, Samarra ile aynı dönemde İslam seramik sanatının doğduğu yerlerdir. Horasan ve Nişabur diğer iki seramik merkezidir. Halifelik seramik merkezleriyle yarışacak kalitede üretilen çok renkli sıraltı tekniğinde yapılan seramikler Türkistan'da oldukça başarılı uygulanmıştır. Burada uygulanan astar kazıma (slip) tekniği³ İslam dünyasında büyük bir yenilik olmuştur. Bu seramikler Uygur yazısına benzeyen kûfi yazılarla süslenmiş olup Abbasi saraylarındaki seramiklerden farklı olarak dini içerikli yazılardır. Yazının kullanılması bu seramiklerle birlikte İslam seramik sanatının temel unsuru olmuştur. Bunun yanında çiçek motifleri, hayvan ve insan figürlerini açık sarı, siyah, mor ve yeşil renkte uygulamışlardır (Aslanapa, 1993, s. 171-172).

Türkistan ve İran'a yönelen Türkler, 1040 Dandanakan Savaşı'nı kazandıktan sonra büyük bir güç haline gelerek Büyük Selçuklu Devletini (1040-1157) kurmuşlardır. Büyük Selçukluların en önemli seramik merkezleri Rey ve Kaşan'dır. Diğer sanat

² Sır üstüne uygulanan lüster (perdah) tekniğinde hamur gri-sarı renkte ve toprağı iri taneli olup çabuk dağılmaktadır. Fırınlanan mat beyaz sır ile kaplı çini üzerine gümüş ya da bakır oksitli karışım olan lüster ile desenler yapılır. Tekrar düşük ısıda fırınlanma sonrasında oksitlerde bulunan maden karışımları çininin yüzeyini kaplamaktadır. Bu teknikte sırlar turkuaz, patlıcan moru, kobalt mavisi veya yeşil renktedir (Öney, 1992, s. 100).

³ Astar dekorlu (slip) tekniği kırmızı hamur üstünde inceltile astarla yapılan süslemenin renkli ya da rensiz sır ile kaplandığı hafif kabarık seramiklerdir. Sarı, yeşil, kahverengi gibi renklerden oluşan sır kabarık motifler arasında yer alan kırmızı zemin üstünde daha koyu görünmektedir (Altun, 1991, s. 9-10).

dallarında olduğu gibi Büyük Selçuklular seramikte de oldukça yenilikçidirler. Orta Asya Türk minyatürlerinin devamı niteliğinde figürlerin görüldüğü Rey seramiklerinde Selçukluların yaşantılarından saray, oyun ve av sahneleri canlandırılmıştır. Kaşan lüster tekniğinin uygulandığı ikinci merkezdir. Büyük Selçukluların bulmuş oldukları minaî tekniğı⁴ çok renkli ve zarif süslemelidir (fot.1). Rey'deki ustalar minaî tekniğinde ilerlemiş ve saray duvar resimlerini aratmayacak güzellikte eserler ortaya koymuşlardır (Aslanapa, 1993, s. 172-173). Türk-İslam sanatlarında mimaride çini kullanımı Karahanlılar (840-1212), Gazneliler (963-1186) ve Harzemşahlılar (1077-1231) ile başlamıştır (Yetkin, 1993b, s. 329). İran'da mimari eserlerinin çini ile süslenmesi ilk olarak Büyük Selçuklular döneminde başlamıştır. Bu gelişme mimariyi çini ile kaplamanın Türkler ile olan bağlantısını açıklamaktadır. İran'da Moğol baskısından sonra çini süslemeler duraklamış fakat Anadolu Selçuklularında gelişerek devam etmiştir (Yetkin, 1972, s. 15).



Fotoğraf 1: Kaşan, minaî tekniğinde tabak, 1187, British Müzesi,
https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1945-1017-261., erişim tarihi: 21.07.2022

⁴ Sarımtırak bir hamur yapısı bulunan minaî tekniğinde hamur toz haline kolay kolay gelmeyecek sertliktedir. Çok iyi yoğrulan hamurda alkali kireç bağlayıcı olarak kullanılmıştır. Her levha ayrı şekillendirilmiş ve astar kullanılmadan sırlanmıştır. Yedi renk kullanıldığı için heft renk olarak da adlandırılmıştır. Bu teknikte renklerin bir kısmı sır altına bir kısmı da sır üstüne uygulanmaktadır. Yeşil, turkuaz, mavi ve mor gibi yüksek ısıya dayanıklı renkler sır altına, altın yaldız, siyah, beyaz ve kiremit kırmızı ise sır üstüne uygulanıp tekrar fırınlanır. Genelde rensiz şeffaf sır kullanılırken bazen de turkuaz ve kobalt mavisi sır kullanılmıştır (Yetkin, 1972, s. 157). Bol figürün bulunduğu minaî tekniğı minyatürle ilgili olup dönemin kıyafetlerini, tiplerini ve hayat tarzını canlandırmaktadır. Bazen altın perdahla birlikte de kullanılmışlardır (Aslanapa, 1989a, s. 871).

Anadolu Selçuklu Devleti tarihteki başlangıcını Büyük Selçuklu Devletinin kurduğu bir beylik olarak yapmıştır. İlerleyen yıllarda Büyük Selçuklulardan ayrılarak Anadolu'ya yönelmiş ve orada Anadolu Selçuklu Devleti'ni kurmuşlardır. Anadolu'da yerleşik hayata geçene kadar uzun bir göç süreci geçiren Anadolu Selçuklu Devleti kültür ve sanattan uzak göçebe topluluk olarak yansıtılsa da aslında söylenenin aksine bu göç sürecindeki devletlerin köklü şehircilik ve kültürleriyle beslenmişler, Anadolu'ya geldiklerinde yaptıkları saraylarla bunu ispatlamışlardır (Arık R., 2007b, s. 220-223).

Saray, Orta Çağ'da iç kalelerde ya da serbest arazilerde yer alan toplumun en üst kurumudur ve toplumun kültür ve sanat anlayışını en iyi şekilde temsil etmektedir. Gösterişli ve zengin sarayların bulunduğu çevrelerden gelen Anadolu Selçuklu Devleti, Orta Asya geleneği ile İran kültüründen de beslenerek harmanladığı birikimi Anadolu'da var olan sanat ve kültür ortamına getirerek yeni bir oluşuma yelken açmıştır (Arık O., 2007b, s. 72-73). Anadolu Selçuklu saraylarının çoğu zaman içerisinde harap olmuş ya da yok olmuştur. Bugüne kadar gelen saraylardan bazıları II. Kılıçarslan (Alaeddin) Köşkü, Kayseri Keykubadiye Sarayı, Alanya İç Kale Sarayı, Akşehir Sarayı ve Kubadabad Sarayı'dır. Bu saraylar sivil mimari olarak dönemin sanat anlayışını yansıtan önemli yapılarıdır.

Anadolu'da 12. yüzyıldan itibaren var olan çini ve seramik sanatının farklı renk, desen, teknik ve kalitedeki üretimi günümüze kadar uzanmaktadır. Anadolu Selçuklu Devleti'nin iç ve dış sorunlarından dolayı sanatındaki özgünlük ancak 13. yüzyılda oluşmuştur. Dini yapılar ve saraylarda kullanılan çini mozaik⁵ ve sırlı tuğlalar yapıların içini ve dışını süslemektedir (Öney, 1993, s. 282). 13. yüzyılın ortalarından itibaren Moğol istilalarına maruz kalan Türkistan, Azerbaycan ve Horasan'dan Türkler, Moğol ordularıyla birlikte Anadolu'ya akın etmişlerdir. Bu göç edenler arasında sanatçılar da yer almıştır. Moğol baskısı Anadolu'da sadece siyasi anlamda hissedilmiştir. Anadolu'da var olan sanat anlayışı ile yeni gelen sanatçıların üslûpları birleşerek yeni

⁵ Çini mozaik tekniğinin en önemli özelliği atölyede değil de inşaat alanında yapılıyor olmasıdır (Yetkin, 1972, s. 157). Bu teknikte iki farklı yöntem uygulanmaktadır. Birinci yöntemde hazır bulunan küçük parçalar kompozisyona göre kakma tekniği ile yerleştirilir (Aslanapa, 1993, s. 148). İkincide ise tek renk sırlı çiniler kesilerek tasarlanmış olan şekillerde kompozisyonlar oluşturmaktadır. Bu çiniler kesilip sırsız taraflarından biraz daha oyuklar bırakılır. Tasarlanan şekillere göre sırlı tarafları ters çevrilerek dizilip arkasına harç dökülerek kurumaya bırakılmaktadır. Kuruyan mozaikler daha sonra istenilen yüzeye monte edilmektedir (Çeken, 2007a, s. 20).

ve zengin bir üslûp doğmuştur. Bu yenilik mimariden çok seramiklerde etkin olarak yeni teknikler doğurmuştur (Yetkin, 1972, s. 2-3).

Anadolu'da gelişmekte olan Anadolu Selçuklu mimarisi özgün ve başarılı bir sentezin sonucudur. Sivil ve dini mimari eserlerde çininin zengin bir süsleme olarak kullanıldığı görülmektedir. Sivil mimari yapılardan olan saraylarda minaî, lüster ve sıraltı tekniğinde⁶ çiniler farklı biçimlerde kompozisyonlar oluşturmaktadır (Turan Bakır, 2007, s. 10). Çinilerin biçimleri üçgen, kare, altıgen ya da sekiz, altı ve dört köşeli yıldız şeklindedir. Süslemelerde insan ve hayvan figürleri, yazılar, geometrik desenler ve bitkisel motifler yer almaktadır (Öz, 1955, s. 6-7). Bu dönem saraylarında kullanılan figürlü çiniler, zengin kompozisyon ve tasarım güçleriyle simgesel bakış açısının birleşiminden doğan Anadolu Selçuklu resim sanatının üst düzeyde kalitesini ve estetik gücünü de yansıtmaktadır (Arık R., 2000, s. 73).

Orta çağ seramikleri olarak da isimlendirilen Anadolu Selçuklu seramikleri Alanya, Al Mina⁷, Ahlat, Akşehir, Ani, Antakya, Gritille⁸, Hasankeyf, Kubadabad, Konya, Kalehisar, Samsat gibi merkezlerde bulunmuştur. Özellikle Ahlat, Hasankeyf, Kalehisar ve Antakya kazılarında bulunan fırın malzemeleriyle birlikte atölyelerin tespit edilmesiyle yerel üretim kesinlik kanıtlanmıştır. Bu dört merkez dışındakilerde seramik üretimine dair fırın atığı seramiklerle fırın malzemeleri bulunmuştur (Gök Gürhan, 2007b, s. 105-107). Anadolu Selçuklularının ürettiği seramiklerle ilgili en önemli bilgiler kazılardan elde edilen buluntularla sağlanmaktadır. Bu seramikler toplumun sanat anlayışını, sosyal yapısını, sosyal ve ticari ilişkilerini, ihtiyaçlarını ve üretimle ilgili teknolojik bilgilerini günümüze aktarmaktadır (Çeken, 2007b, s. 111).

1.1. Çini Sanatı

Anadolu'da Selçuklu eserlerini 19. yüzyılın sonunda inceleyen oryantalist ve türkolog M. Clément Huart ile sanat tarihçisi Friedrich Sarre bu eserlerin Osmanlı

⁶ Sıraltı tekniğinde çini hamurunun üstüne önce astar çekilmektedir. Belirlenen kompozisyon konturlanıp çeşitli boylarla konturların içleri renklendirilir. Son olarak şeffaf sır ile kaplanıp fırınlandıktan sonra renklerinin canlılığı ortaya çıkmaktadır.

⁷ Hatay ilinin Asi Nehri ağzında bulunan liman kent

⁸ Adıyaman ili Samsat ilçesinin 7 km kuzeydoğusunda yer alan höyük

eserlerinden farklı olduğunu keşfetmişler ve özellikle Konya'yı tanıtan iki eser yayınlamışlardır. Huart çalışmasını Haçlıların yolları üzerinden ilerletirken Anadolu Selçuklu eserlerini fark etmiştir⁹. Eserinde Anadolu Selçuklu mimarisini belgeleyip bunu ilk defa toplu bir şekilde Batıya tanıtmıştır. Ancak kitapta yer alan tespitlerinde yazar yanlış bilgi olarak Anadolu Selçuklu eserlerinin Arap eserleri olduğunu söylemektedir. Huart'tan sonra araştırma yapmak için Konya'ya gelen Sarre'ye göre Anadolu Selçuklu sanatı, Roma ve Bizans topraklarında Suriye'den gelen ustalar tarafından yapılmış, bu eserler Moğollardan kaçan İranlı çini ustaları tarafından da süslenmiştir (Eyice, 2010, s. 133-140). Konya Sırçalı Medresede yer alan mozaiklerin üstünde "Tus'un mimarı, Osman oğlu Muhammed oğlu Muhammed tarafından yapılmıştır" (Horasan'da) yazısı bulunmaktadır. Bu kitabeden dolayı Sarre ve diğer araştırmacılar tarafından çini mozaik tekniğinin uzun geçmişe sahip olan İranlı ustaların Anadolu'ya getirdiğinin kanıtı olduğu düşünülmektedir (Lane, 1957, s. 248). Ernst Diez'e göre de Anadolu Selçuklu çinilerinin kökleri İran'dan gelmektedir. Diez, bu bilgiyi güçlendirmek için Muhammed Tusi'ye ek olarak, Akşehir Mahmud Hayrani Türbesi'nde Musullu Ahmet İbn Abdullah isminin yazıyor olmasını göstermektedir (Diez, 1946, s. 276-277).

Dönemin sanatçılarına dair yazılı kaynak oldukça azdır. Zeki Sönmez'in *Anadolu Türk-İslam Mimarisinde Çalışan Sanatçılar* adlı eserinde yapmış olduğu araştırmada Anadolu Selçuklu dönemindeki sanatçılar ile ilgili ulaştığı bilgiler şunlardır: Amel-i Ahmed bin Bizl ül-Merendî'nin Sivas İzzeddin Keykavus ve Niksar Kırkkızlar Türbesi'nde; Kerim-üd-din Erdişah'ın Konya Alâeddin Camisi'nde; Yakub bin Ebubekir el-benna el-Malatî ve oğlu Ahmed bin Yakub'un Malatya Ulu Camisi'nde; Üstad Muhammed bin Mahmud el- Aksaravî'nin Amasya Burmalı Minare Camisi'nde; Muhammed ibn Muhammed ibn Osman el-benna el-Tusî Konya Sırçalı Medresede; Ali bin Abdullah bin Aslî Akşehir Seyid Mahmud Hayranî Kümbeti ve Konya Mevlana Celâleddin Rumî Türbesi'nde çinici olarak çalışmışlardır¹⁰ (Sönmez, 1989, s. 46).

⁹ Ayrıca bk. I. ve III. Haçlı Seferlerinin geçmiş olduğu yolları inceleyen Huart'ın konuyla ilgili 1978 yılında yayınlanan *Mevleviler Beldesi Konya* eseri yer almaktadır.

¹⁰ Bunlar dışında Anadolu Selçuklu döneminde üretilen çinilere ait atölyelerle ve sanatçılarla ilgili bilgiye ulaşamamıştır.

Anadolu Selçuklu Dönemi çini sanatının görüldüğü en önemli sivil mimarilerden sarayların ilki olarak bilinen Alâeddin Köşkü 1156-1192 yıllarında Sultan Kılıç Arslan tarafından yaptırılmıştır. Köşk yıkılmadan önce 1895 yılında resimlerini çekmiş olan Friedrich Sarre'e göre köşkün süslemelerinde yer alan çinilerin çoğunluğu kayıptır ya da farklı müzelere satışı yapılmıştır. Minaî tekniğinde yapılmış olan bu çiniler İran seramiklerine hem teknik hem de süsleme açısından benzemektedir (Sarre, 1989, s. 1-12). Şerare Yetkin'e göre İran'da seramik üstüne yapılan minaî tekniğinin Anadolu'da daha çok çini üstünde uygulanmış olması bu tekniğin üretiminin Anadolu topraklarında yapıldığını kanıtlamaktadır (Yetkin, 1972, s. 115).

Köşkün çinilerinin üstündeki figürler 12. yüzyıl İran seramiklerine benzemektedir. Burada çoğunlukla minaî tekniğinde çiniler kullanılmıştır. Bu teknikteki çiniler ince, yoğun ve sarımtırak renkli bir hamura sahiptir. Alt yapısında kurşun kullanılmamış, bağlayıcı olarak alkali kireç kullanılmıştır. Köşkte yer alan her levhaya ayrı ayrı şekil verilmiş ve sırlaması astarlanmadan yapılmıştır (fot.2). Ayrıca minaî, sıraltı, sırüstü ve lüster tekniğinde yapılmış çinilerin kompozisyonları sekiz ve dört kollu yıldızlardan oluşmaktadır. Dört kollü yıldızların bir kısmında zemin beyaz bırakılmış, bir kısmındaysa turkuaz renkli sırla kaplanmıştır. Süsleme programında ise bitkisel motifler yer almaktadır (Arık R., 2007b, s. 229-234).



Fotoğraf 2: Alâeddin Köşkü, minaî tekniğinde çini, 1160-1170, Met Müzesi (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/452817>., erişim tarihi:06.04.2021)

Anadolu Selçuklu dönemi saraylardan bazı yazlık bazıları da kışlık olarak kullanılmaktadır. Alanya Kalesi'nde yer alan ve kışlık saraylardan olan Alanya Sarayı

bulunduğu iç kalede Sultan Alaeddin Keykubad tarafından 1221-1223 tarihlerinde yaptırılmıştır. Burada yapılan kazı çalışmaları sonucunda sıraltı, renkli sır ve lüster tekniğinde çiniler bulunmuştur. Bu çiniler genel olarak tahrip olmuş kırık parçalar halindedirler (Bilici, 1996, s. 87). Çini süsleme programlarında sıraltı tekniğinde geometrik desenler, figürler, bitkisel motifler ve yazı yer almaktadır (Arık R., 2007b, s. 272-280) (fot.3).



Fotoğraf 3: Alanya Sarayı, sıraltı tekniğinde yazılı sekiz kollu yıldız biçiminde çini, 1221-1223, Alanya Müzesi (R. Arık, 2007a)

Alanya'dan sonra Kayseri Keykubadiye Sarayı, 1224-1226 yıllarında I. Alâeddin Keykubad tarafından yaptırılmıştır. Burada 1953 yılında Zeki Oral, 1964 yılında Prof. Dr. Oktay Aslanapa, 1980 yılında Prof. Dr. Oluş Arık ve 2015 yılında Prof. Dr. Ali Baş tarafından kazılar yapılmıştır (Baş, 2019, s. 54-61). Keykubadiye Sarayı'nda yer alan çiniler lüster (fot.4), tek renk sırlı ve sıraltı tekniğinde yapılmıştır. Süsleme programında geometrik desenler, bitkisel motifler, insan, hayvan ile fantastik yaratıkların olduğu figürler yer almaktadır (Baş, Dursun R. ve Dursun Ş., 2019, s. 389). Keykubadiye Sarayı çinilerinde konturlar oldukça kalın tutulmuş ve turkuaz sır altına siyah boyanmıştır. Süsleme programı geometrik desenler ile bitkisel kompozisyonlardan oluşmaktadır (Arık, R., 2007b, s. 250-251).

En büyük saray olan Kubadabad Sarayı, I. Alâeddin tarafından 1226-1236 yıllarında yaptırılmıştır. Sarayın kazı çalışmaları ilk olarak 1965-66 yıllarında Katharina Otto-Dorn tarafından yapılmış ve kazıya Müzeler Genel Müdürü Mehmet Önder katılmıştır. 1980 yılından itibaren kazıyı Prof. Dr. Rüçhan Arık yürütmüştür (Arık R.,

2000, s. 46). Anadolu Selçuklu kimliğini yansıtan saraylarından en önemlilerinden biri olan Kubadabad Sarayı bir dağ eteğine kurulmuştur. Günümüzde kazıları devam eden sarayın İbn Bibi (1996, s. 362-363) tarafından anlatımı şu şekildedir: Saray yirmi adadan oluşmaktadır. Sultan, Sadettin Köpek'e cennete benzeyecek, Havernak ve Seder'den daha güzel bir saray yapmasını emretmiştir. Sultan bizzat kendisi hemen sarayın planını çizmiş ve Sadettin Köpek de burada güzel bir saray yapmıştır. Yapılan sarayın, iç açıcı havuzları ve kemerleri kavisli renkli duvarları bulunmaktadır. Turkuaz ve lacivert renkli döşemeleri mavi göğün bekçisini imrendirecek güzelliğindedir.



Fotoğraf 4: Keykubadiye Sarayı, lüster tekniğinde sekiz kollu yıldız çini, 1224-1226, Kayseri Müzesi (R. Arık, 2007b)

Kubadabad Sarayı'nda kare biçiminde karolar, sekiz kollu ve altı kollu yıldızlar şeklindeki çinilere, lüster, sıraltı ve sırüstü tekniği uygulanmıştır. Başlı insan, gövdesi kuş olarak betimlenen siren (simurg, harpi) korucuyu gücü olan masalsi yaratıklar, insan ve hayvan figürleri ile zengin süsleme programlarını oluşturulmuştur (Arık R., 2000, s. 120) (fot.5). Kubadabad çinilerinin üslûpları Rakka ve Rey seramiklerine benzemektedir. Malzeme olarak Kubadabad çinileri oradaki seramiklerin seviyesine ulaşmasalar da çini ustaları büyük ihtimal Rey ve Rakka'dan gelmişlerdir (Lane, 1957, s. 249). Kubadabad Saray kazılarında 4,5 m çapında dairevi bir fırın bulunmuştur (Arık R., 2007b, s. 299) Bu kazıda bulunan fırın ve fırın malzemelerinden dolayı çinilerin Kubadabad Sarayı'nda yapıldığı düşünülmektedir (Yetkin, 1972, s. 119).



Fotoğraf 5: Kubadabad Sarayı, sıraltı ve turkuaz sırlı sekiz ve dört kollu yıldız biçiminde çiniler, 1226-1236, Karatay Müzesi (Z. Uzun kişisel arşivi, 2022)

Son olarak Akşehir Sarayaltında yapılan kazılarda seramik ve çini buluntuları sonucunda burada sarayın var olduğu anlaşılmıştır (Arık R., 2007b, s. 282). Anadolu Selçuklu saray çini geleneğinin gezici ustalar tarafından yapıldığı bilinmektedir. Akşehir Saray çinilerinin süsleme programlarına bakıldığında diğer saraylarda çalışan gezici ustaların Akşehir atölyelerinde de çalıştıkları düşünülmektedir. Yapılan kazılar sonrasında bulunan fırın üç ayakları ve imalat artığı parçalar yerel üretimin kanıtlarındandır (Öney, 2005, s. 227).



Fotoğraf 6: Akşehir Ulu Camisi çini mozaik mihrabı, 13. yüzyıl başları
(<https://konyabulteni.com/aksehir-tarihi-ulu-camii/>., erişim tarihi:10.02.2022)

Anadolu Selçuklu döneminde saraylar gibi dini yapılar da çinilerle süslenmiştir. En güzel örneklerinden olan ve Konya'nın Akşehir ilçesinde yer alan Akşehir Ulu Camisi'nin yapımı 13. yüzyılın başlarına tarihlendirilmektedir. Cami I. Aâeddin

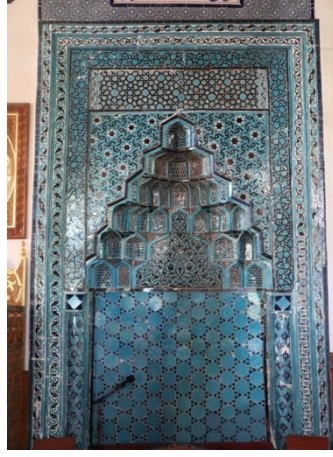
Keykubad tarafından genişletilmiştir (Çobanoğlu, 2012, s. 84). Mihrap I. Alâeddin Keykubad zamanındaki genişletme sırasında eklenmiştir. İki geniş kuşakla çevrelenmiş olan mihrabın dış bordürü beyaz harç zemine turkuaz ve mor sırlı çini mozaik olarak yapılmıştır. İç kısmındaki bordürü daha geniş tutulmuş ve beyaz harç üstüne çini mozaikten daha zengin geometrik desenler oluşturulmuştur. Dikdörtgenin tepesindeyse beyaz harç üzerine turkuaz sırlı çini mozaikten oluşan kûfî yazı yer almaktadır. Mukarnas kısmı yine beyaz harç üstüne çini mozaikle kaplıdır (Arık O., 2007a, s. 45) (fot.6).



Fotoğraf 7: Konya Sahip Ata Camisi minare ve taç kapısı, 1258 (Z. Uzun kişisel arşivi, 2022)

Dini mimarinin diğer seçkin örneklerinden dönemin çini sanatını yansıtan Konya Sahip Ata Camisi, Sahip Ata tarafından 1258 yılında yaptırılmıştır. Caminin giriş kapısı oldukça ihtişamlıdır. Kapının simetrik olarak iki yanında minare ve kaide bölümünde yüksek kabartma mermerden bir hat şeklinde “zengi düğümü” kompozisyonu yer almaktadır. Kabartmaların araları çini mozaik ile kaplıdır. Hemen üstünde turkuaz ve mor çini mozaiklerle ma’kılî yazı yer almaktadır (Arık O., 2007b, s. 100-101) (fot.7).

Konya Sahip Ata Camisi mihrabı oldukça zengin çini mozaiklere sahiptir. Üç bordürle çerçevelemiş olan mihrabın beyaz harç üstüne turkuaz ve lacivert çini mozaiklerden yapılmış olan üç farklı kompozisyonu vardır. Mukarnasları çini mozaik ile farklı kompozisyonlarda yapılmıştır (Arık O., 2007b, s. 102-103) (fot.8).



Fotoğraf 8: Konya Sahip Ata Camisi çini mozaik mihrabı, 1258 (Z. Uzun kişisel arşivi, 2022)

Dini mimariye diğer bir örnek teşkil eden Konya Sahip Ata Türbesi'nde ise çiniden yapılmış sandukalar ile iç mekânın görkemi cenneti hatırlatmaktadır. Türbede turkuaz, kobalt mavisi ve mor sırlı çini mozaiklerden oluşan oldukça zengin kompozisyonlar yer almaktadır (Arık O., 2007b, s. 116) (fot.9).



Fotoğraf 9: Konya Sahip Ata Türbesi kabartma tekniğinde çini sandukalar, 1258 (Z. Uzun kişisel arşivi, 2022)

Sahip Ata Türbesi'nde mozaik tekniğinin yanında sahte mozaik¹¹ “kâşi-tıraş” yöntemiyle de çiniler yapılmıştır (fot.10). Türbe sandukalarında yıldızlar, kabartma¹² yazı şeritleri kullanılmıştır¹³ (Erdemir, 2018, s. 276-278) (fot.9).



Fotoğraf 10: Konya Sahip Ata Türbesi, sahte mozaik tekniğinde duvar çinisi, 1258
(Z. Uzun kişisel arşivi, 2022)

Dönemin sivil yapılarından olan Karatay Medresesi Alâeddin Tepesi'nde Sultan II. İzzeddin Keykâvus zamanında 1251 yılında Celâleddin Karatay tarafından yaptırılmıştır. Günümüzde Konya Müzesi Çini Eserleri olarak kullanılmaktadır. Merkezi avlusunu örtmekte olan kubbesi ve çinileriyle diğer medreselerden daha özel bir yere sahiptir (Mülayim, 2001, s. 475). Kubbeli holün kapısının pervazında turkuaz, patlıcan moru ve kobalt mavisi çini mozaikler kullanılmıştır. Kubbeli orta mekân duvarları, kubbe geçişleri, eyvan ve hole açılan hücrelerin üstü pencere kapı kemerleri konusunda farklı örnekleri barındırmaktadır. Süsleme olaraksa geometrik desenler, bitkisel motifler ve yazı yer almaktadır. Burada varak ya da yıldız kullanılmış olup hala bir kısmı korunarak günümüze gelmiştir. Kubbeye geçiş elemanları beşer parça Türk üçgeninden oluşmakta ve holün dört köşesinde yer almaktadır. Üçgenleri çini mozaikler

¹¹ Tek renkli çinilerin sırlarının belirlenen motiflere göre kazınması işlemine sahte çini mozaik tekniği (sırlı kazıma) denmektedir (Çeken, 2007a, s. 20).

¹² Kabartma tekniğinde, hamura şekil verirken kalıplarla ya da oyma olarak kabartmalarla desenler oluşturulmaktadır. Tek renk sırlı ya da sırlı tekniğinde örnekleri görülmektedir (Çeken, 2007a, s. 20).

¹³ Ayrıca bk. Arık, O., 2007a, s. 58.

çerçevelemektedir ve üçgenlerde turkuaz zemine ma'kılı yazı ile peygamberlerin ve dört halifenin isimleri yazılmıştır (Arık O., 2007b, s. 87-90) (fot.11).



Fotoğraf 11: Konya Karatay Medresesi kubbeli orta hol çini mozaikleri, 1251
(Z. Uzun kişisel arşivi, 2022)

1.2. Seramik Sanatı

Yapılan arkeolojik kazılar ve farklı müzelerde yer alan seramiklerin incelenmesi sonucunda oldukça fazla sayıda Anadolu Selçuklu dönemi seramiklerine ulaşılmıştır. İbrik, testi, çanak, çömlek, vazo vb. seramiklerde sırsız, sırlı, tek renk sırlı, lüster, kazıma (sgraffito)¹⁴, barbutin¹⁵ ve slip gibi teknikler kullanılmıştır. Bu seramiklerin farklı hamurlardan yapılmıştır. Çeşitli biçimlere sahip olmaları bir merkezden çıkmayıp geleneksel halk seramiği olduklarını göstermektedir (Öney, 1993, s. 286-288).

Dönemin seramik fırınları konusunda yapılan kazılardan bazı sonuçlar elde edilmiştir. Bunlardan Kalehisar kazıları sonucunda ortaya çıkartılan iki oval fırın kuyu şeklindedir. Bu fırınlar kırmızı tuğla ile yapılmışlardır (Aslanapa, 1965, s. 93-100). Prof. Dr. Oluş Arık tarafından gerçekleştirilen Hasankeyf kazıları sırasında sekiz adet seramik

¹⁴ Geniş şeritler halinde genel olarak ince ve derin çizgilerle kırmızı hamurlu seramiklerin yüzeylerine uygulanan sır altına çizikleme olan tekniğe sgraffito adı verilmiştir. Genelde sarı, yeşil, turkuaz, kahverengi gibi renklerden oluşan renkli sırlarla kaplanmaktadır. Sır açılan oyuklara dolara daha koyu bir renk almaktadır. Sırın değişik renklerde akıtma şeklinde uygulandığı örneklerle birlikte seramik yüzeyin ince bir astarla kaplandıktan sonra kontrast akıtma ve sır altında boyalarla akıtma gibi örnekleri de bulunmaktadır (Altun, vd., 1998, s. 19).

¹⁵ Barbutin tekniği yaş seramiğe kalıp ya da elde şekil verilirken rölyef olarak eklenen süslemeler ya da yazı şekilleridir (Çalışıcı Pala, 2018, s. 351).

fırını bulunmuştur. Bu fırınlardan ateşliğı sağlam olan üçüncü fırın ızgara zemini ile pişirme yapılan bölümü sağlam duvarlarıyla bütünlüğünü koruyarak günümüze kadar gelmiştir (Çeken, 2007a, s. 22).



Fotoğraf 12: Kubadabad Sarayı, şeffaf turkuaz sırlı kâse (R. Arık, 2000)

Önemli merkezlerden olan Kubadabad Sarayı'nda sıraltı tekniğinde yapılan seramikler ile burada yapılan çiniler teknik, süsleme programı ve malzeme olarak benzerlik göstermektedir. Hammaddelerinde kuvars miktarı yüksektir ve fritli hamur kullanılmıştır. Bu seramikler beyaz renkli ve sık olmayan bir dokuya sahiptir. Süsleme programında geometrik desenler, bitkisel motifler, figürler ve yazılar kullanılmıştır. Sıraltı tekniğinde turkuaz (fot.12), lacivert, yeşil ve şeffaf renksiz sır kullanılmaktadır. Lüster seramikleri alt yapısında fritli beyaz hamurun kuvars oranı oldukça yüksektir. Lüster seramiklerde sır lacivert ve opak beyaz renkte olup seramiklerin iç ve dış yüzeylerinin tamamını kaplamaktadır. Genel olarak kırık parçalar halinde ele geçen lüsterli seramiklerin süsleme programlarında geometrik desenler, bitkisel motifler ve yazı yer almaktadır (Çeken, 2007b, s. 112-116).

Kubadabad'da en çok bulunan seramikler arasında sert ve sık dokulu hamur yapısına sahip kazıma örneklerine rastlanmaktadır (fot.13). Boyalı ve akıtmalı, tek renk sır ile içte ve dışta farklı renkte şeffaf sırlı örnekler görülmektedir. Süslemeler genelde seramiklerin içinde nadiren dış yüzeyinde bulunmaktadır. Sert ve sık hamur yapısına sahip slip tekniği seramikler kiremit kırmızı renginde ve astarsızdır. Yeşil ve hardal şeffaf sırlar kullanılmaktadır. Süsleme programında geometrik desenler ve bitkisel motifler yer almaktadır. Beyaz ya da kiremit kırmızısı renkte tek renk sırlı seramiklerde

kobalt mavisi ve turkuaz şeffaf ya da opak sır kullanılmıştır. Sırsız seramikler ise oldukça fazla sayıdadır. Krem, kiremit ve gri renkli hamurları bulunan bu seramiklerin sade süslemesiz örnekleri ile birlikte barbutin, kazıma ve baskı/kalıplama gibi tekniklerin uygulandığı örnekleri bulunmuştur (Çeken, 2007b, s. 116-119).



Fotoğraf 13: Kubadabad Sarayı, kazıma tekniğinde kâse (R. Arık, 2000)

Anadolu Selçuklu dönemi önemli seramik merkezlerinden olan Adıyaman Samsat'taki kazılar ilk olarak 1964 yılında Amerikalı arkeolog Theresa Goell tarafından başlatılmıştır. Burada Selçuklu Sarayı'ndan bazı odalar bulunmuştur. Daha sonra kazı çalışması 1978-89 yıllarında Prof. Dr. Nimet Özgüç tarafından yürütülmüştür. Burada bulunan eserler 12.-13. yüzyıla ait Suriye örneklerine oldukça benzemekte hatta bu sebeple seramik ustalarının Suriye'den geldiği düşünülmektedir. Farklı biçimlerdeki seramikler arasında testi, vazo, çanak, çömlek, sürahi, kâse, tabak, küp ve kandil gibi örnekler yer almaktadır (Öney, 1982, s. 73-74). Samsat; Artuklu, Eyyubi ve Selçuklu dönemlerinden oldukça fazla sayıda örneklerin bulunduğu önemli merkezlerden biridir (Bulut, 1994, s. 17).

Samsat kazılarında bulunan lüster tekniğinde seramikler oldukça fazla sayıdadır. Süsleme programında geometrik desenler, bitkisel motifler ve kûfî yazı kullanılmıştır (fot.14). Kazıma tekniğinde yapılan seramikler genel olarak kiremit rengi nadiren gri, kahverengi ya da açık kahve tonlarındadır. Astarlanıp süslenen bu seramiklerde şeffaf, çok renkli, tek renkli sırlar kullanılmıştır. Süsleme programında bitkisel motifler, insan ve hayvan figürleri ile soyut şekiller yer almaktadır. Kazıma tekniğine yakın bir teknik

olan champlevé tekniğinde¹⁶ bulunan seramikler az sayıdadır. Kiremit ya da gri renkte sert hamurlu seramiklere beyaz astar çekilmiştir. Şeffaf ve renksiz sırın kullanıldığı bu seramiklerin süsleme programında bitkisel motifler yer almaktadır (Öney, 1982, s. 75-77).



Fotoğraf 14: Samsat, lüster tekniğinde kâse (Bulut, 2007)

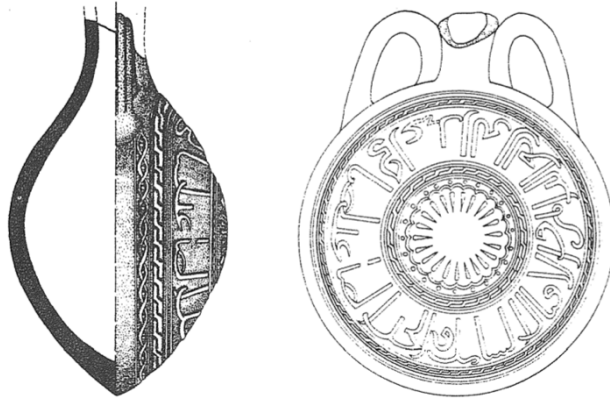
Samsat kazılarında çıkartılan Rakka tarzında şeffaf sıraltı seramiklerinde kumlu ve kirli beyaz hamur üstünde astar kullanılmıştır. Süslemelerde kahverengi, siyah ve kobalt mavisi boyalar yer almaktadır. Süsleme programında soyut şekiller, bitkisel motifler, bordürlerdeyse kûfi yazıdan geliştirilen harfler kullanılmıştır. Rakka tarzında ama turkuaz sıraltı tekniğinde seramikler de bulunmaktadır. Bunlarda farklı olarak süsleme programında kûfi yazı, kûfi yazıdan geliştirilen şekiller, bitkisel motifler ve soyut şekiller vardır (fot.15). Tek renk sırlı seramiklerde turkuaz, mor, yeşil, kahverengi ve sarı renkte sırlar kullanılmıştır. Astarlı ve astarsız olarak fırınlanan bu seramiklerin süsleme programlarında bitkisel motifler ve kûfi yazı yer almaktadır. Sırsız seramikler ise Samsat seramiklerinin büyük çoğunluğunu oluşturmaktadır. Kahverengi, kırmızı, açık kahve, gri gibi farklı renklerde hamura sahip bu seramiklerin süsleme programlarında bitkisel motifler, soyut hayvan figürleri, yazılar ya da kabaklar kullanılmıştır (Öney, 1982, s. 77-78) (fot.16).

¹⁶ Sgraffito tekniğine oranla daha derin kazınan champlevé tekniğinin diğer ismi derin oymadır (Çalışıcı Pala, 2018, s. 353).



Fotoğraf 15: Samsat, turkuaz renkli sıraltı tekniğinde kâse (Bulut, 2007)

Samsat gibi önemli merkezlerden olan Ahlat'taki kazı çalışmaları ilk olarak 1966 yılında Prof. Dr. Haluk Karamağaralı tarafından başlatılmış 1991 yılına kadar sürmüş daha sonra Prof. Dr. Nakış Karamağaralı tarafından devam ettirilmiştir (Arslan, 2019, s. 199). Burada Haluk Karamağaralı tarafından bir Türk-İslam şehri ortaya çıkartılmış ve Harabe Şehir olarak adlandırılan kazı mekânında iki adet çini fırını bulunmuştur (Karamağaralı B., 1981, s. 67). Ahlat'ta bulunan seramiklerde neredeyse her teknikten örnek yer almaktadır. Bu seramiklerin yakın çevrelerde aynı dönemde üretilen seramiklere benzemesinden dolayı ithal olup olmadığı araştırılmıştır (Karamağaralı B., 1982, s. 393). Nakış Karamağaralı (2007, s. 136)'ya göre buradaki seramiklerinin sayıca çok ve çeşitli olmasından dolayı başka fırınlar da olabilir.



Fotoğraf 16: Samsat, sırsız kalıp baskı tekniğinde matara (Bulut, 1994)

Sıraltı tekniğinde yapılan Ahlat seramiklerinde turkuaz, kobalt mavisi ve çok renkli sırlar bir arada kullanılmıştır. Bu seramiklerin biçimleri bazı hayvan ve insan figürlerine benzetilmiştir. Süsleme programlarında figür, geometrik desenler, yazı yer almaktadır. Sırsız seramiklerde krem rengi ya da kırmızı hamur kullanılmıştır. Süsleme programını ise bitkisel motifler, geometrik desenler ve yazı oluşturmaktadır (Karamağaralı B., 1982, s. 398-406).



Fotoğraf 17: Ahlat, lüster tekniğinde ibrik (Karamağaralı, 2007)

Ahlat kazılarında lüster tekniğinde kırık parçalar halinde seramikler bulunmuştur. Hamurları genel olarak beyaz olan bu seramiklerin süsleme programlarında figürler ve bitkisel motifler kullanılmıştır (fot.17). Beyaz hamurlu minâî tekniğinde seramiklerin süsleme programlarında yazı ve rûmî motifi yer almaktadır. Lajvardina tekniğindeki¹⁷ oldukça parlak örneklerde kobalt mavisi koyu renktedir. Bu seramikler krem beyaz ve ince grenli bir hamura sahiptir. Süsleme programında hatâyî motifi ve geometrik desenler uygulanmıştır (Karamağaralı B., 1982, s. 406-408). Bu tekniklere ek olarak seladon kaplar, hamura şekil verilerek yapılan barbutin, rölyef, delik işi(ajur) gibi farklı teknikler de kullanılmıştır (Karamağaralı N., 2007, s. 143-144).

Dönemin seramik merkezlerinden olan ve Kars il sınırlarında yer alan Ani kazıları ilk olarak N. Marr tarafından 1892-1917 yılları arasında başlatılmış olup daha

¹⁷ Lajvardina tekniği daha çok kullanım seramiklerinde uygulanan bir tekniktir. Sadece sır üstünde boyama ile desenler yapılmaktadır. Genel olarak mavi, turkuaz renkli ve kabartma şeklindedir. Süslemesinde sır üstüne beyaz, pas kırmızısı, altın yıldız ya da altın varak kullanılmaktadır (Öney, 1987, s. 24).

sonra Kemal Balkan tarafından 1965'te ve Beyhan Karamağaralı tarafından 1989-2005 yılları arasında yürütülmüştür (Karamağaralı ve Yazar, 2007, s. 123). Karamağaralı ve Yazar'ın yapmış oldukları Ani seramikleri ile ilgili çalışmada sırsız seramikleri sade, mutfak kapları ve kırmızı astarlı olarak üç gruba ayırmışlardır. Seramikler tabak, çanak, kâse, testi, küp, şişe gibi farklı biçimdedirler. Bu kapların hepsini şekillendirmede çark kullanılmıştır. Hammaddeleri kırmızı ya da kahverengi hamurlu olan sade seramikler, genelde mineral katkılı ve ince kumludur. Çoğunluğu sade bırakılan sırsız seramiklerde bazı kapların ağız kısımlarında geometrik desenlerle kazıma yapılmıştır. Ayrıca kazımanın yanında baskı teknikleri de kullanılmıştır. Mutfak kapları sert ve yüksek ısıda pişirilmiş, kırmızı ya da açık kahverengi hamura sahiptir. Süslemede sade geometrik desenler kullanılmıştır. Kırmızı astarlı seramikler ise kırmızı ya da açık kahverengi hamuru ince kumlu, sert ve yüksek ısıda pişirilmiştir. Kakma, kazıma, barbutin ve baskı teknikleri uygulanan kırmızı astarlı seramiklerin süsleme programlarında figürler, yazı, geometrik desenler ve bitkisel motifler kullanılmıştır¹⁸ (Karamağaralı ve Yazar, 2007, s. 124-126) (fot.18).



Fotoğraf 18: Ani, kırmızı astarlı seramikler (Karamağaralı ve Yazar, 2007)

Ani sırlı seramikleri beyaz ve kırmızı hamurlu tam okside olmuş ve sert pişirilmişlerdir. Lüster, minaî, sıraltı, tek renk sırlı, kazıma, delik işi (ajur) ve renkli sıraltı astar boyama teknikleri uygulanmıştır. Sırlı seramiklerden testi, çanak, çömlek ve kâseler bulunmuştur. Lüster tekniğinde opak beyaz sır kullanılmıştır. Süsleme

¹⁸ Ayrıca bk. Yazar ve Değirmenci, 1998, s.151-161.

programlarında figürler, bitkisel motifler, geometrik desenler, kûfi ve nesih yazılar yer almaktadır. Az sayıda bulunan ve opak beyaz sırlı minaî tekniğindeki seramiklerin süsleme programında kûfi yazı taklidi ve kuş figürü yer almaktadır. Renkli sıraltı astar boyama tekniğindeki seramiklerde yoğun ve kalın beyaz astar kullanılmıştır. Süsleme programında geometrik desenler, bitkisel motifler ve kıvrım dallar yer almaktadır (Karamağaralı ve Yazar, 2007, s. 126-130).

Ani buluntularındaki tek renk sırlı seramiklerde yoğun ve kalın beyaz astar kullanılmıştır. Sırlarda şeffaf, yeşil, açık mavi, hardal ve sarı renkler yer almaktadır. Sır genel olarak kapların sadece içlerine uygulanırken bazı örneklerde hem iç hem de dışta görülmektedir. Tek renk sırlı seramiklerde süslemelere de rastlanmamaktadır. Bazı tek renk sırlı seramiklerde kabartma tekniğinde figürler ve sülüs yazı yer almaktadır. Kırmızı hamurlu sıraltı tekniğinde seramiklerin süsleme programında geometrik desenler ve sade bitkisel motifler kullanılmıştır. Beyaz hamurlu sıraltı tekniğindeki seramiklerin süsleme programlarındaysa kıvrım dallar, yazı taklidi süslemeler, figürler ve bitkisel motifler kırmızı hamurlu seramiklerin örneklerinden daha özenli yapılmıştır (Karamağaralı ve Yazar, 2007, s. 126-129) (fot.19).



Fotoğraf 19: Ani, sıraltı tekniğinde testi (Karamağaralı ve Yazar, 2007)

Özel olarak incelenen bu seramik merkezleri dışında genel olarak bakıldığında Güneydoğu ve Doğu Anadolu bölgelerinde yapılan kazılardan çıkan lüster seramikleri İran seramiklerine benzerlik göstermektedir. Yeşilimsi, mor ve lacivert sırlı bu seramiklerde kızıl kahve renginde okunamayan kûfi ve nesih yazısı, bitkisel şekiller, halka gibi süslemeler uygulanmıştır (Öney, 1993, s. 288). Özellikle Anadolu Selçuklu

dönemi kazıma ve slip tekniğinde yapılan seramiklerdeki motifler ile aynı dönemde yaşadıkları ve aynı coğrafyayı paylaştıkları Bizanslıların yapmış oldukları bu tekniklerdeki seramikler büyük oranda benzerlik göstermektedir (Gök Gürhan, 2007b, s. 107).

2. BEYLİKLER DÖNEMİ ÇİNİ VE SERAMİK SANATI

Anadolu Selçuklu Devleti son dönemlerinde Moğol istilasına uğramış ve Anadolu büyük zarar görmüştür. Moğollar'ın ortadan kalkmasıyla Beylikler döneminde Anadolu yetmiş seksen yıl kadar refaha kavuşmuştur. Anadolu Selçuklularını askeri ve idari açıdan devam ettiren Beylikler, cami, mescit, medrese, kervansaray, han ve hamam gibi şehirlerin imarına önem vermişlerdir. Ticareti emniyet altına alan Beylikler, sanatçıları himâye etmişler mimari, çini, oyma ve dokuma gibi alanlarda üretim yapmışlar ve ticareti canlandırmışlardır (Uzunçarşılı, 1969, s. 256).

Anadolu Selçuklu sanatının etkileri Beylikler dönemi çinilerinde devam etmektedir. Çini mozaik, tek renk sırlı karolar ve sırlı tuğla teknikleri ile süsleme programlarında benzerlikler görülmektedir. Bu dönem çini sanatındaki gelişmeler mimari yapılardan takip edilse de dönemin şartlarına bağlı olarak çok fazla seramiklerle ilgili bilgiye ulaşılamamaktadır (Özkul Fındık, 2007, s. 235-236).

Beylikler dönemi seramikleri günlük kullanım amacıyla yapılmış mahalli üretim seramiklerdir. İznik dışında Konya, Milet, Kütahya, Bursa, Antalya, Silifke, Malatya ve İstanbul'daki kazılarda çıkarılan Beylikler dönemi seramiklerin geniş bir coğrafyada uygulandığı anlaşılmaktadır. Kazılarda çıkmış olması orada üretildiği anlamına gelmese bile bu seramiklerin Batı Anadolu'da üretildikleri düşünülmektedir (Paker, 1965, s. 155-156).

14.-15. yüzyıllarda üretilmiş olan seramikler ilk Milet kazısında bulunmuş ve F. Sarre tarafından "Milet tipi"¹⁹ olarak adlandırılmıştır. Fakat 1964-1969 yıllarında Prof. Dr. Oktay Aslanapa, Prof. Dr. Ara Altun ve Prof. Dr. Şerare Yetkin'in yapmış olduğu kazılardan çıkan buluntular sonucunda bu seramiklerin üretim merkezinin İznik olduğu tespit edilmiştir (Öney, 1993, s. 292). M. Paker (1965, s. 155)' e göre millet tipi olarak adlandırılan bu seramiklere "Anadolu Beylikler Dönemi Seramikleri" demek daha doğrudur.

Milet tipi seramiklerin Beylikler döneminde ortaya çıkışı birdenbire olmamış, göçlerle birlikte etkileşimler de bu tekniğin doğmasını sağlamıştır. 12. yüzyıl itibariyle

¹⁹ Milet tipi seramikler kırmızı hamurlu olup iç tarafı tamamen beyaz astar ile kaplanırken dış ve dip kısımları astarsız bırakılmıştır. Genellikle kobalt mavisi ile yapılmış olan süslemeli seramiklerin sırları seffaf ya da turkuaz renklidir (Altun, 1991, s. 10).

Suriye ve İnan'da sıraltı tekniği yaygınlaşmaya başlamıştır. Buralarda üretilen sıraltı seramikler Beylikler dönemi milet tipi seramiklerini etkilemiştir (Özkul Fındık, 2007, s. 238-239). Milet tipi seramiklerin malzemeleri ve süsleme programları bakımından çağdaşı olan Suriye seramikleriyle etkileşimi olsa da hiçbir Bizans etkisi görülmemektedir (Lane, 1957, s. 251).

2.1. Çini Sanatı

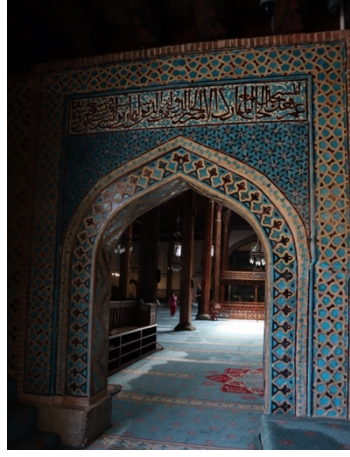
Anadolu Selçuklu döneminde mimaride kullanılan tek renk sırlı çini, sırlı tuğla, çini- mozaik tekniği ve kompozisyonları Beylikler döneminde de devam etmiştir (Gök Gürhan, 2007a, s. 204).

Beylikler dönemi çinilerinin en güzel örneklerden biri Beyşehir Eşrefoğlu Camisi'dir (Yetkin, 1972, s. 124). Cami 1297-1300 yıllarında Eşrefoğulları Beyliği'ni kuran Seyfeddin Süleyman Bey tarafından yaptırılmıştır. Mihrabın tamamı çini ile kaplıdır. Çini mozaik tekniğinin uygulandığı kubbe ve mihrabı ile Anadolu Selçuklu geleneğinin devamlılığını ispatlamaktadır (Yavaş, 1995, s. 479-480) (fot.20).



Fotoğraf 20: Beyşehir Eşrefoğlu Camisi çini mozaik mihrabı, 1297-1300 (Z. Uzun kişisel arşivi, 2022)

Beyşehir Eşrefoğlu Camisi'nin harime açılan sivri kemerli kapısı Türk çini sanatının tek örneğidir. Kapının tamamı sırlı tuğla ve mozaik ile kaplıdır. Süslemeler, Anadolu Selçuklu geleneğine uygun tasarlanmıştır (Yavaş, 1995, s. 480) (fot.21).



Fotoğraf 21: Beyşehir Eşrefoğlu Camisi çini mozaik harim kapısı, 1297-1300
(Z. Uzun kişisel arşivi, 2022)

Dönemin diğer önemli yapılarından olan ve Aydınoğlu Mehmed Bey tarafından 1312 yılında İzmir Ödemiş'e bağlı Birgi kasabasına yaptırılan Birgi Ulu Camisi Aydınogulları Beyliği'nin yaptırdığı ilk camidir. Türbesi ve medresesiyle bir külliye olan yapının Selçuklu geleneğinin yansıması olan minaresi turkuaz sırlı tuğlalarla zikzaklar çizmektedir. Mihrabı ile mihrap önündeki kemer turkuaz ve mor renkte çini mozaiklerle süslenmiştir (Kalfazade, 2012, s. 86-87) (fot.22).



Fotoğraf 22: Birgi Ulu Camisi çini mozaik mihrabı,1312
(https://en.wikipedia.org/wiki/Birgi_Grand_Mosque., erişim tarihi:20.04.2022)

Diğer beyliklerden Germiyanoğlu Beyliği'nin çinilerine örnek teşkil edecek olan II. Yakup Bey Türbesi 1427 yılında Germiyanoğlu II. Yakub Bey tarafından yaptırılan imaretin içinde yer almaktadır. Turkuaz renkli altıgen çiniler sanduka ve yüksek sekinin üstünü kaplamaktadır. Dikdörtgen çini bordürüyle renkli sır tekniğinde yapılmıştır.

Bordürde yer alan rûmî motifleri beyaz, sarı, kobalt ve turkuaz renklidir (Yetkin, 1972, s. 138-139) (fot.23).



Fotoğraf 23: II. Yakup Bey çini sandukası, 1427, Kütahya Çini Müzesi (Z. Uzun kişisel arşivi, 2021)

Anadolu Selçuklulardan Osmanlı'ya geçiş dönemini yansıtan özellikler 14. yüzyılda yapılmış olan Kazım Karabekir (Gaferyat) Ulu Camisi mihrabında görülmektedir. Karamanoğulları Beyliği döneminde yapıldığı düşünülen bu eserin kitabesi bulunmamaktadır. Çini mozaik mihrapta sonradan eklemeler olsa da Anadolu Selçuklu geleneği devam ettirilmiştir. Süslemesinde geometrik desenler ve kûfî yazı yer almaktadır²⁰ (Yetkin, 1972, s. 134-135) (fot.24).



Fotoğraf 24: Karaman Kazım Karabekir (Gaferyat) Camisi çini mozaik mihrabı, 14.yüzyıl (O. Arık, 2007b)

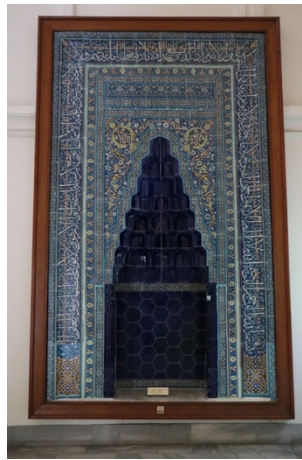
²⁰ Ayrıca bk. Arık, O., 2007b, s.175-176.

Mihraptan çıkartılan mavi-beyazlara geçiş örnekleri Sahip Ata Vakıf Müzesi'nde bulunmaktadır. Bu çinilerde bitkisel motifler beyaz zemin üstünde kobalt mavi ile boyanmıştır (fot.25).



Fotoğraf 25: Karaman Kazım Karabekir (Gaferyat) Camisi mihrabından mavi-beyaz çini, 14.yüzyıl, Sahip Ata Vakıf Müzesi (Z. Uzun kişisel arşivi, 2022)

Beylikler dönemi çinilerine son örnek olarak Karamanoğlu İbrahim Bey İmarethanesidir. Yapı 1432 yılında Karamanoğlu Beyi II. İbrahim Bey tarafından yaptırılmıştır. Yapının mihrabı günümüzde Çinili Köşk Müzesi'nde sergilenmekte olup mihrapta altın yıldız kullanılmıştır. Sarı rengin hâkim olduğu mihrapta Selçuklu üslûbundan tamamen farklı bir üslûp yer almaktadır (Öz, 1955, s. 16) (fot.26).



Fotoğraf 26: Karamanoğlu İbrahim Bey İmarethanesi çinili mihrabı,1432, Çinili Köşk Müzesi (Z. Uzun kişisel arşivi, 2021)

2.2. Seramik Sanatı

Anadolu'da bulunması kolay olan kırmızı kil sayesinde Beylik dönemi seramiklerinde kırmızı hamur kullanılmış ve beyaz hamur neredeyse unutulmuştur. Batı Anadolu'da Antikite'den itibaren kırmızı hamurlu seramikler üretilmiştir. Bizans döneminde de bu bölgenin bazı kesimlerinde üretim devam etmiştir. Bizans kırmızı hamurlu seramikleri ile Beylikler dönemi seramiklerini karıştıranlar olmuştur. Ancak kırmızı hamur dışında bu seramiklerin süsleme ya da renk gibi benzerlikleri yoktur (Paker, 1965, s. 156).

Seri üretimle halkın ihtiyacına cevap vermek için yapılan Beylikler dönemi seramiklerinin dış süslemeleri ya sade bırakılmış ya da sade söğüt yaprakları, çizgilerin kesişmesinden oluşan kafes şekilleriyle helezonlar kullanılmıştır. İç kısımlarında kapların tamamını kaplayacak şekilde süslemeler yer almaktadır. Süsleme programlarında bitkisel motifler, yazı, geometrik desenler, meandıra benzer bordürler ile dalga ve kaya motifi kullanılmıştır (Paker, 1965, s. 159-163) (fot.27).



Fotoğraf 27: İznik, millet tipi kâse, 1450-1500, Victoria Albert Müzesi
(<https://collections.vam.ac.uk/item/O427133/bowl-unknown/>., erişim tarihi:22.04.2022)

Kullanılan biçimler; genelde kısa ayaklı tabaklar ve derin kâselerdir. Özellikler kapalı biçimler çok az sayıda bulunmuştur. Sürahi boynu, kapak, ibrik kulpu gibi parçalarla birlikte Kütahya'da koç şeklindeki düdük bulunmuştur (Paker, 1965, s. 158).

Bu dönem seramiklerin hamurları kırmızı ve pürüzlü olduğundan kapların içleri tamamen dış kısımları da yarıya kadar astarlanmıştır. Süsleme astar üstüne yapılmış ve

sırlanıp fırınlanmıştır (fot.28). Fırınlamanın üç ayaklarla üst üste konularak yapıldığı, kapların iç kısımlarında üç ayakların izlerinden anlaşılmaktadır. Sıraltı tekniğinde yapılan bu seramiklerde genel olarak şeffaf sır nadiren de turkuaz, mavi ve yeşil renkli sırlar kullanılmıştır (Paker, 1965, s. 158). Sıraltı tekniği 12. yüzyıldan itibaren İslam dünyasında özellikle Suriye ve İran'da yaygın kullanılmaya başlamıştır. Bunlardan milet tipi seramiklerde İran ve Suriye üretim merkezleri arasında etkileşim görülmektedir (Özkul Fındık, 2007, s. 238).

Kırmızı hamurlu milet tipi seramikler boya kazıma, tek renk boyama (kobalt mavi, siyah ve yeşil) ve iki renkli boyama (kobalt mavi ile birlikte turkuaz, manganez moru, yeşil, siyah ve kırmızı) olarak üç farklı gruba ayrılmaktadır. Turkuaz sıraltına siyah boya ile yapılmış olan milet tipi seramikler Selçuklu geleneğinin devamıdır ve oldukça fazla sayıdadır. Milet tipi seramiklerin boya kazıma özelliği ile Kubachi seramikleri arasında bağlantı kurulmaktadır. Bu seramiklerde hem boyama hem de kazıma şeklinde iki farklı teknik uygulanmıştır. Kobalt boyalı seramikler astara kadar kazınarak sırlanmıştır. Kazıma yapılan yerlerde beyaz astar desenlerin hatlarını oluşturmuştur (Özkul Fındık, 2007, s. 238).



Fotoğraf 28: İznik, milet tipi tabak, 14. yüzyıl sonu-15. yüzyıl başı, Çinili Köşk Müzesi
(Z. Uzun kişisel arşivi, 2021)

Beylikler dönemi seramikleri ile ilgili bulunan örnekler çok sayıda olmamakla birlikte yapılan kazılar sonucunda ulaşılan seramikler dönemin seramik sanatının özelliklerini anlatmaktadır. İlk olarak kullanım amacı ve bulunduğu konum olarak da farklılık arz eden Manisa Gülgün Hatun Hamamı'nda bulunan seramikler dikkati

çekmektedir. 2007 senesinde Yrd. Doç. Dr. Yekta Demiralp tarafından Manisa Gülgün Hatun Hamamı'nda yürütülen temizlik çalışmaları sırasında hamamın su deposunun tonozuyla halvet kubbelerinin ara boşluğunda 200 parça seramik bulunmuştur. Bu seramikler hamamın yükünde hafiflik oluşturmak ve ısı kaybını da önlemek için izolasyon amacıyla yerleştirilmişlerdir. Burada bulunan sırlı sırsız bütün seramikler fırın atığıdır. Bunlar kazıma, tek renk sırlı ve sırsız seramiklerdir (Gök Gürhan, 2008, s. 58-61).

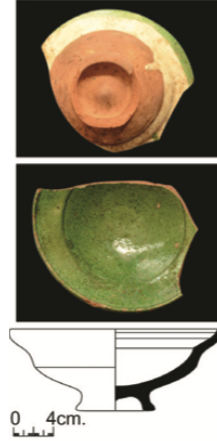


Fotoğraf 29: Manisa Gülgün Hatun Hamamı, kazıma tekniğinde kırık kâse (Gök Gürhan, 2008)

Manisa Gülgün Hatun Hamamı'nda bulunan tek renk sırlı ve kazıma tekniğinde üretilen kırmızı hamurlu, mika katkılı sık dokulu malzeme kullanılan seramiklerin tamamı astarlıdır. Kazıma tekniğindeki seramiklerin süsleme programında ise Beylikler döneminde çok görülmemiş figür ve bitkisel motiflerden oluşan kompozisyonlar kullanılmıştır (fot.29). Tek renk sırlı seramiklerde yeşil ve turkuaz renkli sır yer almaktadır (Gök Gürhan, 2008, s. 61-66).

Önemli çini örnekleri bulunan Aydınoğulları Beyliği'nde seramik örneklerine de rastlanmaktadır. Bu dönem eserlerinden Tire Kutu Hatun Hanı restorasyon çalışmaları sırasında Beylikler ve Osmanlı dönemine ait seramikler bulunmuştur. Beylikler dönemine ait seramiklerden tabak, çanak ve kâse gibi kaplar sıraltı ve tek renk sırlıdır. Kırıklar halinde bulunan kırmızı hamurlu sırlatı tekniğinde seramiklerin iç kısımları tamamen dışlarıysa kaide bölümüne kadar astar kaplıdır. İç kısımlarında sır şeffaf sarı ya da yeşil dış kısmında da gövdenin ortasına kadardır. Boyama sadece seramiklerin iç kısımlardadır. Tek renk sırlı seramikler kâse ve çanak parçalarından oluşmaktadır. İyi

pişirilmiş sert kırmızı hamurlu tek renk sırlı seramiklerin iç kısımları tamamen dışları ise yarıya kadar astarlıdır. Astarlı iç yüzeyin tamamı dış yüzeyin de ağız kısımları sarı veya yeşil sırlıdır (fot.30). Bunlarla birlikte sırsız olarak testi gibi sıvı taşıma malzemelerinin parçaları bulunmuştur (H. Uçar ve A. Uçar, 2018, s. 3-15).



Fotoğraf 30: Tire Kutu Hatun Hanı, renkli sır tekniğinde tabak (H. Uçar ve A. Uçar, 2018)

Bu dönem çiniler gibi seramikler de mimari süsleme unsuru olarak kullanılmıştır. Bunlara 14.-15. yüzyılda yapılmış olan Ankara camilerinin mihraplarında rastlanmaktadır. Milet tipinde yapılan bu seramikler, Molla Büyük Mescidi alçı mihrabı, Hacı İvaz Mescidi'nin harim kısmının kuzey duvarı ve Hoca Hundi Mescidi'nin alçı mihrabında yer almaktadır (Özkul Fındık, 2007, s. 238) (fot. 31).



Fotoğraf 31: Hoca Hundi Mescidi alçı mihrabında millet tipi seramik kabara, 15. yüzyıl (<https://ankarafoto.weebly.com/hoca-hundi-ortmeli-mescit.html>., erişim tarihi:01.03.2023)

3. OSMANLI DÖNEMİ ÇİNİ VE SERAMİK SANATI (15-16. Yüzyıl)

Orta Asya ile Osmanlı sanat anlayışları arasında köprü Anadolu Selçuklu sanatıdır (Arseven, 1973, s. 57). Buna binaen Osmanlı çini ve seramik sanatına geçmeden önce Anadolu Selçuklu dönemi çini ve seramik sanatına değinilmiş, Anadolu Selçuklu sanat özelliklerini yansıttasının yanı sıra yeniliklerin de görüldüğü Beylikler dönemindeki çini ve seramiklerine de kısaca yer verilmiştir.

Osmanlı dönemi saray sanatlarının oluşumu incelendiğinde Timurlu dönemi (1370-1507) “Kütüp-hane”leri ile sanatkârlar sınıfının benzerliği görülmektedir. Yapılanmaları ve icraatları aynı şekilde ilerlemiştir.

Timurluların sanata ve bilime olan düşkünlükleri özellikle 15. yüzyılda Herat’ın sanat ve edebiyat merkezi haline gelmesini sağlamıştır. Burada Türk kültürünü bazı alanlarda zirvelere çıkaran Timurluların bu gelişiminde Uygurların da payı büyüktür. Timurlular döneminde Arap yazısının yanında Uygur yazısı da kullanılmıştır. Bu dönemde edebi Türkçe özellikle hükümdarlar arasında büyük öneme sahiptir. Timurlu resim sanatı ise Gazneliler ve Büyük Selçukluların gelenekleriyle birlikte Uygur ve Azerbaycan’a dayanmaktadır. Yazışma belgesi niteliğindeki “Tebrizli Ca’fer’in Bir Arzı” adlı kayıt yöneticilere sunulmak üzere atölyenin başındaki kişi tarafından gözlemlerle hazırlanmıştır. Belgede bir sanat atölyesinin çalışmalarının durumları rapor edilmektedir. Raporda imzası bulunmamakla birlikte yapılan incelemelerde belgenin o dönem “Kütüp-hane”nin başında bulunan Tebrizli Ca’fer’e ait olduğu düşünülmektedir. Bu belgede “Kütüp-hane” sanatçıları ve yapılan çalışmalar, sarayda yapılan mimari yapılarla birlikte yapılmakta olan otağın dikimi ve süsleme işleri yer almaktadır (Özergin, 1976, s. 472-479).

“Kütüp-hane”nin kuruluşu 1420’den sonra sarayda Baysungur Mirzâ (1397-1434) tarafından yapılmış, “Kütüp-hane”nin başına da Tebrizli Ca’fer Baysungurî’yi getirmiştir. Baysungur Mirzâ’nın ölümüne kadar bu “Kütüp-hane”de eşsiz eserler kaleme alınmıştır. Bütün yazı çeşitlerinde usta olan Tebrizli Ca’fer Baysungurî özellikle nestâlik yazıda uzmandır. Sayılarının yüz kadar olduğu bilinen sanatçıların yardımcıları bazen de yetiştirdikleri öğrencileri vardır. Hat, cilt, tezhip, minyatür gibi alanlarda çalışmalar yapılan bu “Kütüp-hane”ye bazı sanat tarihçileri “Baysungur Sanat

Akademisi” ismini vermişlerdir. “Kütüp-hane” 1433 yılında Baysungur Mirzâ’nın ölümünden birkaç yıl sonra yavaş yavaş gücünü kaybetmiştir (Özergin, 1976, s. 481-483).

Anadolu Selçuklu döneminde saraylarda bir saray nakışhânesi bulunmaktadır. Burada hattat, nakkaş, kalem işi ustası gibi farklı meslekten sanatçılar yer almaktadır. Bu gelenek Osmanlı sarayında da devam ettirilmiştir. Bu nakışhânenin ilk merkezi Bursa’da açılmış daha sonra Edirne’de ve Fatih Sultan Mehmed dönemi (1444-1446, 1451-1481)’nde de İstanbul’a geçmiştir (Ünver, 1958, s. 1).

Topkapı Sarayı nakışhânesinin hangi tarihte kurulduğu bilinmemektedir. Ancak İstanbul’un fethinden sonra bir süre Eski Saray’da kurulan nakışhânenin sonra Topkapı Sarayı’na taşındığı düşünülmektedir. Sarayın ilk hocası ve baş nakkaşı Baba Nakkaş’dır. Bu nakışhâne sadece kitap ile ilgili sanatlar değil saraylar, silahlar ve diğer kullanım eşyaları buldukları yere göre resmedilmiştir. Güzel Sanatlar Akademisi gibi bir işleyişi olan nakışhâne müthiş bir teşkilatlanmanın sonucudur. II. Murad dönemi (1421-1444, 1446-1451)’nden beri yapılan seferler ve önemli her olay için bir defter tutma geleneği de başlamıştır (Ünver, 1958, s. 5). Osmanlı saraylarında farklı hizmetleri yürüten sınıflar ve bu sınıfların maaşlarını ve kaç kişi olduklarını gösteren defterler bulunmaktadır. Bu sınıflardan birisi de “Ehl-i Hiref” Sanatkârlar Sınıfı’dır. Devşirme ya da pençik oğlan gruplarından alınıp yeteneklerine göre yetiştirilen bu sanatkârlar gündelik ücretler almaktadır. Ustalarının elinde kalfa ve ustalığa yükselen sanatkârların kıdemleri arttıkça ücretleri de artmaktadır. 1526 tarihli ehl-i hiref defterinde sanatçının nerden geldiği, kaç para aldığı, İran’dan geldiği ya da getirildiği ve devşirme mi yoksa pençik mi olduğuna dair bilgiler yer almaktadır (Uzunçarşılı, 1986, s. 23). II. Bâyezid dönemi (1481-1512) ehl-i hiref defterlerinde farklı alanlardan 360 adet sanatçı listelenmiştir²¹. Fakat burada çinicilerle ilgili bilgiler yoktur. 1526 tarihli kayıta çiniciler ehl-i hiref zanaatkârlarının bir kolu olarak yer almaktadır. “Cema’at-i kâşigeran” olarak anılan bu grubun başında Tebrizli Habib’in ismi geçmektedir²² (Necipoglu, 1990, s. 139-142).

²¹ Ayrıca bk. Uluskan, 2021, s. 857.

²² Ayrıca bk. Lane, 1957, s. 263.

“Hiref” kelimesi Osmanlıca zanaat ve sanat anlamına gelmektedir. El işçiliğiyle ilgili olan bütün üretimler hiref olarak değerlendirilmektedir. Bu alanlarda üretim yapanlarsa ehl-i hiref olarak isimlendirilmiştir (Sözen ve Tanyeli, 2018, s. 136). Uzman sanatçı ve zanaatkârlardan oluşan bu teşkilat saraya bağlıdır. Başta Sultan ve üst düzey tebaası olmak üzere önemli kişilerin siparişleri doğrultusunda sanatsal üretim yapan ehl-i hiref teşkilatı Osmanlı sanatlarının üslûp birliğini oluşturmuş ve Anadolu’daki halkın üretimi olan sanatlara öncülük etmiştir (Kalyoncu, 2015, s. 280).

1473 yılında yapılan Otlukbeli savaşında İran ile Azerbaycanlı sanat ve ilim adamları Osmanlı Devleti’ne getirilmiş ya da gelmiştir. Yavuz Sultan Selim (1512-1520) ile Şah İsmail (1501-1524) arasında 1514 yılında yapılan Çaldıran savaşında Şah İsmail’in yenilgiye uğratılmasıyla Şah’ın hizmetinde veya özel çalışan nakkaş, çinici, hattat, ressam, müzehhib, okçu, müzisyen gibi birçok meslekten sanatkârlar Amasya’ya getirilmiş daha sonra vasıflarına göre sarayda görevlendirilmişlerdir. Bunlar arasında 1526 tarihli Mevacib defterinde Şah Kulu’nun Tebriz’den Amasya’ya sürgün geldiği, İstanbul hassa haracından gündelik olarak yirmi akçe aldığı bilgisi yer almaktadır²³. 16. yüzyılın ilk yarısında Osmanlı’nın sanatkârlara göstermiş olduğu himâyeden dolayı İran’dan farklı sanatkârlar da gelmiştir (Uzunçarşılı, 1986, s. 23-24).

Sanatçılar Osmanlı savaşlarının en büyük ganimetlerinden olmuşlar ve saray tarafından himâye edilmişlerdir. Bunlara örnek Bursa Yeşil Camisi’nde yer alan kitabelerden de anlaşıldığı üzere “Ameli Üstadan-ı Tebrizî ve “amel-i Muhammed el-Mecnun”²⁴ isimleridir. Ayrıca Timur’un Bursa’dan Semerkant’a götürdüğü Ali bin İlyas Ali’nin de ismi yer almaktadır²⁵ (Carswell, 1998, s. 14-16).

Osmanlı döneminde çini sanatçıları genelde eserlere isimlerini yazmamışlardır. Bursa Yeşil Camisi ve Türbesi’nden sonra çok az sayıda sanatçı ismi bilinmektedir. 15. yüzyıl başlarından itibaren Ehl-i hiref defterlerinde Habib Usta, Baba Nakkaş, Abdal Razzak ve Burhan gibi ustaların isimlerinin yanında Şah Kulu ve Kara Memi’nin isimleri tespit edilmiştir (Turan Bakır, 2007, s. 287). 1610 tarihinde yapılan Antalya Ömer Paşa Camisi’ndeki çinilerin üstünde “Ketebe hu fakir resm-i Mustafa İznik”

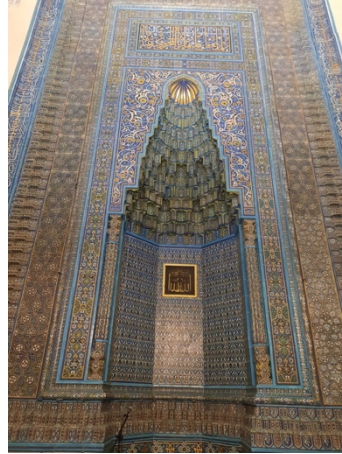
²³ Ayrıca bk. Lane, 1957, s. 262.

²⁴ Ayrıca bk. Demiriz, 2002, s. 564.

²⁵ Ayrıca bk. Necipoğlu, 1990, s. 136.

kitabesi yer almaktadır (Yenişehirlioğlu, 1989, s. 38). Bunlardan başka Tahsin Öz (1938, s. 25-27)'ün Topkapı Sarayı'nda bulunan vakfiyeyi incelemesi sonucunda 1616 yılında yapımı biten Sultan Ahmet Camisi'nde 21.043 çininin kullanıldığı, çinilerin Kâşici Hasan tarafından yapıldığı ve 350.958 akçe ödendiği bilgisine ulaşılmaktadır.

Anadolu Selçuklu ve Beylikler döneminden sonra Osmanlı döneminde üretilen çinilerde teknolojik olarak bir yenilik yaşanmıştır. Bu yenilik beyaz hamur, beyaz astar üstüne sıraltı tekniğinde mavi-beyaz boyanarak ince şeffaf sır ile kaplanmasından oluşan yeni bir gruptur. Bu tekniğin ilk örnekleri renkli sır tekniği ile birlikte yapılarda yer alan mavi-beyaz çinilerdir (Turan Bakır, 2007, s. 282). Beyaz hamurlu seramiklerinin ince sırları ile birlikte süslemeleri de bir yeniliktir. 15. yüzyılda başlayan bu seramiklerde Çin porselenlerinin etkisi olduğu söylenmekle birlikte Edirne ve Bursa mavi-beyaz duvar çinilerine bakıldığında yeni bir üslûbun doğduğu görülmektedir (Altun, 1991, s. 11).



Fotoğraf 32: Bursa Yeşil Camisi renkli sır tekniğinde çinili mihrabı, 1421 (Z. Uzun kişisel arşivi, 2022)

Osmanlı ilk dönem çini mimari eserlerinden olan Bursa Yeşil Külliyesi'nde bulunan cami ve türbenin mihrapları 15. yüzyıl başyapıtlarındandır. Külliye I. Mehmed (1413-1421) tarafından yaptırılmıştır. Çinilerle süslü bu camide özellikle mihrapta kullanılan renkli sır tekniğinin (cuerda seca), dış cephedeki taş işçiliği Bursa'yı Orta Asya Semerkant camilerine ve Timur'un Ak Sarayı'na bağlamaktadır. Caminin tam karşısında yer alan Sultan I. Mehmed'e ait Yeşil Türbesi'nde de cami ile aynı tür süslemeler yer almaktadır (Carswell, 1998, s. 14-16). Bu çinilerin özelliği yapının plastik biçimine uygun olarak şekillendirilmiş olmalarıdır. Sütunçeler, mukarnaslar ve silmelerle birlikte süslemeler ve yazının da plastik değerleri vurgulanmıştır. Çiniler

yapıda buldukları yerlere göre özel tasarlanmışlardır (Demiriz, 2002, s. 565) (fot.32). Bir ilk olarak Bursa Yeşil Camisi'nde hünkâr mahfili tabandan zemine bütün olarak çini ile süslüdür (Yetkin, 1993a, s. 97-99). Necipoğlu (1990, s. 136)'na göre Bursa Yeşil Camisi müfettişi Hacı İvaz Paşa'nın davetiyle gelen bir dizi yabancı usta tarafından yapılan cami ve türbelerinden özellikle Sitti Hatun lahdinde görülen çeşitli çiniler Bursa yakınında yerel fırınlarda yapılmıştır. Atasoy (1989, s. 17)'a göre de Osmanlı başkentlerinde gezici ustalar tarafından kurulan çini atölyeleri İznik'te çini üretimi başlayana kadar devam etmiştir²⁶.

Bursa Yeşil Camisi ve Türbesi'nde altın yaldızlı süslemeler kullanılmıştır. Bu çinilerde yoğunlukla merkezi kompozisyonlu bitkisel süslemeler görülmektedir. Edirne Şahmelek Camisi (1429)'nde de bu özellikte çiniler vardır. Bu çiniler ya kaybolmuş ya da var olanların üstündeki altın yaldızlar silinmiştir (Demiriz, 2002, s. 563). Cami ve türbenin tamamen çini ile kaplanmış olması Anadolu Selçuklu dönemi geleneğinin tekrar canlandığı anlamına gelmektedir. Edirne Muradiye Camisi bu geleneğin sürdürüldüğünün bir diğer örneğidir (Yenişehirlioğlu, 1988, s. 301-302).



Fotoğraf 33: Edirne Muradiye Camisi mihrabı mavi-beyaz çini mukarnasları, 1427
(Z. Uzun kişisel arşivi, 2022)

Edirne'de 1427 yılında II. Murad tarafından yaptırılmış olan Muradiye Külliyesi'nde yer alan Muradiye Camisi'nde 26,5 cm'lik sekizgen çiniler ve aralarında üçgen çiniler yer almaktadır. Bu çinilerde beyaz zemin üstünde mavi renk kullanılmıştır

²⁶ Ayrıca bk. Bilgi, 2009b, s. 18.

(Öz, 1955, s. 16). Turkuaz üçgenlerin serpiştirildiği elli üç farklı tasarımın oluşturduğu yapıda toplam beş yüz adet altıgen çini bulunmaktadır. Tasarımlarda Yuan ve erken Ming hanedanlığı porselenlerinden etkilenilse de yeni tasarımlar İslami ve geometrik desenlerle birleştirilmiştir. Genel olarak simetrisinin kullanıldığı tasarımlarda ortada bir motif etrafında sarmal sap üstünde altı adet motif bulunmaktadır. Bu tasarım Çin porselenlerinde yaygın bir tasarım şeklidir. Ancak Çin porselenleri orada dört ya da beş çiçekten oluşan kompozisyonlardır (Carswell, 1998, s. 20) (fot.34-35).

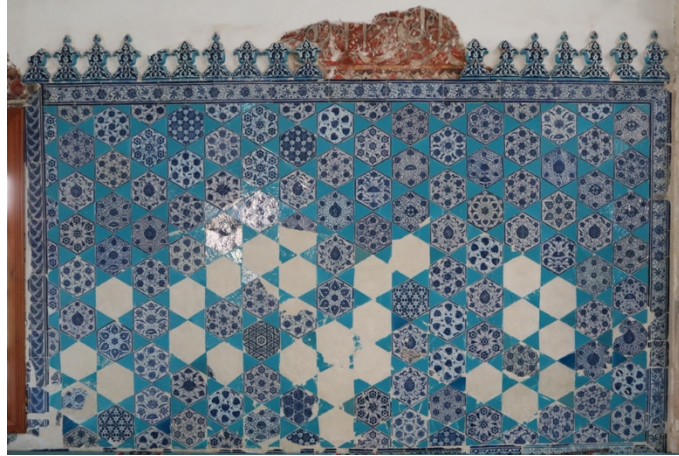


Fotoğraf 34: Edirne Muradiye Camisi mavi-beyaz ve turkuaz sırlı çini, 1427
(Z. Uzun kişisel arşivi, 2022)



Fotoğraf 35: Ming hanedanı Çin Porseleni, 1403-1425, Benaki Müzesi
(https://www.benaki.org/index.php?option=com_collectionitems&view=collectionitem&id=105886&Itemid=540&lang=en., erişim tarihi: 02.02.2022)

Edirne Muradiye Camisi mihrabındaki çinilerde yapıda buldukları yerlere göre tasarlanma özelliği devam ettirilmiştir. Cami mihrabının yapı ile yaşıt olduğu ancak duvarları süsleyen altıgen mavi-beyaz çinilerin kalemişlerinin üstünde olmasından dolayı bu çinilerin sonraki dönemde yapılmış olabileceği tartışmalarını doğurmuştur. Serbest fırça ile yapılan bu çinilerin süsleme ve teknikleri cami ile aynı döneme aittir. Buradaki çiniler yine aynı dönem yapılarından belki Edirne Sarayı için tasarlanmış olup artan çiniler Muradiye Camisi'nde kullanılmış olabileceği düşünülmektedir²⁷ (Demiriz, 2002, s. 565). Arthur Lane (1957, s. 252)'e göre Bursa Yeşil Camisi ve Türbesi'nde çalışan Tebrizli ustalar Edirne Muradiye Külliyesinde de çalışmıştır. Necipoğlu (1990, s. 136)'na göre ise Edirne Muradiye Camisi'nin Bursa Yeşil Camisi'ne benzeyen renkli sır tekniğinde mihrabı ve mavi-beyaz çinilerin hem süslemesi hem de kullanılan teknik incelendiğinde her iki yapının da ustalarının aynı olduğunun göstergesidir (fot.34-fot.36).



Fotoğraf 36: Edirne Muradiye Camisi mavi-beyaz ve turkuaz sırlı çiniler, 1427
(Z. Uzun kişisel arşivi, 2022)

Çini tarihi için önemli diğer yapı Edirne Üç Şerefeli Cami'dir. Cami Sultan II. Murad tarafından 1437-47 yıllarında yaptırılmıştır. Caminin avlusunda bulunan kemerin altındaki iki panonun birinde kobalt mavi zemin üstüne yerleştirilen kompozisyon varken diğeri tam tersi beyaz zemin üstüne kobalt mavi boya şeklinde tasarlanmıştır. Burada turkuaz ve mangan moru da renk paletinde yer almaktadır. Motiflerde Çin etkisi özellikle Yuan porselenlerindeki nilüfer çiçeğinin etkileri görülmektedir. Kûfi ve sülüs

²⁷ Ayrıca bk. Carswell, 1998, s. 21-23.

yazının birlikte kullanıldığı bu iki panonun bir diğer özelliği 1520'lerde seramiklerin üstüne uygulanan helezonî tuğrakeş süslemelere benzemesidir (Carswell, 1998, s. 24-25) (fot.37-fot.38).



Fotoğraf 37-Fotoğraf 38: Edirne Üç Şerefeli Camisi sıraltı tekniğinde çini pano, 1437-47
(Z. Uzun kişisel arşivi, 2022)

Mavi-beyaz grubun öncü örneklerine bakıldığında kobalt mavisinin tonları, turkuaz, eflatun ve mor renklerin şeffaf sır ile kaplandığı görülmektedir. Çeşitli pano ve alınlıklarda merkezi, simetrik, serbest şema ya da ulama şeklindeki kompozisyonlarda üçgen, dikdörtgen ve altıgen biçimlerle birlikte bordürler de kullanılmıştır. Süsleme programlarındaysa hatâyî ve rûmî motiflerinden oluşan sade kompozisyonlar ve yazı örnekleri görülmektedir (Turan Bakır, 2007, s. 282-283).



Fotoğraf 39: Bursa Şehzade Ahmet Türbesi, mavi-beyaz baba nakkaş üslûbu çini, 1513
(Z. Uzun kişisel arşivi, 2022)

Baba nakkaş üslûbunda bilinen ilk çini örnekleri Şehzade Ahmet Türbesi'nde yer almaktadır. Bursa Muradiye Külliyesi'nde yer alan bu mavi-beyaz çiniler 1429 tarihli Çelebi Mehmed'in oğlu Ahmet Türbesi'ni süslemektedir. Bu dikdörtgen çiniler beyaz zemin üstüne açık mavi olarak boyanmıştır (Öz, 1955, s. 15-16) (fot.39).

Fatih Sultan Mehmed ve II. Bâyezid döneminin yapılarına gelindiğinde eskisi kadar çini kullanılmadığı görülmektedir. 1506 tarihli Bursa Şehzade Mahmud Türbesi tek renk çini karolar pencere üstlerine kadar yapıyı süslemektedir. Karoların kenarlarında mavi-beyaz çiniler kullanılmıştır (fot.40). Bu süsleme tekniğinin bir benzeri 1523-24 yılında yapılan Gebze Çoban Mustafa Paşa Camisi'nde görülmektedir (Yenişehirlioğlu, 1988, s. 302).



Fotoğraf 40: Bursa Şehzade Mahmud Türbesi, mavi-beyaz baba nakkaş üslûbu çini, 1506
(Z. Uzun kişisel arşivi, 2022)

Mavi-beyaz çiniler bu yapılar dışında Edirne Şahmelek Camisi, Bursa Mustafa Türbesi ve İstanbul Topkapı Sarayı'nda kullanılmıştır (Turan Bakır, 2007, s. 12). Bunlardan Edirne Şahmelek Camisi, Edirne Muradiye Cami, Bursa Muradiye Külliyesi ve Bursa Yeşil Külliye'de kullanılan aynı kompozisyondaki mavi-beyaz çini bordürlerinin tek merkezden hazırlanıp getirildiği desenlerin tekrarından anlaşılmaktadır (Demiriz, 2002, s. 564). Necipoğlu (1990, s. 136)'na göre Bursa Şehzade Mahmud ve Şehzade Ahmed Türbeleri'nde yer alan mavi-beyaz çinilerin süsleme olarak İznik seramikleriyle benzerlikleri olsa bile hem sır hem de alt yapı açısından farklıdır ve Timurlu tarzını yansıtmaktadır.

Fatih Sultan Mehmed hem yerli hem de yabancı sanatçıların hamiliği konusunda oldukça iddialıdır. Öyle ki Fatih 1479 yılında Gentile Bellini'yi saraya davet etmiş, Bellini sarayda bir yıl kalmıştır. Yine Fatih, İznik'te saray nakışhânesi kurmuş, dönemin çinicilerini 15. yüzyıl sonunda İznik'e göndermiştir. Ancak Edirne Üç Şerefeli Cami yapımı ile İznik'e taşınmaları arasında geçen uzun yıllarda Tebrizli çinicilerin ne yaptıklarına dair kesin bilgi yoktur. Bu konuda Carswell üç ihtimalin olabileceğini söylemektedir. Başka bir geçim kaynağı bulmuşlar ya da ölmüş olabilirler, Tebriz'e dönmüş olabilirler son olarak da Bursa Cem Sultan Türbesi (1479)'nde ve Fatih Camisi (1463-1470)'nde çalışmış olabilirler (Carswell, 1998, s. 26-27). Necipoğlu'na göre; bu sanatçılar Edirne'den İstanbul'a taşınmış ve Fatih Cami'nde çalışan ustalar yaptıkları eserlerde rûmî ve hatâyî motifleri ile Timurlu üslûbunu yansıtmışlardır (Necipoğlu, 1990, s. 137).

1472-1473 yılında Fatih Sultan Mehmed tarafından yaptırılan Çinili Köşk'te (Sırçalı Köşk) kırk yıldır kullanılmayan mozaik ve yaldız kullanılmıştır. Bu binanın en büyük özelliği içinin ve dışının çini ile kaplı olmasıdır. Köşk ilk yapıldığında iç kısmının tamamen çini ile kaplı olduğu düşünülmesine rağmen günümüzde sadece üç odasında çini bulunmaktadır. Lacivert renkli sekizgen ve üçgen biçimlerin çoğunluğu oluşturduğu çiniler pencere tepelerine kadar uzanmaktadır (Öz, 1955, s. 17-18) (fot.41). Köşkün eyvanında kullanılan mozaik çinilerde rûmî, hatâyî motifleri ve yazının oluşturduğu zengin kompozisyonlar yer almaktadır (Demiriz, 2002, s. 564).



Fotoğraf 41: Çinili Köşk Müzesi koyu kobalt ve turkuaz sırlı çiniler, 1472-1473
(Z. Uzun kişisel arşivi, 2021)

Seferleriyle ünlü Yavuz Sultan Selim Han (1512-1520)'ın Tebriz seferinden getirmiş olduğu ustaların İznik'e yerleşmelerinden sonra şehre "Çinii İzniki" denilmiştir. Bu tarihten sonra İznik çinileri kalitesi artmış, İstanbul'da yapılan saray, cami ve türbeler İznik çinileriyle donatılmıştır (Altınay, 1932, s. 36). Necipoğlu'na göre; 15. yüzyıl çinileri yerel halkın yardımıyla çalışan İranlı göçmen sanatçılara atfedilmektedir. İstanbul'da bir atölyede çalışan sanatkârların başlarında Yavuz Sultan Selim'in Tebriz'den getirdiği ustalardan biri bulunmaktadır. İznik 16. yüzyılın ortalarından önce yapıları kaplayan çini üretiminde nispeten önemsiz rol oynamaktadır. Süleymaniye Camisi'nin inşasından önce ne yazılı kaynaklarda ne de kazılardan çıkan sonuçlarda İznik'te büyük çaplı çini üretimine dair kanıt bulunmamaktadır. 1510'dan sonra İznik üretim pazarı genişlemiş olsa bile 16. yüzyıl ortalarından önce İznik seramik atölyelerine bütün yapıların çinileri atfedilememelidir (Necipoğlu, 1990, s. 136).

İlk dönem Bursa ve Edirne cami ve türbelerinde kullanılan renkli sır tekniği Tebrizli çini ustalarının da katkılarıyla İstanbul yapılarında yeniden canlanmaya başlamıştır. Bu yapılar 1522 tarihli Yavuz Sultan Selim Camisi ve Türbesi, 1522 tarihli Şehzadeler Türbesi ve 1526 tarihli Bozüyük'teki Kasım Paşa Camisi ve Hamamı'dır. Fakat bu çiniler yalnızca pencere alınlıklarında kullanılmıştır (Yenişehirlioğlu, 1988, s. 302). Renkli sır tekniğinin kullanıldığı son yapı 1543 tarihinde yapılan Şehzade Mehmed Türbesi'dir (Demiriz, 2002, s. 566) (fot.42).



Fotoğraf 42: Şehzade Mehmed Türbesi, renkli sır tekniğinde çini, 1543
(<https://www.sanatin Yolculugu.com/sehzade-mehmet-kulliyesi/>., erişim tarihi: 21.05.2022)

Yapıda sadece pencere alınlıklarında çini kullanılan diğer örnek 1522 tarihli Manisa Sultan Camisi'nde mavi-beyaz olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu dönem artık çiniler yapıların tamamını ya da tüm duvarı değil de kısıtlı alanlarını süslemektedir (Yenişehirlioğlu, 1988, s. 302). Sultan Camisi mavi-beyaz çinileri 85x133 cm tasarlanmıştır. Bu pano ustaların daha dar alanlarda tasarladıkları başarılı mavi-beyaz çinilere oranla oldukça başarısızdır. Bu tasarımlarda ortada yazı kenarlarda Şehzade Mahmud Türbesi'ndeki mavi-beyazları anımsatacak tasarımlardan rûmî ve hatâyî motifleri kullanılmıştır (Lane, 1957, s. 255) (fot.43).



Fotoğraf 43: Manisa Sultan Camisi, mavi-beyaz çini, 1522
(https://www.mustafacambaz.com/details.php?image_id=34286&sessionid=v2ntab776g1182sgsnfraqkan7., erişim tarihi: 21.05.2022)

Mimariyi kaplayan çinileriyle birlikte Osmanlı seramiklerinde de gelişmeler görülmektedir. İznik kazılarında edinilen bilgilere göre Osmanlı dönemi ilk seramikleri kırmızı hamurlu, hafif kabartmalı beyaz astarlı slip tekniğindeki örneklerdir. 14. yüzyılın ortalarından itibaren İznik'te uygulanan bu teknikteki seramiklerin sırları tek renkli yeşil, koyu ya da açık kahve rengi ve mavi renklidir. Slip tekniğindeki seramiklerin süsleme programlarında üslûplaştırılmış çiçekler ve rûmîler kullanılmıştır (Aslanapa, 1989a, s. 872) (fot.44). İznik üretimi kırmızı hamurlu günlük kullanım seramikleri arasında kazıma ve millet tipi seramikler de bulunmaktadır (Bilgi, 2009b, s. 30).

Kırmızı hamurlu seramiklerden sonra Çin porselenlerine benzedikleri iddia edilen mavi-beyaz seramikler üreilmeye başlanmıştır. Çin porselenlerinin Osmanlı Sarayı'na geliş tarihleri net olmamakla birlikte Fatih Sultan Mehmed'in son dönemleri olarak tahmin edilmektedir. Sultan Bâyezid dönemindeyse Çin porselenlerinin temin

edilmesinde yaşanan güçlüklerden dolayı seramikçiler yeni bir arayışa girmişlerdir. Böylece Osmanlı'da beyaz hamurlu, ince düzgün şeffaf sırlanmış seramiklerin dönemi başlamaktadır. Daha önce ustalar Bursa Muradiye Camisi ve Edirne Üç Şerefeli Camisi'nde görülen beyaz hamurlu çini kullanımında başarıyı yakalamışlardır. Bu başarıyla birlikte seramiklerde kullanılan kırmızı hamuru değiştirerek tecrübelerinin de doğrultusunda beyaz hamurlu seramiklere geçişi kolaylıkla sağlamışlardır (Bilgi, 2009b, s. 32).



Fotoğraf 44: İznik, slip tekniğinde tabak, 14. yüzyıl, İznik Nilüfer Hatun İmaretî Türk İslam Eserleri Müzesi (Z. Uzun kişisel arşivi, 2022)

İznik'te çini üretimi başlayana kadar İznik seramikleri halkın günlük kullandığı kırmızı hamurla yapılmış sırlı kaplardır. Çin porselenleri Ortadoğu pazarlarının vazgeçilmezi haline geldiği 14. yüzyılda ise İznik seramiklerinde Çin porseleninde görülen motifler kullanılmaya başlamıştır. 15. yüzyıl itibarıyla seramik üretiminde beyaz üstüne mavi boya dönemi gelişimi görülmektedir. Bu gelişimde farklı yerlerden gelen ustaların şehre yerleşmeleri ve Fatih Sultan Mehmed'in açmış olduğu Saray Nakışhânesiyle kurdukları bağlantılar gibi sebepler yer almaktadır. Bu döneme ait İznik seramik ustaları ile Saray Nakışhânesi arasındaki bağlantıları kanıtlayan resmi kayıtlar olmasa da günümüze ulaşmış olan çini örnekleri bu bağlantıyı kanıtlar niteliktedir (Atasoy, 1989, s. 17). Mimari eserleri kaplayan çiniler dışında seramiklere bakıldığında 15. yüzyıl sonlarından 16. yüzyıl başlarına kadar mavi-beyaz seramik üretimi çini üretimine oranla oldukça fazla olduğu görülmektedir (Turan Bakır, 2007, s. 12).

Tez konusunun “Osmanlı Mavi-Beyaz Çini Seramiklerinde Yazı Kullanımı (15.-16. Yüzyıl)” olmasından dolayı Osmanlı dönemi mavi-beyaz seramikleriyle ilgili ayrıntılı bilgiler ilerleyen bölümler (Mavi-Beyaz Osmanlı Çinilerinde Karşılaşılan Üslûplar)’de verileceği için burada ayrıntıya girilmemiştir.

Mavi-beyazdan olan saz yolu üslûbu ilk olarak 16. yüzyıl ile birlikte Osmanlı sanatlarından kitap sanatlarında kullanılmaya başlamıştır. Saz yolunda kıvrım dalların oluşturduğu saplar ve iri yapraklar yer almaktadır. Bu üslûbun en belirgin özelliklerini Rüstem Paşa Camisi’nde görülmektedir. Hatâyî motifi ile hayvan figürlerinin kullanıldığı bu üslûp özellikle Topkapı Sarayı Sünnet Odası cephesini süslemektedir. Buradaki mavi-beyaz panoların üstündeki ceylanlar ve kuşlarla cennet bahçelerinin betimlemesi yapılmıştır. Saz yolu üslûbunun daha geç dönemde yapılmış örnekleri de Topkapı Sarayı Bağdat Köşkü’nde yer almaktadır (Demiriz, 2002, s. 568).

Osmanlı seramiklerinin büyük çoğunluğu yurt dışındaki müze ya da özel koleksiyonlarda yer almaktadır. British Müzesi’nde bulunan seramikleri inceleyen Carswell (1998, s. 9)’e göre; Türkiye’de bulunan İznik seramiklerinden çok daha fazlasının yer aldığı müzedeki seramikler Frederick DuCane Godman Koleksiyonu’nun müzeye bağışlanmasıyla oluşmuştur. Buna karşın Türkiye’de İznik çinilerinin bulunduğu yapıların hala var olması durumu dengelemektedir. İznik seramiklerinin üretim yılları ile ilgili bilgilere birkaç kitabenin dışında aynı dönemde belki aynı atölyede üretilen çinilerin yer aldığı yapıların tarihleri, seyyahların anlatımları ve Osmanlı belgelerinden ulaşılmaktadır.

İznik üretimi dışında ikinci merkez olarak Kütahya bilinmektedir. Kütahya Kurşunlu Camisi’nde yer alan baba nakkaş üslûbunda çini oldukça büyük öneme sahiptir. Bu çininin caminin 1520 yılındaki restorasyonundan sonra eklendiği düşünülmektedir. Kütahya’da yapılmış olma ihtimali oldukça yüksektir. Ayrıca bu çinide saz yolu üslûbuna geçişi simgeleyen testere dişli hatâyî motifleri kullanılmıştır (Raby, 1989, s. 101).

Mavi-beyazlardan hemen sonra şam işi seramikler ile çok renkli döneme geçilmiştir. Lane’e göre Şam işi seramikleri 1525-55 yılları arasına tarihlendirilmiştir. Şam grubu ile uzaktan yakından alakası olmayan bu seramikler İznik’te üretilmiştir. Şam işi seramiklerin ilk örneği 1549 tarihli Musli imzalı Kubbet’üs Sahra kandilidir

(fot.45). Yeni bir dönem olan bu seramiklerde renk olarak siyah, turkuaz, patlıcan moru, yeşil ve kobalt mavisi kullanılmaktadır (Lane, 1957, s. 264-265). Turan Bakır Lane'den farklı olarak şam işi seramikleri 1535-1560 yıllarına tarihlendirmiştir. Bu üslûbun kompozisyonlarında hatâyî, rûmî, bulut motifleriyle birlikte yarı üslûplaştırılmış lale, gül, sümbül, nar, enginar, müge çiçeği gibi motifler kullanılmıştır. Şam işi çiniler sadece 1552-1553 yıllarında yaptırılmış olan Bursa Yeni Kaplıca ve 1551 tarihli İstanbul İbrahim Paşa Camisi'nde yer almaktadır (Turan Bakır, 2002, s. 574-575).



Fotoğraf 45: İznik, Kubbet'üs Sahra için yapılan şam işi şamdan,1549, British Müzesi (https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1887-0516-1., erişim tarihi: 25.05.2022)

Kanuni Sultan Süleyman (1520-1566)'ın saltanatıyla birlikte Osmanlı'nın siyasi ve saltanat olarak zirveleri yaşadığı 16. yüzyılın ikinci yarısında çinilerde de üslûp ve teknik olarak en parlak dönem başlamıştır. Bunda sarayın sanata verdiği destek büyük rol oynamaktadır. Çinilerde kullanılan kabarık kırmızı renk ile yeni üslûp doğmuştur (Bilgi, 2009b, s. 22-24).

16. yüzyıl Mimar Sinan eserlerinden özellikle İstanbul'da saray ve saray yetkilileri için yapılan cami ve türbelerde yoğun olarak çini kullanılmıştır. Yapılarda kullanılan çiniler mimarının yanında ayrı bir estetik kaygıyla tasarlanmış ve Klasik Dönem Osmanlı mimarisinin özgün bir üslûp özelliği olmuştur. Mimaride oluşan bu sentez Mimar Sinan tasarımlarıyla birlikte yüzey süsleme elemanı olan çini yerine mimarının organik işlevini yüklenmiştir (Yenişehirlioğlu, 1988, s. 301-302).

Çalışma Osmanlı'nın 15.-16. yüzyıl mavi-beyazlarını kapsamaktadır. Bu dönem mavi-beyazlar ile birlikte gelişen diğer çini üslûplarına da kısaca değinilmiştir.

4. İZNIK SERAMİKLERİ

4.1. Osmanlı Dönemi Öncesi Üretimi

Eski bir yerleşim merkezi olan İznik, aynı ismi taşıyan İznik Gölü'nün doğusuna kurulmuştur. M.Ö. 316 yılında Büyük İskender'in ölümünden sonra kumandanlardan Antigones kendi isminden yola çıkarak şehre "Antigoneia" demiştir. M.Ö. 301 yılında Antigones'i yenen Lysimakhos şehre Nike olan karısının isminden esinlenip "Nikaia" adını vermiştir. Helenistik çağ şehirlerinin karelere bölünme özelliğine sahip olan İznik, ana hatlarıyla günümüze kadar gelebilen düzenli bir plana sahiptir. Bir süre Bithynia Krallığının başkenti olan İznik III. Nikomedes (M.Ö 91-74)'in vasiyetiyle Roma'nın idaresine geçmiştir. Roma döneminde sınırlarını genişleten şehrin önemi artmıştır. Bizans döneminde I. Konstantinos'un Hıristiyanlığı devlet himâyesine almasıyla İznik'te 325 yılında I. Genel Konsil toplanmıştır. Böylece İznik önemli bir tarihi gelişmeye ev sahipliği yapmıştır. 787 yılında II. İznik Konseyi ikonoklasma son vermek için İznik'te toplanmıştır. Ayrıca İznik, Bizans'ın başkenti İstanbul'a yakınlığından dolayı taht mücadelesi için önemli bir konuma sahiptir (Eyice, 2001, s. 543). İznik'in İstanbul'a yakınlığının yanında İpek Yolu güzergahında olması da gelişiminin önemli etkilerindedir (Bilgi, 2009b, s. 19).

Bizans dönemine ait kırmızı ve beyaz hamurlu seramiklerin İznik'te üretildikleri bilgisine fırın atıkları, bozuk parçalar ve yarı mamul örneklerden yola çıkarak ulaşılmaktadır. İznik tiyatro kazılarında 9.-10. yüzyıllara ait beyaz hamurlu çok renkli sıraltı, tek renk sırlı ve baskı tekniğinde süslemeli ya da süslemesiz çok sayıda buluntu ele geçirilmiştir. 12.-13. yüzyıllara ait kırmızı hamurlu slip, tek renk sırlı, derin oyma, kazıma ve sıraltı tekniklerinde seramikler bulunmuştur. Bu seramikler parlak sırlı, iyi pişirilmiş ve az katkılı oldukça kalitelidir (Özkul Fındık, 2001, s. 11).

İznik ve çevresi Süleyman Şah tarafından fethedilmiş, 1078 yılında Anadolu Selçuklu Devleti kurularak İznik başkent yapılmıştır. 1097 yılında Haçlılar tarafından İznik kuşatılmış ve I. Kılıçarslan şehri Bizanslılar'a teslim etmiştir. Latinler'in İstanbul'u ele geçirmesinden sonra I. Theodoros Laskaris 1204 yılında İznik Bizans Devletini kurmuştur. 1261'de İstanbul'u geri alana kadar İznik Bizans'ın devlet merkezi

olmuştur. Ayrıca kilise merkezi olan İznik, sanat ve kültürün de merkezidir (Eyice, 2001, s. 544).

Anadolu Selçukluları kısa süre (1081-1097) İznik'e hâkim olmuşlardır. Bu döneme ait yeterince yazılı kaynak ve buluntu olmadığından İznik'te Anadolu Selçuklular tarafından seramik üretiminin yapıp yapılmadığı bilinmemektedir. Ancak Anadolu Selçuklularının Konya, Kayseri ve Alanya gibi şehirlerde yapmış oldukları seramikler dikkate alındığında kısa süreli olsa bile İznik'in fethinden sonraki süreçte de seramik üretiminin yapıldığı düşünülmektedir (Özkul Fındık, 2001, s. 11).

İznik'in 14. yüzyıl çömlekçiliğinin Bizans Bithynia çömlek geleneğinden geldiği görüşleri vardır. İznik'te çok sayıda Palaiologos çömlekleri bulunması ve bunların üstünde Arapça yazıların yer alması Osmanlı döneminde de bu geleneğin sürdürüldüğünü göstermektedir (Raby, 1989, s. 24). François (1996, s. 231-232)'e göre; Osmanlı çömlekçileri Bizans çömlekçilerinin doğrudan mirasçılarıdır. İznik kazılarında yola çıkarak Bizans ve Osmanlı üretiminin ortak özellikleri İznik'in 10. yüzyıldan 13. yüzyıla kadar kırmızı ve beyaz hamurlu seramiklerin üretim merkezi olmasıdır. Bizans'ta üretilen seramiklerle İznik kazılarında çıkartılan Osmanlı dönemi seramiklerinin alt yapıları ve süslemelerinin ortak özellikleri bulunmaktadır.

Özkul Fındık'a göre İznik yakınlarındaki kil yatakları Bizans döneminde kullanıldığı gibi Osmanlı'nın İznik'i ele geçirmesinden sonra da İznikli ustalar tarafından kullanılmış olabilir. Ayrıca Bizans örneklerine bakarak benzerleri yapılmış ya da Bizans geleneğini sürdüren ustalar İznik atölyelerinde çalışmış olabilirler (Özkul Fındık, 2001, s. 12). Bizans'tan Osmanlı'ya bir seramik geleneği geçmiş olduğu düşünülse bile fritli seramik alanında İslam dünyasının uzun seramik geçmişi vardır. Fritli seramiklerin 15. yüzyıl İznik'te üretilen ilk örnekleri şekil ve süsleme bakımından Osmanlı Sarayı'ndan esinlenmektedir. Bundan dolayı Bizans seramikçiliği ile 16. ve 17. yüzyıl İznik seramikleri arasında bir bağ kurmak yanlıştır (Raby, 1989, s. 24).

4.2. Osmanlı Dönemi Üretimi

Süleyman Şah tarafından başkent ilan edilen İznik'in tekrar fethedilmesi Anadolu Türkmenleri için önemli bir misyon haline gelmiştir. İznik 1331 yılında Orhan

Bey (1324-1362) tarafından fethedilerek Osmanlı Beyliği'ne katılmıştır. Şehirde yapılan 14. yüzyıl eserlerinden anlaşıldığı üzere Osmanlı topraklarına katıldıktan sonra gelişerek ilim ve kültür merkezi olmuştur (Güneş, 2001, s. 545).

Osmanlı topraklarından ne kadar çini varsa hepsinin İznikli ustalar tarafından yapıldığını belirten Evliya Çelebi, *Seyahatnamesi*'nde Sultan Çarşısında bulunan çini esnafından bahsetmektedir. Evliya Çelebi çini dükkanlarının Sultan Ahmet (1603-1617) zamanında 300 iken 1648 yılında 9'a düştüğünü belirtmektedir (Evliya Çelebi, 2006, s. 7). Ancak Evliya Çelebi'nin 9 fırın kaldığını söylemesine rağmen Menazil al-Tarik'te bu sayı 12 olarak geçmektedir (Raby, 1989, s. 23). 16. yüzyıl tahrir defterlerindeki bilgilere göre Kocaeli sancağına bağlı olan İznik kazasında tamamen sur içine yerleşmiş yirmi bir Müslüman, iki Hıristiyan mahallesi bulunmaktadır (Güneş, 2001, s. 545). Bu bilgilerden yola çıkan Raby'e göre Evliya Çelebi'nin Sultan Ahmet döneminde 300 fırın söylemleri oldukça abartılıdır. İznik üretiminin en zirvede olduğu 16. yüzyılda bile her evde bir fırının olduğu varsayılmaz. Ancak 17. yüzyılda idari sorunlardan dolayı fırın sayıları düşmüştür (Raby, 1989, s. 22-23).

Altun (1991, s. 8)'a göre; İznik konumundan dolayı 17. yüzyıla kadar oldukça canlılık kazanmıştır. Fakat yabancı kaynaklarda İznik'in köy kadar küçük olduğu geçmektedir. Evliya Çelebi, *Seyahatnamesi*'nde 300 fırından bahsetse de Batılı yazarlar bu rakamı abartılı bulmuşlardır. Ancak yapılan kazılarda çıkan fırınların sayısına bakıldığında bu sayı abartılı değildir.

Ticari olarak bakıldığında İznik üretimi seramikler Avrupa'ya İstanbul'a ve Ege'ye satılmaktadır (Özkul Fındık, 2001, s. 17). İznik'ten İstanbul ve diğer merkezlere çinilerin nasıl gittiğine dair bilgiler de önemlidir. Bununla ilgili Cenovalı tüccarların İznik'ten yükledikleri çinileri Karamürsel limanına oradan da gemilerle Avrupa ve İtalya'ya götürüp sattıklarına dair bilgiler vardır²⁸ (Kırımlı, 1987, s. 51). Osmanlı ile İtalya arasındaki bağlantıyı sağlayan Venedik'tir. İtalya seramikleri üstündeki İznik etkisi açık bir şekilde görülmektedir. Burada özellikle süslemedeki benzerlik dikkati çekmektedir. 15. yüzyıldan itibaren artarak devam eden Çin mavi-beyazına bir tepki olarak İtalya'da Medici porseleni doğmuştur (Carswell, 1998, s. 102-103). Tondino biçiminin İtalya'da kullanımının oldukça yaygın olması ve İznik'in bu biçimi

²⁸ Ayrıca bk. Altınay, 1932, s.39

kullanmaya başlamasının İznik'e verilen İtalyan siparişlerinin bir sonucu olduğu düşünölmektedir (Çoraklı, 2019, s. 41) (fot.46).



Fotoğraf 46: İznik, tondino biçimi mavi-beyaz seramik kâse, 1530-1540, British Müzesi (https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1878-1230-523., erişim tarihi: 21.06.2022)

Yapılan kazılar sonucunda ortaya çıkan bulgulardan İznik'te kırmızı hamurlu seramikler arasında baskı ve kalıp tekniklerinde üretiminin yaygın olduğunu anlaşılmıştır. Bunlardan baskı yiv süslemelileri kâse, tabak ve testi gibi seramikler üstünde uygulanmıştır. Tamamen kırmızı hamurlu baskı yivli seramikler astarlı ya da sırlıdır. Astarlı olanlarında bej ya da pembe astar, sırlı olanlarda ise turkuaz ve yeşil renk kullanılmıştır. Bunların Anadolu Selçuklu geleneğini sürdüren seramikler olabileceği düşünölmektedir. Ayrıca kalıba baskı tekniğindeyse testi biçiminde seramikler görölmektedir. Bu seramiklerin astarları bej ya da pembedir. Süsleme programlarında geometrik desenler ve bitkisel motiflerle birlikte figür ve yazı taklidi kullanılmıştır. Beylikler döneminin örnekleri olarak düşünölen bu seramiklerin 1331 Osmanlı döneminde üretilmiş olma ihtimali yüksektir. Hatta bu üretimin kısa da olsa Anadolu Selçukluların İznik'i almalarıyla başlamış olabileceği düşünölmektedir (Demirsar Arlı, vd., 2019, s. 185-189) (fot.47).



Fotoğraf 47: İznik, 2016 kazılarında bulunan yazılı kalıp ve gövde parçası (Demirsar Arlı, vd., 2019)

İznik Roma Tiyatrosu'nda 1980 yılından beri (1997-98 yılları hariç) kazı çalışmaları devam etmektedir. Tiyatro kazısında fırın, fırın atıkları ve seramikler bulunmuştur. Buradan çıkan Osmanlı dönemi seramikleri üzerine çalışma yapan Özkul Fındık seramikleri kırmızı hamurlu ve beyaz hamurlu olarak iki ana gruba ayırmıştır. Kırmızı hamurlu seramikleri kendi içlerinde sıraltı tekniği, tek renk sırlı, baskı tekniği, ithal örnekler ve yerel üretim olmak üzere dört alt başlıkta incelemiştir. Beyaz hamurlu seramikler ise sıraltı tekniği ve tek renk sırlı olmak üzere iki alt başlıkta toplanmıştır. İznik kırmızı hamurlu seramiklerin hammaddesi Anadolu'da bol miktarda bulunan kırmızı çömlekçilerin kullandığı kildir. Kırmızı hamurlu seramiklerden sıraltı tekniğinde slip tekniği, kazıma ve sırlatı boyama olmak üzere üç grup bulunmaktadır. Slipte, astar boyayla kabın yüzeyinde serbest fırçayla süsleme yapıp sırlanmaktadır. Bu teknikte astar boyanın rengi açık ve koyu sarımtırak krem rengindedir. Sır hardal sarısı ve yeşil renkli olup bazı parçalarda mat ya da bazılarında parlaktır. Serbest fırça hareketlerinden oluşan süslemelerin süsleme programında kıvrık dallar ve yapraklardan oluşan bitkisel motifler kullanılmaktadır. Sırlatı boyamada iki renkli ve tek renkli millet tipi seramikler bulunmaktadır. Millet tipi seramiklerden tek renk boyalı millet tipi seramiklerde kobalt mavisi, siyah ve yeşil renk kullanılmıştır. Astar ince ve beyaza yakın krem renkli olup iç yüzeyini tamamen dışını ise ayak kısmının 2-3 cm üzerine kadar kaplamaktadır. Sırları şeffaf ve turkuazdır. Süsleme programlarında rozet, yaprak demetleri ve kıvrım dallardan oluşan bitkisel motiflerle, geometrik desenler ve figür kullanılmıştır. İki renkli millet tipi seramiklerde renklerin eşleşmesi; kobalt mavisi-mangan moru, kobalt mavisi-turkuaz, kobalt mavisi-yeşil, kobalt mavisi-kırmızı, kobalt mavisi-siyah şeklindedir (Özkul Fındık, 2001, s. 30-56) (fot.48).



Fotoğraf 48: İznik Roma Tiyatro kazısı, milet tipi tabak (Özkul Fındık, 2001)

Milet tipi seramikler için tarihler 14.-15. yüzyıl olarak verilse de aslında tam olarak İznik'te yeterli kazıların yapılmamasından dolayı net tarih yoktur. Ne zaman başladığına dair bir kaynak olmadığı için 14. yüzyıl ikinci yarısında Menteşeoğulları döneminde Milet'in gelişimi dikkate alınarak bu dönemde başladığı gibi bir düşünce vardır (Raby, 1989, s. 82). Carswell'a göre milet tipi seramiklerin her ne kadar maden işlerine benzediği düşünülse de özellikle bazı tasarımlar Topkapı Sarayı'nda bulunan Yuan ve erken Ming dönemi seladonlarına benzemektedir (Carswell, 1998, s. 30) (fot.49-fot.50).



Fotoğraf 49: Milet tipi tabak (Carswell, 1998) Fotoğraf 50: Yuan dönemi seladon tabak (Carswell, 1998)

Kırmızı hamurlu milet tipi seramiklerden sonra beyaz hamurlu mavi-beyaz seramiklerin dönemi başlamaktadır. İznik üretimi mavi-beyaz seramiklerle ilgili en

erken kayıt 1489-1490 tarihli saray masraf defterlerinde yer almaktadır. Bu defterlerde seramiklerin sayısı, türleri, fiyatları, saray mutfağına ait yiyecek masrafları ile alıcıların isimleri yazmaktadır (Öney, 1993, s. 293). İznik üretiminin hitap ettiği çevrenin değişimi 15. yüzyılın ortalarında beyaz hamurlu seramiklerin üretimi ile birlikte başlamıştır. Atölyelerin saraya ve halka olmak üzere iki farklı kesime üretim yapması ise 16. yüzyılın ortalarından itibaren başlamıştır (Özkul Fındık, 2001, s. 12).

15. yüzyılın ortalarında İznik artık tamamen Osmanlı çini üretim merkezi olmuş, 16. yüzyılda sarayda çini ustalarının sayısı azaltılmıştır. Çini siparişleri İstanbul'dan yapılmış ve aralarında mesafesinin olmasına rağmen çini üretimi İznik'te devam etmiştir. Bunun sebepleri arasında İznik'te Osmanlı'dan önce de bir seramik üretiminin var olması, İznik'in İstanbul'a yakın olması, İznik'te çini hammaddeleri ve yakacak malzemelerinin bulunması ve Osmanlı'nın fethettiği şehirlerdeki zanaatkarların üretimlerine destek vermeyi amaçlaması yer almaktadır (Özkul Fındık, 2001, s. 13). 16. yüzyıl çinilerin hepsinin İznik'te yapılmasından dolayı şehre Çini Maçini Rum (Anadolu'nun Çin-i Maçin'i) denmiştir (Altınay, 1932, s. 36). Otto-Dorn'a göre İstanbul'da tasarlanıp İznik'te üretilen çiniler Osmanlı sınırlarının çok ötesinde üne kavuşan bir üretim gerçekleştirmiştir (Otto-Dorn, 1967, s. 200). Ancak İznik üretimi olduğu düşünülen 16. yüzyıl ilk yarısında üretilen bu çinilerin bir grup tarafından "Kâşihâne-i Hassa" yani saray çini atölyelerinde üretildiği savunulmaktadır (Turan Bakır, 2007, s. 285).

Özkul Fındık, İznik üretimi beyaz hamurlu seramikleri sıraltı ve tek renk sırlı seramikler olarak ikiye ayırmıştır. Sıraltı tekniğinde mavi-beyaz, şam tipi, çok renkli ve renkli astar boyama yer almaktadır. Kırmızı hamurdan sonra fritli beyaz hamurla elde edilen beyaz zemin üstüne uygulanan mavi boyayla mavi-beyaz grup seramikler oluşmaktadır. Mavi-beyazda ana renk mavi olup ara renklere az yer verilmiştir. Bu seramikler arasındaki ayrımı daha netleştirmek için renklerine göre ayrılan mavi-beyazlar bir de desenlerine göre alt başlıklara ayrılmıştır (Özkul Fındık, 2001, s. 170-181). Bir sonraki başlıkta bu konu daha geniş ele alınacağı için burada kısaca değinilmiştir.

16. yüzyılda İznik, çini endüstrisinin oluşmasıyla farkını ortaya koymuştur. Burada çini tarihinin büyük bir yeniliği ortaya koyulurken aynı zamanda Osmanlı üslûbunun birleşenlerini oluşturan Orta Asya, Çin ve Avrupa'dan gelen dış etkilerin de

oldukça başarılı bileşimi temsil edilmektedir. Fakat üretilen yeni ürünler ile eklektik bir oluşum yerine orijinal ve kaliteli eserler doğmuştur. 16. yüzyılda sarayın da desteği ve kontrolüyle zirvelerde olan Osmanlı seramikleri 17. yüzyılda Osmanlı Devleti'nin gücünü kaybetmesiyle genel olarak kontrol azalmıştır (Carswell, 1998, s. 10).

İznik çini atölyelerinde seramiklerle birlikte çiniler de oldukça fazla sayıda üretilmiştir. Ancak bardak, sürahi, tabak ve sahan gibi seramikler Topkapı Sarayı'nda görülmemektedir. Bunun sebebi Çin porseleni merakının fazla olması ve İznik seramiklerinin gündelik kullanım için satın alınmasıdır. Topkapı Sarayı'nda 10.600 adet Çin porselenin saray koleksiyonunda bulunmasına karşın İznik seramiklerinin çok fazla korunmadığı ve zamanla sayılarının azaldığı görülmektedir. Sebeplerden bir diğeri tarihte İstanbul'un çok sayıda yangın geçirmiş olmasıdır. 19. yüzyıla kadar İstanbul'daki sivil yapıların ahşap olmasından dolayı yangınlar oldukça fazla yapıyı yok etmiş, bu yangınlardan kaçan halk kırılabilen ve ağır olan seramik kapları yanlarında taşıyamadığı için günümüze ulaşamamıştır. Yapılan kazılar sonrasında ele geçen buluntularda bu yangınların büyük tahribata sebep olduğu anlaşılmaktadır. Kazılardan elde edilen buluntuların çoğunluğu Çinili Köşk Müzesi'nde sergilenmekte olup, bazı buluntular ise Arkeoloji Müzesi deposunda yer almaktadır (Atasoy, 1989, s. 17-20).

4.3. Atölyeler ve Hammaddeler

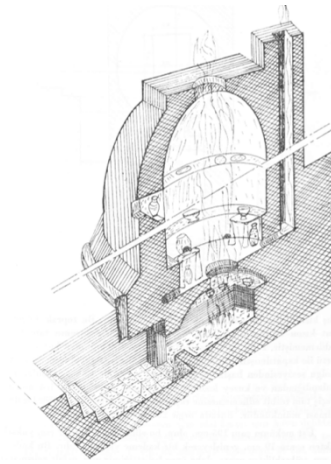
Fritli kapların en kalitelileri 12. ve 13. yüzyılda üretilmiş ve "kâşi" ismi verilmiştir. Öyle ki bu terim bütün Osmanlı dahil Ortadoğu'nun çini için ortak terimi olmuştur. Seramikte frit yani sırça terimi öğütülen camın diğer hammaddelerle karışımı anlamına, fritli kap ise hamurunda silika parçalarının bulunduğu seramik anlamına gelmektedir. Fritli İznik kaplarının hamurunda cam frit, öğütülmüş silika ve az miktarda da beyaz kil yer almaktadır. Bu yapay bileşimin günümüzde hala eski canlılığını korumasında simyaya dayanan eski dönem teknolojileriyle olan bağının önemi büyüktür (Raby, 1989, s. 49).

Çini hamurunun oranları %80 silika, %10 frit ve %10 da beyaz kilden oluşmaktadır. İyice öğütülmüş olan bu maddeler bir bezden elenmektedir (Raby, 1989, s. 51). Çini ve seramikte doğal ortamından çıkartılan hamur için uzun çaba gerektirmektedir. Osmanlı çini ve seramiğinde fritli (cam kırığı) hamurda kilin

bağlayıcılık oranı azdır. Serbest kuarts ve silika karışımı ile hamurun sert ve sağlam alt yapısı hazırlanmaktadır. Üstünü örten sırla da genleşme uyumu kalitesini arttırmaktadır (Altun, vd., 1998, s. 15). Beyaz bir yüzey için ince beyaz astarla kaplanan hamur ile astarın hammaddesi aynıdır (Raby, 1989, s. 57).

Bu hammaddelerin tedarik edilmesi farklı şekillerde gerçekleştirilmiştir. İznik seramiklerinde genelde kullanılan fritli hamur için gerekli olan kuartz İznik civarındaki dere yataklarında bulunmaktadır. Kil ve boyaysa uzaklardan getirilmiştir. Kazılar sonucunda yapılan araştırmalarda seramiklerin pişirimleri hafif porselen derecesi olan maksimum 1260 °C olduğu kanıtlanmıştır (Altun, 1991, s. 8-9).

İznik'te yapılan çini fırınlarının kazıları İznik içinde ve sur dışında 1964-69 ve 1981-88 yıllarında yapılmıştır. Yapılan kazılarda bulunan fırınların sayısı İznik şehir merkezinde ve Ayasofya civarında artmaktadır. Bununla birlikte yoğun olmasa da şehrin içinde ve dışında fırınlar tespit edilmiştir. Şehir merkezinde yapılan kazılarda büyük bir fırın bulunmuştur. Şehrin dışında bulunan küçük fırınların yer aldığı atölyeler saray için üretim yapan çinicibaşının kontrolündeki atölyeler gibi değil de halkın ihtiyacına cevap vermek için üretimin yapıldığı atölyeler olduğu düşünülmektedir (Özkul Fındık, 2001, s. 13-14).



Fotoğraf 51: İznik seramik Fırını I., (Ayas, 1984)

1979-1980 yıllarında İznik Belediyesi'nin şehirle ilgili başlatmış olduğu kazılar sırasında Kılıçarslan Caddesi'nde I. Fırın bulunmuş ve müze tarafından kurtarma çalışmalarına başlanmıştır. Fırının tabanına iki basamaktan oluşan taş merdivenle

inilmektedir. Fırın ateşliğinin açıldığı bu alan 60x40 cm ölçülerindedir. Ateşlik bölümüne kademeli olarak geçilmektedir. 77 cm derinliğindeki ateşliğin genişliği 73-40 cm arasında değişmektedir. Tabanı kil dolguludur. Ateşliğin yanları 17 cm kalınlıkta örülmüş olup üzeri ince sıva ile kaplıdır. Ateşliğin dışı örgüye kadar toprak ile dolguludur. Kubbe gibi bir örtüsü bulunan fırının tabanı 150 cm ölçüsündedir. Çapı 195 cm olan üst alanın iç yüzeyi sıva ile kaplı olup sır bulaşıkları tespit edilmiştir. Güney tarafında aralıklı olarak dağılan 3 adet delik yer almaktadır. Kuzey tarafı yıkıldığı için delikler bilinmemektedir. Bu deliklerin hava deliği ya da baca deliği olabileceği düşünülmektedir. Fırının içinde 12 cm tuğla, 30 cm kil dolgusu, 35 cm kerpiçten tuğla ve dışında da kalın sıva tabakası yer almaktadır (Ayas, 1984, s. 162-166) (fot.51).

16. yüzyıl İznik fırınları ateşhanesi daireselken, dikdörtgen fırınlar daha önceki tarihlere aittir. Her iki fırın tipinde de ateşhaneleri kuyu gibi derin bir çukurdadır. Fırınlarda kullanılan reçinesiz odun İznik yakınlarından sağlanmaktadır. Pişirimi bir ara malzeme olan üç ayak ile açık yerleşimle yapılmaktadır. Üç ayak izi olmayan seramiklerde ise kasetli pişirim yapıldığı düşünülmektedir (Altun, 1991, s. 9).

Diğer çömlek ustalarından farklı olarak İznik çömlekçileri gezgin olmamakla birlikte atölyede çalışmaktadırlar. Sabit atölyelerde çömlekçi tornaları, kalıplar ve diğer aletler korunaklı olarak durmaktadır. Böylelikle üretimi belli zamanlara sınırlandırmak zorunda kalmamışlardır. Kapalı mekânın olanakları üretimi önemli yönde etkilemiştir (Raby, 1989, s. 52).

İznik çini atölyelerinin boyutlarına dair bilgi yoktur. Kütahya'daki Çinicioğlu atölyesinde 1974 yılında 40 kişi çalışmaktadır. Ustalar eski çini üretiminin fabrikalarda değil de aileler tarafından yapıldığını söylemektedir. 13. yüzyılda yaşamış olan Ebu'l Kasım el Kaşani gibi 20. yüzyılda Pakistan ve Meybod'da benzer aile üretimi örnekleri kanıtlanmıştır (Raby, 1989, s. 62). Atölyelerde çalışanların durumlarına dair kesin bilgi günümüze ulaşmamıştır. Atölye ortamında görev dağılımı olup olmadığı bilgisi olmasa da büyük atölyelerde görev dağılımının olduğu, küçük atölyelerde aile bireylerinin kolektif çalıştığı düşünülmektedir. Kütahya'da günümüzde de hala aile atölyesinde iş dağılımı yapılarak çalışılmaktadır (Özkul Fındık, 2001, s. 15).

Piştirilmiş İznik çini ve seramiklerdeki işçiliğin kalitesine bakılırsa desenlerde kalıplar kullanılmıştır. Kalıplar yağlı kağıda hazırlanıp kömür tozu ile basılmaktadır.

Boyaların dışa taşmaması için konturlar çekilip sonra boyanmıştır. Boyadan sonra saydam ve renksiz sır ile akıtma ya da daldırma yöntemiyle sırlanan kaplar daha sonra fırınlanmaktadır. İznik seramiklerinin sırlama yöntemiyle ilgili kesin bilgi yoktur (Raby, 1989, s. 57-59).

Konturlanan ini ve seramiklerin boyama işlemindeki renkleri elde etmek için gerekli olan malzemelerden bir kısmı ülke dışından temin edilirken bir kısmını da yerli bakırcılardan alınmaktadır. Bakır fırınlanıp okside edildikten sonra turkuaz ve yeşil renk için kullanılmaktadır. Renklerde görülen ton farklılıklarıysa sır ya da fırınlamadan kaynaklanmaktadır (Raby, 1989, s. 57-58). Bazen renklerdeki farklılık boyanın yüzeye sulu ya da koyu olarak aktarılmasına göre de değişmektedir.

5. MAVİ-BEYAZ OSMANLI SERAMİKLERİNDE KARŞILAŞILAN ÜSLÛPLAR

Konusu “Osmanlı Mavi-Beyaz Çini Seramiklerinde Yazı Kullanımı (15.-16. Yüzyıl)” olan tez çalışması mavi-beyaz seramikleri kapsadığından dolayı bu başlığın altında mavi-beyaz seramiklerde kullanılan üslûplar daha geniş ele alınmıştır.

Mavi-beyaz seramikler renk, motif ve üslûplarına göre farklı şekillerde sınıflandırılmıştır. Hatta üslûplar bile kendi içlerinde farklı gruplara ayrılmıştır. Raby, mavi-beyaz seramiklerin üslûplarını dört grupta ele almıştır. Bunlar sırasıyla; baba nakkaş üslûbu, helezonî tuğrakeş üslûbu, ustaların üslûbu ve son olarak da Çin porselenleri etkisi şeklindedir (Raby, 1989, s. 76-128). Özkul Fındık (2002, s. 610) ise; mavi-beyazları renklerine göre tek renk ve iki renkli boyama olarak iki ana gruba ayırmıştır. Tek renk mavi-beyazları üslûplarına göre baba nakkaş üslûbu, spiral kıvrık dal (helezonî tuğrakeş) üslûbu, mavi-beyaz üslûbu ve grimsi mavi boyama olarak dört farklı üslûba ayırmıştır. İki renkli mavi beyazlar ise mavi-yeşil ve mavi-turkuaz olarak iki grupta ele alınmıştır. Arthur Lane (1957, s. 247) mavi-beyazları “Kütahyalı İbrahim tipi”, helezonî tuğrakeş üslûbunu da “halîç” olarak isimlendirmiştir.

Tüm bu sınıflandırmalar aynı üslûbu anlatsa bile farklı farklı isimlendirilmişlerdir. Raby’in yapmış olduğu ayrımın daha genel kabul görmesinden dolayı bu çalışma onun sınıflandırması doğrultusunda ilerlemektedir.

5.1. Baba Nakkaş Üslûbu

Üslûbun kurucusu olan ve aynı zamanda üslûba adını veren Baba Nakkaş ile ilgili bazı bilgiler günümüze kadar ulaşmıştır. O dönemi konu alanlardan biri olan Evliya Çelebi, II. Bâyezid’in sohbet arkadaşı olan Baba Nakkaş’ın Özbek asıllı olduğundan ve Mani ile Bihzad gibi sanatının güçlü olduğundan bahsetmektedir (Evliya Çelebi, 2010, s. 189-190). *Fatih Dönemi Saray Nakışhanesi ve Baba Nakkaş Çalışmaları* adlı eserinde Baba Nakkaş’ı ve dönemin eserlerini inceleyen Süheyl Ünver (1958, s. 7-9) ise; Evliya Çelebi’nin bahsetmiş olduğu kişinin aslında Baba Nakkaş’ın torunu olduğunu ve onun da isminin Şeyh Mustafa olup Baba Nakkaş olarak anıldığını söylemektedir. Baba Nakkaş, Fatih Sultan Mehmed döneminde Topkapı Sarayı’nın baş nakkaşı olmuştur.

Çok güçlü bir sanat anlayışına sahip olan Baba Nakkaş aynı zamanda padişaha da oldukça yakındır. Cilt, tezhip, çini, demir nakışları gibi bütün Türk süsleme sanatlarının baş hocalığını yapmış atölyesinde yüze yakın sanatçı ve öğrenci ile çalışmıştır. Titizlikle uyguladığı sanatının inceliğine ondan sonra ulaşan olmamıştır.

Arthur Lane, baba nakkaş üslûbunu “Kütahyalı Abraham üslûbu” olarak isimlendirmektedir (Lane, 1957, s. 263). Çini ve seramikte kullanılan üslûplar çoğu zaman bu gibi yanlış isimlerle anılmıştır. Godman Koleksiyonu’nda yer alan ibrikteki “Kütahyalı Abraham” imzasından yola çıkarak yanlış isimlendirme yapılmıştır (fot.52). Bu üslûptaki üretimin birinci merkezinin İznik ikinci merkezin ise Kütahya olduğu yapılan araştırmalar sonucunda elde edilmiştir. Ancak Kütahya evlerinin altında kazı yapılmadığından o dönem Kütahya üretimi ile ilgili yeterince bilgi bulunmamaktadır (Aslanapa, 1989a, s. 873).



Fotoğraf 52: Kütahya, baba nakkaş üslûbu Kütahyalı Abraham ibriği, 1510, British Müzesi (https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_G-1., erişim tarihi: 15.07.2022)

Baba nakkaş üslûbuyla ilgili bir başka yanlış bilgi üslûbun temelini Tebrizli ustaların oluşturdukları düşüncesidir. Fakat teknik açıdan seramik alt yapısı ile Tebrizli ustaların yapmış oldukları çiniler birbirine benzememektedir. Çünkü Tebrizli ustaların kullandıkları fritli hamur İran geleneğine dayanmaktadır. İznik fritli hamurlarındaki kurşun oranı oldukça yüksektir. Ayrıca Tebrizli ustalar mavi-beyaz çini üretimini 1436 tarihli Muradiye Camisi çinilerinden (fot.36) sonra tekrar etmemişler onun yerine farklı sıraltı tekniğinde cuarde secayı taklit eden renkli süslemeler geliştirmişlerdir (Raby, 1989, s. 88).

Tebrizli ustaların seramik yaptıklarına dair bilgi ilk olarak İznik'te kaçak yapılan kazılarda bulunan seramiklerden elde edilmiştir. Bursa Müzesi'nde bulunan bu seramiklerin bazılarının Edirne Muradiye Camisi mavi-beyaz çinilerinde görülen süsleme ile aynı özellikleri taşıması bu seramiklerin de aynı ustalar tarafından yapıldığını göstermektedir (fot.36). Ancak bu seramiklerde çinilerde olduğu gibi alkalimli frit kullanan Tebrizli ustalar için yine de İznik fritli seramiklerinin doğrudan kaynağı olduğu söylemek yanlıştır. Tebrizli ustaların yaptıkları son çinilerden anlaşılacağı üzere desen olarak sanatsal açıdan zayıflamışlardır. Bu desenlerden sonra aynı ustaların baba nakkaş gibi ince işçilikli bir üslûpta üretim yaptıklarını düşünmek güçtür (Raby, 1989, s. 89).

Tebrizli ustaların dışında başka bir grup çini ustası daha bilinmektedir ki onlar da Çinili Köşk'ün çinilerini yapmışlardır. Yapı Horasan ve Türkistan'daki Timurlu Dönemi mimarisine benzemektedir. Çini mozaiklerde ve kesme çinilerde İran etkisi görülmektedir (fot.41). Bu ustaların Çinili Köşk'ten sonra ne yaptıkları bilinmemekle birlikte İznik'e yerleşip çini endüstrisinde çalıştıkları düşünülmektedir. Ancak Tebrizli ustalar gibi Horasanlı ustaların çinilerinin alt yapılarında da alkalimli frit bulunmaktadır. Tüm bu bilgilerden baba nakkaş seramiklerinin ne Tebrizli ne de Horasanlı ustalara bağlanmaması gerektiği sonucu çıkmaktadır. Mavi-beyaz kaliteli seramiklerinin buluşu uzun zaman almıştır ve tamamen Osmanlı kökenlidir (Raby, 1989, s. 89).

Baba nakkaş üslûbu ile ilgili diğer bir yanlış bilgi de millet tipi seramiklerinin devamı olduğudur. Raby'e göre baba nakkaş üslûbu seramikler millet tipinin bir uzantısı değildir. Alt yapı, süsleme ve biçim olarak baba nakkaş üslûbu ile millet tipi seramikler arasında herhangi bir benzerlik yoktur. Millet tipi seramikler kazılarda oldukça fazla sayıda bulunurken, baba nakkaş üslûbu seramikleri pahalı ve özel üretim olduğundan dolayı İznik kazılarında bulunmamıştır. Bu iki üslûbunun birbirlerinin devamı değil de aynı dönem üretildiği düşünülmektedir. Ancak bu iki farklı üretim aynı dönemde yapılmış olsalar da aynı ustalar tarafından yapıldığına dair kanıt yoktur (Raby, 1989, s. 82-83).

1480'lerde üretimi başlayan mavi-beyazların biçimlerine bakıldığında bu seramikler arasında ibrikler, şamdanlar, testiler, büyük kâseler, cami kandilleri, kalem kutuları, tabaklar ve kavanozlar yer almaktadır (Atıl, 1987, s. 237). Büyük tabakların oluşturduğu bir dizi seramikte neredeyse zeminin tamamı koyu mavi ile boyanmıştır.

Süsleme programında rûmî ve hatâyî motifleriyle birlikte yazının da kullanıldığı görülmektedir. İlk dönem tasarımların çoğu seramik yerine tezhibe daha uygun incelikte tasarlanmış motiflerden oluşmaktadır (Carswell, 1998, s. 32) (fot.53).



Fotoğraf 53: İznik, baba nakkaş üslûbu tabak, 1490, Çinili Köşk Müzesi (Z. Uzun kişisel arşivi, 2021)

Hatâyî ve rûmî motifinden meydana gelen baba nakkaş üslûbu kompozisyonlar bir dönemin saray üslûbunu oluşturmaktadır. Çini sanatından önce tezhip ve ciltlerde uygulanan bu üslûbun diğer sanatlarda görülen etkileri I. Selim (1512-1520) dönemine kadar devam etmiştir. İznik ustalarının mavi-beyaz çinilerdeki ulaştıkları başarı, dönemin Ortadoğu ustalarının bütün denemelerine rağmen henüz ulaşamadıkları seviyededir. Bu başarı zamanla daha çok geliştirilerek 16. yüzyıl boyunca sürdürülmüştür (Atasoy, 1989, s. 17).

Üslûbunun özellikle ilk örneklerinde yoğun kullanılan rûmî motifi ana motif olmuştur. Rûmî motifi farklı çeşitlerinin birlikte kullanıldığı kompozisyonun ana ögesini oluşturmaktadır. Hatâyî motifleri ise rûmînin dışında kalan yerlerde dolgu için kullanılmışlardır.²⁹ Rûmî motifi İspanya'dan başlayıp Hindistan'a kadar uzanan ve yüzlerce farklı türde yapılan bir motiftir. Tartışmalı bir biçime sahip olan rûmî motifi bazen bitkisel biçimler bazen de hayvan vücudu ya da kanadı şeklinde görülmektedir. Bu motif bitkiden çok ejderha, yılan ya da efsanevi bir hayvana benzetilmektedir (Mülayim, 1993, s. 234).

²⁹ Dönmez, Nuray (2000). Mavi-Beyaz İznik Seramiklerinde Desen, İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. s. 12

Üslûbun ikinci ögesi olup isim olarak Çin Türkistanı'na bağlanmakta olan hatâyî motifi Orta Asya'dan Anadolu'ya İran yoluyla gelmiştir. Tabiattaki çiçeğin dikine kesilerek üslûplaştırılmış halidir (Bırol, 2008, s. 65). Hatâyî motifi için Demiriz (2002, s. 568); hatâyînin belli bir motif olmayıp, Doğu Asya'dan alınmış nar, şakayık ve nar çiçeği gibi çiçeklerin iri palmetlerle kullanılan süsleme biçimi olduğunu söylemektedir. Lane (1957, s.262)'e göre baba nakkaş üslûbunun hatâyî motifleri Çin tasarımı olan nilüfer çiçeğinin bir uyarlamasıdır. Üslûbun özelliği olarak hatâyî motifleri üç boyutlu işlenerek ustaca gölgelendirilmiştir (Lane, 1957, s. 262).

Baba nakkaş üslûbunda hatâyî ve rûmî kompozisyonlarına yazı da eklenmektedir. Çinilerde önemli bir yere sahip olan yazının kullanımı en erken dönemlere kadar uzanmaktadır. Genel olarak Kur'ân ayetleri, dini konulu metinler özellikle dini yapılarda yer almaktadır. Erken dönem yazı örneklerinde rûmî kıvrık dalların oluşturduğu zemine bir satır kûfi ile bir satır nesih yazının hem çini örneklerinde hem de kalem işlerinde tekrarlandığı görülmektedir. Klasik döneme gelindiğinde bu şema değişmiştir. Bitkisel motiflerin oluşturduğu daha seyrek zemin üstüne genel olarak sülüs yazı çeşidinin kullanıldığı görülmektedir. Yazı yapıyı çepeçevre dolaşmakta ya da pencere alınlığını süslemektedir (Demiriz, 2002, s. 568). Erken dönem İznik mavi-beyaz seramikleri üstündeki yazıların üslûpları çok da yoruma açık değildir. Bu dönemde tezyîni kûfi yazılarda "Allah", "Muhammed" ve "Ali" isimleri yer almaktadır. Bu da İranlı sanatçıların Şii olmasından kaynaklanmaktadır. Ayrıca Godman koleksiyonunda yer alan kitabede bu seramiklerin sanatçıların arasında Ermenilerin de olduğunu göstermektedir (Lane, 1957, s. 264) (fot.65). Bu dönem seramikleri alışılmışın dışında oldukça fazla sayıda kûfi ve sülüs yazılarla süslenmiştir. Genelde cami ya da türbe gibi dini mekânlar için yapılan kandil ve askı süs toplarının üstünde Kur'ân-ı Kerim ayetleri veya dualar yer almaktadır. Testi, kalem kutusu ve tabak gibi günlük kullanım eşyalarının üstünde yer alan yazılara eğer kitabeli maden parça eklenmemişse kolayca anlaşılabilir. Bu yazıtların çoğu açıklanamamakta ve bu yazıtların tamamen süs oldukları düşünülmektedir. Hat sanatına büyük önem veren bir toplum olan Osmanlı'da böylesine anlamsız yazılara müsamaha gösterilmesi pek mümkün olmadığından bu yazıtların tekrar incelenmesi ve analiz edilmesi gerekmektedir (Atıl, 1987, s. 243-244).

Baba nakkaş üslûbunun ilk çini örneklerinin Bursa Şehzade Mahmud Türbesi'ndeki bordürler olduğu düşünülmektedir. Bordür II. Bâyezid dönemindeki

tezhîp örneklerinde olduğu gibi sivri uçlu motiflerden oluşan oldukça az detaylı uygulanmıştır. Boyamada ise kobalt mavisi zemin üstünde zaman zaman altın yıldız yer almaktadır (Turan Bakır, 2007, s. 283) (fot.40).

Ernst Diez, 15.-16. yüzyıl İznik üretimi mavi-beyaz seramiklerde Ming porselenlerinin etkisinin açık bir şekilde görüldüğünü söylemektedir (Diez, 1946, s. 290). Raby (1989, s. 76-88)'e göre ise; baba nakkaş üslûbu Timurlu sanatında görülen ve bir çiçek üslûbu olan “chinoiserie” olarak adlandırılan guruba benzemektedir. Chinoiserie motiflerini Yuan ve erken dönem Ming porselenlerinin motifleri oluşturmaktadır. Ancak chinoiserie içerisinde radyal ve geometrik desenlerde İslami öğeler yer almaktadır. Uluslararası “Timurlu Üslûbu” olarak adlandırılan bu üslûbu kendilerine göre yorumlayan Osmanlı sanatçılarının 1460-1470’lerdeki tezhîp ve cilt örnekleri Timurlu örneklerinin tekrarıdır. Üslûpta kıvrılan yaprak uçlarını kendi üzerlerinde bükerek geniş yapraklara yuvarlaklık kazandırılmışlardır. Tomurcuklarını dallara tutturarak kıvrık dalları sarmışlar ve motiflerin boyutlarını eşit hale getirmişlerdir. Bu farklılıklar ise içe dönük daha keskin ve üç boyutlu görünümü vermeyi sağlamıştır.



Fotoğraf 54: İznik, baba nakkaş üslûbu tabak, 1480, Musee National de Ceramique Sevr (<http://www.iznikciniveseramikleri.com/wp-content/uploads/2011/10/63.png>., erişim tarihi: 25.07.2022)

Baba nakkaş üslûbunun ilk seramik örneklerinde ayrıntılar oldukça yoğun ve zemindeki koyu mavi renk neredeyse siyahla boyanmış gibidir (Lane, 1957, s. 264). Titizlik gerektiren bu boyama şeklinin yanında çok az beyaz zemin bırakılmıştır. Bu beyaz zeminler genel olarak ya tabak arkalarında ya da kavanozların üstünde oldukça

dar bordürler şeklindedir. Özenle yapılmış olan rûmî kompozisyonları oldukça girifttir. Rûmîlere üç boyut etkisi vermek için sulandırılmış boya ile iç kısımları boyanmıştır. Hatâyî ve penç motifleri içe dönük yapraklar ve paralel çizgiler kullanılarak güçlendirilmiştir. Bu dönem mavi-beyaz seramiklerin hem renk kullanımına hem de kapların ebatlarına bakarak Çin porselenlerinden etkilenildiği anlaşılmaktadır. Yuan porselenlerinin ortalama ebatı 45-46 cm iken Osmanlı baba nakkaş kapların çapları 45 cm'dir. Ancak genel olarak baba nakkaş üslubunun esin kaynağı Osmanlı'dır (Raby, 1989, s. 77-79) (fot.53-fot.54).

Renk şemasını ödünç aldıkları Çin porseleninin özellikle erken dönem baba nakkaş üslubundaki seramikler üstünde derin bir etkisi beklenirken tersine bu etkinin oldukça az olduğu görülmektedir. Aslında bu dönem İznik seramik ustalarının Çin porselenine çok da aşına olmaları beklenmemektedir (Lane, 1957, s. 263). Çünkü Saray envanterlerinin 1495 tarihlisinde sadece 5 adet, 1501'de 11 adet, 1505'te ise 21 adet Çin porseleni görülmektedir (Pope, 1952, s. 9-12). İznik seramik ustaları Çin porselenlerinden haberdar olsalar bile yaptıkları tasarımlar taklit değil de bir uyarlama şeklindedir (Carswell, 1998, s. 32).

Tasarım olarak ince işçiliğe sahip bu üslup Lane'e göre maden işlemlerden ilham alınarak yapılmıştır (Lane, 1957, s. 263). Lane'in bu görüşünü destekleyen Raby'e göre mavi-beyaz seramiklerin biçim olarak Çin porselenlerine olan benzerlikleri düşünülse de aslında Osmanlı maden işlerinden daha çok etkilenmiştir. Bu dönemde hazine kayıtlarına bakıldığında maden işlerinin seramikten daha değerli olduğu anlaşılmaktadır. Seramiklerin kapalı şekillerde ve açılarının keskin olmalarının yanında ağızlarındaki çıkıntı ve bilezikleri maden işleriyle olan benzerliklerini ele vermektedirler. Beyaz bırakılan bilezikler özellikle erken baba nakkaş seramiklerinde değişen süslemeleri birbirinden ayırmaktadır. Bu bilezikler maden işlerinde boyun ile gövde ayırımında boş bırakılan yuvarlak şeritlerin kabarıklık etkisini vermek amacıyla yapılmış olmalıdır. Mavi-beyazları kabartmalı maden işine benzetmek için zemin mavi boyanmıştır (Raby, 1989, s. 79-81). Bu üslupta motiflerin konturları daha koyu bir mavi ile belirlenmektedir. İçleriye açık koyulu boyanmakta, gölgeler ile de üç boyut etkisi oluşturulmaktadır. Kompozisyonlar genelde tek merkezli olarak tasarlanan hem 15. yüzyıl maden işlerine hem de Çin porselenlerine benzemektedir (Atıl, 1987, s. 243).

Baba nakkaş üslûbu ayrıca kendi içerisinde dönemlere ayrılmaktadır. Fatih Sultan Mehmed dönemi baba nakkaş atölyelerinde gelişen üslûba “hatâyî-rûmî üslûbu” ismi verilmiştir. Bu dönem baba nakkaş üslûbunun ilk evresidir. II. Bâyezid dönemi ise baba nakkaş üslûbunun ikinci evresini oluşturmaktadır. Dönemde görülen belirgin değişikliklerden dolayı ikinci evre “Bâyezid üslûbu” olarak isimlendirilmiştir. Her iki sultanın da sanata verdiği önem çok büyüktür. 1496 ve 1505 tarihli hazine defterleri ve 1489-90 tarihli mutfak defterinde 97 adet İznik seramiğinin satın alındığı görülmektedir. Kayıtlarda yer alan seramiklerden anlaşıldığı üzere Sultan Bâyezid döneminde sarayda sadece kitap sanatları değil İznik seramiklerine verilen önem de büyüktür. II. Bâyezid’in saray himâyesinde bulunan Hattat Şeyh Hamdullah’ın hatları belirgin bir üslûpta yapılmış genelde renkli ve taze görünümlü tezhiplerle süslenmiştir. Saraydaki süsleme sanatlarında görülen bu gelişme elbette İznik seramiklerine de yansımıştır (Raby, 1989, s. 76-90).



Fotoğraf 55-Fotoğraf 56: İznik, baba nakkaş üslûbunda tabak, 1510, Victoria & Albert Müzesi (<https://collections.vam.ac.uk/item/O85928/dish-unknown/>), erişim tarihi: 25.07.2022)

Sultan Bâyezid döneminde mavi zemin üstüne beyaz motifler kullanılmaya devam etmiştir ancak mavi daha açık tonlarda kullanılmıştır. Ayrıca bu dönemdeki seramiklerde beyaz alanlar ve yıldız kullanımı gibi değişiklikler görülmektedir. Fatih Sultan Mehmed dönemindeki o yoğun maden işi benzeri süslemenin yerine daha sade alanlar bırakılmış, ışık gölge kompozisyonları oluşturarak düz zeminlerle hafiflik etkisi verilmiştir. Motiflerin daha sivri ve karmaşık yaprakları dikkati çekmektedir. Motiflerin her yaprağında fırça darbesinden oluşan koyu renkte iğne deliği biçiminde şekiller yer almaktadır (Raby, 1989, s. 90-94) (fot.55-fot.56).

II. Bâyezid döneminde 1510 yılına gelmeden “düğüm ustası” olarak adlandırılan yeni bir üslûp doğmuştur. Bu üslûbun özelliklerinden birisi koyu mavi boyanın yerine daha açık renkte mavi tercih edilmiştir. Motif olarak örgü ve düğümler kullanılmıştır (Akşit Z.ve Akşit İ., 2017, s. 227). Çini ve seramiklerde kullanılan düğüm motifi II. Bâyezid dönemi dışında çok fazla tercih edilmemiştir.³⁰ Üslûpta kullanılan diğer motif buluttur. Esin kaynağı doğa olan Türk süsleme sanatlarında kullanılan bulut motifinin oluşumunda doğadan esinlenilmiştir (Göktaş Kaya ve Uzun, 2022, s. 247). Düğüm motifine oranla bulut motifi İznik çinilerinde 1560'lara kadar devam etmiştir. Düğüm ve bulut motifinin kullanılmasıyla birlikte rûmî motifinin önemi azalmıştır. Düğüm ustalarının en büyük özelliklerinden biri desenleri kalın ve koyu kobalta boyayarak etkiyi kuvvetlendirmişlerdir (fot.57-fot.58). Kitabelerde kûfiden çok sülüs yazı kullanılmıştır (Raby, 1989, s. 94-100).



Fotoğraf 57- Fotoğraf 58: İznik, baba nakkaş üslûbunda leğen, 1510, Victoria & Albert Müzesi (<https://collections.vam.ac.uk/item/O85927/bowl-unknown/>., erişim tarihi: 25.07.2022)

Saltanatı kısa süren Yavuz Sultan Selim (1512-1520) dönemi zaferleri ve bu zaferlerden elde edilen ganimetler sanat açısından oldukça önemlidir. Baba nakkaş üslûbunda üslûp ve teknik açıdan herhangi bir değişim ya da gelişim görülmesi de I. Selim döneminde elde edilen ganimetler neticesinde İstanbul oldukça zenginleşmiştir. Bu zenginlik sadece eşyalardan oluşan ganimet değil aynı zamanda 38 adet usta sanatçıyı içermektedir (Raby, 1989, s. 96). Tebriz'den getirilen bu sanatçılar arasında Burhan ve Abd el-Rezzak isimli iki çinici bulunmaktadır (Aslanapa, 1958, s. 15).

³⁰ a.g.t. s. 22

Sultan I. Selim döneminde özellikle pazarların genişlemesi İznik seramik üretimini genişletmiş hatta üretim Kütahyalı Abraham ibriğinden anlaşıldığı gibi Kütahya'da da yapılmıştır. Kütahyalı Abraham ibriği aynı zamanda sarayın dışında ve gayrimüslimlerin sanat hamiliğinin de kanıtıdır (fot.52). Bu dönem pazarın artmasıyla kapların küçüldüğü ve objelerin arttığı görülmektedir. Aynı zamanda bu dönem seramiklerin işçiliği oldukça yalındır. Seramiklerde daha az zemin boya kullanarak hem işçilikten hem de boyadan tasarruf edilmiştir. Motiflerdeki üç boyut etkisi azalmış, küçük ölçülü motifler tekrarlanmış, kitabelerde dini içerikli olmayan yazılara son verilmiştir. Pazarın artması ile halka açılan seramikler saray siparişlerini engellememiştir (Raby, 1989, s. 98).



Fotoğraf 59: İznik, baba nakkaş üslûbunda metalle onarılmış ibrik, 1520, Victoria & Albert Müzesi (<https://collections.vam.ac.uk/item/O86507/ewer-unknown/>., erişim tarihi: 25.07.2022)

Baba nakkaş üslûbunun son örnekleri Kanuni Sultan Süleyman'ın yönetiminin ilk on yılında yapılmıştır. Turkuaz rengin çinilerde kullanımı da yaklaşık 1520'lerde başlamıştır. Sadece mavi rengin kullanıldığı üslûbun renk sınırlaması turkuazın eklenmesiyle aşılmaya çalışılmıştır (Göktaş Kaya ve Uzun, 2022, s. 250)

Bir geçiş dönemi olan 1520 ve 1530'larda farklı üslûplar da geliştirilmiştir. Bu geçiş döneminin kısa sürede bu kadar yol almasının sebebi ise baba nakkaşın artık rûmî ve hatâyî üslûbunun ilerisine geçme gereksinimi ve I. Selim'in Osmanlı sanatçılarının ufuklarının açılmasına katkıda bulunduğu fetihleridir. Bu dönemde baba nakkaş üslûbunun devamında helezonî tuğrakeş üslûbu, ustaların üslûbu, Çin porseleni etkileri ve saz üslûbu olmak üzere beş farklı üslûp görülmektedir (Raby, 1989, s. 101).

Baba nakkaş üslûbunda üretim 17. yüzyıl ortalarına kadar devam etmiştir. Fakat Victoria & Albert Müzesi'ndeki kandilden anlaşıldığı üzere 15.-16. yüzyıl baba nakkaş işlerine oranla çok başarılı bir uygulama görülmemektedir. Bu dönemden kalma baba nakkaş işleri çok fazla olmadığından bu kandilden yola çıkarak belki de baba nakkaş üslûbunu yeniden canlandırmaya çalışıldığı yorumu yapılabilmektedir (Raby, 1989, s. 107) (fot.60).



Fotoğraf 60: İznik, baba nakkaş üslûbunda kandil, 1648, Victoria & Albert Müzesi (<https://collections.vam.ac.uk/item/O205273/lamp-unknown/>., erişim tarihi: 25.07.2022)

5.2. Helezonî Tuğrakeş Üslûbu

Helezonî tuğrakeş üslûbunun sade hali beyaz zemin üstüne helezonî halinde dolanan dalların üzerindeki mine ve yapraklardan oluşmaktadır.

Osmanlı döneminde tuğrakeş üslûbu ilk olarak Kanuni Sultan Süleyman tarafından yazılan bir beratta yer almaktadır. Tarihi bulunmayan berattın İbrahim Paşa için 1523-1536 yılları arasında yazıldığı düşünülmektedir. Tuğra altın yaldızla konturlanmış ve kobalt mavisi ile de boyanmıştır. Süslemesindeyse helezonî kıvrım dalların üzerinde çiçek ve yapraklar yer almaktadır (Nadir, 1986, s. 49). Kanuni Sultan Süleyman'ın tuğrasında bu üslûbun oldukça başarılı olarak kullanılmasından dolayı üslûba “helezonî tuğrakeş üslûbu” ismi verilmiştir (Raby, 1989, s. 101).

Evliya Çelebi Haliç'te bulunan Çömlekçiler Mahallesi'ni anlatırken burada yer alan çok sayıda çömlekçi dükkanından bahsetmektedir. Bu çömleklerin İznik

seramiklerini ve Çin porselenlerini aratmayacak seviyede çömlekler olduğunu vurgulamaktadır (Evliya Çelebi, 2010, s. 190-191). Üslûba “haliç işi” ismi Evliya Çelebi’nin bu sözlerinden yola çıkarak verilmiştir. İstanbul ile bağlantısı olmayan bu seramikler İznik üretimidir (Altun, 1991, s. 11). Ancak İstanbul’da Aksaray ve Postane’de yapılan kazılardan çıkan çok fazla helezonî tuğrakeş üslûbunda seramikler bulunmuştur (Turan Bakır, 2007, s. 291).



Fotoğraf 61: İznik, helezonî tuğrakeş tabak, 1540-1550, Metropolitan Müzesi (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/450384> ., erişim tarihi: 25.07.2022)

Helezonî tuğrakeş üslûbunda çini ilk örnekleri Bursa Yeşil Türbe sandukası, Gebze Çoban Mustafa Paşa Türbesi, Edirne Üç Şerefeli Camisi avlusunda (fot.37-fot.38) ve ayrıca da tezhiplerde karşımıza çıkmaktadır. Bu süsleme şekli Anadolu Selçuklulara kadar uzanmakta ve Kayseri Keykubadiye Sarayı’ndaki çinilerde örnekleri görülmektedir (Aslanapa, 1993, s. 180). Bu üslûbun ince motiflerinin uzaktan anlaşılacağı için genel olarak çinilerde tercih edilmemiştir.

Helezonî tuğrakeş üslûbunun canlılığını helezonlar üzerindeki motifler ile renk sağlamaktadır. Herhangi bir yapısal rolü olmayan helezonların üzerindeki motifler genel olarak rûmîlerden oluşmaktadır. Helezonların üzerinde bulunan bu motifler bazen bir helezonu diğerine bağlama görevini de görmektedir (fot.61). Bunun dışında bazı Çin etkili tabaklarda çiçek demetleri kullanılmıştır. Renk şemasındaysa tek renk olarak uygulanan helezonların üzerine eklenen motiflerde belirgin renkler tercih edilmiştir. Turkuaz rengin kullanıldığı mavi-beyaz örneklerle birlikte aynı döneme rastladığı şam

işi üslûbunun renkleri olan yeşil ve siyah rengin kullanıldığı örnekler de görülmektedir (Raby, 1989, s. 108).



Fotoğraf 62-Fotoğraf 63: İznik helezonî tuğrakeş ve baba nakkaş üslûbunda kâse, 1530-1540, Victoria & Albert Müzesi (<https://collections.vam.ac.uk/item/O205764/bowl-unknown/>), erişim tarihi: 25.07.2022)

Üslûbun en parlak dönemi 1520-1550 yıllarında olmuş, sadece İstanbul’da değil Anadolu’nun farklı yerlerinde bulunan örneklerden anlaşıldığı üzere geniş bir yayılım sağlamıştır. Üslûbun ilk örnekleri 1520 tarihli baba nakkaş üslûbundaki kâselerin alt kısımlarında görülmektedir. Bununla birlikte helezonî tuğrakeş üslûbu tabakların arkalarında baba nakkaş üslûbunun düşük kalitedeki örneklerinin kullanılmıştır (Raby, 1989, s. 108-113) (fot.62-fot.63).



Fotoğraf 64-Fotoğraf 65: Kütahya, helezonî tuğrakeş sürahi, 1529, British Müzesi (https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_G-16), erişim tarihi: 25.07.2022)

Yazıya benzeyen ince kıvrım dallar üzerinde küçük yaprak ve çiçeklerle süslenmiş olan helezonî tuğrakeş üslûbu seramikler İznik atölyelerindeki yeni bir gelişmedir. Helezonî tuğrakeş üslûbunda seramikler bazen sadece üslûbun karakteristik özelliği olan helezonlardan oluşurken bazen de mavi-beyaz diğer üslûplarla birlikte tasarlanmıştır. Godman koleksiyonunda yer alan helezonî tuğrakeş üslûbu süslü kırık sürahinin tabanında Ermenice bir kitabe yer almaktadır³¹ (Aslanapa, 1993, s. 178-180). Bu eserin kitabesinde Kütahya'da Ankara'dan Ter Martiros için yapıldığı yazmaktadır. Boynu kırık bu sürahi helezonî tuğrakeş üslûbunda yapılmıştır. Bu eser Kütahya pazarının bölgesinin dışına taşıdığına kanıtıdır (Raby, 1989, s. 73) (fot.64-fot.65).

İtalya'ya ithal edilen ilk Osmanlı seramikleri helezonî tuğrakeş üslûbundaki seramiklerdir (Raby, 1989, s. 110). İznik seramiklerinin özellikle İtalya seramiklerini etkilediğine dair herhangi bir kanıt 16. yüzyılın ikinci yarısından önce görülmemektedir. Fakat helezonî tuğrakeş üslûbunda kıvrım dallar Cenovalı ustalar tarafından taklit edilerek maviye boyanmıştır (Lane, 1957, s. 278) (fot.66).



Fotoğraf 66: Cenova, İznik tarzında helezonî tuğrakeş albarello, 1550-1600, British Müzesi (https://www.britishmuseum.org/collection/object/H_1990-0502-1., erişim tarihi: 25.07.2022)

İznik üretimindeki helezonî tuğrakeş üslûbunun İtalya etkisi tondino biçimindeki tabaklarda görülmektedir. Bu üslûbun helezonlarını yerleştirmek için büyük kenarlı tondinonun biçimi çok uygundur (Raby, 1989, s. 108-110) (fot.67).

³¹ Ayrıca bk. Atıl, 1987, s. 237



Fotoğraf 67: İznik, helezonî tuğrakeş tondino tabak, 1535-45, Kiev Koleksiyonu (<https://collections.dma.org/artwork/534311>., erişim tarihi: 25.07.2022)

5.3. Ustaların Üslûbu

Baba nakkaş üslûbu işlerin yavaş yavaş azalıp terkedilmesi ve üretim şartlarının da zorlaşmasından dolayı ustalar yoğun ve disiplinli çizimden serbest çizime geçmeye başlamışlardır. Hem renk hem de motif yoğunluğunun yerini daha hafif işler almaya başlamıştır. 1520'nin sonlarında ustalar serbest yapısı sade ve çizimi de kolay bağımsız ruhu olan bir üslûp geliştirmişlerdir. Bu dönem turkuaz ile mavinin birlikte kullanılmasından yola çıkarak “mavi ve firuze (turkuaz) dönemi” olarak adlandırılmıştır. Ancak turkuaz rengin aynı yıllarda doğan helezonî tuğrakeş üslûbu ve Çin porseleni taklidinde de kullanılmasından dolayı bu isimlendirme yanlıştır. Ustaların yapmış oldukları değişikliklerin vurgulanması amacıyla bu üslûba “ustaların üslûbu” adı verilmiştir (Raby, 1989, s. 115).

Üslûbun doğuşu Sultan Selim'in seferlerden getirmiş olduğu Çin porselenleriyle sarayın dolup taşması sonucunda çini siparişlerinin azalmasıyla çinicilerin vermiş oldukları tepki olarak düşünülmektedir. Pazar için yapılan bu imalat hem işçilik hem de fiyata etki etmiştir (Raby, 1989, s. 118). Üslûpta daha sade, çabuk yapılan tasarımlar yer almaktadır. Bu üslûptaki seramiklerde lale, sümbül, karanfil, ayn-i sefa gibi natüralist üslûp çiçekleri ile birlikte hayvan ve insan figürleri, sadeleştirilmiş hatâyî motifi ve yapraklar kullanılmaktadır (Turan Bakır, 2007, s. 292). “Grimsi mavi boyamalı seramikler” olarak ayrımını yapan Özkul Fındık (2002, s. 610)'a göre; bu üslûptaki seramikler kendine özgü renk, süsleme ve motiflere sahiptir.



Fotoğraf 68-Fotoğraf 69: İznik, ustaların üslûbu tabak içi ve dışı, 1530-1535, Victoria & Albert Müzesi (<https://collections.vam.ac.uk/item/O85354/dish-unknown/> , erişim tarihi: 25.07.2022)

Üslûbun kompozisyonlarının belirgin özelliklerinden biri natüralist çiçeklerin kulplu bardak ya da sürahi gibi masa ya da sehpanın üzerine koyulmuş objelerden çıkıyor olmasıdır. Çiçekler oldukça küçük boyutlardadır. Bir sonraki dönemin motiflerinden bu özelliğiyle ayrılabilir geleceğin ayak seslerini duyurmaktadırlar. Baba nakkaş üslûbunda gördüğümüz mavi üstüne beyaz motiflerin tersine beyaz zemin üstüne mavi boyalı kompozisyonlar daha sıcak etki uyandırmaktadır. Kompozisyonlarda kullanılan insan betimlemeleri ile gemiler bu dönemin önemli özelliklerindedir (Raby, 1989, s. 115) (fot.70).

Ustaların üslûbundaki biçimlerde seramikçiler oldukça cesur davranmışlardır. Cami kandili ve bazı tabaklar biçim olarak hem ustaların üslûbunda hem de helezonî tuğrakeş üslûbunda aynıdır (Raby, 1989, s. 120). Bu üslûpta genelde ibrik, bardak, küçük boyutlu sürahi ve tondino tabaklar kullanılmaktadır. Ayrıca baba nakkaş üslûbu çiçekleri ile natüralist üslûp çiçeklerinin birlikte kullanıldığı görülmektedir. Boyamadaysa zemin beyaz bırakılıp motifler kobalt ve turkuaz renk kullanılmıştır (Turan Bakır, 2007, s. 293).

Sadeleşen kompozisyonlar artık merkezde dikey eksenli olarak tasarlanmakta Çin etkili radyal küçük saplı çiçekler kullanılmaktadır. Kenar bordürlerinde genelde koyu mavi zeminli küçük çiçekleri tekrarlanmış nadiren de kaya dalga motifi kullanılmıştır (Raby, 1989, s. 115) (fot.70).



Fotoğraf 70: İznik, ustaların üslûbu tabak, 1535-1540, Victoria & Albert Müzesi (<https://collections.vam.ac.uk/item/O85931/plate-unknown/>., erişim tarihi: 25.07.2022)

Ustaların üslûbunda desenlerin tekrar ediyor olması ve girift kompozisyonlardan çok daha sade motiflerin kullanılması kağıt desen kalıpları olmadan serbest çizim yapma imkanını doğurmuştur. İşçiliğin az olması zamandan tasarruf anlamına gelmektedir. Böylece imalat değeri daha düşük olan bu üslûptaki eserlerin fiyatları çiniciler tarafından düşürülmüştür (Raby, 1989, s. 118).



Fotoğraf 71: İznik, ustaların üslûbu tabak, 1500-1550, Metropolitan Müzesi (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/45238>., erişim tarihi: 25.07.2022)

Ustaların üslûbunda yapı üstünde yer alan günümüze kadar gelebilen çini örneği olarak tekli altıgen birkaç örnek dışında başka çini örneği yoktur. Bu üslûbun motifleri ve kompozisyon düzeni çini için çok elverişli değildir (Raby, 1989, s. 118).

5.4. Çin Porseleni Etkileri

Osmanlı seramikçilerinin baba nakkaş üslûbundan beri Çin porseleninden etkilendikleri düşünülse de aslında kendi tarzlarında üslûp oluşturup Osmanlı çini ve seramiklerini yapmışlardır. Bunun yanında 1525-30 yıllarında İznik seramikçileri Topkapı Sarayı'nda bulunan 14.-15. yüzyıllarda üretilmiş Yuan ve Erken Ming porselenlerini taklit ettikleri bir dönem de vardır (Raby, 1989, s. 121).

Osmanlı Sarayı 1495, 1501 ve 1505 tarihli envanterlerinde toplam 37 adet Çin porseleni görülmektedir. 1514 yılında yapılan Çaldıran Savaşı'ndan galip çıkan I. Selim tarafından Şah İsmail'den 62 parça Çin porseleni getirilmiştir. Bu koleksiyon Kanuni Sultan Süleyman döneminde büyümeye devam etmiştir (Pope, 1952, s. 9-12). Çin dışında dünyadaki en büyük Çin porseleni koleksiyonlarından birisi Topkapı Sarayı'nda yer almaktadır. Osmanlı sanatçıların ilham aldıkları resim albümlerinde çok sayıda Çin porselenlerine rastlanmaktadır. Pahalı ve değerli Çin porselenlerinin Osmanlı Sarayı tarafından bu kadar seviliyor olmasından dolayı seramiklerdeki Çin etkisi de kaçınılmaz bir sonuçtur (Denny, 1974, s. 80).



Fotoğraf 72: İznik, Çin porseleni taklidi tabak, 1530-1545, Çinili Köşk Müzesi
(Z. Uzun kişisel arşivi, 2021)

Çin porselenlerinin köklü gelenekleri farklı ülkelerdeki seramikçilere ilham kaynağı olmuş ve taklit edilmiştir. Zaman zaman bu taklit geleneği kendi biçimini ve yeni oluşumlarla kendi tarzını oluşturmuştur. Bu durum Çin porselenlerinden esinlenerek üretim yapan İznik'teki seramiklerde de görülmektedir. Porselen üretiminin

oldukça zor olması bir yana Çin porseleni kıvamında üretim yapmak 16. yüzyıl şartlarında oldukça zordur. Osmanlı bu zorluğun çözümünü bulmuştur. Çin zanaatkarların geçmiş tarihlerde İslam çanak çömleklerini taklit ettikleri gibi Osmanlı da İznik'te Çin porselenlerinin taklitlerini yapmıştır (Denny, 1974, s. 76).



Fotoğraf 73: İznik, Çin porselen taklidi tabak, 1570-1580, Metropolitan Müzesi (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/451833>., erişim tarihi: 25.07.2022)

Mavi-beyazların bu grubunda Çin porselenlerinde yer alan süslemeler orijinallerine daha yakın şekilde tasarlanmıştır. Tasarımlar genel olarak beyaz zemin üstüne mavi ve turkuaz olarak uygulanmıştır. Çinilerden çok seramik tabak ve kâselerde görülen Yuan ve Ming porseleni etkilerinin birdenbire ortaya çıkmasının sebebi büyük ihtimalle saray mutfağının genişlemesinden kaynaklı sarayın talepleridir. Sarayın bu talebi üzerine Çin porseleni taklidi seramikler üst düzey Osmanlı halk tarafından oldukça popüler olmuştur (Atıl, 1987, s. 249).

6. HÜSN-İ HAT (YAZI) SANATININ DOĞUŞU VE GELİŞİMİ

Çalışmanın konusu “Osmanlı Mavi-Beyaz Çini Seramiklerinde Yazı Kullanımı (15.-16. Yüzyıl)” olduğu için ilk olarak çini ve seramikler incelenmiştir. Özellikle 15. ve 16. yüzyılda üretilen mavi-beyaz seramiklere ve bu dönem gelişen üslûplara geniş yer verilmiştir. Mavi-beyaz seramikler kadar aynı dönem Osmanlı hat sanatı da tezin kapsamına girmektedir. Bu sebeple hat sanatında kullanılan malzemeler, yazı çeşitleri, yazının tarihi süreci ve özellikle 15.-16. yüzyıl Osmanlı döneminde yazı sanatı ve sanatçılarına dair bilgiler seramiklerin üstündeki yazıların araştırılması ve anlaşılması için önemlidir.

İnsanlık tarihi yazının bulunmasıyla birlikte ikiye ayrılmış, yazı öncesine “tarih öncesi” denirken yazıdan sonrasına “tarih çağları” adı verilmiştir. İlk yazıyı bulan Sümerler olmasından dolayı “tarih Sümerlerle başlar” denilmiştir (Mülayim, 2009, s. 17-20).

Bin yılı aşkın süredir varlığını sürdüren hat sanatının aslında mistik bir havası olan resim sanatı olduğu düşünülmektedir. Batılı sanat eleştirmenlerine göre hat sanatı soyut resim sanatıdır. Picasso, usta bir hattatın eserini gördüğünde “işte resim!” demiş yazının anlamını bilmediği halde soyut güzelliğine hayran olmuştur (Rado, t.y, s. 7). Hat sanatı tarihi süreçte gelişimini sürdürürken kullanılan malzemeler de gelişim göstermiştir. “Hüsn-i Hat Sanatının Doğuşu ve Gelişimi” başlığı altında hüsn-i hat sanatında kullanılan malzemeler, yazı çeşitleri, yazının kökeninden Osmanlı dönemine kadar geçen sürecine kısaca değinilmiştir. Tez konumuz 15-16. yüzyıl Osmanlı dönemini kapsadığı için Osmanlı dönemi hat sanatı ile hattatlarına daha ayrıntılı yer verilmiştir.

6.1. Kullanılan Malzemeler

Hat sanatında “Kem âlât ile kemâlât olmaz” diyen hattatlar için malzeme her zaman çok önemli olmuştur. Hattatlar kalemin doğru açılması, kağıdın renginin beyaz değil de gözü yormayacak krem ya da buğday rengi olması, kağıdın aharının doğru yapılıp mümkünse birkaç yıl bekletilmesi gibi en ufak detaya hassasiyet göstermişlerdir. Hat sanatında farklı malzemeler kullanılmaktadır. Geleneksel sanatların diğerlerinde

olduğu gibi hat alanında da bir terminoloji vardır. Hem bu terminolojiye biraz aşına olmak hem de hangi malzemenin neden yapıлып ne işe yaradığını anlamak için malzemeleri tanımak gerekmektedir.

Hat sanatında kullanılan ana malzemelerden “kamuş” sıcak ülkelerde göl ve nehir kenarlarındaki sazlıklardan alınmaktadır. Sazlıktan kopartılan kamuş at gübresinde bekletilir. Kuruyup sertleştğinde kahverengi hatta bazen siyaha yakın bir renge dönüşmektedir. Nesih yazı için uzun süre bozulmadan kalabilen yine sıcak bölgelerde yetişen “cava kalemi” kullanılmaktadır. Özellikle Kur’ân-ı Kerim yazılarında cava kalem tercih edilmektedir. Kalemler açıldıktan sonra bıçak yardımıyla ağız çatlatılarak ikiye bölünür. Bu çatlak mürekkebi tutar ve yazarken mürekkebin kağıda akmasını sağlar. Kalemin ağzının kesilmesi fildişi ya da sedeften yapılan “makta” üzerinde yapılmaktadır. Kalemler yandan hokkası bulunan kalem muhafazaları ya da kalemdanlarda muhafaza edilmektedir. Kağıtlar gözü yormayacak renge boyanıp genelde şap ve yumurta ile “ahar” yapılmaktadır. Aharlanan kağıdın yüzeyini “mührelemek”³² gerekmektedir. Yazıda kullanılan “is mürekkebi”nin isi, balmumu, neftyağı, beziryağı gibi maddelerden elde edilmektedir. En sade haliyle is mürekkebinin içinde is, saf su ve zamk eriyiğı bulunmaktadır (Derman, 2001, s. 7-12). Mürekkebin içine “lika” adı verilen su ile yıkanmış ham ipek koyulmaktadır. Lika sayesinde kaleme mürekkebin fazla alınması engellenir (Subaşı, 1997, s. 31). İs mürekkebi aharlı kâğıttan yalayarak silinme özelliğine sahiptir. “Mürekkep yalamak” deyiimi buradan türemiştir (Derman, 2001, s.12).

Hız. Muhammed (s.a.v) (571-632) döneminde ve ondan önceki dönemlerde malzeme olarak yazıda deri, hurma ağacı dalları, deve kemikleri, çanak-çömlek kırıkları, taş, tahta levha, parşömen ve papirüs kullanılmıştır (Moritz, 1978, s. 501-503).

³² Mühre ile yapılan kağıdı düzleştirme işlemidir (Derman Ç., 2009, s. 530).

6.2. Yazı Çeşitleri

Nokta yazının aslını oluşturmaktadır. Aslında iki ya da üç nokta birleşimi yazıyı meydana getirmektedir (Sayrafî, 2018, s. 20). Aynı zamanda harflerin ölçüleri nokta ile belirlenmektedir.

Tarihi sürecinde yazı gelişimini sürdürürken yazı çeşitleri doğmuştur. Ali Alparslan yazıların çeşitlerini tarihteki çıkış yerlerine göre şöyle sıralamıştır: “Kûfi, aklâm-ı sitte, celî aklâm-ı sitte, siyâkat, nestâlik, rikâ’, dîvânî ve celî dîvânî” (Alparslan, 2007, s. 20) Bu çalışmada da Ali Alparslan’ın sıralaması dikkate alınmıştır.



Fotoğraf 74: Hamit Aytaç, Yazı çeşitleri (Muhakkak, Nesih, Reyhânî, Sülüs, Celî nestâlik, Kûfi, Celî Divani, Divani, Hatt-ı İcaze, Rik'a, Nestâlik)

(<https://www.ketebe.org/en/artwork/6418?ref=artist&id=343>., erişim tarihi: 09.05.2023)

Yazı çeşitlerinden olmayan ancak yazı çeşitlerinin bir halini anlatan celî oldukça büyük öneme sahiptir. Özellikle mimari eserlerde kullanılan celîyi Araplar ve Osmanlı farklı isimlendirmişlerdir.

Araplar tarafından uzaktan okunabilecek kadar büyük yazılar “celîl” olarak adlandırılmıştır. Azim ve büyük anlamları olan bu kelime yazı şekli ile birlikte kullanıldığında o yazının büyüklüğünü anlatmaktadır. Osmanlılar celîl kelimesini kullanmışlar ancak hat sanatında celîl yerine “celî” kelimesini kullanmayı tercih etmişlerdir (Derman, 2002, s. 407).

Celî yazılar önce küçük yazılıp sonra büyütülmektedirler. Celî yazılarda kalıplar hazırlanır ve bu kalıplar iğne ile delinerek çoğaltılırlar. Kalıplardan biri alınır ve kömür

tozuyla uygulanacak olan yere basılır. Daha sonra celî kalemleri ile kömür tozunun belirlediği sınırlar doğrultusunda hattat tarafından kamyş ile yazı yazılır (Derman, 2002, s. 408-410). Büyük ve iri anlamlarına gelmekte olan celî kelimesi kalem ağız genişliğinin 2.5-3 mm'yi geçen yazılar için kullanılmaktadır. Uzaktan okunabilecek şekilde yazılan bu yazı cami, çeşme, medrese gibi mimari eserlerde kullanılmaktadır (Alparslan, 1997a, s.332).

Nedim Fihrist (2019, s. 36)'te; Celîl yazıyı yazıların babası olarak tanımlamaktadır. Bu yazı ancak çok iyi yazı öğrenildiğinde yazılabilmektedir. Celî yazı halifeler tarafından hükümdarlara gönderilen tomarlarda da kullanılmaktadır.

Kûfî Yazı; Geometrik, köşeli ve dik karaktere sahip yazı “cezm” olarak bilinmektedir. Kur’ân-ı Kerim yazısı olarak bilinen bu yazı İslam’ın doğuşundan sonra Mekkî, Medenî ve Basrî adlarıyla yarım asırda büyük gelişmeler göstererek geniş çevrelere ulaşmıştır. Kûfe’deki gelişiminden sonra “kûfî” olarak adlandırılmıştır. Araştırmacılar kûfî yazıyı farklı bölgelerdeki biçimlerini tanımlayabilmek için Fatımî kûfisi, Endülüs kûfisi, mesâhif kûfisi, Eyyübî kûfisi, Memlûk kûfisi; şehir ve bölgeye göre de Irak kûfisi, Mısır kûfisi, Nişâbur kûfisi, Fârisi kûfisi ve Kayrevan kûfisi şeklinde isimlendirmişlerdir (Serin, 2019, s. 163).

Kûfî yazı üslûplarına göre ise;

a- Cahiliye dönemi kûfî yazı (cezm): Enbâr’da doğmuş olan bu yazı müsned yazı etkisiyle Hîre’de geometrik karakterini kazanmıştır (Serin, 2019, s. 163).

b- Asr-ı saâdet dönemi kûfî yazı (Mekkî, Medenî): Mekke ve Medine’de Hz. Peygamber’in döneminde Kur’ân-ı Kerim’lerin yazıldığı yaygın kullanılan Arap yazısıdır (Serin, 2019, s. 163).

c- Celî kûfî: Kûfî yazının Kur’ân-ı Kerim yazısının dışında dini, sivil ve askeri yapıların kitabeleriyle menzil ve mezar kitabelerinde oyma ya da kakma olarak yapılan celî şekli gelişmiştir. Böylece kûfî yazı sadece yapıların süsü değil medeniyetin tescili için vasıta olmuştur. Velid b. Abdülmelik (705-715) döneminde Mescid-i Nebevi’nin restorasyonunda Hâlid bin Ebü’l- Heyyâc tarafından yapının kible duvarına Şems suresinden Kur’ân-ı Kerim’in sonuna kadar olan bölümünü ilk defa celî kûfî ile

yazılmıştır. Mekke haremindeki (783-784) yıllarından kalma sütunlarında yer alan kitabelerde sade celî kûfi yazı yer almaktadır (Serin, 2019, s. 164).

d- Tezyîni ve çiçekli kûfi yazı (el-kûfiyyü'l-müzaref): Kûfi yazının celî şekli çok daha fazla süsleme açısından nitelik kazanmış, yazı boşlukları ile harflerin uçlarının üslûplaştırılmış çiçekler, yaprak kıvrımları ve hayvan motifleriyle süslenmiştir. Tezyîni ve çiçekli kûfi yazının Nâyin Camisi (960), Kâhire Ezher Camisi (1039-1040), Diyarbakır surlarındaki Melikşah burcu (1085), Kazvin Haydariye Medresesi (1115), Konya Alâeddin Camisi (1220), Aksaray Ulucami³³ gibi yapılarda en güzel örnekleri görülmektedir (Serin, 2019, s. 164-165). Celî kûfinin süsleme unsuru olarak mimaride kullanılması Mimar Sinan yapılarına kadar devam etmiştir (Yazır, 1974, s. 84).

e- Örgülü kûfi yazı (el-kûfiyyü'l-madfûr): Dik harflerden elif, lam gibi harfler ile kelimelerin örülmesiyle bu kûfi şekli oluşmuştur. Musul Bedriye Medresesi (1218) kitabesinde, Konya Sırçalı Medrese (1242), Karatay Medresesi (1251-1252) kubbesi ve Sivas I. Keykâvus Dârüşşifası (1217) pencere alınlıklarında bu tarz kûfi yazının en güzel örnekleri yer almaktadır (Serin, 2019, s. 165).

f- Ma'kılı, bennâi, satrancî kûfi yazı (el-Kûfiyyü'l-murabba'): Ma'kılı yazıda harfler hendesi, donuk ve köşeli olduğu için sert ve keskindir. Gözlü harfler kare şeklindedir. Çoğu harfi dört hareketten ibarettir ve bundan dolayı da “satrancî” ismi verilmiştir. Bu yazı şekli İslam'dan önce mimari süslemede kalemle yazarak değil de nakış aletleriyle çizilerek kullanılmıştır (Yazır, 1974, s. 75-76). Bu yazı çeşidi mimaride günümüze kadar süsleme ögesi olarak kullanılmıştır. Bu kûfi yazı şeklinin sırlı ve sırsız tuğla ile şekillendirilmiş Orta Asya, İran, Anadolu Selçuklu ve Osmanlı mimarisinde nadide örnekleri bulunmaktadır. İsfahan Cuma Camisi (1121) taç kapısı, Mardin Ulu Camisi (1177-1178) minare kaidesi, Musul Ulu Camisi (1260) kible tarafındaki yazı, Beyşehir Eşrefoğlu Camisi (1326) ahşap minberi ve Netanz Cuma Mescidi (1326) taç kapısında bu yazı şeklinde örnekler yer almaktadır (Serin, 2019, s. 165).

Osmanlılar kûfi yazıyı çok fazla kullanmamışlardır. Yeşil Camisi kapısında, Fatih Cami'nin avlu penceresinde ve Çinili Köşk'ün eyvanında süs unsuru olarak kûfi

³³ Yapının I. Mesut (1116-1155) zamanında yaptırıldığı, II. Kılıçarslan (1155-1192) zamanında onarımının yapılmış olduğu kabul edilmektedir (Kurtbil, 2012, s.83).

yazı kullanılmıştır. Ayrıca bu yazı Bâyezid Camisi (1505), Gebze Çoban Mustafa Paşa Camisi'nde de görülmektedir (Alparslan, 2007, s. 20).

Kûfî yazıdan sonra gelişen aklâm-ı sitte yazılarının birbiri arasında küçük farklılıklar bulunmaktadır. Ali Alparslan'a göre aklâm-ı sitteden birini yazan hattat diğerini kolaylıkla yazabilir. İslam ülkelerinden aklâm-ı sitteyi geliştiren sadece İran ve Türklerdir. Bu sebeple yazılardaki gelişmeler İran ve Türk sanatçılarının gelişimine bağlanmaktadır. Şeş kalem de denilen aklâm-ı sitte yazı çeşitleri; muhakkak, reyhânî, sülüs, nesih, tevki ve rikâ'dır (Alparslan, 2002, s. 423).

Muhakkak yazı: Kûfî ile sülüs yazı arasında bir yazıdır (Subaşı, 1997, s. 12). Aklâm-ı sitteden biri olan muhakkak yazı muhkem ve muntazam anlamına gelmektedir. Bu yazının sülüse oranla dik harfleri daha uzun, dönüşleri daha sert ve köşelidir. Kûfî yazı şeklinden sonra bilinen ilk yazı muhakkaktır. Muhakkak yazıdaki yuvarlak harflerin sülüse oranla derinlikleri azdır. Bu yazı istifli³⁴ değil sadece satıra yazılmaktadır. Abbasiler döneminde ilk olarak Kur'ân-ı Kerim yazımında muhakkak yazı kullanılmıştır. 16. yüzyıla kadar sülüs yazı ile birlikte her yerde kullanılan muhakkak yazı bu tarihten itibaren yerini sülüs yazıya bırakmıştır (Alparslan, 1997b, s. 1305). Sayrafi'ye göre muhakkak ile reyhânî yazının, sülüs ile de nesih yazının aslı birdir (Sayrafi, 2018, s. 19).

Muhakkak yazı ile ilgili ilk değişikliği İbn Mukle yapmış onu takiben İbnü'l-Bevvâb'ın değişikliği gelmiştir. Yâkût el-Müsta'sımî'nin ise yazıyı güzelleştirdiği bilinmektedir. Bu yazının en güzel örnekleri Timurlular döneminde Baysungur tarafından, Osmanlı döneminde ise Ahmed Karahisari tarafından yazılmıştır (Alparslan, 1997b, s. 1305).

Reyhânî yazı: Muhakkak kurallarına bağlı kalıp sadece muhakkak yazının üçte bir küçüklüğünde yazılmış halidir. Harflerin şekillerinin büyük çoğunluğu reyhan çiçeğine benzediğinden dolayı bu ismi almıştır. Muhakkak ve reyhânî yazı 16. yüzyılda popülerliğini yitirmiş yerini sülüs ve nesih yazıya bırakmıştır (Alparslan, 2007, s. 21).

³⁴ Hattatların yazacakları metni uygun olan yazı çeşidine göre denemeler yapıp en güzele ulaştığındaki terkibe istif denilmiştir (Derman, 2001, s. 330).

Yazıyı ilk Ali b. Ubeyde er-Reyhânî bulmuştur. 834 yılında ölmüş olan hattatın doğum tarihi bilinmemektedir ve Me'mun'un yakın arkadaşlarından (En-Nedim, 2019, s. 366). Moritz'e göre reyhânî yazıyı bulan hattatın isminden esinlenerek bu yazıya reyhânî denmiştir (Moritz, 1978, s. 504). Sayrafi'ye göre reyhânî yazıya bu ismin verilmesindeki sebep reyhan kokusu ile rengidir (Sayrafi, 2018, s. 19).

Nesih kalem kalınlığı kadar kalem kalınlığı bulunan reyhânî yazı Kur'ân-ı Kerim ile kitap yazılarında kullanılmıştır. Reyhânî yazı gelişimini tevkî ve rikâ' yazıdan sonra tamamlamıştır (Serin, 2019, s. 171).

Sülüs yazı: Üçte bir demektir. Bu yazı şekline sülüs isminin verilme sebebi ile ilgili farklı görüşler vardır. Alparslan bu yazının üçte birinin yuvarlak üçte ikisinin de düz olmasından dolayı bu ismin verildiğini söylemektedir (Alparslan, 2007, s. 21). Sayrafi'ye göre sülüs denmesinin sebebi bu yazıyı bilen yazı çeşitlerinin üçte birini bildiği anlamına gelmektedir (Sayrafi, 2018, s. 19). Sülüs yazıda muhakkak yazıya oranla daha yuvarlak olan harflerinden özellikle "kaf, sin, sad" gibi çanaklı harfleri daha kısa ve derindir. Emevilerin (661-750) son dönemlerinden beri kullanılan sülüs yazıya "ümmü'l-hutût" yani yazıların annesi denilmektedir (Alparslan, 2007, s. 21).

Sülüs yazıda kalem ağzı 2,5-4 milimetre genişliğindedir. Bu ölçü üç katına çıktığı zaman "celî sülüs", sülüs ile celî sülüs arasında kalan sülüs yazıya "tokça sülüs" denilmektedir. Sülüs kaleminin kalındığından daha ince bir kalem kullanıldığında ise "hafî sülüs" olarak adlandırılmaktadır. Sülüs ya da celî sülüs harflerin birbirlerine bağlanarak yazılmasına "müsel", aynı yazının karşılıklı olarak yazılmasına ise "müsenna (aynalı yazı)" denilmiştir (Serin, 2019, s. 175).

Celî sülüste İran'da Yâkût el-Müsta'sımî'nin sülüs kuralları uygulanmış ancak çok önemli bir ilerleme kaydedilememiştir. Timurlular zamanında Ali Rızâ-yi Abbasi ve Gıyâseddin Baysungur gibi hattatlar aracılığıyla celî sülüs yazısında önemli gelişmeler olmuştur. Büyük Selçuklular ile Anadolu Selçuklularının döneminde celî sülüs "Selçuklu celî sülüsü" olarak adlandırılan yeni bir karakter kazanmıştır. Bu aynı zamanda Osmanlı celî sülüs yazısının zeminini oluşturmuştur. Osmanlı celî sülüs yazının temelleri Fatih Sultan Mehmed zamanında Ali bin Yahyâ Sûfi ile Yahyâ Sûfi tarafından atılmıştır. Ahmet Şemseddin Karahisârî ile öğrencisi Hasan Çelebi tarafından

geliştirilen celi yazı Mustafa Rakım ile en güzel dönemine ulaşmıştır (Serin, 2019, s. 175).

Sülüs yazı ile nesih yazı bir grup oluşturmuş, genelde Kur’ân-ı Kerim, murakka³⁵, levha ve kıt’a yazılırken birlikte kullanılmışlardır (Serin, 2019, s. 175).

Nesih yazı: Sülüsün üçte biri genişliğinde yazı şeklidir. Nesih kelimesi “bir şeyin kaldırılıp yerine başka bir şey koyulması” anlamına gelmektedir. Yazıya bu ismin verilmesiyle ilgili olarak; sülüs yazının üçte ikisini kaldırıp üçte biri kaldığı için ya da Kur’ân-ı Kerim yazmakta kûfi yazının ortadan kaldırılıp nesihle yazılması gibi görüşler vardır (Alparslan, 2007, s. 21). Okunamayacak derecede küçük yazılan nesih yazıya ince toz anlamına gelen “gubârî” adı verilmiştir. Genelde kütüphane ve müzelerde bulunan küçük Kur’ân-ı Kerim’ler ile pirinç taneleri üstüne yazılmış sure ve ayetler gubârî yazıyla yazılmışlardır (Serin, 2019, s. 177).

Nesih kaidelerinin kırılarak yazılmasına “nesih kırması” denilmiştir. 9.-10. yüzyıllarda Harunreşid (786-809) ve Me’mun (813-833) dönemlerinde Beytü’l-hikme ve Fatîmiler’in yaptırdığı Dârü’l-hikmelerde telif ve istinsah³⁶lar çoğalmıştır. Kâtipler tarafından hatasız istinsahlar kadar yazının güzelliği de önemsenmiştir. Bu süreçte verrâkî, irakî ya da muhakkak adıyla bilinen neshî yazı kullanılmıştır. Nesih ve reyhânî yazıların karakterini taşıyan bu neshî yazı 10. yüzyıldan sonra nesih ve reyhânî yazıların doğuşunun sebebi olmuştur (Serin, 2019, s. 175).

Nesih yazıda sülüste olduğu gibi Yâkût el-Müsta’sımî ekolü kuralları benimsenmiştir. Osmanlı döneminde asıl oluşumunu ise Şeyh Hamdullah ile tamamlamıştır. Kur’ân-ı Kerim ve kitap yazmada reyhânî yazı 16. yüzyıldan sonra tamamen terkedilmiş, nesih ise en çok kullanılan yazı olmuştur (Serin, 2019, s. 177).

Tevkî yazı: Tevkî kelimesi “bir şeyleri oldurmak, tesir etmek” anlamına gelmektedir (Alparslan, 2007, s. 21). Sultanların bütün belgelerinin yazıldığı yazı çeşididir. Şair ve kâtip Yusuf Lakve tarafından 8. yüzyılın ortalarında sülüs yazıdan doğan ve yeni bir yazı olarak tevkî yazı bulunmuştur. Bu yazıya “riyasî” ve “kalemü’t-

³⁵ Hüsn-i hat kıt’aların bir araya getirilerek oluşturulan albümdür (Derman Ç., 2009, s. 529).

³⁶ Bir metnin ya da kitabın aslına sadık kalarak kopya edilmesi, nüshasının çıkartılmasıdır (Bozkurt ve Kaya, 2001, s. 369).

tevkî” isimleri verilmiştir (Serin, 2019, s. 170). Bu ismin verilme sebebi halife, vezir gibi devlet erkanının bu yazıyla mektuplar yazmasından dolayıdır. Aynı zamanda tevkî tuğranın diğer adıdır. Sülüs ölçüsünden biraz daha küçük yazılan tevkî yazıda sülüs kuralları geçerlidir. Bu yazının en önemli farklılığı elif, vav ve ra gibi birleşmeyen harflerin birleşerek yazılmasıdır (Alparslan, 2007, s. 21).

Sayrafi’ye göre tevkî ismi verilme sebebi ise yazının yarısının düz yarısının yuvarlak olmasıdır. Kadılar tevkîlerini ve mahkeme sicillerini bu yazı şekliyle yazmışlardır (Sayrafi, 2018, s. 19).

Rikâ’ yazı: Kağıt parçaları ile derinin hem kendisine verilen isme hem de onların üstüne yazılan hızlı yazıya rikâ’ denmektedir. Çabuk yazılan rikâ’ yazı hikaye ve mektup yazılmasında kullanılmıştır. Bu yazı ayrıca Osmanlı döneminde vakıf işleri yazılarında, Kur’ân-ı Kerim’in son sayfasında yer alan duada ve sülüs ile nesih icazetnamelerinde hocanın tasdik ettiğini belirten yazılarda yer almaktadır. Hocanın onayı anlamına gelen öğrenci icazetnamelerinde kullanıldığı için “hatt-ı icâze” olarak da isimlendirilmiştir (Alparslan, 2007, s. 21-22).

Yusuf Lakve tarafından bulunmuş olan tevkîden rikâ’ yazı doğmuştur. Rikâ’ kalemi değişik olsa da ölçüsü tevkî kalemin yarısı kadardır. Harf boyları tevkîye oranla daha kısa ve küçüktür. Rikâ’ yazıdaki toplanma ve birleşme durumu yazıya akıcılık ve devamlılık kazandırırken eğri çizgileri canlılık ve hareket vermektedir. Tevkî ve rikâ’ yazıların harflerinin yapıları müselsel yazı için daha uygundur (Serin, 2019, s. 170-177).

Hat sanatında Osmanlı devlet teşkilatında günlük yazıda kullanılan rik’a yazı ile rikâ’ yazının isim benzerliği bulunmakla birlikte şekil benzerliği bulunmamaktadır (Derman, 2001, s. 21).

Buraya kadar incelenen aklâm-ı sitte dışındaki yazı şekilleri siyâkat, nestâlik, dîvânî, celî dîvânî ve rikâ’ yazıdır.

Siyakat yazı: Menşei kûfiye dayanan bu yazı tapu, maliye ve vakfiye kayıtları ile vesikalarda kullanılmaktadır. Bu yazının maliye gibi gizlilik gerektiren bir iş için kullanılmasından dolayı kendine özgü özellikler gösterdiği düşünülmektedir. Çünkü bu yazıyı herkesin yazıp okuması mümkün değildir (Alparslan, 2007, s. 22).

Nestâlik ya da ta'lik yazı: Nestâlik asılma ve asma anlamına gelmektedir. Harfler adeta birbirine asılıyormuş gibi görünmesinden dolayı bu isim verilmiştir (Alparslan, 2007, s. 22). Müslüman olan İranlılar bir süre daha Pehlevî hattını yazmaya devam etmişlerdir. Arap alfabesinin günlük hayatta kullanılmaya başlamasından sonra eski yazılarının etkileriyle kendilerine özgü bir karakter oluşturarak nestâlik yazıyı bulmuşlardır (Subaşı, 1997, s. 16).

Bazı araştırmacılar tarafından nestâlik yazı da aklâm-ı sitteden biri olarak kabul edilmektedir ve böylece altı kalem olan aklâm-ı sitte yedi kalemdir (Serin, 2019, s. 177). Bu yazı Celayiri döneminde yaşamış olan Mir Ali et-Tebrizi tarafından 14. yüzyıl sonlarında bulunmuştur (Tanındı, 2012, s. 9).

İran'da gelişmiş olan nestâlik yazı şeklinin Osmanlı topraklarındaki ilk örnekleri Fatih Sultan Mehmed dönemine aittir. Yazıdaki İran etkisi 19. yüzyıla kadar devam etmiştir. 19. yüzyılın başından itibaren Türk nestâlik tarzı oluşmuştur. Günümüzde nestâlik yazıda iki farklı üslûp olan Türkiye ve İran nestâlik yazısı ayrımı yapılmaktadır (Alparslan, 2007, s. 15).

Dîvânî yazı: Divana ait anlamındaki bu kelimenin seçilmesinin sebebi divanî yazı padişahın iradeleri ve devlet kararlarını yazmak için kullanıldığı içindir. Celî divânî yazının irisi olarak bilinse de kuralları biraz farklıdır. Celî divânînin ilk kim tarafından bulunduğu bilinmese de 16. yüzyılda yaşamış hattat Tâcüddin tarafından geliştirildiği bilinmektedir (Alparslan, 2007, s. 22). Divânî yazı şekli ilk olarak Türkler tarafından Fatih döneminde icat edilmiştir. Yazı devletin resmi yazıları için kullanılmış bu gelenek 20. yüzyıla kadar devam etmiştir (Alparslan, 2007, s. 15).

Rik'a yazı: Osmanlı döneminde icat edilen rik'a yazı divânî yazının bazı dikey harflerin sadeleşmesi ve biraz küçülmesiyle harflerin meyillerinin ve kavislerinin azalmasından oluşan yeni yazıdır. Düzlük oranı fazla olan rik'a yazı hızlı yazmak için bulunmuştur. Divan-ı Hümayun'da gelişen bu yazı müsveddelerde, yazışmalarda, mektuplarda ve özellikle resmî yazışmalarda kullanılmıştır (Alparslan, 2007, s. 22).

Bu yazıların dışında da 14. yüzyılda Anadolu'da bir de ilhanî yazı kullanılmıştır. İlhanlılar döneminde (1256-1353) Anadolu topraklarında kullanılan "hatt-ı ilhanî" adı verilen yazı keşidelidir ve kitabe yazılarında yer almıştır. Osmanlı döneminde süsleme

unsuru olarak diğere yazı çeşitleriyle birlikte ilhanî yazı da görölmektedir (Uzunçarşılı, t.y, s. 61).

Yazının altı değil de yedi türü olduğunu savunanlardan bazıları nestâlik gibi tûmâr'ı yazı türü olarak kabul etmektedir. Oysa yazı türü altıdır ve bu yazılar ince kalemle yazıldıklarında “gubâr”, kalın kalemle yazıldıklarında ise “tûmâr” adını almaktadırlar (Sayrafî, 2018, s. 20).

6.3. Kökeni

Kur'ân-ı Kerim'in yazıya dökülmesi yazının sanata evrilmesinde önemli rol oynamaktadır. Vahyi görünür yapan yazı büyük bir itibar kazanmıştır. Yazının kazandığı itibar sayesinde “hat sanatı” diye isimlendirilen bir sanat dalının doğmasına sebep olmuştur (Özkafa, 2023, s. 15).

Arapça “hat” mastarından türeyen “alamet koymak, kazmak, çizmek ve yazmak” anlamlarına gelen hat kelimesi “Arap yazısının estetik ölçülerle güzel yazılma sanatı” olarak tanımlanmaktadır. Kaynaklarda ise hat “cismani aletlerle yapılan ruhani hendese” olarak geçmektedir (Derman, 1997, s. 427). Tüfekçioğlu hattatların diliyle hat sanatını şöyle tanımlamıştır; Arap harflerinden oluşan is mürekkebi, aharlı kağıt ve kamış kalem gibi malzemelerin yardımlarıyla daima güzelin arandığı şekillerdir (Tüfekçioğlu, 2009, s. 59). Osmanlı döneminde güzel yazı yazan sanatçılara hattat, kâtip ve hoş-nüvis denilmektedir (Serin, 2019, s. 31).

Bütün medeniyetler bir yazı diline dayanmaktadır. Tarihte büyük medeniyetler yazıyla devredilmiş olan ilim ve kültürün üzerinde yükselmişlerdir. İslam medeniyetinde de Arap yazısı kullanılmıştır. Nabatî kökenli olup geliştirilen Arap alfabesinde yirmi sekiz harf bulunmaktadır (Serin, 2019, s. 32). Asur kaynaklarında yer verilen Arapların ilk bağımsız krallığı Nabatîlerdir. Nabatîlerin kullandıkları yazı Âramî yazısıdır (Mülayim, 2009, s. 24). Göçebe yaşayan bu kavim M.Ö. 4. yüzyılda Filistin'e yerleşerek Petra şehrini merkez edinmiştir. Romalılar tarafından ele geçirilen kavimden geriye kalan kitabelerden Nabatî kavminin ileri medeniyete sahip oldukları anlaşılmaktadır. Bu yazının Arap kitabelerindeki yazı şekillerine benzerliği Arap yazısının Nabatî yazıdan doğduğunu göstermektedir (Alparslan, 2007, s. 19).

Arap yazısının kökenine dair Fihrist'te farklı görüşler yer almaktadır. Bunlardan ilki Arapça ve diğer dilleri ilk icat edenin Hz. Adem olduğudur. Diğer bir görüşe göre ise Arapça ilk olarak Enbâr'da oturan Bevlân kabilesi tarafından yazı haline getirilmiştir. Bu kabileden üç kişi toplanıp birleşik ve ayrı harfleri bulmuştur. Enbâr'dan Hîrelilere geçen yazı onlardan aktarılmıştır (En-Nedim, 2019, s. 28-30). Ayrıca Arap yazısının kökeninin Süryani yazısından geldiğini söyleyenler de bulunmaktadır (Özkafa, 2018, s. 7).

Nabatî yazılarının sadece maden ile taş üstündeki örnekleri bulunmuş başka herhangi bir malzeme üstünde yazı örneğine rastlanmamıştır. Ticaret merkezi olan Petra gibi bir yerde sadece köşeli ve dik harfler değil günlük hayatta kullanılan yazının daha hızlı yazılmaya elverişli bir yazı olduğu düşünülmektedir. Arap yazısının ilk şeklinin özellikle Kur'ân-ı Kerim yazmalarından yola çıkarak dik ve köşeli kûfi yazıdan meydana geldiğine dair yanlış bilgiler 19. yüzyıla kadar ispatlanamadığı için devam etmiştir. Ancak 1870 yılından sonra papirüs üstüne yazılmış olan belgelerin bulunmasıyla bu yanlış bilgi ortadan kalkmıştır. Bulunan bu yazılar ile eski zamanlardan beri Arap yazısının yuvarlak hatlara sahip nesih yazısına benzediği anlaşılmıştır. Fakat 512 tarihli Zebed kitabesi ile 568 tarihli Leca Harran kitabesinde yer alan yazılardaki şekiller kûfi yazıya benzemektedir (Moritz, 1978, s. 498-499).

Birleşik Nabatî yazının sadeleşmesi 4. ve 5. yüzyıllarda olduğu düşünülmektedir. Hz. Muhammed (s.a.v) zamanında bu yazıyı sadece on yedi erkek bir kadın bildiğine dair görüşler olsa da sadece vahiy kâtiplerinin on kişi olması bu görüşü çürütmektedir (Moritz, 1978, s. 499). Nabatî yazının 6. yüzyıldaki örnekleri bu dönemde sadeleştiğini göstermektedir. Araplar bu sadeleşmiş harfleri kullanmış ve geliştirmişlerdir (Alparslan, 2007, s. 19).



Fotoğraf 75: Orta Doğu, Kur'ân-ı Kerim sayfası, 9./10. yüzyıl, Art İnstıttvte Chicago (<https://www.artic.edu/artworks/108747/page-from-a-copy-of-the-qur-an>., erişim tarihi: 11.09.2022)

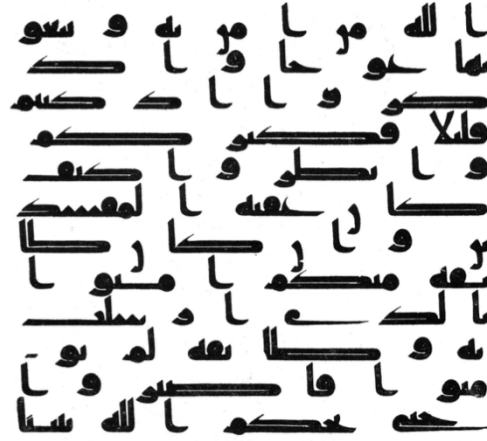
İslamiyet'i kabul eden neredeyse bütün kavimler ümmetin ortak değeri olarak gördükleri Arap yazısını benimsemişlerdir. Zamanla onlar için yazı, Arap yazısı değil de İslam yazısı vasfına bürünmüştür. Arap harflerinin birbirlerine birleştirilerek yazılıyor olması ve bundan doğan zenginlik ile aynı kelime ya da cümlenin farklı kompozisyonlarda yazılabilmesi sanattaki yenilik ve sonsuzluk ilkelerini sağlamaktadır (Derman, 1997, s. 427).

6.4. Gelişimi

Kur'ân-ı Kerim'in Arapça olarak inmesiyle bu dil Allah tarafından şereflendirilmiştir. Vahiy kâtiplerinin bu şerefe ihtimam göstermişler yazıyı daha estetik hale gelmeye başlamışlardır (Özkafa, 2023, s. 16).

Nabatî yazının Cahiliye döneminde “meşk” ve “cezmi” olarak adlandırılan farklı iki üslûbu bilinmektedir. Bu yazılar İslamiyet'ten sonra güzelleştirilerek sanat yazısı haline gelmişlerdir. İslam'ın kabulünden önce en çok kullanılan bölgeye göre isimlendirilen “Hîrî” ve “Enbarî” İslam'ın doğuşundan sonra “Mekkî” ve hicret sonrasında “Medenî” olarak bilinen dik, köşeli ve geometrik cezmi tarzındaki Arap hattıdır. Bu yazı ile yazılmış ve kitap haline getirilmiş ilk kitap Kur'ân-ı Kerim'dir. Burada deri (parşömen) üstüne siyah mürekkebin kullanıldığı yazıların noktasız ve harekesiz olduğu görülmektedir (Derman, 1997, s. 428). Kur'ân-ı Kerim ilk olarak iki kapak arasında Hz. Ebu Bekir döneminde toplanmıştır. Hz. Osman zamanında ise

çoğaltılmıştır. Günümüzde bazı kütüphane ve müzelerde bulunan Kur'ân-ı Kerim'lerin Hz. Osman tarafından yazıldığı iddia edilmektedir (Serin, 2019, s. 94-96) (fot.76).



Fotoğraf 76: Hz. Osman'ın deri üstüne kûfi yazıldığı Kur'ân-ı Kerim'den sayfa, Petersburg Kütüphanesi (Yazır, 1974)

Hz. Ali (656-661)'nin halifeliği (Fırlalı, 1989, s. 375) döneminde kûfi yazı geliştirilmiştir. Emeviler döneminde ise harflerdeki köşeler kaybolmuştur (Alparslan, 2007, s. 19). Günlük yazılarda kullanılan süratli yazılabilen meşk tarzı yazı yumuşak ve yuvarlak hatlarından dolayı sanatsal bir boyut kazanmıştır. Meşk tarzı Emeviler döneminde Şam'da gelişmiş ve yeni hat çeşitleri de buradan doğmuştur (Derman, 1997, s. 428). Abbasiler dönemine gelindiğinde aynı zamanda hattat olan vezir İbn Mukle³⁷ (886-940) tarafından Arap yazısının kuralları belirlenmiş ve “aklâm-ı sitte” adı verilen altı çeşit yazı meydana getirilmiştir. Muhakkak, reyhânî, tevkî, rikâ', sülüs ve nesihten oluşan bu altı yazı şekli İbnü'l-Bevvâb³⁸ olarak bilinen Bağdatlı İbnü'l Hilâl tarafından daha ileri seviyelere ulaştırılmıştır (Alparslan, 2007, s. 19-20) (fot.77).

³⁷ Ayrıca bk. Serin, 2019, s. 118-119, Huart, t.y., s. 27

³⁸ Tahmini 10. yüzyılın ikinci yarısında doğduğu düşünülen İbnü'l-Bevvâb 1022 yılında ölmüştür. Bazı kaynaklarda 1032 yılında öldüğü yazmaktadır (Serin, 1999, s. 534).



Fotoğraf 77: İbnü'l-Bevvâb'ın muhakkak ve reyhânî yazıyla yazdığı Selâme b. Cendel divanından bir sayfa, 10.-11.yüzyıl, TSMK (<https://islamansiklopedisi.org.tr/ibnul-bevvab>., erişim tarihi: 12.09.2022)

Ortaçağın başından itibaren İslam dünyasının yöneticileriyle varlıklı kesimdeki insanlar kütüphanelerini kurmaya başlamışlardır. Bu kütüphaneler için farklı dillerde yazılan astronomi, felsefe, astroloji, botanik ve tıp gibi alanlarda yazılmış kitaplar Arapçaya çevrilmektedir. Bunun yanında halka mal olmuş aşk hikayeleri, masallar, eğitici ve komik öyküler yazıya aktarılmaktadır. Bu kitaplarda genelde hattat ya da kâtiplerinin isimleri yer almaktadır (Tanındı, 2012, s. 10). Abbasiler dönemine geldiğinde ilim ve sanata verilen önem artmakta büyük sanat merkezlerinden özellikle Bağdat'ta kitaba olan ilgi dikkati çekmektedir (Derman, 1997, s. 428).

Her milletin sanat geleneklerine bağlı olarak yazılarının estetiği etkilenmekte sanatçıların şahsiyetleri de yazıya farklı bir kimlik kazandırmaktadır. Türkler İslam'dan önce geliştirmiş oldukları kitap yazılarıyla ilgili tecrübelerini Müslümanlığın kabulünden sonra İslam yazısına aktararak hat sanatına üslûplar kazandırmışlardır (Serin, 2019, s. 35). Ali Alparslan'a göre Türk hat tarihi 9. yüzyılda İslamiyet'in kabulüyle birlikte başlatılmalıdır. Karahanlılar ve Gazneliler döneminden kalma taş üstüne yazılmış olan bazı kitabe yazıları günümüze kadar ulaşmış ancak bu metinler üstünde herhangi bir hattat ismine rastlanmamıştır. Büyük Selçuklular döneminden ise kağıt üstünde yazılar bulunmuştur. Bu yazılar genelde Kur'ân-ı Kerim'dir ve bazılarında hattatlarının isimleri de yer almaktadır. Ancak Büyük Selçuklu döneminde yetişmiş büyük bir hattat ismi bilinmemektedir. Aslında 10. ve 11. yüzyıllardaki Türk hattatlığıyla ilgili net bir bilgi de yoktur (Alparslan, 2007, s. 13). Timurular döneminde Herât kültür ve sanatın merkezi olmuştur. Vezir ve hattat Baysungur b. Şahrüh'un

önemli sanatçıları “Kütüp-hane”sinde toplamasıyla hat, tezhip, cilt, minyatür ve mimari alanlarında yeni üslûpların doğmasına öncü olmuştur (Serin, 2019, s. 187).

İlhanlılar döneminde yaşayan Yâkût el Musta’simî³⁹ Bağdat’ta (Tanındı, 2012, s. 9) saray hattatı olarak çalışmaktadır. Yazısına Yâkûtî denecek kadar üne sahiptir (Moritz, 1978, s. 504). 13. yüzyılda İbn Mukle ile İbnü’l-Bevvâb’ın sanatlarıyla ilgili birikimlerini değerlendiren Yâkût el-Müsta’simî tarafından aklâm-ı sittedeki kurallar, ölçü ve nispetler belirlenmiştir. Yâkût “kıbletü’l-küttâb” adıyla ünlenmiş, Kur’ân-ı Kerim kitabelerinde “Yâkût tarzı Mushaf” adıyla yeni bir dönemi başlatmayı başarmıştır. Yâkût el-Müsta’simî aynı zamanda bütün yazı çeşitlerine göre kalem ağzının meylini belirlemiştir (Serin, 2019, s. 129). İbnü’l-Bevvâb döneminde düz kesilen kalemlerden dolayı yazılar ince görünmektedir. Kalemin ucunun sivri olması için kalem ucunun verev kesilmesi gerekmektedir. Hat sanatında kaleme tabi olan yazıdır. Yâkût’un yapmış olduğu kalem kesme işlemindeki değişiklik yazıya yansımıştır (Sayrafî, 2018, s. 18) (fot.77).



Fotoğraf 78: Yâkût el-Müsta’simî’nin muhakkak yazıyla yazdığı Kur’ân-ı Kerim bir sayfa, 13. yüzyıl, TSMK (<https://islamansiklopedisi.org.tr/yakut-el-mustasimi>., erişim Tarihi: 12.09.2022)

Yâkût el-Müsta’simî’nin dünyanın farklı yerlerinde bulunan bin bir adet Kur’ân-ı Kerim yazdığı rivayet edilmiştir (fot.78). Yâkût’un yazılarının bu seviyeye ulaşabilmesinde Halife Müsta’sım’ın (1209-1258) payı büyüktür. Yâkût, Halife Müsta’sım’ın kölesi olmasına rağmen ona köle gibi değil de merhametli davranmış

³⁹ Doğum tarihi bilinmeyen hattatın ölüm tarihi 1299’dur (Serin, 2013, s. 292).

Yâkût'ta ona layık olmak için çok çalışmıştır (Huart, t.y, s. 29). Yâkût el-Müsta'sımî aklâm-ı sittenin her birinde ustalaşmış ve bunu devam ettiren uzman altı öğrenci yetiştirmiştir. "Esâtîze-i seb'a" adıyla ünlenen bu altı öğrencisi ve kendisiyle yedi kişi Yâkût ekolünü öğretmişler ve Osmanlı ekolü doğana kadar da hüküm sürmüşlerdir. Esâtîze-i seb'a, Yâkût el-Müsta'sımî, Ergün b. Abdullah Kâmilî, Şeyh Ahmed b. Sühreverdî, Mübârekşah es-Süyûfî, Mübârekşah b. Kutb, Abdullah b. Mahmud es-Sayrafîve Nasrullah et-Tabîb'ten oluşmaktadır (Serin, 2019, s. 129-133).

6.4.1. Anadolu Selçuklu Dönemi

Gelişimini Yâkût el-Müsta'sımî ile belli ölçülere oturtmuş olan hat sanatının Anadolu topraklarına gelmeden önce Türk Devletleri üzerindeki etkilerine kısaca değinilmiştir.

Anadolu'ya gelindiğinde ise Anadolu Selçuklu Devleti hükümdarları ilim ve sanata büyük değer vermişlerdir. Bundan dolayı Semerkant, Horasan ve Herat gibi kültür merkezlerindeki hattat, nakkaş, şair, bilgin, musikişinas sanatçılar Konya, Sivas, Kayseri ve Amasya şehirlerinde toplanmışlardır (Serin, 2019, s. 189). En parlak dönemleri olan I. Alaeddin Keykubad'ın yönetimi zamanında merkez Konya ve Anadolu'daki şehirlerde imar faaliyetleri hız kazanmıştır. Bu dönem Konya'ya gelen sûfî ve bilginler arasında Muhyiddin Arabî ve Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî gibi isimler yer almaktadır (Alparslan, 2007, s. 14).

Anadolu Selçuklu dönemindeki İnce Minareli Medrese ve Divriği Külliyesi gibi mimari eserlere bakıldığında celî yazılarda Yâkût el-Müsta'sımî etkisi görülmektedir. Mimari eserlerinde görülen celî hatlar özellikle istif yönünden 15.-16. yüzyıl celî yazılarına kaynak olmuştur. Dönem celî yazıları Büyük Selçuklu dönemindeki celiflerden daha ileri seviyededir. Büyük Selçuklu geleneği devamı olarak Anadolu Selçuklu döneminde celî sülüs yazılarının süslemeli oldukları görülmektedir. Ayrıca süslemenin olmadığı sade yazılar ilk defa bu dönemde uygulanmıştır (Günüç, 2009, s. 47-53). Bazı araştırmacılar Yâkût el-Müsta'sımî ve öğrencilerinden Fatih Sultan Mehmed dönemine kadar yeni üslûp sahibi hattatın yetişmediğini düşünmektedir. Fakat "Selçuklu sülüsü" adıyla bilinen mimaride süsleme unsuru olarak görülen yazı özellikle

Konya İnce Minareli Medrese, Konya Karatay Medresesi ve Konya Sahip Ata Külliyesi gibi eserlerde dikkati çekmektedir (Serin, 2019, s. 189).

Anadolu Selçuklu döneminde özellikle büyük boyutlardaki Kur'ân-ı Kerim'ler reyhânî ve muhakkak yazı çeşitlerinden bazen sadece biri bazen de her ikisi birlikte kullanılarak yazılmıştır. Yâkût el-Müsta'sımî ve öğrencilerinin reyhânî ve muhakkak yazıları geliştirip güzelleştirmelerinden dolayı bu dönemde nesih ve sülüs çok fazla kullanılmamıştır. Bununla birlikte kûfî yazı sure başlarında, tevkî ve rikâ' yazılar genelde takdim ve ferâğ kaydı⁴⁰ sayfalarında tercih edilmiştir. Yazılar siyah is mürekkebi ile birlikte zermürekkep ile yazılmış, sure fasıl başları ile zahriye⁴¹lerde lâl mürekkebiyle üstübeç kullanılmıştır. Ferâğ kayıtları ile serlevhalardaki yazılarda zermürekkep tercih edilmiştir. Bu yazıların kenarlarının siyah mürekkep ile konturlanması dönemin önemli özelliklerindedir (Tüfekçioğlu, 2009, s. 61). Anadolu Selçuklu döneminde günlük yazılar ise daha az dikkat isteyen yazılardır. Daha çok eserlerin istinsah edilmesi için kullanılan bu yazıyı yazanlar kitaplara imzalarını da atmışlardır. Bunlardan dini içerikli bir eser olan Kitabü'n- Naim 1277 yılında Bitlisli Osman bin Mehmed, 1280 tarihli el-Evâmiru'Alâiyye fi'l-Alâiyye adındaki eser ise Kayserili İbrahim bin İsmail bin Ebi Bekr tarafından istinsah edilmiştir (Alparslan, 2007, s. 15).

Anadolu Selçuklu döneminde diğer alanlarda olduğu gibi hat sanatında görülen gelişmeler Beylikler ve Erken Osmanlı döneminde de sürdürülmüştür. Anadolu Selçuklu dönemi celî yazının Beylikler döneminde etkileri devam etmiştir. Celî sülüsün zemininde süsleme unsurları kullanılmasının yanında süslemeden arınmış olarak celî yazı kullanılmıştır. Beylikler dönemi celîlerinde süsleme yavaş yavaş azalmış sade yazı ise yaygınlaşmıştır. Yâkût'un geliştirdiği yeni anlayışla müfredat ve mürekkebat ile birlikte istifte de yenilikler görülmektedir. Beylikler döneminde görülen tüm bu değişikliklerle beraber Osmanlı celîsinin doğuşu gerçekleştirilmiştir (Günüç, 2009, s. 47-56).

⁴⁰ "İstinsah" ya da "ketebe kaydı" olarak da bilinen "ferâğ kaydı" metnin sonunda yer alan istinsahın bittiğinin kayıdır. Burada istinsahı kimin yaptığı, ne zaman yaptığına dair bilgiler içermektedir (Bilgin, 1995, s. 354-355).

⁴¹ Yazma kitaplardaki asıl metnin başlangıç sayfasının hemen arka yüzündeki tezhipli sayfasıdır (Duran, 2012, s. 63).

Osmanlı öncesinde siyasi gelişmeler doğrultusunda Bağdat ve Şam'dan sonra Semerkant, Kahire, Tebriz, Kurtuba, Musul, Herat, Amasya ve Konya gibi şehirler hat sanatı icra edilip önemli eserlerin üretildiği merkezler olmuştur (Tüfekçioğlu, 2009, s. 61).

6.4.2. Osmanlı Dönemi

İslam dünyasının ilk zamanlarından beri yöneticiler ve ona yakın üst düzey insanlar başta olmak üzere kitap ve sanatlara ilgisi büyük olmuştur. Özellikle betimlemeli, tezhipli, ciltli ve güzel yazılmış eserlere sahip olmak istenmiştir. Sanatlı kitaplar olarak adlandırılan ciltli, tezhipli ve hat ile yazılmış bu eserler diplomatik hediyelerin başında gelmektedir. İslam dünyası geleneğinin devam ettirildiği Osmanlı kitap sanatlarının daha gelişmiş ve çeşitlenmiş olduğu görülmektedir. Ayrıca kitap sanatları Osmanlı tarzına uyarlanıp komşularından beslenerek kendine özgü bir dil oluşturmayı başarmıştır (Tanındı, 2012, s. 9-11).

İlk camilerden beri yazı ana ve çoğunlukla da tek süsleme unsuru olmuştur. Bu süsleme programlarında genelde Kur'ân-ı Kerim ayetleri tercih edilmekle birlikte hadis ve dini ibareler yer almaktadır. Ayrıca yapının banisi, dönem hükümdarı ve inşa tarihiyle ilgili kitabeler de yer almaktadır (Macaraig, 2022, s. 157). Yazıda Yâkût el-Müsta'sımî üslûbunun benimsendiği Anadolu topraklarında 14. yüzyılda Selçuklu üslûbunu devralan Osmanlılar siyasi birliği sağladıktan sonra diğer İslam sanatları gibi hat sanatında da üslûp arayışına gitmiştir. Konya Karatay Medresesi ve Konya İnce Minareli Medresede görülen celî tezyîni kûfi yerini zamanla Selçuklu sülüsüne bırakmıştır (Serin, 2019, s. 189).

Osmanlı dönemi mimari eserlerin içindeki yazılar dönemin siyasi, kültürel ve sosyal durumları yansıtmaktadır. Osman Bey ile Orhan Bey zamanlarında sülüs ve celî sülüs yazılarında Anadolu Selçuklu etkileri devam etmiştir. 1334 tarihli Hacı Özbek Cami ile 1344 tarihli Orhan Gazi Camisi kitabelerinde bu etki görülmektedir. Şeyh Hamdullah'tan önce de sülüs ve celî sülüs yazılarda değişiklikler başlamıştır. İlk değişikliği I. Murad zamanında görülmektedir. Celî yazıdaki Selçuklu etkileri artık silinmeye başlamıştır. 1366 tarihli Hüdavendigâr Camisi ile 1388 tarihli Nilüfer Hatun İmareti'nde yer alan kitabelerde bu değişim açık bir şekilde görülmektedir. En belirgin

değişim dikey harflerin uçlarındaki cıvırlık yerini küt bir yapıya bırakmıştır (Alparslan, 2007, s. 26-27).

Yıldırım Bâyezid (1389-1403)'in hayatı genel olarak savaşlarla mücadelelerle geçmesine rağmen birçok hayratı bulunmaktadır. Bursa'da yaptırdığı imaret, medrese, han, köprü darüşşifanın yanında Bursa Ulu Camisi'ni de o yaptırmıştır (İnalçık, 1992, s. 234) Bursa Ulu Camisi "Hat Müzesi" olarak isimlendirilecek kadar fazla hat bulundursa da bu yazıların çoğunluğu Yıldırım dönemine ait değildir. Yalnızca ahşap minberdeki yazılar bu döneme aittir (Tüfekçioğlu, 2009, s. 63).

1406 tarihli Bursa Yıldırım Bâyezid'in Türbesi ve 1414 tarihli Amasya Bâyezid Camisi gibi eserlerde celî sülüs kompozisyonlarının rûmî, kıvrımdal ya da yaprak motifleriyle doldurulduğu görülmektedir. Çelebi Mehmed'in zamanında yapılmış olan Bursa Yeşil Külliye dönemin en önemli yapısıdır. Cami ve türbede celî sülüs, kûfi ve ma'kılî yazı çeşitleri kullanılmıştır. Yeşil Türbesi'nde ayrıca satır düzeninden farklı istif olarak ilk defa müsenna yazı uygulanmıştır. Bu yapıda kûfi yazının celî sülüs ile birlikte kullanıldığı görülmektedir. Bu iki yazının birlikte kullanımı II. Bâyezid döneminden sonra tercih edilmemiştir (Tüfekçioğlu, 2009, s. 63).

Osmanlı Devleti'nin ilk yıllarından Fatih Sultan Mehmed dönemine kadar Yâkût ve öğrencilerinin hat sanatındaki uyguladıkları esaslara bağlı kalınmıştır. Fatih dönemine kadar yeni bir üslûp sahibi hattatın olmamasından dolayı Yâkût ve öğrencilerinin geliştirdikleri üslûp aşılammıştır. Bunun dışında Timurlular ile yaşanan siyasi mücadelelerden dolayı o dönemde yazılmış hat sanatı eserlerinin günümüze kadar ulaşmasını engellenmiş bu dönem hat örnekleri sadece mimari eserlerle birlikte günümüze ulaşmıştır (Tüfekçioğlu, 2009, s. 62).

Edirne yapıları Osmanlı hat üslûbuna zemin hazırlamıştır. 1437-1447 tarihli Üç Şerefeli Camisi kitabe yazısı Osmanlı celî sülüsü için bir dönüm noktasıdır. İstanbul Fatih Camisi yazıları ve Topkapı Sarayı Bab-ı Hümayun kitabesi celî sülüs ekolünün bütün özellikleriyle belirmiş olduğunun kanıtıdır. Bu yazılardaki harflerin biçim, oran, duruş güzellikleri ve kompozisyon kuralları 19. yüzyılda Mustafa Rakım Efendiye kadar devam etmiştir (Serin, 2019, s. 189-190).

İslam dünyasının ortak değeri olan hat sanatının "Türk hat sanatı" adı ile anılmasının temelleri Fatih Sultan Mehmed döneminde atılmıştır (Tüfekçioğlu, 2009, s.

59). II. Bâyezid'in Şeyh Hamdullah'ı İstanbul'a getirtmesi hat sanatında yeni ekolün doğuşunu gerçekleştirmiştir. Şeyh'ten sonra gelecek olan hattatlara örnek olan bu ekol binlerce hattata yol göstermiş ve İslam dünyasına kendini kabul ettirmiştir. Şeyh yazı içinde süsleme kullanmayıp sade yazıyla Türklerin sanat anlayışına uygun sadeliği gerçekleştiren büyük bir hattattır (Barın, t.y, s. 83-84).

Osmanlı Devleti resmi eğitim kurumlarında yazıya büyük önem vermiştir. Topkapı Sarayı'ndaki Enderun Mektebi saray, hükümet işleri ve orduda çalışan memurların yetişmesi için kurulmuştur. Sarayın hattatı tıpkı mimarı, ressamı ve katibi gibi Enderun Mektebinde yetişmiştir. Büyük hattatlardan bazıları Enderun'da hocalık yapmıştır. Burada yetişip de hattatlıkta ileri seviyelerde olanlara Enderun kütüphanesine ait nadir eserler yazdırmışlardır. Hanedan çocukları Şehzâdegân Mektebinde yetiştirilmişlerdir. Ayrıca Cumhuriyet dönemine kadar Sıbyan Mektebinde yazı dersleri verilmekte, medreselerde yazı hocası bulunmaktadır (Alparslan, 2007, s. 15-16).

16. yüzyılda topraklarını genişletmiş olan Osmanlı Devleti en parlak dönemini yaşamıştır. Sanatın merkezi haline gelen İstanbul'da bütün sanat dalları gelişip olgunlaşmıştır. Diğer sanat dallarının yanında hat sanatının merkezi Osmanlı Devleti'nin son dönemine kadar İstanbul olmuştur (Barın, t.y, s. 83).

Amasya'nın yazı gelişimine katkısı Osmanlı hükümet merkezleri olan Bursa ve Edirne'den daha çok olmuştur. Özellikle Şeyh Hamdullah ve yakınları ile onların talebelerinin bu katkıda payı büyüktür. Şehzadeler şehri olan Amasya'nın bu özelliği şehre ayrı bir hava katmaktadır. Şeyh Hamdullah'ın Amasya'da oldukça ünü yayılmıştır. İstanbul'da tahta geçen II. Bâyezid tarafından Şeyh Hamdullah İstanbul'a davet edilmiştir. Aklâm-ı sitte'nin Osmanlı Türk aklâm-ı sitte şekline gelmesinin ilk adımı böyle atılmıştır (Alparslan, 2007, s. 29-30).

16. yüzyıldan sonra sanatsever Sultanların teşvik ve destekleriyle Osmanlı hattatları celî yazı ve kitap sanatlarından yeni üslûplar geliştirmişlerdir. Osmanlı padişahlarından bazıları hat dersi almış, hat sanatında eserler vermişlerdir. II. Murad, II. Bâyezid, I. Süleyman, III. Murad, IV. Murad gibi bazı padişahlar hattattır (Serin, 2019, s. 187).

Osmanlı dönemi kuruluşundan 16 yüzyıla kadar hat sanatındaki büyük adımları incelendikten sonra çalışmanın asıl dönemi olan 15. ve 16. yüzyıl hat sanatı ve hattatlar

ile ilgili bilgiler dönemi anlamak için gerekmektedir. Çünkü yapılan seramikler ya da çinilerin üstünde kim tarafından yapıldığı ya da yazıların kim tarafından yazıldığı bilgisi yoktur. Fakat dönem hattatlarıyla ilgili ulaşılan bazı bilgiler doğrultusunda hangi yazı çeşidinin tercih edildiği ya da hangi hattatların o eserler ile aynı dönemde yaşadığı bilgisine ulaşılabılır.

6.4.2.1. 15.-16. Yüzyıl Hat Sanatı ve Hattatları

Osmanlı Devleti'nin sanat ve sanatçıya verdiği destekle bünyesinde çok fazla sanatçı yetiştirmiştir. Yazıya manevi ve inanç boyutunda önem veren Osmanlılar için hattatların önemi de büyüktür. Yapılan araştırmalar sonucunda iki yüzyıl içerisinde yaşamış olan önemli altmış tane hattat belirlenmiştir. Bu bölümde hepsinin doğum ve ölüm tarihleri bilinmediğinden alfabetik olarak kısaca hattatlar ele alınmıştır.

Abdullâh (Abdullâh-ı Amasî): Kendine has bir üslûbu olan hattat Amasyalıdır. Hocası hakkında net bilgi yoktur (Müstakimzâde, 2011, s. 265). Şeyh Hamdullah'ın akrabası olan hattatın yazısı düz kalem üslûbuna daha yakın olmasına rağmen Yâkût el-Müsta'sımî yazısından daha yuvarlak hatlara sahiptir. 1518 tarihli meşk murakkası muhakkak ve reyhânî, ketebesini de rikâ' ile yazılmıştır. Ayverdi'ye göre oldukça güçlü bir kaleme sahip olan Abdullâh-ı Amasî eğer Şeyh Hamdullah gibi bir hattat ile aynı dönemde yaşamasaydı daha büyük bir konuma sahip olabilirdi (Ayverdi, 1953, s. 9-12).



Fotoğraf 79: Abdullah Amasî hattıyla yazılmış mevlidin iki sayfası, TSMK (<https://islamansiklopedisi.org.tr/abdullah-amasi>., erişim tarihi: 14.09.2022)

15. yüzyılın ikinci yarısında İstanbul’da bulunan Abdullah-ı Amasî döneminin usta hattatlarından biridir. Kanuni Sultan Süleyman için yazmış olduğu Kur’ân-ı Kerim 1524 tarihlidir. Abdullah-ı Amasî’nin mevlid, meşk murakkası, kıt’alar ve Hz. Ali’nin Hz. Hüseyin’e vasiyetnamesi yazmış olduğu eserler arasındadır (Alparslan, 2007, s. 34). Doğum ve ölüm yılı tam bilinmemekle birlikte 80 yıl yaşadığı rivayet edilmiştir. Tahmini 1436 yılında doğup vefatının da Şeyh Hamdullah ile aynı yıllarda olduğu düşünülmektedir (Ayverdi, 1953, s.12).

Abdullâh (Abdullâh-ı Kırımı): Kırım’dan gelmiş olan hattatın hocası Şeyh Hamdullah’ın torunu hattat Derviş Mehmed’dir (Müstakimzâde, 2011, s. 266). Kâtiplik görevi yapan hattat Şeyh Hamdullah üslûbunda yazmış daha sonra yeni tarz arayışlarına girmiştir. Hat sanatı dışında musîkî ile ilgilenmiş olan hattat tambur çalmaktadır. Türk İslam Eserleri Müzesi’nde hattatın yazmış olduğu Kur’ân-ı Kerim ve İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi’nde En’am-ı Şerif ve Dârü’l-kütübi’l-Mısriyye’de kıt’ası bulunmaktadır (Serin, 2019, s. 241). Abdullâh-ı Kırımı 1591 yılında vefat etmiştir (Alparslan, 2007, s. 45).



Fotoğraf 80: Abdullah Kırımı hattıyla bir ketebe sayfası (<https://islamansiklopedisi.org.tr/abdullah-kirimi>., erişim tarihi: 18.09.2022)

Abdurrahman Gubari: Akşehirli olan hattat ilk öğrenimini burada tamamladıktan sonra İstanbul’a taşınmıştır. 16. yüzyılın meşhur şair ve hattatlarından biridir. İstanbul’a taşındıktan sonra Müslim ve Ali Çelebi’den ders görmüştür. Nesih ve sülüs yazıyı Şeyh’in oğlu Mustafa Dede’den öğrenmiştir. Gubar yazıda ustalık derecesinde güzel yazdığı için şiirde ve yazıda mahlasını “Gubari” olarak kullanmıştır.

Gubari Kanuni Sultan Süleyman'ın İrakeyn seferine kâtip olarak katılmıştır. Sultan Süleyman'ın oğlu Orhan Çelebi'nin hocalığını yapmıştır. Bu dönemde padişaha Şehname yazmıştır. Abdurrahman Gubari Şehname, Şebistan'ı Hayat Naziresi, Yusuf ile Züleyha ve Kâabename adlı eserleri yazmıştır. Hayatının son senelerini Mekke'de geçiren hattat 1566 yılında Mekke'de vefat etmiştir (Uzunçarşılı, t.y, s. 73-74).

Abdurrahman Hâtemî bin Ali bin Müeyyed bin eş-Şeyh Pîr Ali: Aslen Amasyalı olan hattat II. Bâyezid'in Amasya şehzadeligi döneminde meclisinde bulunmuş ve Şeyh Hamdullah'tan ders almıştır. II. Bâyezid ile olan yakınlığını çekemeyenler tarafından iftira atılmış ve idam cezası almış fakat II. Bâyezid tarafından Halep'e kaçırılmıştır. Halep'ten Şiraz'a geçen hattat Şiraz'da yedi sene ders gördüğü Celâlüddîn-i Devvânî'den icazetini almıştır. 1483 yılında II. Bâyezid'in padişahlığı döneminde İstanbul'a gelerek farklı devlet işlerinde görev yapmıştır. Yedi bin ciltlik bir kütüphaneye sahip olan hattat iyi seviyede üç dil bilmektedir (Müstakimzâde, 2011, s. 232-233). Günümüze ulaşmış eseri bulunmamaktadır. Fakat sahibi olduğu kitapların üstünde imzaları yer almaktadır (Ayverdi, 1953, s. 8).

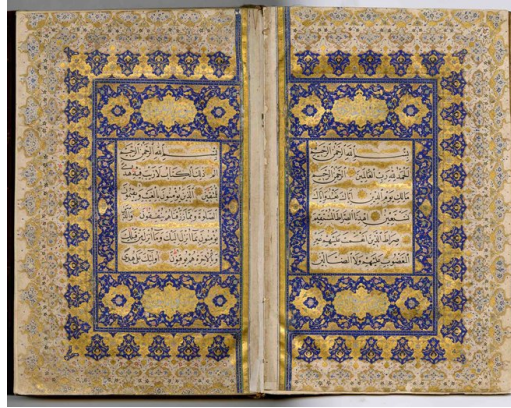
Abdurrahman-ı Sâbig: Şeyh Mehmed-i Vesîmî'den hat dersi almıştır. Şeyh Hamdullâh ile aynı dönemde yaşayan Abdurrahman-ı Sâbig'in 1437 yılında şöhreti yayılmıştır. Hattatın öğrencilere imza atma yetkisi vermek demek olan icazet ya da ketebe usulünü ortaya koyduğu rivayet edilmektedir. Abdurrahman-ı Sâbig'in kendisi de icazet vermiştir. (Müstakimzâde, 2011, s. 235). Abdurrahman-ı Sâbig'in günümüze ulaşmış eseri bulunmamaktadır (Ayverdi, 1953, s. 9).

Ahmed bin Abdullah-ı Hicazî: Konya Mevlâna Müzesi'nde bulunan Kur'ân-ı Kerim'i Edirne'de yazmıştır. Kur'ân-ı Kerim dönemin tarzına uygun olarak üstte iki satır muhakkak, ortasında bir satır altınlı sülüs, aralardaki bölümler ise nesih ile yazılmıştır. Kur'ân-ı Kerim'in ketebesinde Edirne'de 1452 yılında yazıldığı ve Sadrazam Mahmut Paşa tarafından 1468 yılında Konya Mevlâna Türbesi'ne vakfedildiği bilgisi yer almaktadır. Nesih yazıda Yâkût el-Müsta'sımî tarzını sürdüren hattatın reyhânî, sülüs ve muhakkak yazıları çok başarılıdır (Ayverdi, 1953, s. 13).

Ahmed bin Hoca Yahyâ (Sibek-zâde): Sibek Yahyâ'nın oğlu olan hattat Amasya'da doğmuş ve Şeyh Hamdullah'ın öğrencisi olmuştur. II. Bâyezid'e 1502 yılında yazmış olduğu Kur'ân-ı Kerim'i hediye etmiştir. Hediye edilen Kur'ân-ı Kerim

Sultan Bâyezid'in Türbesi'ne konulmuştur (Müstakimzâde, 2011, s. 88). Ancak ne yazdığı Kur'ân-ı Kerim bulunmuş ne de hattatın günümüze herhangi bir yazısı ulaşmıştır (Ayverdi, 1953, s. 16).

Ahmed bin Pir Mehmed bin Şükrullâh: İstanbullu olan hattat Şeyh Hamdullah'ın torunu olan Pir Mehmed'in oğludur. Babasından aklâm-ı sitteyi öğrenmiş ve icazet almıştır (Alparslan, 2007, s. 45).



Fotoğraf 81: Ahmed bin Pir Mehmed bin Şükrullâh Kur'ân-ı Kerim'in serlevhası (<https://www.fikriyat.com/yazarlar/ugur-derman/2020/01/23/hat-sanatinin-buyuk-isimleri-44>., erişim tarihi: 19.09.2022)

Ahmed Şemsüddîn (Karahisârî): 1470 yılından önce doğmuş olduğu tahmin edilen Karahisârî'nin soyu ya da yetişmesiyle ilgili bilgi bulunmamaktadır. İlim öğrenmek için II. Bâyezid döneminde İstanbul'a gelmiş ve hep burada kalmıştır (Serin, 2019, s. 241). Müstakimzâde'ye göre ilk hat hocası Yahyâ es-Sûfi'dir ve daha sonra Esedullah-ı Kirmanî'den aklâm-ı sitteyi Yâkût el-Müsta'sımî üslûbunda öğrenmiştir (Müstakimzâde, 2011, s. 89-90). Serin (2019, s. 241) ise Yahyâ es-Sûfi'nin Fatih Sultan Mehmed dönemi hattatlarından olduğunu ve tarih bakımında Karahisârî'nin hocası olmasının pek mümkün olmadığını ayrıca da ketebelerinde Esedullah-ı Kirmanî'nin hocası olduğunu belirttiğini söylemektedir.

Karahisârî'nin II. Bâyezid ile Yavuz Sultan Selim dönemlerinde kendini yetiştirdiği ve Kanûni Sultan Süleyman döneminde ise sanatının olgunluğa ulaştığı görülmektedir. Osmanlı Devleti'nin siyaset, askeri ve iktisat yönünden zirvelerde olduğu bu dönemde sarayın desteğiyle mimari, şiir, musiki, hat, tezhip gibi sanat alanlarında klasik dönem yaşanmıştır. Muhteşem olarak adlandırılan bu dönemde

Mimar Sinan ve Bâkî gibi sanatçıların seviyesinde hat sanatında da Ahmed Karahisârî yer almaktadır (Serin, 2019, s. 241).



Fotoğraf 82: Ahmed Karahisârî, en'am'ından bir sayfa, kûfi ve müsel yazı, TİEM (<https://www.turanakinci.com/portfolio-view/hattat-ahmet-semsettin-karahisari/>), erişim tarihi: 19.09.2022)

Yedi büyük Anadolu hattatı arasında “Yâkût-ı Rum” olarak anılan Ahmed Karahisârî “şemsü'l-hat” (yazının güneşi) adıyla şöhret olmuştur. Yâkût el-Müsta'sımî üslûbuna yeni bir yorum kazandıran Karahisârî tarafından üslûp yeniden canlandırılmıştır. Müsenna ve celî yazıda Yahyâ es-Sûfî ile Alî es-Sûfî'yi örnek alan Karahisârî kompozisyon ve harflerde yaptığı düzeltmelerle “Ahmed Karahisârî üslûbu”nu oluşturmuştur. Harf ve kelimelere verdiği yeni oran, biçim, istif ve farklı sayfa tasarımı gibi değişikliklerle Yâkût üslûbu ahenk kazanmıştır. Titizlikle ve ustalıkla oluşturduğu muhakkak, celî sülûs, müsel ve müsenna yazıları hattatlar tarafından örnek kabul edilmiş ve kendi üslûbunda onu aşan bir hattat olmamıştır. Ayrıca hattata ait Kahire'de nestâlik yazıyla yazılmış bir kıt'a bulunmaktadır. Karahisârî yazılarını adeta bir müzehhip hassasiyetiyle siyah mürekkep ile yazdığına altın ile, altın mürekkep ile yazdıklarını da siyah mürekkep ile konturlamıştır (Serin, 2019, s. 241-242).

Karahisârî, Kur'ân-ı Kerim, dua mecmûası, en'am ve murakka olmak üzere pek çok eser bırakmıştır. Bunların içerisinde günümüzde Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde bulunan Kânûni Sultan Süleyman için yazmış olduğu, Kur'ân-ı Kerim hem hattatın sanat gücünü hem de dönemi yansıtan en ünlü eseridir. Bu Kur'ân-ı Kerim'i tamamlamaya hattatın ömrü yetmemiş kalan eksiklikleri öğrencisi Hasan Çelebi

tamamlanmıştır. Ayrıca celi hatla Süleymaniye Camisi kubbe yazılarını yazmış zamanla bozulan yazılar Abdülmecid zamanında Mustafa Rakım üslûbunda yeniden düzenlenmiştir (Serin, 2019, s. 248-260). Türkçenin dışında Arapça ve Farsçayı iyi seviyede bilen hattat aynı zamanda oldukça titiz bir terzidir. Doğum yılı yaklaşık 1470 olarak bilinen Karahisârî 1556 yılında vefat etmiştir (Alparslan, 2007, s. 55).



Fotoğraf 83: Ahmed Karahisârî, celî muhakkak, celî sülûs ve nesih yazı Kur’ân-ı Kerim’den bir sayfa, TSMK (<https://www.ketebe.org/cser/1164?ref=artist&id=75#1164>), erişim tarihi: 20.09.2022)

Alî Alâüddîn: Şeyh Hamdullah’ın ilk öğrencilerinden olan Alî Alâüddîn İsfahanlı olup Amasya’ya gelmiştir. Bursa ve Gebze’de müderrislik yapmış ve 1514 yılında vefat etmiştir (Müstakimzâde, 2011, s. 303). Hattatın günümüze ulaşan yazısı bulunmamaktadır (Ayverdi, 1953, s. 21).

Alî bin Yahyâ es-Sûfi: Fatih döneminde yaşamış olan Alî bin Yahyâ es-Sûfi’nin hat hocası aynı zamanda babası olan Yahyâ es-Sûfi’dir. Her türlü yazıda usta olan hattatın oldukça başarılı kitabe yazıları vardır. Bilinen imzalı kitabeleri Fatih Camisi kitabesi ve Bâb-ı Hümâyûn kapı kemerinde bulunan müsenna yazısıdır (Müstakimzâde, 2011, s. 301) (fot.84). Hat sanatında ünü babasını aşmış olan Ali bin Sûfi’nin aklâm-ı sittede usta bir hattat olduğu bilinmektedir (Alparslan, 2007, s. 33).



Fotoğraf 84: Alî bin Yahyâ es-Sûfi, Topkapı Sarayı Bâb-ı Hümâyûn kapısı, sülüs müsenna (<https://www.ketebe.org/sanatkar/ali-sofi-131?artworkId=4813>., erişim tarihi: 22.09.2022)

Hattatın Fatih Camisi'nde bulunan yazıları müsenna yazı ve celî sülüsteki başarısının örneğidir. İstifine ve tek tek harflerdeki özene bakıldığında ne kadar başarılı bir hattat olduğu anlaşılmaktadır (fot.85). Baba oğul Sûfiler ile Fatih döneminde celî hat kemal noktasına ulaşmıştır. Alî bin Yahyâ es-Sûfi'nin doğum ve ölüm yılı bilinmemektedir (Ayverdi, 1953, s. 16-21).



Fotoğraf 85: Alî bin Yahyâ es-Sûfi, Fatih cami kapı üstü kitabe yazısı (https://www.mustafacambaz.com/details.php?image_id=32956., erişim tarihi: 22.09.2022)

Ali bin Salih (Vâsi' Alîsi, Ali Alâüddîn Çelebi): İstanbullu olan hattatın lakabı Alâüddîn'dir. Kadı Abdülvâsi'nin hizmetini yaptığı için Vâsi' Alîsi lakabıyla anılmıştır. Hattat, Şükrullâh Halife'den hat dersi almıştır (Müstakimzâde, 2011, s. 288). Şeyh Hamdullah ekolünün takipçisi olan Ali Alâüddîn Çelebi daha çok ilmi çalışmalar yapmıştır. Hattat tarafından Kanuni zamanında Bîdpây'ın yazdığı Kelile ve Dimne

Türkçe'ye çevirilmiş ancak çok beğenilmemiştir. Ali Alâüddîn Çelebi ayrıca Bursa kadılığı yapmıştır (Alparslan, 2007, s. 44).

Alî (Seyyid): Seyyid Şerif-i Cürcânî'den ders alan hattat Azerî'dir. Bursa Yıldırım medresesinde görev yapmış olan Seyyid Alî'nin Yâkût el Musta'simi üslûbunda başarılı yazılar yazdığı bilinmektedir. Küçük Hâşiye olarak bilinen büyük bir eser olan Şerh-i Şerîf-i Şemsiyye, Mevâkîf ve Metâli' şerhlerinde açıklamalar yazmıştır. Hattat 1456 yılında vefat etmiştir (Müstakimzâde, 2011, s. 302-303).

Ali Yetîm: Aydınlanma dönemi olan hattatın bir yıl içerisinde bütün akrabalarının vefat etmesinden dolayı yetim lakabı verilmiştir. Tire'de hat öğrenmeye başlamış olan hattat İstanbul'a geldiğinde Yahyâ es-Sûfî ve Alî bin Yahyâ es-Sûfî'den hat dersi almıştır. Bursa'ya gitmiş olan Ali Yetîm 1514 yılında vefat etmiştir (Müstakimzâde, 2011, s. 303). Günümüze ulaşmış herhangi bir yazısı bulunmamaktadır (Ayverdi, 1953, s. 21).

Şeyh Ayâs: Bursalı olan Şeyh Ayâs İstanbul kadısı Hızır Bey'den hat icazeti almıştır. Tarikat-ı Zeyniyye'den Şeyh Tac'ın müridi olan hattat daha sonra tarikatın halifesi olmuştur (Müstakimzâde, 2011, s. 122) Hattatın herhangi bir yazısı bugüne ulaşmamıştır (Ayverdi, 1953, s. 21).

Behrâm bin Abdullâh (Gulâm-ı Dâvûd Paşa): Şeyh Hamdullah'ın öğrencisidir. Yazısında Ahmed Karahisarî yazılarına benzerlik görülmektedir (Alparslan, 2007, s. 43). Sadrazam Davut Paşa tarafından azat edilen Behram bin Abdullah imzalarını Davut Paşanın Gulamı şeklinde atmıştır. Türk İslam Eserleri Müzesi'nde yer alan 1555 tarihli Kur'ân-ı Kerim hattata aittir (Uzunçarşılı, t.y, s. 67).

Celâleddin: Tosyalı olan hattat Şeyh Hamdullah'tan nesih ve sülûs meşk etmiştir. Hattatın tal'ikte oldukça başarılı olduğu bilinmektedir. Celâleddin 1528 yılında vefat etmiştir (Uzunçarşılı, t.y, s. 64).

Celâlleddîn-i Amasî: Amasyalı olan hattatın oğulları Cemal-i Amasî ve Abdullah-ı Amasî'dir (Müstakimzâde, 2011, s. 143). Fatih Sultan Mehmed döneminde oğullarına icazet vermiştir. Bu hattatın herhangi bir yazısına ulaşılammıştır. Doğum ve ölüm yılı bilinmemektedir (Ayverdi, 1953, s. 22). Şeyh Hamdullah'ın dayısıdır (Serin, 2019, s. 198).

Cemal-i Amasî: Celâl-i Amasî'nin oğlu olan hattatın asıl ismi Mehmed'dir. Cemal-i Amasî sülüs ve nesih yazıda Şeyh'in kemale ermesindeki büyük yapıcılardan biridir. Hattatın 1483 tarihli Duâ-i Üsbuiye adlı kemal döneminde yazmış olduğu eserinin ilk sayfasında yer alan muhakkak metin kuvvetli ve keskin hatlara sahiptir. Muhakkak yazının altında sülüs ile yazılmış serlevha, ketebe sayfasında ise reyhânî yazı yer almaktadır. Cemal-i Amasî 1507 tarihli yaşlılık döneminde bir adet Kur'ân-ı Kerim yazmıştır. Bunun dışında başka eserine rastlanmamıştır (Ayverdi, 1953, s. 24)

Ebu'l Fazl Mehmed Çelebi: Şeyh Hamdullah'ın öğrencisi olan hattatın yazılarından oldukça usta hattat olduğu anlaşılmaktadır. Türk ve İslam Eserleri Müzesi'nde iki adet Kur'ân-ı Kerim'i ve Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde iki ciltlik Sahîh-i Buhâri eserleri bulunmaktadır (Alparslan, 2007, s. 43).

Elkâtib: Nesih ve sülüs yazıyı Ahmed Karahisârî'den meşk etmiş olan hattat Antalyalıdır. Rikâ' yazıda ustadır. 1558 tarihli on üç satır olarak yazmış olduğu Kur'ân-ı Kerim'i Ayasofya Camisi vakfında bulunmaktadır (Uzunçarşılı, t.y, s. 73).

Esedullah Kirmânî: 15. yüzyılda İran'dan gelen sanatçılar arasında yer alan iki hattat ismi bilinmektedir. Bunlar Gıyâsu'l- Mücellidu'l-İsfahanî ve Esedullâh-ı Kirmânî'dir (Alparslan, 2007, s. 33). Kirmânî olan hattat Muhammed-i Kirmânî'den sülüs ve nesih icazeti almıştır. 1457 tarihinde Kur'ân-ı Kerim yazmış, 1486 senesinde vefat etmiştir. Ahmet Karahisârî'nin hocasıdır (Müstakimzâde, 2011, s. 105-106). Hattata ait iki levhadan Şeyh Hamdullah'a uymayıp Yâkût ekolünü devam ettirdiği ve düz kalemle yazdığı anlaşılmaktadır. Köşeli ve sert olan sülüs yazısıyla birlikte oldukça başarılı nestâlik yazısı bulunmaktadır. İki levhadan başka günümüze ulaşan herhangi bir yazı örneği yoktur (Ayverdi, 1953, s. 24).

Ferhat Paşa: İstanbul'da doğmuş olan Ferhad Paşa Enderun'da yetişmiştir. Hattat vezirlerden biri olan Ferhad Paşa'nın devlette sırasıyla 1552'de yeniçeri ağası, 1557'de Kastamonu sancağıyla beylerbeyi, 1564 yılında da vezir görevleri olmuştur. Ayrıca Şehzade Mehmed'in kızı Hümaşah Sultan'la evlinmiş bu evlilikten doğan Ahmet ile Mir Mustafa babaları gibi hattat olmuşlardır. Ferhad Paşa, Karahisârî'den nesih ve sülüs yazılar meşk etmiştir. Ancak eserlerine bakıldığında Şeyh Hamdullah etkileri de görülmektedir. Hattatın yazmış olduğu eserler arasında 3 adet Kur'ân-ı Kerim bir adet

Duâ-yı Hatmiye bulunmaktadır. Doğum yılı bilinmeyen Ferhat Paşa 1575 senesinde vefat etmiştir (Serin, 2019, s. 263).

Gıyâsu'l- Mücellidu'l-İsfehanî: 15. yüzyılda İran'dan gelen sanatçılar arasında yer alan iki hattattan biri Gıyâsu'l- Mücellidu'l-İsfehanî'dir (Alparslan, 2007, s. 33). 1475 tarihli Kabulî Divânı nestâlik yazıyla Gıyâsu'l- Mücellidu'l-İsfehanî tarafından yazılmıştır. Nestâlik yazı o dönemde Gıyâsu'l- Mücellidu'l-İsfehanî'den başka Esedullâh-ı Kirmânî'de görülmüştür. Tüm bu verilerden bu dönem nestâlik yazının sadece Azerbaycan ve İran göçmenleri tarafından yazıldığı anlaşılmaktadır (Ayverdi, 1953, s. 51-52).

Şeyh Hamdullah bin Mustafa Dede: Babası Buhara'dan gelmiş olan Şeyh Hamdullah bin Şeyh Mustafa Amasyalıdır. Sühreverdiye tarikatının şeyhi olan babasından dolayı Şeyh Hamdullah'a da "İbn-üş-şeyh" denilmiş ama aynı zamanda bu tarikatta hilafet aldığı için şeyh unvanı almıştır. Şeyh Hamdullah'ın ilk hocası Hayreddin-i Meraşî olarak bilinmektedir. Fakat hocasıyla ilgili herhangi bir eser bulunmadığı için Şeyh Hamdullah üzerindeki etkisi de tespit edilememiştir (Müstakimzâde, 2011, s. 171). Yâkût el-Müsta'sımî üslûbunu iyi seviyede öğrenerek icazetini almıştır. Bu konuda daha iyi seviyeye gelmesi ise Abdullah-ı Sayrafi'nin yazılarını inceleyip meşk etmesi ile olmuştur. Sanatsal yeteneğinin vermiş olduğu güçle Yâkût ekolünde en önemli hattatlardan biri olarak "Yâkût-ı Sâni" ünvanı almıştır (Serin, 2019, s. 194).

Şeyh Hamdullah "Kutb'ül-küttâb" (hattatların kutbu), "Kıbletü'l-küttâb" (hattatların kıblesi), "Reîsü'l-hattâtîn" (hattatların reisi), "Şeyhu'r-râmiyân" ünvanlarıyla övülmekte ve tanınmaktadır (Serin, 2019, s. 193). Akraları ve aynı dönemin hattatlarından Cemal, Abdullah-i Amâsî ve Muhiddin 15. yüzyılın ikinci yarısında hat alanında yenilikler aramışlar ve yeni üslûp yolunu izlemişlerdir. Fakat Şeyh Hamdullah'ın yolu ise çığır açmıştır (Ayverdi, 1953, s. 28).

Şeyh Hamdullah ile ilgili birçok rivayetler ve hayatına ait efsaneler dilden dile dolaşmıştır. Hatta bazıları tezkirelerde yer almıştır. Bunlar babasının evlenmesinden Hamdullah isminin verilmesine kadar birçok konuyu içermektedir (Serin, 2019, s. 193). Şeyh Hamdullah dayısı Celâledîn-i Amasî'nin kızıyla evlenmiş ve bu evlilikten bir kızı ile hattat olan Mustafa isimli bir oğlu olmuştur (Serin, 2019, s. 198).



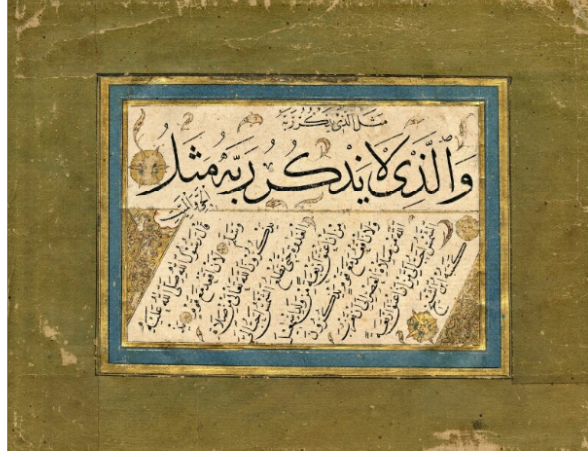
Fotoğraf 86: Şeyh Hamdullah, Hadis-i Şerif, Kıt'a, sülüs nesih yazısı, Halili Koleksiyonu (<https://www.ketebe.org/eser/4948?ref=artist&id=935>., erişim tarihi: 22.09.2022)

Şeyh Hamdullah'ın hayatının birinci dönemi Amasya'da geçmiştir. Bu dönemlerde II. Bâyezid Amasya şehzadeliği yapmış ve muhtemelen Şeyh Hamdullah'ın babası Şeyh Mustafa Efendi'nin tarikatına mensup olmuştur (Ayverdi, 1953, s. 28). Amasya'da Şeyh Hamdullah ile babası Şeyh Mustafa Efendi'nin vesilesiyle tanışan Sultan, hattat Şeyh Hamdullah'ı kendine hat hocası tayin etmiş ondan aklâm-ı sitteyi öğrenmiştir (Serin, 2019, s. 198). Aynı dönemlerde Fatih Sultan Mehmed için Şeyh Hamdullah tarafından iki tıp eseri istinsah edilmiştir (Ayverdi, 1953, s. 28).

Hayatının ikinci dönemi II. Bâyezid'in tahta geçmesiyle başlamıştır. Şeyh Hamdullah İstanbul'a geldiğinde ilk Cemal ile Abdullah-ı Amasî'nin evlerinde bulunmuştur. Rivayete göre kendisi için bir arzuhal yazdırıp Sultan Bâyezid'e göndermiştir. Yazısından Şeyh'i hemen tanıyan Sultan'ın emriyle de onu saraya çağırılmış ve harem yakınlarında Şeyh'e bir meşkhane tahsis edilmiştir (Ayverdi, 1953, s. 28-29). Bu konuda Serin (2019, s. 198) II. Bâyezid'in Şeyh Hamdullah'ı İstanbul'a bizzat davet ettiğini ve bu davet üzerine Şeyh'in ailesiyle birlikte İstanbul'a geldiğini söylemektedir.

Sanatsal bir deha olan Şeyh Hamdullah'ın sanatsal gücünün harekete geçmesinde II. Bâyezid'in ilim ve sanata olan düşkünlüğünün büyük rolü olmuştur. Bir sohbet esnasında Sultan Bâyezid yedi adet Yâkût el-Müsta'sımı'nin kıt'asını getirip Şeyh Hamdullah'tan bu yazıları incelemesini, Osmanlı tarzında yeni bir oluşumun güzel

olacağını ve bu köklü değişimi Şeyh Hamdullah'tan gerçekleştirmesini istemiştir (Serin, 2019, s. 203).



Fotoğraf 87: Şeyh Hamdullah, Hadis-i Şerif, Kıt'a, sülüs, nesih, Mehmed Özçay Koleksiyonu (<https://www.ketebe.org/eser/3411?ref=artist&id=935>., erişim tarihi: 22.09.2022)

En başarılı eserlerini saray görevindeyken veren Şeyh Hamdullah bundan sonraki ketebelerinde “Kâtibü’s-Sultan Bâyezid Han” unvanını kullanmıştır. Şeyh edebi ve dini bilgileri döneminin ünlü alimlerinden olan Hatip Kasım’dan almıştır. Hattatın Arapça, Farsça ve Türk dili ve edebiyatına hakim olduğu bilinmektedir (Serin, 2019, s. 194-203). Şeyh Hamdullah’ın yazmış olduğu eserler; 47 adet Kur’ân-ı Kerim, 1000 adet en’am, ezkâr, evrad ve lâyuat kıt’a, deriye yazılmış meşârik ve mesâhib-i şerif ile birkaç kitabe ve muhtelif kitaplardan oluşmaktadır (Ayverdi, 1953, s. 31).

Şeyh Hamdullah Yavuz Sultan Süleyman döneminde Alemdağ’da inzivaya çekilmiş Kanuni Sultan Süleyman zamanında ise İstanbul’a geri dönmüştür. Sultan Süleyman kendisinden Kur’ân-ı Kerim yazmasını istemiştir (Ülker, 1987, s. 19). Hattat bu siparişi yaşlılığını ileri sürerek Muhiddin-i Amasî’ye yönlendirmiştir. Şeyh İstanbul’da otuz yıl mütemadiyen yazı yazmıştır (Ayverdi, 1953, s. 30-31). Aynı zamanda okçuluk ve terzilik de yapan Şeyh tasavvufta pek çok mürid yetiştirmiştir (Celâl, 1948, s. 10)

Şeyh Hamdullah aklâm-ı sitte konusunda açmış olduğu çığıra nazaran mimari ve tezyînî değere sahip celî sülüs ile ilgili çok çalışması yoktur. 1436 yılında doğmuş olan Şeyh Hamdullah 1519 yılında vefat etmiştir (Ayverdi, 1953, s. 28-31). Günümüze kadar Şeyh üslûbu devam etmiş, büyük hattatlar onun gibi yazmaya çalışmıştır. Hattatlar

arasında onur dereceleri “Şeyh gibi yazar”, “Şeyh-i sanî (ikinci Şeyh)” gibi unvanlarla belirtmiştir. Yazıya Karacaahmet’te yer alan Şeyh’in mezarını ziyaretle başlayan hattatlar vefatlarından sonra ona yakın gömülmek istemişlerdir (Ülker, 1987, s. 8).

Handan Mehmed: Müderrislik ve kadılık görevlerinde bulunan Handan Mehmed aynı zamanda Fatih Sultan Mehmed’in hocalığını yapmıştır. Günümüze ulaşan herhangi bir yazısı yoktur (Ayverdi, 1953, s. 39-40).

Hasan bin Hamza (Hasan-ı Üsküdarî): Şeyh Hamdullah’ın torunu Pir Mehmed bin Şükrullâh’dan icazet alan hattat Üsküdarlıdır. Yazının inceliklerini öğrenmek için Şeyh Hamdullah torunu Mustafa Dede’den istifade etmiştir. Üsküdar Eski Valide Camisi celî yazıları hattata aittir (Müstakimzâde, 2011, s. 148). Doğum yılı bilinmeyen hattat 1614 yılında vefat etmiştir (Alparslan, 2007, s. 45-46).



Fotoğraf 88: Hasan Üsküdarî’nin Atik Vâlîde Camisi yazı kuşağından bir parça
(Z. Uzun kişisel arşivi, 2018)

Hayrüddîn (Mar’aşî): Abdullah-ı Sayrafi’nin öğrencisi olan hattat Hayrüddîn, Şeyh Hamdullah’ın da ilk hocasıdır (Müstakimzâde, 2011, s. 184). Hayreddin-i Mar’aşî’nin müzelerde ya da koleksiyonlarda herhangi bir yazısı bulunmamaktadır (Ayverdi, 1953, s. 40).

Hasan bin Abdussamed: Veysel Karani soyundan gelen hattatın babası Azerbaycan’dan Samsun’a göç etmiştir. Yazıyı Ali bin Yahya es-Sûfi’den öğrenmiştir (Müstakimzâde, 2011, s. 149). Hasan-ı Samsunî olarak da bilinen hattatın müzelerde ya da koleksiyonlarda herhangi bir yazısı bulunmamaktadır (Ayverdi, 1953, s. 40).

Hasan Çelebi (Hasan bin Ahmed): Karahisârî'den aklâm-ı sitte ve celî yazıyı meşk etmiş hocasının seviyesinde kudretli yazılar yazmıştır. Ayrıca Şeyh Hamdullah ekolünü öğrenmiş bu ekolde çok başarılı yazılar yazmıştır. Karahisârî'nin hizmetini yaptığı için Hasan Çelebi'ye “Karahisârî kulu”, Karahisârî üslûbunu çok iyi temsil ettiği için “Hasan Halife”, Çerkez asıllı olduğu için de “Çerkez Hasan” denilmiştir (Serin, 2019, s. 269).

Süleymaniye cami çinileri ve kitabesinin üstündeki celî sülüs yazılar ile Selimiye Camisi çinileri ve kitabesindeki yazılar Hasan Çelebi'ye aittir. Selimiye Camisi kubbe yazılarının kontrolü sırasında gözüne kireç düşmesi üzerine gözlerini kaybetmiştir. Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde bulunan II. Selim'e sunulan nesih, sülüs, muhakkak ve reyhânî yazılarıyla yazmış olduğu Evrâdü'l-Usbûiyye eseri hattatın ustalığının ispatıdır (Alparslan, 2007, s. 62). Hattat 1594 senesinden sonra vefat etmiştir (Serin, 2019, s. 269).

Hüseyin Şah (Hüsâmeddin): Şeyh Hamdullah'ın öğrencilerindedir. Şeyh'in oğlu Mustafa Dede ile beraber büyümüştür (Müstakimzâde, 2011, s. 164). Hocasına olan bağlılığı ile onun gözüne girmeyi başarabilmiştir. Aklâm-ı sittede döneminin başarılı hattatlarından ve nesih yazıda Şeyh Hamdullah kadar güzel yazıları bulunmaktadır. Şeyh Hamdullah ile birlikte İstanbul'a gelmiş olan hattat 1492-1493 yılında Divân-ı Hümayun, 1505 yılında Hazine-i Âmire'de kâtiplik yapmıştır. Şeyh Hamdullah üslûbunda çok sayıda eserler vermiş ve öğrenciler yetiştirmiştir. Hüseyin Şah'ın doğum yılı bilinmemekle birlikte vefat tarihi 1557'den sonradır. Hattatın günümüze ulaşmış olan Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde nesih yazıyla yazılmış bir en'am bir de Türk ve İslam Eserleri Müzesi'nde nesih murakka kıt'aları bulunmaktadır (Serin, 2019, s. 235).

İbrahim Bursevi (Şerbetçizade): Bursalı olan hattat nesih ve sülüs yazıyı Bursa'da iken Ali Yetim'den öğrenmiş ve 1484 yılında icazet almıştır. Ahmed Karahisârî ile aynı dönemde yaşamış olan hattat Karahisârî ile mektuplaşmış ve bazı anlaşmazlıklar olmuştur. Fakat İstanbul'da buluşan iki hattat daha sonra birbirlerini çok sevmişlerdir. Bursevi 1525 yılında vefat etmiştir (Uzunçarşılı, t.y, s. 64).

Seyid İbrahim (Küçük Emîr): Horasan'dan gelmiş olan hattatın babası Anadolu'ya göçmüş ve Amasya'da yaşamıştır. Nesih ve sülüs yazıyı Şeyh Hamdullah

ile birlikte öğrenmiştir. Eğitimi için Bursa'ya göçmüş olan Seyid İbrahim II. Bâyezid'in oğlu Sultan Korkud'un hocasıdır. Kitaplarının çoğunu kendi el yazısıyla yazmıştır. Bir dönem Amasya müftülüğü yapan hattatın 1528 yılında vefat ettiği bilinmektedir (Uzunçarşılı, t.y, s. 64).

İlyâs-ı Şehîd bin Mehmed bin İlyâs bin el-Hâc Ömer (Çivi-zâde): Menteşe doğumlu olan hattatın babası Çivi-zâde Mehmed Efendi'dir. Menteşede müderrislik yapan hattatın yazıları Yâkût el-Müsta'simî üslûbundadır ve seri kalem hattatlardandır. 1484 yılında vefat etmiş olan hattatın (Müstakimzâde, 2011, s. 120-121) günümüze ulaşmış herhangi bir yazısı bulunmamaktadır (Ayverdi, 1953, s. 40).

Şeyh İshak Cemaleddin (Cemal Halife): Karaman'da doğmuş olan Şeyh İshak, Ahmet Karahisârî'nin mürididir. Yazıyı Şeyh Hamdullah'dan meşk etmiştir. Hacca gidip geldikten sonra yazı yazmayı bırakıp tekkeye çekilmiştir. Şeyh İshak 1526 yılında vefat etmiştir (Uzunçarşılı, t.y, s. 64).

Kasım: Fatih Sultan Mehmed'in azat ettiği Kasım, yazıyı Şeyh Hamdullah'tan öğrenmiştir. Eğitimi tamamlandıktan sonra Şeyh Vefa dairesine hizmet etmek için katılmıştır. Daha sonra saraya hoca olarak tayin edilmiştir. Çok hızlı yazı yazdığı bilinmektedir. Oldukça uzun yaşadığı bilinen hattat 1562 yılında vefat etmiştir (Uzunçarşılı, t.y, s. 73).

Kemal-üs- Sanî: Hattatın Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde yazmış olduğu 1461 tarihli Kur'ân-ı Kerim'i bulunmaktadır. Bu Kur'ân-ı Kerim, Kur'ân yazımlarında çok da tercih edilmeyen tevkî yazı ile yazılmıştır (Ayverdi, 1953, s. 40).

Sultân Korkud bin Sultân Bâyezîd Hân bin Ebi'l-Feth Mehmed Hân: II. Bâyezîd'in oğlu olan Sultân Korkud babasının valiliği dolayısıyla Amasya'dayken hattı Şeyh Hamdullah'tan öğrenmiştir. Şair ve hattat olan Sultân Korkud, Yavuz Sultan Selim tarafından şehit edilip Bursa Sultan Orhan Türbesi'ne gömülmüştür (Müstakimzâde, 2011, s. 334). Sultan'ın günümüzde nerde olduğu bilinmeyen bir Kur'ân-ı Kerim yazdığı bilinmektedir (Ayverdi, 1953, s. 40).

Şah Mahmut (Nişaburi): Nişaburlu olan hattat, Abdi Kâtip'ten nestâlik yazıyı meşk etmiştir. Ayrıca Sultan Meşhedi'den ders almış olan Şah Mahmut usta bir hattattır. Sünnî olan hattatın yazılarına hayran olan Şah İsmail, Yavuz Sultan Selim ile girdikleri

savaşta Yavuz'un tarafına geçer korkusuyla Behzad ile Şah Mahmut'u hapse atmıştır. Şah Mahmut Şehnameyi yazmıştır. İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi'nde yer alan bir albümde İranlı nestâlik yazan hattatların birçoğunun yazısı bulunmakla birlikte albüm Şah Mahmud albümü olarak bilinmektedir. Hattat 1545 yılında vefat etmiştir (Uzunçarşılı, t.y, s. 67).

Mahmud bin Ahmed: Kayserili olan hattat bazı yazılarında kendini Karamanî ya da Niğdevî olarak yazmıştır. Yazıyı Şeyh Hamdullah'tan meşk etmiş ve icazet almıştır. Yazmış olduğu altı adet hadis kitabı Sadrazam Şehit Ali Paşa Kütüphanesi'ne vakfedilmiştir (Uzunçarşılı, t.y, s. 64).

Mahmûd-ı Defterî (Nazlı Mahmûd Çelebi): İstanbullu olan hattat Şeyh Hamdullah'tan sülûs ve nesih meşk etmiştir. Eğitimini tamamlayan Mahmûd Defterî kâtiplik ve defterdarlık görevleri yapmıştır. 1546 senesinde vefat eden hattatın haziresi Eyüp'te kendi adına yaptırmış olduğu camide yer almaktadır (Müstakimzâde, 2011, s. 458-459).

Mecdüddîn: Yazıyı Yahyâ es-Sûfi'den öğrenen hattat Mecdüddîn Edirnelidir. Yazıları Yâkût üslûbundadır. Müderrisliğe kadar yükselmiş olan hattat kazaskerlik görevi de yapmıştır. 1466 yılında vefat eden (Müstakimzâde, 2011, s. 340) hattatın günümüze ulaşan yazısı bulunmamaktadır (Ayverdi, 1953, s. 43).

Derviş Mehmed: Hattat İstanbul Tophane'de doğmuş, yazıyı Ahmed Karahisârî'den meşk etmiştir. Mütevellizde ve Derviş Çelebi olarak da bilinmektedir. Mimar Sinan eseri olan Büyük Çekmece Köprüsünün (1567) kitabe yazısı hattata aittir. Hattatın ölüm tarihi 1591 olarak bilinmektedir (Alparslan, 2007, s. 63).

Şeyhü'l-İslâm Mehmed bin Ferâmürz (Mollâ Hüsrev): Edirneli olan Mollâ Hüsrev'in Dürer ve Gurer adlı eserleri bulunmaktadır. Kazasker, Şeyhü'l-İslâm ve kadılık gibi devlet görevlerinde bulunmuştur. Yazısı Yâkût el-Müsta'sımî üslûbundadır (Müstakimzâde, 2011, s. 398-399). Hattat her gün iki sayfa yazı yazamaya özen göstermiştir. Mirkat'te ketebe sayfası günümüze kadar ulaşmıştır. Kütüphanelerde yer alan diğer yazıları kitap yazısı şeklindedir. İstanbul'da üç adet cami yaptırmıştır (Ayverdi, 1953, s. 43).

Mehmed bin Mehmed-i Hamdî bin Mehmed bin Hamza (Zeynüddîn bin Hamîdüddîn bin Akşemseddîn): Şeyh Hamdullah'tan icazet alan hattatın Ayasofya'nın kubbesinde ve iki yan kemerlerde yazısı bulunmaktadır. 1483 tarihli Acem Ağa mescidindeki kitabe yazısı hattata ait olup sonradan cami yangın geçirmiştir. 18. yüzyılda kitabe mescidin yanındaki çeşmenin üzerine konulmuştur (Müstakimzâde, 2011, s. 401-402). Ayasofya'daki yazıları restorasyon sonrasında yeniden yazılmıştır. Çeşmedeki kitabe ise kaybolmuştur. Hattatın herhangi bir yazısı günümüze ulaşmamıştır (Ayverdi, 1953, s. 44).

Derviş Mehmed bin Mustafa Dede: Doğum tarihi bilinmeyen hattat Mustafa Dede'nin oğlu, Şeyh Hamdullah'ın da torunudur. Derviş Mehmed icazetini babasından almıştır. Gözleri şehla olan hattat iyi göremediği için yazılarını eğilerek yazmış ve dedesinin ekolünde yazan oldukça başarılı bir hattat olmuştur. 1592-93 yılında vefat etmiştir (Alparslan, 2007, s. 44-45).

Mehmed bin Seydî Gâzî: Fatih Sultan Mehmed için hattatlık yapmıştır. Yâkût el-Musta'simi üslûbunda yazan hattatın yazmış olduğu Kur'ân-ı Kerim 1475 tarihlidir (Müstakimzâde, 2011, s. 398). Günümüzde Kur'ân-ı Kerim'in nerede olduğu bilinmemektedir (Ayverdi, 1953, s. 45).

Pir Mehmed bin Şükrullâh (Hafîd-i Şeyh, Pîr Mehmed Dede): İstanbullu olan hattat Şükrullah Çelebi'nin oğlu Şeyh Hamdullah'ın da torunudur. Şeyh üslûbunu babasından öğrenen hattat eğitimini icazet alarak tamamlamıştır (Müstakimzâde, 2011, s. 377-378). Aynı zamanda Şeyh Hamdullah'ın oğlu Mustafa Dede'den ders almıştır. Birçok Kur'ân-ı Kerim yazmıştır. Doğum yılı bilinmeyen hattat 1580 yılında vefat etmiştir (Alparslan, 2007, s. 45).

Muhyiddîn (Acemî): Azerbaycan'dan gelmiş olan hattat Ahmed-i Gûranî'nin öğrencisidir. Müderrislik ve Edirne kadılığı yapmıştır. Edirne'de 1475 yılında vefat etmiştir. Aklâm-ı sittenin bütün yazılarında oldukça başarılıdır (Müstakimzâde, 2011, s. 462). Hattata ait müzelerde ya da koleksiyonlarda herhangi bir yazı bulunmamaktadır (Ayverdi, 1953, s. 45).

Muhyiddin-i Amâsî: Şeyh Hamdullah'ın akrabası olan Muhyiddin-i Amâsî, Celâl Amasî'nin oğlu, Cemal-i Amasî'nin kardeşidir. Ekrem Hakkı Ayverdi koleksiyonunda nesih yazıyla yazılmış Kaside-i Bürde dışında herhangi bir çalışması

günümüze ulaşmamıştır. Kardeşi Cemal ile Yâkût tarzından ileri seviyede çalışmaları bulunmaktadır ancak Şeyh Hamdullah seviyesine ulaşamamışlardır (Ayverdi, 1953, s. 45-48).



Fotoğraf 89: Muhyiddin Amâsi'nin nesih Kaside-i Bürde'nin ilk sayfası (Ayverdi, 1953)

Muhyiddin (Kösec): Bağdatlı olan hattat seyrek sakallarından dolayı kösec olarak şöhretlenmiştir. Şeyh Hamdullah ile ders arkadaşlığı yapmış olan hattat Hayreddin-i Mer'aşi'nin öğrencisidir. Pek çok eser bırakan Muhyiddin Kösec 1505 yılında vefat etmiştir (Müstakimzâde, 2011, s. 462).

Mustafâ bin Mehmed bin İlyas bin Ömer (Çivi-zâde): Menteşeli olan hattatın yazıları Yâkût el-Müsta'sımî'nin üslûbundadır. 1506 yılından sonra vefat etmiştir (Müstakimzâde, 2011, s. 480). Hattatın yazıları günümüze ulaşmamıştır (Ayverdi, 1953, s. 48).

Mustafâ bin Nasûh (Selanikî): Selanik'ten İstanbul'a göçmüş olan Mustafa bin Nasuh yazı aşkıyla Amasya'ya gitmiştir. Şeyh Hamdullah'tan ders alan hattat Şeyh ile beraber İstanbul'a geri dönmüştür. Yazısı oldukça başarılıdır (Müstakimzâde, 2011, s. 486).

Mustafa Dede bin Şeyh Hamdullah bin Şeyh Mustafa Dede: Amasyalı olan hattat Şeyh Hamdullah'ın oğludur. Aklâm-ı sitteyi babası Şeyh Hamdullah'tan öğrenmiş babasının vefatından sonra Abdullâh-ı Amâsi'ye giderek yazısını geliştirmiştir. Anadolu'da bilinen yedi büyük hattattan biridir. Şeyh Hamdullah murakkalarını inceleyerek hattını geliştiren Mustafa Dede Üsküdar'da talebeler yetiştirmiştir

(Müstakimzâde, 2011, s. 472). Kuvvetli bir hattat olan Mustafa Dede aklâm-ı sittede babası seviyesindedir (Alparslan, 2007, s. 42). Doğum yılı 1494 olan Mustafa Dede'nin hayatının en verimli döneminde yanlış uygulanan tedavi sonucunda 1538-1539 senesinde vefat etmiştir. Hattatın farklı müze ve koleksiyonlarda yazmış olduğu Kur'ân-ı Kerim, cüz, en'am, kıt'a ve murakkaları bulunmaktadır (Serin, 2019, s. 223-228).



Fotoğraf 90: Mustafa Dede'nin sülüs nesih kıt'ası (İÜ Ktp., AY, nr. 6508)
(<https://islamansiklopedisi.org.tr/mustafa-dede> ., erişim tarihi: 25.09.2022)

Mîr Tâcî: Amasya'da doğmuş olan hattat Şeyh Hamdullah ile aynı dönemde Hayreddin-i Mer'aşî'den ders almıştır. Sultan II. Bâyezid'in Amasya valiliği döneminde defterdarlık yapmıştır. Yazar ve şair olan hattat 1485 yılında vefat etmiştir (Müstakimzâde, 2011, s. 136). Hattatın herhangi bir yazısı günümüze ulaşmamıştır (Ayverdi, 1953, s. 49).

Recep bin Mustafa (Revani): Nesih ve sülüs yazıyı Şeyh Hamdullah'tan meşk eden hattat Erivanlıdır. Recep bin Mustafa iyi karışması için mürekkepleri bacağına bağladığı bilinmektedir. Galata Sarayı'nda öğretmen olan Recep bin Mustafa altı çeşit yazıyı da çok güzel yazmaktadır. Şeyh'in öğrencilerinden Şükrullah Halife ve Hüsameddin kadar güzel nesih yazdığı bilinmektedir. Yazmış olduğu Kur'ân-ı Kerim'lerinden biri Topkapı Sarayı Kütüphanesi'ndedir. Hattat yüz yaşından fazla yaşadığı ömrünü 1551 yılında tamamlamıştır (Uzunçarşılı, t.y, s. 67).

Refiki: Amasyalı olan hattat, Şeyh Hamdullah'tan nesih ve sülüs meşk etmiştir. İstanbul'a geldiğinde Şeyh Hamdullah ile arkadaşlık etmiştir. Refiki 1532 senesinde vefat etmiştir (Uzunçarşılı, t.y, s. 64-65).

Şükrullâh Halife (Amâsî): Amasyalı olan Şükrullâh Halife, Şeyh Hamdullah'ın damadıdır. Şeyh ile İstanbul'a gelmiş ve aklâm-ı sitteyi ondan öğrenmiştir. Şükrullâh Halife oldukça fazla sayıda Kur'ân-ı Kerim, en'am, kıt'a ve cüz yazmıştır. Şeyh'in ölümünden sonra onun makamına geçmiştir. Oğlu Pîr Mehmed Şeyh Hamdullah ekolünün en büyük temsilcilerindendir (Serin, 2019, s. 229). Doğum ve vefat tarihleri bilinmeyen Şükrullâh Halife 1543-1544 yılında hala hayattadır (Müstakimzâde, 2011, s. 210). Kanuni döneminin en çok öğrenci yetiştiren hattatı olarak bilinmektedir (Alparslan, 2007, s. 42).

Yahyâ es-Sûfi: Fatih Camisi avlusunda yer alan besmele, Fatiha ve Ayetü'l-Kürsî hat levhaların hattatı Edirneli Yahya es-Sûfi'dir (Alparslan, 2007, s. 33). Altı parçadan oluşan besmele ve Fatiha suresi tezyîn açıdan değerli bir mimari eser ve oldukça güçlü bir yazıdır. Sekiz parçadan oluşan çini Ayetü'l-Kürsî'den sadece iki parça kalmış diğerleri kayıptır. Hattat'ın oğlu Ali es-Sûfi'nin yazıları babasını geçmiştir (Ayverdi, 1953, s. 49-50).

Edirne Üç Şerefeli Camisi kitabesinin Yahyâ Sûfi tarafından yazıldığı düşünülmektedir. Ancak bu varsayımı güçlendirecek bir kaynak yoktur. Hattat'ın kağıt üstüne yazısı herhangi bir müze ya da koleksiyonda bulunmamıştır (Ayverdi, 1953, s. 50).

Demircikulu Yusuf bin Abdullah: İstanbul Tophane'de doğmuş, Topçu Ocağı görevlilerinden Ali Ağa'nın azat ettiği kölelilerinden olduğu için Demircikulu lakabı verilmiştir. Karahisârî'nin öğrencisi Derviş Mehmed'den hat öğrenen Demircikulu Yusuf'un eşine az rastlanan bir yeteneğe sahip olduğu ve her türlü yazıyı ustalıkla yazdığı bilinmektedir. Karahisârî üslûbunun son temsilcisi olarak bilinen hattat Yusuf Efendi'den divânî ve celî divânî yazı öğrendiğine dair zayıf rivayet vardır. Tophane Kılıç Ali Paşa Camisi hatları Demircikulu Yusuf tarafından yazılmıştır. Paşmakçı Ali Dede Tekkesi hazirelerinde taşa işlenmiş celî sülûs yazısı, Sakıp Sabancı Müzesi Koleksiyonunda 1569 tarihli nesih ile yazdığı Kur'ân-ı Kerim ve nesih hatla yazdığı en'am şerif Dublin Chester Beatty Library'de bulunmaktadır. Demircikulu Yusuf 1611 yılında vefat etmiştir (Serin, 2019, s. 273-274).

15.-16. yüzyılda yaşamış hattatlar ile ilgili tüm bu bilgiler ışığında Osmanlı topraklarında hangi yazı çeşitlerinin daha çok tercih edildiği hangi hattatların daha çok

eser verdiği bilgilerine ulaşılmıştır. Çalışmanın kapsamı Osmanlı dönemi 15.-16 yüzyıl olduğu için 16. yüzyıl sonrası Osmanlı hat sanatına değinilmemiştir. Katalogda yer alan eserlerin üstünde hiçbir sanatçı ismi yer almadığı için herhangi bir sanatçı değil de dönemin sanat anlayışı ve sanatçıları genel olarak ele alınmıştır.

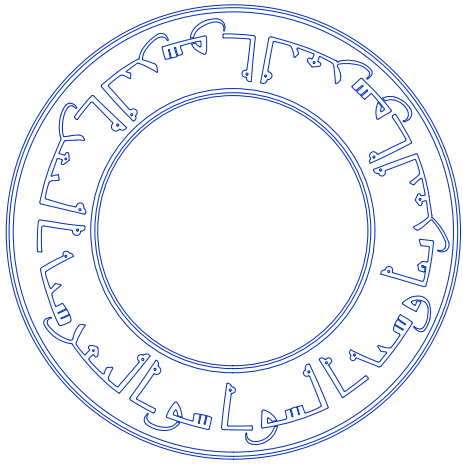
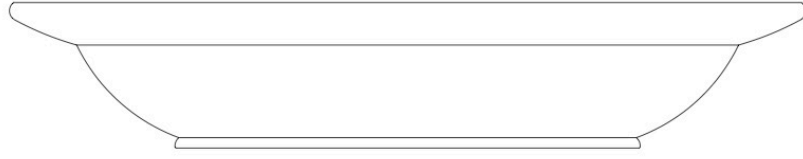
7. KATALOG

KATALOG İÇİNDEKİLER

1. Louvre Müzesi, OA 6321 envanter numaralı tabak
2. Çinili Köşk Müzesi, 41/1431 envanter numaralı cami kandili
3. Louvre Müzesi, OA 5547 envanter numaralı cami kandili
4. Staatliche Müzesi, 1900.125 envanter numaralı cami kandili
5. Çinili Köşk Müzesi, 41/2 envanter numaralı cami kandili
6. Çinili Köşk Müzesi, 41/1 envanter numaralı cami kandili
7. British Müzesi, G.4 envanter numaralı cami kandili
8. British Müzesi, G.5 envanter numaralı cami kandili
9. British Müzesi, G.7 envanter numaralı kalem kutusu
10. Çinili Köşk Müzesi, 99.2 envanter numaralı tabak
11. Çinili Köşk Müzesi, 41/4 envanter numaralı cami kandili
12. Çinili Köşk Müzesi, 41/3 envanter numaralı cami kandili
13. Çinili Köşk Müzesi, 41/6 envanter numaralı cami kandili
14. British Müzesi, 1878.1230.520 envanter numaralı cami kandili
15. Çinili Köşk Müzesi, 7591 envanter numaralı maşrapa
16. Metropolitan Sanat Müzesi, 59.69.3 envanter numaralı cami kandili
17. Çinili Köşk Müzesi, 41/7 envanter numaralı cami kandili
18. Walters Sanat Müzesi, 48.1022 envanter numaralı askı top
19. Çinili Köşk Müzesi, 2006.79 envanter numaralı maşrapa
20. Kudüs L.A. Mayer İslami Sanatlar Enstitüsü, askı top
21. Özel koleksiyon, şamdan
22. British Müzesi, G.2 envanter numaralı kâse
23. British Müzesi, 1897.0618.1 envanter numaralı ayaklı leğen
24. Halep Arkeoloji Müzesi, kulplu bardak
25. Çinili Köşk Müzesi, 41/40 envanter numaralı kulplu bardak
26. Türk İslam Eserleri Müzesi, cami kandili
27. Victoria Albert Müzesi, 337-1903 envanter numaralı askı top

Katalog numarası	1		
İnceleme tarihi	04.07.2022		
Eser adı	Tabak		
Bulunduğu yer	Louvre Müzesi (https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010329364)		
Geliş şekli ve tarihi	Piet-Lataudrie, Charles, Piet-Lataudrie, Charles Pascal Marie tarafından 1909 yılında bağışlanmıştır.		
Envanter numarası	OA 6321		
Ölçüler	Yükseklik	Uzunluk	Ağız çapı
	7.5 cm	-	39.9 cm
Üretim yeri ve tarihi	İznik, 1480-1490		
Süsleme programı	Bitkisel ve yazı		
Süsleme üslubu	Baba nakkaş		
Yazı türü	Kûfî		
Yazının Arapça ve Türkçesi	Yazıdaki ۱ (elif) ۱ (lam) takılarından Arapça olduğu anlaşılmaktadır. Ancak anlamlı bir kelime ya da cümle okunamamıştır.		





البرالبرسوالعرسوالعرباوسالساوالسوالعرسا

البرالبرسوالعرسوالعرباوسالساوالسوالعرسا

Tanım

Küçük bir kaide üzerinde genişleyerek yükselmekte olan tabağın kenarları dışa taşkındır.

Tabağın kaidesi çok kısadır ve boş bırakılmıştır. Tabağın arkasındaki bordürde kıvrım dallar üzerinde hatâyî motifleri yer almaktadır. Burada zemin beyaz bırakılmış, motifler koyu kobalt ile oldukça detaylı boyanmıştır.

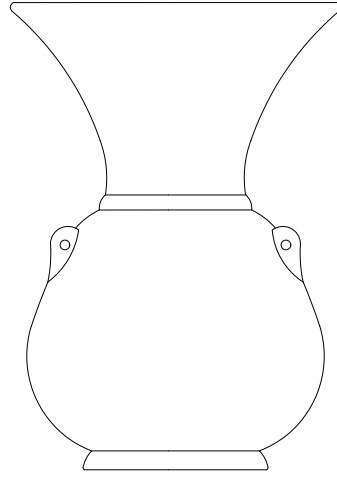
Sadece motiflerin bir kısmının ve filelerin beyaz bırakıldığı tabağın içinde tamamen zemin siyaha yakın koyu kobalt ile boyalıdır. Tasarımın ortasında beş yapraklı penç motifi vardır. Pencin devamında sadece rûmî motifinin oluşturduğu

<p>kompozisyonun dört tekrarı yer almaktadır. Rûmî motiflerinin içleri kobaltın açık tonları ile boyanmıştır. Tamamen zemini boyalı olan tabağın içerisindeki bordürler arasındaki geçişler boş bırakılan bilezik ile yapılmıştır. İkinci bordür kıvrım dallar üzerinde yer alan hatâyî motiflerinden oluşmaktadır. Hatâyî motifleri kobalt zemin üstüne beyaz bırakılmıştır. Motiflerin içlerinde paralel çizgiler yer almaktadır. Yaprakları içe kıvrık boks eldivenine benzemektedir. Yazının bulunduğu üçüncü bordürde harfler beyaz bırakılmıştır. Buradaki kûfî yazı kompozisyona uyum sağlayacak şekilde rûmî motifinden esinlenerek tasarlanmıştır. Yazıda anlamlı bir kelime ya da cümle okunamamıştır. ʾ (elif) ya da ʾ (lam) gibi uzun harflerin başlarında ve ɣ (ayın) harfinde rûmî motifinin tepeliğine benzer şekiller görülmektedir. ʾ (elif) harflerinin alt kısmında kaide gibi görünen düz çizgiler kullanılmıştır. ʾ (vav) harfinin ve ɔ (dal) harfinin çanağı oldukça kısa tutulmuştur. Bordürde helezonî kıvrım dallar üzerindeki hatâyî motifleri yazıyı çevrelemektedir. Yazıda nokta, hareke ya da tezyîn işaret kullanılmamıştır. En dışta kalan bordür ikinci bordürün tekrarı gibidir ve kıvrım dallar üzerindeki hatâyî motiflerinden oluşmaktadır.</p>	
Durum	İslam Eserleri bölümünde, oda 186 ve vitrin 95'te sergilenmektedir.
Yayın	<ul style="list-style-type: none"> • Anadol (Ed.), 2008, s. 111 • Atıl, 1987, s. 248 • Carswell, 1998, s. 32-36 • Curatola, 2010, s. 197 • Lane, 1957, s. 256-275 • Raby, 1989, s. 78-79

Katalog numarası	2		
İnceleme tarihi	06.04.2022		
Eser adı	Cami kandili		
Bulunduğu yer	Çinili Köşk Müzesi		
Geliş şekli ve tarihi	Asar-ı Atika Müzesi'nden getirilmiştir. Müzeye geliş tarihi bilinmemektedir.		
Envanter numarası	41/1431		
Ölçüler	Yükseklik	Uzunluk	Ağız çapı

	27.20 cm	-	19.40 cm
Üretim yeri ve tarihi	İznik, 16. yüzyılın başları		
Süsleme programı	Bitkisel ve yazı		
Süsleme üslubu	Baba nakkaş		
Yazı türü	Sülüs		
Yazının Arapça ve Türkçesi	<p>الاقبال العز الدائم و (El-ikbâl el-izzü ed-dâim) İkbal ve izzeti daim olsun. لا فتى الا على لا سيف الا ذوالفقار (Lâ fetâ illâ Ali, lâ seyfe illâ Zülfikâr) Zülfikâr) Ali'den başka yiğit, Zülfikâr'dan başka kılıç yoktur.</p>		



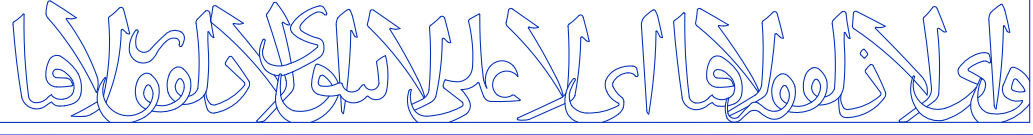


الأعمال الجليلة والأعمال الجليلة

الأعمال الجليلة والأعمال الجليلة

الأعمال الجليلة والأعمال الجليلة

الأعمال الجليلة والأعمال الجليلة



Tanım

Biçim olarak çok uzun olmayan kaidesi bulunan kandilin armudi bir gövdesi vardır. Gövdenin üzerinde küçük üç adet kulp yer almaktadır. Gövde ile boyun arasında ince kabarıklık bir bilezik bulunmaktadır. Boynu ise huni gibi ağza doğru genişlemektedir.

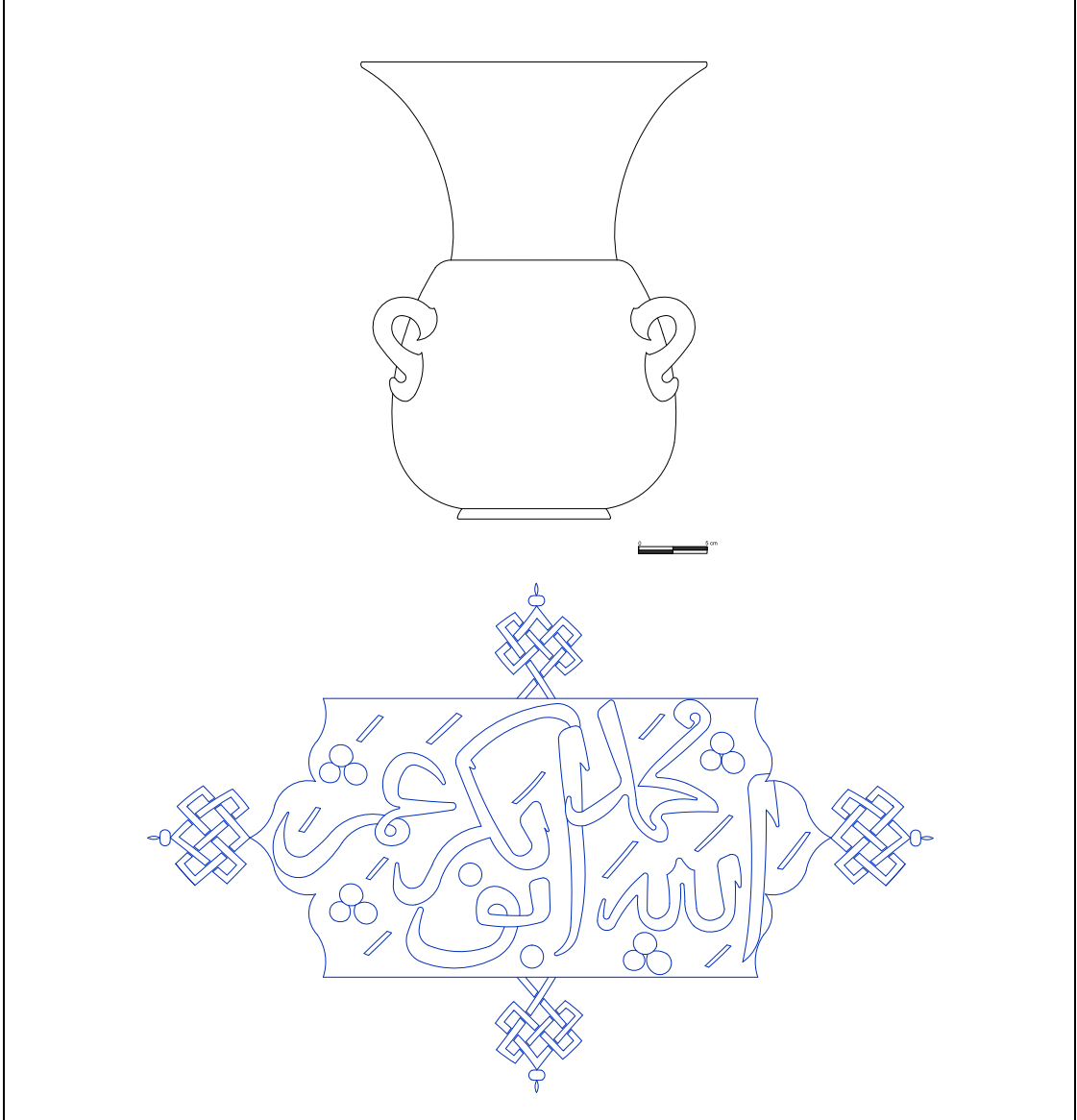
Kandilin altında rûmî motifinden oluşan madalyon vardır. Kaide üstünde ise ince bir zencerek kullanılmıştır. Zemini tamamen boyalı olan kandilin bordürleri arasındaki geçiş bilezikler ile sağlanmıştır.

Neredeyse hiç boşluk bırakılmadan tamamen zemini boyalı kandilin gövdesine yazılı bir bordürle geçilmektedir. Kandilin bu bordüründe yazılar beyaz bırakılırken zemin kobalt ile boyanmıştır. Bordürde yer alan sülüs yazıda "الاقبال العز الدائم و" (El-ikbâl el-izzü ed-dâim) iki sefer tekrar edilmiştir. Burada yer alan ا (elif) harfleri biraz kalındır. ق (kaf) harfinin gözü fazla açıktır. ل (lam) çanağı dardır ve uzunluğu sülüse oranla küçüktür. ع (ayın) harfinden sonraki ز (ze) harfi kısa tutulmuştur. د (dal) harfinin çıkışı ve çanağı kısadır. و (vav) harfinin başı ق (kaf) harfine oranla iridir ve gözü büyüktür. Yazıda nokta, hareke ya da tezyîn işaretleri kullanılmamıştır. Bordürde yazı boşluklarını helezonî kıvrım dallar üzerinde küçük hatâyî motifleri süslemektedir. Yazıları çevreleyen hatâyî motifleri boks eldivenine benzemekte içlerinde iğne deliği şeklinde noktalar yer almaktadır. Gövdedeki geniş bordüre zencerekle geçilmiştir. Kulpların yer aldığı bu bordürde rûmî ve hatâyî motiflerinden rûmî motifi ana motif, hatâyî motifi ise yardımcı öge olarak kullanılmıştır. Rûmî motifleri iri ve iç bünyeleri önce koyu kobalt ardından açık kobalt ile boyanmıştır. Rûmî motifinin içlerinde ayrıca noktalardan oluşan biçime paralel bir sıra yer almaktadır. Kulpların üstünde herhangi bir süsleme unsuru bulunmamakla birlikte tamamen kobalta boyanmıştır. Boyna zencerek ile eğimli bir geçiş yapılmıştır.

<p>Kandilin boynunda biri dar biri geniş sülüs yazılı iki bordür yer almaktadır. Bu iki bordürde de kobalt zemin üstünde yazılar beyaz bırakılmıştır. Alttaki geniş bordürde “الاقبال العز الداعم و” (El-ikbâl el-izzü ed-dâim) yazısı vardır. Bordürdeki kırıklardan dolayı bazı harflerin yarısı olmasa da kandilin gövdesinde yer alan bordüre bakılarak bu cümle tamamlanmıştır. Yazıdaki ا (elif) ve ل (lam) gibi harflerin uzunlukları alttaki ve üstteki bordüre oranla daha uzundur. Bunun dışındaki harflerin karakterleri gövdedeki bordür ile aynıdır. Helezonî kıvrım dallar üzerinde hatâyî motifi yazının boşluklarını süslemektedir. Boyunda yer alan diğer bordürde ise “لا فتى الا على لا سيف الا ذوالفقار” (Lâ fetâ illâ Ali, lâ seyfe illâ Zülfikâr) yazmaktadır. Ancak kandilin boynundaki kırıklardan dolayı yazıda eksiklikler vardır. Harekeler ve noktalar bu bordürde de yoktur ve bordürün darlığından dolayı ا (elif) ve ل (lam) gibi uzun harfler kısa tutulmuştur. ا (elif), ل (lam) ve لا (lamelif) harfleri zülfeye doğru genişlemektedir. و (vav) ve ف (fe) gibi harflerin başı kûfi yazıda olduğu gibi köşelidir. ى (ye) harfinin çanağının sülüs yazıdaki şekline oranla derinliği azdır. س (sin) dişleri ile ikinci harf olarak kullanılan ب (be) ya da ى (ye) gibi harflerin dişleri çok belirgin değildir. “لا فتى” (Lâ fetâ) kelimesinde “فتى” (fetâ) kandilde yanlılıkla ى (ye) harfiyle değil de ا (elif) harfi ile yazılmıştır. İki sefer “ذوالفقار” (Zülfikâr) kelimesi geçmektedir. Bunlardan ilkinde ر (ra) harfi sonda yazılan ه (güzel he) harfine daha çok benzemektedir. İkinci “ذوالفقار” kelimesinde ذ (zel) harfinden sonra و (vav); ق (kaf) harfinden sonraki ا (elif) harfi yoktur. ذ (zel) harfinin noktası görülmemektedir ancak لا (lamelif) harfinin ortasındaki metal kenetin altında kalmış olabilir. Kandilde olmayan bölümlerden dolayı yazının devamı eksik kalmıştır. Bu bordürün zemininde de yine helezonî kıvrım dallar üzerinde hatâyî motifi dolanmaktadır. Kandilin boynu ile gövdesi arasında bilezik yer almaktadır.</p>	
Durum	İznic Sergi Salonu, vitrin 12’de sergilenmektedir. Ağzı, boynu ve gövdesinde bazı eksiklikler vardır. Onarma işlemi metal kenetlerle yapılmıştır. Sırda çatlama ve bozulmalar yer almaktadır.
Yayın	<ul style="list-style-type: none"> • Akşit, Z. ve Akşit, İ., 2017, s. 237 • Arol, 2017, s. 4 • Önder, 2017, s. 301-303 • Raby, 1989, s. 153

Katalog numarası	3		
İnceleme tarihi	04.07.2022		
Eser adı	Cami kandili		
Bulunduğu yer	Louvre Müzesi (https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010329146)		
Geliş şekli ve tarihi	1902 yılında satın alınmıştır.		
Envanter numarası	OA 5547		
Ölçüler	Yükseklik	Uzunluk	En geniş çap
	33.30 cm	-	25.20 cm
Üretim yeri ve tarihi	İznik, 1500-1520		
Süsleme programı	Bitkisel ve yazı		
Süsleme üslubu	Baba nakkaş		
Yazı türü	Sülüs		
Yazının Arapça ve Türkçesi	<p>a. الله, محمد, عمر, أبو بكر (Allâh, Muhammed, Ömer, Ebu Bekir)</p> <p>b. يا خفي الألف (yâ Hafîyye'l-eltâf)</p> <p>Ey gizli lütuflar sahibi (Allah)</p> <p>c. نجنا مما نخاف (neccinâ mimmâ nehâf)</p> <p>Bizi korktuklarımızdan kurtar</p>		









Tanım

Kısa kaide üzerinde şişkin bir gövdeye sahip olan kandil boyna doğru daralmaktadır. Huni şeklindeki boyun ağza kadar genişleyerek ilerlemektedir. Kandilin gövdeye yerleştirilmiş üç kulpu vardır. Diğer kandillerdeki kulplardan farklı olarak bu kulplar biraz daha büyük ve alt kısımları “S” şeklinde kıvrılmaktadır.

Kandilin kısacık kaidesinde ince bir zencerek yer almaktadır. Kandilin alt kısmı ile ilgili yeterli görsele sahip olunamadığı için altında süsleme olup olmadığı bilinmemektedir.

Gövdede dik yerleştirilmiş üç adet kartuş bulunmaktadır. Biraz boşluk bırakarak bu kartuşların ortalarında zemin boyalı, kenarlarında saadet düğümü

motifleri olan birer kartuş daha yapılmıştır. Zemini açık kobalt ile boyanmış harfler beyaz bırakılmış kartuşlarda sülüs üç farklı istif vardır. Bunlardan birincisinde “الله, محمد , عمر, أبو بكر” (Allâh, Muhammed, Ömer, Ebu Bekir) yazmaktadır. “الله” (Allah) lafzında ikinci ل (lam) harfi kûfi etkisinde yazılmıştır. İkinci kartuşta “يا خفي” (yâ Hafîyye’l-eltâf) yazmaktadır. Bu cümleye “في” (fi) yazısı eklenmiştir. ف (fe) ve ي (ya) birleşimindeki ي (ya) harfi keşidelidir. Keşide uzun harflerin bir altından bir üstünden geçmektedir. Bu cümlemin anlamına bakıldığında “في” (fi) anlamsız kalmaktadır. Üçüncü kartuşta “نجانا مما نخاف” (neccinâ mimmâ nehâf) yazmaktadır. Ayrıca kartuşun içinde “من” (mim nun) keşideli birleşimi muhtemelen süs olarak yapılmış olup kartuş içinde yer alan cümleye herhangi bir anlam katmamaktadır. Buradaki keşide uzun harflerin arkasından geçerek kartuş boyunca uzanmıştır. ا (elif) harflerinin zülfeleri oldukça büyük ve kalındır. Hareke olarak sadece üstün ve esre boşlukları doldurmak için tezyîni olarak kullanılmıştır. Bunun yanında yazıdaki boşluklar tezyîn işaret olarak üç nokta ile doldurulmuştur. Kartuşların kenarlarında saadet düğümü motifi kullanılmıştır. Kartuşların aralarında kulpların tam orta olarak belirlendiği simetrik rûmî ve hatâyî motiflerinden oluşan kompozisyon yer almaktadır. Hatâyî motiflerinin yaprakları sivri uçludur ve her yaprağın bir iğne deliği şeklinde noktası bulunmaktadır. Kulpların yan taraflarına geometrik desenler çizilmiş ve zemin boyanmış kulpların sırt kısımları ise boş bırakılmıştır. Kandilin gövdesinden boyna geçişte ince bir düzlük vardır. Burası da boş bırakılmayarak kompozisyondaki motiflerden esinlenerek ince bir kenarsuyu çizilmiştir.

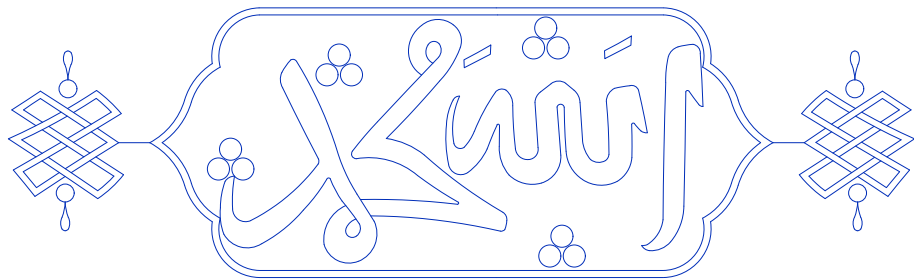
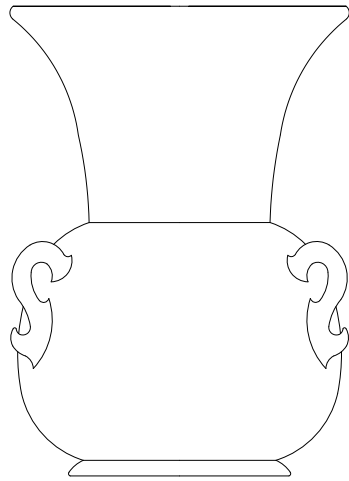
Kandilin boyun kısmında ince bir zencerek yer almaktadır. Onun hemen üzerinde oldukça geniş tutulmuş zemini boyalı rûmî ve hatâyî kompozisyonu vardır. Simetrik tasarlanmış olan kompozisyonun üç tekrarı bulunmaktadır. Bu üç tekrarın ayrıntılarında farklılıklar dikkati çekmektedir. Burada rûmîlerin arasından dolanan motiflerin simetriği alınırken bazıları hatâyî bazıları penç olarak değiştirilmiştir. En üstteki bordürde boş kartuşlar ve bu kartuşların arasında kıvrım dal üzerinde hatâyî motifi bulunmaktadır.

Durum	İslam Eserleri bölümünde sergilenmektedir. Ağız kısmında ufak tefek çentikler vardır.
Yayın	<ul style="list-style-type: none"> Anadol (Ed.), 2008, s. 115 Arol, 2017, s. 5

- Raby, 1989, s. 91

Katalog numarası	4		
İnceleme tarihi	01.08.2022		
Eser adı	Cami kandili		
Bulunduğu yer	Staatliche Müzesi (http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=1524061&viewType=detailView)		
Geliş şekli ve tarihi	Müzeeye geliş şekli ve tarihi bilinmemektedir.		
Envanter numarası	1900.125		
Ölçüler	Yükseklik	Uzunluk	En geniş çap
	31 cm	-	14.30 cm
Üretim yeri ve tarihi	İznik, 16. yüzyılın ilk çeyreği		
Süsleme programı	Düğüm, bitkisel ve yazı		
Süsleme üslubu	Baba nakkaş		
Yazı türü	Sülüs		
Yazının Arapça ve Türkçesi	الله, محمد (Allah, Muhammed)		

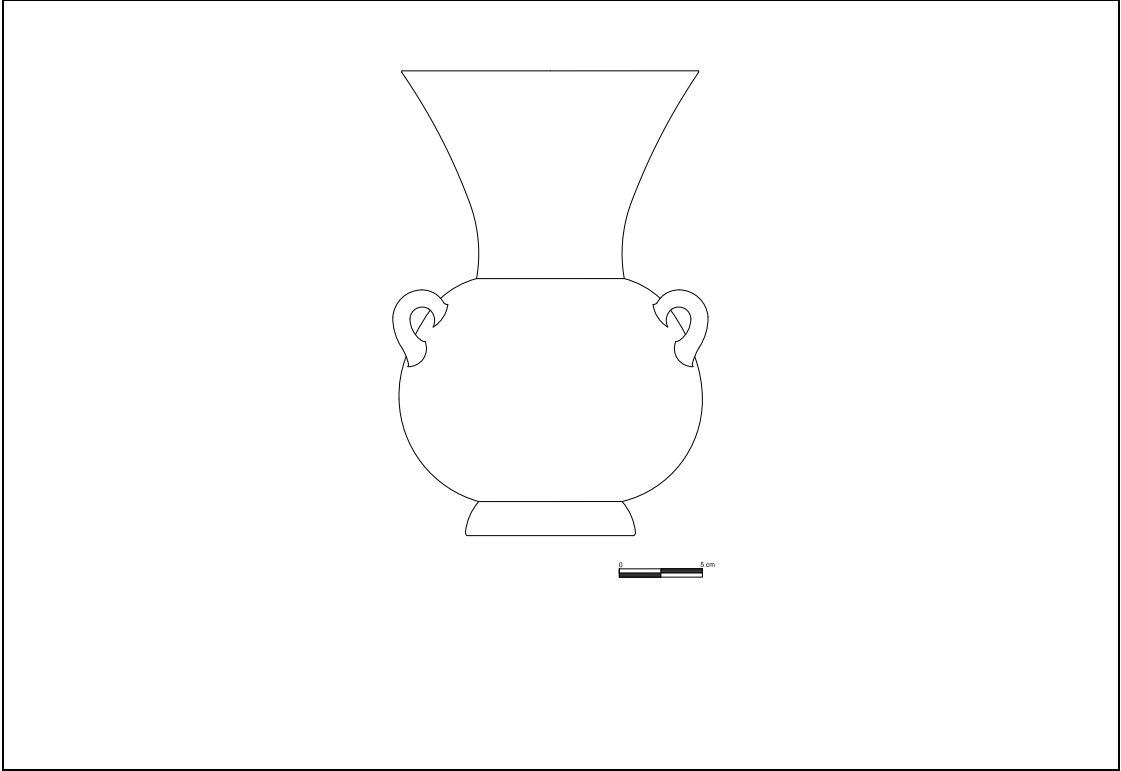


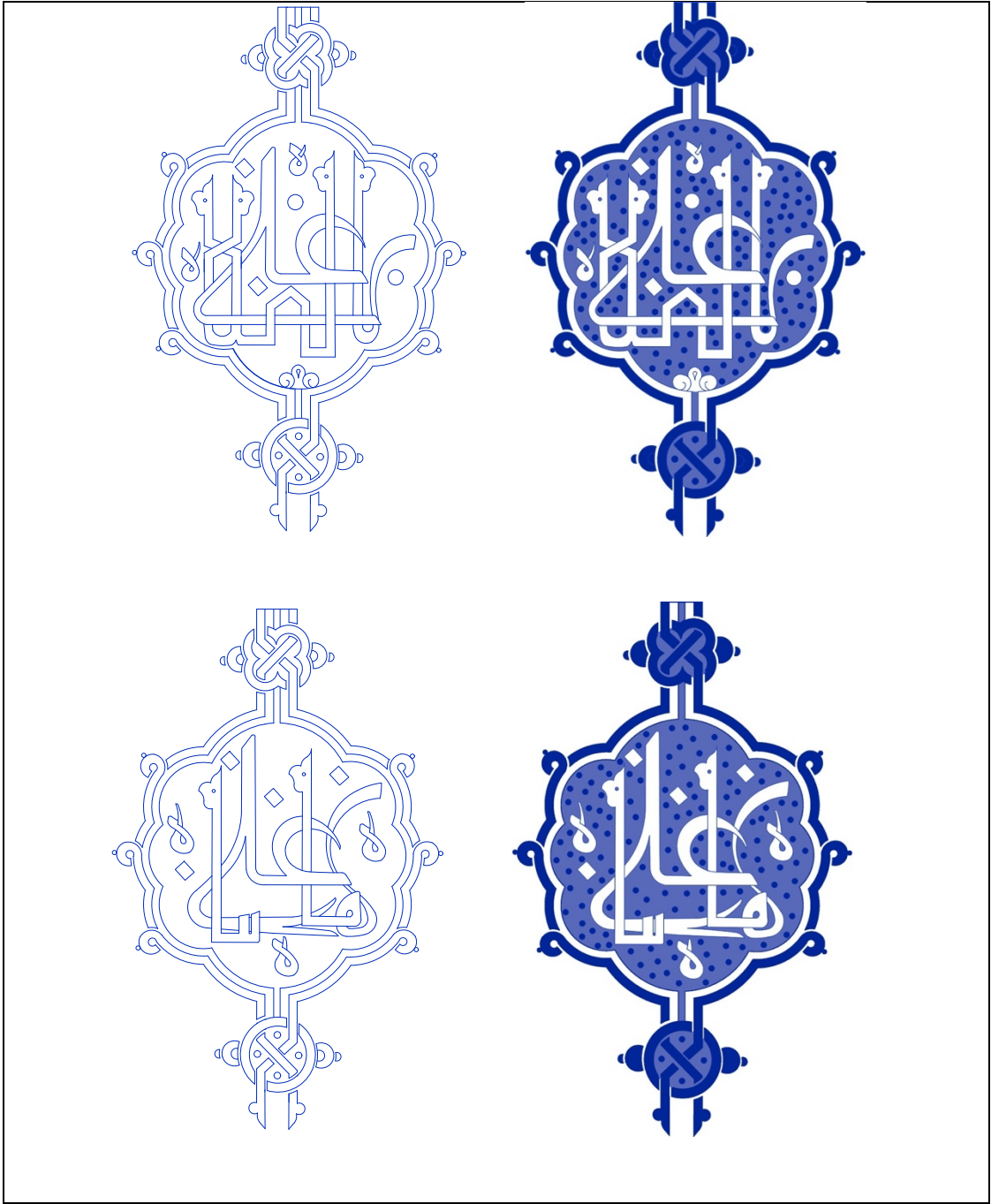


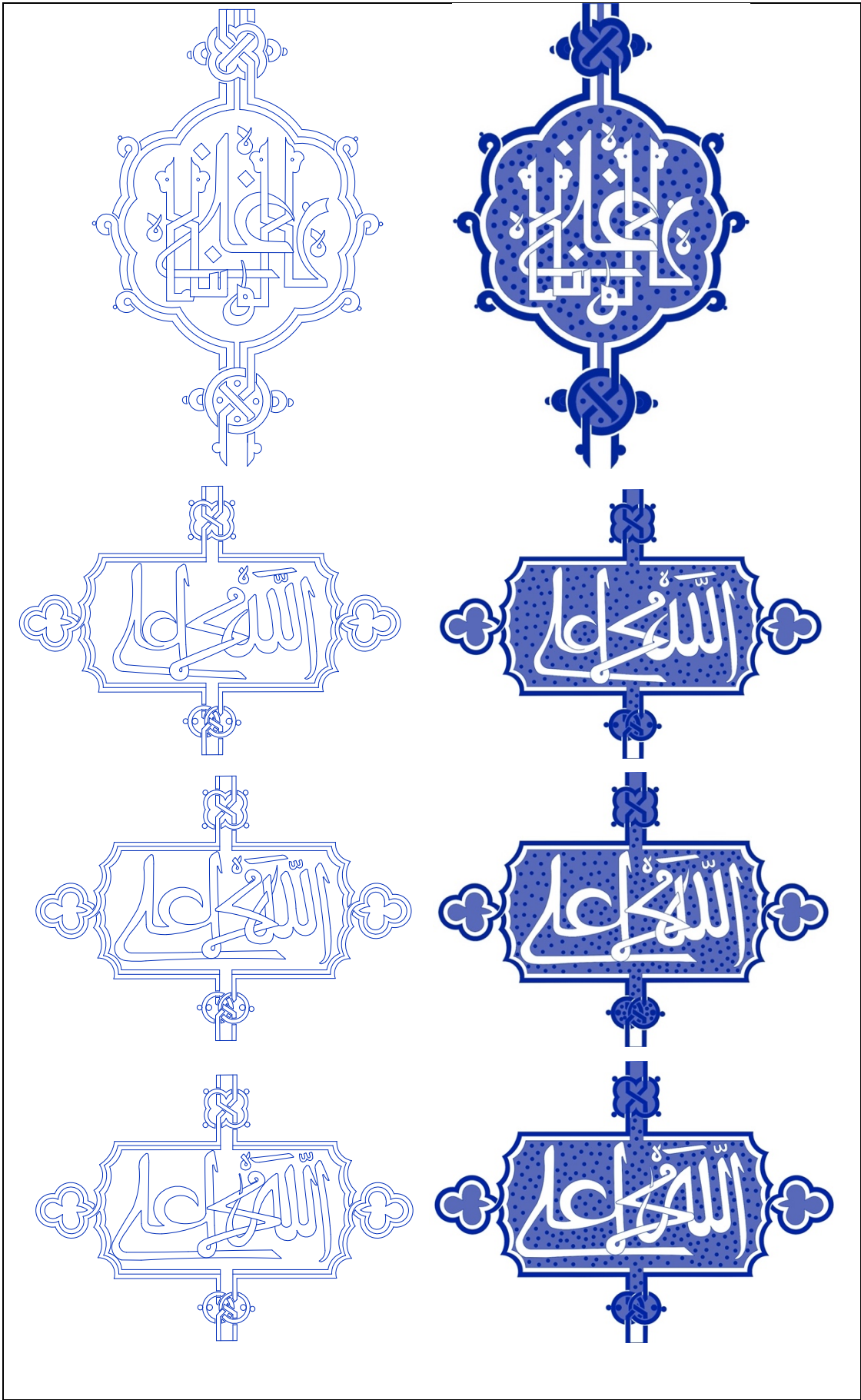
Tanım	
<p>Biçim olarak katalog 3 ile özellikleri aynıdır. Kısa kaidenin üzerinde şişkin gövdeli kandil boyna doğru daralmaktadır. Boyun ağza kadar huni şeklinde genişleyerek ilerlemektedir. Gövdede yer alan üç kulp biraz büyüktür ve alt kısımları “S” şeklinde kıvrılmaktadır.</p> <p>Kandilin altında tam ortada bir delik vardır. Muhtemelen bu delikten bağlanan askı top ile birlikte kullanılmıştır.</p> <p>Kandilin altında merkezinde sekiz kollu yıldızın bulunduğu geometrik desen ve yıldızın her kolunun ortalarında küçük yıldızlar yer almaktadır. Kaide bölümünde ince bir zencerek vardır.</p> <p>Gövdeye taç şeklinde ince bir kenarsuyu ile geçilmiştir. Kulpların bulunduğu gövdede üç adet kartuş yer almaktadır. Bu kartuşlar iki kulp arasında yan yatırılmıştır. Kartuşlara kıvrım dallar üzerinde hatâyî ve penç motiflerinden oluşan kompozisyon ile çerçeve gibi bir bordür yapılmış ve içleri de boş bırakılmıştır. Motiflerin sivri uçlu yaprakları ile ortalarında iğne deliği şeklinde noktalar yer almaktadır. Kartuşların iki ucunda ve tam ortalarında saadet düğümü motifi vardır. Gövdede üç adet kulp yer almaktadır. Kulpların sırtları boş yanları ise baba nakkaş hatâyî motifinden esinlenerek yapılmış kenarsuyu ile süslenmiştir. Kulpun başı ve sonu hatâyî motifleriyle bitirilmiştir. Gövdede son olarak hatâyî motiflerinin birleşimlerinden oluşan bir kenarsuyu yer almaktadır.</p> <p>Kandilin boynuna zencerek ile geçilmiştir. Zencerekten sonraki bordürün iki tarafında kitap sanatlarında kullanılan tığlardan vardır. Geniş bir boşluk bırakılarak boynun tam ortasına birbirine saadet düğümüyle bağlanmış zemin boyalı sülüs yazılı üç kartuş yerleştirilmiştir. Kartuşlarda “الله, محمد” (Allah, Muhammed) yazmaktadır. Oldukça cılız çizilmiş ا (elif) harfinin zülfesi iridir. م (mim) gözü büyük ve م (mim)’in ح (ha) harfine inişi fazla diktir. Harekeler eksiktir ve sadece üç üstün vardır. Yazının boşluklarında tezyîn işaret olarak üç nokta yer almaktadır. Kandilin boynundaki son bordürde boş üç kartuş vardır. Kartuşların aralarında zemini boyalı hatâyî motifleri bulunmaktadır.</p>	
Durum	İslam Eserleri Müzesi, kat 2, oda 14 ‘te sergilenmektedir. Kandilin ağzında kırıklar vardır ve tamir edilmiştir.
Yayın	<ul style="list-style-type: none"> • Arol, 2017, s. 5 • Aslanapa, 1989, s. 332

	<ul style="list-style-type: none"> • Lane, 1957, s. 278 • Raby, 1989, s. 91
--	---

Katalog numarası	5		
İnceleme tarihi	06.04.2022		
Eser adı	Cami kandili		
Bulunduğu yer	Çinili Köşk Müzesi		
Geliş şekli ve tarihi	Sokullu Mehmet Paşa Camisi'nden 1885 yılında devren getirilmiştir.		
Envanter numarası	41/2		
Ölçüler	Yükseklik	Uzunluk	Ağız çapı
	27.60 cm	-	18.20 cm
Üretim yeri ve tarihi	İznik, 1500-1525		
Süsleme programı	Bulut, bitkisel ve yazı		
Süsleme üslûbu	Baba nakkaş		
Yazı türü	Sülüs		
Yazının Arapça ve Türkçesi	<p>Gövdedeki sülüs yazılar;</p> <p>الله, محمد, علي (Allah, Muhammed, Ali)</p> <p>Boyundaki kûfî yazılar;</p> <p>a. القلة على (el-kulletün Ali): zirve olan Ali</p> <p>b. نفاسة على (nefâsetün Ali): kıymetli olan Ali</p> <p>c. الوسامة على (el-vesametün Ali): hüsün sahibi olan Ali</p>		








Tanım	
	<p>Katalog 2 ile biçim olarak benzerdir. Yüksekçe kaidenin üzerinde yer alan kandilin armudi gövdesi bulunmaktadır. Huni şeklinde boynu ağza doğru genişlemektedir. Gövdenin üzerinde üç adet kulp bulunmaktadır.</p> <p>Kandilin altında sekiz kollu yıldızdan doğan geometrik desenler vardır. Zeminde küçük küçük noktalar boşluklara serpiştirilmiştir. Kaidenin iç tarafına koyu kobalt boya ile tığ yapılmıştır. Kaidenin dışında ise birbirinden farklı iki zencerek yapılmıştır.</p> <p>Gövdede yer alan ilk bordürde kıvrım dallar üzerinde hatâyî motifinin oluşturduğu bir kompozisyon vardır. Bu bordürden sonra gelen gövdedeki geniş bordürde üç adet zemini boyalı yazının yer aldığı kartuş bulunmaktadır. Bu kartuşlar üç kulpun ortasındadır. Üçünde de harfler beyaz bırakılırken zeminde koyu kobalt ile noktalar yapılmış üstü açık kobalt ile boyanmıştır. Kartuşta yer alan sülüs istiflerde “الله, محمد, علي” (Allah, Muhammed, Ali) yazmaktadır. İstiflerin üçünde de Allah yazısının ه (güzel he) harfi ile “محمد” (Muhammed) kelimesinin ح (ha) harfi iç içe geçmiştir. “محمد” (Muhammed) yazısının د (dal) harfi ile “علي” (Ali) yazısının ع (ayın) harfi birleşmiştir. د (dal) harfi aynı zamanda ل (lam) gibi uzun ve zülfeli olarak yazılmıştır. “علي” (Ali)’nin ي (ye) harfi keşideli olarak yazının altına doğru uzanmaktadır. Üç kartuşta da ufak tefek farklılıklar vardır. Birinci kartuşta “الله” (Allah) yazısının ه (güzel he) harfi ile ikinci kartuştaki ه (güzel he) harfi benzerdir ancak ikincide ه (güzel he) dalgalı bir şekilde yukarı uzanmaktadır. Üçüncü ه (güzel he) harfi “محمد” (Muhammed) yazısının ح (ha) harfine dolanmıştır. “الله” (Allah) yazısındaki şedde ve üstün dışında herhangi bir hareke kullanılmamıştır. Yazıların boşluklarını helezonî dallar üzerinde rûmî ve hatâyî motifleri doldurmaktadır. Kartuşların iki ucunda ve ortalarında düğüm motifi vardır. Kartuşta olduğu gibi düğümlerde de zemin kobalt boyalı ve koyu kobalt ile yapılmış noktalar yer almaktadır. Kartuşların dışında kalan bölümlerde helezonî dallar üzerinde rûmî motifinin oluşturduğu kompozisyon vardır. Rûmî motiflerinde zemin beyaz bırakılmış motifler kobalt ile boyanmıştır. Kulpların üst kısmında bulut motifi kulpların uçlarında ise düğüm yer almaktadır. Aynı zamanda kulpların sırtlarında ince bir kenarsuyu vardır.</p> <p>Eserin boynunda altın yıldızların kalıntıları bulunan ince bir zencerekten sonra üç madalyon yer almaktadır. Bunların üçünde farklı kûfi istif vardır.</p>

Madalyonlarda zemin açık kobalt ile boyalı olup koyu kobalt ile noktalar konulmuştur. Madalyonlarda kûfi olarak a. “القلة على” (el-kulletün Ali), b. “نفاسة على” (nefâsetün Ali) ve c. “الوسامة على” (el-vesametün Ali) yazmaktadır. Bu yazılarda ا (elif) ve ل (lam) gibi uzun harflerin uçlarında rûmî motifine benzer şekiller bulunmaktadır. İlk madalyonda ا (elif) harfi düz değil yay yapmaktadır ve zülfesizdir. ل (lam) ile ة (te) harfi iç içe geçmiştir ve aynı boydadır. “علي” (Ali) yazısının ي (ye) harfi keşidelir. İkinci madalyonun ن (nun) harfi dalgalanarak çıkan bir ا (elif) kadar uzun yapılmıştır. ف (fe) harfinden sonra yazılan ا (elif) harfi ile س (sin) harfinden sonraki ة (te) harfi neredeyse aynıdır. “علي” (Ali) kelimesinin ي (ye) harfi keşidelidir. Üçüncü madalyondaki ا (elif) harfi ilk madalyondaki ا (elif) harfine benzemektedir. و (vav) harfi oldukça küçüktür. س (sin) harfinden sonra gelen ا (elif) harfi ile م (mim) harfinden sonraki ة (te) harfi de ikinci madalyondaki gibi birbirine benzemektedir. Yazı boşluklarında mühmel⁴² harf olarak ه (güzel he) harfi ve tezyîn işaret olarak noktalar kullanılmıştır. Madalyonun iki ucunda da düğüm kullanılmış ve düğümler rûmî kollar ile bitirilmiştir. Madalyonların içleri açık kobalt ile boyalıdır ve koyu kobalt noktalar zemine hareket kazandırmıştır. Madalyonların hemen yanlarında bulut sarmalları yer almaktadır. Bulutların içleri açık kobalt ile boyanmıştır.

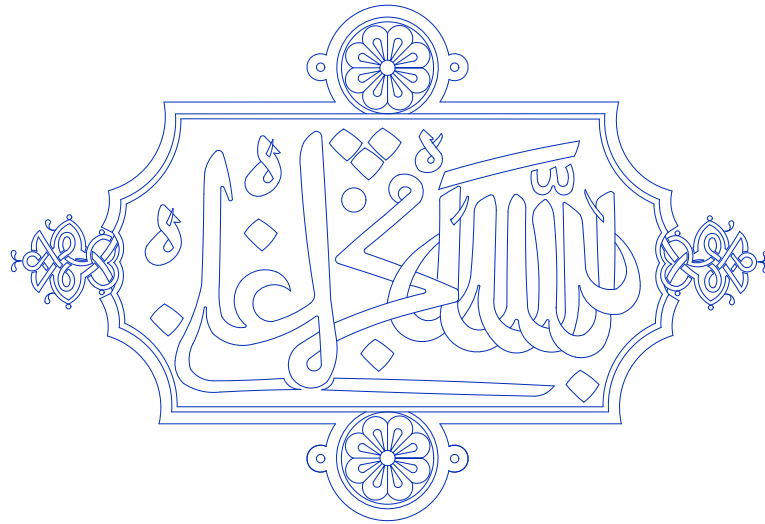
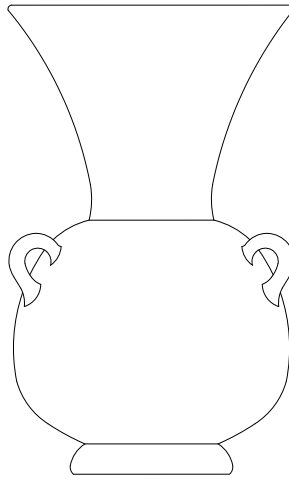
Durum	İzmit Sergi Salonu, vitrin 6'da sergilenmektedir. Ağız kısmında çentikler bulunmaktadır.
Yayın	<ul style="list-style-type: none"> • Akşit, Z.ve Akşit, İ., 2017, s. 236 • Arol, 2017, s. 5 • Atıl, 1987, s. 246-247 • Kolsuk, 1976, s. 82-83 • Önder, 2017, s. 286-288 • Öz, 1955, s. 43-44 • Raby, 1989, s. 91 • Raby, 1989, s. 156 • Rogers, ve Ward, 1988, s. 207-208 • Turan Bakır, 2007, s. 290

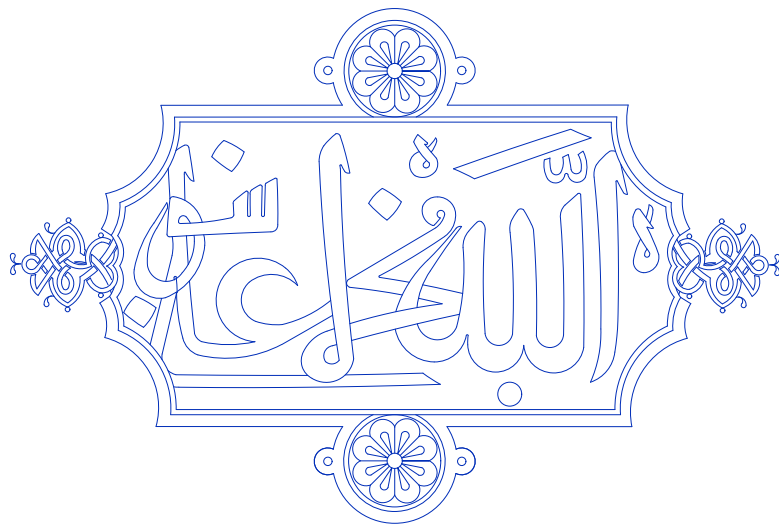
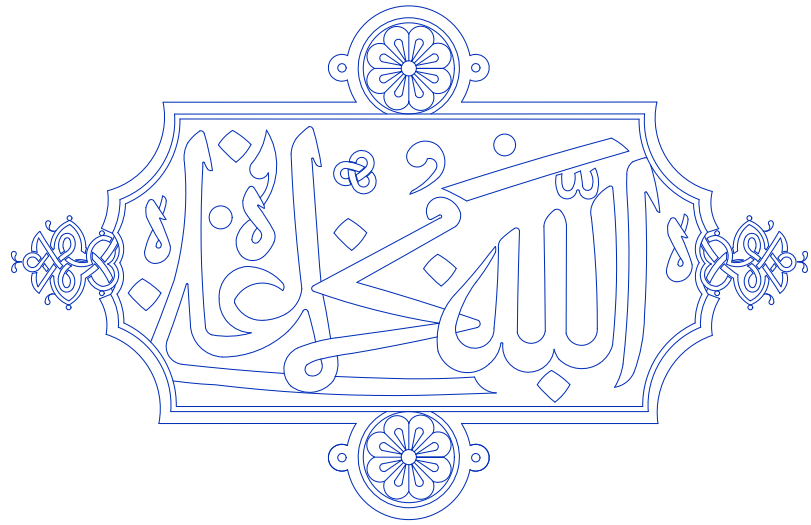
⁴² Noktası olmayan harflerdir (Yazır, 1974, s. 224).

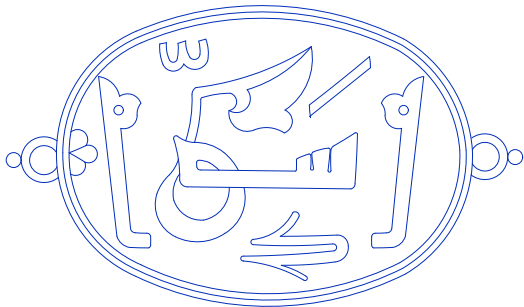
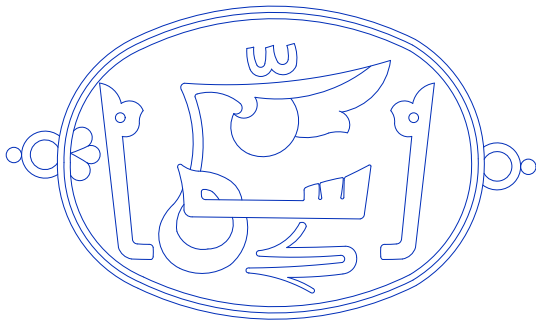
Katalog numarası	6		
İnceleme tarihi	06.04.2022		
Eser adı	Cami kandili		
Bulunduğu yer	Çinili Köşk Müzesi		
Geliş şekli ve tarihi	İstanbul II. Bâyezid Türbesi'nden 1885 devren getirilmiştir.		
Envanter numarası	41/1		
Ölçüler	Yükseklik	Uzunluk	Ağız çapı
	28 cm	-	17.50 cm
Üretim yeri ve tarihi	İznik, 1515-1520		
Süsleme programı	Bulut, bitkisel ve yazı		
Süsleme üslubu	Baba nakkaş		
Yazı türü	Sülüs- tezyîni kûfi		
Yazının Arapça ve Türkçesi	<p>Boyundaki madalyonlarda kûfi yazılar;</p> <p>سو (sau): ışık ⁴³</p> <p>سعو (si'w): gecenin bir saati ⁴⁴</p> <p>Boynunda ve gövdedeki sülüs yazılar;</p> <p>الله, محمد, علي (Allah, Muhammed, Ali)</p> <p>سو (sallalâhü teâlâ aleyhi vesellem)</p>		
			

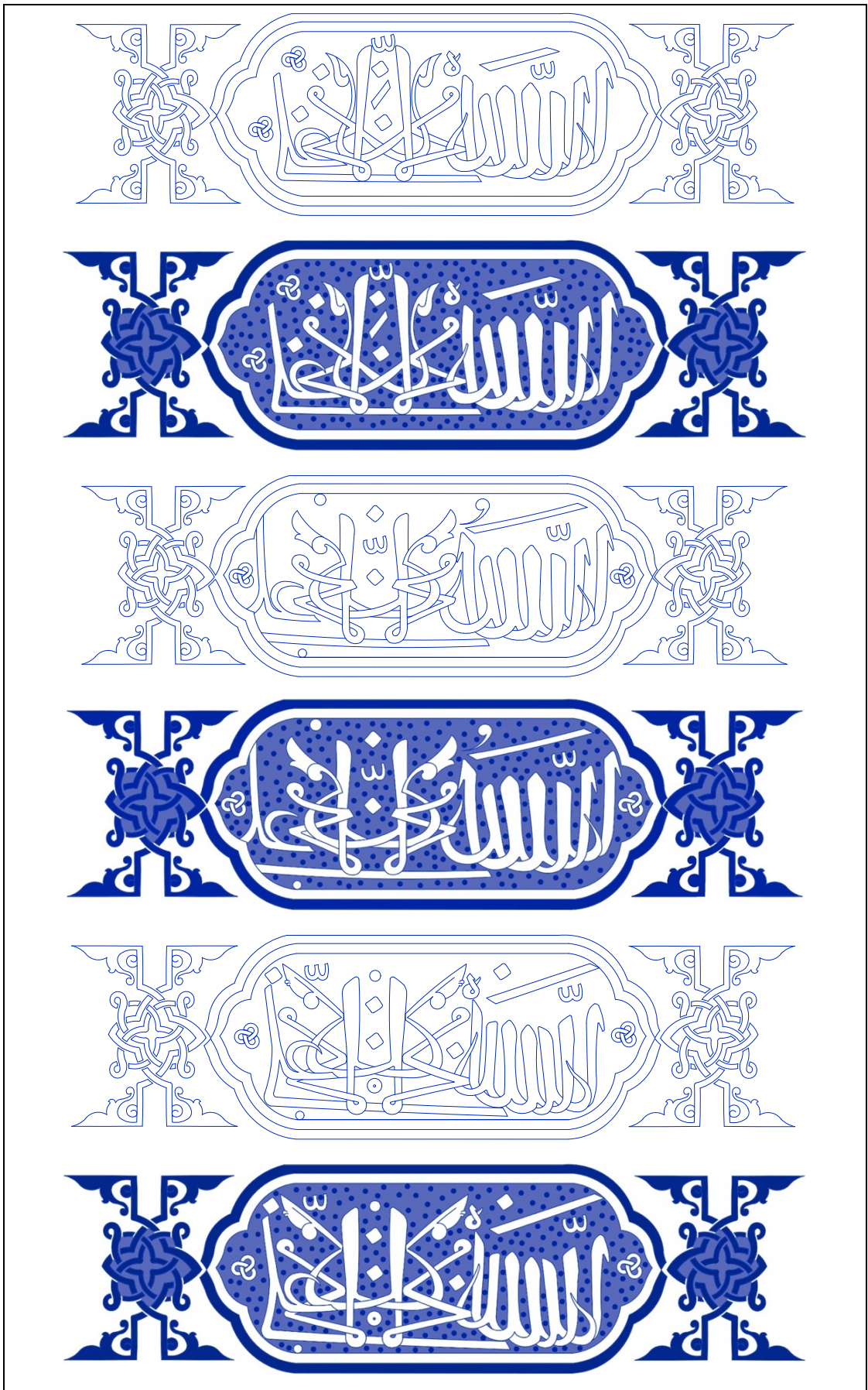
⁴³ Steingass, F. (2005). *A Comprehensive Persian-English Dictionary* İstanbul: Çağrı Yayınları s. 704

⁴⁴ Steingass, 2005, s. 683









Tanım	
	<p>Biçim olarak katalog 2 ve 5'teki kandillere benzemektedir. Kaidesi yüksek olan kandilin gövdesi armudi şeklindedir. Boynu ağza doğru huni gibi genişlemektedir. Gövdenin üzerinde üç adet kulp vardır.</p> <p>Kandilin altında beş kollu yıldızdan oluşan geometrik desenler vardır. Kaidesinin üstünde iki adet zencerek yer almaktadır.</p> <p>Gövdedeki ilk bordürde kıvrım dallar üzerinde hatâyî motiflerinin oluşturduğu kompozisyon yer almaktadır. Hatâyî motifleri oldukça iridir ve üstündeki detayları azdır. Bordürde zemin beyaz bırakılmış motifler kobalt ile boyanmıştır. Kulpların bulunduğu geniş bordürde zemini koyu kobalt ile noktalar yapılmış ve açık kobalt ile boyanmış üç adet kartuş vardır. Sülüs yazının kullanıldığı bu kartuşlarda "الله, محمد, علي" (Allah, Muhammed, Ali) yazmaktadır. Üç kartuşta da "محمد" (Muhammed) yazısının د (dal) harfi ile "علي" (Ali) yazısının ع (ayın) başı birleştirilmiştir. "علي" (Ali) yazısının ى (ye) harfi keşideli olarak yazılmıştır. "محمد" (Muhammed) yazısının د (dal) harfi ا (elif) harfi gibi uzundur ve iki kartuşta zülfelidir. Ayrıca bu kartuşların üçünde de bazı farklılıklar vardır. İlkte sadece "الله" (Allah) lafzı müsenna olarak yazılmıştır. İkincide "الله" (Allah) lafzı müsenna değildir ve ع (ayın) harfinin üzerindeki ه (güzel he) harfinin bitişi bir rûmî kol yer almaktadır. Üçüncüde ikinci kartuştan farklı olarak "علي" (Ali) yazısının üzerinde "س (sin) ve و (vav)" birleşimi kûfi yazı ile yazılmıştır. Yazı boşluklarında tezyîn işaret olarak nokta ve ه (güzel he) harfi yer almaktadır. Kartuşların iki başında saadet düğümü motifleri yer almaktadır. Saadet düğümü motifinin içi açık kobalt ile boyanmıştır. Kartuşların üst ve altının tam ortasında birer madalyon içinde penç vardır. Gövdede biri kırık üç kulp yer almaktadır. Kulpların sırtlarına zencerek çizilmiş, zencereğin bitişi ile simetrik rûmî kompozisyon birleştirilmiştir. Hurdeli rûmîlerin içleri açık kobalt ile boyalıdır ve rûmîlerin aralarında küçük küçük noktalar yer almaktadır. Kulpun hizasından itibaren üste doğru aşağıdaki rûmî kompozisyonun simetriği yapılmıştır. Gövdede son olarak zemini boyalı kıvrım dallar üzerinde hatâyî motifinin oluşturduğu ince bordür yer almaktadır.</p> <p>Boyunda kartuşa geçirilmiş üç farklı küçük yuvarlak madalyon yer almaktadır. Bu madalyonlara koyu kobalt ile noktalar yapıldıktan sonra açık kobalt ile zemin boyanmıştır. Madalyonların üstünde ا (elif), س (sin), و (vav) ve ع (ayın) harfleri yer almaktadır. Burada سو (sau) ya da سعو (si'w) kelimelerinden birinin yazdığı</p>

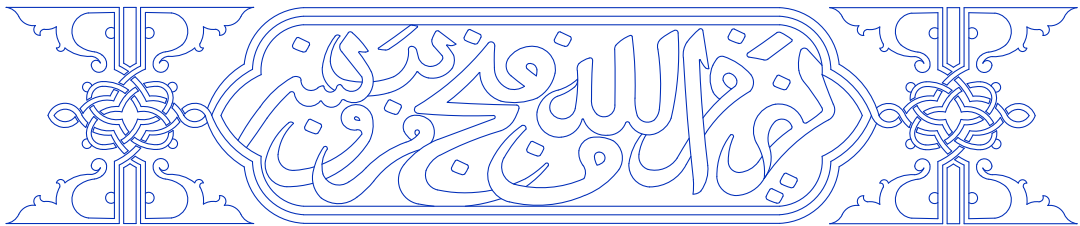
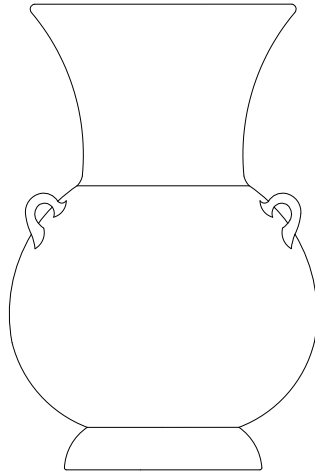
<p>düşünülmektedir. Kompozisyonların hepsinde و (vav) harfinin bitiminden rûmî kol çıkmıştır. Madalyonların birinde diğerlerinde olmayan س (sin) harfinden sonra ع (ayın) harfi vardır. Bulut motiflerinin oldukça büyük yer kapladığı boyun bölümünde bulutların içi açık kobalt ile havalı boyanmıştır. Bulutun çevresinde helezonî şekilde mine kadar küçük hatâyî motifleri yer almaktadır. Madalyonların bağlı olduğu kartuşların zemininde göbekteki ile aynı boyama tekniği kullanılmıştır. Kartuşta harflerin beyaz bırakıldığı sülüs istif yer almaktadır. Bu üç kartuşta da “الله, محمد, علي” (Allah, Muhammed, Ali) yazmaktadır. Bunlardan “الله” (Allah) ve “محمد” (Muhammed) müsenna olarak yazılmış olup “علي” (Ali) yazısında müsenna yoktur. Fakat ي (ye) harfi keşideli olarak kullanılmıştır. Yazıda د (dal) harfleri adeta ل (lam) harfi kadar uzundur. “محمد” (Muhammed) yazısında د (dal) harfinin bitişinde rûmî kollar kullanılmıştır. Üç kartuşun üçünde de bu rûmî kollar farklıdır. Yazıdaki bazı boşluklara tezyîn işaret olarak noktalar konulmuştur. Üç kartuşun üçünde de farklı sayıda nokta vardır. Bu noktaların bazıları yuvarlak bazıları köşeli olup hepsinin ortasında bir adet koyu kobalt ile boyanmış nokta bulunmaktadır. Yine mühmel harf olan ه (güzel he) tezyîn işaret olarak kullanılmıştır. Ayrıca boşluklarda saadet düğümü motifi vardır. Kartuşların aralarında da saadet düğümü motifi kullanılmıştır. Bu motifin de zemini açık kobalt ile boyanmıştır.</p>	
Durum	Müze deposundadır. Ağız kenarında kopmalar ve sırda çatlamlar bulunmaktadır. Kulplardan birisi kırıktır.
Yayın	<ul style="list-style-type: none"> • Kolsuk, 1976, s. 83-84 • Önder, 2017, s. 289-291 • Raby, 1989, s. 92 • Raby, 1989, s. 156

Katalog numarası	7		
İnceleme tarihi	16.01.2023		
Eser adı	Cami kandili		
Bulunduğu yer	British Müzesi (https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_G-4)		
Geliş şekli ve tarihi	Edith Godman tarafından müzeye 1983 yılında bağışlanmıştır.		
Envanter numarası	G.4		
Ölçüler	Yükseklik	Uzunluk	En geniş çap

	28.20 cm	-	18.00 cm
Üretim yeri ve tarihi	İznik, 1510 (yaklaşık)		
Süsleme programı	Bitkisel, düğüm, bulut ve yazı		
Süsleme üslûbu	Baba nakkaş		
Yazı türü	Sülüs		
Yazının Arapça ve Türkçesi	<p>a. الله, محمد, علي (Allah, Muhammed, Ali) سو (s.a.v.)</p> <p>b. نصر من الله وفتح قريب وبشير (nasrun minallâhi ve fethun garîb, ve beşşir)</p> <p>c. المؤمنین يا محمد (el-mü'minîn yâ Muhammed)</p> <p>yazmaktadır. Allah'ın yardımı ve yakın bir fetih! Haydi müminleri müjdele (Saff Suresi, 61/13).⁴⁵ ayetinden sonra devamı olarak (yâ Muhammed)</p>		



⁴⁵ <https://kuran.diyaret.gov.tr/mushaf/kuran-meal-2/saff-suresi-61/ayet-6/kuran-yolu-meali-5>





Tanım

Katalog 2, 5 ve 6'daki kandil ile biçim olarak benzer özelliklere sahiptir. Yüksekçe kaidesi üzerinde yükselen gövde armudidir. Huni şeklindeki boyun ağza doğru genişlemektedir. Üç kulp da gövdenin üzerine yerleştirilmiştir.

Kandilin altında altı kollu yıldızdan doğan geometrik desenler ve kaidenin iç kısmında taçlı bordür yer almaktadır. Baba nakkaş üslûbundaki gibi taç şeklindeki yaprakların ortalarına iğne deliğine benzer noktalar yapılmıştır. Kaidenin dışında bir zencerek bir de rûmî üç iplik bordür yer almaktadır.

Gövdesindeki ilk bordürde helezonî kıvrım dallar üzerinde açık kobalt ile boyanmış hatâyî motiflerinin oluşturduğu kompozisyon vardır. Hatâyî motiflerinin yapraklarının ortalarında iğne deliği şeklinde noktalar yer almaktadır. Noktaların etrafında bir boşluk bırakılan motifler açık kobalt ile boyanmıştır. Gövdedeki geniş bordürde rûmî tepeliğin ters yüz yapıldığı bir kompozisyon vardır. Oldukça büyük tepeliklerden sırayla biri zemin boyalı iken diğerinin zemini boş bırakılmıştır. Boş bırakılan tepelik kulplara denk gelmektedir ve içinde dolantı bulutların oluşturduğu kompozisyonda motiflerin içleri boyanmıştır. Tepeliğin uçlarında koyu kobalt boya ile tığ yapılmıştır. Zemini kobalt boyalı olan tarafta ise yine dolantı bulut motifleri vardır. Bulut motiflerinin içlerinde oldukça ayrıntılı tarama şeklinde çizgiler serpiştirilmiş konturlarda da taramalar yapılmıştır. Ayrıca bulutları çevreleyen helezonî kıvrım dallar üzerinde hatâyî motifleri yer almaktadır. Burada motifler boyanmamış sadece ortalarında iğne deliğine benzer noktalar ve ince çizgiler

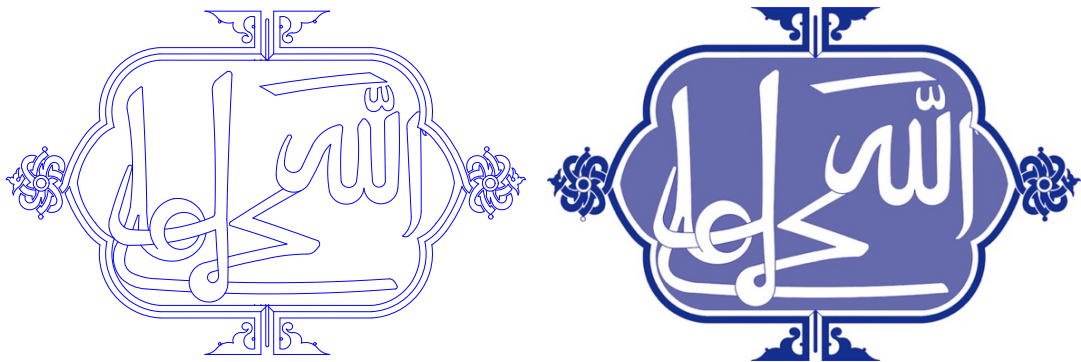
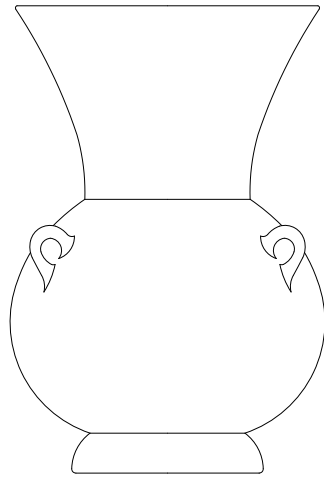
yapılmıştır. Bordürün üzerindeki kulpların sırtlarında baba nakkaş üslûbundan esinlenerek yapılmış kenar suyu yer almaktadır.

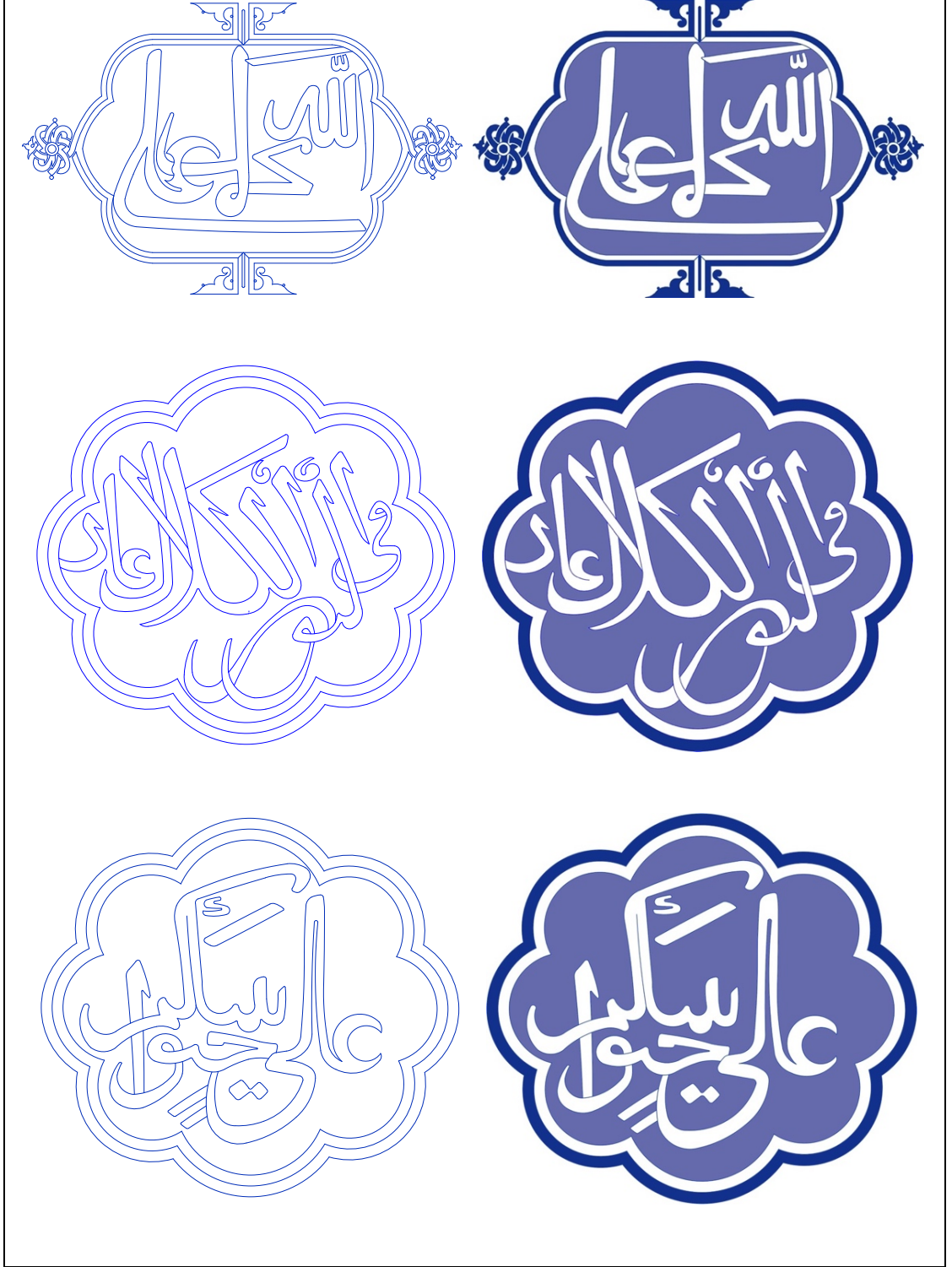
Boynunda ince bir zencerekten sonra zemini boş bırakılıp motiflerin boyandığı helezonî kıvrım dallar üzerindeki hatâyî motiflerinin oluşturduğu bordür gelmektedir. Kandilin boynundaki son bordürde kartuşlar yer almaktadır. Üç kartuşun üçünde de farklı istiflerde sülüs yazı kullanılmıştır. Kartuşların zemininde koyu kobalt boya ile noktalar yapılmış ve açık kobaltla boyanmıştır. Uçlarına da saadet düğümü motifleri yapılmıştır. Kartuşlarda sırasıyla a. “الله, محمد, علي” (Allah, Muhammed, Ali) b. “نصر من الله وفتح قريب وبشير” (nasrun minallâhi ve fethun garîb ve beşşiri) c. “المؤمنين يامحمد” (el-mü'minîn ya Muhammed) yazmaktadır. İlk kartuşta yer alan “الله, محمد, علي” (Allah, Muhammed, Ali) yazısının üzerinde biraz daha küçük ölçülerde سو (s.a.v.) yazmaktadır. Harflerin karakterlerine bakıldığında ا (elif) harfleri kalındır. İstifte “الله” (Allah) yazısının ه (güzel he) harfi “محمد” (Muhammed) yazısının ح (ha) harfine dolanmıştır. د (dal) harfi ile ع (ayın) harfi birleşmiştir ve د (dal) harfine ل (lam) gibi zülfe yapılmıştır. “علي” (Ali) yazısının ي (ye) harfi keşidelidir. İkinci kartuşta ص (sad) ve ر (ra) harfleri sülüse oranla küçüktür ve ص (sad) harfinin gözü koyu kobalt boya ile doldurulmuştur. م (mim), و (vav) ve ف (fe) harflerinin gözünde de aynı işlem uygulanmıştır. İkinci kartuştaki istifte harfler biraz yan yatmıştır. Özellikle و (vav) ve ف (fe) harfleri yandır. ق (kaf) ile ر (ra) birleşimi م (mim) ile ر (ra) birleşimi gibi yazılmıştır. Üçüncü kartuşta ilk م (mim) ve و (vav) başı oldukça büyük ikinci م (mim) ise küçüktür. “محمد” (Muhammed) yazısındaki ilk م (mim) harfi çok küçük kalmıştır. Yazıda harekelerden sadece birkaçı kullanılmış noktalar ise boşlukları doldurmak için tezyîn işaret olarak rastgele dağıtılmıştır. Son kartuşun boşluğundan bir adet rûmî kol vardır.

Durum	Kaidesine kadar çatlaktır ve kenarlarda iki küçük çatlak bulunmaktadır.
Yayın	<ul style="list-style-type: none">• Lane, 1957, s. 278• Raby, 1989, s. 92• Raby, 1989, s. 156• Rogers, ve Ward, 1988, s. 209

Katalog numarası	8		
İnceleme tarihi	16.01.2023		
Eser adı	Cami kandili		
Bulunduğu yer	British Müzesi (https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_G-5)		
Geliş şekli ve tarihi	Edith Godman tarafından müzeye 1983 yılında bağışlanmıştır.		
Envanter numarası	G.5		
Ölçüler	Yükseklik	Uzunluk	En geniş çap
	27.80 cm	-	18.50 cm
Üretim yeri ve tarihi	İznik, 1510 (yaklaşık)		
Süsleme programı	Bitkisel, bulut, geometrik desenler ve yazı		
Süsleme üslûbu	Baba nakkaş		
Yazı türü	Sülûs		
Yazının Arapça ve Türkçesi	<p>الله, محمد, علي (Allah, Muhammed, Ali)</p> <p>a. الكلا عادل في النور (El-kilâ âdilün fi'n-nûri)</p> <p>Her kim adilse nurdadır.</p> <p>b. علي حق اسكر (Ali Hakkın askeri)</p>		







Tanım

Katalog 2, 5, 6 ve 7'deki kandiller ile biçim olarak benzerdir. Kaidesi yüksekçe olan kandilin armudi gövdesi bulunmaktadır. Huni şeklindeki boynu ağza doğru genişlemektedir. Gövdenin üzerinde üç adet kulp yer almaktadır.

Kandilin altında sepet örgüsü gibi birbirine geçmiş geometrik desenler ve kenarlarında tığ vardır. Kaidede zencerek ve üç iplik rûmî bordür yer almaktadır.

Kandilin gövdesinde zemini kobalt ile boyalı dolantı bulut, hatâyî ve peñç motiflerinin oluşturduğu kompozisyon bulunmaktadır. Gövdedeki geniş bordürde üç adet kartuş yer almaktadır. Kandile dair sadece iki cephesinin olduğu görsel bulunduğu için üçüncü kartuşa dair bilgilere ulaşamamıştır. Kartuşlar bir kulptan diğer kulpa kadar uzanmaktadır. Kartuş içinde bir kartuş daha vardır. Uçlarında saadet düğümü motifi bulunan bu kartuşlarda zemin kobalt ile boyalıdır. Kartuşlara sülüs ile “الله, محمد, علي” (Allah, Muhammed, Ali) isimlerin istif yapılmıştır. İstiflerde ufak tefek farklılıklar vardır. “الله” (Allah) yazısının ة (güzel he) harfi “محمد” (Muhammed) yazısının ilk م (mim) harfinin üzerindedir ve م (mim) harfinin başı görünmemektedir. “محمد” (Muhammed)’in د (dal) harfinin çanağı “علي” (Ali) yazısının ع (ayın) harfinin içinden geçerek oldukça büyük çizilmiştir. Aynı zamanda د (dal) harfi ا (elif) harfinden bile uzundur. “الله” (Allah) isminin üzerinde bir şedde ve üstün dışında hareke ve nokta yoktur. İstifi kıvrım dallar üzerinde hatâyî motifleri sarmalamaktadır. Bu yazının bulunduğu kartuş biraz boşluk bırakılarak çevrelenmiştir. İkinci kartuşun dış kısmında bulut motifleri bulunmaktadır ve kobalt ile zemin boyanmıştır. Kulpların sırtlarında baba nakkaş üslûbundan esinlenerek tasarlanmış kenarsuyu yer almaktadır. Gövdede son olarak zemini kobalt boyalı üç iplik rûmî bordürü vardır.

Boyunda gövdedeki kartuşların hizasında zemini kobalt boyalı birer madalyon yer almaktadır. Kenarlarında saadet düğümü motifleri bulunan madalyonlarda nestâlik yazı etkileri görünen sülüs istif vardır. Yazıda a. “الکلا عادل فى النور” (El-kilâ âdilün fi'n-nûri) ve b. “على حق اسکر” (Ali Hakkın askeri) yazmaktadır. Kartuştaki yazıya bakıldığında harflerin daha cılız olduğu görülmektedir. Zülfeleler kısadır. Birinci madalyondaki و (vav) harfinin çanağı ق (kaf) harfinin çanağı kadar büyük yapılmıştır. لا (lamelif) harfinin ا (elif)’i yukarda kalmıştır. ع (ayın) harfinin başı diğer harflere bakıldığında çok küçüktür. Yazıyı helezonî kıvrım dallar ile hatâyî motifleri sarmalamaktadır. İkinci madalyonda ع (ayın) ile ل (lam) harflerinin arasında yukarı kadar uzanan bir boşluk vardır. ك (kef) harfinin çıkıştaki eğimi oldukça düz görünmektedir. Madalyonların kenarlarında yer alan saadet düğümü motifleri yarım semseye benzer küçük şekillere bağlanmıştır. Zemini boyalı bu şekillerin içinde hatâyî motiflerinin oluşturduğu kompozisyon yer almaktadır. Boş kalan zeminlerde koyu kobalt boya ile tığlar yapılmıştır.

Durum	Boynu ile gövde birleşim yerinde küçük bir fırınlama çatlağı bulunmaktadır. Boynunda yer alan dikey çatlaklar tamir edilmiştir. Bir kulp hasarlı olup düzeltilmiştir.
Yayın	<ul style="list-style-type: none"> • Arol, 2017, s. 4 • Lane, 1957, s. 278 • Raby, 1989, s. 93

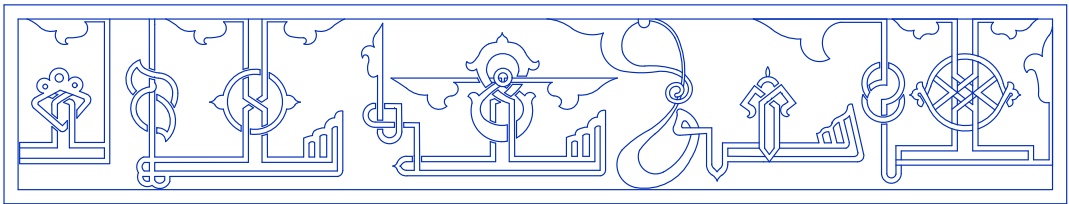
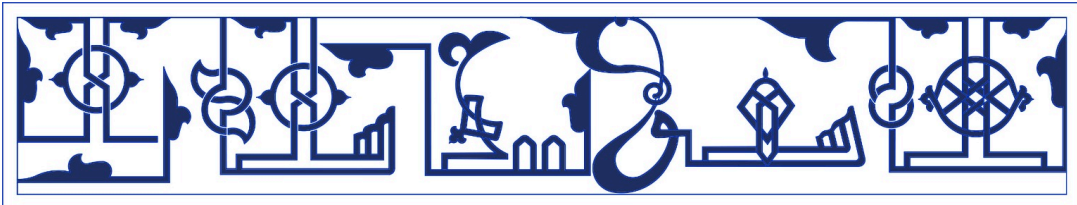
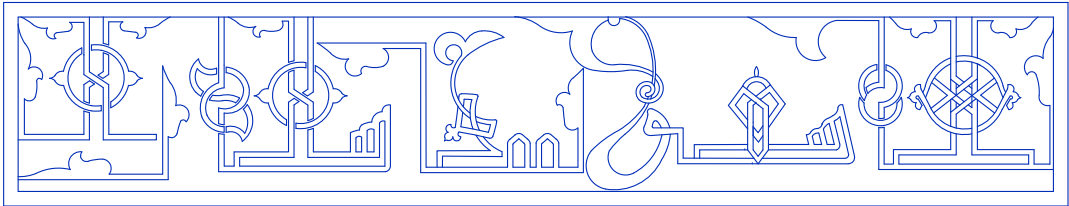
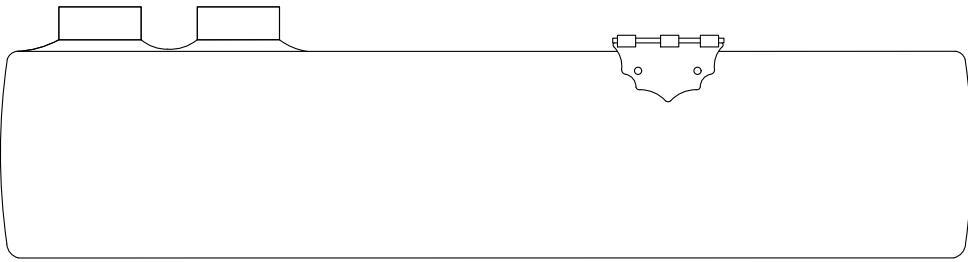
Katalog numarası	9		
İnceleme tarihi	16.01.2023		
Eser adı	Kalem kutusu		
Bulunduğu yer	British Müzesi (https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_G-7)		
Geliş şekli ve tarihi	Edith Godman tarafından müzeye 1983 yılında bağışlanmıştır.		
Envanter numarası	G.7		
Ölçüler	Yükseklik	Uzunluk	Ağız çapı
	6.40 cm	29.70 cm	-
Üretim yeri ve tarihi	İznik, 1510 (yaklaşık)		
Süsleme programı	Bitkisel, yazı		
Süsleme üslûbu	Baba nakkaş		
Yazı türü	Tezyîmî kûfi, sülûs		
Yazının Arapça ve Türkçesi	سو (sau): ışık ⁴⁶ سعو (si'w): gecenin bir saati ⁴⁷ نصر من الله وفتح قريب (Nasrun minallâhi ve fethun karîb) Allah'ın yardımını ve yakın bir fetih! (Saff Suresi, 61/13). ⁴⁸		

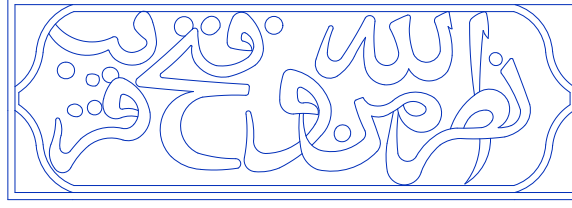
⁴⁶ Steingass, 2005, s. 704

⁴⁷ Steingass, 2005, s. 683

⁴⁸ <https://kuran.diyaret.gov.tr/mushaf/kuran-meal-2/saff-suresi-61/ayet-6/kuran-yolu-meali-5>







Tanım

Kalem kutusu kenarları yumuşatılmış dikdörtgen biçimindedir. Bir bütün halindeki kalem kutusunun içine hokkalar yerleştirilmiştir. Kalem kutusunun üzerinde hokkaların metalden iki kapağı yer almaktadır. Kutunun üzerine yerleştirilmiş metal açılır kapanır şekildedir.

Kalem kutusunun alt kısmında bulut motiflerinin tekrarından oluşan bir kompozisyon vardır. Bulutların etrafında ise kıvrım dallar üzerinde hatâyî motifi yer almaktadır. Burada zemin değil motifler boyanmış ayrıca bulutların içlerine taramalar yapılmıştır.

Kalem kutusunun iki yanında benzer tezyînî kûfî kompozisyon yer almaktadır. Burada ا (elif), س (sin), و (vav) ve ع (ayın) harfleri kullanılarak سو (sau) ya da سعو (si'w) kelimelerinden birinin ya da birkaçının tekrarı yazılmıştır. Aynı tekrar katalog 6'da da kullanılmıştır. Kalem kutusunun uzun kenarlarında altta ve üstte zencerek ile ortada yazılı bordür yer almaktadır. Bordürdeki harflerde düğümler kullanılmıştır. س (sin) harfi eğim yaparak basamak gibi inmektedir. Her ع (ayın) harfinin başında farklı bir düğüm yer almaktadır. و (vav) çanağı adeta nestâlik harflerin çanağı gibi uçmaktadır ve ucundan devam eden bir rûmî kol çıkmaktadır. Yazıyı helezonî kıvrım dallar üzerinde küçük hatâyî motifleri sarmaktadır. Bordürde zemin değil yazı ve motifler boyanmıştır.

Kalem kutusunun kısa kenarlarında rûmî ve hatâyî motiflerinin oluşturduğu kompozisyon yer almaktadır. Burada zemin kobalt ile boyanmıştır.

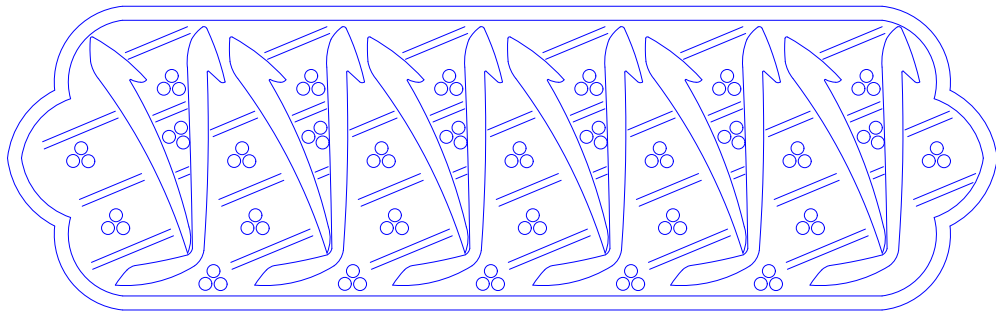
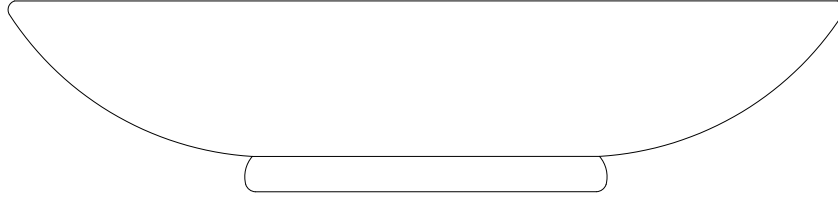
Katalog 7'deki kandilin üstünde yer alan yazının neredeyse aynısı burada da karşımıza çıkmaktadır. "نصر من الله وفتح قريب" (nasrun minallâhi ve fethun garīb) yazan

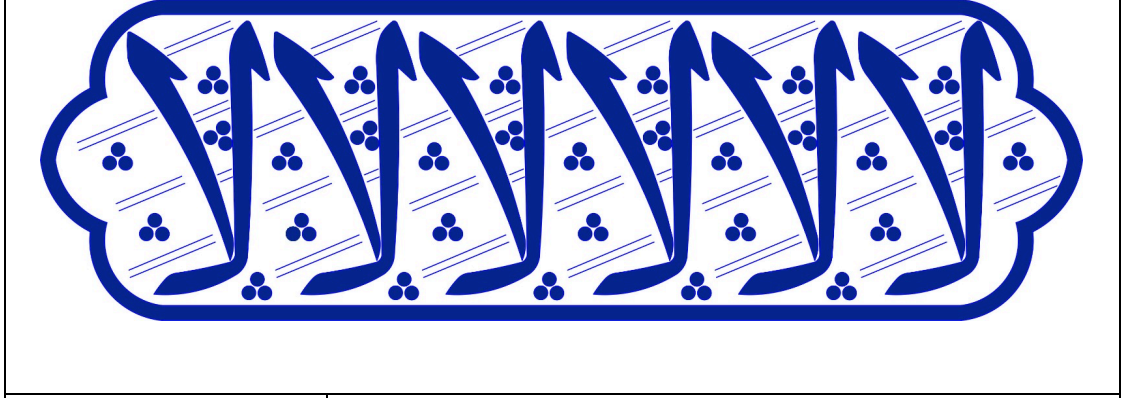
<p>kartuştaki yazının yazı karakteri de dahil olmak üzere benzerlik gösterir. Metal işçiliğin de bulunduğu kalem kutusunun üst kısmında da sülüs hat ile yazılmıştır. Yazıda nesih etkileri bulunmaktadır. ص (sad) harfi sülüse göre küçük nesih göre yuvarlaktır. ا (elif) harfi ص (sad) harfinin arkasında kalmıştır ve oldukça incedir. ن (nun) harfinin çanağı kısadır. و (vav) başları kûfi gibi köşelidir. ح (ha) harfi sülüs yazıya oranla küçüktür. Yazılı bordürde koyu kobalt ile noktalar yapılmış ve açık kobalt ile zemin boyanmıştır. Metal kapaklı hokkaların bulunduğu yazıdan sonraki alanda kıvrım dallar üzerinde hatâyî motifleri yer almaktadır. İki hokka arasında saadet düğümü motifi bulunmaktadır. Düğüm dışında zemin kobalt boyalıdır.</p>	
Durum	Üst yüzeyinde fırın çatlağı bulunmaktadır. Gövdede iki dikey çatlak, beş çentik, kaide kısmında biri düzeltilmiş iki çentik bulunmaktadır.
Yayın	<ul style="list-style-type: none"> • Atıl, 1987, s. 247 • Carswell, 1998, s. 37-38 • Lane, 1957, s. 279 • Raby, 1989, s. 92 • Rogers, ve Ward, 1988, s. 206-207

Katalog numarası	10		
İnceleme tarihi	06.04.2022		
Eser adı	Tabak		
Bulunduğu yer	Çinili Köşk Müzesi		
Geliş şekli ve tarihi	Eminönü Sultanahmet Eski Cezaevi bahçesinden 1998 kurtarma kazısında çıkartılmıştır. 1999 yılında müzeye teslim edilmiştir.		
Envanter numarası	99.2		
Ölçüler	Yükseklik	Uzunluk	Ağız çapı
	4.6 cm	-	20 cm
Üretim yeri ve tarihi	İznik, 16 yüzyıl başları		
Süsleme programı	Bitkisel ve yazı		
Süsleme üslûbu	Baba nakkaş		
Yazı türü	Sülüs		

Yazının Arapça ve
Türkçesi

Y : Lamelif

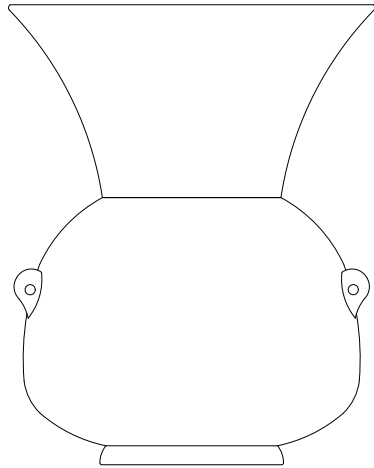




Tanım	
	<p>Tabak küçük bir kaide üzerinde yay yaparak genişlemektedir.</p> <p>Kaidesi boş bırakılan tabağın arkasında dört adet yazının bulunduğu kartuş yer almaktadır. Kartuşlarda “ل” (lamelif) harfi tekrarlanmıştır. Sülüs olarak yazılan “ل” (lamelif) harfinde ل (elif) ve ل (lam) harfinin başları kalındır. Zemini boş bırakılıp koyu kobalt boya boyanan harflerden arta kalan boşluklarda tezyîn olarak küçük üç nokta ve ince iki çizgi kullanılmıştır. Kartuşun dışında koyu kobalt boya ile küçük hatâyî motifler yapılmış ve zemin açık kobalt ile boyanmıştır.</p> <p>Tabağın merkezinde zemini boyalı bir kompozisyon yer almaktadır. Merkezinde penç motifinden çıkan kıvrım dallar üzerinde hatâyî motifi kullanılmıştır. Motiflerin ortalarında yer alan iğne deliğine benzer şekiller oldukça iridir. Kompozisyonun dışında bir boşluk bırakıp tığ yapılmış tabağın ağzına çift çizgi file çekilmiştir.</p>
Durum	Çinili Köşk Müzesi deposundadır. Kırık olarak bulunan yedi parça yapıştırılmıştır. Ağız kısmında ve gövdede eksiklikler bulunmaktadır. Sırda bazı kirlenmeler oluşmuştur.
Yayın	Esere dair yayınlarda yer alan bilgi yoktur.

Katalog numarası	11		
İnceleme tarihi	06.04.2022		
Eser adı	Cami kandili		
Bulunduğu yer	Çinili Köşk Müzesi		
Geliş şekli ve tarihi	II. Bâyezid Türbesi'nden 1885 yılında devren getirilmiştir.		
Envanter numarası	41/4		
Ölçüler	Yükseklik	Uzunluk	Ağız çapı

	21.50 cm	-	17.50 cm.
Üretim yeri ve tarihi	İznik, 1510-15 (yaklaşık)		
Süsleme programı	Bitkisel ve yazı		
Süsleme üslûbu	Baba nakkaş		
Yazı türü	Tezyîmî kûfi		
Yazının Arapça ve Türkçesi	سو (sau): ışık ⁴⁹		



⁴⁹ Steingass, 2005, s. 704



Tanım

Uzun olmayan bir kaide üzerinde duran kandilin gövdesi yuvarlağa yakındır. Gövdenin ortasında üç adet küçük kulp yer almaktadır. Gövde genişliği boyna doğru daralmaktadır. Ağza yaklaştıkça genişleyen boynu ise huni gibidir.

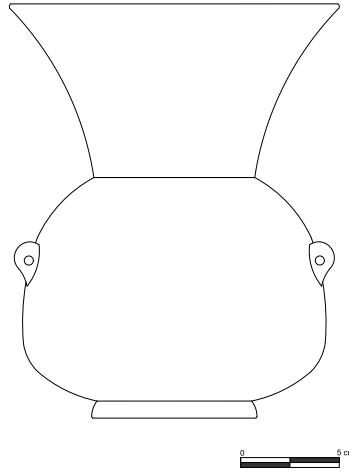
Kandilin altında baba nakkaş üslûbunda iri bir penç motifi görülmektedir. Kobalt ile boyanan penç motifinin dışına tığ yapılmıştır. Kaidesinde sadece ince bir file yer almaktadır.

Kandilin gövdesine yazılı bir bordür ile geçilmektedir. Zemini kobalt ile boyalı olan bu bordürde yazı ve motifler beyaz bırakılmıştır. Yazıda katalog 6 ve 9'da olduğu gibi ا (elif), س (sin) ve و (vav) harfleri bulunmaktadır. Burada bir tekrar söz konusu olup سو (sau) kelimesinin yazdığı düşünülmektedir. Kûfi yazının yer aldığı bu bordürde ا (elif) ve ل (lam) gibi uzun harflerin rûmî motifine benzetildiği ve hatâyî motifinin yapraklarının ا (elif) gibi uzun harflerin gövdesinde dolandığı görülmektedir. و (vav) harflerinin çanağının ucundan rûmî kollar uzanmakta ve bu kollar kırılıp eğim yaparak devam etmektedir. س (sin) dişleri merdiven basamağına benzetilmiştir. Boşluklara serpiştirilmiş irili ufaklı yuvarlak ve dikdörtgen noktalar yer almaktadır. Zemini boyalı bu bordürün hemen üzerinde ince bir zencerek vardır. Kandilin gövdesindeki büyük bordür bu zencerekten sonra başlamaktadır. Bordürde hatâyî ve penç motiflerinin kıvrım dallar üzerinde oluşturduğu kompozisyon yer almaktadır. Motiflerin ortalarında iğne deliği şeklinde iri noktalar vardır. Motifte bu noktalardan sonra bir boşluk bırakılarak kobalt ile boyanmış zemin beyaz bırakılmıştır. Kandilin kupları bu bordürün üzerindedir. Kulplar kobalta boyanmıştır

<p>ve hatâyî motifinin ortasına yerleştirilerek motifinin meşimesi gibi görünmektedir. Maden işine benzeyen taçlı bordür ile boyna geçilmektedir.</p> <p>Kandilin boynunda iki ince zencerek arasında kûfi yazının bulunduğu bordür yer almaktadır. Burada harfler beyaz bırakılıp zemin kobalt ile boyanmıştır. Yazı gövdede yer alan kûfi yazıyla aynı harflerden oluşmaktadır ve aynı karaktere sahiptir. و (vav) harfinin ucundan yine rûmî kollar çıkmakta fakat diğer örnekten farklı olarak kırıldıktan sonra düz devam etmektedir. س (sin) dişleri bazen düz bazen de merdiven basamağı şeklindedir. Aynı zamanda س (sin) bazen iki dişli bazen de üç dişlidir. Yazıda س (sin) harfinin altındaki boşlukta rûmî kol, hatâyî ya da penç motifi vardır. Kandil iki zencerek arasında rûmî tepelik ile hatâyî motiflerinin oluşturduğu bordürle sonlanmaktadır. Tepelik ters düz yapılarak bir kompozisyon oluşturulmuştur. Bu bordürde yukarı bakan tepeliğin zemini boş bırakılırken aşağı bakan tepeliğin zemini boyalıdır ve içerisinde hatâyî motifi yer almaktadır.</p>	
Durum	İznik Sergi Salonu, vitrin 6'da sergilenmektedir. Kulpları ile ağız kenarında küçük kopmalar bulunmaktadır.
Yayın	<ul style="list-style-type: none"> • Arol, 2017, s. 4 • Jenkins, 1983, s. 4-52. • Kolsuk, 1976, s. 81 • Otto-Dorn, 1957, s. 295 • Önder, 2018, s. 149-159. • Raby, 1989, s. 99 • Raby, 1989, s. 159

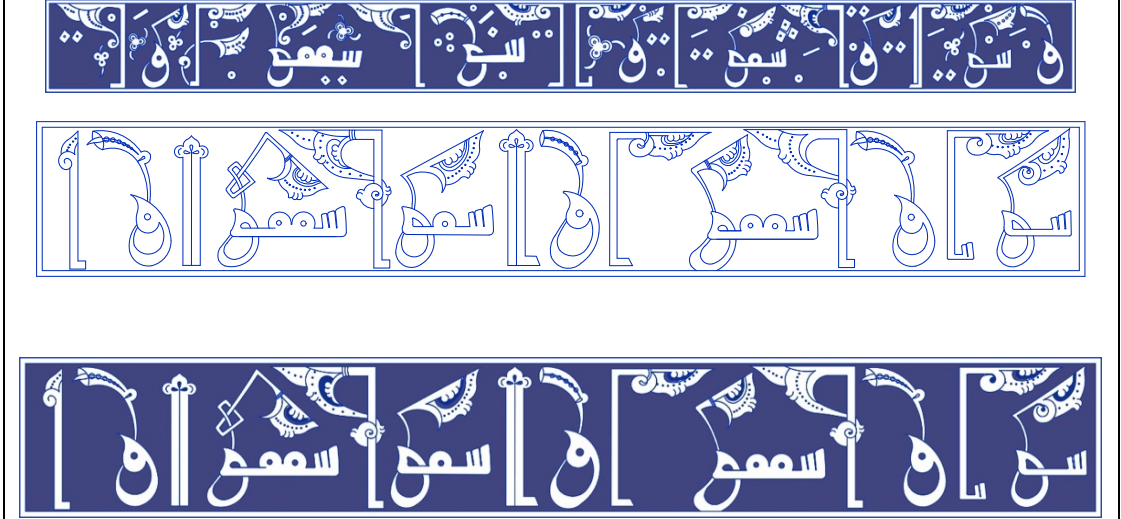
Katalog numarası	12		
İnceleme tarihi	06.04.2022		
Eser adı	Cami kandili		
Bulunduğu yer	Çinili Köşk Müzesi		
Geliş şekli ve tarihi	II. Bâyezid Türbesi'nden 1885 yılında devren getirilmiştir.		
Envanter numarası	41/3		
Ölçüler	Yükseklik	Uzunluk	Ağız çapı
	21.00 cm	-	17.50 cm
Üretim yeri ve tarihi	İznik, 1512 (yaklaşık)		

Süsleme programı	Bitkisel ve yazı
Süsleme üslûbu	Baba nakkaş
Yazı türü	Tezyîni kûfi
Yazının Arapça ve Türkçesi	سو (sau): ışık ⁵⁰ سعو (si'w): gecenin bir saati ⁵¹



⁵⁰ Steingass, 2005, s. 704

⁵¹ Steingass, 2005, s. 683



Tanım

Biçim ve süsleme olarak katalog 11 ile aynı özelliklere sahiptir. Kaidesi uzun olmayan kandilin gövdesi yuvarlağa yakındır. Gövdede üç adet küçük kulp vardır. Boyna doğru gövdesi daralmaktadır. Boynu ise huni şeklinde olup ağza yaklaştıkça genişlemektedir.

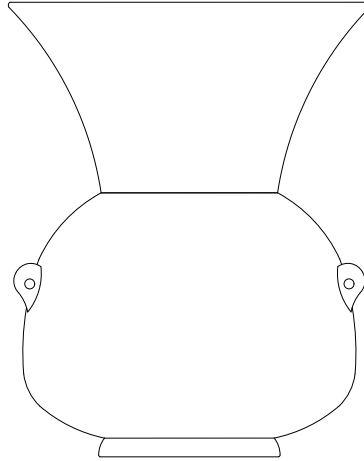
Kandilin altında on üç yapraklı penç motifi yer almaktadır. Kaidesinde ise tek ince bir file çizgisi vardır.

Harflerin beyaz bırakılıp zeminin kobalt boyandığı gövdedeki ilk bordürde kûfi yazı yer almaktadır. Yazıda bir tekrar vardır ama tekrarda da farklılıklar görülmektedir. Burada katalog 6, 9, ve 11'de yer alan harflerin aynısı kullanılmıştır. Bu yazıda سو (sau) ya da سعو (si'w) kelimelerinden birinin yazdığı düşünülmektedir. Burada farklı olan ع (ayın) harfi kelimelerde bazen iki bazen tek kullanılmış bazen de hiç kullanılmamıştır. Yazı karakterine bakıldığında bazen ا (elif) harfleri düz uzanmakta ve kırılarak bir değnek gibi devam etmektedir. Bazen de ا (elif) harfi ortadan ikiye ayrılmış uzun bir çiçek dalı gibidir ve rûmî tepeliğe benzer bir şekil sanki ا (elif) harfinin zülfesi görünümündedir. س (sin) harfinin dişleri merdiven basamağı gibi sıralıdır. و (vav) harfinin birleşim halindeki kullanımında çanağının ucunda düz ilerleyip kırılan rûmî kollar çıkmaktadır. Bu kollar bazen aşağıya eğim yapmakta bazen de düz uzanmaktadır. Tek و (vav) harfinde ise nesih yazıdaki gibi küçük yuvarlak bir gözü vardır ve harfin çanağının ucu yay yaparak yukarıya doğru genişlemektedir. Yazı boşluklarını doldurmak için tezyîn işaret olarak yuvarlak ya da dikdörtgen şekillerde noktaları, harekelerden sadece üstünü ve sanki buluta benzer üç

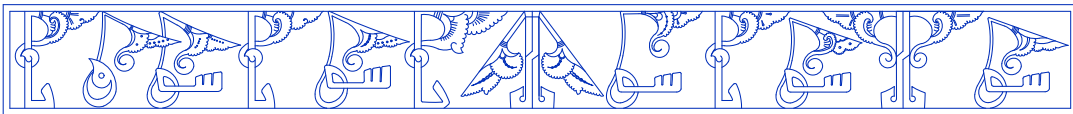
<p>yuvarlağın birleşimi gibi şekiller kullanmıştır. Kandilin gövdesindeki geniş bordüre bir zencerek ile geçilmektedir. Bu geniş bordürde helezonî kıvrım dallar üzerinde hatâyî ve penç motiflerinin oluşturduğu kompozisyon yer almaktadır. Motifler karakter olarak katalog 11 ile aynıdır. Motiflerin ortalarında iğne deliği şeklinde iri noktalar yer almaktadır. Bu noktalardan sonra bir boşluk bırakılarak motifler kobalt ile boyanmış zemin beyaz bırakılmıştır. Bordür üzerinde yer alan üç kulp boyanarak hatâyî motifinin meşimesi olarak kullanılmıştır. Kandilin gövdesi taçlı bordür ile bitmektedir.</p> <p>Kandilin boynunda iki benzer zencerek arasında oldukça geniş tutulmuş kûfi yazılı bordür yer almaktadır. Yazı karakter olarak gövdedeki yazı ile aynıdır. Sadece boşlukları doldurmak için tezyîn işaret olarak gövdede kullanılan nokta ya da hareke burada kullanılmamıştır. Zemini boyalı bordürdeki kûfi yazıların çevresinde helezonî dalların üzerinde hatâyî motifleri yer almaktadır.</p>	
Durum	Müze deposundadır. Ağız kenarında kopmalar ile çatlak bulunmaktadır. Ağızın iç bölümünde kirlenmeler ve sır çatlaklığı ile küçük kopukluklar yer almaktadır.
Yayın	<ul style="list-style-type: none"> • Kolsuk, 1976, s. 80-82 • Lane, 1957, s. 277 • Otto-Dorn, 1967, s. 192-193 • Önder, 2017, s. 283-285 • Öz, 1955, s. 43-44 • Raby, 1989, s. 99 • Raby, 1989, s. 159

Katalog numarası	13		
İnceleme tarihi	06.04.2022		
Eser adı	Cami kandili		
Bulunduğu yer	Çinili Köşk Müzesi		
Geliş şekli ve tarihi	II. Bâyezid Türbesi'nden 1885 yılında devren getirilmiştir.		
Envanter numarası	41/6		
Ölçüler	Yükseklik	Uzunluk	Ağız çapı
	21.00 cm	-	17.00 cm

Üretim yeri ve tarihi	İznik, 1510-1515 (yaklaşık)
Süsleme programı	Bitkisel ve yazı
Süsleme üslûbu	Baba nakkaş
Yazı türü	Tezyîmî kûfî
Yazının Arapça ve Türkçesi	سو (sau): ışık ⁵²



0 5 cm



⁵² Steingass, 2005, s. 704



Tanım

Kandil katalog 11 ve 12 ile aynı biçime ve benzer süslemeye sahiptir. Uzun olmayan kaidesi bulunan kandilin gövdesi yuvarlağa yakındır. Gövdeye üç adet küçük kulp yerleştirilmiştir. Gövdesi boyna yaklaştıkça daralmaktadır. Boynu ise huni şeklinde olup ağza doğru genişlemektedir.

Kandilin altında on yapraklı penç ve pencin üstünde tezhip tığlarında kullanılan iğne deliği şeklinde atmalar yapılmıştır. Kaidenin üstünde sadece tek file yer almaktadır.

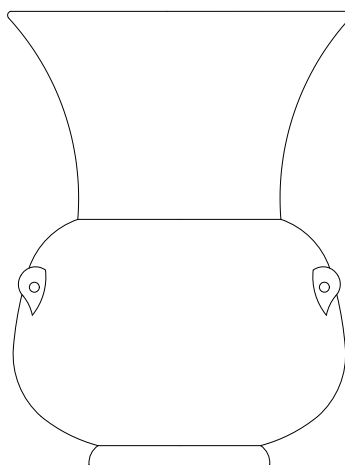
Gövdeye geçiş zeminin kobalt ile boyanıp harflerin beyaz bırakıldığı kûfi yazılı bordür ile yapılmıştır. Yazıda katalog 6, 9, 11 ve 12'deki gibi ا (elif), س (sin) ve و (vav) harfleri kullanılmıştır. Burada da سو (sau) kelimesine ulaşılmaktadır. Diğer kandillerden farklı olarak bu bordür üstündeki bazı küçük ayrıntılar dikkati çekmektedir. ا (elif) harfi oldukça süslüdür ve adeta bir kaidenin üstünde simetrik iki uzun çizgi ortadan kırılarak birbirine dolanmaktadır. Tepede ise simetrik iki yana açılmış düz rûmî kol ile bitmektedir. Bu kompozisyonda iki ا (elif) harfi vardır ve ikisinin de tasarımı farklıdır. Diğer ا (elif) harfinin farkı rûmî kolların kapalı şemsiye gibi yanlara doğru inmiş olmasıdır. س (sin) harfinin dişleri merdiven gibi uzundan kısaya doğru inmektedir. س (sin) harfine birleşmiş و (vav) harfinin ucundan kırık bir rûmî kol çıkmaktadır. Birleşim olmayıp tek kullanılan و (vav) harfi katalog 12'in gövdesindeki ile aynı özelliğe sahiptir ve harfin çanağının ucu yay yaparak yukarıya doğru genişlemektedir. Bunda da nesih gibi küçük ve yuvarlak bir göz bulunmaktadır. Yazının boşluklarını ise oldukça sık aralıklarla serpiştirilmiş penç, nokta ve büyük yuvarlak şekiller doldurmaktadır. Yazılı bordürden sonra ince bir zencerek ile geniş bordüre geçilmiştir. Bordürde helezonî kıvrım dallar üzerinde hatâyî motifinin oluşturduğu kompozisyon yer almaktadır. Motiflerin boyanıp zeminin beyaz bırakıldığı bordürde motiflerin ortalarında iğne deliği şeklinde iri nokta kullanılmıştır. Bu noktalardan sonra bir boşluk bırakılarak motifler kobalt ile boyanmıştır. Sırtları boyalı kulplar ise katalog 11 ve 12'deki gibi hatâyî motifinin meşimesi olarak kullanılmıştır. Yine iki kandilde olduğu gibi gövdedeki son bordür taç şeklindedir.

Kandilin boynunda yer alan iki zencerek arasındaki bordürde yarım şemseler ters düz yapılmıştır. Bu şemselerden zemin boyalı olan bölümde hatâyî motifleri yer alırken boyasız olanda rûmî motifi bulunmaktadır. Bu rûmî motifinin içi koyu kobalt ile boyanmıştır.	
Durum	İznic Sergi Salonu, vitrin 6'da sergilenmektedir. Ağzında kopukluklar ve çentikler bulunmaktadır. Boynunda ise kirlenmeler oluşmuştur.
Yayın	<ul style="list-style-type: none"> • Akşit, Z. ve Akşit, İ., 2017, s. 238 • Kolsuk, 1976, s. 81-82 • Lane, 1957, s. 277 • Önder, 2017, s. 274-276 • Öz, 1955, s. 43-44 • Raby, 1989, s. 99 • Raby, 1989, s. 159

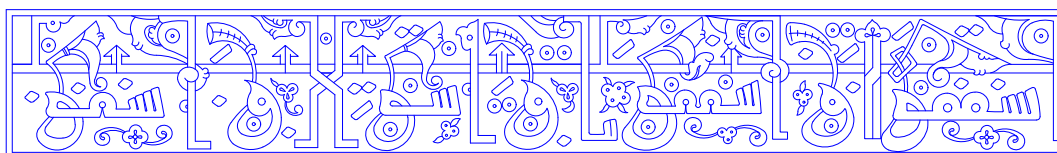
Katalog numarası	14		
İnceleme tarihi	16.01.2023		
Eser adı	Cami kandili		
Bulunduğu yer	British Müzesi (https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1878-1230-520)		
Geliş şekli ve tarihi	Edith Godman tarafından müzeye 1983 yılında bağışlanmıştır.		
Envanter numarası	1878.1230.520		
Ölçüler	Yükseklik	Uzunluk	Ağız çapı
	21.90 cm	-	15.80 cm
Üretim yeri ve tarihi	İznic, 1512 (yaklaşık)		
Süsleme programı	Bitkisel, geometrik desenler ve yazı		
Süsleme üslûbu	Baba nakkaş		
Yazı türü	Tezyîmî kûfi		
Yazının Arapça ve Türkçesi	سَو (sau): ışık ⁵³		

⁵³ Steingass, 2005, s. 704

سعو (si'w): gecenin bir saati⁵⁴



0 5 cm

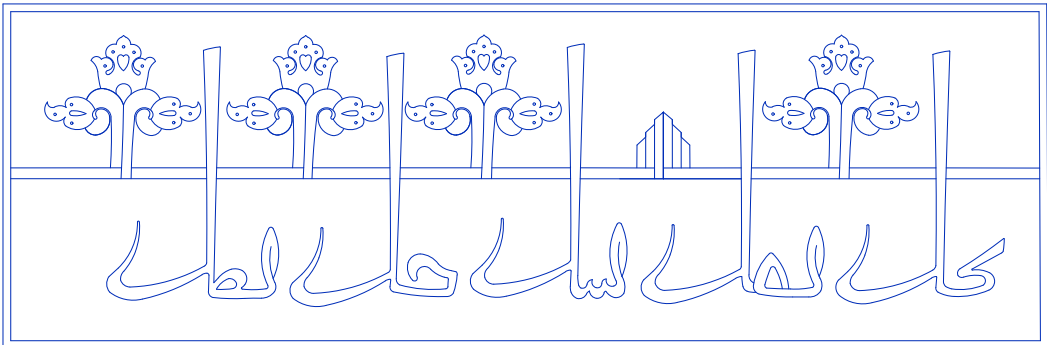
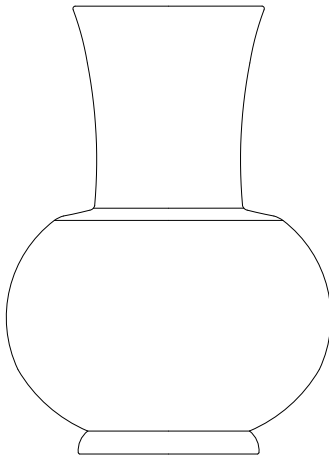


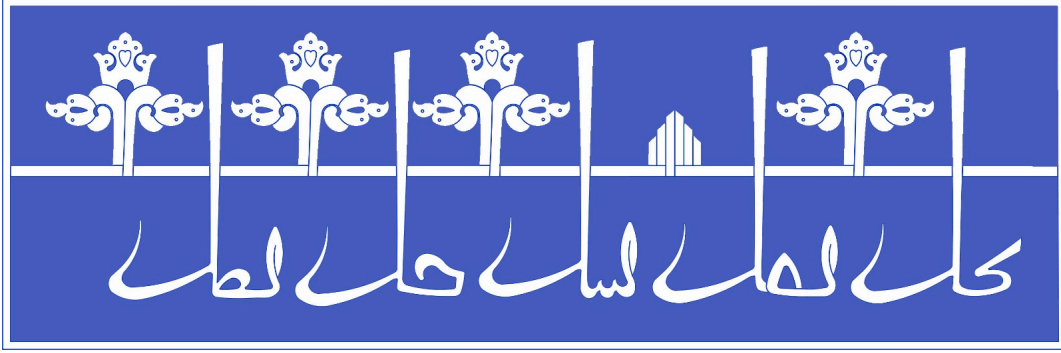
⁵⁴ Steingass, 2005, s. 683

Tanım	
	<p>Kandil katalog 11,12 ve 13'te yer alan kandillere hem biçim olarak hem de süsleme olarak benzemektedir. Uzun olmayan kaide üzerinde duran kandilin gövdesi yuvarlağa yakındır. Gövdenin üzerine üç adet küçük kulp bulunmaktadır. Boyna yaklaştıkça gövdesi daralmaktadır. Boynu ise huni şeklinde olup ağza doğru genişlemektedir.</p> <p>Kandilin altında filenin ortasında on bir yapraklı penç motifi ve uçlarında tığlar bulunmaktadır. Kaide bölümünde de tek çizgi file yer almaktadır.</p> <p>Gövdedeki ilk bordürde rûmî motifinin ters düz karşılıklı yerleştirilmesinden oluşan kompozisyon bulunmaktadır. Bu rûmî motiflerinden zemini boyalı olanların içlerinde hatâyî motifi vardır. Diğer tarafta ise zemin beyaz bırakılarak motiflerin ortalarında kobalt boyalı tığ gibi küçük motifler kullanılmıştır. Gövdedeki geniş bordüre bir zencerek ile geçiş yapılmıştır. Bu bordürde helezonî kıvrım dallar üzerinde hatâyî motifleri yer almaktadır. Bordürün zemini değil motifleri boyalıdır. Gövdede yer alan üç küçük kulplarda aynı özellikleri taşıyan kandillerde olduğu gibi sırtları boyalıdır ve bir hatâyî motifinin meşimesi gibidir. Kandilin gövdesindeki son bordür taç şeklindedir.</p> <p>Kandilin boynunda biri kalın diğeri ince iki zencereğin ortasında kûfi yazılı bordür bulunmaktadır. Yazıda bir tekrar vardır ama tekrarda da farklılıklar görülmektedir. Bordürde temelde ا (elif), س (sin), و (vav) ve ع (ayın) harfleri yer almaktadır. Katalog 6, 9, 11, 12 ve 13'te olduğu gibi سو (sau) ya da سعو (si'w) kelimelerinden birinin yazdığı düşünülmektedir. Kobalt zemin boyalı ve yazıların beyaz bırakıldığı bordürün tam ortasından bir şerit geçmektedir. Yazı karakterlerine bakıldığında ا (elif) harfleri bir bastonu anımsatmaktadır ve bazen düz ilerleyen çizgi kırılarak rûmî kol ile bitmektedir. Bazen de ا (elif) simetrik iki düz çizginin tam ortadan kırılarak biri üstte kalacak şekilde ilerleyip sanki zülfe gibi rûmî tepeliğe benzer şekillerle sonlandırılmıştır. Diğer ا (elif) harfi ise aralarında mesafe bulunan simetrik iki ayak üzerinde yine tam ortada kırılarak biri diğerinin üstüne olacak şekilde ilerlemektedir. Çizgiler yukarıda kırılarak rûmî kollar iki yana düz açılmıştır. س (sin) harfinin dişleri merdiven gibi ilerlemektedir. ع (ayın) harfleri yarım yuvarlaktır ve küçük bir gözü vardır. و (vav) harfleri birleşim halinde iken çanağının ucunda bazen bir düğümle ilerleyip kırılmakta bazen de düğüm olmadan düz ilerleyip kırılarak aşağıya eğim yapan rûmî kollar ile sonlanmaktadır. Tek و (vav) harfinde ise</p>

<p>katalog 12'dekine benzer şekilde nesih yazıdaki gibi küçük yuvarlak bir gözü ve ucuna bağlanan yay yaparak yukarıya doğru genişleyen bir şekil vardır. Yazıda tezyîn işaret olarak kullanılan üstün veya esre gibi hareketler, bazen çiftli bazen tekli kullanılan yuvarlak ya da dikdörtgene benzer noktalar ve bazen de küçük bir buluta benzer şekiller yer almaktadır.</p>	
Durum	Kaideye kadar uzanan iki sır çatlağı ve kenarlara kadar uzanan küçük sır çatlakları bulunmaktadır.
Yayın	<ul style="list-style-type: none"> • Arol, 2017, s. 4 • Carswell, 1998, s. 41-43 • Lane, 1957, s. 278 • Raby, 1989, s. 99

Katalog numarası	15		
İnceleme tarihi	06.04.2022		
Eser adı	Maşrapa		
Bulunduğu yer	Çinili Köşk Müzesi		
Geliş şekli ve tarihi	İstanbul'daki Çarşıkapı temel kazısından 1955 yılında getirilmiştir.		
Envanter numarası	7591		
Ölçüler	Yükseklik	Uzunluk	Ağız çapı
	20.00 cm	-	8.50 cm
Üretim yeri ve tarihi	İznik, 1520-30 (yaklaşık)		
Süsleme programı	Bitkisel ve yazı		
Süsleme üslûbu	Baba nakkaş		
Yazı türü	Sülüs		
Yazının Arapça ve Türkçesi	Okunamamıştır.		





Tanım

Çok uzun olmayan kaide üzerinde yükselen maşrapanın şişkince gövdesi bulunmaktadır. Boyuna geçişte gövde düze yakın eğimle daralmaktadır. İnce boynu düz devam edip ağza yakın çok az genişlemektedir. Kulpu kırıktır ancak ağızdan gövdeye kadar uzandığı kırık yerlerinden anlaşılmaktadır.

Maşrapanın kaidesine bir açık bir koyu aynı geometrik desenlerin tekrarından oluşan kenarsuyu yapılmıştır.

Gövdesinde ip gibi kıvrımlı yollar üzerinde mimari öğeler yer almaktadır. Bu dönemde yapılmış nadide eserlerden biri olan maşrapa sanki kutsal mekânları birbirine bağlamaktadır. Maşrapanın gövdesinde altın yıldız kalıntıları bulunmaktadır.

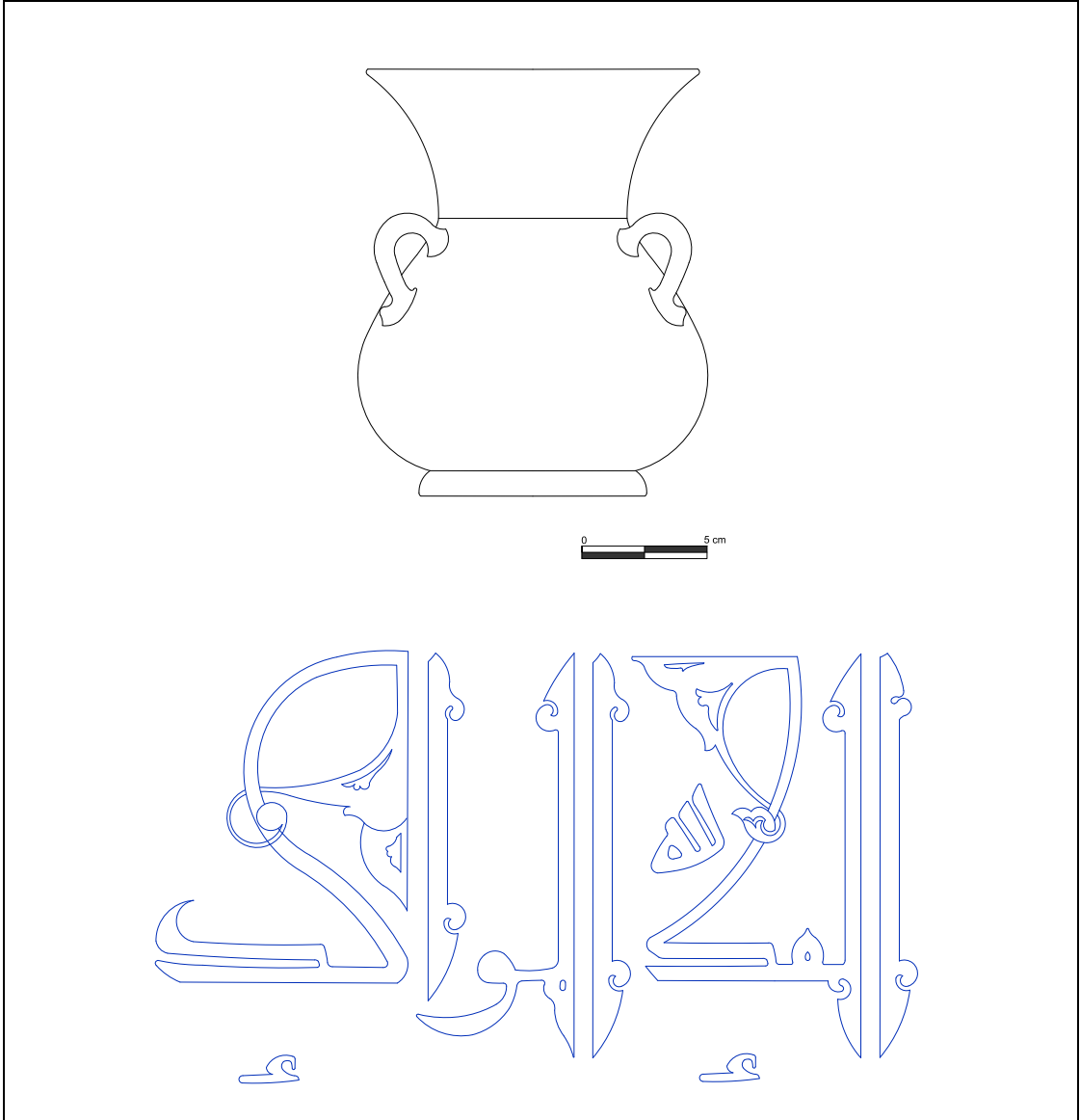
Boyunda geniş yazılı bordürün iki ucunda aynı zencerek yer almaktadır. Zemin boyalı bu bordürde yazıların tam ortasından bir file geçmekte ve bu filenin yazıdan boş kalan bölümlerinde hatâyî motifleri bulunmaktadır. Bordür üstündeki sülüs yazı okunamamıştır. Satır üstünde yer alan yazıda baştaki ك (kef) harfinin oldukça küçük nesih tarzında olduğu göze çarpmaktadır. Aynı etki ل (lam) harfinin bitişinde dikkati çekmektedir. Zülfe yerine başta yazılan harflerde daha yumuşak hatlı bir tasarım yapılmıştır. م (mim) harfinin gözü büyüktür. ح (ha) harfinin kuyruğu küt bırakılmıştır. ظ (za) harfinin gözü de م (mim) harfinden bile küçük yapılmıştır. Yazıda harekeler ve noktalar yoktur. Yazıyı çevreleyen helezonî kıvrım dallar üzerinde hatâyî motifleri yer almaktadır. Motifler iri ve ortalarında iğne deliğine benzer şekiller yapılmıştır.

Durum

İznic Sergi Salonu, vitrin 10'da sergilenmektedir. Kulpu yoktur. Kaidesi kırık olup tamir edilmiştir.

Yayın	<ul style="list-style-type: none"> • Akşit, Z. ve Akşit, İ., 2017, s. 234 • Önder, 2017, s. 174-176 • Raby, 1989, s. 152
-------	---

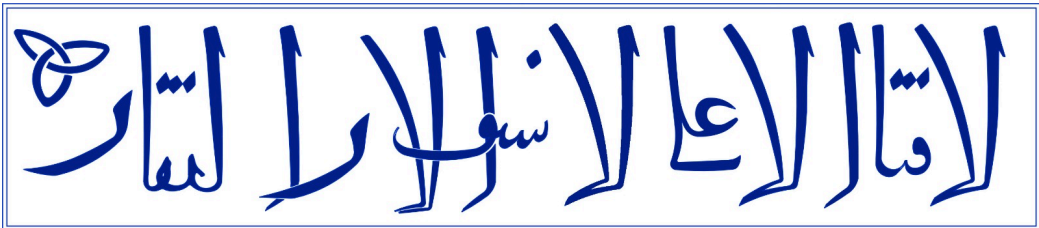
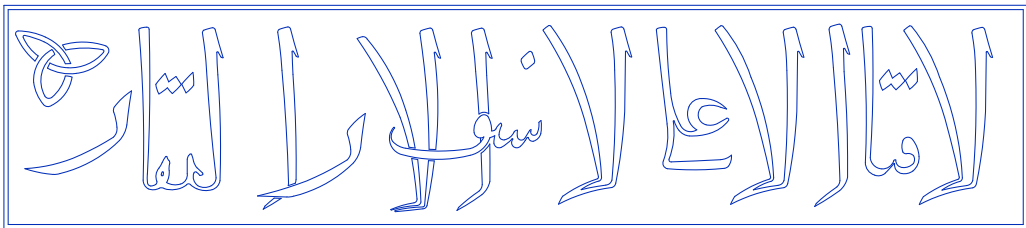
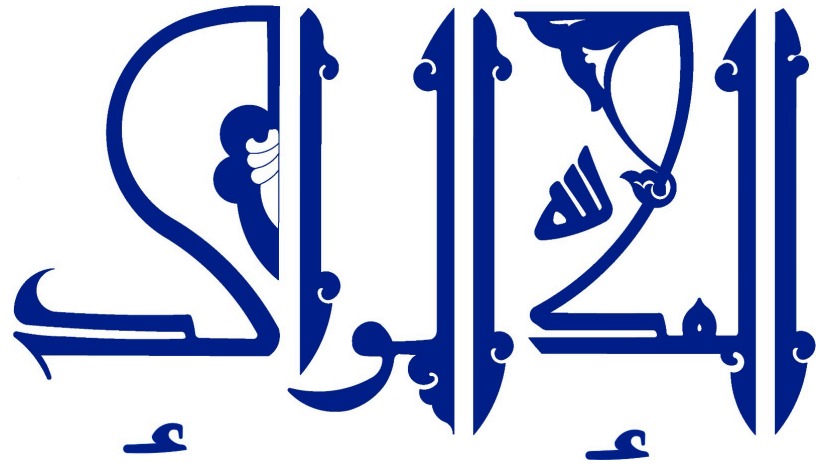
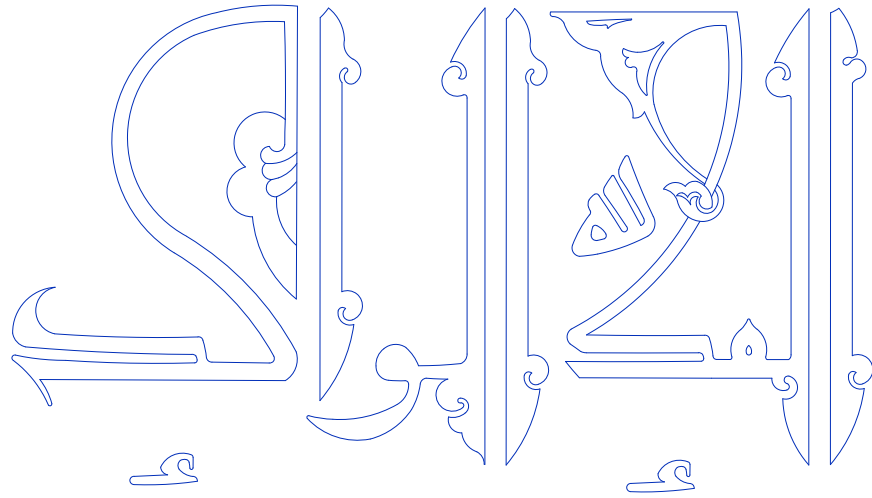
Katalog numarası	16		
İnceleme tarihi	20.12.2022		
Eser adı	Cami kandili		
Bulunduğu yer	Metropolitan Sanat Müzesi, İslam Sanatı Koleksiyonu (https://www.metmuseum.org/art/collection/search/451492)		
Geliş şekli ve tarihi	Harris Brisbane Dick Fonu ile müzeye 1959 yılında getirilmiştir.		
Envanter numarası	59.69.3		
Ölçüler	Yükseklik	Uzunluk	En geniş çap
	17.00 cm	-	14.80 cm
Üretim yeri ve tarihi	İznik, 1525-40		
Süsleme programı	Bitkisel ve yazı		
Süsleme üslûbu	Helezonî tuğrakeş		
Yazı türü	Nesih ve tezyîni kûfi		
Yazının Arapça ve Türkçesi	<p>لا فتى الا على لا سيف الا ذوالفقار (Lâ fetâ illâ Ali, lâ seyfe illâ Zülfikâr)</p> <p>Ali'den başka yiğit, Zülfikâr'dan başka kılıç yoktur.</p> <p>العز لله الواحد (el-ızzullâhu'l-vâhid)</p> <p>Bir olan Allah izzeti.</p> <p>عيش (ıyş): dirilik, ömür sürmek</p>		



عشيرة

عشيرة

عشيرة



Tanım	
<p>Alçak kaideli kandilin şişkin gövdesi boyna doğru daralmaktadır. Kısa boynu ise ağza yaklaştıkça genişlemektedir. Üç adet kulpu bulunan kandilin kulpları büyüktür ve kulpların alt kısmı “S” şeklinde kıvrılmaktadır.</p> <p>Kırılma ve dökülmelerin olduğu kaidesinin üzerindeki süslemeler anlaşılammamaktadır. Ayrıca kandilin altına ait görsellere ulaşılamadığı için diğer kandillerde olduğu gibi altında da süsleme olup olmadığı bilinmemektedir.</p> <p>Kandilin gövdesindeki geniş bordürde kulpların arasında üç adet tezyînî kûfî yazı vardır. Koyu kobalt ile boyanmış bu yazıların çevresinde helezonî tuğrakeş süslemeler yer almaktadır. Bordürde tezyînî kûfî ile “العذ لله الواحد” (el-ızzullâhu’l-vâhid) yazılmaktadır. Kûfî yazıda ا (elif) ve ل (lam) gibi uzun harflerin başında ve sonunda rûmî tepeliğin yarısına benzer şekiller yapılmıştır. ذ (zel) harfinin ucunda yükselip kırılan rûmî kol vardır. “الله” (Allah) lafzı ذ (zel) harfinden çıkan rûmî kola paraleldir ve satırın üstüne gelecek şekilde yerleştirilmiştir. و (vav) harfinin gözü kapalı ve çanağı da oldukça düzdür. د (dal) harfi ذ (zel) harfine benzer şekilde rûmî kol ile bitmektedir. Üç yazının üçünde de ufak tefek farklılıklar vardır. Bunlardan birinde nesih yazıyla “عيش” (ıyş), diğerlerinde ise ء (hemze) yer almaktadır. Diğer değişiklikler rûmî kolların farklı şekillerde yapılmış olmasıdır. Kulpların sırtlarında geometrik desenler yapılmıştır. Kulpun bitiminde turkuaza boyanmış yarım penç vardır. Bordürün hemen üzerinde küçük bir boşluk bırakılmıştır ve onun üzerinde de turkuaz ile boyanmış kenar suyu yer almaktadır.</p> <p>Boyunda iki zencerek arasında nesih yazıyla “لا فتى إلا علي/ لا سيف إلا ذالفقار” (lâ fetâ illâ Ali/ lâ seyfe illâ Zülfikâr) yazılmıştır. Yazıdaki ا (elif) zülfesi sülüs yazıdaki gibidir. “لا فتى” kelimesi ي (ye) harfiyle değil de ا (elif) harfiyle yazılmıştır. ف (fe) harflerinin gözleri tamamen kapalıdır. “ذالفقار” (Zülfikâr) yazındaki ف (fe) harfi adeta başta yazılan ب (be) harfi gibidir. “سيف” (seyfe) yazısı “إلا” (illa) kelimesinin üzerindedir. Yazının bitiminde küçük bir düğüm motifi vardır.</p>	
Durum	Kandilin kaide bölümünde sırlar dökülmüştür. Gövdede bazı sır dökülmeleri vardır. Ağız kısmında kırıklıklar tamir edilmiştir.
Yayın	<ul style="list-style-type: none"> • Akşit, Z. ve Akşit, İ. , 2017, s. 241 • Arol, 2017, s. 6 • Jenkins, 1983, s. 41

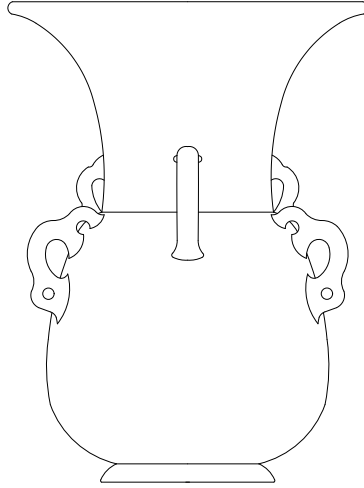
	<ul style="list-style-type: none"> • Otto-Dorn, 1957, s. 228 • Raby, 1989, s. 114
--	---

Katalog numarası	17		
İnceleme tarihi	06.04.2022		
Eser adı	Cami kandili		
Bulunduğu yer	Çinili Köşk Müzesi		
Geliş şekli ve tarihi	Yavuz Selim Camisi 'nden 1885 yılında devren getirilmiştir.		
Envanter numarası	41/7		
Ölçüler	Yükseklik	Uzunluk	Ağız çapı
	36 cm	-	27 cm
Üretim yeri ve tarihi	İznik, 1500-1525		
Süsleme programı	Yazı		
Süsleme üslubu	Yazı		
Yazı türü	Sülüs		
Yazının Arapça ve Türkçesi	<p>Gövdede:</p> <p>قال الله تبارك و تعالي الاله الخلق والامر (Kâlellâhu tebâreke ve tâalâ: e lâ lehu'l-halku ve'l emr)</p> <p>Bilesiniz ki, halk da emir de (yaratma ve yönetme) yalnız O'na aittir (Araf, 7/54).⁵⁵</p> <p>فتبارك الله احسن الخالقين (fetebârekallâhu ahsenu'l-hâlikîn)</p> <p>Yapıp yaratanların en güzeli olan Allah çok yücedir (Mü'minun, 23/14).⁵⁶</p> <p>صدق رسول الله وصدق حبيب الله (Sadaka Resulullâh ve sadaka Habîbullah)</p> <p>Allah'ın habibi ve resulü doğru söyledi</p> <p>Boyunda:</p> <p>المؤمن في المسجد كالسمك في الماء والمنافق في المسجد كالطير في القفص (el-mü'minu fi'l-mescidi ke's-semeki fi'l-mâi, ve'l-munâfiku fi'l- mescidi ke't-tayri fi'l-kafesi)</p>		

⁵⁵ <https://kuran.diyaret.gov.tr/mushaf/kuran-meal-2/araf-suresi-7/ayet-54/kuran-yolu-meali-5>

⁵⁶ <https://kuran.diyaret.gov.tr/mushaf/kuran-meal-2/muminun-suresi-23/ayet-1/kuran-yolu-meali-5>

Bir mümin mescitte sudaki balık gibidir. Bir münafık ise mescitte kafesteki kuş gibidir. (Hadis-i Şerif)



قَالَ اللَّهُ تبارك وتعالى لا اله الا الله الموفق

قَالَ اللَّهُ تبارك وتعالى لا اله الا الله الموفق

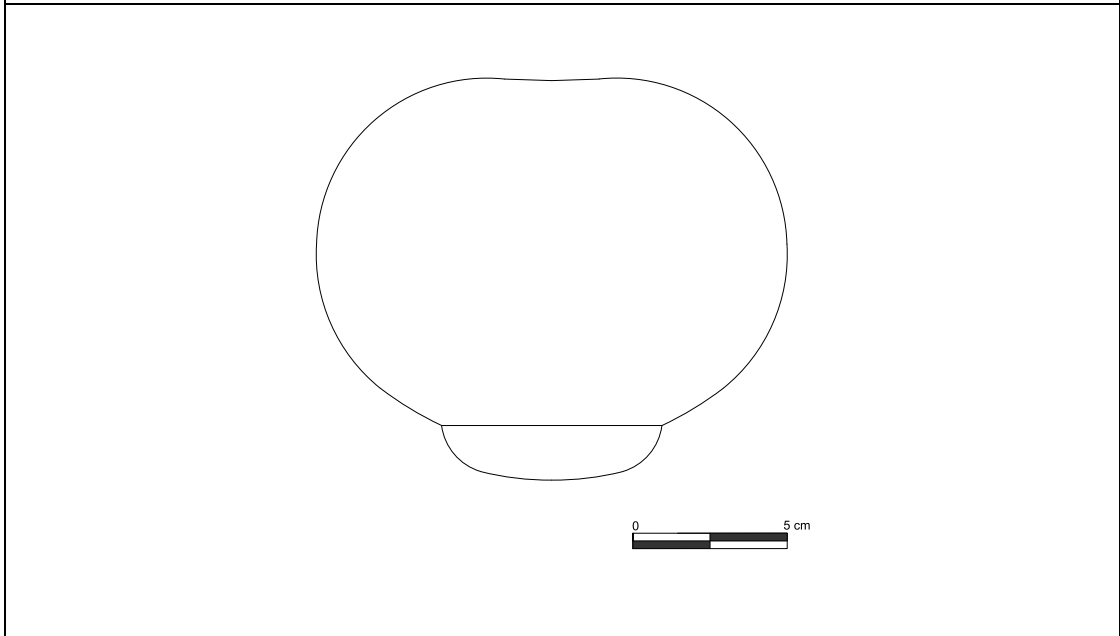
قَالَ اللَّهُ تبارك وتعالى لا اله الا الله الموفق

المؤمن في المسجد كالمسك في الماء والمنافق في المسجد كالطير في القفص

Tanım	<p>Kandilin alçak kaide üzerinde şişkin olmayan gövdesi boyna yaklaştıkça daralmaktadır. Daralan boynu düz ilerleyip ağza doğru genişlemekte ağızda neredeyse tabak gibi açılmaktadır. Kandilde altı adet üçer boğumlu kulp vardır. Bunlardan üçü gövdede yer alırken diğer üçünün alt kısımları gövdeye ve üst kısımları ise boyuna yerleştirilmiştir.</p> <p>Yazı dışında süslemesi olmayan kandilin üstünde ufak tefek altın yıldız kalıntıları bulunmaktadır. Bu kalıntılar aslında yazı dışında boş alanların altın yıldız ile süslendiğini ve yıldızların zaman içinde döküldüğünü göstermektedir. Kandilin gövdesinde Kur’ân-ı Kerim’in farklı surelerinden ayetlerin bölümleri yer almaktadır. Bordürde sırasıyla “قال الله تبارك و تعالي الاله الخلق والامر” (Kâlellâhu tebâreke ve tâalâ: e lâ lehu’l-halku ve’l emr) (Araf, 7/54) “فتبارك الله احسن الخالقين” (fetebârekallâhu ahsenu’l-hâlikîn) (Mü’minun, 23/14) “صدق رسول الله و صدق حبيب الله” (sadaka Resulullâh ve sadaka Habîbullah) yazmaktadır. Yazının harflerde tekdüzelik sağlanamamıştır. Genel olarak ا (elif) harflerinin başları ve zülfeleri kalın alt tarafları ise incedir. س (sin) dişlerinin başlarında da zülfe yapılmıştır. و (vav), ف (fe) ya da ق (kaf) gözlerinin bazen çenesi düşük bazen de gözü büyük yapılmıştır. و (vav) harfinin çanakları ق (kaf) harfi gibidir. ل (lam) çanakları dar ve kısadır. Harflerin noktaları tamdır ancak harekelerden sadece birkaçı vardır. Yazı koyu kobalt ile boyanmış zemini boş bırakılmıştır. Yazı boşluklarını yine koyu kobalt ile boyanmış ince helezonî kıvrım dallar üzerinde tığ benzeri küçük mineler ve üç noktalar doldurmaktadır.</p> <p>Boynunda “المؤمن في المسجد كالمسك في الماء والمنافق في المسجد كالطير في القفص” (el-mü’minu fi’l-mescidi ke’s-semeki fi’l-mâi, ve’l-munâfiku fi’l-mescidi ke’t-tayri fi’l-kafesi) yazmaktadır. Boyundaki yazı karakteri de gövdedeki gibidir ve yine harfler koyu kobalt ile boyanmıştır. Burada bir Hadîs-i Şerîf yer almaktadır ve harekeler tamdır. Boşluklarda koyu kobalt ile yapılmış üç noktalar vardır.</p>
Durum	İznik Sergi Salonu, vitrin 6’da sergilenmektedir. Ağızında çentikler vardır. Ayrıca karnındaki kulplardan birisi eksiktir.

Yayın	<ul style="list-style-type: none"> • Akşit, Z. ve Akşit, İ., 2017, s. 240 • Arol, 2017, s. 5 • Kolsuk, 1976, s. 84-85 • Önder, 2017, s. 292-294 • Raby, 1989, s. 165
-------	---

Katalog numarası	18		
İnceleme tarihi	15.11.2022		
Eser adı	Askı top		
Bulunduğu yer	Walters Sanat Müzesi, İslam Dünyası (https://art.thewalters.org/detail/27801/iznik-fritware-mosque-sphere/)		
Geliş şekli ve tarihi	Henry Walters tarafından satın alınmıştır. Satın alma şekli ve tarihi bilinmemektedir. İstanbul'da I. Selim Camisi ya da Türbesi'nde asılı olduğu tahmin edilmektedir.		
Envanter numarası	48.1022		
Ölçüler	Yükseklik	Uzunluk	Ağız çapı
	13.00 cm	-	15.10 cm
Üretim yeri ve tarihi	İznik, 16. yüzyıl başları		
Süsleme programı	Yazı		
Süsleme üslûbu	Yazı		
Yazı türü	Sülüs		
Yazının Arapça ve Türkçesi	<p>عجلو بالصلوات قبل الفوت وعجلو التوبة قبل الموت الدنيا ساعة (Accilû bi's-salâti kable'l-fevt ve accilû bi't-tevbeti kable'l-mevt dünya saati)</p> <p>Dünya hayatında vakit geçmeden namazı kılmakta, ölüm gelmeden tövbe etmekte acele et. (Hadîs-i Şerîf)</p>		

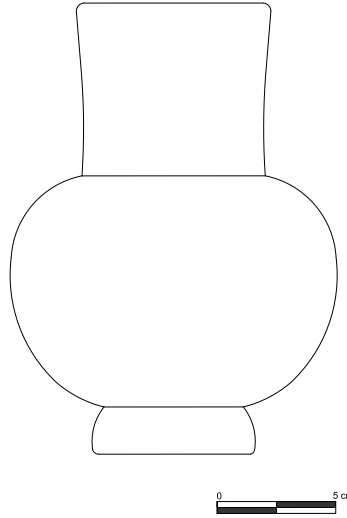


عَجَلُوْا بِاَصْحَابِكُمْ قَبْلَ اِلْفِ وَّعَجَلُوْا بِاللَّيْسَةِ قَبْلَ اِمْلُوْا الدُّنْيَا عِتْنَا

عَجَلُوْا بِاَصْحَابِكُمْ قَبْلَ اِلْفِ وَّعَجَلُوْا بِاللَّيْسَةِ قَبْلَ اِمْلُوْا الدُّنْيَا عِتْنَا

Tanım	
	<p>Yuvarlak bir biçimde tasarlanmış olan askı topun uç kısmında küçük bir yuvarlak çıkıntı vardır. Topun iki ucu da deliktir. Üstten metallerle tutturulan askı topun ucundan sallanan püskülleri vardır. Bu gibi seramikler mimarideki akustik özelliklerinden dolayı tercih edilmiştir.</p> <p>Katalog 17'deki kandilde olduğu gibi askı top üstünde sadece yazı vardır. Ayrıca yazı karakteri ve yazıyı çevreleyen küçük motifler de katalog 17 ile benzerdir. Askı topu “عجلو بالصلوات قبل الفوت وعجلو التوبة قبل الموت الدنيا ساعة” (Accilû bi's-salâti kable'l-fevt ve accilû bi't-tevbeti kable'l-mevt dünya saati) yazısı çevrelemektedir. Harflerdeki aynilik sağlanamamıştır. ١ (elif) ve ل (lam) gibi uzun harflerin baş tarafları çok kalın uçları ise incedir. Zülfeler kalın ve uçları sivridir. Birleşim yerleri neredeyse kopacak kadar incedir. Yazının boşluklarını koyu kobalt ile boyanmış tığ şeklinde küçük mineler doldurmaktadır.</p>
Durum	Müze deposunda yer almaktadır.
Yayın	<ul style="list-style-type: none"> • Raby, 1989, s. 165

Katalog numarası	19		
İnceleme tarihi	06.04.2022		
Eser adı	Maşrapa		
Bulunduğu yer	Çinili Köşk Müzesi		
Geliş şekli ve tarihi	Yenikapı Marmaray kazısından 2005 yılında çıkarılmıştır.		
Envanter numarası	2006.79		
Ölçüler	Yükseklik	Uzunluk	Ağız çapı
	18.6 cm	-	13 cm
Üretim yeri ve tarihi	İznik		
Süsleme programı	Bitkisel, geometrik desenler, yazı		
Süsleme üslubu	Baba nakkaş		
Yazı türü	Sülüs		
Yazının Arapça ve Türkçesi	Okunamamıştır.		



Tanım

Düz ilerleyip daralan uzunca bir kaide üzerinde duran maşrapanın yuvarlak bir gövdesi bulunmaktadır. Düz uzanmakta olan boynu kırık olduğu için emsallerine bakıldığında ağza kadar düz devam ettiği düşünülmektedir. Kulpu kırıktır fakat gövdedeki yeri ağzından gövdesine kadar uzandığı bellidir.

Kaide bölümünün geniş bir boşluk bırakılıp üzerine geometrik desenlerden oluşan ince bir bordür yapılmıştır.

Maşrapanın gövdesinde rûmî ve hatâyî motiflerinin oluşturduğu kompozisyon yer almaktadır. Rûmîler iri ve içlerinde açık kobalt ile boyamalar yer almaktadır.

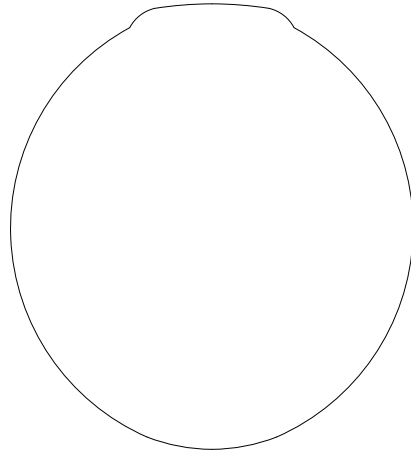
<p>Rûmîlere oranla helezonî kıvrım dallar üzerindeki hatâyî motifleri küçüktür. Zemini koyu kobalt boyalı gövdeyi tamamen kaplayan bu kompozisyondan hemen sonra baba nakkaş üslûbu motiflerinden esinlenerek yapılan bir kenar suyu vardır.</p> <p>Boyun zencerek ile başlanmıştır ve zencerek üzerinde ince bir boşluk bırakılarak sülüs yazılı bordüre geçilmiştir. Zemini kobalt ile boyalı boynun yarısından fazlası kırık olduğu için yazı okunamamıştır. Yazıyı kıvrım dallar üzerinde hatâyî motifî çevrelemektedir.</p>	
Durum	Çinili Köşk Müzesi deposundadır. Kulpun tamamı ağzın ise bir kısmı eksiktir.
Yayın	Herhangi bir yayında yer almamaktadır.

Katalog numarası	20		
İnceleme tarihi	12.11.2022		
Eser adı	Askı top		
Bulunduğu yer	L.A. Mayer İslami Sanatlar Enstitüsü, Kudüs		
Geliş şekli ve tarihi	Müzeeye geliş şekli ve tarihi bilinmemektedir.		
Envanter numarası	Envanter numarası bilinmemektedir.		
Ölçüler	Yükseklik	Uzunluk	En geniş çap
	15 cm	-	12 cm
Üretim yeri ve tarihi	İznik, 1480-90		
Süsleme programı	Bitkisel, geometrik desenler ve yazı		
Süsleme üslûbu	Baba nakkaş		
Yazı türü	Sülüs		
Yazının Arapça ve Türkçesi	<p>نصر من الله وفتح قري وبشير المؤمنين (nasrun minallâhi ve fethun garîb, ve beşşiril-mü'minîn)</p> <p>Allah'ın yardımı ve yakın bir fetih! Haydi müminleri müjdele (Saff Suresi, 61/13).⁵⁷</p>		

⁵⁷ <https://kuran.diyaret.gov.tr/mushaf/kuran-meal-2/saff-suresi-61/ayet-6/kuran-yolu-meali-5>



(Raby, 1989, s. 150)



Tanım

Askı top olarak kullanılan eserin üstünde ve altında delikler bulunmaktadır. Üst kısmında metal bir eklenti vardır. Yumurta biçiminde tasarlanmış topun ucunda püsküller yer almaktadır.

Püskülün bulunduğu alt tarafında zemini koyu kobalt ile boyalı rûmî kompozisyonu yer almaktadır. Ortasındaki bordürde iki zencerek ortasında kalan sülüs yazı vardır. Yazılı bordürde zemin koyu kobalt ile boyanmıştır. Yazıda

المؤمنين وبشير نصر من الله وفتح قري (nasrun minallâhi ve fethun garîb, ve beşşiril-mü'minîn) ayetinin bir kısmı görülmektedir. Topa ait görsellerin tamamına ulaşılamamıştır o sebeple ayetin ne kadarının topun üstünde yazıldığı bilinmemektedir. Bordürün üst tarafında şerit halinde boş bir file geçmektedir. Yazıyı helezonî kıvrım dallar üzerinde küçük hatâyî motifleri sarmalamaktadır. Topun üst kısmında altta olduğu gibi zemini boyalı rûmî kompozisyon yer almaktadır.	
Durum	Ulaşılamamıştır.
Yayın	• Raby, 1989, s. 150

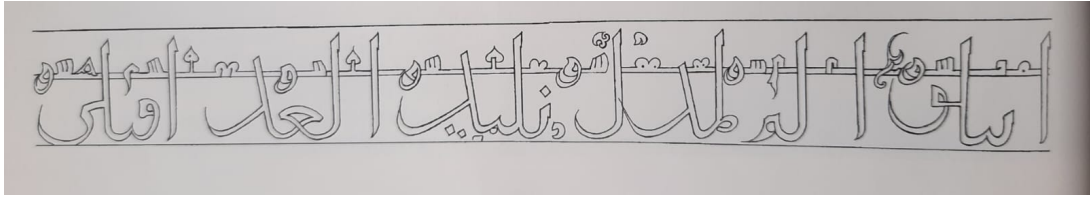
Katalog numarası	21		
İnceleme tarihi	12.10.2022		
Eser adı	Şamdan		
Bulunduğu yer	Özel koleksiyon		
Geliş şekli ve tarihi	Özel koleksiyona geliş şekli ve tarihi bilinmemektedir.		
Envanter numarası	Ulaşılamamıştır.		
Ölçüler	Yükseklik	Uzunluk	Ağız çapı
	25 cm	-	-
Üretim yeri ve tarihi	İznik, 1480		
Süsleme programı	Bitkisel, bulut motifleri, geometrik desenler, yazı		
Süsleme üslûbu	Baba nakkaş		
Yazı türü	Sülüs ve kûfî		
Yazının Arapça ve Türkçesi	Sülüs yazı okunamamıştır. Kûfî yazı da ise سو (sau): ışık ⁵⁸ سعو (si'w): gecenin bir saati ⁵⁹		

⁵⁸ Steingass, 2005, s. 704

⁵⁹ Steingass, 2005, s. 683



(Carswell, 1998, s. 35)



Tanım

Şamdan genişçe kaideli olup kesik koniğe benzeyen gövdesi ortasındaki kabarık bileziğe kadar daralmaktadır. Bilezikten sonra ise genişlemektedir. Tekrar ince boynuna kadar hafif yay yaparak daralmaktadır. Bir bilezik de boynunun tam ortasında yer almaktadır. Kısa boynunun üzerinde metal vardır.

Kaidenin üstünde zemini koyu kobalt ile boyalı küçük dolantı bulut motifinin tekrarı vardır.


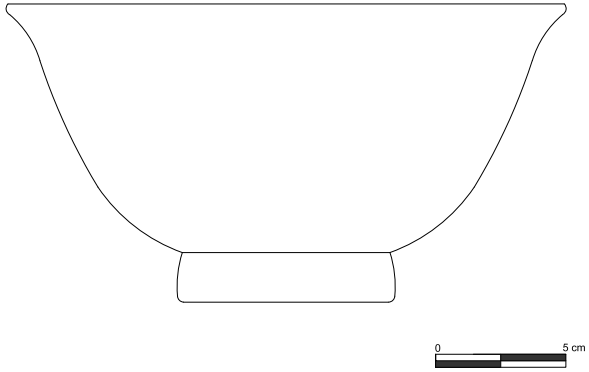
Neredeyse tamamının zemini koyu kobalt ile boyalı şamdanın gövdesine ince bir boşluk ile geçilmiştir. Yazının bulunduğu ilk bordürde zemin boyalıdır. Bordürde yer alan sülüs yazının ortasından az yukarıdan şerit halinde kûfi yazı geçmektedir. Buradaki sülüs yazıdan anlamlı bir cümle okunamamıştır. Yazıda harfler incedir ve zülfeler küt kalmıştır. د (dal) ve و (vav) gibi harflerin çanaklarının bitişleri incedir. و (vav) veya ف (fe) harflerinin başı kûfi etkisinde yazılmıştır. Kûfi yazıda ise daha önce

katalog 6, 9, 11-14 olduğu gibi سو (sau) ya da سعو (si'w) kelimelerinden biri yazmaktadır. Bu şamdan üstünde diğerlerinden oldukça farklı teknik uygulanmıştır. Mavi-beyaz seramiklerde bu örnek tektir. Kûfî yazıda س (sin) ve و (vav) harfleri ile ع (ayın) harfleri karakter özelliklerini sergilemektedir. Fakat ا (elif) harfi bir yaprağı anımsatmaktadır. Yazıyı helezonî kıvrım dallar üzerinde hatâyî motifleri sarmalamaktadır. Hatâyî motifleri boks eldivenine benzemektedir. Şamdanın tam ortasında yer alan bilezik boş bırakılmış hemen sonra koyu kobalt ile zemin boyalı kıvrım dallar üzerinde hatâyî motiflerinden oluşan bir kompozisyon yapılmıştır. Gövdeden boyna iki zencerek arasında zeminin boş bırakıldığı ve motiflerin koyu kobalt ile boyandığı kıvrım dallar üzerinde hatâyî motiflerinin oluşturduğu kompozisyon ile geçilmektedir.

Kısa boynunda iki aynı zencerek ve balık pulu gibi aralıklı kobalt ile boyanmış bilezik yer almaktadır.

Durum	Ulaşılamamıştır.
Yayın	<ul style="list-style-type: none"> • Carswell, 1998, s. 34-36 • Önder, 2017, s. 90 • Raby, 1989, s. 80

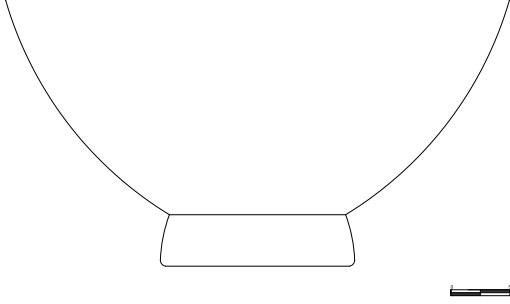
Katalog numarası	22		
İnceleme tarihi	16.01.2023		
Eser adı	Kâse		
Bulunduğu yer	British Müzesi (https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_G-2)		
Geliş şekli ve tarihi	Edith Godman tarafından müzeye 1983 yılında bağışlanmıştır.		
Envanter numarası	G.2		
Ölçüler	Yükseklik	Uzunluk	En geniş çapı
	11.40 cm	-	21.50 cm
Üretim yeri ve tarihi	İznik, 1510 (yaklaşık)		
Süsleme programı	Bitkisel, geometrik desenler ve yazı		
Süsleme üslûbu	Baba nakkaş		
Yazı türü	Sülüs		

Yazının Arapça ve Türkçesi	Okunamamıştır.
	
	
Tanım	
<p>Orta uzunlukta bir kaide üzerinde duran kâsenin kesik konik şeklinde genişleyen gövdesi bulunmaktadır. Kâsenin ağzı dışa dönüktür.</p> <p>Kaide üzerinde bir zencerek yer almaktadır.</p> <p>Gövdeye geçişte bir bordür ve kenarlarında tığ vardır. Sülüs yazının bulunduğu kâsenin dış yüzeyini tamamen kaplayan geniş bordürün zemini kobalt boyalıdır. Yazıların beyaz bırakıldığı bordürde yazıyı helezonî kıvrım dallar üzerinde hatâyî ve penç motiflerinin oluşturduğu kompozisyon çevrelemektedir. Yeterli görsele ulaşamadığı için yazı okunamamaktadır.</p> <p>Kâsenin tam merkezinde rûmî kompozisyon yer almaktadır. Rûmîlerin tam ortasında küçük bir penç vardır. Bu kompozisyondan sonra bir boşluk bırakılmıştır ve boşluğa karşılıklı tığ yapılmıştır. Kâsenin dışında olduğu gibi içinde de geniş bir</p>	

bordür vardır. Yine zemini kobalt boyalı sülüs yazılı bordürü helezonî kıvrım dallar üzerinde hatâyî ve peñç kompozisyonu çevrelemektedir.	
Durum	İçte ve dışta sır çatlakları ile kenarında iki çentik bulunmaktadır. Kaide bölümünde birtakım kopmalar vardır.
Yayın	• Raby, 1989, s. 99

Katalog numarası	23		
İnceleme tarihi	16.01.2023		
Eser adı	Ayaklı leğen		
Bulunduğu yer	British Müzesi (https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1897-0618-1)		
Geliş şekli ve tarihi	Henry Wallis'ten 1897 yılında satın alınmıştır.		
Envanter numarası	1897.0618.1		
Ölçüler	Yükseklik	Uzunluk	En geniş çap
	23.50 cm	-	42.30 cm
Üretim yeri ve tarihi	İznik, 1510-1520 (yaklaşık)		
Süsleme programı	Bitkisel, düğüm motifleri ve yazı		
Süsleme üslubu	Baba nakkaş		
Yazı türü	Sülüs		
Yazının Arapça ve Türkçesi	Okunamamıştır.		



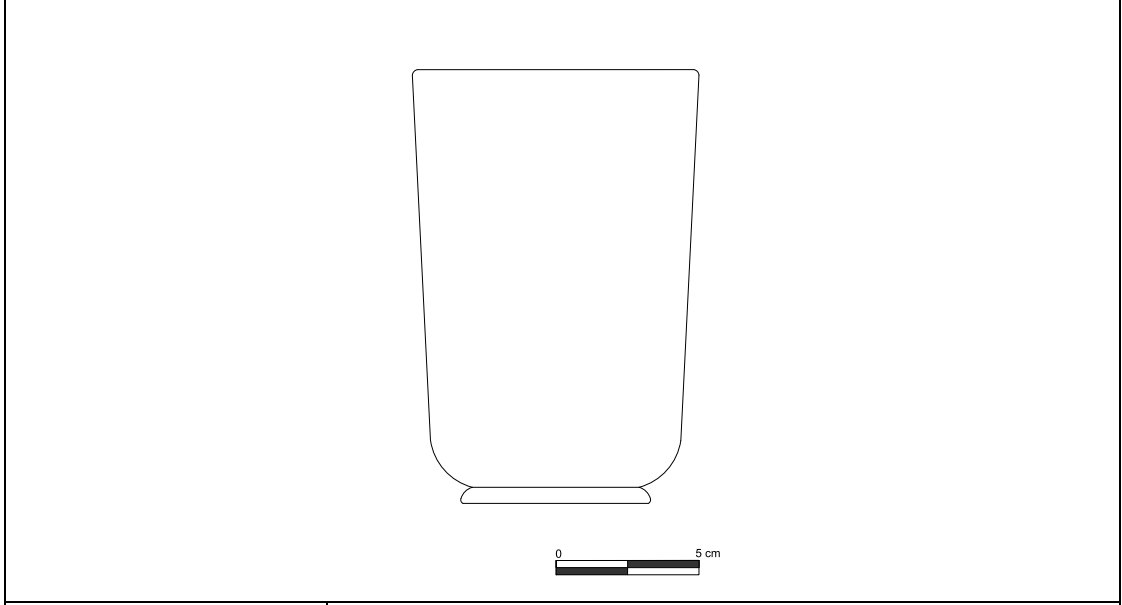
	
Tanım	<p>Uzunca bir kaide üzerinde yükselen leğenin biçimi yarım daire şeklindedir.</p> <p>Kaidenin ortasından zemini kobalt ile boyalı hatâyî motiflerinden oluşan bir bordür ve onun altında tığ yer almaktadır. Bordürün üzerinde ince bir boşluk bırakılmıştır.</p> <p>Baba nakkaş üslubu hatâyî yapraklarından esinlenerek yapılan kenarsuyu ile gövdeye geçilmiştir. Kenarsuyu üstünde hatâyî ve penç motiflerinin helezonî kıvrım dallar üzerinde oluşturduğu kompozisyon yer almaktadır. Bu kompozisyon oldukça geniştir ve zemin beyaz bırakılarak motifler kobalt ile boyanmıştır. Leğenin dışındaki son bordür sülüs yazının bulunduğu zemini kobalt ile boyalı olandır. Bu bordürde yazıyı helezonî kıvrım dallar üzerinde yer alan küçük hatâyî motifleri çevrelemiştir. Yazı yeterli görsel olmadığı için okunamamıştır.</p> <p>Leğenin iç kısmının tamamı süslenmiş ve zemini kobalt ile boyanmıştır. İç kısmında merkezde altı tekrardan oluşan rûmî kompozisyonundan bir rozet yer almaktadır. Bu kompozisyonun tam merkezinde beş yapraklı küçük bir penç vardır. Madalyonun dışında tek kompozisyon yer almaktadır. Madalyon ve geniş bordür arasında hiç boşluk yoktur. Burada beş tekrar söz konusudur. Kompozisyonda rûmî, saadet düğümü motifi, hatâyî ve penç motifleri yer almaktadır.</p>
Durum	<p>Leğenin tam ortasında fırınlamadan kalma sır atığı vardır.</p> <p>Leğenin dışında küçük küçük lekeler oluşmuştur.</p>
Yayın	<ul style="list-style-type: none"> • Atıl, 1987, s. 245-246 • Raby, 1989, s. 161

Katalog numarası	24
İnceleme tarihi	09.06.2022

Eser adı	Kulplu bardak		
Bulunduğu yer	Arkeoloji Müzesi, Halep		
Geliş şekli ve tarihi	Müzeeye geliş şekli ve tarihi bilinmemektedir.		
Envanter numarası	Envanter numarası bilinmemektedir.		
Ölçüler	Yükseklik	Uzunluk	Ağız çapı
	15.2 cm	-	9.4 cm
Üretim yeri ve tarihi	İznik, 1520 (yaklaşık)		
Süsleme programı	Bitkisel, geometrik desenler ve yazı		
Süsleme üslûbu	Baba nakkaş		
Yazı türü	Sülüs		
Yazının Arapça ve Türkçesi	Okunamamıştır.		



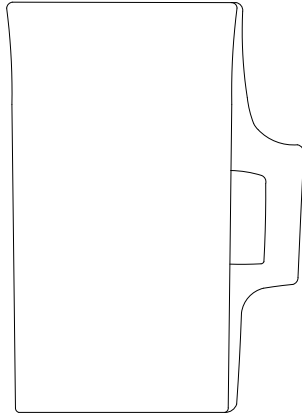
(Raby, 1989, s. 97)



Tanım	
	<p>İnce bir kaide üzerinde duran bardak ağza yaklaştıkça hafif genişlemektedir.</p> <p>Bardağa ait yeterli görsellere sahip olunamamakla birlikte mevcut görselden derin kırıkların olduğu ve tamir edildiği anlaşılmaktadır. Bardağın alt ve üstünde birer zencerek ortada ise zemini kobalt boyalı sülüs yazının olduğu bordür yer almaktadır. Helezonî kıvrım dallar üzerindeki küçük hatâyî motifleri yazıyı çevrelemektedir.</p> <p>Yeterli görsellere ulaşılamadığı için yazının çizimi yapılamamış ve okunamamıştır.</p>
Durum	Esere dair Raby (1989, s. 97) en son Halep Akeoloji Müzesi'nde olduğu ve tamirli olduğu bilgisini vermiştir.
Yayın	<ul style="list-style-type: none">• Raby, 1989, s. 97

Katalog numarası	25		
İnceleme tarihi	06.04.2022		
Eser adı	Kuplu bardak		
Bulunduğu yer	Çinili Köşk Müzesi		
Geliş şekli ve tarihi	Müzeeye geliş şekli ve tarihi bilinmemektedir.		
Envanter numarası	41/40		
Ölçüler	Yükseklik	Uzunluk	Ağız çapı
	10 cm	-	5 cm
Üretim yeri ve tarihi	İznik, 16. yüzyıl ilk çeyreği		
Süsleme programı	Bitkisel ve yazı		

Süsleme üslûbu	Helezonî tuğrakeş
Yazı türü	Sülüs
Yazının Arapça ve Türkçesi	Okunamamıştır.



Tanım

Düz ilerleyen bardak ağza doğru hafifçe genişlemektedir. Dikdörtgen kulpu ağızdan itibaren tüm gövdeye tutturulmuştur.

Büyük çoğunluğu kayıp olan bardağın ortasında kartuş şeklinde yazılı bordür vardır. Sülüs yazının kullanıldığı bordürde zemin beyaz bırakılmış yazı koyu kobalta boyanmıştır. Yazıyı ise helezonî tuğrakeş üslûbunda mineler çevrelemektedir. Yazı

kartuşunun dışında açık kobalt ile zemin boyanmış üstüne de küçük mineler yapılmıştır. Bu geniş bordürün altında ve üstünde rûmî üç ipliğe benzer bordürler yer almaktadır. Bardağın kulpunun yanlarında zemini kobalt ile boyalı küçük hatâyî motifleri, sırtında ise ince bir file yer almaktadır.	
Durum	Bardağın kulpu ile kulpunun bağlandığı gövdedeki bölüm dışında kalan kısmı yoktur.
Yayın	Herhangi bir yayında yer almamaktadır.

Katalog numarası	26		
İnceleme tarihi	02.02.2023		
Eser adı	Cami kandili		
Bulunduğu yer	Türk İslam Eserleri Müzesi		
Geliş şekli ve tarihi	Müzeeye geliş şekli ve tarihi bilinmemektedir.		
Envanter numarası	Envanter numarası bilinmemektedir.		
Ölçüler	Yükseklik	Uzunluk	Ağız çapı
	30.00 cm	-	
Üretim yeri ve tarihi	İznik, 16. yüzyılın ikinci yarısı		
Süsleme programı	Bitkisel ve yazı		
Süsleme üslûbu	Helezonî Tuğrakeş		
Yazı türü	Sülüs		
Yazının Arapça ve Türkçesi	Okunamamıştır.		

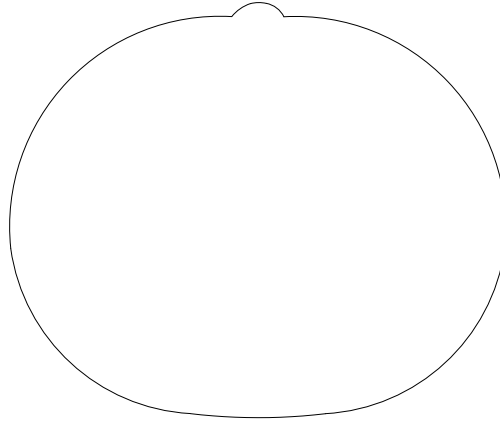


(Arol, 2017, s. 4)

Tanım	
	<p>Vazo gibi tasarlanmış olan kandile dair çok fazla görsele ulaşılamamıştır. Diğerlerine benzemeyen bu kandilin gövdesi armudidir. Boyna doğru daralan kandilin boynunda bir adet bilezik bulunmaktadır. Bilezikten sonra boynu huni gibi ağza kadar genişlemektedir.</p> <p>Helezonî tuğrakeş üslûbunda yapılmış kandilde sülüs yazı kullanılmıştır. Kandilin gövdesinde ve boynunda yazı yer almaktadır. Çok kırıklı ve tamirli olan kandilden yazı okunamamaktadır.</p>
Durum	Ulaşılamamıştır.
Yayın	<ul style="list-style-type: none">Arol, 2017, s. 4

Katalog numarası	27
İnceleme tarihi	10.09.2022
Eser adı	Askı top
Bulunduğu yer	Victoria Albert Müzesi (https://collections.vam.ac.uk/item/O85352/weight-unknown/)
Geliş şekli ve tarihi	Müzeeye geliş şekli ve tarihi bilinmemektedir.
Envanter numarası	337-1903

Ölçüler	Yükseklik	Uzunluk	En geniş çap
	13.6 cm	-	17.3 cm
Üretim yeri ve tarihi	İznik, 1515 (yaklaşık)		
Süsleme programı	Bitkisel, düğüm, geometrik desenler ve yazı taklidi		
Süsleme üslûbu	Baba nakkaş		
Yazı türü	Tezyînî kûfî yazı taklidi		
Yazının Arapça ve Türkçesi	Yazı taklidi olup herhangi bir Arapça yazı yoktur.		



Tanım	
<p>Yassı küre biçimindeki askı topun altında ve üstünde delikler vardır.</p> <p>Topun alt kısmında saadet düğümü, penç ve rûmî motiflerinin oluşturduğu kompozisyon yer almaktadır. Saadet düğümü motiflerinin altında ve üstünde hareketlerden şedde kullanılmıştır. Zemini boyalı bu kompozisyondan hemen sonra</p>	

bir sıra iki zencerek arasında yazı taklidinin yapıldığı geniş bir bordür vardır. Kûfi yazıda harflerin uçlarına bağlanan rûmî kollar sanki yine harflerin uçlarında gibi yapılmıştır. Ancak burada harf ya da harfe benzer herhangi bir şekil yoktur. Sadece şedde kullanılmıştır. Şedde şekil olarak “الله” (Allah) yazısına benzemektedir. Yazı taklidi bordürde zemin kobalt ile boyalıdır. Üstün ve esre gibi çizgiler kullanılmıştır. Biraz boşluk bırakıldıktan sonra taçlı bir kenar suyu ve boşluğa doğru uzanan tığlar yapılmıştır.

Durum	Ulaşılamamıştır.
Yayın	<ul style="list-style-type: none">• Atıl, 1987, s. 247• Raby, 1989, s. 91

8. DEĞERLENDİRME

Osmanlı Devleti en kudretli dönemlerinden olan 15.-16. yüzyıllarda farklı sanat dallarında başarıyı yakalayabilmiştir. Bu dönemde çini üretim merkezi İznik olmuş ve saraydan gönderilen tasarımlar ışığında oldukça başarılı eserler ortaya koyulmuştur. Dönemin yapıları kadar fazla sayıda üretilen seramikleri günümüze ulaşamamıştır. Fakat yurt dışında ve Türkiye'deki müze ve koleksiyonlarda dönem eserlerini anlamamızı sağlayacak kadar seramikler yer almaktadır.

Çalışmada 9 farklı seramik çeşidinden toplam 27 eser incelenmiştir. Eserlerin katalog bölümünde tanımlamaları yapılmıştır. Çalışmanın bu aşamasına kadar gelen bilgiler ışığında seramikler biçim, süsleme programı ve yazı olarak değerlendirilecektir.

8.1. Biçim

15.-16. yüzyılda yapılmış mavi-beyaz yazılı seramiklerden 14 kandil, 3 askı top, 2 tabak, 2 maşrapa, 2 kulplu bardak, 1 kalem kutusu, 1 şamdan, 1 kâse ve 1 ayaklı leğen olmak üzere toplam 27 adet vardır. Biçim olarak 9 farklı şekildeki bu seramikler 9 grupta değerlendirilecektir. Bu grupların sıralaması sayı çokluğuna göre yapılacaktır.

Çalışmadaki seramiklerin çoğunluğunu kandiller oluşturmaktadır. Dolayısıyla birinci grupta yer alan toplam 14 kandilin 6 farklı biçimde olduğu görülmektedir. Katalogdaki numaralarına göre sıralanan bu kandillerden ilk grubu uzun olmayan kaideli, armudi gövdeli, üç kulplu, gövde ile boyun arasında bir bilezik bulunan ve huni şeklindeki boynu ağıza doğru genişleyen kandillerden oluşmaktadır. Bu kandiller (kat. 2, 5-8)'den 5 adet vardır. Bunlardan erken dönem kandil (kat. 2)'in boynu ile gövdesi arasında maden işlerinde görülen bilezik yer almaktadır. İkinci gruptaki kandiller (kat. 3-4) kısa kaideli, boyna doğru daralan şişkin gövdeli, kıvrımlı ve biraz büyükçe üç adet kulplu ve huniye benzer boyunludur. Bu kandillerden 2 adet bulunmaktadır. Üçüncü grup kandiller (kat.11-14)'in biçimleri orta uzunlukta kaidesi, yuvarlağa yakın boyna doğru daralan gövdesi, gövdenin üzerinde üç küçük kulpu ve geniş bir huni şeklinde boynu bulunmaktadır. Bu kandillerden 4 adet vardır. Alçak kaideli, şişkin gövdeli, üç adet diğerlerine oranla büyük ve kıvrımlı kulplu ve oldukça kısa huni gibi boyunlu kandil (kat. 16) dördüncü grubu oluşturmaktadır. Bu seramiklerden 1 adet vardır. Diğer

kandillere oranla uzun olan beşinci gruptaki kandil (kat. 17) alçak kaideli, boyna doğru daralan şişkin olmayan gövdeli, üç gövdeye üç de boyun ve gövdeye bağlı üçer boğumlu altı adet kulplu seramiğin ağza doğru genişleyen boynu ağızda tabak gibi açılmaktadır. Bu seramiklerden 1 adet bulunmaktadır. Alçak kaideli altıncı kandil (kat. 26) boyna doğru daralan armudi gövdeye, üç adet (muhtemelen) kulpa ve geniş bir bilezikten sonra ağza doğru genişleyen boyna sahiptir. Vazo biçimindeki bu kandilden 1 adet bulunmaktadır.

Biçim olarak 14.-15. yüzyıl Memlük, Mısır ve Suriye’de üretilen cam kandiller Osmanlı maden işlerine örnek olarak kabul edilmektedir. Seramik kandiller (kat. 2-5-6-7-8)’in biçimi de aynı dönem Osmanlı maden işlerinde görülen kandillere benzemektedir (Atıl, 1987, s. 246). Mavi-beyaz grupta en çok yer alan seramikler kandillerdir. Arol’a göre bu mavi-beyaz çini kandilleri biçimlerine bağlı olarak yedi grupta incelenmelidir. Yüksek ayak üzerinde yaklaşık yuvarlak gövdeli incelenerek yükselen uzun boyuna sahip olanlar; yüksek ayak üzerinde şişkin gövdesi boynuna doğru daralmakta olup, geniş ağız bulunanlar; ayakları daha alçak, şişkin gövdeleri boyuna yaklaştıkça daralmakta olup ağıza doğru genişleyen boyuna sahip olanlar; oldukça alçak ayaklı, basık gövdesi boyuna yaklaştıkça daralmakta ve ağız kısmına doğru genişleyen boyna sahip olanlar; boy olarak biraz daha küçük olup alçak ayak üzerine basık ve şişkin gövdeli kısa ve genişleyerek devam eden boyunları bulunanlar, bir sürahi biçiminde ince uzun boylu, alçak ayak üzerine basık gövdesi boynuna doğru incelmekte olup, ağza doğru genişleyen boyna sahip olanlar; son olarak da diğerlerine oranla oldukça kısa boylu olan kandil çeşitleri yer almaktadır. Bu kandillerin genel olarak üç adet kulpu bulunmaktadır (Arol, 2017, s. 3-7).

Araştırmadaki ikinci grup olan askı toplardan toplam 3 adet bulunmaktadır. Bu 3 askı top yuvarlak (kat.18), yumurta (kat. 20) ve yassı küre (kat. 27) olmak üzere 3 farklı biçimdedir. Atasoy’a göre kandillerle birlikte asılan ve kandillerin üzerinde duran askı toplardan farklı boyutlarda oldukça fazla sayıda üretim yapılmıştır (Atasoy, 1989, s. 41).

Tabaklardan oluşan üçüncü grup seramiklerden çalışmada 2 adet yer almaktadır. Tabaklar (kat. 1, 10) biçim ve ebat olarak birbirinden farklıdır. Yaklaşık 40 cm genişliğinde olan tabak (kat. 1)’in küçük bir kaidesi vardır. Kaidenin üzerindeki gövdesi genişleyerek yükselmektedir ve kenarları dışa taşkındır. İkinci tabak (kat. 10) küçük bir

kaide üzerinde yay yaparak genişlemektedir. İkinci tabağın genişliği birincisinin yarısı kadar yani 20 cm'dir.

Atasoy'a göre İznik atölyeleri en çok tabak üretmiştir. Çapı 45,5 cm'ye kadar gelebilen büyüklükteki tabaklar (kat. 1) oldukça fazla sayıdadır. Bu tabakların sadece ziyafetlerde kullanıldığı düşünülmektedir (Atasoy, 1989, s. 43). Özellikle açık biçimli seramiklerde Çin etkisinin olduğu düşüncelerine karşın Raby ve Lane bu tip tabakların biçimlerinin daha çok Osmanlı maden işlerine benzediğini söylemektedir (Lane, 1957, s. 256; Raby, 1989, s. 79).

Çalışmanın dördüncü grubunu 2 adet maşrapa (kat. 15, 19) oluşturmaktadır. Şişkin gövdeli, kulpları kopmuş ve boyunları ince maşrapalar biçim olarak birbirine benzemektedir. Bu maşrapaların kaide, kulp ya da kapak gibi bölümlerin madenlerle kaplandığı örnekler görülmektedir. Maşrapalar aynı zamanda Anadolu Selçuklu döneminde (fot. 19) yapılmış olan seramiklere de biçim olarak benzemektedir.

İçecekler için yapılmış seramiklerden şişkin gövdeli bu maşrapa (kat. 15, 19)' lar en çok kullanılanlar arasındadır. 16. yüzyılın başından 17. yüzyıla kadar üretilen bu kapların biçimlerinde büyük değişiklik olmamıştır (Atasoy, 1989, s. 45). Carswell'a göre maşrapaların biçimi maden işlerinden esinlenerek yapılmıştır (Carswell, 1998, s. 83).

Gruplamaların beşincisinde yer alan bardak (kat. 24, 25) 2 adettir. Biçim olarak birbirine benzeyen 2'si de kuplu bardağın birinde (kat. 24) küçük bir kaide varken diğeri (kat. 25)'nde kaide yoktur.

Çoğunluğu 16. yüzyılın ikinci yarısına tarihlendirilen bardakların birkaçı daha erken tarihlidir. Biçimi silindir şeklinde, sapı köşeli ve kenarı dik bardak (kat. 24-25)'ların ahşap veya deri örneklerinden esinlenerek yapıldığı düşünülmektedir (Atasoy, 1989, s. 41).

Hattatların yazı takımlarını taşımak için kullandıkları kalem kutusu çalışmanın altıncı grubunda yer almaktadır. Sadece 1 adet olan kalem kutusu (kat. 9)'nun içinde mürekkep için iki yuvarlak bölüm bulunmaktadır. Kalem kutusunun kenarları yumuşatılmıştır.

Biçim olarak 13.-14. yüzyıl kalem kutularına benzeyen bu kalem kutusu (kat. 9)'na muhtemelen III. Selim'in olduğu düşünülen tuğra ile damgalanmış bir gümüş işleme eklenmiştir (Carswell, 1998, s. 37-38). Kalem kutusunun biçimi maden işlerinde ve değerli malzemelerde kullanılmaktadır (Atıl, 1987, s. 247).

Yedinci grupta yer alan şamdan (kat. 21) kalem kutusu gibi çalışmada 1 adet bulunmaktadır. Maden işlerine benzeyen mavi-beyaz ve yazılı seramiklerden olan şamdan 13.-14. yüzyıl maden şamdanlar gibi kesik konik gövdeli ve beli incedir. Şamdanın gövdesi ve boynunda maden işlerinden etkilenilerek yapılmış birer bilezik yer almaktadır.

İznik atölyelerinde sadece özel siparişler için yapıldığı varsayılan bu şamdanlardan günümüze ulaşan az sayıda örnek bulunmaktadır. Osmanlı maden şamdanlarından esinlenerek yapılan seramik şamdanlar tamamen özgün Osmanlı tasarımıdır. Dini yapılarda kullanılan maden şamdanların oldukça büyük ebatlarına oranla küçük kalan seramik şamdanların daha çok evlerde kullanıldığı düşünülmektedir (Atasoy, 1989, s. 47). 13.-14. yüzyıllarda yapılmış olan kesik konik gövdeli maden şamdanlardan Bursa, Ankara, Konya, Victoria & Albert gibi müzelerde bulunan bir grup örnek vardır. Bu şamdanlar incelenenle sahiptir (Göktaş Kaya, 2001, s. 188).

Kesik konik gövdeli kâse (kat. 22) çalışmada sekizinci grupta yer almaktadır. Orta uzunlukta bir kaide üzerinde duran kâsenin kesik konik gibi genişleyen gövdesi vardır. Kâsenin ağzı dışa dönüktür.

Mavi-beyaz bu kâse (kat. 22)'lerden günümüze az sayıda ulaşmasına rağmen kâselerin biçimlerinde farklılıklar vardır. Bu farklılıkların sebebinin siparişler üzerine yapıldıkları ya da rastlantı sonucunda günümüze ulaşanların farklı olmasından kaynaklandığı düşünülmektedir. Kâselerden bir kısmı İslam ve Osmanlı maden kaplarına bir kısmı da Çin porselenlerine benzemektedir (Atasoy, 1989, s. 44).

Son grupta ise 1 adet ayaklı leğen (kat. 23) vardır. Yüksek kaidesinden dolayı ayaklı leğen olarak isimlendirilen bu seramik dönem eserleri ile aynı özellikleri taşımaktadır. Uzunca kaidesi ve yarım küreden oluşan gövdesi vardır.

İslam dünyasının hiçbir kesiminde görülmeyen bir teknikle yapılmış olan ayaklı leğenlerin ebatları 40-45 cm çapında 20-28 cm yüksekliğinde devasa seramiklerdir.

Seramiklerin özenli ve yoğun tasarımları prestij için Osmanlı üst düzey insanlarına tasarlanmış olduğu ihtimalini doğurmaktadır. Bu biçimdeki mavi-beyaz örnekler 16. yüzyılın ilk yarısına tarihlendirilmektedir (Atasoy, 1989, s. 41). Bu seramiklerin Hazineye kayıtlı 1505 tarihli envantere yer alan büyük boy kâselerden olduğu düşünülmektedir. Ancak bu seramikler Avrupa müzelerinde olup hiçbiri Türk müzelerinde değildir (Atıl, 1987, s. 245).

Biçim olarak 9 farklı grupta incelenen seramikler kendi içlerinde de gruplara ayrılmıştır. Birbirine benzer biçimler gruplar şeklinde tanımlanmıştır. Tornada ya da kalıplara dökülerek yapılan seramikler ne kadar birbirine benzerse benzesin ufak tefek farklılıkları muhakkak vardır.

8.2. Süsleme Programı

Türkler süsleme sanatlarında saray nakışhânesi sayesinde büyük başarıyı yakalamayı başarmış ve bu başarıyı uzun zaman sürdürebilmiştir. Osmanlı sanatlardan cilt, tezhip, oyma gibi kitap sanatlarıyla birlikte çini, halı-kilim, maden işçiliği ve kalem işi örneklerine bakıldığında tasarımların bir atölyede kontrol edilerek yapıldığı anlaşılmaktadır. Yine nakışhâne sayesinde üslûp birliği oluşturulmuştur.

Osmanlı süsleme sanatlarında üslûpların sıralaması ilk olarak Fatih Sultan Mehmed döneminde saray nakışhânesinde baş nakkaş olan Baba Nakkaş'ın isminin verildiği baba nakkaş üslûbu ile başlamaktadır. Bütün sanat dallarında baba nakkaş üslûbu desenlerde rûmî ve hatâyî motifi olarak bir bütünlük oluşturmaktadır. Fakat her sanat dalına yansımaları birtakım farklılıkları doğurmuştur. Aynı zamanda üslûbun dönemlere göre bir takım değişim ve gelişimleri görülmektedir.

Araştırmadaki seramikler üslûplarına göre gruplandırılmıştır. Baba nakkaş üslûbunun Fatih Sultan Mehmed dönemi olan ilk dönem örneklerinden (kat. 1-2, 19-21) 5 adet bulunmaktadır.

İlk dönem baba nakkaş üslûbu eserleri (kat. 1-2, 19-21)'nin ortak özellikleri arasında girift tasarımlar ve koyu kobalt renkli zemin boyası yer almaktadır. Bu dönem baba nakkaş üslûbunda sadece rûmî ve hatâyî motifleri ile yazı vardır. Zemini tamamen koyu kobalt ile boyalı rûmî ve hatâyî motifinin içleri açık kobalt ile boyanmıştır. Hatâyî

motiflerinin kendi üstlerine kıvrılarak dönmektedir (Göktaş Kaya ve Uzun, 2022, s. 248).

Katalogda yer alan ve siyaha yakın koyu kobalt ile boyanmış olan tabak (kat. 1)'in yoğun süslemesi ve renginin koyu tonları baba nakkaş üslûbunun ilk dönem eserlerinden olduğunun kanıtıdır. Tasarımda rûmî motiflerinin içleri kobalt boyanın açık tonları ile boyanmıştır. Hatâyî motifleri ise zemin üstünde beyaz bırakılmış ve yaprakları içe kıvrık boks eldivenine benzemektedir. Motiflerin içlerinde paralel çizgiler yer almaktadır. Bu ilk dönem eserlerinin karakteristik özelliklerinden bir diğeri tabağın arkasındaki kompozisyonların zeminin beyaz bırakılıp motiflerin boyanmasıdır. Diğer ilk dönem baba nakkaş üslûbu eserlerinden olan kandil (kat. 2)'in hiç boşluk bırakılmadan tamamının süslendiği ve zemininin kobalt ile boyandığı görülmektedir. Rûmînin ana motif olarak kullanıldığı kandilin üç bordüründe sülüs yazı kullanılmıştır. Yazıların zemini hatâyî motifleri ile süslenmiştir. Ayrıca kandiller cami ya da türbelerde asıldığı için altları da görünmektedir. Bundan dolayı bu kandilde olduğu gibi genel olarak kandillerin altlarında süslemeler yer almaktadır. Ağzı kırık maşrapa (kat. 19)'nın kompozisyonunun ana motifi yine rûmîdir. Boynundaki sülüs yazıyı helezonî kıvrım dallar üzerinde yer alan hatâyî motifleri çevrelemektedir. Yumurta şeklindeki askı top (kat. 20) koyu kobalt zemin boyası ve tasarımıyla ilk dönem eserlerinin karakteristik özelliklerini sergilemektedir. Aynı özelliklere sahip şamdan (kat. 21)'daki maden işlerinin etkileri süslemeyle birlikte biçimde gövdenin ve boynun ortalarındaki bileziklerden anlaşılmaktadır.

İlk dönem baba nakkaş üslûbunun Çin porselenlerinden etkilendiği fikri vardır. Bu fikrin sebeplerinden biri biçim olarak benzerliği diğeri de mavi-beyaz renk kullanılıyor olmasıdır. Bunun dışında tasarımlar konusunda esin kaynağı Osmanlı olmuştur. Koyu mavi zemine beyaz bırakılan motifler ile yapılmak istenen aslında kabartma maden işlerindeki etkiyi vermektir. Maden işi etkilerinden biri de seramikler üstünde boş bırakılan bileziklerdir (Raby, 1989, s. 77-81).

Carswell'a göre incelikli işçiliğe sahip baba nakkaş üslûbu seramiklerinden ilk dönem tabak (kat. 1) tasarımları aslında tezhip için daha uygundur. Bu tasarımlarda Çin porselenlerinden sadece etkilenilmiştir. Ancak Çin Budistleri için önemli olan altı nilüfer yaprağı ile on sekiz nilüfer çiçeğinden oluşan kompozisyonlar Osmanlı

seramiklerinde kullanılmamıştır. Ayrıca Çin porselenlerinde kullanılan amblemlerin yerine yazı yer almaktadır (Carswell, 1998, s. 32-36).

Diğer bir sanat dalı olan tezhiplerinde Fatih Sultan Mehmed dönemi baba nakkaş üslûbu desenlerin ayrıntılı olması dönemin en belirgin özelliklerindedir. Motifler küçülmüş işçilik incelmıştır. Tezhiplerde desenler koyu lacivert zeminlidir. Küçük zeminlerde siyah ve acı yeşil renk kullanılmıştır. Zemin üstüne beyaz ya da turuncu renk, yarı şeffaf lâl mürekkep ve altın yer almaktadır (Bırol, 2008, s. 43-44).

Fatih Sultan Mehmed dönemi köşeli ve şemseli ciltlerde kapağın içlerine oymalar yapılmıştır. Bu oymalarda rûmî ve hatâyî kompozisyonun oldukça zengin örnekleri görülmektedir. Fatih'in büyük kütüphanesinde oldukça fazla sayıda kitap yer almaktadır. Kitapların değerini arttırmak için cildlerin içlerinde oymalar tezhibli olarak yapılmıştır. Yapılan eserlerin adedi çok olsa bile kompozisyonları birbirine benzememektedir (Ünver ve Mesara,1980, s.19-22).

Baba nakkaş üslûbunun ikinci dönemi II. Bâyezid ve üçüncüsü ise I. Selim dönemidir. Net tarihi bilinmeyip iki dönemden de olabileceği ihtimali bulunan seramiklerden (kat. 3-10, 24) katalogda 8 adet eser yer almaktadır.

Zemini açık kobalt ile boyalı kandiller (kat.3-4)'in üstünde motifler beyaz bırakılmıştır. Motiflerin yaprakları sivri uçludur ve her yaprağın bir iğne deliği şeklinde noktası vardır. Tarihleri net belli olmayan seramikler (kat. 3-4) bu iki dönemin özelliklerini taşımaktadır. Dönemin en belirgin özelliklerinden olan boş kartuşlar bu kandiller (kat. 3-4)'in üstünde yer almaktadır. Boks eldiveni şeklinden ziyade bu dönemde yaprakları sivri uçlu motifler kullanılmıştır. Kandillerin gövdesinde kartuşların kenarlarında saadet düğümü motifi vardır. Yine bu iki sultanın dönemlerindeki tasarımlara benzer tabak (kat. 10)'taki motiflerin uçlarındaki sivrilik ve ortalarındaki iğne deliği şeklindeki noktalar vardır. Tabağın arkasında kartuşlar kullanılmış kartuşların dışlarında zemin açık kobalt ile boyanmıştır. Katalogda yer alan baba nakkaş üslûbu diğer bir seramik kulplu bardak (kat. 24)'tır. Bardağın üstünde zemini kobalt boyalı sülüs yazının olduğu bordür yer almaktadır. Helezonî kıvrım dallar üzerindeki küçük hatâyî motifleri ve yaprakları yazıyı çevrelemektedir. Helezonî tuğrakeş üslûbuna oldukça benzer olan bu seramikte helezonî kıvrım dallar üzerinde mineler değil de hatâyî motifleri bulunmaktadır.

Araştırmada yer alan ve yine bu iki sultanın döneminde yapılan eserlerden olan seramiklerden Sokullu Mehmed Paşa Camisi'nde (kat. 5) ve II. Bâyezid Türbesi'nde (kat. 6) bulunan kandillerle hem şekil hem de süsleme olarak benzeyen iki kandil (kat. 7-8) de British Müzesinde yer almaktadır. Bu seramikler (kat. 5-9) Raby'nin düğüm ustası atölyesi olarak adlandırdığı gruba girmektedir. Seramikler (kat. 5-9)'de rûmî ve hatâyî motiflerine ek olarak saadet düğümü ve bulut motifleri kullanılmıştır. Kandiller (kat. 5-8)'deki kartuşlar ve madalyonlarda zemin boyanırken kartuş dışında kandilin tamamında motiflerin kendileri boyanmıştır. Kartuş ve madalyonun içinde farklı olarak koyu kobalt noktalar zemine canlılık katmıştır. Rûmî motifinin oluşturduğu kompozisyonlara ek olarak dolantı bulutların oluşturduğu kompozisyonlar ve saadet düğümü motifi kullanılmıştır. Boş kalan zeminlerde koyu kobalt boya ile tığlar yapılmıştır. Aynı dönem eserlerinden olan kalem kutusu (kat. 9)'nda farklı olarak süslü kûfi yazı kullanılmıştır. Yazının çevresinde yer alan motifler kandillerdeki tığlar gibidir.

Baba nakkaş üslûbunda II. Bâyezid dönemi çinilerinde zemin üstüne motiflerin beyaz bırakılma özelliği devam ettirilmiştir. Kompozisyonlarda renk daha açık kobalttır ve motifler biraz irileşmiştir. Desenlerde hatâyî ve rûmîye ek olarak düğüm ve bulut motifi kullanılmaya başlanmıştır. Ayrıca madalyon içleri gibi beyaz alanlar altın ile süslemek için boş bırakılmıştır. Dikdörtgen kartuşlar genelde I. Selim zamanında yapılan çinilerde tercih edilmiştir. Bu kartuşların içleri de altın yıldız ile süslenileceği düşünüülerek boş bırakılmıştır (Raby, 1989, s. 90-94).

Yazıya ve kitaba verdiği önemle bilinen II. Bâyezid dönemi süsleme sanatlardaki ilerleyiş klasik dönemin başlangıcı olmuştur. Dönem eserlerinde kullanılan malzeme, renklerin olgunluğu, motiflerdeki gelişmeler ve üst düzey kalitede işçilik dikkati çekmektedir. Özellikle Şeyh Hamdullah'ın yazmış olduğu Kur'ân-ı Kerim'lere yapılmış olan tezhipler dönemin temsilcileri olarak kabul edilmektedir (Biol, 2008, s. 44).

Baba nakkaş üslûbunun üçüncüsü I. Selim dönemidir. Bu döneme ait olduğu bilinen katalogta toplam 6 adet seramik (kat. 11-14, 22-23) bulunmaktadır. I. Selim dönemi baba nakkaş üslûbu kandiller (kat. 11-14)'in 3'ü Çinili Köşk Müzesi'nde 1'i British Müzesi'nde yer almaktadır. Kandiller tamamen zemin boyalı olmasa da fazla işçilik gerektirecek incelikte tasarlanmıştır. Hatâyî ve penç motifleri irileşmiştir. Kandillerin gövdesinde yer alan iri motiflerin ortalarında iğne deliği şeklinde iri noktalar vardır. Motiflerde bu noktalardan sonra bir boşluk bırakılarak kobalt ile boyanmıştır.

Zemini boyalı yazıların süslemelerinde hatâyî yaprakları ile rûmî motifi kullanılmıştır. Bu kandillerde ayrıca taçlı pano ve tezyînî kûfi yazı yer almaktadır. Bu dönem seramiklerinden kâse (kat. 22) ve ayaklı leğen (kat. 23)'de farklı olarak yazılar kûfi değil de sülüstür.

I. Selim tarafından babası II. Bâyezid için yaptırılan türbeyi süslemek amacıyla seramik kandiller sipariş edilmiştir. Bu seramikler maden işine benzeyen süslemelere sahip biri yazısız beş adet bodur kandiller (kat. 11-14)'dir. Kandillerin gövdelerinde düğüm ustalarının kullandıkları ayrıntılar yerine üslûplaştırılmış büyük lotus çiçekleri kullanılmıştır. Bu atölyeden çıkan diğer seramiklerin üstünde de aynı özellikte lotuslar bulunduğu için Raby bu atölyeyi “lotus ustasının atölyesi” olarak adlandırmıştır. Burada düğüm ve bulut motifleri yapılmamış yazılarda ise kûfi yazı tercih edilmiştir. Bu grup kandillerin aynı usta tarafından yapıldığı ve tarihinin de yaklaşık aynı olduğu düşünülmektedir. Maden işlerindeki kabartmalar gibi yapılan taçlı pano kandillerin hepsinde kullanılmıştır (Raby, 1989, s. 98-100).

Katalogda yer alan seramiklerden baba nakkaş üslûbunda olup diğerlerinden farklı olarak mimari öğeler barındıran 1 adet maşrapa (kat. 15) bulunmaktadır. Maşrapanın boynundaki sülüs yazıya kuşak gibi dolanan hatâyî motifleri dışında seramiğin üstünde baba nakkaş üslûbunun özelliğini taşıyan herhangi bir motif yoktur. Gövde tamamen mimari yapılardan ve bunları birbirine bağlayan yollar gibi dalgalı çizgilerden meydana gelmektedir. Maşrapada altın yıldız kırıntıları kalmıştır.

Kanuni Sultan Süleyman dönemi seramikleri (kat. 15) üstünde bir farklılık olarak mimari betimlemeler yer almaktadır. Baba nakkaş üslûbunun son yılları olan bu dönemde artık üslûp yavaş yavaş özelliğini yitirmeye başlamıştır (Göktaş Kaya ve Uzun, 2022, s. 250).

Araştırma kapsamında baba nakkaş üslûbundan farklı olarak helezoni tuğrakeş üslûbunda toplam 3 seramik (kat. 16, 25-26) vardır.

Helezonî kıvrım dallar Osmanlı'da ilk dönem eserlerinden Edirne Üç Şerefeli Camisi'ndeki çini panolar (fot. 36-37)'de karşımıza çıkmaktadır. Helezonî tuğrakeş üslûbunda yapılan kandil (kat.16)'de küçük mineler yer almaktadır. Kandil üstünde ikinci bir renk olarak turkuaz kullanılmıştır. Küçük yerlerde kullanılan turkuaz boya yüzeye canlılık katmaktadır. Kandilde nesih ve kûfi yazı birlikte kullanılmıştır. Turkuaz

rengin kullanıldığı aynı üslûptaki bir diğer kandil (kat. 26)'de sülüs yazıyı helezonî tuğrakeş üslûbu çevrelemektedir. Kandilin bilezik yerlerinde turkuaz kullanılmıştır. Bu üslûptaki son örnek kulplu bardak (kat. 25)'tir. Bardağın üstünde helezonî tuğrakeş üslûbunda mineler kullanılmıştır. Ancak helezonî şekiller yerine mineler kıvrım dallar üzerinde yer almaktadır. Bardağın ortasında bir kartuş içinde bulunan yazının alt ve üst kısmındaki rûmî kompozisyonun zemini açık kobalt ile boyalıdır.

Herhangi bir üslûpta süsleme unsuru olmayıp sadece yazıların yer aldığı seramikler (kat. 17-18)'den katalogda 2 adet bulunmaktadır. Bu 2 seramikte de sülüs yazının ve altın kırıntılarının bulunduğu görülmektedir. Ayrıca yazıların boşluklarında üç nokta ve helezonî dallar üstünde tezhip gibi küçük hatâyî motifleri ve yapraklar kullanılmıştır.

Yavuz Sultan Selim Camisi'nden gelen kandil (kat. 17)'in süslemesi baba nakkaş üslûbundan farklıdır. Yazı olarak bu kandile çok benzeyen askı top (kat. 18) da büyük ihtimal aynı yer için birlikte yapılmıştır. İkisinde de yazılı alanlar altın yıldızların arasında kalmıştır (Raby, 1989, s. 164).

8.3. Yazı

Kur'ân-ı Kerim'de "Nûn. Kaleme ve (yazanların) onunla yazdıklarına andolsun ki sen -rabbinin lutfu sayesinde- asla deli değilsin." (Kelam suresi, 68/1)⁶⁰ ayeti yer alamkatadır. Burada kaleme ve yazıya yemin vardır. Allah kelimini insanlara ulaştırmakta araç olduğu için kalem ve yazıya hep saygı duyulmuş ve büyük önem verilmiştir. Osmanlı sanatları arasında yazı her zaman önemli bir yere sahip olmuştur.

İslam dünyasında sanatçılar eserlerini Kur'ân-ı Kerim ayetleri ve dini içerikli yazılar ile süslemiştir. Böylelikle Kur'ân-ı Kerim'in mesajlarının etki alanını genişletmişlerdir. Buradaki amaç süreklilik ve tekrar ile herhangi bir şeyin zihinlere yerleştirilmesidir. Mimari ya da herhangi bir sanat eserinin üstünde yer alan yazılar buldukları yüzeyi güzelleştirmenin yanında bu eserleri İslamlaştırmaktadır. Osmanlı örneklerine bakıldığında mimari yapıda yer alan yazıların konumunun dikkatle seçildiği

⁶⁰ <https://kuran.diyanet.gov.tr/mushaf/kuran-meal-2/kalem-suresi-68/ayet-1/kuran-yolu-meali-5>

görülmektedir. Yazı taşa, ahşaba, mermere, çiniye, kumaşa, halıya, cama ya da madene neye yazılırsa yazılsın burada amaç merkezde Kur'ân'ın olduğunu inananlara hatırlatmaktır (Sülün, 2022, s. 243).

Yazının çini ve seramiğe yansması da eserleri güzelleştirmekle birlikte İslamlaştırmak için olmuştur. Osmanlı'nın ilk dönem mavi-beyazlarından itibaren yazı seramikleri süslemiştir.

Erken dönem mavi-beyazlar üstünde yer alan sülüs ve kûfi yazılarla süslenmiş olan oldukça fazla sayıda seramik bulunmaktadır. Bu seramiklerden kandil ve askı top gibi dini yapılar için tasarlanan ögeler dışında kalem kutusu, sürahi ve tabak gibi günlük kullanım eşyalarının üstünde de yazılar yer almaktadır. Özellikle günlük kullanım eşyaları eğer maden değil ve yazı içeriyorsa açıklaması zordur. Mavi-beyazların üstündeki yazıların bir kısmının okunamamasından kaynaklı dekoratif oldukları düşüncesi vardır (Atıl, 1987, s. 243-244).

Seramiklerin üstünde yer alan yazı türleri dönemlere göre farklılık göstermiştir. Katalogdaki mavi-beyaz seramikler üstünde kullanım yoğunluğuna göre sırasıyla sülüs, tezyînî kûfi, kûfi ve nesih yazı ile bir de kûfi yazı taklidi yer almaktadır. Bu yazıların türleri, kaç eser üstünde aynı tür yazının bulunduğu, yazının karakteristik özellikleri ve yazının içeriğinde ne olduğuna dair bilgilere aşağıda yer verilmiştir.

8.3.1. Sülüs Yazı

Seramikler arasında en çok tercih edilen yazı türü olan sülüs yazının kullanıldığı 20 adet seramik (kat. 2-10, 15, 17-26) yer almaktadır.

Çinili Köşk Müzesi'nde bulunan ve ilk dönem baba nakkaş eserlerinden olan kandil (kat. 2)'in üstündeki üç adet bordürde sülüs yazı kullanılmıştır. Kandilde gövdede kaidenin hemen üstündeki ilk bordürde “الاقبال العز الدائم و” (El-ikbâl el-izzü ed-dâim) *İkbali ve izzeti daim olsun* yazısı iki sefer tekrar edilmiştir. Dönemin sülüs yazılarına bakıldığında kandilin üstündeki yazı dönemin hat seviyesine ulaşamamıştır. Ayrıca bir hattat tarafından yazılmadığı belli olan hataların bulunduğu görülmektedir. ا (elif) ve ل (lam) gibi uzun harfler kısa, ک (kaf) ve و (vav) harflerinin başları büyüktür. Çanaklı harflerden ل (lam) ve د (dal) çanakları dar ve küçüktür. Boyundaki bordürde kırık

parçalar olduğu için yazı tam okunamamaktadır. Fakat harflerin bazı parçaları vardır. Bu parçalardan çıkan şekillerdeki eksikler tamamlandığında gövdedeki yazı ile aynı “الاقبال العز الداعم و” (El-ikbâl el-izzü ed-dâim) cümlesinin yer aldığı düşünülmektedir. Bu yazının diğerinden tek farkı ا (elif) ve ل (lam) gibi harfler daha uzundur. Diğer tüm harflerin karakteri benzerdir. Üçüncü bordürde “لا فتى الا على لا سيف الا ذوالفقار” (Lâ fetâ illâ Ali, lâ seyfe illâ Zülfikâr) *Ali'den başka yiğit, Zülfikâr'dan başka kılıç yoktur* yazısı yer almaktadır. Arapça bilmeyen ustalar tarafından yazıldığı için yazıda bazı hatalar dikkati çekmektedir. Örneğin “الا” (illa) yazarken ي (ye) harfi kullanılmaması gerekirken burada ي (ye) harfi vardır. Bordürdeki harfler alt bordür ile aynı karakteristik özelliktedir. Üç bordürde de tezyîn işaret, nokta ve hareke yoktur.

Louvre Müzesi'ndeki kandil (kat. 3) sülüs yazının bulunduğu ikinci seramiktir. Kandilin gövdesinde üç adet kartuşta üç farklı istif yer almaktadır. Müzenin internet sitesinde kandilin yazılarına dair b. يا خافي الألف (yâ hâfi el-eltâf) *Ah sen gizli iyiliklerden* c. نجنا من ماخاف (nacinâ min mehâf) *Bizi korkutan her şeyden koru* bilgileri verilmiştir. Fakat yapılan incelemeler sonucunda burada a. الله, محمد, عمر, أبو بكر (Allâh, Muhammed, Ömer, Ebu Bekir) b. يا خافي الألف (yâ Hafîyye'l-eltâf) *Ey gizli lütuflar sahibi* (Allah) c. نجنا مما نخاف (neccinâ mimmâ nehâf) *Bizi korktuklarımızdan kurtar* yazdığı anlaşılmıştır. Yazı sülüs ölçülerine riayet edilerek yazılmamıştır. Yazıda zülfesi oldukça iri olan ا (elif) harfi zülfeden itibaren hafif incelmektedir. İkinci istifte “في” (fi) keşideli olarak yazılmıştır. Üçüncüdeyse “من” (mim nun) keşidelidir. Bu ikisi de yazıya anlam katmamaktadır. Çini ustasının boşluğu doldurmak amacıyla yapmış olması muhtemeldir. Üç istifte de hareke olarak üstün ile esre boşlukları doldurmak için serpiştirilmiştir. Ayrıca tek ve üç yuvarlak nokta boşlukları doldurmak için kullanılmıştır.

Dua olan “نجنا مما نخاف” (neccinâ mimmâ nehâf) ibareleri Bursa Ulu Camisi'nde, Topkapı Sarayı Harem, Bursa II. Murad (Muradiye) Camisi kapısında yer almaktadır. Özellikle yazının kapı üstlerinde olması korunma amacıyla bu duanın seçildiği düşüncesini akla getirmektedir.

Staatliche Müzesi'nde bulunan kandil (kat. 4)'in boynundaki üç kartuşta da aynı sülüs istif vardır. Bu kartuşlarda “الله, محمد” (Allah, Muhammed) yazısı yer almaktadır. ا (elif) harfinin zülfesi ve gövdesi kalındır. Gözü oldukça iri yapılmış ilk م (mim) harfinden ح (ha) harfine iniş diktir. “محمد” (Muhammed) yazısının “الله” (Allah) lafzına

oranla ölçüleri büyüktür. Hareke olarak sadece üstün ve boşlukları doldurmak için yuvarlak üç noktalar kullanılmıştır.

Biçim ve süsleme olarak benzeyen 3 kandil (kat. 5, 6, 8)'in gövdesindeki üç kartuşta da sülüs hattıyla "الله, محمد, علي" (Allah, Muhammed, Ali) istifi yer almaktadır. Bunlardan ilk kandil (kat. 5)'in gövdesindeki üç kartuştaki istifte de ortak özellik olarak "علي" (Ali) yazısının ى (ye) harfinde keşide vardır. Aynı zamanda "علي" (Ali)'nin ع (ayın) harfi ile د (dal) harfi birleşmiştir. د (dal) harfi ل (lam) gibi oldukça uzun ve zülfelidir. Hareke olarak şedde ve üstün kullanılmıştır. Üç istifte de "الله" (Allah) lafzındaki ه (güzel he) harfinde ufak tefek farklılıklar vardır. İkinci kandil (kat. 6)'de gövdedeki kartuşlarda yine "علي" (Ali) yazısı keşideli, د (dal) harfi ل (lam) kadar uzun hareketlerden sadece şedde, ötre ve üstün kullanılmıştır. Bunun dışında ufak tefek farklılıklar da vardır. "الله" (Allah) lafzı kartuşun birinde müsennadır ve diğerlerinde "الله" (Allah) lafzında bulunan ه (güzel he) harfinde değişiklikler görülmektedir. Son kartuşta kûfi "س (sin) ve و (vav)" birleşimi yazıya eklenmiştir. Kandil (kat. 6)'in boynundaki kartuşlarda da "الله, محمد, علي" (Allah, Muhammed, Ali) istifi vardır. Ancak burada "الله" (Allah) ve "محمد" (Muhammed) müsenna olarak yazılırken "علي" (Ali) tek ve keşidelidir. Bu üç kartuştaki farklılık "محمد" (Muhammed) yazısının د (dal) harfinden çıkan iki rûmî koldur. Son kandil (kat. 8)'in gövdesindeki üç kartuşta yer alan yazıda "محمد" (Muhammed) yazısının د (dal) harfinin oldukça büyük yapılan çanağı "علي" (Ali)'deki ع (ayın) harfinin içinden geçmiştir. "محمد" (Muhammed) yazısının ilk م (mim) harfi kartuşun birinde hiç görünmemekte diğerindeyse aşağıya bakmaktadır. د (dal) harfi oldukça uzundur. "علي" (Ali) keşidelidir. Hareke olarak şedde ve üstün dışında herhangi bir hareke kullanılmamıştır. Kandil (kat. 8)'in boynundaki yazıda a. "الكلأ عادل في النور" (El-kilâ âdilün fi'n-nûri) *Her kim adilse nurdadır* ve b. "علي حق اسكر" (Ali Hakkın askeri) yazmaktadır. Bu yazıda nestâlik etkisi görülmektedir. İstif birinci madalyonda yan yerleştirilmiştir. Harflerin ölçüleri kaymış, zülfeler bazen geniş kısa bazen de dar uzun yazılmıştır. İkinci madalyon istifi düz yerleştirilmiş fakat yine harfler kurallara uygun yazılmamıştır. Hareke olarak bir üstün vardır ve birkaç tezyîn işaret kullanılmıştır.

British Müzesi'nde bulunan sülüs yazımın yer aldığı kandil (kat. 7)'in boynundaki üç kartuşa üç farklı istif yapılmıştır. Bunlarda sırasıyla a. الله, محمد, علي (Allah, Muhammed, Ali) سو (s.a.v.) b. نصر من الله و فتح قري وبشير (nasrun minallâhi ve fethun garîb, ve beşşir) c. المؤمنين يامحمد (el-mü'minîn yâ Muhammed) Allah'ın yardımı ve yakın bir

fetih! Haydi müminleri müjdele (Saff Suresi, 61/13)⁶¹ ayetinden sonra (yâ Muhammed) yazısı yer almaktadır. İkinci ve üçüncü kartuşlarda bir ayet iki parçada yazılmıştır. İstifte "علي" (Ali) yazısı keşideli ve daha önceki örneklerde olduğu gibi د (dal) harfi ل (lam) kadar uzun ve zülfelidir. İkinci istifte harfler yan yerleştirilmiştir. Bazı harfleri sülüse oranla küçüktür. Üçüncü kartuşta م (mim) harfinin başı üç farklı şekilde ve büyüklükte yazılmıştır. Bunun gibi üç kartuşta da harflerin çoğunluğu sülüs yazıdaki özelliklerini ve ölçülerini kaybetmiştir. Kalem kutusu (kat. 9)'nun üst tarafında küçük bir kartuş içerisinde "نصر من الله وفتح قريب" (nasrun minallâhi ve fethun garîb) *Allah'tan yardım ve yakın bir fetih* (Saff Suresi, 61/13) yazısı yer almaktadır. Aynı yazı kandil (kat. 7)'in ikinci kartuşunda da yazmaktadır. Her iki seramikteki yazı karakter ve istif olarak çok benzetmektedir. Fakat kandil (kat. 7)'deki kartuşta ek olarak "وبشير" (ve beşşir) kelimesi vardır. Aynı ayetinin bir kısmı (kat. 20)'deki askı topun üstünde görülmektedir. Topa ait görsellerin tamamına ulaşılamamıştır o sebeple ayetin ne kadarının yazıldığı bilinmemektedir.

"نصر من الله وفتح قريب وبشير المؤمنين" (nasrun minallâhi ve fethun garîb, ve beşşirilmü'minîn) (Saff Suresi, 61/13) ayeti bu seramiklerin dışında II. Mahmud'a ait kılıç (T.S.M), XVIII. yüzyıla ait kılıç (Askeri Müze), sarı yıldızla işlenmiş sancak (İstanbul Harbiye Askeri Müze), İstanbul Üniversitesi girişi arka cephesi (Sülün, 2020, s. 173), Fatih Camisi ahşap kapısı (Sülün, 2020, s. 480), miğfer (T.S.M) (Sülün, 2020, s. 761), Topkapı Sarayı Bab-ı Hümayunda, sancak alemleri (Edirne İslam Eserleri Müzesi) ve Eyüp'teki Lala Mustafa Paşa türbesi kubbesinde yer almaktadır. Bu ayette fetih müjdesi verilmektedir. O sebeple de genel olarak sancak ya da kılıç gibi savaş malzemelerinin üstüne yazılmıştır.

Sülüs yazınının yer aldığı Çinili Köşk Müzesi deposunda bulunan tabak (kat. 10)'ın arkasında dört adet kartuş vardır. Bu kartuşların içerisinde sülüs yazıyla *hayır* anlamındaki "لا" (lamelif) harfi yazmaktadır. Hayır anlamına gelen bu harfin satır üstünde tekrarından oluşan kompozisyonun boşlukları üç nokta ve ince çift çizgi ile doldurulmuştur. Bu tasarım diğer seramiklerin üstündeki tasarımlara benzememektedir.

Çinili Köşk Müzesi'nde sergilenmekte olan kulpu kırık maşrapa (kat. 15)'nin boynunda sülüs yazı okunamamıştır. Hat ve Arapça bilmeyen ustalar tarafından

⁶¹ <https://kuran.diyaret.gov.tr/mushaf/kuran-meal-2/saff-suresi-61/ayet-6/kuran-yolu-meali-5>

yazıldığı için kelimelerde anlam değişikliği olabileceği düşünülmektedir. Yazıda ك (kef) ve ل (lam) harflerinde nesih etkisi görülmektedir. Yazı tam olarak sülüs karakterini sergilememektedir. Uzun harflerin ortasından hatâyî motifleriyle süslenmiş bir kuşak geçmektedir.

Sadece yazı bordürlerinin yer aldığı iki adet seramik (kat. 17-18)'in aslında altın yaldızlarla süslemiş olduğu altın yaldız kalıntılarından anlaşılmaktadır. Bu seramiklerden Çinili Köşk Müzesi'nde yer alan kandil (kat. 17)'in boynunda “المؤمن في المسجد كالسمك في الماء والمنافق في المسجد كالطير في القفص” (el-mü'minu fi'l-mescidi ke's-semeki fi'l-mâi, ve'l-munâfiku fi'l-mescidi ke't-tayri fi'l-kafesi) *Bir mümin mescitte sudaki balık gibidir. Bir münâfik ise mescitte kafesteki kuş gibidir* Hadîs-i Şerîf'i yazmaktadır. Gövdede ise “قال الله تبارك و تعالي الاله الخلق والامر” (Kâlellâhu tebâreke ve tâalâ: e lâ lehu'l-halku ve'l emr) Bilesiniz ki, halk da emir de (yaratma ve yönetme) yalnız O'na aittir.⁶² (Araf, 7/54) “فتبارك الله احسن الخالقين” (fetebârekallâhu ahsenu'l-hâlikîn) Yapıp yaratanların en güzeli olan Allah çok yücedir.⁶³ (Mü'minun, 23/14) “صدق رسول الله و صدق حبيب الله” (sadaka Resulullâh ve sadaka Habîbullah) *Allah'ın habibi ve resulü doğru söyledi* yazısı yer almaktadır. Yazıdaki en belirgin özellikler ا (elif) harfinin zülfelerinin kalın olup harfin zülfeden itibaren incelerek devam etmesi, و (vav), ق (kaf) ve ف (fe) harflerinin çenelerinin düşük ve çanaklarının küçük olmasıdır. Harflerde noktaların tamamı vardır fakat hareke yoktur.

“قال الله تبارك و تعالي الاله الخلق والامر” (e lâ lehu'l-halku ve'l emr) (Araf, 7/54) ayeti İstanbul Şişli Camisi avlu girişi, Fatih'teki Nakşidil Türbesi ve Bayrampaşa Türbesi (Sülün, 2020, s. 101), Sultanahmet Camisi hünkar mahfili kubbesi (Sülün, 2020, s. 615)'nde geçmektedir.

“فتبارك الله احسن الخالقين” (fetebârekallâhu ahsenu'l-hâlikîn) (Mü'minun, 23/14) İzmir'deki Hisar Camisi mihrap üstü (Sülün, 2020, s. 113), Bursa'daki Ulu Camisi'nde bu ayete yer verilmiştir.

“المؤمن في المسجد كالسمك في الماء والمنافق في المسجد كالطير في القفص” (el-mü'minu fi'l-mescidi ke's-semeki fi'l-mâi, ve'l-munâfiku fi'l-mescidi ke't-tayri fi'l-kafesi) Fatih'teki Gazi

⁶² <https://kuran.diyaret.gov.tr/mushaf/kuran-meal-2/araf-suresi-7/ayet-54/kuran-yolu-meali-5>

⁶³ <https://kuran.diyaret.gov.tr/mushaf/kuran-meal-2/muminun-suresi-23/ayet-1/kuran-yolu-meali-5>

Atik Ali Paşa Camisi kapı üstü yazısı, Rüstem Paşa Camisi kapı üstü yazısı ve Bursa Ulu Camisi minberi üstündeki yazıda bu Hadîs-i Şerîf'i yer almaktadır. Burada mescitlerdeki Müslümanlara övgü vardır. Bu Hadîs-i Şerîf genel olarak camilerin içlerinde ya da camilerde kullanılan malzemelerin üstlerine yazılmıştır.

Kandil (kat.17) ile aynı özelliklerdeki askı top (kat. 18)'un üstünde “عجلو بالصلوات قبل الفوت وعجلو التوبة قبل الموت الدنيا ساعة” (Accilû bi's-salâti kable'l-fevt ve accilû bi't-tevbeti kable'l-mevt dünya saati) *Dünya hayatında vakit geçmeden namazı kılmakta, ölüm gelmeden tövbe etmekte acele et* Hadîs-i Şerîf'i yazmaktadır.

Hadîs-i Şerîf olan “عجلو بالصلوات قبل الفوت وعجلو التوبة قبل الموت الدنيا ساعة” (Accilû bi's-salâti kable'l-fevt ve accilû bi't-tevbeti kable'l-mevt dünya saati) yazısı Eyüp Sultan Camisi, Bursa Ulu Camisi ve Hamid Aytaç tarafından Hicri 1386 tarihli hat tablosunda yer almaktadır. Namaz ve tevbe ile ilgili bu ibare Müslümanlara mesaj vermek amacıyla camilerin içlerinde ya da camilere asılan askı top gibi malzemelerin üstlerine yazılmıştır.

Sülüs yazının bulunduğu diğer 9 seramik (kat. 19-26)'in ya yeteri kadar görsellerine ulaşılamamış ya da çok az parçası sağlam kaldığı için yazılar okunamamıştır.

8.3.2. Tezyînî Kûfî

Tezyînî kûfî yazının yer aldığı 7 adet seramik (kat. 6, 9, 11-14,16) bulunmaktadır. Bunlardan 6 adet seramik (kat. 6, 9, 11-14)'in üstündeki yazıda daha önce şamdan (kat. 21)'da kullanılan yazıdaki kelimelerden birinin tekrarı yapılmıştır. Kolsuk (1976, s. 80) kandil (kat.11) örneği üzerinden kûfî yazılar tam okunamadığını söylemektedir. Tamamen süsleme amacıyla yapılmış olan bu yazıların tezyînîye göre şekilleri belirlenmiş ve bazı harfler atılmıştır. Bu yazıda niyaz veya temenni sözleri olan “يا شفيع” (ya şefi) ya da “يا سميع” (ya semi') Esmasının tekrarıdır (Kolsuk, 1976, s. 80). Fakat yaptığımız araştırmalar sonucunda yazıda “سو” (sau) *ışık* ya da “سعو” (si'w) *gecenin bir saati* kelimelerinden birinin tekrarı yer aldığı anlaşılmaktadır.

II. Bâyezid Türbesi'nden getirilen kandil (kat. 6)'in boynunda yer alan üç adet küçük madalyonun içinde tezyînî kûfî yazı vardır. Yazı karakterine bakıldığında ٰ (elif) harfi daha önce kûfî yazının kullanıldığı seramikler (kat. 1-5)'deki ile aynıdır. Bu üç

madalyonda و (vav) harflerinin sonlarından rûmî kollar çıkmaktadır. Genel olarak seramiklerde aynı yazı ya da kompozisyon olsa bile ayrıntılarda farklılıklar görülmektedir. Madalyonlarda yer alan yazılar için de rûmî kollarda ufak tefek farklılıklar vardır.

Aynı atölyede yapıldıkları düşünülen tasarım ve biçim olarak birbirine benzeyen 4 kandil (kat. 11-14) üstünde de tezyînî kûfî yazı yer almaktadır. İlk kandil (kat. 11) üstündeki iki bordürde birbirine benzer yazı kompozisyonu vardır. Yazı karakterlerine bakıldığında ٰ (elif) ile ل (lam) gibi uzun harflerin zülfeleri gibi tepeleri rûmî motifine benzetilmiştir. Bu uzun harflerin tam ortalarından hatâyî yaprakları dolanmaktadır. و (vav) harfinin ucunda rûmî kol yer almaktadır. س (sin) harfinin dişleri bazen düz bazen de merdiven gibi sıralıdır. Noktalar boşlukları doldurmak amacıyla tezyîn işaret olarak kullanılmıştır. Diğer kandil (kat. 11)'e yazı karakteri olarak da oldukça benzeyen kandil (kat. 12)'de ufak tefek farklılıklar vardır. Bu farklılıklar arasında uzun harflerde rûmî tepelik değil de rûmî kolların kullanılması, و (vav) harfinin ucunda rûmî kollardan başka yay yaparak yukarıya doğru genişlemekte ve tezyîn işaret olarak noktanın dışında üç yuvarlağın birleşmesinden oluşan buluta benzer şekiller yer almasıdır. Üçüncü kandil (kat. 13)'de oldukça detaylı bir süsleme vardır. Özellikle ٰ (elif) harfi bir kaide üzerinde iki birleşik çizgi şeklinde çıkmakta iki yana açılmış rûmî kol ile de bitmektedir. Dördüncü kandil (kat. 14)'deki en bariz farklılık yazının ortasından bir kuşak geçiyor olmasıdır.

Tezyînî kûfinin kullanıldığı diğer örnek kalem kutusu (kat. 9)'dur. Düğümün kullanıldığı tek örnektir. Düğümlerle birlikte ٰ (elif), ل (lam), و (vav) harflerinde rûmî kollar kullanılmıştır.

Tezyînî kûfî yazının son örneği olan kandil (kat. 16) üstünde “العذ لله الواحد” (el-izzullâhu'l-vâhid) *Aziz olan Allah birdir* yazmaktadır. Süslemede rûmî motifinin kullanıldığı bu örnekte ufak tefek farklılıkların bulunduğu üç yazı yer almaktadır. Yazının uzun harflerinden ٰ (elif) ve ل (lam)'ın başlangıç ve sonunda rûmîye benzer şekiller vardır. Satırdan yukarıda yazılan “الله” (Allah) lafzı ذ (zel) harfinin uzantısı olan rûmî kola paralel olacak şekilde yerleştirilmiştir. د (dal) ve ذ (zel) harfinin ucundan rûmî kol çıkmaktadır. و (vav) çanağı nesih tarzında yapılmıştır. Hareke ve tezyîn işaret bulunmayan yazılardan ikisinde kompozisyonun altında ء (hemze) birinde de nesih yazıyla “عيش” (ıyş) yazmaktadır.

8.3.3. Kûfî Yazı

Kûfî yazının yer aldığı 3 adet seramik (kat. 1, 5, 21) bulunmaktadır. İlk dönem baba nakkaş üslûbundaki tabak (kat. 1)'in bordürlerinden birinde yer alan yazının karakteri kompozisyona uydurulmak amacıyla rûmî motifine benzetilmiştir. Uzun harflerden ٰ (elif) ve ل (lam) gibi harflerin zülfeleri gibi olan tepeleri ve ع (ayın) harfinin başları rûmî tepeliğe benzemektedir. Emel Atıl (1987, s. 248)'a göre tabağın tasarımın radyal olmasıyla yazının yönünü takip ederek saat yönünde dönen şeritlerin oluşturduğu kompozisyona odaklanmayı sağlamaktadır. Bu hareket genellikle Kur'ân-ı Kerim tezhiplerinin temsil ettiği kainatın ritim ve uyumunun mistik yorumunu hatırlatmakta olan daimi bir akışı akla getirmektedir.

İslam dünyasındaki kandillerin üstündeki yazılarda genelde Kur'ân-ı Kerim'in Nur suresinin 35.-36. ayetleri⁶⁴ yer almaktadır. Osmanlı kandillerine has olarak hadisler, kelime-i tevhid veya dört halifenin ismi kullanılmaktadır. Ancak Sünnî olan Osmanlı'nın kandillerinin üstünde Şîî geleneğinde olduğu gibi Ali isminin tekrarı söz konusudur. Bu tekrarın henüz tam bir açıklaması yapılamamıştır (Atıl, 1987, s. 247). Özellikle bu dönem Şîî seramik ustalarının İznik'te çalışmış olmaları Ali isminin sıklıkla seramikler üstünde kullanılmasının sebeplerinden biri olabileceği düşünülmektedir.

Kûfî yazının kullanıldığı bir diğer seramik olan kandil (kat. 5)'in boynunda üç adet madalyon yer almaktadır. Bu madalyonlarda a. “القلة على” (el-kulletün Ali) *zirve olan Ali*, b. “نفاسة على” (nefâsetün Ali) *kıymetli olan Ali* c. “الوسامة على” (el-vesametün Ali) *hüsten sahibi olan Ali* yazmaktadır. Bu yazıların üçünde de Hz. Ali'ye övgü vardır. Yazı karakteri olarak tabak (kat. 1)'in üstündeki yazı ile benzemektedir. İki yazıda da uzun harflerden ٰ (elif) ve ل (lam) harfinin bazılarının tepeleri rûmîye benzetilmiştir. Bu örnekte farklı olarak bazı ٰ (elif) harfleri de düz değil yay yapmaktadır ve zülfesizdir. Uzun harfler aynı zamanda yan yana olduklarında kırılarak birbiri ile iç içe geçmiştir. “علي” (Ali) yazısındaki ع (ye) harfinin sonu Hz. Ali'nin kılıcı Zülfikar'a benzetilerek ikiye bölünmüştür. Atıl (1987, s. 246)'a göre kandil (kat. 5)'in boynundaki

⁶⁴ Nur suresi ayetlerinin tasavvufî, felsefî ve simgesel çözümlemesi için ayrıca bkz. Lütfiye Göktaş, Hacibektaş ve Mevlana Müzelerinde Yer Alan Çok Kollu Şamdanlar Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 1995.

madalyonlarda “ya emana ali, keennebi allah ali, kulullah ali” *ey emin ali, Allah’ın peygamberi Ali, Allah’ın kulu Ali* yazmaktadır.

Kûfi yazının bulunduğu diğer seramik şamdan (kat. 21)’dir. Sülüs yazının ortasından bir kuşak gibi geçen kûfi yazı bu özelliği ile 15.-16. yüzyıl mavi-beyaz yazılı seramikler arasında tektir. Yazıda “سو” (sau) *ışık* ya da “سعو” (si’w) *gecenin bir saati* kelimelerinden birinin tekrarı yer almaktadır. Kuşak şeklindeki yazının karakterine bakıldığında uzun harflerden olan ا (elif) harfi kısadır ve yaprak şeklindedir. Diğer harflerden ع (ayın), و (vav) ve س (sin) harfleri karakteristik özelliklerini sergilemektedir. Aynı kelimenin tekrarı bile olsa yazıda ufak tefek farklılıklar görülmektedir.

8.3.4. Nesih Yazı

Nesih yazının yer aldığı tek seramik olan kandil (kat. 16) Metropolitan Sanat Müzesi’nde sergilenmektedir. لا فتى الا على لا سيف الا ذوالفقار (Lâ fetâ illâ Ali, lâ seyfe illâ Zülfikâr) *Ali’den başka yiğit genç yok, Zülfikâr’dan başka kılıç yok* yazısı kandilin boynunda yer almaktadır. Yazı karakterine bakıldığında ف (fe) harfinin gözünün tamamen kapalı olduğu, “إلا” kelimesinin tam ortasından “سيف” (seyfe) yazısıyla kuşak gibi sarıldığı görülmektedir. Sülüs yazıya oranla yazının kurallarına daha sadık kalınarak yazılmıştır. Yazının başlangıç ve bitimini belli etmek amacıyla bitişine bir düğüm yapılmıştır. Bu ibare sülüs yazı şekliyle (kat. 2)’deki kandilde de kullanılmıştır.

8.3.5. Kûfi Yazı Taklidi

Yazı taklidi Anadolu Selçuklu çini ve seramiklerinde de uygulanmıştır. Yazı taklidine dair bazı araştırmacıların farklı görüşleri vardır. Askı top (kat. 27)’u inceleyen Atıl’a göre mavi zemini üstünde yer alan kûfi yazı tam okunamayan rûmîlerle biten dikey harflerden oluşmaktadır. Harflerin üstünde ise “الله” (Allah) yazısının kısaltılmış şekli vardır (Atıl, 1987, s. 247). Victoria Albert Müzesi’nde bulunan askı top için müze internet sayfasında da Atıl’ın görüşünü savunan cümleler yer almaktadır. Fakat yaptığımız araştırmalara göre “الله” (Allah) lafzı olarak söylenen şekiller “şedde”dir. Kûfi yazılarda harflerin uçları rûmî kollarla bitmektedir. Buradaki geometrik şekillerden

herhangi bir harf çıkmamaktadır. Sadece harflerin uçlarında olduğu gibi bunların uçlarında da rûmî motifi vardır.

SONUÇ

Osmanlı Devleti kurduğu saray nakışhânesi ile sanatı himâye etmiştir. Saraya bağlı *sanatkârlar sınıfı* anlamına gelen “Ehl-i Hiref” yetenekli sanatkârların yetiştirildiği bir topluluk olarak kurulmuştur. Osmanlı dönemi sanat dalları ve sanatçıları ile ilgili bilgiler Ehl-i Hiref defterleri aracılığıyla günümüze ulaşmıştır. Saray nakışhânesi bir baş nakkaş tarafından denetlenmiş ve bir kişinin denetiminden çıkan eserlerle de üslûp birliği oluşturmayı başarmıştır.

Osmanlı padişahlarından kütüphanesinin zenginliği ile bilinen Fatih Sultan Mehmed kitaplara ve kitapları daha değerli yapan kitap sanatlarına büyük önem vermiştir. Hattat Şeyh Hamdullah’tan aklâm-ı sitteyi geliştirmesini isteyen Sultan II. Bâyezid döneminde hat sanatı zirvelere taşınmıştır. Yazı sadece kitap sanatlarında değil cami, türbe, çeşme ve seramiklerde süsleme unsuru olarak kullanılmıştır.

Çini ve seramik 15.-16. yüzyılda Osmanlı topraklarında en parlak dönemini yaşamıştır. Bu dönem Osmanlı İznik’te üretmiş olduğu beyaz hamurlu mavi-beyaz seramikler ile dünya çapında bir ün kazanılmıştır. Bu mavi-beyazlar bazı sanat tarihçiler tarafından farklı gruplara ayrılrsa da bu çalışma da baba nakkaş üslûbu, helezonî tuğrakeş üslûbu, ustaların üslûbu ve Çin porselenleri etkisinde kalan seramikler şeklinde gruplandırılmıştır.

“Osmanlı Mavi-Beyaz Çini Seramiklerinde Yazı Kullanımı (15.-16. Yüzyıl)” başlıklı tez kapsamında Türkiye ve dünya müzelerinde yer alan 27 seramiğe ulaşılmıştır. Bunlardan 11 adet Çinili Köşk Müzesi, 6 adet British Müzesi, 2 adet Louvre Müzesi, 1’er adet de Halep Arkeoloji Müzesi, Staatliche Müzesi, Walters Sanat Müzesi, Metropolitan Sanat Müzesi, Türk İslam Eserleri Müzesi, Kudüs L.A. Mayer İslami Sanatlar Enstitüsü, Victoria Albert Müzesi ve özel koleksiyonda yer almaktadır.

Mavi-beyaz yazılı seramikler arasında 14 adet kandil, 3 adet askı top, 2 adet maşrapa, 2 adet tabak, 2 adet kulplu bardak, 1 adet kâse, 1 adet kalem kutusu, 1 adet ayaklı leğen ve 1 adet şamdan bulunmaktadır.

Seramikler süsleme programlarına göre baba nakkaş üslûbunda 22, helezonî tuğrakeş üslûbunda 3 ve altın yaldızları dökülmüş sadece yazılı örneklerde 2 adet olarak sınıflandırılmıştır.

Baba nakkaş üslûbu kendi içinde de dönemlere ayrılmaktadır. İlk dönem sadece rûmî ve hatâyî motiflerinden oluşan girift kompozisyonlar kullanılmıştır. Bu kompozisyonlarda rûmî motifleri biraz iridir, hatâyî motifleri ise boks eldiveni gibi yaprakları üstüne kıvrılmaktadır. Bu özellikleri taşıyan seramiklerden katalogda 5 adet bulunmaktadır. Bunlar Louvre Müzesi'ndeki tabak (kat.1), Çinili Köşk Müzesi'ndeki cami kandili (kat. 2), Çinili Köşk Müzesi'ndeki maşrapa (kat. 19), Kudüs L.A. Mayer İslami Sanatlar Enstitüsü'ndeki askı top (kat. 20) ve özel koleksiyonda bulunan şamdan (kat. 19)'dır.

Baba nakkaş üslûbunun ikinci dönemi II. Bâyezid ile başlamaktadır. Bu dönem özellikleri arasında zeminin açık kobalt ile boyanması, hatâyî motiflerinin yapraklarının daha sivri olması ve her yaprağın ortasında iğne deliği şeklinde noktaların yer almasıdır. Bu dönemde altın yıldızla süslenmek amacıyla boş madalyonlar ve rûmî ve hatâyî motiflerine ek olarak saadet düğümü ve bulut motifleri kompozisyonlarda kullanılmaya başlanmıştır. Sultan I. Selim daha çok yaptığı fetihlerle, savaşlardan elde ettiği ganimetler ve Tebriz'den getirmiş olduğu 38 usta sanatçı ile sanata destek sağlamıştır. Bu dönem baba nakkaş üslûbundaki gelişmeler boş kartuşlar ve Raby'nin lotus ustaları olarak adlandırdığı baba nakkaş üslûbunda yapılmış iri penç motiflerinin yer aldığı kompozisyonlardır. Bu iki padişahın döneminde yapılan baba nakkaş üslûbundaki eserlerden katalogda 14 seramik bulunmaktadır. Mavi-beyaz yazılı bu eserler Louvre Müzesi'ndeki cami kandili (kat. 3), Staatliche Müzesi'ndeki cami kandili (kat. 4), Çinili Köşk Müzesi'ndeki cami kandilleri (kat. 5-6), British Müzesi'ndeki cami kandilleri (kat. 7-8), British Müzesi'ndeki kalem kutusu (kat. 9), Çinili Köşk Müzesi'ndeki tabak (kat. 10), Çinili Köşk Müzesi'ndeki cami kandilleri (kat. 11-13), British Müzesi'ndeki cami kandili (kat. 14), British Müzesi'ndeki kâse (kat. 22) ve ayaklı leğen (kat. 23)'dir. Helezonî kıvrım dallar üzerine hatâyî motifleri bulunan Halep Arkeoloji Müzesi'ndeki kulplu bardak (kat. 24)'da baba nakkaş üslûbunun son dönemlerinde yapılan örneklerindendir.

Helezonî tuğrakeş üslûbu ilk olarak Kanuni Sultan Süleyman döneminde görülmektedir. Üslûp helezonî kıvrım dallar üzerine yerleştirilmiş küçük mineler ve yapraklardan oluşmaktadır. Katalogda 3 adet bulunan helezonî tuğrakeş üslûbu eserler Metropolitan Sanat Müzesi'ndeki cami kandili (kat.17), Çinili Köşk Müzesi'ndeki kulplu bardak (kat. 25) ve Türk İslam Eserleri Müzesi'ndeki cami kandili (kat. 26)'dir.

15.-16. yüzyıl Osmanlı mavi-beyaz seramikleri üstünde görülen yazı çeşitleri sülüs, tezyînî kûfi, kûfi, nesihdir. Bu yazı çeşitleriyle birlikte bir adet kûfi yazı taklidi örneği görülmektedir. Bu dönem eserleri yazı türlerine göre 20 adet sülüs, 7 adet tezyînî kûfi, 3 adet kûfi, 1 adet nesih yazı ve 1 adet de kûfi yazı taklidi mavi-beyaz seramik yer almaktadır.

Seramikler üstünde en çok tercih edilen yazı türü olan sülüs yazı 20 eser (kat. 2-10, 15, 17-26)'de yer almaktadır. Osmanlı ilk dönemlerinden itibaren hat sanatında hızlı bir ilerleme kaydetmiş özellikle II. Bâyezid döneminde Şeyh Hamdullah ile birlikte zirvelere çıkmıştır. Dönem hat sanatındaki bu denli başarılı yazılara rağmen seramikler üstündeki sülüs yazılar bu seviyelere ulaşamamıştır. Sülüs yazıda her harfin ince ince ölçüsü olmasına rağmen seramikler üstündeki yazılar bu ölçülerini kaybetmiştir.

Tezyînî kûfi yazının baba nakkaş üslûbunun ikinci evresinde kullanılmaya başladığı görülmektedir. Bu yazı şeklinin kullanıldığı seramiklerin altısı kandil (kat. 6, 11-14,16), biri de kalem kutusu (kat. 9)'dur. Kandillerin üstündeki kûfi yazıları süslemek için rûmî motifi kullanılmıştır. Kalem kutusu (kat. 9)'nda ise harfleri süslemek için düğüm ve rûmî motifi birlikte girift bir kompozisyon oluşturulmuştur.

Kûfi yazı baba nakkaş üslûbu ilk dönem eserlerinden tabak (kat.1), cami kandili (kat. 5) ve şamdan (kat. 21)'in üstünde görülmektedir. Bu seramikler üstündeki kûfi yazının tasarımlarında baba nakkaş üslûbuna uyum sağlayacak şekilde rûmî motifinden esinlenilmiştir.

Son olarak nesih yazının kullanıldığı tek seramik olan cami kandili (kat. 16) helezonî tuğrakeş üslûbunda yapılmıştır. Yazıda sülüs etkisi olsa da nesih kurallarına sülüs yazıya oranla daha çok riayet edilmiştir.

Bunların dışında çalışmada kûfi yazı taklidine yer verilmiştir. Kûfi yazı taklidi mavi-beyaz tek eser askı top (kat. 27)'tur. Bu top üstündeki şekillerin kûfi yazı olduğunu savunan sanat tarihçiler vardır. Fakat yazı ne kadar süslenirse süslenin harflerin karakteristik özellikleri bu denli yok edilemez. Bu örnekte düz çizgiler üzerinden rûmî kollar çıkmıştır. Şekiller kûfiye benzemektedir fakat kûfi yazı değil yazı taklididir.

Mavi-beyaz seramikler üstündeki yazılarda çoğunlukla “الله” (Allah), “محمد” (Muhammed) ve “علي” (Ali) isimleri yer almaktadır. Bununla birlikte dört halifenin

isimleri, ayetler, hadisler ve Hz. Ali'ye övgü cümleleri vardır. Hz. Ali'nin bu denli çok zikredilmesi seramiklerin Şîî ustalar tarafından yapılmış olmasıyla açıklanabilmektedir. Çünkü Sünnî mezhebinden olan Osmanlı topraklarında cami ve türbelere asılan askı top ve kandillerin üstünde Hz. Ali'nin adının zikredilip methiyeler yazılmasının başka açıklaması akla gelmemektedir.

Sarayda tasarlanan seramiklerin desenleri gibi üstündeki yazılar da hattatlar tarafından saray nakışhanesinde yazılıp ve uygulama için İznik'e gönderilmiş olmalıdır. Bu yazılar hattatlar kadar yazının teknik ve inceliklerini bilmeyen seramik ustaları tarafından yapılmış ve herhangi bir hattat tarafından da denetlenmediği için yazı kurallarından çok estetiğine dikkat edilmiştir. Ayrıca düz bir zemine yapılan istifin üç boyutlu seramiklere aktarımında birtakım kaymalar meydana gelmiş olabilir. Yazı Arapça bilmeyen çini ustaları tarafından yazıldığı için de çoğu zaman anlam kaybı güdülmemiştir.

Osmanlı, İznik üretimi mavi-beyaz seramiklerin alt yapısı ve tasarımları ile dünyaya sesini duyurmayı başarmıştır. Bu dönemde oldukça kaliteli mavi-beyaz seramikler ortaya koyan seramik ustaları eserlerini gelen siparişler doğrultusunda özel olarak yapmışlardır. Dünyada ve Türkiye'deki farklı müzelerde bulunan bu seramikler çok sayıdadır. Tez kapsamında bu dönemde üretilen mavi-beyazların sadece yazılı örnekleri incelenmiştir. Seramikler üstündeki yazılardan aynı ibarelerin seramikler dışında kullanıldığı yerlere de temas edilmeye çalışılmıştır. Burada amaçlanan farklı kullanım alanlarındaki yazıların bundan sonraki araştırmalar için bir kapı aralmasıdır. Sanat tarihi alanında ilk olan bu tezin hem mavi-beyaz seramikler hem de yazı ile ilgili çalışma yapmak isteyenler için öncülük yapacağı düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- Adıvar, A. Adnan (1982). Osmanlı Türklerinde İlim (4 b.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Akşit, Zümrüt ve Akşit, İlhan (2017). İznik Tiles and Ceramics. İstanbul: Akşit Kültür ve Turizm Yayıncılık.
- Alparslan, Ali (1997a) Celi. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi (Cilt 1, s. 332). içinde İstanbul: Yem Yayın.
- Alparslan, Ali (1997b) Muhakkak. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi (Cilt 2, s. 1305). içinde İstanbul: Yem Yayın.
- Alparslan, Ali (2002). Türk Dünyasında Hat Sanatı. H. C. Güzel, K. Çiçek ve S. Koca (Ed.) içinde, Türkler (Cilt 12, s. 420-432). Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- Alparslan, Ali (2007). Osmanlı Hat Sanatı Tarihi (3 b.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Altınay, Ahmet Refik (1932). İznik Çinileri. Darülfünun Edebiyat Fakültesi Mecmuası, VIII(4), 36-53.
- Altun, Ara (1991). İznik Çini ve Seramikleri içinde, Sadberk Hanım Müzesi Türk Çini ve Seramikleri (s. 7-48). İstanbul: Sadberk Hanım Müzesi.
- Altun, Ara, Arlı, Hakan, Demiriz, Yıldız, Demirsar Arlı, Belgin, Öney, Gönül ve Sönmez, Zeki (1998). Osmanlı'da Çini Seramik Öyküsü. (A. Altun, Ed.) İstanbul: İstanbul Menkul Kıymetler Borsası.
- Anadol, Ayşen (Ed.) (2008). Louvre Koleksiyonlarından Başyapıtlarla İslam Sanatının Üç Başkenti: İstanbul, İsfahan, Delhi. İstanbul: Sakıp Sabancı Müzesi.
- Arık, Oluş (2007a). Anadolu Selçuklu Toplum Hayatında Çini. G. Öney ve Z. Çobanlı (Ed.) içinde, Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı (s. 29-72). İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Arık, Oluş (2007b). Anadolu Selçuklu ve Beylikler Dönemi Dini ve Kamusal Yapılarında Çini. R. Arık ve O. Arık (Ed.) içinde, Anadolu Toprağının Hazinesi;

Çini Selçuklu ve Beylikler Çağı Çinileri (s. 37-190). İstanbul: Kale Grubu Kültür Yayınları.

Arık, Rüçhan (2000). Kubad Abad. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Arık, Rüçhan (2007a). Selçuklu Saraylarında Çini. G. Öney ve Z. Çobanlı (Ed.) içinde, Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı (s. 73-104). İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Arık, R. (2007b). Anadolu Selçuklu Saraylarında Çini. R. Arık ve O. Arık içinde, Anadolu Toprağının Hazinesi; Çini Selçuklu ve Beylikler Çağı Çinileri (s. 219-393). İstanbul/ Kale Grubu Kültür Yayınları.

Arol, Zeynep (2017). Osmanlı Dönemi Camilerinde Çini Kandiller. Journal of Awareness, 2(4), 1-14.

Arseven, Celal Esad (1973). Türk Sanatı. İstanbul: Cem Yayınevi.

Arslan, Celil (2019). Ahlat Kazılarının Dünü-Bugünü. Akdeniz Sanat Dergisi, 13, 199-214.

Aslanapa, Oktay (1958). Tabriser Künstler am Hofe der Osmanischen Suetane in İstanbul. Anadolu(III), 15-17.

Aslanapa, Oktay (1965). Eski Türk Çini Fırınları. Türk Kültürü, (36), 93-100.

Aslanapa, Oktay (1989a). Anadolu'da Türk Keramik Sanatı. Erdem, 5(15), 871-876.

Aslanapa, Oktay (1989b). Türk Sanatı. İstanbul:Remzi Kitapevi

Aslanapa, Oktay (1993). Türk Sanatı El Kitabı. İstanbul: İnkılap Kitabevi

Atasoy, Nurhan (1989). İznik Çinilerinin Türleri ve Biçimleri. N. Atasoy ve J. Raby (Ed.) içinde, İznik Seramikleri (s. 37-48). Londra: Alexandria Press/Türk Ekonomi Bankası Yayınları.

Atasoy, Nurhan (1989). Türkiye'de Günümüze Gelen İznik Çinileri. N. Atasoy ve J. Raby (Ed.) içinde, İznik Seramikleri (s. 17-20). Londra: Alexandria Press/Türk Ekonomi Bankası Yayınları.

- Atıl, Esin (1987). The Age of Sultan Suleyman the Magnificent. Washington: National Gallery of Art.
- Ayas, Necati (1976). İznik Çini Fırınlarnını Kurtarma Kazısı I. Anadolu Anatolia, (20), 161-232.
- Ayverdi, Ekrem Hakkı (1953). Fâtih Devri Hattatları ve Hat Sanatı. İstanbul: İstanbul Fethi Derneği Yayınları.
- Barın, Emin (t.y). XVI. Yüzyılda Türk Hat Sanatında Gelişmeler ve Etkiler. Ş. Rado (Ed.) içinde, Türk Hattatları (s. 83-84). İstanbul: Yayın Matbaacılık Ticaret Limited Şti.
- Baş, Ali (2019). Tarihi Kaynaklar ve Kazılar Işığında Bir Selçuklu Sarayı: Keykubadiye. Selçuk Üniversitesi Araştırma Dergisi, (10), 51-78.
- Baş, Ali, Dursun, Remzi ve Dursun, Şükrü (2019). Keykubadiye Sarayı Figürlü Çinileri (2014-2017). Sanat Tarihi Dergisi, 28(2), 387-405.
- Bilgi, Hülya (2009a). Ateşin Oyunu Sadberk Hanım Müzesi ve Ömer M. Koç Koleksiyonlarından İznik Çini ve Seramikleri. İstanbul: Vehbi Koç Vakfı Sadberk Hanım Müzesi.
- Bilgi, Hülya (2009b). Sadberk Hanım Müzesi ve Ömer M. Koç Koleksiyonlarından İznik Çini ve Seramikleri. İstanbul: Vehbi Koç Vakfı Sadberk Hanım Müzesi.
- Bilgin, Orhan (1995). Ferâğ Kaydı. TDV İslâm Ansiklopedisi (Cilt 23, s. 354-356). içinde İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Bilici, Z. Kenan (1996). Alanya Kalesi Kazısından Çıkan Bir Duvar Çinisi. Adalya, 87-94.
- Biröl, İnci A. (2008). Klasik Devir Türk Tezyînî Sanatlarında Desen Tasarımı Çizim Tekniği ve Çeşitleri. İstanbul: Kubbealtı Neşriyat.
- Biröl, İnci A. ve Derman, Çiçek (2016). Türk Tezyînî San'atlarında Motifler (12 b.). İstanbul: Kubbealtı Neşriyat.

- Bozkurt, Nebi ve Kaya, Nevzat (2001). İstinsah. TDV İslâm Ansiklopedisi (Cilt 23, s. 369-371). içinde İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Bulut, Lale (1994). Kabartma Desenli Samsat Seramikleri. Sanat Tarihi Dergisi, 7(7), 1-18.
- Bulut, Lale (2007). Samsat Kazısı Buluntuları. G. Öney ve Z. Çobanlı (Ed.) içinde, Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı (s. 173-198). İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Carswell, John (1998). Iznik Pottery. London: British Museum Press.
- Celâl, Melek (1948). Şeyh Hamdullah. İstanbul: Kenan Matbaası
- Curatola, Giovanni (2010). Türkiye: Selçuklulardan Osmanlılara Sanat. (K. Atakay, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Çalışıcı Pala, İrem (). Türk Çini Sanatında Kullanılan Teknikler. R. Konak (Ed.) içinde, 21. Yüzyılda Türk Sanatı: Meseleler ve Çözüm Önerileri Milletlerarası Sempozyum, Sergi, Konser, Çalıştay Bildiriler Kitabı (s. 347 -368). <https://gstf.kastamonu.edu.tr/index.php/tr/bilgi-sistemleri/haberler-tr/3198-21-yuzyilda-turk-sanati-meseleler-ve-cozum-onerileri-milletlerarasi-sempozyumu-bildiri-kitabi-yayimlandi-3>
- Çeken, Muharrem (2007a). Selçuklu ve Beylikler Devri Çinilerinde Malzeme, Teknik ve Fırınlara Dair Bazı Tespitler. R. Arık ve O. Arık (Ed.) içinde, Anadolu Toprağının Hazinesi; Çini Selçuklu ve Beylikler Çağı Çinileri (s. 13-23). İstanbul: Kale Grubu Kültür Yayınları.
- Çeken, Muharrem (2007b). Kubad Abad Sarayı Kazısı Selçuklu Seramikleri. G. Öney ve Z. Çobanlı (Ed.) içinde, Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı (s. 111-123). İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Çobanoğlu, Ahmet Vefa (2012). Akşehir Ulu Camii. TDV İslam Ansiklopedisi (Cilt 42, s. 84-85). içinde İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Çoraklı, Başak (2019). İznik Seramikleri ve İtalyan Mayolikaları Arasındaki Etkileşimlerin Yansımaları. Akdeniz Sanat, 13(24), 24-46.

- Çoruhlu, Yaşar (2019). Erken Devir Türk Sanatı İç Asya'da Türk Sanatının Doğuşu ve Gelişmesi (4 b.). İstanbul: Ötken Neşriyat A.Ş.
- Demiriz, Yıldız (2002). Osmanlı Çini Sanatı. H. C. Güzel, K. Çiçek ve S. Koca (Ed.) içinde, Türkler (Cilt 12, s. 563-572). Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- Demirsar Arlı, V. Belgin, Kaya, Şennur, Arlı, Hakan ve Erol, Özlem (2019). 2015-2017 Kazı Dönemlerinde İznik Çini Fırımları Kazısı'nda Ele Geçen Baskı ve Kalıp Baskı Tekniğinde Dekorlu Seramikler. Akdeniz Sanat Dergisi, 13, 182-192.
- Derman, Fatma Çiçek (2009). Tezhip Sanatında Kullanılan Terimler, Tabirler ve Malzeme. A. Rıza Özcan (Ed.) içinde, Hat ve Tezhip Sanatı (s. 525-534). Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları
- Derman, M. Uğur (1997). Hat. TDV İslâm Ansiklopedisi (Cilt 16, s. 427-437). içinde İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Derman, M. Uğur (2001). İstif. TDV İslâm Ansiklopedisi (Cilt 23, s. 330-333). içinde İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Derman, M. Uğur (2001). Osmanlı Hat Sanatı Sakıp Sabancı Müzesi, Sabancı Üniversitesi, İstanbul. (M. Zakariya, Çev.) İstanbul: Mas Matbaacılık.
- Derman, M. Uğur (2002). Türk Hat Sanatında "Celi" Kavramı. H. C. Güzel, K. Çiçek ve S. Koca (Ed.) içinde, Türkler (Cilt 12, s. 407-419). Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- Denny, Walter B. (1974). Blue-and-White Islamic Pottery on Chinese Themes. Boston Museum Bulletin, 72(368), 76-99.
- Diez, Ernst (1946). Türk Sanatı Başlangıcından Günümüze Kadar. (O. Aslanapa, Çev.) İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Dönmez, Nuray (2000). Mavi-beyaz İznik seramiklerinde desen (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Duran, Gülnur (2012). Tezhip Sanatının Kullanım Alanları. TDV İslâm Ansiklopedisi (Cilt 41, s. 63-65). içinde İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.

- En-Nedim, Muhammed b. İshak (2019). El-Fihrist. (R. Şeşen, Çev.) İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı.
- Erdemir, Yaşar (2018). Sahip Ata Ailesinin Türbesi ve Nadide Çinileri Üzerine. Selçuklu Medeniyeti Araştırmaları Dergisi, (3), 253-303.
- Esin, Emel (1981). Selçuklulardan Önceki, Proto-Türk ve Türk Keramik Sanatına Dair. Sanat Tarihi Yıllığı, (9-10), 107-154.
- Evliya Çelebi (2006). Evliya Çelebi Seyahatnamesi (Cilt 3, Sayı 1). (S. A. Kahraman ve Y. Dağlı, Haz.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Evliya Çelebi (2010). Evliya Çelebi Seyahatnamesi (Cilt 1). (R. Dankoff, S. A. Kahraman ve Y. Dağlı, Haz.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Eyice, Semavi (2001). İznik. TDV İslâm Ansiklopedisi (Cilt 23, s. 543-545). içinde İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Eyice, Semavi (2010). Anadolu Selçuklu Sanatı Çalışmalarının Başlangıcında İki Yabancı: Clement Huart ve Friedrich Sarre. Türkiyat Mecmuası, 17, 133-148.
- Fırlı, Ethem Ruhi (1989). Ali. TDV İslâm Ansiklopedisi (Cilt 2, s. 375-378). içinde İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.
- François, Véronique (1996). Céramiques Ottomanes de Tradition Byzantine d'Iznik. Anatolia Antiqua, IV, 231-245.
- Gök Gürhan, Sevinç (2007a). Beylikler ve Erken Osmanlı Devri Çini Sanatına Kısa Bir Bakış. G. Öney ve Z. Çobanlı (Ed.) içinde, Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı (s. 203-215). İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Gök Gürhan, Sevinç (2007b). Selçuklu Dönemi Kazıları. G. Öney ve Z. Çobanlı (Ed.) içinde, Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı (s. 105-110). İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Gök Gürhan, Sevinç (2008). Beylikler Dönemi'ne Ait Sgraffito Teknikli Ve Tek Renk Sırlı Kaplar (Manisa Gülgün Hatun Hamamı Buluntuları). Sanat Tarihi Dergisi, 17(2), 59-83.

- Göktaş Kaya, Lütfiye (2001). 13.-14. Yüzyıllara Ait Çan Gövdeli Şamdanların İncelenmesi (Yayınlanmamış Doktora Tezi) Hacettepe Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Göktaş Kaya, Lütfiye ve Uzun, Zübeyde (2022). The Encounter of Iran and Anatolia Over Baba Nakkas Style Tiles and the Reflections of the Style Today. Cultural Encounters and Tolerance Through Analyses of Social and Artistic Evidences: From History to the Present (s. 241-269). içinde IGI Global. doi:10.4018/978-1-7998-9438-4.ch012.
- Güneş, Ahmet (2001). İznik, Osmanlı Dönemi. TDV İslâm Ansiklopedisi (Cilt 23, s. 545-547). içinde İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Günüç, Fevzi (2009). Anadolu Selçuklu Dönemi Celî Sülüs Yazısının Beylik Dönemine Etkileri. A. Rıza Özcan (Ed.) içinde, Hat ve Tezhip Sanatı (s. 47-57). Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Huart, Clement (1978). Mevlevîler Beldesi Konya (N. Uzel, Çev.) İstanbul: Tercüman 1001 Temel Eser.
- Huart, Clement (t.y). İslam Yazı Sanatında Ekoller. Ş. Rado (Dü.) içinde, Türk Hattatları (s. 23-35). İstanbul: Yayın Matbaacılık Ticaret Limited Şti.
- İbn Bibi (1996). El Evamirü'l-Ala'ıye Fil Umuri'l-Ala'ıye (Selçuk name) 1. (M. Öztürk, Haz.) Ankara: TC. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- İnalçık, Halil (1992). Bayezid I. TDV İslam Ansiklopedisi (Cilt 5, s. 231-234). içinde İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Kalfazade, Selda (2012). Birgi Ulu Cami. TDV İslâm Ansiklopedisi (Cilt 42, s. 86-87). içinde İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Kalyoncu, Hülya (2015). Ehl-i Hiref-i Hassa' Teşkilatının Osmanlı Kültür ve Sanat Yaşamındaki Yeri ve Önemi. The Journal of Academic Social Science Studies, (33), 279-294.
- Karamağaralı, Beyhan (1981). Ahlat'ta Bulunan Bir Çini Fırını. A.Ü. İlahiyat Fakültesi Türk ve İslam Sanatları Enstitüsü Yıllık Araştırma Dergisi, (3), 67-93.

- Karamağaralı, Beyhan (1982). Ahlat Seramik Ekolü. Ankara Üniversitesi İslami İlimler Dergisi, (5), 391-462.
- Karamağaralı, Beyhan ve Yazar, Turgay (2007). Ani Kazısı Buluntuları. G. Öney ve Z. Çobanlı (Ed.) içinde, Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı (s. 123-134). İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Karamağaralı, Nakış (2007). Ahlat Sırlı Seramikleri. G. Öney ve Z. Çobanlı (Ed.) içinde, Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı (s. 135-156). İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Kırımlı, Faruk (1987). İznik Çinileri ve Cenovalı Çini Tüccarları. Antika Dergisi, Çini Özel Sayısı, (27), 50-54.
- Kolsuk, Asuman (1976). Osmanlı Devri Çini Kandilleri. Türk Etnografya Dergisi(XV), 73-92.
- Kurtbil, Zeynep Hatice (2012). Aksaray Ulu Camii. TDV İslâm Ansiklopedisi (Cilt 42, s. 83-84). içinde İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Lane, Arthur (1957). The Ottoman Pottery of Isnik. Ars Orientalis, 2, 247-281.
- Macaraig, Nina (2022). İlahi ve Şahsinin İşitsel ve Görsel İletileri: İstanbul'daki 16. Yüzyıl Osmanlı Camilerinde Dinî Kitabeler ve Tilavet. İ. C. Schick ve M. Gharipour (Ed.) içinde, İslam Dünyasında Hat ve Mimari (A. Anadol, Çev., s. 155-176). İstanbul: Albaraka Yayınları.
- Moritz, Bernhard (1978). Arap Yazısı. İslam Ansiklopedisi (İslam Alemi Coğrafya, Etnoğrafya ve Biyoğrafya Lugatı) (Cilt 1, s. 498-512). içinde İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Mülayim, Selçuk (1993). Rumi motif. Théma Larousse (Cilt 6, s. 234-235). içinde İstanbul: Milliyet Yayınları.
- Mülayim, Selçuk (2001). Karatay Medresesi. TDV İslâm Ansiklopedisi (Cilt 24, s. 475-476). içinde İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Mülayim, Selçuk (2009). Kutsal Kitaplar. A. R. Özcan (Ed.) içinde, Hat ve Tezhip Sanatı (s. 17-26). Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

- Müstakimzâde, Süleymân Sa'deddîn Efendi (2011). Tuhfe-i Hattâtîn. (M. Koç, Haz.) İstanbul: Klasik.
- Nadir, Ayşegül (Haz.) (1986). Osmanlı Padişah Fermanları Sergi Kataloğu. London: The Hand Press Limited.
- Necipoglu, Gülru (1990). From International Timurid to Ottoman: A Change of Taste in Sixteenth-Century Ceramic Tiles. *Muqarnas*, VI, 136-170.
- Otto-Dorn, Katharina (1957). Türkische Keramik Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Otto-Dorn, Katharina (1967). *L'Art de L'Islam*. Paris.
- Ömer Hayyam (1969). Bugünün Diliyle Hayyam. (İ. A. Meriçboyu, Haz.) İstanbul: Fono Matbaası.
- Öney, Gönül (1982). 1978 - 79 ve 1981 Yılı Samsat Kazılarında Bulunan İslam Devri Buluntularıyla İlgili İlk Haber. *Sanat Tarihi Dergisi*, 1(1), 71-85.
- Öney, Gönül (1987). *İslâm Mimarîsinde Çini*. İzmir: Ada Yayınları.
- Öney, Gönül (1992). *Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Öney, Gönül (1993). *Türk Çini ve Seramik Sanatı. Başlangıcından Bugüne Türk Sanatı* (s. 281-310). içinde Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Öney, Gönül (2005). Akşehir Sarayaltı Mahallesinde Bulunan Selçuklu Saray Çinileriyle İlgili Yeni Görüşler. *Sanat Tarihi Dergisi*, 14(1), 225-240.
- Öz, Tahsin (1938). Sultan Ahmet Camii. *Vakıflar Dergisi*, (1), 25-28.
- Öz, Tahsin (1955). *Turkish Ceramics*. İstanbul: Turkish Press, Broadcasting And Tourist.
- Özergin, M. Kemal (1976). Temürlü Sanatına Ait Eski Bir Belge: Tebrizli Ca'fer'in Bir Arzı. *Sanat Tarihi Yıllığı*, (6), 471-518.

- Özkafa, Fatih (2018). Asr-ı Saadet'ten Bugüne Hat Sanatının Tarihî Serüveni. *Derin Tarih Hat Sanatı Özel Sayısı*, (13), 7-17.
- Özkafa, Fatih (2023). *Hat Sanatı Osmanlı'dan Bugüne*. İstanbul: Kapı Yayınları
- Özkul Fındık, Nurşen (2001). *İznik Roma Tiyatrosu Kazı Buluntuları (1980-1995) Arasında Osmanlı Seramikleri*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Özkul Fındık, Nurşen (2002). *Osmanlı Devri Seramik Sanatı*. H. C. Güzel, K. Çiçek ve S. Koca (Dü) içinde, *Türkler* (s. 605-620). Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- Özkul Fındık, Nurşen (2007). *Beylikler ve Erken Osmanlı Devri Seramik Sanatı*. G. Öney ve Z. Çobanlı (Ed.) içinde, *Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı* (s. 233-245). İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Paker, Mükerrerem (1965). *Anadolu Beylikler Devri Keramik Sanatı*. *Sanat Tarihi Yıllığı*, (1), 155-182.
- Pope, John Alexander (1952). *Fourteenth-Century Blue-and-White Group of Chinese Porcelains in the Topkapu Sarayı Müzesi*, İstanbul. Washington: Freer Gallery of Art Occasional Papers, 2, No:1.
- Raby, Julian (1989). *1480-1560 İznik Seramiğinin Gelişmesi ve Büyümesi*. N. Atasoy ve J. Raby (Ed.) içinde, *İznik Seramikleri* (T. Reyhanlı-Gandjei, Çev., s. 76-216). Londra: Alexandria Press/Türk Ekonomi Bankası Yayınları.
- Raby, Julian (1989). *Avrupa'nın Görüş Açısı*. N. Atasoy ve J. Raby (Ed.) içinde, *İznik Seramikleri* (T. Reyhanlı-Gandjei, Çev., s. 69-75). Londra: Alexandria Press/Türk Ekonomi Bankası Yayınları.
- Raby, Julian (1989). *İznik Çinisinin Yapılışı*. N. Atasoy ve J. Raby (Ed.) içinde, *İznik Seramikleri* (B. Anılanmert ve Z. Kınık, Çev., s. 49-63). Londra: Alexandria Press/Türk Ekonomi Bankası Yayınları.
- Raby, Julian (1989). *İznik, "Un Village au Milieu des Jardins"*. N. Atasoy ve J. Raby (Ed.) içinde, *İznik Seramikleri* (E. G. Naskalı, Çev., s. 21-24). Londra: Alexandria Press/Türk Ekonomi Bankası Yayınları.

- Rado, Ş. (t.y). Türk Hat Sanatı Bir Resim Sanatıdır. Ş. Rado (Ed.) içinde, Türk Hattatları (s. 7-11). İstanbul: Yayın Matbaacılık Ticaret Limited Şti.
- Rogers, Michael ve Ward, R. M. (1988). Topkapı Sarayı Hazinesi "Muhteşem Süleyman" Çağı. (C. Arın, Çev.) Berlin: Staatliche Preußischer Kulturbesitz.
- Sarre, Friedrich (1989). Konya Köşkü. (Ş. Uzluk, Çev.) Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Sayrafi, Abdullâh-ı. (2018). Hat İlmi Kitabı. (M. Kanar, Dü., ve M. Kanar, Çev.) Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları.
- Serin, Muhiddin (2013). Yâkût el Musta'simi. TDV İslâm Ansiklopedisi (Cilt 43, s. 291-293). içinde İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Serin, Muhiddin (2019). Hat Sanatı Târîhi Ekoller ve Takipçileri (Cilt 1). İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.
- Sönmez, Zeki (1989). Başlangıcından 16. Yüzyıla Kadar Anadolu Türk-İslam Mimarisinde Sanatçılar. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Sözen, Metin ve Tanyeli, Uğur (2018). Sanat Kavram ve Terimler Sözlüğü (18 b.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Steingass, Francis Joseph (2005). A Comprehensive Persian-English Dictionary İstanbul: Çağrı Yayınları
- Subaşı, Hüsrev (1997). Geleneksel Türk El San'atlarından Yazıya Giriş Tarihçe/Türkler/Malzeme/Meşkler ve Örnekler. İstanbul: Dersaadet Kitabevi.
- Sülün, Murat (2020). Kur'an'dan San'ata (2 b., Cilt 1). Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.
- Sülün, Murat (2020). Kur'an'dan San'ata (2 b., Cilt 2). Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.
- Sülün, M. (2022). Ayetlerle Bezenen Mimari Yapılar: Osmanlı Örneği. İ. C. Schick ve M. Gharipour (Ed.) içinde, İslam Dünyasında Hat ve Mimari (A. Anadol, Çev., s. 225-246). İstanbul: Albaraka Yayınlar

- Tanırdı, Zeren (2012). Türk Sanatında Kitap. A. Anadolu (Ed.) içinde, Sakıp Sabancı Müzesi Kitap Sanatları ve Hat Koleksiyonu. İstanbul: Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi.
- Turan Bakır, Sitare (1999). İznik Çinileri ve Gülbenkyan Koleksiyonu. Ankara: Türk Tarihi Kurumu Basımevi.
- Turan Bakır, Sitare (2002). Osmanlı Döneminde Şam Üretimi Çiniler. H. C. Güzel, K. Çiçek ve S. Koca (Ed.) içinde, Türkler (Cilt 12, s. 573-586). Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- Turan Bakır, Sitare (2007). Osmanlı Sanatında Bir Zirve İznik Çini ve Seramikleri. G. Öney ve Z. Çobanlı (Ed.) içinde, Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı (s. 279-305). İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Tüfekçioğlu, Abdülhamit (2009). Osmanlı Sanatının Oluşumunda Yazı. A. R. Özcan (Ed.) içinde, Hat ve Tezhip Sanatı (s. 59-74). Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Uçar, Hasan ve Uçar , Aygöl (2018). Tire Kutu Han Kazısı Beylikler ve Osmanlı Dönemi Seramikleri. Sanat Tarihi Dergisi, 27(1), 1-33.
- Uğurlu, Kamil (2002). Kubadabad Sarayı. TDV İslâm Ansiklopedisi (Cilt 26, s. 299-300). içinde İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Uluskan, Murat (2021). Ehl-i Hiref Maaş Defterlerinde Kayıtlı Tebrizli Sanatkârlar (1526-1566). Belleten, 85 (304), 849-887.
- Uzunçarşılı, İsmail Hakkı (t.y). Onaltıncı Yüzyılda Türk Hat Sanatı. Ş. Rado (Ed.) içinde, Türk Hattatları (s. 61-82). İstanbul: Yayın Matbaacılık Ticaret Limited Şti.
- Uzunçarşılı, İsmail Hakkı (1969). Anadolu Beylikleri ve Akkoyunlu, Karakoyunlu Devletleri. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Uzunçarşılı, İsmail Hakkı (1986). Osmanlı Sarayında Ehl-i Hiref (Sanatkârlar) Defterleri. Belgeler, 11(15), 23-76.

- Ülker, Muammer (1987). Başlangıçtan Günümüze Türk Hat Sanatı. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Ünver, Süheyl (1958). Fatih Devri Nakışhanesi ve Baba Nakkaş Çalışmaları. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Milli Kültür Eserleri Tesisi 1.
- Ünver, A. Süheyl ve Mesara, Gülbün (1980). Türk İnce Oyma Sanatı (Kaat'ı). Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Yavaş, Doğan (1995). Eşrefoğlu Cami. TDV İslâm Ansiklopedisi (Cilt 11, s. 497-480). içinde İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Yazar, Turgay ve Değirmenci, Tülin (1998). Ani Kazılarında Ele Geçen Baskı Teknikli Sırsız Seramikler. Sanat Tarihi Dergisi, 9(9), 151-161.
- Yazır, Mahmud Bedreddin (1974). Medeniyet Âleminde Yazı ve İslâm Medeniyetinde Kalem Güzeli I. (U. Derman, Haz.) Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.
- Yazır, Mahmud Bedreddin (1974). Medeniyet Âleminde Yazı ve İslâm Medeniyetinde Kalem Güzeli II. (U. Derman, Haz.) Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.
- Yenişehirlioğlu, Filiz (1988). Sinan Yapılarında Çini Kullanımı. VI. Vakıf Haftası. Türk Vakıf Medeniyeti Çerçevesinde Mimar Sinan ve Dönemi Sempozyumu, 5-8 Aralık 1988 (s. 301-314). İstanbul: İstanbul Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları.
- Yenişehirlioğlu, Filiz (1989). Antalya Murad Paşa Camii Çinileri ve İznik'li Mustafa. Kültür ve Sanat Dergisi, 1(2), 34-38.
- Yetkin, Şerare (1972). Anadolu'da Türk Çini Sanatının Gelişmesi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Yetkin, Şerare (1993a). Bursa Yeşil Camii'nin Hünkar Mahfilindeki Çiniden Zemin Döşemesi. Prof. Dr. Yılmaz Önge Armağanı, 97-101.
- Yetkin, Şerare (1993b). Çini. TDV İslâm Ansiklopedisi (Cilt 8, s. 329-335). içinde İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.

FOTOĞRAFLAR LİSTESİ

Fotoğraf 1: Kaşan, minaî tekniğinde tabak, 1187, British Müzesi, https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1945-1017-261 ., erişim tarihi: 21.07.2022	22
Fotoğraf 2: Alâeddin Köşkü, minaî tekniğinde çini, 1160-1170, Met Müzesi (https://www.metmuseum.org/art/collection/search/452817 ., erişim tarihi:06.04.2021).....	26
Fotoğraf 3: Alanya Sarayı, sıraltı tekniğinde yazılı sekiz kollu yıldız biçiminde çini, 1221-1223, Alanya Müzesi (R. Arık, 2007a)	27
Fotoğraf 4: Keykubadiye Sarayı, lüster tekniğinde sekiz kollu yıldız çini, 1224-1226, Kayseri Müzesi (R. Arık, 2007b).....	28
Fotoğraf 5: Kubadabad Sarayı, sıraltı ve turkuaz sırlı sekiz ve dört kollu yıldız biçiminde çiniler, 1226-1236, Karatay Müzesi (Z. Uzun kişisel arşivi, 2022). 29	
Fotoğraf 6: Akşehir Ulu Camisi çini mozaik mihrabı, 13. yüzyıl başları (https://konyabulteni.com/aksehir-tarihi-ulu-camii/ ., erişim tarihi:10.02.2022)	29
Fotoğraf 7: Konya Sahip Ata Camisi minare ve taç kapısı, 1258 (Z. Uzun kişisel arşivi, 2022)	30
Fotoğraf 8: Konya Sahip Ata Camisi çini mozaik mihrabı, 1258 (Z. Uzun kişisel arşivi, 2022)	31
Fotoğraf 9: Konya Sahip Ata Türbesi kabartma tekniğinde çini sandukalar, 1258 (Z. Uzun kişisel arşivi, 2022)	31
Fotoğraf 10: Konya Sahip Ata Türbesi, sahte mozaik tekniğinde duvar çinisi, 1258 (Z. Uzun kişisel arşivi, 2022).....	32
Fotoğraf 11: Konya Karatay Medresesi kubbeli orta hol çini mozaikleri, 1251 (Z. Uzun kişisel arşivi, 2022).....	33
Fotoğraf 12: Kubadabad Sarayı, şeffaf turkuaz sırlı kâse (R. Arık, 2000).....	34
Fotoğraf 13: Kubadabad Sarayı, kazıma tekniğinde kâse (R. Arık, 2000).....	35
Fotoğraf 14: Samsat, lüster tekniğinde kâse (Bulut, 2007).....	36
Fotoğraf 15: Samsat, turkuaz renkli sıraltı tekniğinde kâse (Bulut, 2007).....	37
Fotoğraf 16: Samsat, sırsız kalıp baskı tekniğinde matara (Bulut, 1994).....	37
Fotoğraf 17: Ahlat, lüster tekniğinde ibrik (Karamağaralı, 2007).....	38
Fotoğraf 18: Ani, kırmızı astarlı seramikler (Karamağaralı ve Yazar, 2007).....	39
Fotoğraf 19: Ani, sıraltı tekniğinde testi (Karamağaralı ve Yazar, 2007)	40
Fotoğraf 20: Beyşehir Eşrefoğlu Camisi çini mozaik mihrabı, 1297-1300 (Z. Uzun kişisel arşivi, 2022)	43
Fotoğraf 21: Beyşehir Eşrefoğlu Camisi çini mozaik harim kapısı, 1297-1300 (Z. Uzun kişisel arşivi, 2022).....	44

Fotoğraf 22: Birgi Ulu Camisi çini mozaik mihrabı,1312 (https://en.wikipedia.org/wiki/Birgi_Grand_Mosque ., erişim tarihi:20.04.2022)	44
Fotoğraf 23: II. Yakup Bey çini sandukası, 1427, Kütahya Çini Müzesi (Z. Uzun kişisel arşivi, 2021)	45
Fotoğraf 24: Karaman Kazım Karabekir (Gaferyat) Camisi çini mozaik mihrabı, 14.yüzyıl (O. Arık, 2007b).....	45
Fotoğraf 25: Karaman Kazım Karabekir (Gaferyat) Camisi mihrabından mavi-beyaz çini, 14.yüzyıl, Sahip Ata Vakıf Müzesi (Z. Uzun kişisel arşivi, 2022).....	46
Fotoğraf 26: Karamanoğlu İbrahim Bey İmarethanesi çinili mihrabı,1432, Çinili Köşk Müzesi (Z. Uzun kişisel arşivi, 2021).....	46
Fotoğraf 27: İznik, milet tipi kâse, 1450-1500, Victoria Albert Müzesi (https://collections.vam.ac.uk/item/O427133/bowl-unknown/ ., erişim tarihi:22.04.2022).....	47
Fotoğraf 28: İznik, milet tipi tabak, 14. yüzyıl sonu-15. yüzyıl başı, Çinili Köşk Müzesi (Z. Uzun kişisel arşivi, 2021).....	48
Fotoğraf 29: Manisa Gülgün Hatun Hamamı, kazıma tekniğinde kırık kâse (Gök Gürhan, 2008)	49
Fotoğraf 30: Tire Kutu Hatun Hanı, renkli sır tekniğinde tabak (H. Uçar ve A. Uçar, 2018)	50
Fotoğraf 31: Hoca Hundi Mescidi alçı mihrabında milet tipi seramik kabara, 15. yüzyıl (https://ankarafoto.weebly.com/hoca-hundi-ortmeli-mescit.html ., erişim tarihi:01.03.2023).....	50
Fotoğraf 32: Bursa Yeşil Camisi renkli sır tekniğinde çinili mihrabı, 1421 (Z. Uzun kişisel arşivi, 2022)	54
Fotoğraf 33: Edirne Muradiye Camisi mihrabı mavi-beyaz çini mukarnasları, 1427 (Z. Uzun kişisel arşivi, 2022).....	55
Fotoğraf 34: Edirne Muradiye Camisi mavi-beyaz ve turkuaz sırlı çini, 1427 (Z. Uzun kişisel arşivi, 2022).....	56
Fotoğraf 35: Ming hanedanı Çin Porseleni, 1403-1425, Benaki Müzesi (https://www.benaki.org/index.php?option=com_collectionitems&view=collectionitem&id=105886&Itemid=540&lang=en ., erişim tarihi: 02.02.2022)	56
Fotoğraf 36: Edirne Muradiye Camisi mavi-beyaz ve turkuaz sırlı çiniler, 1427 (Z. Uzun kişisel arşivi, 2022).....	57
Fotoğraf 37-Fotoğraf 38: Edirne Üç Şerefeli Camisi sıraltı tekniğinde çini pano, 1437-47 (Z. Uzun kişisel arşivi, 2022)	58
Fotoğraf 39: Bursa Şehzade Ahmet Türbesi, mavi-beyaz baba nakkaş üslûbu çini, 1513 (Z. Uzun kişisel arşivi, 2022).....	58
Fotoğraf 40: Bursa Şehzade Mahmud Türbesi, mavi-beyaz baba nakkaş üslûbu çini, 1506 (Z. Uzun kişisel arşivi, 2022).....	59
Fotoğraf 41: Çinili Köşk Müzesi koyu kobalt ve turkuaz sırlı çiniler, 1472-1473 (Z. Uzun kişisel arşivi, 2021).....	60

Fotoğraf 42: Şehzade Mehmed Türbesi, renkli sır tekniğinde çini, 1543 (https://www.sanatinyolculugu.com/sehzade-mehmet-kulliyesi/ ., erişim tarihi: 21.05.2022)	61
Fotoğraf 43: Manisa Sultan Camisi, mavi-beyaz çini, 1522 (https://www.mustafacambaz.com/details.php?image_id=34286&sessionid=v2ntab776g1182sgsnfraçkan7. , erişim tarihi: 21.05.2022)	62
Fotoğraf 44: İznik, slip tekniğinde tabak, 14. yüzyıl, İznik Nilüfer Hatun İmaretî Türk İslam Eserleri Müzesi (Z. Uzun kişisel arşivi, 2022).....	63
Fotoğraf 45: İznik, Kubbet'üs Sahra için yapılan şam işi şamdan, 1549, British Müzesi (https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1887-0516-1. , erişim tarihi: 25.05.2022).....	65
Fotoğraf 46: İznik, tondino biçimi mavi-beyaz seramik kâse, 1530-1540, British Müzesi (https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1878-1230-523. , erişim tarihi: 21.06.2022).....	69
Fotoğraf 47: İznik, 2016 kazılarında bulunan yazılı kalıp ve gövde parçası (Demirsar Arlı, vd., 2019).....	70
Fotoğraf 48: İznik Roma Tiyatro kazısı, millet tipi tabak (Özkul Fındık, 2001).....	71
Fotoğraf 49: Millet tipi tabak (Carswell, 1998) Fotoğraf 50: Yuan dönemi seladon tabak (Carswell, 1998)	71
Fotoğraf 51: İznik seramik Fırını I., (Ayas, 1984).....	74
Fotoğraf 52: Kütahya, baba nakkaş üslûbu Kütahyalı Abraham ibriği, 1510, British Müzesi (https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_G-1. , erişim tarihi: 15.07.2022).....	78
Fotoğraf 53: İznik, baba nakkaş üslûbu tabak, 1490, Çinili Köşk Müzesi (Z. Uzun kişisel arşivi, 2021)	80
Fotoğraf 54: İznik, baba nakkaş üslûbu tabak, 1480, Musee National de Ceramique Sevr (http://www.iznikciniveseramikleri.com/wp- content/uploads/2011/10/63.png ., erişim tarihi: 25.07.2022)	82
Fotoğraf 55-Fotoğraf 56: İznik, baba nakkaş üslûbunda tabak, 1510, Victoria & Albert Müzesi (https://collections.vam.ac.uk/item/O85928/dish-unknown/), erişim tarihi: 25.07.2022).....	84
Fotoğraf 57- Fotoğraf 58: İznik, baba nakkaş üslûbunda leğen, 1510, Victoria & Albert Müzesi (https://collections.vam.ac.uk/item/O85927/bowl-unknown/ ., erişim tarihi: 25.07.2022).....	85
Fotoğraf 59: İznik, baba nakkaş üslûbunda metalle onarılmış ibrik, 1520, Victoria & Albert Müzesi (https://collections.vam.ac.uk/item/O86507/ewer-unknown/ ., erişim tarihi: 25.07.2022).....	86
Fotoğraf 60: İznik, baba nakkaş üslûbunda kandil, 1648, Victoria & Albert Müzesi (https://collections.vam.ac.uk/item/O205273/lamp-unknown/ ., erişim tarihi: 25.07.2022)	87
Fotoğraf 61: İznik, helezonî tuğrakeş tabak, 1540-1550, Metropolitan Müzesi (https://www.metmuseum.org/art/collection/search/450384 ., erişim tarihi: 25.07.2022)	88

Fotoğraf 62-Fotoğraf 63: İznik helezonî tuğrakeş ve baba nakkaş üslûbunda kâse, 1530-1540, Victoria & Albert Müzesi (https://collections.vam.ac.uk/item/O205764/bowl-unknown/ ., erişim tarihi: 25.07.2022)	89
Fotoğraf 64-Fotoğraf 65: Kütahya, helezonî tuğrakeş sürahi, 1529, British Müzesi (https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_G-16 ., erişim tarihi: 25.07.2022)	89
Fotoğraf 66: Cenova, İznik tarzında helezonî tuğrakeş albarello, 1550-1600, British Müzesi (https://www.britishmuseum.org/collection/object/H_1990-0502-1 ., erişim tarihi: 25.07.2022).....	90
Fotoğraf 67: İznik, helezonî tuğrakeş tondino tabak, 1535-45, Kiev Koleksiyonu (https://collections.dma.org/artwork/534311 ., erişim tarihi: 25.07.2022).....	91
Fotoğraf 68-Fotoğraf 69: İznik, ustaların üslûbu tabak içi ve dışı, 1530-1535, Victoria & Albert Müzesi (https://collections.vam.ac.uk/item/O85354/dish-unknown/ ., erişim tarihi: 25.07.2022).....	92
Fotoğraf 70: İznik, ustaların üslûbu tabak, 1535-1540, Victoria & Albert Müzesi (https://collections.vam.ac.uk/item/O85931/plate-unknown/ ., erişim tarihi: 25.07.2022)	93
Fotoğraf 71: İznik, ustaların üslûbu tabak, 1500-1550, Metropolitan Müzesi (https://www.metmuseum.org/art/collection/search/45238 ., erişim tarihi: 25.07.2022)	93
Fotoğraf 72: İznik, Çin porseleni taklidi tabak, 1530-1545, Çinili Köşk Müzesi (Z. Uzun kişisel arşivi, 2021).....	94
Fotoğraf 73: İznik, Çin porselen taklidi tabak, 1570-1580, Metropolitan Müzesi (https://www.metmuseum.org/art/collection/search/451833 ., erişim tarihi: 25.07.2022)	95
Fotoğraf 74: Hamit Aytaç, Yazı çeşitleri (Muhakkak, Nesih, Reyhânî, Sülûs, Celî nestâlik, Kûfi, Celî Divani, Divani, Hatt-ı İcaze, Rik'a, Nestâlik) (https://www.ketebe.org/en/artwork/6418?ref=artist&id=343 ., erişim tarihi: 09.05.2023)	98
Fotoğraf 75: Orta Doğu, Kur'ân-ı Kerim sayfası, 9./10. yüzyıl, Art İnstıtvtte Chicago (https://www.artic.edu/artworks/108747/page-from-a-copy-of-the-qur-an ., erişim tarihi: 11.09.2022).....	108
Fotoğraf 76: Hz. Osman'ın deri üstüne kûfi yazıldığı Kur'ân-ı Kerim'den sayfa, Petersburg Kütüphanesi (Yazır, 1974).....	109
Fotoğraf 77: İbnü'l-Bevvâb'ın muhakkak ve reyhânî yazıyla yazdığı Selâme b. Cendel divanından bir sayfa, 10.-11.yüzyıl, TSMK (https://islamansiklopedisi.org.tr/ibnul-bevvab ., erişim tarihi: 12.09.2022) ..	110
Fotoğraf 78: Yâkût el-Müsta'simî'nin muhakkak yazıyla yazdığı Kur'ân-ı Kerim bir sayfa, 13. yüzyıl, TSMK (https://islamansiklopedisi.org.tr/yakut-el-mustasimi ., erişim Tarihi: 12.09.2022)	111
Fotoğraf 79: Abdullah Amâsî hattıyla yazılmış mevlidin iki sayfası, TSMK (https://islamansiklopedisi.org.tr/abdullah-amasi ., erişim tarihi: 14.09.2022) 117	

- Fotoğraf 80: Abdullah Kırîmî hattıyla bir keetebe sayfası
(<https://islamansiklopedisi.org.tr/abdullah-kirimi/>, erişim tarihi: 18.09.2022)118
- Fotoğraf 81: Ahmed bin Pir Mehmed bin Şükrollâh Kur'ân-ı Kerim'in serlevhası
(<https://www.fikriyat.com/yazarlar/ugur-derman/2020/01/23/hat-sanatinin-buyuk-isimleri-44/>, erişim tarihi: 19.09.2022)..... 120
- Fotoğraf 82: Ahmed Karahisârî, en'am'ından bir sayfa, kûfî ve müselsel yazı, TİEM
(<https://www.turanakinci.com/portfolio-view/hattat-ahmet-semsettin-karahisari/>, erişim tarihi: 19.09.2022)..... 121
- Fotoğraf 83: Ahmed Karahisârî, celî muhakkak, celî sülüs ve nesih yazı Kur'ân-ı Kerim'den bir sayfa, TSMK
(<https://www.ketebe.org/eser/1164?ref=artist&id=75#1164>, erişim tarihi: 20.09.2022) 122
- Fotoğraf 84: Alî bin Yahyâ es-Sûfî, Topkapı Sarayı Bâb-ı Hümâyûn kapısı, sülüs müsenna (<https://www.ketebe.org/sanatkar/ali-sofi-131?artworkId=4813>, erişim tarihi: 22.09.2022)..... 123
- Fotoğraf 85: Alî bin Yahyâ es-Sûfî, Fatih cami kapı üstü kitabe yazısı
(https://www.mustafacambaz.com/details.php?image_id=32956, erişim tarihi: 22.09.2022) 123
- Fotoğraf 86: Şeyh Hamdullah, Hadis-i Şerif, Kıt'a, sülüs nesih yazısı, Halili Koleksiyonu (<https://www.ketebe.org/eser/4948?ref=artist&id=935>, erişim tarihi: 22.09.2022)..... 127
- Fotoğraf 87: Şeyh Hamdullah, Hadis-i Şerif, Kıt'a, sülüs, nesih, Mehmed Özçay Koleksiyonu (<https://www.ketebe.org/eser/3411?ref=artist&id=935>, erişim tarihi: 22.09.2022)..... 128
- Fotoğraf 88: Hasan Üsküdarî'nin Atik Vâlîde Camisi yazı kuşağından bir parça (Z. Uzun kişisel arşivi, 2018)..... 129
- Fotoğraf 89: Muhyiddin Amâsî'nin nesih Kaside-i Bürde'nin ilk sayfası (Ayverdi, 1953) 134
- Fotoğraf 90: Mustafa Dede'nin sülüs nesih kıt'ası (İÜ Ktp., AY, nr. 6508)
(<https://islamansiklopedisi.org.tr/mustafa-dede> , erişim tarihi: 25.09.2022). 135

ÖZGEÇMİŞ

İlk ve orta öğrenimini Taşköprü’de tamamladı. 2006 yılında Kütahya DPÜ Çini İşlemeciliği bölümünü bitirdi. 2007-2011 yılları arasında Samsun Halk Eğitim Merkezinde çini dersi verdi. 2009 yılında Samsun’da Halil İbrahim Alperen Hoca’dan sülüs ve nesih dersi almaya başladı. 2018 yılında Hasan Çelebi ve Halil İbrahim Alperen Hocalardan sülüs ve nesih icazeti aldı. 2016-2019 yılları arasında İstanbul Maltepe Halk Eğitim Merkezinde çini ve hüsn-i hat dersi verdi. 2015 yılında kazandığı Mimar Sinan Üniversitesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü Eski Çini Onarımları Ana Sanat Dalı alanında Türkiye’nin en iyi hocaları olan saygıdeğer Prof. Dr. Sitare Turan, Doç. Dr. Timur Bilir ve Dr. Öğretim Üyesi Başak Çoraklı’dan ders alma şansına erişti. Okulundan 2019 yılında mezun oldu. Aynı yıl Karabük Üniversitesi Sanat Tarihi bölümünde yüksek lisansa başladı. Halen Karabük Üniversitesi Fethi Toker Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları alanında Araştırma Görevlisi olarak çalışmaktadır.