T.C.
Selçuk Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Sanat Tarihi Anabilim Dalı

KARAMANOĞLU BEYLİĞİ MİMARİSİNDE ÇİNİ

Mine ERDEM

DOKTORA TEZİ

Danışman
Prof. Dr. Ahmet ÇAYCI

Konya – 2017

ÖNSÖZ

Anadolu Selçuklu devletinden sonra kurulan ve Anadolu'nun en büyük beyliklerinden biri olan Karamanoğulları; kültür, sanat ve medeniyetimize önemli katkılar yapmıştır. Camiden saraya kadar çok sayıda eser ortaya koyan beyliğin bazı mimari yapılarını çinilerle süslediği görülmüştür. Çalışmamızda bu mimari eserlerden günümüze intikal eden çiniler tasnif edilerek Türk kültür tarihinin önemli kesitini oluşturan Karamanoğlu Beyliği çini sanatı incelenmiştir.

Tez çalışmamız, Karamanoğlu Beyliği dönemine ait çini ihtiva eden mimari eserlerin belirlenmesiyle başlamış, belirlenen çinilerin teknikleri, formları, ebatları, üzerindeki motifler, motiflerin sembolik anlamları, benzer motif ve tekniklere sahip çinili örneklerle kıyaslama yapılarak son bulmuştur. Karaman Beyliği'ne ait mimari çinilerle ilgili yapılan çizimler, motif tasnifleri, form ve teknikleri belirlenerek beyliğe ait çiniler tüm yönleriyle ortaya konulmuştur. Bu sayede beyliğin Türk çini sanatı içindeki önemi ve kimliği belirlenmiş, konuyla ilgili düzenli bir veri oluşturulmuştur. Bu alanda yapılacak olan çalışmalar için de önemli bir kaynak olması düşüncesiyle araştırmamız tamamlanmıştır.

Tez çalışmam süresince tavsiyeleriyle bana yol gösteren, yardımlarını esirgemeyen danışmanım Prof. Dr. Ahmet Çaycı'ya, tez izleme komitesinde bulunan ve çalışmama destek veren; Prof. Dr. Remzi Duran, Doç. Dr. E. Egemen Aslan'a, ayrıca Prof. Dr. Ali Baş ve Prof. Dr. Haşim Karpuz'a teşekkürü bir borç bilirim. Araştırmam dahilinde önerilerini ve desteklerini aldığım Yrd. Doç. Dr. Zekeriya Şimşir'e, Yrd. Doç. Dr. Mustafa Çıpan'a, Karaman Müze Müdürlüğü ve Konya Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Müdürlüğü'ne saygılarımı sunar, tez çalışmam boyunca yanımda olan en büyük destekçim aileme teşekkür ederim.

T. C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü

Öğrencinin

Adı Soyadı	MİNE ERDEM
Numarası	114104001004
Ana Bilim / Bilim Dalı	SANAT TARİHİ
Programı	Tezli Yüksek Lisans ☐ Doktora ☒
Tez Danışmanı	Prof. Dr. AHMET ÇAYCI
Tezin Adı	KARAMANOĞLU BEYLİĞİ MİMARİSİNDE ÇİNİ

ÖZET

Karamanoğulları Beyliği'nin tarihsel gelişimine baktığımızda, Moğol baskısıyla Anadolu'ya göç ederek bu toprakları mesken tutmuş, güçlü ve uzun süre ayakta kalmayı başarmış bir Anadolu Türk Beyliği görmekteyiz. Tarihi süreç içerisinde Karaman Beyliği, Moğol, Memluk, Venedik, Selçuk, Anadolu beylikleri gibi farklı coğrafyalarda yaşamış egemen güçlerle siyasi münasebetler içinde bulunmuştur. Bunun neticesinde oluşan sanat eğilimi ve etkisi Karamanoğulları Beyliği'nin eserlerine ve mimari yapıtlarındaki çinilerine yansımıştır.

Anadolu coğrafyasında geniş topraklara hakim olan Karamanoğulları Beyliği, yerleştikleri bölgelere kendi kimliklerini yansıtacak farklı işlevsel ve ebatlarda mimari yapıtlar inşa etmişlerdir. Beyliğe ait, farklı fonksiyonlardaki mimari yapılar farklı form, teknik ve motifli çinilerle kaplanmıştır. Çinilerde görülen bu farklılık mimari yapılardaki uygulama alanlarını genişletmiş, beyliğin çini sanatını zenginleştirmiştir. Bu nedenle, beyliğin mimarisinde uygulanan çinilerin belirlenmesi ve detaylıca incelenmesi araştırmamızın temelini oluşturmuştur.

Karamanoğlu Beyliği mimarisinde çini başlıklı tez araştırmamızın ilk bölümünde; konumuz, amaç ve yöntemimiz belirtilmiş, konumuzun sınırları tespit edilmiştir. Bu konuyla ilgili yapılmış önemli kaynaklar incelenerek bilgi verilmiştir.

İkinci bölümünde; Karamanoğlu Beyliği'nin tarihsel gelişimi ve coğrafyasından kısaca bahsedilmiştir. Üçüncü bölümünde; Türk çini sanatının tarihi gelişimi ve tekniklerine değinilerek, çini sanatı hakkında bilgi edinilmiş, böylece Karamanoğulları Beyliği'ne ait mimari çinilerin daha iyi anlaşılması sağlanmıştır.

Dördüncü ve beşinci bölümünde; Beyliğe ait çini ihtiva eden mimari yapılar ve çinileri günümüze ulaşamayan mimari yapılar belirlenerek alt başlıklarıyla birlikte incelenmiştir. Mimari yapılar sırasıyla; Cami, medrese, imaret, darulhuffaz, türbe, zaviye, köşk başlıklarında yapım tarihlerine göre gruplandırılarak araştırılmıştır. Çinili mimari eserler anlatılırken, yapıların plan ve tanımlarına da yer verilmiştir. Çinilerin, mimarideki kullanım yerleri, teknikleri, renkleri, form ve desen gibi özellikleri belirlenerek bu bölümde ortaya konulmuştur.

Tezimizin altıncı bölümünde; Anadolu coğrafyasındaki tüm Müzeler incelenerek, Karamanoğlu Beyliği'ne ait mimari çinilerin bulunduğu Müzeler tespit edilmiştir. Müzelerde bulunan Karaman Beyliği'ne ait mimari çinilerin de tez çalışmamıza dahil edilmesiyle dönemin tüm çinileri belirlenmiş ve belgelenmiştir.

Değerlendirme bölümünde; Karaman Beyliği mimari çinilerinde uygulanmış olan teknikler, süslemeler ve sırların renkleri ayrı alt başlıklar altında incelenmiştir.

Teknikler bölümünde; Karaman Beyliği mimari çinilerinde kullanılan, sırlı tuğla, tek renk sırlı, kabartma, sır altı, mavi beyaz, lüster, çini mozaik ve renkli sır tekniklerinin özellikleri ele alınarak benzer teknikli diğer çini örnekleriyle kıyaslamalar yapılmıştır.

Süsleme bölümünde; Beyliğin çinilerinde kullanılan süslemeler; geometrik, bitkisel, figür, yazı ve damga alt başlıklarında incelenmiştir. Belirlenen süslemelerin diğer çiniler ve farklı malzemeler üzerine uygulanan örnekleri belirlenmiştir.

Renkler bölümünde; Karaman Beyliği çinilerinde kullanılan mavi, beyaz, yeşil, sarı, kırmızı, mor ve siyah renkli sırlar ve boyalar ayrı alt başlıklar halinde incelenmiştir. Çinilerde kullanılan bu renklerin anlam ve etkilerine de değinilerek araştırmamız tamamlanmıştır.

Sonuç olarak yapmış olduğumuz tez çalışmasıyla Karamanoğlu Beyliği'ne ait mimari yapıların çinileri detaylı bir araştırma sonucunda bir bütün olarak belgelenmiştir. Çinilerin mimarideki kullanım yerleri, teknik ve motif gibi özellikleri belirlenerek ortaya konulmuştur. Fotoğraf çekimleri, alınan ölçüler ve yapılan çizimlerle beyliğin çini eserleri hakkında detaylı bilgiler elde edilmiştir. Karamanoğlu Beyliği'ne ait mimari çiniler diğer dönemlerde uygulanmış çini örnekleriyle kıyaslanarak, beyliğin çinilerinde görülen etkiler ve etkilenmeler belirlenmiş, bu sayede detaylı bir çalışma oluşturulmuştur. *Karamanoğlu Beyliği Mimarisinde Çini* başlıklı tez araştırması, beyliğin çinilerinin Türk çini sanatı tarihindeki yerini, sahip olduğu değerini ve Türk çini sanatına getirmiş olduğu yeniliklerle ilgili bilgi sahibi olabileceğimiz önemli bir belge niteliğinde hazırlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Karamanoğlu Beyliği, Tarih, Mimari, Çini Sanatı.

T. C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü

Öğrencinin

Adı Soyadı	MİNE ERDEM
Numarası	114104001004
Ana Bilim / Bilim Dalı	SANAT TARİHİ
Programı	Tezli Yüksek Lisans ☐ Doktora ⊕
Tez Danışmanı	Prof. Dr. AHMET ÇAYCI

Tezin İngilizce Adı THE KARAMANIDS' ARCHITECTURAL TILES

SUMMARY

The history of the Karamanids shows it was a successful and long-lived Anatolian Turkish *beylik*, which migrated to Anatolia and settled in these lands after a Mongolian raid. The Karamanids were politically connected with dominant powers in different places such as the Mongols, the Mamelukes, Venice, the Seljuqs and Anatolian *beyliks*. Artistic tendencies and effects occurred as a result of this interaction and are reflected the artworks and tiles of the Karamanids.

The Karamainds controlled a large territory in Anatolia and built architectural structures with different functions and sizes. These buildings reflected their identities in the territories where they settled. The Karamanids' architectural structures were covered with tiles with different forms, techniques and patterns. These differences have extended application areas for architectural structures and enriched the Karamanids' tile art. Therefore, determining and examining in detail the tiles used in Karamanid architecture provide the basis for this study.

The first section of this thesis titled, “The Karamanids' Architectural Tiles” indicates the research's subject, purpose and method and delimited its subject limitations. This study reviewed important sources of information about Karamanid tiles.

The second section briefly described the Karamanids' historical development and territory. In the third section, the historical development of Turkish tile art and its techniques were mentioned, information about the tile art was given to ensure a better understanding of the Karamanids' architectural tiles.

In the fourth and fifth sections, the Karamanids' architectural structures with tiles and architectural structures whose tiles did not survive until the present were determined and examined. This study researched architectural structures by grouping them by year of construction and as either a mosque, madrasa, *imaret*, *darulhuffaz*, tomb, *zawiya* or mansion, respectively. While describing architectural structures with tiles, their plans and definitions were included. The tiles' use in architecture, using techniques, colors, characteristics such as form and pattern were determined and presented in this part.

In the sıx part of this thesis, all the museums in Anatolia were examined and museums with Karamanid architectural tiles were determined. By including architectural tiles of the Karamanids in museums in this thesis, all tiles of the period were determined and documented.

In the assessment section, techniques, the adornments and glazes used in the Karamanid architectural tiles were examined in different categories.

In the methods section, the characteristics of techniques, including glazed brick, one-color glaze, embossment, underglaze, blue-white, luster, faience mosaic and colored glaze were discussed and compared with other similar tile samples.

In adornment section, adornments used in the Karamanids' tiles were examined under the titles of geometric, vegetal, figure, writing and stamp. This study determined examples of the determined adornments which had applied on other tiles and different materials.

In the colors section, blue, white, green, yellow, red, purple and black colored glazes and dyes which had used in the Karamanids' tiles were examined under different subtitles. After giving place to meanings and effects of these colors used in tiles, this study was completed.

In conclusion, thanks to this thesis study conducted, architectural tiles of the Karamanids were documented as a whole as a result of a detailed study. Place of use of tiles in architecture was presented determining characteristics such as technique and pattern. Detailed information about the Karamanids' tiles were gained with photo shooting, sizes measured and drawings made. The Karamanids' tiles were compared to tile examples applied in other periods and effects and impressions seen in the Karamanids' tiles were determined. Thus, a detailed study was carried out. The thesis study, the Karamanids' architectural tiles, was prepared as an important document that people can have information about place of the Karamanids' tiles in Turkish tile art, its value and innovations they had brought to Turkish tile art.

Keywords: Karamanids, history, architecture, tile art

İÇİNDEKİLER

Bilimsel Etik Sayfası i
Tez Kabul Formu ii
Önsöz/Teşekkür iii
Özet iv
Summary vii

BİRİNCİ BÖLÜM – Giriş 1

1.1. Konu, Amaç ve Yöntem 1
1.2. Konunun Sınırları 3
1.3. Konuyla İlgili Kaynaklar 4

İKİNCİ BÖLÜM – Karamanoğulları Beyliği Tarihi ve Coğrafyası 9

2.1. Karamanoğlu Beyliği Coğrafyası 9
2.2. Karamanoğulları Beyliği'nin Kısa Tarihçesi 10

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM - Türk Çini Sanatının Tarihi Gelişimi ve Teknikleri 17

3.1. Sırlı Tuğla Tekniği 21
3.2. Tek Renk Sırlı Çiniler 22
3.3. Kabartma (Kalıplama) Çini Tekniği 24
3.4. Sır Altı Tekniği 25
3.4.1. Mavi Beyaz Sır Altı Tekniği 26
3.5. Lüster Tekniği 28
3.6. Çini Mozaik Tekniği 30
3.6.1. Kakma Çini Mozaik Tekniği 32
3.6.2. Kazıma (Taklit) Çini Mozaik Tekniği 32
3.7. Renkli Sır Tekniği 32
3.8. Minai Çini Tekniği 34

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM - Karamanoğulları Beyliği'ne Ait Çinili Mimari Yapılar 36

4.1. Ermenek Ulu Cami 38
4.2. Sarayönü Pir Hüseyin Bey Cami 42
4.3. Kazımkarabekir (Gaferyat) Ulu Cami 46
4.4. Ereğli Ulu Cami 51
4.5. Karaman Yollarbaşı (İlisra) Cami 54
4.6. Karaman Hatuniye Medresesi 57
4.7. Karaman İbrahim Bey İmareti 60
4.8. Konya Hasbey Darülhuffazı 65
4.9. Konya Ahmet Eflaki Dede Türbesi 69
4.10. Konya Fakih Dede Kümbeti 71
4.11. Akşehir Seyyid Mahmud Hayrani Kümbeti 74
4.12. Konya Mevlana Türbesi 80
4.13. Konya Ulaş Baba Kümbeti 83

BEŞİNCİ BÖLÜM - Çinileri Günümüze Ulaşamayan Karamanoğulları Beyliği Mimari Yapıları 85

5.1. Karaman Dikbasan (Fasih) Cami 86
5.2. Ermenek Sipas Cami 88
5.3. Karaman Çinili Cami (Cami-i Kaşi 90
5.4. Aksaray Zincirli Medrese 91
5.5. Karaman Emir Musa Medresesi 94
5.6. Ermenek Tol Medrese 97
5.7. Konya Şucaeddin Türbesi 100
5.8. Karaman Alaeddin Bey Kümbeti 102
5.9. Karaman Canbaz Kadı Türbesi 104
5.10. Ereğli Şeyh Şıhabuddin Sühreverdi Zaviyesi 106
5.11. Alanya Oba Köyü Gülefşan Köşkü 108
5.12. Alanya Av Köşkü 110

ALTINCI BÖLÜM –Müzelerdeki Karaman Beyliği Çinileri..... 112

6.1. Karaman Müzesi Çinileri 113
6.2. Konya Müzelerindeki Çiniler..... 117
6.2.1. Sahip Ata Vakıf Müzesi 117
6.2.2. Karatay Medresesi Çini Eserleri Müzesi 121

YEDİNCİ BÖLÜM – Değerlendirme 122

7.1. Karamanoğulları Beyliği Dönemi Mimari Çinilerinde Görülen Teknikler 122

7.1.1. Sırlı Tuğla Tekniği..... 125
7.1.2.Tek Renk Sırlı Çini Tekniği……. 129
7.1.3. Kabartma (Kalıplama) Çini Tekniği..... 137
7.1.4. Sır Altı Tekniği..... 140
7.1.5. Mavi Beyaz Sır Altı Tekniği 144
7.1.6. Lüster Tekniği 149
7.1.7. Çini Mozaik Tekniği..... 152
7.1.8. Renkli Sır Tekniği 157

7.2. Karamanoğulları Beyliği Mimari Çinilerinde Görülen Süslemeler 159

7.2.1. Geometrik Süsleme..... 160
7.2.1.1. Zikzak..... 162
7.2.1.2. Kare – Dikdörtgen 165
7.2.1.3. Yıldız..... 172
7.2.1.4. Altıgen 184
7.2.1.5. Zencirek (Geçme) 194
7.2.1.6. Stilize Kelebek..... 197
7.2.1.7. Çarkıfelek 201
7.2.1.8. Ok Ucu 203

7.2.2. Bitkisel Süsleme 205
7.2.2.1. Yaprak 206
7.2.2.2. Penç 212
7.2.2.3. Hatayi ve Goncagül 219
7.2.2.4. Rumi ve Tepelik 224

7.2.3. Figürlü Süsleme 235
7.2.3.1. Kuş 237
7.2.3.1.1. Tavus Kuşu 242
7.2.3.1.2. Ongun Kuşlar 244
7.2.3.2. Geyik-Dağ Keçisi 249
7.2.3.3. İnsan 251

7.2.4. Yazılı Süsleme 255
7.2.5. Damga 258

7.3. Karamanoğlu Beyliği Mimari Çinilerinde Görülen Renkler ve Anlam Boyutu 264

7.3.1. Karamanoğlu Beyliği Mimari Çinilerinde Görülen Renkler 264
7.3.2. Karamanoğlu Beyliği Mimari Çinilerinde Görülen Renklerin Anlam Boyutu 265
7.3.2.1. Mavi 267
7.3.2.2. Kırmızı 268
7.3.2. 3. Beyaz 269
7.3.2.4. Yeşil 271
7.3.2.5. Sarı 272
7.3.2.6. Mor 273
7.3.2.7. Siyah (Kara) 274

SONUÇ 276
KAYNAKÇA 279
ÇİZİMLER 311
FOTOĞRAFLAR 353

BİRİNCİ BÖLÜM

GİRİŞ

1. Konu, Amaç ve Yöntem

Anadolu Selçuklu devletinin zayıfladığı dönemlerde Anadolu'daki birlik ve bütünlüğü sağlamaya çalışan Karamanoğulları, tarih boyunca yapmış oldukları mimari yapıtlar ve sanat eserleriyle kendi kimliklerini ortaya koymuşlardır. Sanat eserleri içinde beyliğin mimari yapılarını süsleyen çiniler, sahip oldukları özellikleri nedeniyle diğerlerinden çok daha dikkat çekicidir. Bu çinilerin niteliklerini belirleyebilmek ve Türk çini sanatındaki yerini gösterebilmek için Karamanoğlu Beyliği'ne ait mimari çinilerini ele alan bu konu incelenmiştir.

Türk çini sanatıyla ilgili yapılmış bilimsel çalışmalar, Selçuklu ve Osmanlı dönem çinileriyle ilgili kaynakların çoğunlukta olduğunu, beylikler dönemi çini sanatıyla ilgili yapılan bilimsel çalışmaların yetersiz kaldığını göstermektedir. Tek bir beyliğe ait çini sanatı hakkında belirli bir kaynaktan bahsetmek mümkün olmadığı gibi beylikler dönemi çini sanatı hakkında detaylı bir çalışmadan söz etmekte mümkün değildir. Yapmış olduğumuz tez araştırmasıyla bu eksiklikler giderilerek Karamanoğlu Beyliği dönemine ait mimari çini sanatı belirlenmiştir. Bunun yanında konuyla ilgili kaynaklarda Karamanoğlu Beyliği çini sanatının Anadolu Selçuklu çinilerinin devamı olduğu görüşü ileri sürülmektedir. Yapılan bu tanımlama Karamanoğulları Beyliği çini sanatını sınırlı kılmakta, tekrardan öteye götürmemektedir. Çalışmamızda bu yaygın düşüncenin kırılarak Karamanoğlu Beyliği'nin kendine özgü çini sanatı ve üslubu olduğunun gösterilmesi amaçlanmıştır.

Karamanoğlu Beyliği çini sanatıyla, Selçuklu, beylik ve Osmanlı çini sanatı arasındaki farklılıkları ortaya koyabilmek kolay değildir. Çünkü her dönem ve devir de yaşamış olan toplumlar kendinden önce var olan sanat eserlerini koruyarak gelecek nesillere aktarmıştır. Hiçbir sanat eseri yoktan var olmadığı gibi var olanı da gözardı etmemiştir. Karamanoğulları Beyliği dönemi çini sanatında da bunun

örneklerini görmekteyiz. Bu zorluklar dahilinde, Karamanoğulları Beyliği'ne ait mimari çinilerin ve çinilerin sahip olduğu özelliklerin belirlenmesi amaçlanmıştır.

13 ve 15. yy.'lar arasında Ermenek, Mut, Karaman, Konya, Niğde, Alanya, Aksaray, Ereğli gibi belli başlı coğrafi bölgelerde egemenlik kurmuş olan Karamanoğulları, inşa ettikleri mimari yapıtlarını çinilerle süslemiştir. Çinilerle süslenmiş mimari yapıları belirleyebilmek için öncelikle konuyla ilgili kaynaklardan bilgi edinilmiştir. İncelenen kaynaklarda, Karamanoğlu Beyliği dönemine ait mimari yapılar içinde çinili olanlar tespit edilmiştir. Yapılan saha ve alan çalışmasıyla, beyliğin mimari çinilerinin mevcut durumu, fotoğraf, birebir alınan ölçümler, çinilerin; mimaride uygulandığı yerler, formları, motifleri ve ebatları belirlenmiştir. Araştırma sürecinde beyliğin mimari yapılarının bazılarında çini parçası veya çini izlerine rastlanırken, bazılarında hiçbir ize rastlanmamıştır. Ancak günümüze bütün olarak ulaşan çiniler de görülmüştür. Beyliğe ait mimari yapılardaki çinilerin mevcut durumunun tespit edilmesiyle kaynak fotoğraflarda görülen ancak günümüz yapısında olmayan çini parçalar tespit edilmiştir. Farklı şehirlerdeki müzelerde teşhire sunulmuş olan veya depolarda korunan Karamanoğlu Beyliği dönemine ait çini parçaların da belirlenerek çalışmaya ilave edilmesiyle döneme ait tüm mimari çiniler tez çalışmamızda belgelenmiştir.

Beyliğin çinilerinin özgün boyut ve ebatta çizilerek mimaride dökülmüş, eksik kalmış çini parçaları var olan izlerden yola çıkılarak bilgisayarda ve elle yapılan çizimlerle tamamlanmıştır. Üzerindeki motifleri tam olarak belirleyemediğimiz çiniler mevcut izlerden yola çıkılarak tamamlanmaya çalışılmış, tarafımdan yapılan el çizimleriyle daha net hale getirilmiştir. Ancak yapmış olduğum çizimlerde görülen farklılıklar desenlerin net olmamasından kaynaklanmaktadır. Bu yöntemle beyliğin çinileri üzerindeki motif ve desenler daha anlaşılır hale getirilmiştir.

Karamanoğlu Beyliği'ne ait mimari çinilerin, Selçuklu, Timur, Beylik, Osmanlı gibi diğer dönemlerde yapılmış olan çini eserlerle; teknik, desen, motif gibi özellikleri kıyaslanarak benzer ve farklı yönlerinin ortaya konulmasıyla beyliğin çinileri bütün yönleriyle incelenmiştir.

1.2. Konunun Sınırları

Konumuz çerçevesinde yapılan çalışmada Anadolu topraklarında yirmiye yakın beyliğin var olduğu belirlenmiştir. Her biri ayrı coğrafi bölgelerde farklı kültürel etkiler altında yaşamıştır. Bu kültürel çeşitliliğe rağmen beyliklerin birbirinden farklılıklar gösteren sanat eserlerine sahip oldukları söylenemez. Yani, sanat eserlerinde yapılan yeni çalışmalar farklı bölgelere tesir ederek uygulanabilmiştir.

Karamanoğlu Beyliği çini sanatını; tipolojik gruplara, üsluplara ve malzemeye göre incelemek daha doğrudur. Karamanoğlu Beyliği dönemi çinili mimari yapılarını incelerken bu yöntemi izlemek konumuzun belirli alt başlıklar oluşturularak sınırlandırılmasını sağlamıştır. Araştırma konumuzun kapsam ve sınırlarının belirli olabilmesi için Karamanoğlu Beyliği dönemi mimarisinden çinili olanlar ele alınmıştır. Bu dönem mimarisinde, çini parçalarıyla oluşturulan kompozisyonlar, çinilerin teknik, motif gibi yapısal özellikleri incelenerek, Türk çini sanatı tarihindeki yeri ve önemi belirlenmiştir. Çinili mimari yapıların genel ve yapısal özellikleri de incelenerek detaylı bilgi elde edilmiştir. Karamanoğulları Beyliği'ne ait on üç mimari eserde çinilerin halen mevcut olduğu, on iki mimari eserde çinilerin mevcut olmadığı belirlenmiştir. Belirlenen yapılar içinde Selçuklu eseri olup Karamanoğulları döneminde onarım gören Konya Fakih Dede Kümbeti, Akşehir Seyyid Mahmud Hayrani Kümbeti ve Mevlana Türbesi de çalışmamıza dahil edilmiştir. Çini kullanılmış olan mimari bölümler yapının planı üzerinde kırmızı renkle gösterilmiştir. Buradan Karaman Beyliği'ne ait mimarideki çinilerin dış cepheden ziyade iç cephe süslemesinde kullanıldıkları anlaşılmıştır. İç cephede; mihrap, eyvan, sanduka, kubbe geçişleri ve duvar kaplamasında; dış cephede; minare, kubbe ve pencere alınlıklarında kullanıldığı tespit edilmiştir. Böylece Karamanoğlu Beyliği mimarisindeki çiniler, çinilerin uygulandığı mimari elemanlar ve çinilerin özelliklerini içeren araştırma konumuz sınırlandırılmıştır.

1.3. Konuyla İlgili Kaynaklar

Karamanoğlu Beyliği dönemine ait çinili mimari eserlerle ilgili yapılan bilimsel çalışmaların çok ta fazla olmadığı anlaşılmaktadır. Konuyla bağlantılı olan, önceliği mimari anıtları içeren tez çalışması ve kitaplardan bahsedebiliriz. Çininin tanımı ve teknikleriyle ilgili olan birçok kaynakta mevcuttur. Ancak beylikler dönemiyle ilgili özellikle de Karamanoğlu Beyliği ile ilgili detaylı bir çalışma mevcut değildir. Konuyla ilgili kaynaklardan yararlanılarak Karamanoğlu Beyliği'ne ait mimari çini sanatını ve özelliklerini belirleyebilmek için kullandığım ve önemli gördüğüm kaynaklar şunlardır;

Şikari'nin, *Karamanoğulları Tarihi,* Konya, 1946, tarihli kitabında, Karamanoğulları döneminin siyasi, sosyal ve kültürel olayları hikayeci bir üslupta aktarılmış, Karamanoğulları Beyliği'nin Osmanoğulları ve diğer beyliklerle olan münasebetlerine değinilmiştir.

Ernst Diez, Oktay Aslanapa ve M. Mesut Koman, *Karaman Devri Sanatı*, İstanbul, 1950, seneli kitabında, Karamanoğulları tarihi ile ilgili kısa bir bilgi verildikten sonra, Ermenek, Mut, Alanya, Karaman, Ereğli, Akşehir, Konya, İshaklı, Niğde, Aksaray, Ürgüp, Beyşehir bölgelerindeki mimari eserler plan ve fotoğraflarıyla birlikte ele alınmıştır. Kitabın son bölümünde, Karaman devri tezyinatına yer verilmiştir. Mimari eserler incelenirken, çini ile dekorlu olanlar teknik özellikleriyle beraber tanımlanmıştır.

İbrahim Hakkı Konyalı, *Abideleri ve Kitabeleri ile Karaman Tarihi, Ermenek ve Mut Abideleri*, İstanbul, 1967, eserinde, tez konumla bağlantılı olan, Gaferyat Ulu Cami, Çinili Cami, Dikbasan Cami, Yollarbaşı Ulu Cami, İbrahim Bey İmareti, Emir Musa Medresesi, Hatuniye Medresesi, Alaeddin Bey Kümbeti, Ermenek Ulu Cami ve Sipas Cami'nin yapısal özellikleri, bu yapılara uygulanan çinilerin teknikleri ve süslemeleri incelenmiştir.

Oktay Aslanapa'nın, *Türk Sanatı II*, İstanbul, 1973, eserinde, "Karaman Devri Sanatı*"* alt başlığında beyliğin bazı mimari yapılarından bahsedilmiştir. Aksaray Zincirli Medresesi, Akşehir Seyyid Mahmud Hayrani Kümbeti ve Konya Hasbey Darulhuffazı yapılarına değinilmiştir.

Gönül Öney, *Türk Çini Sanatı*, İstanbul, 1976, tarihli kitapta, çini sanatının tanımı ve teknikleriyle ilgili genel bir değerlendirme yapıldıktan sonra, "14-15. yy. Beylikler Devri Mimarisindeki Çinili Örnekler" bölümünde minare, cami, mescit, medrese, portal, mihrap, kubbe, türbe ve lahitlerdeki çinili uygulamalara yer vermiştir. Ereğli Ulu Cami, Karaman Hatuniye Medresesi, Konya Hasbey Darülhuffazı, Karaman İbrahim Bey İmareti, Gaferyat Ulu Cami, Ermenek Sipas Cami, Ermenek Ulu Cami, İlisra Yollarbaşı Cami, Alaeddin Ali Bey Kümbeti, Konya Fakih Dede Kümbeti, Karaman Canbaz Kadı Türbesi, Ermenek Tol Medrese yapılarında kullanılan çinilerden, tekniklerinden ve çinilerin kullanıldıkları mimari elemanlardan bahsedilmiştir.

Ömür Bakırer, *Onüç ve Ondördüncü Yüzyıllarda Anadolu Mihrapları,* Ankara, 1976, tarihli kitabında, Karamanoğlu Beyliği'ne ait çinili mimari yapılardan, Ermenek Ulu Cami, Kazımkarabekir Ulu Cami, Yollarbaşı Cami ve Ermenek Sipas Cami yapılarına ait mihraplar incelenmiş, planlarıyla birlikte ele almıştır.

İlhan Temizsoy ve Vehbi Uysal'ın *Karaman*, kitabı Konya, 1981, yayınıdır. Karaman'ın coğrafi, ekonomik ve tarihi durumu açıklanmış, mimari yapıtları tanıtılmıştır. Bu yapıtların fotoğraf, plan ve kitabelerine ayrıca yer verilmiştir.

Şerare Yetkin, *Anadolu'da Türk Çini Sanatının Gelişmesi*, İstanbul, 1972, adlı kitabında çini sanatı ile ilgili genel bilgi verilmiş, çininin mimarideki kullanım alanları örnekleriyle birlikte anlatılmıştır. Ermenek Ulu Cami, Ermenek Sipas Cami, Ermenek Tol Medrese, Aksaray Zinciriye Medrese, Ereğli Ulu Cami, Karaman Hatuniye Medresesi, Karaman Alaeddin Bey Kümbeti, Konya Hasbey Darülhuffazı, Karaman İbrahim Bey İmareti, Karaman Dikbasan Cami, Konya Fakih Dede

Kümbeti, Kazımkarabekir Ulu Cami ve Yollarbaşı Ulu Cami mimari yapıtlarında kullanılan çinilere kısaca değinilmiştir.

Gönül Öney, *Beylikler Devri Sanatı XIV-XV. yüzyıl (1300-1453),* Ankara, 1989, kitabında, beylikler dönemi mimarisi, süslemesi ve el sanatları genel bir değerlendirme yapılarak anlatılmıştır. "Çini" başlığı altında, minarelerde, mihraplarda, kubbe ve kubbeye geçişlerde, portallerde çininin kullanım alanlarına değinilmiş, örneklerle desteklenmiştir. Beylikler döneminde kullanılmış olan, sırlı tuğla, mozaik, tek renk sırlı, yaldızlı ve renkli sır tekniğindeki çinilerle ilgili tanımlama yapılarak dönem mimarisinden örnekler verilmiştir.

Şerife Özüdoğru*, Karaman'da Türk Mimari Eserleri Süslemeleri*, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, İstanbul, 1989, seneli doktora tezinde; Karaman'ın coğrafi konumu ve tarihçesi, seyyah ve araştırmacıların notlarından yararlanılarak anlatılmıştır. Çini uygulamalı mimari eserlerden, Dikbasan Cami ve İbrahim Bey İmaret mihraplarındaki süslemeler ana hatlarıyla ele alınarak tanıtılmıştır.

Osman Nuri Dülgerler 'in*, Karamanoğlu Beyliği Dönemi Mimarisi,* Ankara, 2006, doktora tez çalışması ve aynı zamanda kitabı, beyliğin mimarisiyle ilgili yapılmış önemli araştırmalardandır. Kaynakta, beyliğin tarihsel gelişimine kısaca değinilerek giriş yapılmış, mimari yapılar işlevlerine göre gruplandırılmıştır. Bu gruplamada eserler; tarihi, yaptıranı, mimari ve ustaları, yapının incelenmesi, malzeme, süsleme, alt başlıkları altında ele alınarak incelenmiştir. Kitabın ekler kısmında, beyliğin şeceresi, mimari yapıları plan ve fotoğrafları belgelenmiştir. Mimari yapılar anlatılırken çinili olanlar süsleme başlığı altında teknik ve özellikleriyle birlikte ele alınmıştır.

Nermin Şaman Doğan, "Kültürel Etkileşim Üzerine: Karamanoğulları-Memluklu Sanatı*"*, *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, Ankara, 2006, s. 131-149. Makalesinde, Karaman ve Memluklerin siyasi ve kültürel etkileşimi ele alınmış, Memluk mimarisinde görülen malzeme, süsleme gibi

özelliklerin Karaman mimarisine yansımaları incelenmiştir. Karaman Beyliği çinili yapılarından Fakih Dede Kümbeti ve İbrahim Bey İmaretine kısaca değinilmiştir.

Rüçhan Arık ve Oluş Arık, *Anadolu Toprağının Hazinesi Çini,* İstanbul, 2007, adlı kitabın, "Çininin Tarihçesine Kısa Bir Bakış" bölümünde, Türk çini sanatının Orta Asya mimarisinden itibaren ilk örnekleri uygulamalarıyla birlikte anlatılmış, çini sanatı tekniklerine yer verilmiştir. Beylikler dönemi çini eserlerinden, konumla bağlantılı olan; Mevlana Türbesi, Kazımkarabekir (Gaferyat) Ulu Cami, II. İbrahim Bey İmareti ve Fakih Dede Kümbeti'dir. Mevlana Türbesi'nin Selçuklu, Karamanoğlu ve Osmanlılar zamanında devamlı restorasyon, ilave ve değişimler gördüğünden bahsedilmiştir. Kazımkarabekir (Gaferyat) Ulu Cami mihrabında alçıya yerleştirilen çini parçalarından bahsedilirken, Karamanoğlu II. İbrahim Bey İmaret minaresinde taşa kakılan çinili örnekler anlatılmıştır. Fakih Dede Kümbeti kapı kemer köşeliklerinde çini mozaik uygulaması turkuaz sırlı parçalarla süslenmiştir, tanımlamalarıyla bu dönem mimarisinde kullanılan çinilere kısaca değinilmiştir.

Gönül Öney - Zehra Çobanlı, *Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı*, İstanbul, 2007, kitabında 'Beylikler ve Erken Osmanlı Devri Çini Sanatına Kısa Bir Bakış' alt başlıklı makalesinde, beylikler dönemi çini sanatında kullanılan tekniklerden bahsedilmekte, Selçuklu ve Osmanlı çinileriyle kıyaslama yapılmaktadır.

Haşim Karpuz, *Türk Kültür Varlıkları Envanteri, Karaman,* Ankara, 2009, çalışmasında Karaman merkez il, ilçe ve köylerinde bulunan bütün mimari yapıtlar; kitabeleri, plan ve fotoğraflarıyla birlikte tanımlanmıştır.

Hacer Şahan, *Karamanoğulları Dönemi Cami ve Mescitlerinde Yer Alan Mihraplar*, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Kayseri, 2009, konulu yüksek lisans tez çalışmasında, Karaman Beyliği'ne ait mimari yapılardaki mihraplara değinilmiştir. Çinili olan mihraplardan; Ermenek Ulu Cami, Kazımkarabekir Ulu Cami, Yollarbaşı Ulu Cami, Pir Hüseyin Bey Cami, Ereğli Ulu Cami ve Hasbey Darulhuffazı incelenmiştir.

Ebru B. Fataha, *Karamanoğlu Beyliği Yapılarında Mimari Süsleme*, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Ankara, 2010, tarihli doktora tez çalışmasıdır. Ermenek Ulu Cami, Sipas Cami, Kazımkarabekir Ulu Cami, Hasbey Darulhuffazı, Fakih Dede Kümbeti ve İbrahim Bey İmaret yapılarının mimari özellikleri ve çinileriyle ilgili yapılmış önemli çalışmalardandır.

İsmail Yardımcı, "The Glazed Tıle Technıques of the Seljuk and Beylik Periods", *Journey of Lıterature and Art Studıes*, Vol. 3, No. 1, Uşak, 2013, s.42-51, makalesinde, çini sanatı ve tarihi gelişimine değinilmiştir. Selçuklu ve beylikler döneminde kullanılmış olan, sırlı tuğla, tek renk sırlı, renkli sır, sır altı, lüster, çini mozaik, altın kaplama teknikleriyle ilgili bilgi verilmiştir.

İKİNCİ BÖLÜM

Karamanoğulları Beyliği Tarihi ve Coğrafyası

2.1. Karamanoğlu Beyliği Coğrafyası

Karamanoğulları Beyliği'nin Anadolu coğrafyasında egemenlik kurdukları bölge, Antalya, İçel, Kayseri, Niğde, Kırşehir, Konya, Akşehir, Aksaray il ve ilçelerinden oluşmaktadır. Akdeniz ve İç Anadolu'yu kapsayan bölge, Akdeniz'in kuzeyinden Batı Toroslar, doğusundan Orta Toros dağlarıyla çevrelenmiştir. Konya ise, batıda Sultandağı ile sarılmıştır. Bölgede, Bolkar Dağları, Geyik Dağı, Karadağ, Karacadağ, Erciyes ve Melendis Dağları yer almaktadır. Karaman, Cihanbeyli, Obruk, Haymana ve Bozok platoları, Konya ve Ereğli ovaları mevcuttur. Ayrıca, Beyşehir Gölü, Tuz Gölü, Akşehir Gölü, Göksu, Kızılırmak Nehri ve Çarşamba suyu bulunmaktadır (Gümüşçü, 2016: 519).

Karaman ili; Konya havzasının güneydoğusunda denizden 1038 m yükseklikte, Akdeniz ile İç Anadolu bölgesinin geçit güzergahı üzerinde bulunmaktadır. Bu geçitlerden en önemlisi Sertavul geçididir.

Karaman Beyliği coğrafi bölgelerinden, Konya, Niğde, Kayseri, Aksaray ve Karaman'da karasal iklim hakimdir. Kışlar soğuk, yazlar sıcak ve kurak geçer. Bölgenin güney ve batısında Akdeniz iklimi hakimdir. Kıyı bölgede, kışlar kısa ve ılık, iç kısımlarda kışlar uzun ve serttir (Anonim, 1986: 6390).

Karamanoğulları Beyliği'nin ekonomisi hayvancılığa ve ticarete dayanmaktadır. Anadolu'ya mal sevk eden Ceneviz ve Venedikli tüccarlardan gümrük vergisi almalarının yanında, kendi ürünlerini de satarak gelir elde etmişlerdir. Karaman atları, halıları ve kilimleri meşhur olup yabancı tüccarlar tarafından satın alındığı belirtilmektedir (Koca, 2016: 35).

2.2. Karamanoğulları Beyliği'nin Kısa Tarihçesi

Türkler, Orta Asya'dan Anadolu'ya çeşitli zamanlarda birçok defa gelmişlerse de Anadolu'nun Türk yurdu olmasındaki en etkili göçler XI. asırda başlamıştır. Bu göçlerin, yeni yerler fethetmek için yapılan akınlar (1040-1071) ve Moğol istilasından kaçan Türk kavimlerinin (1216-1243) Anadolu'ya gelişi olduğu anlaşılmıştır (Çalışkan, 2012: 4). XI. asırda Selçuklu fetihleri Anadolu'ya çok sayıda Oğuzların akmasına sebep olmuştur. Selçuklu devleti, Bizans imparatorluğu ile sürekli çatışma halinde olduğundan, batı sınırlarının güvenliğini sağlamak için bu boyları "uc" denilen hudut bölgelerine yerleştirmiştir (Ölçer, 1982: 10; Bozkuş, 2008: 2). Maveraünnehir bölgesindeki Karaman aşiretleri de bu beyliklerden biridir. XII. asrın ilk yarısından beri devam eden Moğol istilasından kurtulmak için Azerbaycan ve Şirvan taraflarına gelen Karamanlılar, buradaki bazı köylere kendi isimlerini verdikten sonra büyük bir kısmı Anadolu'ya yerleşmiştir (Diez, Aslanapa ve Koman: 1950, 1; Konyalı, 1967: 43; Sönmez, 1992: 53; Öden, 2002: 757; Günal, 2006: 133). Şirvan bölgesinde bir müddet kaldıktan sonra Sivas'ta ikamet etmiş buradan Bayburt mıntıkasına (Karaman, Aksaray, Karapınar arasındaki bölge) gelmişlerdir (Duru, 2010: 14). İbn-i Bibi'nin Ermen ülkesi dediği Isauria bölgesi I. Alaeddin Keykubad (1220-1237) tarafından alınarak Selçuklu devletine dahil edilmiştir (Öden, 2002: 756). 1228 yılında Karamanoğulları Beyliği, Alaeddin Keykubad tarafından "Kamar-al Din" adı verilen Ermenek (Germanicopolis) ve civarındaki Kamış bölgesine yerleştirilmiştir (Konyalı, 1967: 44; Anonim, 1971: 941; Anonim, 1986: 6392; Uzunçarşılı, 1988: 36; Türkmen, 1989: 1; Koca, 2002: 704; Öden, 2002: 756).

Karamanoğulları, Anadolu'ya geldikten sonra konar göçer bir yaşam tarzında, Türkmenlerle birlikte bir süre İran, Sivas ve Kayseri bölgelerinde yaşamışlardır. Konar göçerlikten sıkılan Türkmen Hayrettin Bey, Nurettin Bey'e konup göçmekten sıkıldıklarını belirtmiş bunun neticesinde Nurettin Bey uçbeyi atanmıştır (Şikari, 1946: 10; Köroğlu, 1999: 77; Boyacıoğlu, 2001: 8).

Karamanoğulları'nın Anadolu'ya gelişleri ile ilgili bazı rivayetlerden bahsedilir. Bu rivayetlerden biri kısaca şöyledir; Ahmed Yesevî zamanında

Türkistan'da Akman ve Karaman adlı iki kardeş vardır. Bu iki kardeş ve bağlı oldukları boylar, Ahmed Yesevi'nin oğlunu öldürdükleri için Ahmed Yesevi tarafından bölgeden çıkarılmışlardır (Bozkuş, 2008: 6).

Selçuklu devletinin zaman içinde parçalanmasıyla oluşan Anadolu Türk beyliklerinin her biri "Beylik" (Tevaif-i Müluk) adıyla anılan küçük devletten oluşmuştur. Bu devletlerin sayısı yirmi civarındadır (Ölçer, 1982: 10; Koca, 2002: 703). Anadolu'da egemenlik kuran Karaman, Germiyan, Eşref, Hamid, Menteşe, Candar, Pervane ve Osmanoğulları bu suretle çıkmış Türkmen beyliklerindendir (Yavuz, 1998: 8). 1243 Kösedağ bozgunu Anadolu Selçuklu devletini Moğol hakimiyeti altına sokmuştur. Moğollar Anadolu'da mülki ve askeri idareyi ele geçirerek Anadolu topraklarında kalıcı olmuşlardır. Çünkü ordunun arkasından halkıyla gelmiş aldıkları bölgelere topluca yerleşmişlerdir. Böylece Orta Anadolu'nun güneydoğu ve doğusunda Moğol toplulukları egemen olmuştur. Bu yüzyılın Anadolu'sunda Moğol baskısına karşı koyanlar ise Türkmenlerdir. Anadolu'yu savunan Türkmen beyliklerin başında ise, Karamanoğulları Beyliği gelmektedir (Cantay, 2002: 24; Koca, 2002: 703). Anadolu Selçuklu devletinde Sultan I. Alâeddin Keykubat'ın zehirlenmesi sonucu oluşan idari zafiyet, 1243 Kösedağ yenilgisi ve beraberinde Moğolların Anadolu'yu yavaş yavaş egemenlikleri altına almaları birçok sorunun oluşmasına neden olmuştur. Moğolların bütün gayeleri Anadolu insanını ağır vergiler toplayarak ezmekti. Moğollara yenilgi Selçuklu sultanlarının otoritelerini kaybetmesine sebep olmuş, İlhanlı devletine tabii olmuşlardır (Ölçer, 1982: 11; Çalışkan, 2012: 6). Anadolu Selçuklu devletinin İlhanlılar tarafından ortadan kaldırılması, uç vilayetlerde bulunan beyliklerin bağımsızlıklarını ilan etmelerine neden olmuştur. Bu beyliklerin en büyüklerinden olan ve kendini Anadolu Selçuklu devletinin yegane varisi olarak gören Karamanoğulları uzun süre Orta Anadolu'da hakimiyet mücadelesi vermiş, Karaman (Larende), Konya, Ereğli, Ermenek, Mut, Silifke ve civarında hüküm sürmüşlerdir (Çalışkan, 2012: 7). Karamanlıların ilk merkezi Ermenek sonra Larende (Karaman) bir müddet sonra da Konya olmuştur. Niğde ve Silifke'de bir müddet merkez olarak kullanılmıştır (Konyalı, 1967: 63). Beyliğin yerleşim merkezlerinin seçiminde Anadolu Selçuklu sultanlarının siyasi çıkarları ve yönlendirmeleri önemli bir etkendir. Nuri Sofi liderliğinde göçebe bir topluluk olan Karamanlılar 1228 yılında

Toroslar'a yerleşmiş, 1257'den sonra Karaman Bey'le devam eden süreçte ekonomik ve siyasi yapılanma oluşturulmuştur (Fotoğraf-1). Beyliğin on iki şehri, yüz elli kalesi, yirmi beş bin atlı, elli bin kadar da yaya askeri bulunduğu, Larende ve Alaiye'nin de beyliğin meşhur şehirlerinden olduğu, beyinin de Karaman Bey olduğu söylemektedir. Ayrıca Ermenek'in doğusunda Ermenilerin bulunduğu ve beyliğin bir Akdeniz Beyliği olduğu belirtilmiştir (Konyalı, 1974: 415).



Fotoğraf-1: 1340 yıllarında Karamanoğulları Beyliği (Ölçer, 1982: 113).

Oğuzlara dahil olan Karamanoğulları'nın menşei hakkında iki görüş belirtilmiştir. Bir kısmı onları Oğuz Türklerinin Afşar boyuna, diğer kısmı Salur boyuna atfetmektedir. Bu konunun tam olarak netlik kazanmamış olması oldukça doğaldır. Çünkü Karamanlıların ne zaman Anadolu'ya geldikleri ve hangi boya mensup oldukları hakkında kaynaklarda hemen hemen hiçbir bilgi bulunmamaktadır (Bozkuş, 2008: 8).

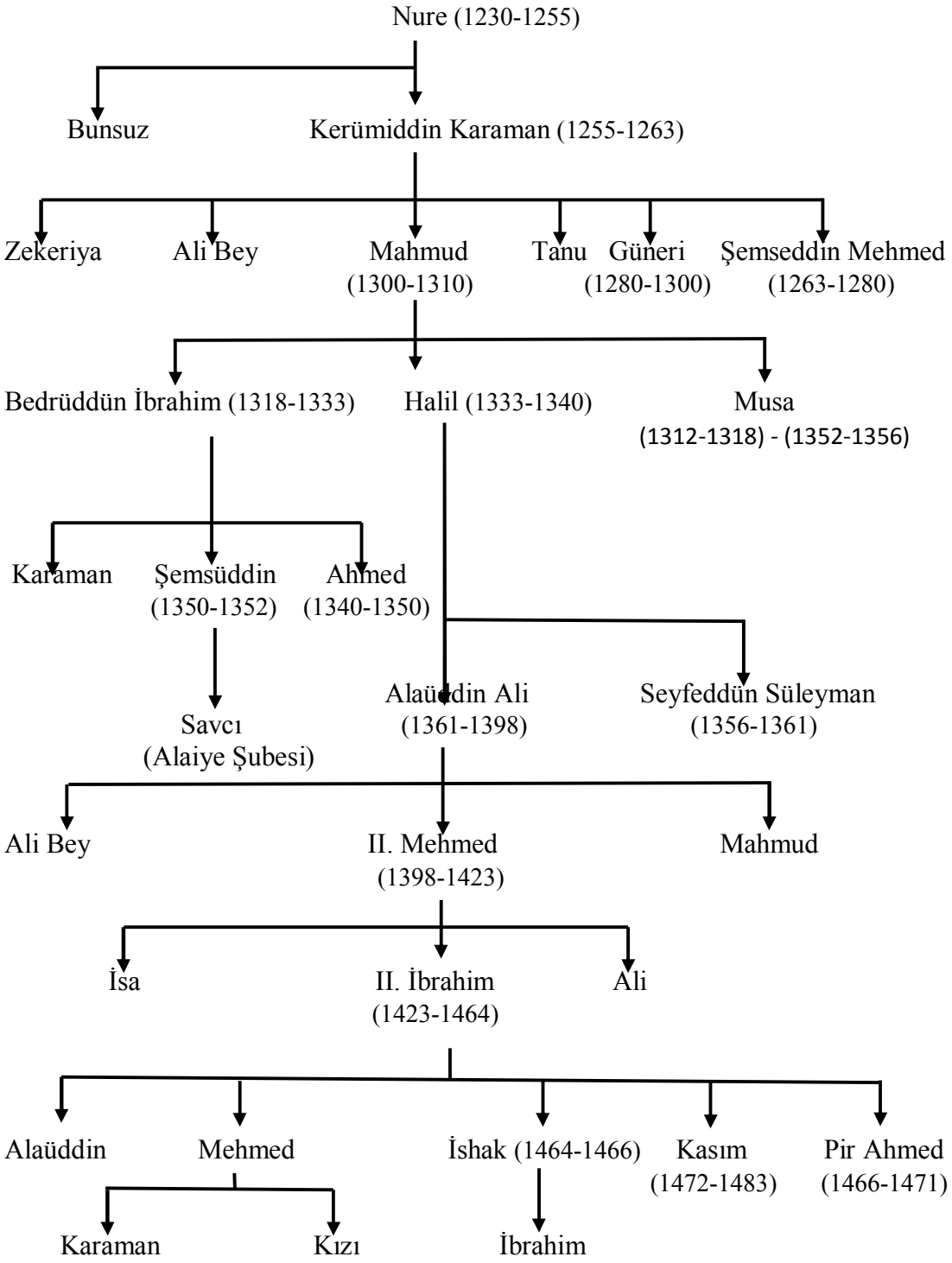
Salur sözcüğü "kılıç" ya da "saldırır nerede yetişirse kılıç vurur" anlamına gelmektedir (Temizsoy ve Uysal, 1981: 9; Türkmen, 1989: 15; Boyacıoğlu, 2001: 3). Salur boyunun adı ilk olarak Kaşgarlı Mahmud'un *Divan-ı Lugati't-Türk*'ünde (XI. yüzyıl) Salgur diye yazılmış, XII ve XIII. yüzyıl kaynaklarında aynı imla ile bazen de Şalgur olarak geçmiştir. XIV. yüzyıldan itibaren bu ad Salur olarak kullanılmıştır (Çalışkan, 2012: 9). Salur adı; Oğuz Han'ın altı oğlundan biri olan Dağ Han'ın adıdır (Ünal, 2001: 8-22).

Avşar adı; Oğuz hanın üç oğlundan biri olan Yıldız hanın adıdır. Bu boyun adı Kaşgarlı Mahmud (XI. yüzyıl) ve Fahreddin Mübarek Şah'ın (XIII. yüzyıl başı)

listelerinde Afşar, Reşidüddin (XIV. yüzyıl başı) ile ona dayanan Yazıcıoğlu (XV. yüzyıl) ve Ebü'l-Gazi (XVII. yüzyıl) listelerinde Avşar şeklinde geçer. Kınıklar ve Salurlar gibi Avşarlar da 920'den sonra – Üst Yurt'tan – Harzem, Maveraünnehir ve Horasan havalisine inmiş, 920'den sonra Müslümanlığı kabul etmişlerdir. 920'den 1015'e kadar, Türk İslam devleti olan Samanoğulları, Gazneliler ve Karahanlılar'ın hizmetinde Kınıklar, Salurlar, Bayatlar gibi Avşarlar da çalışmıştır (Çalışkan, 2012: 9).

Türk devleti, tek bir Oğuz boyu, kabilesi veya şubesi tarafından kurulmamış, sevk ve idare edilmemiştir. Karaman Beyliği de, tek bir beylik veya kabile tarafından kurulmamıştır (Ünal, 1957: 9-10). Karamanoğulları hangi boya mensup olursa olsun Türk bir toplumdur. Beyliği oluşturan unsurları birbirinden ayırmak oldukça zordur. Çünkü beyliğin kuruluşunda, Salurların Avşarların, Turgutların, Bayatların ve diğer boyların da önemli rol oynadığı bilinmektedir. Anadolu'da kurulan diğer beyliklerle beraber bu coğrafyanın Türkleşmesinde, imarında büyük katkıları olmuştur (Çalışkan, 2012: 10).

Karamanlıların kökeni hakkında, Şikari Yarcani'ye dayanarak, Oğuz Han neslinden Şirvan Han, Kel Han, Alparslan Han, İbrahim Han, Sadeddin Bey, Nureddin Sufi şeklinde bir sıralama yaparken, İbni Bibi, Karamanoğulları'nın ilk tarihi şahsiyeti olarak Nure Sufi'yi göstermektedir (Şikari, 1946: 9; Dülgerler, 2006: 5). Karamanoğulları Beyliği, 1256 yılında Selçuklu sultanları II. İzzetin Keykavus ile IV. Kılıçaslan arasındaki taht mücadeleleri sırasında, Karaman Bey tarafından kurulmuştur. Karaman Bey'in babası Nure Sofi, dedesi, Sadettin Bey'dir. Kuruluşundan Osmanlı topraklarına katıldığı zamana kadar on sekiz bey tarafından yönetilmiştir (Tablo-1), (Cengiz, 2008: 14; Cengiz, 2014: 14).



Tablo-1: Karamanoğulları ailesi (Uzunçarşılı, 1988: 37).

Kendilerini Anadolu Selçukluların mirasçısı olarak kabul eden Karamanoğulları, diğer Türkmen beylikleri üzerinde egemen olmak istemişlerdir. Osmanlı'nın büyümesiyle zaman zaman Memluklere dayanmış, Venedik, Rodos gibi batılı devletlerle ilişkiler kurmuş, kimi kez de Osmanlı karşıtı olan Trabzon Rum ve Akkoyunlu devleti ile işbirliği yaparak egemenliğini korumaya çalışmıştır (Öden, 2002: 761; Öztürk, 2013: 1).



Fotoğraf-2: 1450-1470 yıllarında Karamanoğulları Beyliği (Ölçer, 1982: 113).

Karamanoğulları'nın amacı sadece Anadolu'daki Moğol hakimiyetine son vermek değil Anadolu Selçuklu devletinin de yerini almaktı. Fakat bu düşüncelerini gerçekleştirememiş bunu Osmanlılara kaptırmışlardır (Koca, 2002: 707). Karamanoğlu Beyliği bir yandan çevredeki Hıristiyan kaleleri ele geçirerek topraklarını genişletirken (Fotoğraf-2) bir yandan da Anadolu Selçuklu devletinin zayıf olduğu dönemlerde bağımsız yaşama çabasında olmuşlardır. Anadolu Selçukluların Moğol egemenliğini tanımaları üzerine, dinamik bir siyaset izleyen Karamanoğulları olabildiğince bağımsız kalarak Anadolu Türk birliğini kurmaya çalışmışlardır. Bu çabalarının yanında imar işleriyle de uğraşan Karamanoğulları döneminden günümüze birçok yapı ve eser kalmıştır (Dülgerler, 2006: 279). Özellikle Mahmud Bey'den Tacettin İbrahim Bey'e kadar olan dönemde cami, medrese, köprü, han, zaviye, türbe ve hamam gibi pek çok eser inşa edilmiştir (Sümer, 2001: 459). Karamanlıların siyasi sahadaki ehemmiyetleri memleketlerinin coğrafi vaziyeti ile ilgilidir. Ayrıca diğer uç Türkmenleri gibi yüksek dağlardaki kalelere sahip oldukları belirtilir (Konyalı, 1967: 62). Zengin ve nimet sahibi olan

Karamanoğulları'nın askeri çok olup savaşçı insanlardır. On dört şehri ve yüz elli kalesi olan beyliğin yönetim merkezi Ermenek, sonra Larende'dir (Öden, 2002: 761).

13.yy'dan 15.yy'a kadar mücadelesini sürdüren Karamanoğulları 223 yıllık zaman zarfında Selçukluların zayıflamasıyla müstakil bir beylik olmuştur. Kuruluşundan sonra Selçuklular, Moğollar, Eretna, Mısır ve Osmanlılarla yapmış oldukları sayısız savaşlar neticesinde Osmanlılara yenilerek tarih sahnesinden silinmişlerdir (Çoşkun, 1996: 9).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Türk Çini Sanatının Tarihi Gelişimi ve Teknikleri

Çini kelimesi, Türk Dil Kurumunun Büyük Türkçe Sözlüğünde "duvarları kaplayıp süslemek için kullanılan bir yüzü sırlı ve çiçek resimleri ile bezeli pişmiş balçık levha, fayans" olarak tanımlanmıştır. İslam sanatında çini, duvar kaplaması olarak kullanılan, renkli ve motifli sırlı levhaları tanımlamaktadır (Sözen ve Tanyeli, 1986: 61; Soyhan, 1990: 16; Bakır, 1999: 10; Özcan, 2007: 8; Ersoy, 2008: 18, Cura, 2008: 1; Kaçmaz, 2008: 4).

Çini kelimesi, Fritli çamur veya çömlekçi (seramik) çamuruyla uygulanan, çini yapım teknikleriyle üretilen, Çin porselenine benzemeyen, kültürümüzü yansıtan motiflerle süslenen, sırlı mimari ve kullanım seramiklerini tanımlamaktadır (Pala, 2015: 19).

Arapça ve Farsça kaynaklı olan, Osmanlılarda kullanılan bu kelime, tanımlama açısından kesin ve açık olmaktan uzaktır. Zaman içinde sözcüklerin anlamı değişime uğramıştır. Böylece Osmanlıca 'toprak kap' anlamına gelen 'çini' bugün 'duvar çinisi' yerine kullanılmıştır. Ancak çini kelimesi öncelikli olarak kullanım seramiklerini tanımlamaktadır (Pala, 2015: 17).

Osmanlı kaynaklarında mimarideki çini, 'kaşi' terimi ile kullanım seramiği olan çini "evani" terimi ile tanımlanmıştır. Kaşi, "Kaşan'a ait olan" anlamına gelmektedir. Kaşi denilen ürünler, Çin'dekiler gibi güzel olmaları nedeniyle, Çin işlerine benzetilerek "çini" denilmiş ve bu tabir kaşi sözünü unutturmuştur (Arseven, 1950: 412; Yardımcı, 2013: 42; Atagün, 2010: 3). Osmanlı döneminde çini, "Çin işi" veya "Çin'e ait olan" anlamlarıyla bilinmektedir (Yetkin, 1993: 329; Öztürk, 2008: 14; Yardımcı, 2013: 42). Çini, Çin ile ilişkili bir kelimedir ve Çin'in ilişki kurduğu ülkelerde görülmektedir. Çini kelimesinin porseleni olduğu kadar seramiği tanımladığı belirtilse de Osmanlı belgeleri dışında resmi dili Arapça olan Eyyubi dönemine ait belgelerde 'çini' kelimesinin Çin porselenlerini tanımladığı görülmüştür (Pala, 2015:12-15).

Osmanlılar tarafından kullanılan çini kelimesi, Osmanlı Sarayı'nın 15. yüzyıl Çin porselenlerine olan hayranlığından dolayı dilimize yerleşmiştir. Zaman içinde

çini sanatının Çin'den geldiği kanısı değişmeye başlamış, Türklere özgü bir sanat olduğu kabul edilmiştir (Atalay, 1983: 5; Önder, 1996: 221; Bakır, 1999: 10; Bayrak, 2006: 1; Akıncı, 2009: 1).

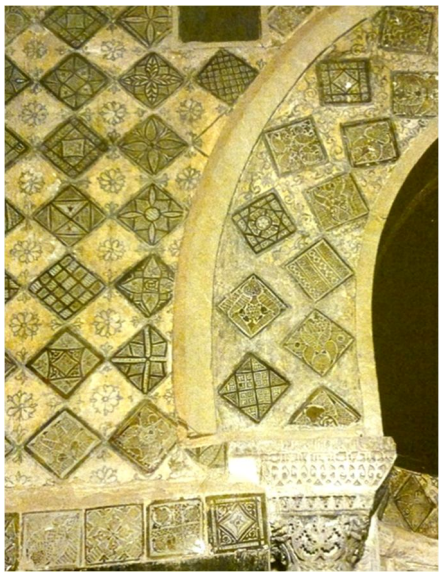
Çini sanatının dünya tarihinde görülen ilk örnekleri M.Ö. 12-11. yüzyıllarda İran Elam krallarının Susa'daki eserleri olup; firuze, sarı, kahverengi ve beyaz sırlı, figürle bezeli çini rölyeflerdir. Anadolu'da M.Ö. 8-6. yüzyılda Friglerin sırsız çini plakaları boyayarak kabartma ile bezedikleri görülmektedir (Öney, 1976: 13; Çini, 2002: 16). M.Ö. 5. yüzyılda Asur ve Babil döneminde renkli sırlı tuğlalarla boyalı eserler bulunmuştur. Çini'nin yalıtım ve dekoratif amaçlı kullanımı, Asur, Babil, Etrüsk, Frig ve Lidya uygarlıkları döneminde görülürken, Yunan ve antik Roma'da çinili yüzeyler görülmektedir (Radtke, 2012: 1; Şahin, 2015: 3). M.Ö. 3. yy'da, firavun Ceoser'in mezarında turkuaz sırlı tuğlalar, II. Ramses ve III. Ramses'in mabetlerinde polikrom sırlı plakalar (Fotoğraf-3-4) bulunmuştur (İskenderzade, 2010: 224; Atagün, 2010: 5; Radtke, 2012: 1).



Fotoğraf -3: Renkli sırlı tuğla, Persopolis Sarayı, M.Ö.9.yy, Louvre Müzesi.
Fotoğraf-4: Sırlı rölyef tuğla, Samarra (Radtke, 2012:1).

Türk, Moğol, İran ve Arap toplumların, Orta Asya'dan İspanya'ya kadar uzanan geniş coğrafyalarında 7. yy. dan çağımıza kadar geliştirdikleri çini sanatı,

devir ve ülkelere göre farklılık göstermektedir (Öney ve Çobanlı, 2007: 13). Göktürklerin yazılı anıtlarında; çini tarzında heykeller, binalar ve çatı örtüsüne ait sırlı seramik parçalar bulunmuştur (Öney ve Çobanlı, 2007: 30). Türk çini sanatının Uygurlara kadar uzanan tarihi o döneme ait çini parçalarından anlaşılmaktadır. 1902-1903'te İdikut ve Karahoço şehir kalıntılarında yapılan kazı ve keşiflerde mabetlerin zemin kaplamalarında, gri mavi renklere sahip sırlı tuğlaların kullanımı açığa çıkarılmıştır (Aslanapa, 1971: 271; Sözen ve Güner, 1998: 58; Çini, 2002: 16; Usta, 2005: 8; Özcan, 2007: 8; Ayduslu, 2012: 3). Günümüze ulaşabilen ilk İslam çinileri 9. yüzyıl Tunus Kayravan Cami'de (Fotoğraf-5) bulunmuştur (Mimar, 1930: 5; Öztürk, 2008: 15).



Fotoğraf -5: Tunus Kayravan Seydi Ukba Cami, lüster çini (Öney, 1987: 25).

9. yüzyıl Abbasi ve Samanoğulları dönemi çini sanatında yeni tekniklerle karşılaşılmıştır. Samarra'da yeşil ve sarı renkle sırlanmış çiniler bulunmuştur. 11. ve 12. yüzyıl Karahanlı, Gazneli ve Büyük Selçuklu devletlerinde çini süslemelerin, farklı mimari eserlerde kullanımları görülmüştür (Aslanapa, 1993: 147; Kaçmaz, 2008: 5; Serin, 2008: 11). Özkent Celaleddin Hüseyin Türbe (1152) cephesindeki mavi çinilerle Buhara Mugak-ı Atari Cami (1127) çinileri, Karahanlılar döneminde çini kullanımına işaret etmektedir. Gazne Saray kazılarında ise, kalıp tekniğinde kabartma motifli küçük kare formlu, tek renk sırlı (yeşil, sarı, mavi ve kahverengi)

çiniler bulunmuştur (Fotoğraf -6). Kabartmalarda; Uygur çinilerine benzer rozetler, yürüyen hayvan figürleri, rumiler ve yazılı süslemeler görülmektedir (Aslanapa, 1985: 317; Çini, 2002: 16; Ersoy, 2008: 23; Serin, 2008: 11; İskenderzade, 2010: 226; Ayduslu, 2012: 5).



Fotoğraf -6: Sultan III. Mesut dönemi Gazne Saray çinileri (Arık ve Arık, 2007: 30).

Türklerde çini süsleme mimarlığa bağlı olarak İran Büyük Selçukluları ile başlamıştır. Büyük Selçuklulardan günümüze kalan örnekler az olmakla birlikte, bilinen en eski örneği, Damgan Mescidi Cuma Cami'nin (1058) minaresinde görmekteyiz. Bir diğeri Kazvin deki Mescid-i Haydariye olup mimaride kullanılan çininin ilk defa doğrudan doğruya harç içine yerleşimi bu yapıda görülür (Yetkin, 1993: 329).

1320'lerden önce Çin porselenlerinin tek renkli ürünler olması nedeniyle 11. yüzyıl İslam topraklarındaki ilk 'çini' ürünler, tek renk kurşunla sırlanmış, kazıma veya rölyefle süslenmiş kırmızı, frit bünyeli kullanım seramikleridir (Pala, 2015: 14).

Anadolu beylikler dönemi (14-15.yy) yapıları incelendiğinde çininin en çok Karamanoğulları eserlerinde kullanıldığı görülür (Doğan, 2009: 105). Kullanılan teknikler ise Selçuklu, Osmanlı ve Timur dönemi etkisinde gelişmiştir. Bu dönemde kullanılmış çini teknikleri; mozaik, sır altı, lüster, mavi beyaz, renkli sır, tek renk sırlı ve kabartma çinilerdir. Karaman devri çinileri, Selçuklularda olduğu gibi, belirli bir stil ve gelenek ortaya koyarlar (Öney, 1989: 36). Ancak beyliğin çinileri Selçuklu ve Osmanlı devri çinileri ile kıyaslandığında aynı zenginliğe ulaşmaktan uzaktır. Bu dönemde Konya'nın bir süre çinicilik merkezi olmaya devam ettiği söylenir (Öney,

1976: 49; Aslanapa, 1977: 45; Öney: 1989, 36; Özcan, 2007: 9). Bu sebeple Konya'da çini işçiliğini uygulayan ustalar ve imalathanelerin olması gerekir. Ayrıca, Karaman, Niğde, Sivas, Akşehir gibi şehirlerdeki mimari yapıların çinilerle bezendiğini görmekteyiz. Bu şehirlerdeki mimari örneklerin tezyinatı için bazılarında çini imalathaneleri olduğuna ihtimal verilmektedir (Mimar, 1930: 9).

Osmanlı çini sanatının başlangıcı, mozaik tekniği ile renkli sır tekniğinin birleşmesiyle olmuştur. Bu dönemde çeşitli tekniklerin uygulanması ile çini sanatının geliştiği görülür. Sarayın beğenisiyle gelişen farklı üslup ve motiflerle süslenen çiniler Saray nakkaşhanesindeki sanatçılar tarafından üretilmiştir. 16 yy. da natüralist tarzda çalışılan ürünlerde süsleme olarak; yaprak, çiçek motifleri ve bahar dalları, kullanılmıştır (Şahin, 2015: 30). 17. yüzyılın ilk yarısında çini sanatında teknik olarak gerileme ve bir duraklama görülür. Mercan kırmızısı kahverengiye dönüşür diğer renkler solar. Sır altında akmalar görülürken sır parlaklığını yitirir. Çatlaklar belirir, beyaz zemin de kirli ve benekli bir görünüm oluşur. Desenler gittikçe inceliklerini yitirir ve donuklaşır. Siyah renkli dış konturların yerini mavi bir renk alır (Atagün, 2010: 14).

3.1. Sırlı Tuğla Tekniği

Tuğla kesicileri tarafından değişik boyut ve şekillerde kesilerek kullanılan tuğlaların dar ve uzun yüzeylerinden birinin tek renk sırla boyanmasıdır (Bakır, 1999: 10; Karpuz ve Karpuz, 2007: 1; Şimşek, Kuş ve Divarcı, 2007: 1; Öztürk, 2008: 17; Doğan, 2010: 9; Yardımcı, 2013: 42).



Fotoğraf -7: Sırlı tuğla, Akşehir Seyyid Mahmud Hayrani Kümbeti

Firuze, turkuaz, lacivert, patlıcan moru ve kiremit renkli, sırlı ve sırsız tuğlaların yatay, dikey, zikzak, diyagonal dizilimleriyle farklı geometrik ve yazı kompozisyonları elde edilmiştir (Fotoğraf-7), (Şimşir, 1990: 17; Bakır, 1999: 10; Şahin, 2015: 11; Özcan, 2007: 27; Yıldırım, 2007: 9; Öztürk, 2008: 17; Ersoy, 2008: 19; Akıncı, 2009: 2; Atagün, 2010: 17; Arol, 2010: 3). Özellikle yapının dış cephesinde kullanılan sırlı tuğlalar oldukça dayanıklıdır. Sırlı tuğla süslemeler çini sanatında en basit ve sade örneklere sahiptir (Şimşek, Kuş ve Divarcı, 2007: 1; Yıldırım, 2013: 23). Çininin tuğla ile aynı hamurdan olması her iki malzemenin uzun süre birlikte kullanımını kolaylaştırmıştır. İslamiyet'ten önce de Türk çini sanatında sırlı tuğla uygulamalı örnekler görülmektedir (Demiriz, 1996: 103).

3.2. Tek Renk Sırlı Çiniler

Tek renk sırlı çini tekniği sırlı tuğla tekniğine benzemektedir. Ancak bu çiniler sırlı tuğlaya göre daha kaliteli ve sert çini hamurundan yapılmıştır. Bisküvi pişirimi yapılmış ürünlerin tek renk sırla sırlanıp tekrar fırınlanmasıyla elde edilen bu çiniler, dekor kullanılmadan renkli sırların çini üzerine uygulanmasıyla yapılmaktadır (Bayrak, 2006: 152; Şimşek, Kuş ve Divarcı, 2007: 3; Ayduslu, 2012: 16).

Tek renk sırlı çinilerde kullanılan hamur renginin dönemlere göre değiştiği görülmüştür. Anadolu Selçuklularında beyaz, sarımsı, beylikler ve Erken Osmanlı'da, kırmızı, Klasik Osmanlı döneminde ise, kirli beyaz renkli hamurlar kullanılmıştır. Ayrıca, Anadolu Selçuklu, beylikler ve Erken Osmanlı dönemlerinde, hamur üzerinde astar kullanıldığı anlaşılmıştır (Cura, 2008: 9; Öney, 1987: 84).

Turkuaz, kobalt, patlıcan moru, yeşil gibi tek renk sırlarla boyanan bu çiniler kaliteli ve kalın çini hamuruna sahiptir. Kare, dikdörtgen, altıgen ve üçgen formlarda hazırlanan tek renk sırlı çinilerin birlikte kullanımlarıyla farklı kompozisyonlar elde edilmiştir. Tek renk sırlı çiniler; sanduka yüzeyleri, mimarideki düz yüzeyler (Fotoğraf-8) ve duvar yüzeylerinin alt bölüm kaplamasında yaygın kullanılmıştır (Şimşir, 1990: 16; Anonim, 2000: 23; Bilir, 2008: 4; Ersoy, 2008: 19; Gündoğdu, 2008: 29; Öztürk, 2008: 17; Serin, 2008: 27; Yardımcı, 2013: 44). Bu çinilerin arka kısmı hafif eğimli olarak kesilmektedir. Bu şekilde çiniler, aralarında açıklık kalmadan duvara yerleştirilirler (Mimar, 1930: 15).



Fotoğraf-8: Tek renk sırlı çini, Karaman Hatuniye Medresesi

Erken örneklerini, Sultan III. Mesut Sarayı'nda gördüğümüz tek renk sırlı çiniler XII-XIV yüzyıllarda Sultaniye ve Sultanabad'da ön plana çıkmış, Rey, Curcan ve Kaşan'da benzer örnekleri görülmüştür (Doğanay, 2010: 173).

Tek renk sırlı çiniler üzerine altın yaldızla boyamanın yapıldığı örneklerde (Fotoğraf-9) altınla boyama varak halde yapıştırılarak ya da ıstampa ile basılarak uygulanır. Düşük ısıda fırınlandıkları için zamanla silinebildikleri görülmüştür

(Yılmaz, 2006: 510; Yıldırım, 2007: 8; Günyar, 2007: 128; Cura, 2008: 10; Doğan, 2010: 9). Abu'l-Kasım'ın 1301 tarihli Keşan'da yazdığı eserde yaldızlama işlemi şöyle anlatılır; "Altın yapraklar alçı sürülmüş kağıtların arasında zar haline gelinceye kadar dövülür. İstenen şekil kesilerek tek renk sırlı çini üzerine tatbik edilir ve düşük ısıda fırınlanır" (Öney, 1976: 67).



Fotoğraf-9: Topkapı Sarayı Çinili Köşk, tek renk yaldızlı çini

Yaldızla yapılan desenler çoğunlukla bitkisel motiflerden oluşur. Motifler çini plakanın tamamını veya ortasını kaplayacak şekilde uygulanmıştır. Selçuklu devrinde nadir görülen bu çiniler beylikler ve Erken Osmanlı eserlerinde daha yaygın kullanılmıştır (Atagün, 2010: 19).

3.3. Kabartma (Kalıplama) Çini Tekniği

Keskin bir aletle oyularak kabartılan desenli kalıba çini hamurunun basılmasıyla ya da çini hamuru üzerine, desene göre kabartılan hamurun aplike edilip kalıbının alınmasıyla uygulanan bir tekniktir. Hamurun kabartılı kısmı tek renk turkuaz, mavi, mor, yeşil, siyah sırla boyanarak fırınlanır. Lacivert zeminli çini plaka üzerinde beyaz renkli kabartma yazıların olduğu örnekler çoğunluktadır (Fotoğraf-10). Teknik daha çok kitabe ve sanduka yüzeylerinde kaligrafi ve bitkisel süslemeler için kullanılmıştır (Soyhan, 1988: 20; Şimşir, 1990: 18; Yılmaz, 2006: 509; Gündoğdu, 2008: 29; Öztürk, 2008: 19; Serin, 2008: 26; Yıldırım, 2013: 25).



Fotoğraf-10: Kabartma çini, Akşehir Seyyid Mahmud Hayrani Kümbeti

Bilinen en erken tek renk sırlı kabartma çinili örnekler Afganistan'ın Gazne şehrindeki Gazne Sarayı'nda bulunmuştur. Bu çiniler kare ve uzunlamasına altıgen formludur. Daha çok saray, köşk gibi sivil yapılar da kullanılmış olan kabartma çinilerin süslemelerinde figürlü tasvirlerin yaygın kullanıldığı görülmektedir (Atagün, 2010: 20).

3.4. Sır Altı Tekniği

Türk çini sanatında en yaygın kullanılmış olan teknik sır altı tekniğidir. Duvar çinilerinde ve kullanım seramiklerinde sıkça uygulanmıştır. Dönemlere göre kullanılan renk ve motiflerde farklılıklar görülmüştür (Atagün, 2010: 30).

Astarlanan çini levhaların ilk pişirimleri yapıldıktan sonra belirlenen desenin konturları çizilerek içleri istenilen renklerle boyanır. Boyama işlemi tamamlanan çini levha sırlanarak fırına verilir. Fırında, ince cam tabakası halini alan şeffaf sır altındaki renkler parlak ve net bir şekilde görülür. Şeffaf renksiz sır altına; lacivert, mor, firuze ve siyah renkler kullanılmaktadır. Şeffaf sırın yanında, şeffaf firuze sır altına siyah renkle boyamanın yapıldığı örnekler de mevcuttur (Fotoğraf-11). Sır altı tekniğinde dekor yapılacak çini yüzeyin tozdan ve kirden arındırılmış olması önemlidir.



Fotoğraf-11: Sır altı çini, Karatay Medresesi Çini Eserler Müzesi

Anadolu Selçukluları döneminde sır altı tekniğinin uygulandığı örnekler genelde sekizgen ve yıldız formlarından oluşmuştur (Taşkın, 1970: 238; Şimşir, 1990: 19; Kavuncuoğlu, 2003: 34; Yılmaz, 2006: 510; Uyanık, 2006: 21; Günyar, 2007: 130; Ayduslu, 2012: 15; Yardımcı, 2013: 44).

Selçuklu ve Osmanlı döneminde kullanılan sır altı, günümüz çini sanatında da en fazla kullanılan tekniklerdendir (Kaçmaz, 2008: 53-54). 16. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Osmanlı çini sanatında sadece sır altı tekniği kullanılmıştır. İki ya da üç renk kullanarak yapılan mavi beyaz sır altı süslemeler Türk çini sanatının vazgeçilmesi mümkün olmayan uygulamalarındandır (Bayrak, 2006: 158).

3.4.1. Mavi Beyaz Sır Altı Tekniği

Anadolu Selçuklu dönemi sır altı teknikli çinilerin devamı olan mavi beyazlar, erken Osmanlı döneminde yaygın kullanılmıştır (Paker, 1965: 164; Cura, 2008: 11). Bazı kaynaklar, Osmanlı mavi beyaz çinilerin ortaya çıkışını, Saraya getirilen ve oldukça beğenilen Çin Yuan ve Ming hanedanlık dönemine ait porselenlere bağlar (Özel, 1992: 91; Bakır, 1999: 12; Mack, Barry ve Rıchard, 2004: 47). Bu tür çinilerin 17.yy. a kadar yapıldığını gösteren örnekler mevcuttur. Ancak bu çinilerin tamamen Çin etkisi altında kaldığını söylemek yanlıştır. 16.yy. Osmanlı seramiğinde oluşan bu üslubun kökeni 9.yy. İslam seramiğine kadar inmektedir. Mavi beyaz seramik ve çinilerin üretimi Osmanlı'nın seramik merkezi olan İznik ve Kütahya'da 15-16.yy. da başlamıştır (Aslanapa, 1964: 391).



Fotoğraf -12: 16. yy**,** İznik, mavi beyaz çini, Louvre Müzesi.

Mavi beyaz çiniler porselene benzeyen beyaz, sert hamurlu bünyeye sahiptir (Fotoğraf-12). Astarlama sonrası ürünler bisküvi fırınına alınmadan boyanırlar. Sır altı tekniğinde yapılmış desenlerde ağırlıklı olarak mavinin tonları görülür. Motifler beyaz zemin üzerine mavi renkle ya da mavi zemin üzerine beyaz renkle uygulanmıştır. Şeffaf sırı ince, parlak ve pürüzsüzdür (Cura, 2008: 11; Aslanapa, 1971: 279; Bakır, 1999: 11; Yıldırım, 2007: 130; Dönmez, 2006: 439; Doğan, 2010: 12). Koyu mavi en yaygın kullanılan renktir. Başlarda kobalt mavi ile süslemeler görülürken zamanla mavinin tonları daha açık bir hal almıştır. Sonradan firuze renginin kullanımı da görülmüştür. Renklerde olduğu gibi desenlerde de zamanla hafifleme dikkat çekmektedir (Aslanapa, 1971: 279; Altun, 1991: 11; Aslanapa, 1993: 8; Okyar, 1995: 19; Aydoğmuş, 2007: 125).

Genelde altıgen, dikdörtgen, üçgen ve bordür parçalarından oluşan kompozisyonlar; simetrik, ulama, merkezi veya serbest şemalı çeşitleriyle pano ve alınlıklarda karşımıza çıkar. Desenlerde; bitkisel, geometrik ve yazı dekorlu motifler uygulanmıştır (Arol, 2010: 10).

Mavi beyaz grubunun 15-16. yy. İznik üretimi olan ürünleri Osmanlı seramiklerinin ilk devrini teşkil eden kırmızı hamurlu seramiklerin üçüncü devresi olup kaba kırmızı hamurlu beyaz astarlı ürünlerdir. Bu seramiklerin iç kısmı astarlanırken dışı ve dibi astarlanmaz. Sırları şeffaf, parlak ve çatlaksızdır (Soyhan,

1988: 36; Atasoy ve Raby, 1989: 83; Soyhan, 1990: 36; Altun, 1991: 8,10; Altun ve Arlı, 2008: 21; Akıncı, 2009: 6; Tengiz, 2012: 13). Süslemeler açık ve koyu kobalt renkle yapılmakta (Fotoğraf-13) firuze, mor, turkuaz, yeşil renklerin kullanımı da görülmektedir. Bazı parçalarda sadece mor ve siyah renkler kullanılmıştır. Şeffaf firuze sır altına siyahla bezenen seramikler, Selçuklu devri ile benzerlik göstermektedir (Aslanapa, 1964: 395; Özel, 1992: 91; Aslanapa, 1993: 178; Okyar, 1995: 17; Bakır, 1999: 11; Anonim, 2000: 30; Carswell, 2006: 29).



Fotoğraf -13: Topkapı Sarayı Çinili Köşk, 15-16. yy. mavi beyaz çiniler

Teknik daha çok kase formlarında karşımıza çıkmaktadır. Anadolu Selçuklu dönemi yapılarının bazı mihraplarında bu kaselerin alçıya gömülerek yeni bir süsleme tarzı oluşturulduğundan bahsedilir (Arol, 2010: 9).

3.5. Lüster (Perdah) Tekniği

Lüster, fırınlanmış sır üzerine uygulanan bakır ve gümüş oksitli yanar döner parıldayan boyalarla yapılan bir tekniktir. Batı dillerindeki ‘lustre’ bizdeki karşılığıyla; perdah, parlaklık ve parıltı gibi anlamlar taşır. Bu nedenle bazı araştırmacılar lüster tekniğini perdah olarak adlandırmıştır (Irwin, 1977: 150;

Aslanapa, 1999: 88; Arık ve Arık, 2007: 18; Yıldırım, 2007: 8; Kaçmaz, 2008: 50-51). Form verilen çini levha opak sırla boyanarak 1000 derecede fırınlanır. Lüster boya ile boyanan çini plaka 500-600 derecelik düşük ısıda tekrar fırınlanır. Madeni boyaların çini yüzeyini ince bir tabaka şeklinde kaplamasıyla parlak bir görünüm elde edilir (Kavuncuoğlu, 2003: 34; Mack, Barry ve Rıchard 2004: 46; Yılmaz, 2006: 511; Özcan, 2007: 27; Şimşek, Kuş ve Divarcı, 2007: 3; Serin, 2008: 25; Yıldırım, 2013: 26). Lüster boyalar; firuze, kobalt mavisi, yeşil, patlıcan moru sırlı çiniler üzerine uygulanabilir, fakat en iyi sonuç alınanı opak beyaz sırdır (Fotoğraf-14). Pişmemiş opak beyaz sır içine mavi veya turkuaz renkli boyalarla süsleme de yapılabilir (Öney, 1976: 12; Şimşir, 1990: 19; Bakır, 1999: 11; Yıldırım, 2007: 8; Günyar, 2007: 130; Öztürk, 2008: 20; Gündoğdu, 2008: 30; Yardımcı, 2013: 46).



Fotoğraf-14: Lüster tekniği, İran, 13.yy, Louvre Müzesi

Tekniğin seramik üzerine ilk kez uygulanışı hakkında birçok görüş belirtilmiştir. Genel düşünce; tekniğin ilk olarak cam üzerine M.Ö. 4. yy' da Mısır Füstat'ta Kop'lar tarafından uygulandığıdır (Lane, 1947: 14; Berger, 1970: 352). Seramik üzerine ilk uygulama ise 9.yy Abbasi dönemidir. Tekniğin maden kaplarından esinlenilerek bulunduğu belirtilir (Fehervari, 1998: 13; Ayduslu, 2012: 13; Soyhan, 1988: 24; Soyhan, 1990: 24). Güneş gibi parlayan bu seramiklere güneşin gücü ve kudreti atfedilmekte, mistik anlamlar yüklenmektedir. Lüster seramiklerin saraya ve sultana laik olduğuna, devletin gücünü, hâkimiyetini ve ebedi yaşamı simgelediğine inanılmaktadır (İskenderzade, 2010: 194).

Samarra Saray kalıntıları arasında lüster boyalı kap ve çiniler bulunmuştur. Bu çinilerin Bağdat'tan büyük oranla Irak'tan ithal edildiği belirtilir. Tunus Kayrevan Cami-i Kebir'in mihrabı 862-863 yıllarında bu teknikle yapılmıştır (Fehervari, 2000: 42; Hattsteın ve Delius, 2007: 448).

Lüster tekniğinin renk gelişiminde üç aşama görülür. İlk aşamada, yakut kırmızısı rengi görülür ki bu İslam döneminden önce cam kaplar üzerine uygulanmış renklerle benzerlik göstermektedir. İkinci aşamada, 9-10. yy'ın başlarında çok renkli boyama görülür. Renklerde; yeşilin tonları, kahverengi, sarı, kırmızıya yakın kahverengi ve yakut kırmızısı kullanılmıştır. Üçüncü aşamada, 10. yy'ın ortalarına doğru tek renkli uygulamaya geçilmiş yeşilimsi sarı ve altın sarısı tonlarında sarı rengin ağırlıklı kullanımı görülmüştür. 10.yy.'ın sonlarından itibaren lüster çini ve seramik ustaları Abbasi topraklarındaki merkezi otoritenin sarsılmasıyla üretime Mısır'da Fatimi egemenliği altında 12. yy.'ın sonlarına kadar devam etmişlerdir. Bu tarihten itibaren teknik önce Suriye'ye eş zamanlı olarak Anadolu'ya ve İran'a geçerek özgün üslup ve formlarda uygulanmıştır (Arık ve Arık, 2007: 18; İskenderzade, 2012: 3).

İslam döneminde lüster tekniğinde seramik ve belki de cam üzerine üretim yapan şehirler bulunmaktaydı. Bunlardan bazıları Irak (Bağdat, Basra ve Körfez), İran (12-17 yy, Kaşhan) ve Mısır (9-12 yy, Füstat) dır (Berger,1970; 354).

3.6. Çini Mozaik Tekniği

Eski kaynaklarda Arapça "füseyfisa" veya Farsça "rizenigari" olarak adlandırılır. Tek renk firuze, patlıcan moru, koyu mavi sırla renklendirilen bu çinilerin üzeri şeffaf sırla kaplanır. Uygulanan çiniler kare, dikdörtgen, altıgen, koni, yamuk, yıldız, haç, üçgen, daire, baklava, çokgen gibi farklı ebatlarda kesilir. Genelde var olan tek renk sırlı çini plakalardan kesilerek elde edilen küçük çini parçalarla istenilen desen meydana getirilir veya gelişi güzel alçı üzerine uygulanır (Kerametli, 1973: 4; Mülayim, 1982: 51; Sözen ve Güner, 1998: 71; Bakırer, 2006: 355; Yılmaz, 2006: 510; Yıldırım, 2013: 24).

Tekniğin diğer bir tanımı; Sırlı çini plakalar istenilen motife göre kesilir. Kesilen parçalar mozaik gibi bir araya getirilerek kompozisyon oluşturulur. Desene göre kesilen sırlı parçaların arka yüzeyleri konik şeklindedir (Taşkın, 1970: 238; Kerametli, 1986: 15; Öney, 1987: 46; Soyhan, 1990: 20; Şanes, 1995: 82; Bakır, 1999: 10; Karpuz ve Karpuz, 2007: 2; Ova, 2011: 16; Ayduslu, 2012: 18). Kesilen çini parçaların sırlı yüzleri alta gelecek şekilde desen oluşturulur, üzerine harç dökülür. Harç donduktan sonra kalıpların çıkarılmasıyla mimari yüzey çini mozaiklerle (Fotoğraf-15) kaplanır (Mimar, 1930: 20; Kerametli, 1973: 4; Özel, 1992: 91; Şimşek, Kuş ve Divarcı, 2007: 3; Günyar, 2007: 130; Arol, 2010: 4).



Fotoğraf-15: Çini mozaik, Konya Sırçalı Medrese

Diğer çini tekniklerinde kullanılmış olan firuze sır, çini mozaik tekniğinde de hakim renktir. Firuze'nin yanında kobalt ve patlıcan moru sırları da kullanılmıştır (Bayrak, 2006: 154).

Mimari iç mekanda; kubbe içi, kubbe geçişleri, mihrap, eyvan, duvar kaplaması, kemer ve nişlerde, mimari dış mekanda; minare, kubbe, pencere alınlıklarında uygulanmış örnekleri görülür (Şimşir, 1990: 17; Şanes, 1995: 82; Yıldırım, 2007: 8; Ersoy, 2008: 20; Serin, 2008: 27; Akıncı, 2009: 2; Doğanay, 2010: 175; Ova, 2011: 17).

Anadolu Selçuklu dönem yapıları olan Kubad Abad ve Alanya Sarayları'nda sır altı ve lüster teknikli çinilerden kesilmiş mozaik parçalara rastlanmıştır (Arık ve Arık, 2007: 20). İslam mimarisinde ilk kez Anadolu Selçuklular devrinde çini mozaik mihraplar görülmüştür. Anadolu Selçuklu devri mimarisinde kullanılan çini mozaik tekniği beylikler ve Erken Osmanlı yapılarında azalarak zamanla yok

olmuştur (Yıldırım, 2013: 24). Beylikler devri mozaik çinilerinde desenler Selçuklu dönemine kıyasla daha sade, çini parçalar daha iri kesilmiştir (Demir, 2010: 18).

3.6.1. Kakma Çini (Mozaik) Tekniği: Tek renk sırlı çini levhalardan kesilen mozaik parçaların kompozisyona göre alçı yüzeye uygulanmasıdır (Şimşir, 1990: 17; Aslanapa, 1993: 148; Sözen ve Güner 1998: 71; Öztürk, 2008: 18). Arka yüzeyleri konik olarak kesilen çini parçalar, alçı yüzeye kakılarak yerleştirilir. Beyaz alçı çini parçaların arasındaki boşluktan görülmektedir (Mimar, 1930: 11; Bayrak, 2006: 157).

3.6.2. Kazıma-Taklit Çini (Mozaik) Tekniği: Tek renk sırlı çini levhalar üzerindeki sırın istenen desene göre kazılarak hamur renginin ortaya çıkarılması ya da motifler kazılarak zeminin sırlı bırakılmasıyla yapılır. Hamur rengi ile sır, çini mozaiğe benzer bir görünüm oluşturmaktadır (Şimşir, 1990: 18; Aslanapa, 1993: 148; Bayrak, 2006: 157; Öztürk, 2008: 18; Ayduslu, 2012: 21).

3.7. Renkli Sır (Cuerda Seca) Tekniği

Bisküvi pişirimi yapılmış ürün yüzeyinin istenilen desene göre renkli sırlarla boyanmasıdır (Fotoğraf-16). Tekniğe İspanyolca "Cuerda Secca" (kuru iplik) denilmektedir İspanya'da renkli sırları ayırmak için sır aralarına iplik çekilir, bu ipliklerin fırında yanmasıyla yerleri boş kalır, böylece renklerin birbirine akması önlenir (Kerametli, 1986: 34; Yetkin, 1993: 332; Sözen ve Güner, 1998: 71; Aslanapa, 1999: 88; Bayrak, 2006: 177; Günyar, 2007: 131; Ersoy, 2008: 21). Renkli sır tekniği mozaik tekniğinin zenginleşmiş bir uygulaması olup sarı, beyaz ve yeşil renklerin ilave edilmesiyle ortaya çıkmıştır (Yetkin, 1965: 85; Güvenateş, 1996: 16; Önder, 1996: 222; Yıldırım, 2013: 25).



Fotoğraf-16: Renkli sır tekniği, Karaman İbrahim Bey İmaret mihrabı

Renkli sır tekniği üç şekilde yapılır; kazıma, kuru iplik ve kontur. Çini hamuruna, desen kazılarak veya kalıpla basılarak oluşturulur. Sonra içleri mavi, firuze, mor, siyah, sarı, fıstık yeşili, leylak ve altın yaldız renkli sırlarla doldurulur. Renkli sırların fırınlama aşamasında birbirine karışmasını önlemek için aralarına bal mumu veya yağ manganez karışımı sürülür. Konturlar siyah veya koyu kırmızıdır (İzet, 1986: 7; Soyhan, 1990: 24; Özel, 1992: 93; Anonim, 2000: 29; Uyanık, 2006: 12; Yıldırım, 2007: 9; Özcan, 2007: 28; Gündoğdu, 2008: 30; Arol, 2010: 9; Yardımcı, 2013: 49).

Asur (M.Ö. 2000-612) ve Ahamenitler'in (M.Ö. 550-330) sanatında en eski kullanımları görülen renkli sır tekniği uzun bir süre kullanılmamış, 9-11. yy. Bizans sanatında tekrar ortaya çıkmıştır. Ancak mimaride kullanılan bir süslemeye dönüşmeden son bulmuştur (Bilir, 2008: 1). Tekniğin ilk örneklerine 11. yy. Kuzey Afrika Kala Beni Hammad'da rastlıyoruz. Samarkand Bibi Hatun Medrese minareleri ve kubbeleri renkli sırlı çinilerle kalplıdır (Öney, 1987: 63). Renkli sır tekniği İslam sanatında ilk olarak 13.yüzyılda İran da 'Lakabi' olarak adlandırılan seramiklerde görülmektedir. İran'da renkli sır tekniğinin mimari iç ve dış cephede kullanımı Timur ve Safeviler devrindedir (Cura, 2008: 16; Akıncı, 2009: 4; Yetkin, 1993: 332; Doğan, 2010: 11; Doğanay, 2009: 64,174; Irwin, 1977: 154). 14. yüzyıl sonu 15. yüzyıl erken Osmanlı dönemi çini sanatında kullanılmış ilk teknik 'renkli sır' tekniğidir. Beyaz astarlı hamurun rengi kırmızıdır (Bakır, 1999: 11; Doğan, 2010: 89).

Renkli sır tekniğindeki çiniler Timur dönemi çini örnekleri ile büyük benzerlik göstermektedir. Franz Taeschner, Bursa Yeşil Cami ve Yeşil Türbe'nin, Erken Osmanlı sanatını timurlu sanatına bağladığını belirtir. 1402'de Timur'un Ankara savaşı sonrası Semerkand'a götürdüğü ustaların birçoğu geri dönerek oradaki kültürün etkilerini Anadolu'ya taşımışlardır. Bu nedenle Timur devri çinileriyle erken Osmanlı devri çinileri benzerlik göstermektedir. Bitkisel süslemeler, rumiler ve sülüs yazıların bulunduğu bordürler ana süsleme unsurlarıdır. Çiçekler, yapraklar, şakayıklar, sarmaşıklar, palmet ve rumiler en çok kullanılan motiflerdir (Doğan, 2010: 90-91).

3.8. Minai Çini Tekniği

Sır altı ve sır üstü tekniklerin bir arada kullanılması ile oluşmaktadır. Farsça minai emaye demektir. Daha çok kullanım seramiklerinde uygulanan minai çini tekniğinde boyama ve fırınlama işlemi iki aşamalı olarak gerçekleşmektedir (Öney, 1976: 12). Teknikte yedi renk kullanıldığı için kaynaklarda "Heft Reng" olarak da geçmektedir. Minai çini tekniği 12-13. yüzyılda İran'ın Rey, Kaşan ve Rakka merkezlerinde görülmektedir. İran'da Büyük Selçukluların icat edip kullanma seramiğinde geliştirdikleri bir tekniktir (Soyhan, 1988: 24). Tekniğin İran'dan Türklerle Anadolu'ya geldiği bilinen bir gerçektir. Selçuklu dönemi minai çini tekniğinde yapılmış süslemeler sık sık dönem minyatürleriyle kıyaslanmakta ve çok benzer bulunmaktadır (İskenderzade, 2010: 36).

Minai çini tekniği uygulama bakımından zahmetli ve çok yönlü bir tekniktir. Özellikle sır üstüne uygulanan mine boyalarının hazırlanması oldukça önemlidir. Mine boyaları öğütülmüş sırça ile çeşitli renk veren oksitlerin karıştırılarak sirke veya pekmezle kıvamlandırılması sonucu kullanılmaktadır (Arık ve Arık, 2007: 19). Bu teknikte kullanılan çini hamuru sert, gri-sarı renkte ince taneli hamur olduğundan astarlanmadan kullanılabilir. Minai çini tekniğinde şeffaf, lacivert ve firuze sır kullanımı görülmektedir. Sır altına kullanılan renkler; mor, mavi, firuze ve yeşil, sır üstüne ise; kiremit kırmızısı, beyaz, kahverengi, siyah, altın yaldız renklerle boyama yapılmaktadır (Öney, 1976: 12).

Anadolu Selçukluların minai çini tekniğini duvar çinileri olarak ve kullanım eşyaları üzerine uyguladıkları görülür (Kaçmaz, 2008: 49). Minai teknikli çiniler form, renk, desen ve konu açısından son derece zengin kompozisyonlar ortaya koyarlar (Fotoğraf-17). Altıgenlerin yanı sıra, altı ve sekiz kollu yıldızlarla haç, baklava ve dört köşeli örneklere rastlamak mümkündür (Erdemir, 2001: 122).



Fotoğraf-17: Minai çini,13. yy., Louvre Müzesi

.

Minai çini tekniği Rey, Kaşan, Natanz, Save kentleriyle sınırlı sanılırken Anadolu Selçukluların başkenti Konya'da yapılan kazılarda kimi insitu olarak ortaya çıkan minai çiniler, bu görüşü değiştirmektedir. Selçuklu coğrafyasında mimariye uygulanan minai çinilerin şimdilik bilinen ilk ve tek kullanım yerinin II. Kılıçarslan Köşkü olduğu bilinmektedir (Öney ve Çobanlı, 2007: 74-76). Karamanoğulları Beyliği dönemi mimari çinileri içinde de minai teknikli çinilerin kullanılmadığı belirlenmiştir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

Karamanoğulları Beyliği'ne Ait Çinili Mimari Yapılar

Karamanoğulları mimari anıtları diğer beyliklerden başka bir özellikte ve güzelliktedir. Selçuklular zamanında yapılmış bilim yapılarını devam ettirmek suretiyle gösterdikleri özen, yapmış oldukları medreseler, darulhuffazlar, köprüler, tekkeler, zaviyeler, su tesisleri, hamamlar övgüye değer niteliktedir (Uzluk, 1963: 69). Karamanlı mimarisi genelde sadeliği ve simetrik düzeni ile bilinmektedir. Süsleme cephede; son cemaat mahallinde, portalde, yan yüzlerde; pencerelerde yoğunlaşmaktadır. Bu ilginç devrin eserlerinde Selçuklu, Bizans ve Memluk dönemi kültür mirası ile yeni denemelere gidilmiştir (Öney, 1989: 3; Tanman, 2001: 460). Karaman mimarisinde çini; Cami, mescit, medrese, türbe, darulhuffaz gibi yapıların belirli bölümlerine uygulanmıştır. Bu yapıların mimari özellikleriyle ilgili genel bilgiler verilerek araştırmamızın bu bölümünde değinilmiştir.

Cami ve Mescitler; Beyliğin cami ve mescitleri dört gruptan oluşmaktadır. Ahşap direkli-düz damlı, kagir taşıyıcılı-düz damlı, çok birimli ve merkezi kubbelilerdir (Tanman, 2001: 460-461). Selçuklu üslubunu devam ettiren beyliklerin başında gelen Karamanoğulları cami mimarisinde sistemli bir gelişme ile belirli bir yenilik getirmemiştir. Payeler ve kemerler üzerine düz çatı ile örtülü olan mihrap önü kubbesi ve tek kubbeli olan cami örnekleri çoğunluktadır (Aslanapa, 1973: 202).

Medreseler; açık veya kapalı avlulu, eyvanlıdır. Dört, üç ve iki eyvanlı örnekleri mevcuttur. Ana eyvan diğer eyvanlardan daha geniş ve yüksek tutulmaktadır. Yanlarına, kışlık dershane veya türbe olarak kullanılan kare planlı kubbeli birimler uygulanmıştır. Avlunun çevresinde öğrenci odaları, bazı örneklerde de yan eyvanlar bulunur. İki katlı olan Niğde Ak Medrese hariç beyliğin diğer medreseleri tek katlıdır (Tanman, 2001: 461).

Mezar yapıları; Kümbet ya da türbe adıyla anılan mezar yapılarının bazı beyliklerde kullanıldığı bilinmektedir. Bu beyliklerden biri de Karamanoğulları'dır.

Karamanlı mezar yapıları kümbetler ve türbeler olarak iki gruba ayrılmaktadır. Kümbetlerde; kare planlı bir mezar hücresi ve bunun üzerinde kare veya çokgen planlı ziyaret katı bulunmaktadır. Ziyaret katının üzeri piramit ya da konik biçimli bir külahla örtülmüştür. Türbeler ise; çoğunlukla kare planlı olup kubbe ile örtülüdür (Tanman, 2001: 461-462). Karamanoğulları Beyliğine ait kümbet adlı mezar yapıları Anadolu Selçuklu kümbet yapılarından bazı farklılıklara sahiptir. Örneğin; Karamanoğlu Alaaddin Bey Kümbeti'nde (1391) mezar hücresi tamamen zemin kotu altında iken Karamanoğlu II. İbrahim Bey Kümbeti'nin mezar hücresi zemin kotu üstünden 1/2 oranında yükselmektedir (Cantay, 2002: 40-41).

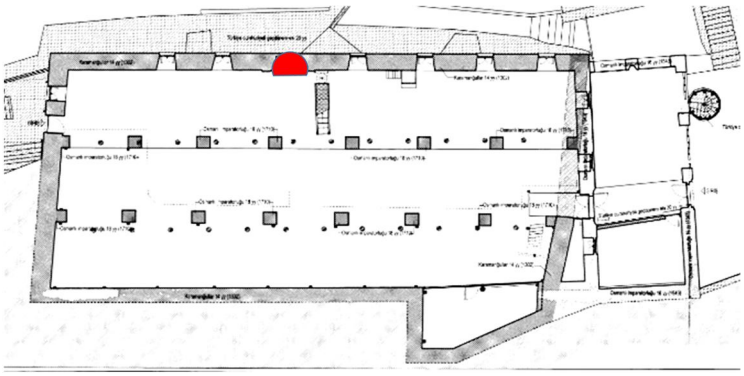
İmaret: Beylikler devri mimarisinde görülen çok fonksiyonlu yapıların bir örneği de Karaman İbrahim Bey İmareti'dir. İmaret, Selçuklu dönemi kapalı avlulu medreselerini ve tarikat yapılarının planlarını anımsatmaktadır.

Darulhuffaz: Kare planlı ve kubbeli birimden oluşan yapılardır (Tanman, 2001: 461). Karaman Beyliği dönemine ait olan Hasbey Darulhuffazı bu yapıya örnek teşkil etmektedir.

4.1. Ermenek Ulu Cami

Fotoğraf No: 18 a-n

Çizim No: 1



Plan-1: Ermenek Ulu Cami plan

(Konya Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Arşiv Belgesi).

4.1.1. Yapının Tanımı

Ermenek ilçesinin Yukarı Çarşı, Gülpazar Mahallesi'ndedir (Fotoğraf-18a). Batı cephesinde ahşap minaresi, revaklı bölümü ve ana giriş kapısı bulunmaktadır. Caminin diğer kapısı doğu cephededir. Giriş kapısının üst kısmında bulunan taş kitabesine göre; 1302-1303 yılında Karamanoğlu Mahmut Bey tarafından yaptırılmıştır (Konyalı, 1967: 704; Bardakçı, 1976: 91; Bakırer, 2000: 204; Karaçağ, 2002: 32; Bozkuş, 2008: 60; Fataha, 2010: 50; Çolak, 2012: 59). Dikdörtgen planlı cami; kıble duvarına paralel üç sahnlı, düz toprak damla örtülüdür (Fotoğraf-18c), (Plan-1). Son cemaat bölümü taş ayaklarla taşınmaktadır (Fotoğraf-18b). Evliya Çelebi bu yapı için; "Ağaç sütunların taşıdığı kirişler üzerine oturan toprak damlı cami" tanımlamasını yapmıştır (Çelebi, 1935: 305; Bardakçı, 1976: 92).

4.1.2. Çini Süslemenin Görüldüğü Yerler

Ermenek Ulu Caminin sadece mihrap bölümünde çiniler mevcuttur.

4.1.2.1. Mihrap Çinileri

Dikdörtgen formlu mihrabın eni ve boyu 3.70 x 3.80 m ebatlarındadır (Fotoğraf-18d), (Çizim No-1a). Yedi sıra mukarnas kavsaralı mihrabın yapı malzemesi alçı olup, alçı ve çini mozaikle tezyin edilmiştir. Alçı süslemeleri kabartmalıdır. Çinileri; mozaik, tek renk sırlı, sır altı ve mavi beyaz tekniğiyle yapılmıştır (Fotoğraf-18e).

Sütunce: 120 cm yüksekliğinde zar başlıklı silindirik gövdeli iki sütuncesi mevcuttur. Alçı sütunceler, palmet motifinin tekrarı ile zar başlığı geometrik geçmeyle süslenmiştir. Bunların etrafı mavi renkle boyalı ince bordürlerle çevrelenmiştir (Fotoğraf-18f).

Bordür: Mihrap üç bordürle çevrilidir (Fotoğraf-18g). 11cm ebatlı iç bordür; diğer iki bordürden daha dar olup alçıdan kabartma zencerek motifi ile dekore edilmiştir. 22 cm ebatlı İkinci bordür; dikdörtgene benzer (dar kenarları sivri) paftaların tekrarından oluşmaktadır (Fotoğraf-18h). Paftaların içinde alçıdan kabartma örgülü kufi ile "Allah" yazıları yer almaktadır[1]. Yazıların aralarına tek renk mavi ve şeffaf turkuaz sır altına siyah renkle bitkisel formları anımsatan motiflerle süslenmiş 2x3 cm ebatlı çiniler yerleştirilmiştir (Fotoğraf-18i). Bordürün etrafı sonradan mavi renkle boyanmış ince bir şeritle çevrelenmiştir. Dış bordür; 19 cm genişlikteki alçı bordürün üzeri 3x9 cm ebatlarında dikdörtgen, 3x3 cm ebatlarında kare formlu firuze sırlı çinilerle oluşturulmuş geometrik kompozisyonla süslenmiştir. Bordür kenarları mavi renkle boyalı ince şeritle çevrelenmiştir (Fotoğraf-18g).

[1] Mihrap bordüründeki yazı, Sami Naddah tarafından okunmuştur.

Mihrap niş altı; 140 cm yükseklikte, 145 cm genişliktedir. Merkezine, alçıdan kabartma bir kabara, etrafına yirmi dört kollu yıldızlarla oluşturulmuş geometrik formlu büyük bir süsleme uygulanmıştır. Yıldız kollarıyla oluşturulan bu motifin etrafı daha küçük ebatlardaki, altı adet sekiz kollu yıldızlarla ve altı adet on iki kollu yıldızlarla çevrelenmiştir. Aralarda beş kollu yıldızlar ve altıgen formları da kullanılarak nişin yüzeyi bütünüyle kaplanmıştır (Fotoğraf-18f).

Kavsara; Mihrap kavsarası yedi sıra mukarnaslıdır. Mukarnasların son beşi alçıdan kabartma tepelik motifiyle tezyin edilmiştir. Üstten ilk iki sırayı oluşturan mukarnaslarda süsleme mevcut değildir. Alt mukarnasında sonradan yapıldığı anlaşılan, aralıklarla yerleştirilmiş üç küçük pencere görülür. Kavsaranın etrafı sütunce, niş ve bordürler de olduğu gibi mavi renkle boyalı ince şeritle çevrilmiştir (Fotoğraf-18j).

Köşelik; Mihrap köşeliği niş bölümünü süsleyen yıldız motifli kompozisyonla tezyin edilmiştir. Ancak burada motifin yarısı kullanılmıştır. Yıldız kolları ve beş kollu yıldızlar tek renk firuze sırlı mozaik çinilerle yapılmıştır (Fotoğraf-18k). Bunların üzerine daire formlu 15x16 cm ebatlı iki çini tabak ve iki çini plaka yerleştirilmiştir. Mavi beyaz çiniler beyaz zemin üzerine mavi, lacivert tonlarında bitkisel ve geometrik motiflerle tezyin edilmiştir.

Tabakların üzerine farklı süslemeler uygulanmıştır. Mihrap köşeliğinin soluna yerleştirilen tabakta, merkezde bir penç motifi ve bu motiften hafifçe kıvrılarak çıkan bitkisel dallar görülür. Dört dalın ucunda büyük ebatlı hatayi motifini anımsatan süslemeler, dalların üzerinde yaprak motifleri vardır. Diğer dört dalın üzeri goncagül ve yaprak motiflerinin belirli bir düzende yerleşimiyle süslenmiştir. Mihrap köşeliğinin sağına yerleştirilmiş tabakta, merkezden dışa doğru açılan içi boyalı sekiz kalın şerit bulunmaktadır. Şeritlerin kenarlarına merkezde birleşen ince çizgiler, aralarına ise bitkiyi anımsatan bir motif uygulanmıştır (Fotoğraf-18l).

Çini plakalar üzerlerinde seçilebildiği kadarıyla bitki ve figür motiflerini anımsatan süslemeler görülür (Fotoğraf-18m). Köşeliğin sağındaki altıgen çini plakanın kenarları bitkisel dallarla çevrilmiştir. Seçebildiğimiz kadarıyla merkezine kuş figürünü anımsatan bir motif yerleştirilmiştir. Ancak köşeliğin solundaki altıgen çini plaka üzerine işlenmiş motiflerle ilgili net bir tanımlama yapılamamıştır.

Değerlendirme; Mihrap köşelik ve niş bölümünün benzer motifle tezyin edilmiş olması, nişinde köşeliklerdeki gibi firuze sırlı mozaik çinilerle süslenmiş olabileceğini düşündürmektedir. Aynı şekilde mihrabın diğer bölümlerinin de mozaik çinilerle kaplı olduğu düşünülebilir. Konya Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Arşivinden belirlediğimiz siyah beyaz fotoğrafta mihrabın çinileri siyah renkli görülmektedir. Mihrap köşelik ve bordür çinileri gibi sütunce, niş ve mukarnas bölümlerinde de siyah renkte çini parçaların olduğunu öngörmekteyiz. Bu da eskiden mihrabın tamamen çini mozaikle kaplı olduğu ihtimalini kuvvetlendirmektedir. Mihrap kavsara bölümünün iki kenarında mevcut olan mavi beyaz çini plakaların ortasında da bir çini plaka olduğu görülür. Bu plaka da muhtemelen diğerleri gibi mavi beyaz renkli olmalıdır (Fotoğraf-18n).

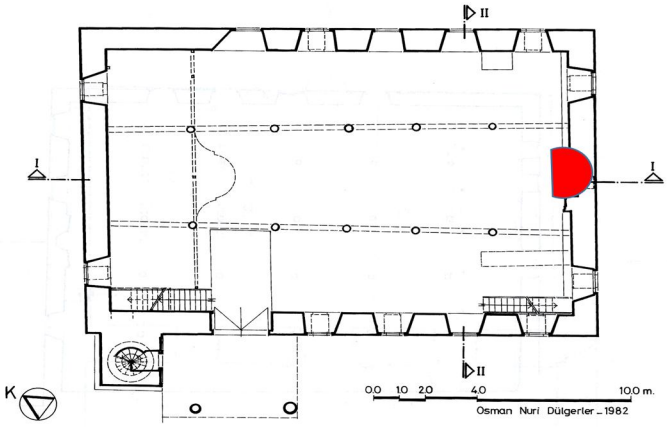
Mavi beyaz sır altı teknikli altıgen ve tabak formlu çiniler mihrabın mozaik çinileri ile bütünlük arz etmemektedir. Üzerlerindeki motiflerin 15.yy. Osmanlı dönemi mavi beyaz çinileri ile yakın özellikte olması bu çinilerin mihraba sonradan monte edildiklerini göstermektedir. Bunlar İznik çinileridir (Öney, 1976: 57). Mihrabın ikinci bordüründeki alçı paftaların arasında yer alan tek renk firuze sır altına siyahla süslenmiş çinilerin farklılık arz ettiğini görmekteyiz. Selçuklu çinilerini anımsatan sır altı teknikli bu parçaların, uygulanacakları yüzeye göre kesildikleri üzerlerindeki motiflerin eksikliğinden anlaşılmaktadır. Ancak sır altı teknikli bu çinilerle ilgili Selçuklu dönemine ait olduğunu belirten bir belge mevcut değildir. Mihrapta, farklı teknikli çinilerin kullanımı ve dökülen çinilerin yerlerine sonradan yapılan mavi boya uygulaması yapının zamanla geçirmiş olduğu onarımları göstermektedir.

Bu açıklamalardan anlaşıldığı kadarıyla, yapıya ait özgün çiniler mihrap bordür ve köşelik bölümlerindedir. Ancak mavi beyaz çinilerin Osmanlı etkisinde olması mihraba sonradan monte edildiklerini göstermektedir.

4.2. Sarayönü Pir Hüseyin Bey Cami

Fotoğraf No: 19 a-m

Çizim No: 2



Plan-2: Sarayönü Pir Hüseyin Bey Cami planı (Dülgerler, 2006: 392).

4.2.1. Yapının Tanımı

Sarayönü ilçesindeki Yukarı Mahallede, Pir Hüseyin Bey Caddesi'ndedir (Fotoğraf-19a). Halk arasında Büyük Cami olarak da adlandırılmaktadır (Plan-2), (Anonim, 1991: 45; Duran, 1988; 48; Boran ve Bayar, 2014: 373). Kitabesi mevcut olmayan yapının inşa tarihi ile ilgili bilgileri eskiden yaz aylarında mihrap olarak kullanılan antik lahit kapağının üzerindeki yazılardan öğrenmekteyiz (Dülgerler: 2006: 43; Duran, 1988; 50). Mihrabın alınlığında "Allah" lafza-i celali ve "Târîhahu sene ihdâ aşera ve sitte mie" (onun tarihi 811 H./1408 M. senesidir) yazılıdır (Şimşir, 2017: 176). Cami, Karamanoğlu İbrahim Bey zamanında Turgut Oğlu Pir Hüseyin Bey tarafından yaptırılmıştır (Duran, 1988; 50). Güney kuzey doğrultulu dikdörtgen planlı yapı, mihraba dik üç sahnlıdır. On ağaç sütunla kirişler atılmış ve ahşap tavan oluşturulmuştur. Günümüzde üst örtüsü kırma çatılıdır (Fotoğraf-19b). Camiye batı

cephesindeki kapıdan girilmektedir. Tek şerefeli minaresi kuzey cephededir. Caminin beden duvarları moloz taştan yapılmıştır. Müezzin mahfili ve minberi (Fotoğraf-19c) mevcuttur. Avlu duvarı ile çevrili olan caminin kuzeybatısında sonra eklenen bir yapı, güneyinde şadırvan, bahçesinde eskiden yaz aylarında kullanılan mihrabı (Fotoğraf-19d) ve mimari parçalar bulunmaktadır. Dokuz sütunlu ve üzeri dilimli kubbe ile örtülü olan şadırvan sonradan yapılmıştır (Alıcıgüzel ve Ural, 1971; Boran ve Bayar, 2014: 374).

4.2.2. Çini Süslemenin Görüldüğü Yerler

Sarayönü Pir Hüseyin Bey Cami'nin mihrap bölümüne çiniler uygulanmıştır.

4.2.2.1. Mihrap Çinileri

Dikdörtgen formlu mihrap mevcut haliyle eni ve boyu 2.60 x 3.20 m ebatlarındadır (Fotoğraf-19e), (Çizim No-2a). Mihrap, caminin taban seviyesi altında kalmış, ebat olarak küçülmüştür . Alçı mihrabın yüzeyi sonradan yapılan onarımlarda boya ile kaplandığı için üzerindeki çiniler görülmemektedir.

Sütunce: Mihrap sütunceleri; beyaz boya üzerine siyah renkli rumi motifleriyle, zar başlıkları ise; mavi renkle boyanmış yıldız motifleriyle süslenmiştir (Fotoğraf-19f).

Bordür: Mihrap iki bordürle çevrilidir. Bordürlere, beyaz zemin üzerine siyah renkle boyalı yazılar uygulanmıştır. İçteki kalın bordürde; Arapça "Sana azizliği ve bekayı daim kıldı" duası yazmaktadır. Dıştaki ince bordür üzerinde; Mevlana'nın Divan-ı Şems adlı eserindeki 344 numaralı gazelinden alıntı yapılmıştır. Farsça; "Ey güneş; bir kere daha evi nurla doldur, dostları mutlu et, düşmanları da kör et" ibaresi yazmaktadır[2]. Bordürlerin üzeri tamamen boya ile kaplandığı için çinili olup olmadıkları hakkında yorum yapamıyoruz (Fotoğraf-19g).

[2] Mihrap bordüründe yer alan, Arpaça yazı, Sami Naddah, Farsça yazı, Mehmet Enes Temiz tarafından okunmuştur.

Mihrap niş altı ve Kavsara; Mihrap nişinde ve altı sıra mukarnaslı kavsara bölümünde hiçbir süsleme mevcut değildir. Mihrap niş bölümü fayansla, mukarnas bölümü beyaz boyayla kaplanmıştır (Fotoğraf-19f-h).

Köşelik; Mihrap köşelik bölümüne sütunce zar başlıklarında gördüğümüz 10 cm ebatlarında otuz dört adet yıldız formlu çini yerleştirilmiştir. Altı kollu yıldızların üzeri sonradan mavi boya ile kapatılmıştır. Otuz adet altı kollu yıldız, köşeliğin kenarlarını tek sır halinde çevrelemektedir.

Mihrap köşeliklerinin sağında iki, solunda iki adet olmak üzere toplamda dört adet olan yıldız formlu çiniler altlı üstlü yerleştirilmiştir (Fotoğraf-19h). Üstteki yıldız formlu çinilerin etrafı üzeri siyah renkle boyanmış, yaklaşık 5cm ebatlı eşkenar dörtgenlerle çevrilmiştir. Dülgerler bu çinileri; "yıldız formlu çinilerin yanlarına tek ve rozet biçimli çiniler yerleştirilmiştir" (Fotoğraf-19i) ifadeleriyle tanımlamıştır (Dülgerler, 2006: 44). Oral, üzeri sonradan boyanmış olan eşkenar dörtgen ve yıldız formlarının firuze ve patlıcan moru sırlı çiniler olduğunu belirtmektedir (Oral, 1956: 41; Dülgerler, 2006: 44). Günümüz boyalı mihrabını yakından incelediğimizde de boyaların döküldüğü yerlerin altından yıldız ve eşkenar dörtgen formların, firuze ve patlıcan moru sırlı çiniler olduğu anlaşılmaktadır (Fotoğraf-19j). Mihrap kavsarasının alt mukarnasında da altıgen formlu patlıcan moru sırlı çini plaka belirlenmiştir (Fotoğraf-19k).

Alınlık; Mihrap alınlık bölümü 30 cm yüksekliğindedir. Yüksek kabartmalı alçı süslemede rumi (ortabağ) motifleri yan yana yerleştirilerek bordürün yüzeyi kaplanmıştır. Bunun yukarısına dikdörtgen formlarında bir pano uygulanmıştır (Fotoğraf-19l).

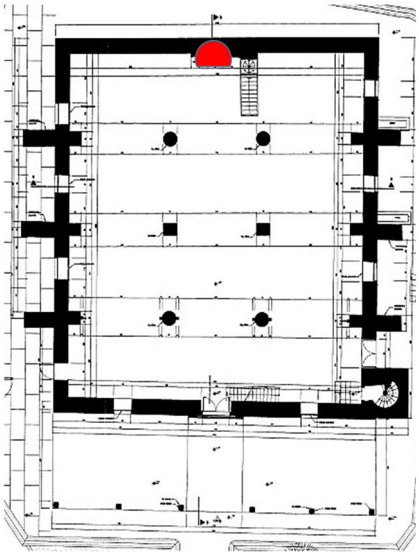
Değerlendirme; Oral'ın eserindeki siyah beyaz mihrap fotoğrafını incelediğimizde (Oral, 1956: 90) günümüz mihrabında belirlenen çinilerin doğruluğu anlaşılmaktadır. Mihrap niş altını kaplayan fayansların yerinde ise tek renk firuze sırlı olduğunu öngördüğümüz altıgen formlu çiniler kullanılmıştır. Günümüz yapısında mevcut olmayıp kaynak fotoğrafta belirlediğimiz bir diğer farklılık, iki

bordürlü mihrabın en dışını çevreleyen üçüncü bir bordür uygulamasıdır. Üzerine sırasıyla yatay ve dikey yerleştirilmiş eşkenar dörtgen formlu, patlıcan moru sırlı olduğunu düşündüğümüz (mihrap köşeliğindeki gibi) çiniler yan yana dizilmiştir. Mihrabın; alınlık, bordür, sütunce ve sütunce başlıklarında görülen siyah renkli formlarında çini olduğunu öngörmekteyiz (Fotoğraf-19m).

4.3. Kazımkarabekir (Gaferyat) Ulu Cami

Fotoğraf No: 20 a-ö

Çizim No: 3



Plan-3: Ulu Cami plan

(Konya Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Arşiv Belgesi).

4.3.1.Yapının Tanımı

Karaman ili, Kazımkarabekir ilçesi, Boyacı Mahallesi'ndedir (Fotoğraf-20a). Giriş kapısı üzerindeki taş kitabesinde yapım tarihi mevcut değildir. Mimari özelliklerine bakıldığında XIV. yy başlarında yapıldığı tahmin edilmektedir (Dülgerler, 2006: 206; Bakırer, 2000: 206; Karpuz ve Tütüncü, 2015: 35). Cami, kasabanın 'say' olarak bilinen taşından yapılmıştır. Kuzey güney doğrultulu boyuna dikdörtgen planlıdır. Mihraba paralel dört sahnlı harim altı sütunlu olup düz damla örtülüdür (Fotoğraf-20b), (Plan-3). Kuzeyde yedi ahşap sütunun taşıdığı beş bölümlü

son cemaat ahşap çatıyla örtülüdür. Giriş kapısı bu cephededir. Kuzey batı cephesinde minaresi mevcuttur.

4.3.2. Çini Süslemenin Görüldüğü Yerler

Günümüz yapısında çini malzeme sadece mihrap bölümünde görülmektedir.

4.3.2.1. Mihrap Çinileri

Dikdörtgen formlu mihrap 1.90 x 2.70 m ebatlarında, alçı üzerine çini mozaikle bezenmiştir (Fotoğraf-20c), (Çizim No-3a).

Sütunce: Mihrap sütunceleri, 3 cm ebatlı firuze ve patlıcan moru sırlı kare formlu çinilerin damalı kompozisyonlar oluşturmasıyla süslenmiştir (Fotoğraf-20d). Çinilerin aralıklı yerleştirilmesi nedeniyle zemindeki beyaz alçı görülmektedir. Zar formlu sütünce başlıklarına; mavi beyaz, sır altı ve altın yaldızla boyalı çiniler uygulanmıştır. Üzerleri; hatayi, penç, yaprak, bitkisel dallar ve kuş figürleriyle bezenmiştir. Sağdaki sütünce başlığının üçgen formlu kısmında firuze sır altına siyah renkle gagaları birbirine değmiş iki kuş figürü işlenmiştir (Fotoğraf-20e), (Yetkin, 1972: 135; Karpuz, 1989: 19). Üçgen formlu bir diğer sütunce zar başlığı üzerine, altın yaldızla boyama tekniğinde bitkisel motifler işlenmiştir. Bu motiflerin zamanla silindiği görülmüştür (Fotoğraf-20f). Mavi beyaz sır altı teknikli sütunce zar başlıklarında, beyaz zemin üzerine mavi boya ile bitkisel motifler işlenmiştir (Çizim No-3c-d). Çinilerin üzerindeki motiflerin eksik olması bunların sonradan kesilerek monte edildiklerini göstermektedir (Fotoğraf-20g).

Bordür: Mihrap iki bordürle çevrilidir. 18cm genişlikteki iç bordür, "Y" formlu firuze sırlı mozaik çinilerin düz ve ters yerleştirilerek yan yana dizilimlerinden oluşmaktadır. "Y" formlu çinilerin etrafı patlıcan moru sırlı ince mozaik çinilerle çevrelenmiştir. Bu şekilde çiniler bordürü bütünüyle tezyin etmiştir (Çizim No-3b), (Fotoğraf-20d).

Dış bordür, alçı üzerine patlıcan moru sırlı palmet motifleriyle süslenmiştir. Motifin etrafı firuze sırlı şerit çinilerle çevrelenmiştir. Motifler bordür üzerine altlı üstlü tek sıra halinde tekrar edilerek yerleştirilmiştir. Mihrabın zemin kısmını da aynı bordür dolaşmaktadır (Fotoğraf-20d).

Mihrabın dış bordürünü oluşturan palmet motifli çiniler (Fotoğraf-20c) yerine (Arık ve Arık, 2007) tarihli kaynak fotoğrafta (Fotoğraf-20h) mihrap bordürünün, altıgen ve çanak biçimli çinilerin alçıya gömülmesiyle süslendiği görülmüştür. 2010 senesinde yapılan restorasyonla bu çinilerin kaldırıldığı belirlenmiştir (Karpuz ve Tütüncü, 2015: 64). Kaynak fotoğrafta var olan mihrap zeminindeki palmet motifli bordürü devam ettirme amacıyla, mihrap yan bordürlerinin de sonradan bu bordürle çevrilmiş olduğu düşünülebilir. Bu bize günümüz yapısındaki palmet motifli bordürün sonradan boya ile yapıldığını göstermektedir.

Konya Sahip Ata Vakıf Müzesi'nde sergilenmekte olan mihrabın eski bordür çinileri; 14. yy. ürünü olan alçıya kakılmış tek renk lacivert sırlı çanaklar ve 15.yy. altıgen formlu bitkisel desenli mavi beyaz örneklerdir (Fotoğraf-20h), (Çizim No-3e), (Diez, Aslanapa ve Koman, 1950: 108; Dülgerler, 2006: 55; Arık ve Arık, 2007: 175; Şahan, 2009: 26; Karpuz, 2009: 570). Sekiz adet olan mavi beyaz altıgen çini plakalar, beyaz zemin üzerine mavi boya ile bitkisel motiflerle süslenmiştir (Fotoğraf-20i). Mihrabın alt kısmında bulunan çinilerin birinde lüster tekniği ile yapılmış geyik tasviri görülür. Doğada olduğu gibi koşar halde betimlenen geyik figürü, ön bacaklarını öne, arka bacaklarını arkaya doğru açmıştır. Kuyruğu bize tilki kuyruğunu anımsatmaktadır (Çizim No-3e), (Fotoğraf-20j).

Geyik figürüyle bezeli çini eserin benzerini mihrabın sol alt köşesindeki altıgen levhada görmekteyiz. Mihraba ters yönde yerleştirilen altıgen çini plaka üzerindeki motif Karamanoğulları'nın sembolü olan onguna benzetilmektedir (Karpuz, 2009: 570). Altıgen formlu çininin üzeri, firuze yeşil sır üstüne gümüşü perdahla kuş ve bitki figürüyle bezenmiştir. Kabarık göğüslü figürün gagası yırtıcı kuşların özelliklerindedir. Rumi motifinden esinlenilerek yapılan kanadı ve uzun kuyruğu görülmektedir (Çizim No-3f), (Fotoğraf-20k).

Konya Karatay Müze deposunda kayıtlı olan mihrap bordürüne ait altıgen formlu bir çini plaka bulunmaktadır. Caminin minberi altında bulunan firuze sırlı çini üzerine mat yaldız renkli lüsterle kuğu figürü işlenmiştir (Fotoğraf-20l), (Oral, 1964:

32). Kanatlarını yukarı doğru kaldırmış kuşun ağzı açık bir şekilde tasvir edilmiştir. Etrafı küçük bitkisel motiflerle doldurulmuştur. Üzerindeki sırda çatlaklıklar olduğu görülmektedir. Altıgen formlu plaka çinilerde, ana motif olan figür merkeze büyük ebatlarda yerleştirilmiş, etrafları küçük bitkisel motiflerle boş bırakılmaksızın doldurulmuştur. Karpuz ve Tütüncü, bu çinilerin Karamanoğullarına ait olduğunu belirtmektedir (Karpuz ve Tütüncü, 2015: 34).

Mihrap niş altı; 95 cm yükseklikte, 90 cm genişliktedir. Çini mozaik tekniğiyle beş farklı kompozisyon işlenmiştir. Nişin en altına mihrap dış bordüründe gördüğümüz palmet motifli süsleme uygulanmıştır. Bunun üstünde; firuze zemin üzerine patlıcan moru sırlı kufi ve rumileri anımsatan motifler ve geometrik süslemelerden oluşan çinili kompozisyon uygulanmıştır. Üçüncü sırada, firuze sırlı altıgen ve patlıcan moru sırlı üçgen formlu çinilerin aralıksız dizilimleriyle oluşturulmuş geometrik süsleme görülür. Bunun üzerinde mihrap iç bordürünü oluşturan düz ve ters yerleştirilmiş "Y" formlu mozaik çinili süslemelerin tekrarı görülür. Son olarak en üst kısımda, patlıcan moru sırlı stilize kelebek ve firuze sırlı altıgen çinilerin alçı üzerine yerleşimiyle yapılmış mozaik çinili süslemeyi görmekteyiz (Fotoğraf-20m).

Mihrap nişinin iç yan kenarları 9cm boyutlarında tek renk firuze sırlı altıgen plaka çinilerin aralıksız dizilimlerinden oluşmaktadır. Çinilerde; firuze sırların açık, koyu tonları ve lacivert sırlar uygulanmıştır (Fotoğraf-20n).

Kavsara; Beş sıra mukarnaslı mihrap kavsarası, firuze ve patlıcan moru sırlı çinilerle süslenmiştir. Yıldız, zikzak, eşkenar dörtgen, stilize kelebek, beşgen, altıgen, üçgen, kare, elips, "Λ" gibi farklı ebat ve formlardaki mozaik çinilerle (Fotoğraf-20ö) alçı üzerinde geometrik kompozisyonlar oluşturulmuştur.

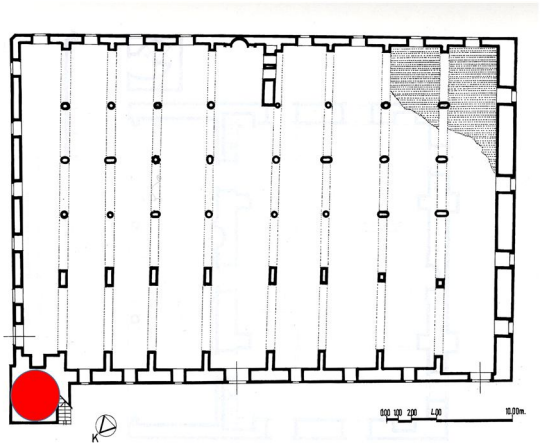
Köşelik; Mihrap köşelikleri mukarnas bölümündeki gibi küçük ebatlı mozaik çinilerle süslenmiştir. Köşeliklerde iki farklı geometrik süsleme görülür. Üstte; alçı zemin üzerine, firuze sırlı yıldız ve patlıcan moru sırlı kare formlu çinilerle yapılmış kompozisyon altta; firuze ve patlıcan moru sırlı, yıldız ve eşkenar dörtgenlerden oluşan yoğun bir kompozisyon uygulaması görülür (Fotoğraf-20ö).

Değerlendirme; Mihrap bütünüyle çini mozaik tekniğiyle kaplanmıştır. Mihrap sütunce zar başlıklarındaki mavi beyaz, altın yaldızla boyama, lüster ve sır altı teknikli çinilerin mihrabı kaplayan mozaik çinilerle uyumlu olmadığı anlaşılmaktadır. Çinilerdeki motifleri incelediğimizde, mavi beyaz sır altı teknikli olanlar Osmanlı dönemine özgü hatayi, penç, bitkisel sap ve yapraklarla süslenmiştir. Sahip Ata Vakıf Müzesi'nde bulunan mihrabın lüster teknikli kuş ve geyik figürlü çinileri Selçuklu Saray çinilerinde bolca kullanılmış olan çinilerle benzerlik göstermektedir. Ancak Saray çinilerinde figürle süslenmiş olan lüsterler yaygın olarak opak sır üzerine uygulanmışken, Kazımkarabekir Ulu Cami örneğinde, firuze sır üzerine uygulanmıştır. Mavi beyaz altıgen plaka çinilerde ise 15. yy. Osmanlı döneminin izleri görülmektedir (Yetkin, 1972: 138; Karpuz ve Tütüncü, 2015: 64).

Caminin alçı ve çini mozaikli mihrabı Selçuklu dönemine ait mihrapların özelliğindedir. Ancak yapılan incelemeler mihrabın ilk şeklini muhafaza edemediğini, tamir ve ilavelerle yeni eklemelerin yapıldığını göstermiştir (Yetkin, 1972: 134). Buradan anlaşılıyor ki, mihrapta Selçuklu ve Osmanlı çinileri bir arada kullanılmıştır (Yetkin, 1972: 138; Temizsoy ve Uysal: 1981: 106; Önge, 1989: 19-46; Karpuz, 1989: 19; Topal, 2009: 422). Karpuz ve Tütüncü; Lüster teknikli çinilerin Karamanoğullarına ait olduğu belirtilmektedir. Ancak aynı eserde, bu çinilerin Selçuklu Saray çinilerinde bolca kullanılmış olan çinilerle benzerlik gösterdiğini de belirtmişlerdir (Karpuz ve Tütüncü: 2015: 34-64). Yetkin ve Öney; lüster teknikli çinilerin Selçuklu dönemine ait olduğunu belirtmiştir (Yetkin, 1972: 136; Öney, 1976: 55). Konyalı; mihrabın sağ ve solunda başka devirlerden getirilmiş çinilerin olduğunu belirtmiştir (Konyalı, 1967: 273). Bizde, mihraba sonradan yerleştirilmiş olan Osmanlı dönemi mavi beyazları gibi, lüster teknikli çinilerin de Selçuklu dönemine ait olduğunu öngörmekteyiz.

4.4. Ereğli Ulu Cami

Fotoğraf No: 21 a-h
Çizim No: 4



Plan-4: Ereğli Ulu Cami plan (Dülgerler, 2006: 310).

4.4.1. Yapının Tanımı

Ulu Cami olarak adlandırılan yapı, Cami-i Ereğli, Cami-i Herakliya, Cami-i Kebir, Kıble Cami adlarıyla da tanımlanır (Fotoğraf-21a), (Yörük, 2009: 159). Yapı, kendi adını verdiği Cami-i Kebir Mahallesi'ndedir. Güneyinde Eski Hamam, doğusunda Rüstem Paşa Kervansarayı, batısında Cağaloğlu Bedesteni yer almaktadır (Nar, Kılıç ve Baş, 2009: 65). Yapım tarihi tam olarak bilinmeyen cami, vakıf kayıtlarına göre Karamanoğlu İbrahim Bey'in oğlu Mehmet Bey tarafından yaptırılmıştır (Dülgerler, 2006: 61). Enine dikdörtgen planlı, mihraba dik dokuz sahnlı olan cami (Plan-4), (Fotoğraf-21b) düz toprak damla örtülü iken sonradan üzerine çatı yapılmıştır. Kuzeyde iki doğu cephede bir girişi vardır. Caminin en dikkat çeken bölümü minaresidir. Sekiz köşeli beyaz mermer kaide üzerine oturan minarenin eskiden gözetleme kulesi olarak kullanıldığı belirtilmektedir. Cami

inşasında moloz ve kesme taş, mermer, ahşap ve devşirme malzemeler kullanılmıştır (Apa, 2008: 34, 39; Yörük, 2009: 159).

4.4.2. Çini Süslemenin Görüldüğü Yerler

Caminin sadece minare bölümüne çini uygulanmıştır.

4.4.2.1. Minare Çinileri

Tek şerefeli tuğla minare caminin kuzey doğu cephesindedir. Minare gövdesi on kuşakla çevrilidir. Şerefe altındaki bazı kuşaklar taşla, bazıları tek renk firuze sırlı, kakma ve mozaik çinilerle süslenmiştir. Mukarnaslı şerefesinde kakma çiniler görülmektedir (Diez, Aslanapa ve Koman, 1950: 117; Dülgerler, 2006: 62; Karpuz, 2009: 1781). Birinci, dördüncü, yedinci ve onuncu kuşaklarda kakma çiniler mevcuttur. Üzerinde yazı bulunan birinci kuşak ile geometrik örgü ihtiva eden onuncu kuşağın çinileri büyük oranda mevcut değildir (Önge, 1985: 39).

Yapının mevcut durumuna baktığımızda çinileri büyük oranda dökülmüştür. Kaynaklarda söz edilen minarenin şerefe alt mukarnaslarındaki kakma çini mozaikler günümüz yapısında yoktur. Ancak bu çinilerin görselleri Konya Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Arşiv Belgelerinde mevcuttur. Fotoğrafta, mukarnaslar bir sıra çinili bir sıra çinisiz şekilde görülmektedir. Çinili mukarnaslar, ortada firuze sırlı yıldız formlu etrafı patlıcan moru sırlı stilize kelebek formlu mozaik çinilerle bezenmiştir (Fotoğraf-21c).

Minarenin kaide kısmına yakın olan ilk kuşağında, firuze üzerine patlıcan moru sırlı sülüs yazı dekorlu çini görülmektedir (Fotoğraf-21d). Bu çiniler büyük oranda hasar görmüştür. Küçük bir bölümü kalmış olan yazı motifli çininin minare kuşağını tamamen çevrelediği eski bir fotoğraftan anlaşılmaktadır (Fotoğraf-21e).

Minarenin şerefe altındaki (Fotoğraf-21f) kuşak çinileri (Çizim No-4a-b) günümüzde mevcut olmayıp sonradan boya ile renklendirilmiştir. Şerefe üstünde ise (Fotoğraf-21g) sonradan boya ile yapılmış süsleme görülmektedir. Minarenin boya

ile süslenmiş şerefe alt kuşağının, sülüs yazılı çini mozaik kuşakta uygulanmış patlıcan moru ve firuze sırlı çiniler gibi aynı renkle sırlı çinilere sahip olduğu düşünülebilir. Kaynak fotoğrafta minare şerefe altındaki kuşak çinilerinde de bunu görebilmekteyiz (Fotoğraf-21h).

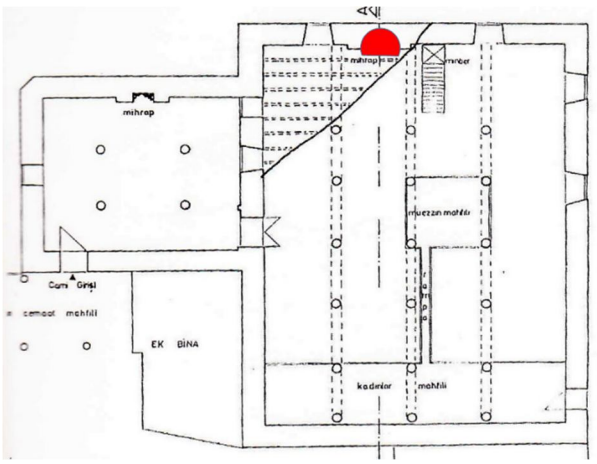
Değerlendirme; Ereğli Ulu Cami minaresindeki çinilerin bir kısmı günümüzde mevcuttur. Mevcut olmayan çinilerin yerlerine sonradan boyama uygulaması yapılmıştır. Ancak sonradan yapılan boyamaların özgün çinilerle yapılmış olan kompozisyonu yansıttığı düşünülebilir. Osman N. Dülgerler; Minarenin şerefe alt kuşağındaki boyamaların özgün çinili kompozisyonla büyük oranda benzerlik gösterdiğini, şerefe üstündeki boyamaların ise sonradan yapılan bir uygulama olduğun ifade etmektedir.

Ereğli Ulu Cami minaresindeki çini süslemeler gibi Karaman İbrahim Bey İmareti ve Karaman Emir Musa Medrese minarelerinde de çini süslemeler bulunmaktadır. Böylece özgün çinileri ve boyamalarıyla Karaman Beyliği çini sanatının örneğini ihtiva eden Ereğli Ulu Cami minaresindeki çiniler hakkında genel bilgi verilmiştir.

4.5. Karaman Yollarbaşı (İlisra) Cami

Fotoğraf No: 22 a-j

Çizim No: 5



Plan-5: Yollarbaşı (İlisra) Cami plan (Karpuz, 2009: 620).

4.5.1.Yapının Tanımı

Karaman ili, Kazımkarabekir ilçesi, Yollarbaşı Kasabası'ndadır (Fotoğraf-22a). Yapının kitabesi mevcut değildir (Karaçağ, 2002: 37; Topal, 2009: 151). XIV. yy. alçı mihrapların özelliklerini taşıması nedeniyle o döneme ait olduğu düşünülür (Bakırer, 2000: 228). Ancak caminin giriş kapısı üzerindeki taş kitabesinde hicri 942 (1544) senesinin yazılı olduğu belirtilir (Karpuz ve Tütüncü, 2015: 78). Eğimli bir arazi üzerine inşa edilen cami, vakıf kayıtlarında 1476 yılından sonra inşa edilmiş ahşap direkli cami olarak tanımlanmıştır. Yapı malzemesi taştır (Temizsoy ve Uysal, 1981: 105; Karpuz, 2009: 615). Mescit ve cuma cami şeklinde iki bölümden oluşur. Bölge halkı bu bölümlere yazlık kışlık da demektedir (Konyalı, 1967: 360; 2). Cami, kuzey güney doğrultulu dikdörtgen planlıdır. Mihraba dik üç sahnlı harimi 18 ahşap

sütunlu olup üzeri toprak damla örtülüdür (Fotoğraf-22b), (Plan-5). Bitişiğindeki küçük mescit camiyle birlikte inşa edilmiştir. Mescidin giriş kapısı kuzeyde olup camiye bu mescidin içinden geçilir (Fotoğraf-22c). Mukarnas başlıklı dört ağaç sütunun taşıdığı son cemaat bölümü toprak damla örtülüdür (Diez, Aslanapa ve Koman, 1950: 101).

4.5.2. Çini Süslemenin Görüldüğü Yerler

Caminin sadece mihrap bölümüne çiniler uygulanmıştır.

4.5.2.1.Mihrap Çinileri

Dikdörtgen formlu mihrap 2.90x4.30 m boyutlarındadır (Fotoğraf-22d). Alçı mihrabın üzerinde başka yerlerden getirilerek yerleştirilmiş on adet çini parçası görülür. Konyalı, bu çinileri Selçuklu eseri olarak tanımlamıştır (Konyalı, 1967: 361), (Çizim No-5a).

Mihrap niş altı; 160cm yükseklikte, 114 cm genişliktedir. Üzerine beş adet çini parçası yerleştirilmiştir. Bunların içinde, sır altı teknikli figürle tezyin edilmiş iki çini plaka görülür. Altıgen formlu çini plaka üzerindeki insan figürü, Türk oturuşu olarak tanımlanan "bağdaş kurarak oturmuş" şekilde tasvir edilmiştir. Figür, kollarından birini yukarı doğru, diğerini dizine koymuştur. Lacivert renkte kaftan giymiş, kaftanın önü yırtmaçlı, yakası ve kenarları beneklidir. İçine gene benekli bir entari giymiştir. Kollarında tirazlar seçilmektedir (Fotoğraf-22e).

Mihraptaki diğer figürlü levhanın yarısı kırılmıştır. Mevcut haliyle üzerinde kuş figürü olduğu anlaşılmaktadır. Sır altı teknikli çini parçası üzerinde figürün kanatları, gövdesi, ayak ve kuyruğu görülür. Figürün gövdesi tek renk kobaltla sırlanmış, kanatları çizgisel motiflerle bezenmiştir. Etrafı bitkisel motiflerle doldurulmuştur. Yarım altıgen formlu plaka çininin üzerine gene yarısı olan tek renk firuze sırlı altıgen formlu bir çini plaka koyulmuştur (Fotoğraf-22f). Mihrabın figürlü çinileri teknik ve üslup bakımından Selçuklu Saray çinilerine benzemektedir. Diğer

çiniler tek renk firuze sırlı, altıgen, üçgen, dikdörtgen gibi geometrik formlardan oluşmaktadır (Fotoğraf-22g).

Kavsara; Mihrap mukarnas bölümüne tek renk sırlı geometrik formlu çini parçalar belli bir düzen gözetilmeksizin yerleştirilmiştir. Bu çiniler, firuze ve patlıcan moru sırlı, dikdörtgen, altıgen, üçgen ve kare gibi geometrik formlardan oluşmaktadır (Fotoğraf-22h).

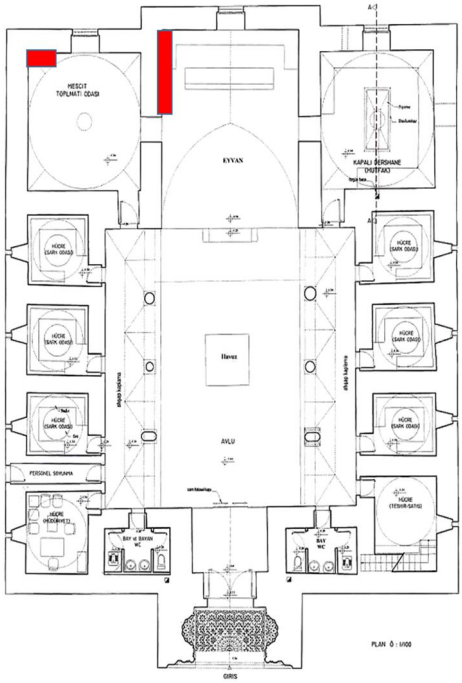
Köşelik; Mihrap köşeliklerine tek renk firuze sırlı kabaralar yerleştirilmiştir (Fotoğraf-22i). Bunların altında altıgen formlu mavi beyaz renkli iki çini plaka görülür. Beyaz zemin üzerine mavi sırla kazıma mozaik tekniğinde 'La ilahe illallah' ve 'Muhammed en Resulullah' yazılmıştır (Fotoğraf-22j), (Konyalı, 1967: 361; Temizsoy ve Uysal, 1981: 105; Karaçağ, 2002: 40; Topal, 2009: 151).

Değerlendirme; Mihrap bütününe baktığımızda, farklı teknikli çinilerin bir arada kullanıldığı görülür. Bu çinilerin yerleşim düzenleri ve tekniklerinden mihraba ait olmadıkları anlaşılmaktadır. Mihrabın özgün çinilerinin, Ermenek Ulu Cami örneğindeki gibi üzerindeki alçı kabartma motiflerine uygun formlarda olduğu düşünülebilir. Ancak mihrap üzerinde bu görüşümüzü destekler nitelikte bir çini parçası mevcut değildir.

4.6. Karaman Hatuniye Medresesi

Fotoğraf No: 23 a-b

Çizim No: -



Plan-6: Hatuniye Medresesi, plan
(Konya Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Arşiv Belgesi).

4.6.1.Yapının Tanımı

Karaman ili Alişahane Mahallesi'ndedir. Portali oldukça gösterişlidir (Fotoğraf-23a). Mimarı, Numan Bin Hoca Ahmet'tir (Konyalı, 1967: 464; Anonim, 1971: 940; Dülgerler, 2006: 107; Cengiz, 2008: 123). Alaaddin Bey'in karısı Nefise Hatun tarafından 1382'de inşa ettirilen Hatuniye Medresesi, Ermenek Tol Medreseye benzeyen bir plana sahiptir. Dikdörtgen planlı iki eyvanlı, açık avluludur. İki yönden

revakla çevrili, beşik tonozla örtülü avlunun ortasında kare havuzu vardır (Fotoğraf-23b). Avlunun güneyinde dışa taşkın ana eyvan, iki yanında kubbeli odalar mevcuttur (Plan-6). Soldaki, Nefise Hatun'un Türbesi, diğeri dershanedir. Yapının doğu ve batısında üzeri kubbeyle örtülü dörder hücresi vardır. Cepheden taşkın taç kapının iki renkli mermerden süslemesi Anadolu Selçuklu medrese mimarisini anımsatmaktadır. Girişi kuzeydoğu cephededir (Temizsoy ve Uysal; 1981: 80; Boynukalın, 1990: 60; Cantay, 2002: 39; Delen, 2005: 124; Yemiş, 2009: 29; Çolak, Yıldız ve Öztora, 2012: 31).

4.6.2. Çini Süslemenin Görüldüğü Yerler

Medresenin ana eyvan, türbe ve odaları çinilerle süslenmiştir.

4.6.2.1. Ana Eyvan Çinileri

Diez, Aslanapa ve Koman; Medrese ana eyvanının lacivert sırlı altıgen formlu çinilerle kaplı olduğunu belirtmektedir (Diez, Aslanapa ve Koman, 1950: 55; Konyalı, 1967: 472; Yetkin, 1972: 131; Akalın, 1997; 503; Sarre, 1999: 119; Ünal, 2001: 529). Günümüz yapısında bu çinilerin tek renk firuze sırlı olduğu görülmektedir. Ana eyvanın sol köşesinde bir kısmı bulunan çiniler büyük oranda tahrip olmuştur. Bir kenarı yaklaşık 12 cm olan altıgen formlu çiniler aralıksız duvar yüzeyine uygulanmıştır. Çiniler korunma amacıyla üzeri camla kaplı ahşap bir çerçeve içinde muhafaza altına alınmıştır (Fotoğraf-23c).

4.6.2.2. Türbe ve Oda Çinileri

Diez, Aslanapa ve Koman'ın verdiği bilgilerde; kışlık dershane ve türbe içinin mor ve mavi sırlı çinilerle kaplı olduğu belirtilmiştir. Kubbeli odanın duvar çinileri eyvan çinilerine benzemektedir (Diez, Aslanapa ve Koman, 1950: 55; Konyalı, 1967: 472; Yetkin, 1972: 131; Temizsoy ve Uysal, 1981: 84; Özüdoğru, 1989: 134; Akalın, 1997: 503). Günümüz yapısını incelediğimizde ana eyvanın

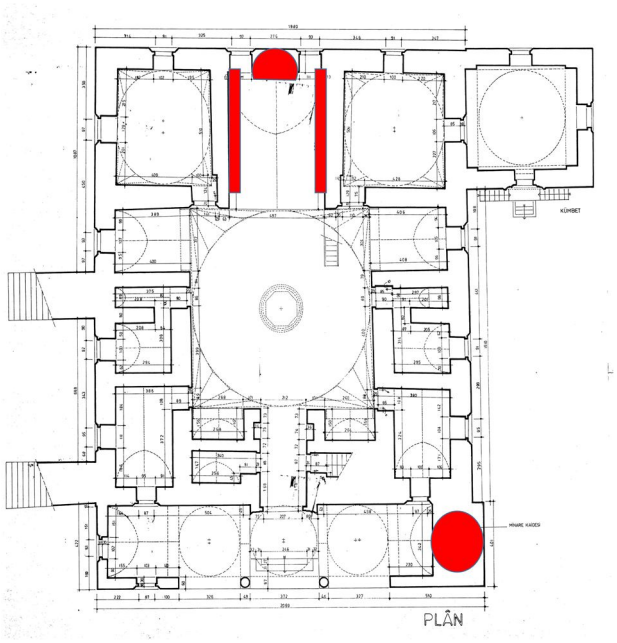
solundaki kubbeli odada çini kalıntıları olduğu görülmektedir. Girişin tam karşısındaki duvarın sol kenarında bir kenarı yaklaşık 15 cm olan üçgen formlu lacivert sırlı ve altıgen formlu turkuaz sırlı üç adet çini plaka görülmektedir. Bu çinilerin üst kısmına dikdörtgen formlu tek renk lacivert sırlı plaka çiniler uygulanmıştır (Fotoğraf-23d). Çiniler büyük oranda tahrip olmuştur. Odaya girişin sağ kenarındaki duvar yüzeyinde bulunan harç kalıntılarından benzer formlu çinilerin burada da uygulandığı anlaşılmaktadır (Fotoğraf-23e). Çiniler ve harç kalıntıları (korumak ve sergilemek için) üzeri camla kaplı ahşap çerçeve içerisine alınmışlardır.

Değerlendirme; Medresenin ana eyvan ve eyvanın yanındaki kubbeli odanın duvar yüzeyinde bir kısmı mevcut olan çiniler yapının özgün çinileridir. Bu çiniler, ana eyvan ve kubbeli odanın duvar yüzeylerinin belirli bir yüksekliğe kadar çinilerle kaplı olabileceğine dair fikir vermektedir. Buradaki çinilerin benzer teknik ve kompozisyonlu örneklerini Karaman İbrahim Bey İmareti ve Hasbey Darulhuffazı'nda görebilmekteyiz.

4.7. Karaman İbrahim Bey İmareti

Fotoğraf No: 24 a-l

Çizim No: 6



Plan-7: Karaman İbrahim Bey İmareti, plan
(Konya Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Arşiv Belgesi).

4.7.1. Yapının Tanımı

Karaman ili, İmaret Mahallesinde yer almaktadır. Mescit, medrese, darulkurra ve tabhaneden oluşan İbrahim Bey Külliyesi 1432 yılında Karamanoğlu II. İbrahim Bey tarafından yaptırılmıştır. Yapı bütünüyle kesme taştan yapılmış, İki katlı kapalı avlulu dört eyvanlıdır (Fotoğraf-24a), (Diez, Aslanapa, Koman ve 1950: 67; Temizsoy ve Uysal, 1981: 84; Boynukalın, 1990: 61; Cantay, 2002: 20; Aslanapa, 2003: 206; Yemiş, 2009: 45; Topal, 2009: 258; Fataha, 2010: 232; Çolak, 2012: 36). İmaret, Karamanoğulları'nın en zengin eserlerindendir. Yapının merkezinde kubbe

ile kapatılmış dört köşe bir avlu, bunun iki yanında tonozlu odalar bulunur (Fotoğraf-24b). Avlusunda revak yoktur (Plan-7). Selçuklulardan daha sade olan yelpaze pandantiflerle kubbeye geçilir. Kubbesi aydınlık pencereli olup ortadaki havuzlu bölümü örter. Güneyinde bir eyvan (Fotoğraf-24c) eyvanın iki yanında kubbeli odalar ve sağdaki odaya bitişik bir türbesi vardır. Türbede, İbrahim Bey ve iki oğluna ait olan alçı süslemeli üç sanduka bulunur (Konyalı, 1967: 409; Aslanapa, 1973: 206; Aslanapa, 2003: 206). Cephenin batısındaki minare gözetleme kulesi olarak da kullanılmıştır. Girişin hemen sağındaki bir merdivenle 'U' biçimli oldukça sade olan üst kata çıkılır. Kuzey cephedeki son cemaat bölümü, iki mermer sütuna oturan sivri kemerlerin taşıdığı üç kubbeyle örtülüdür. Giriş kapısı buradadır (Özüdoğru, 1989: 137; Durukan, 2000: 288). İbrahim Bey İmareti zaman zaman onarım geçirmiş bir yapıdır. İmaret XVIII. yüzyılda faal durumda idi. Evahir-i Rebiyülahir 1147 (21/29 Eylül 1734) tarihli bir belgeden imaretten fakirlere ekmek dağıtıldığı anlaşılmaktadır (Cengiz, 2008: 28).

4.7.2. Çini Süslemenin Görüldüğü Yerler

İbrahim Bey İmareti'nin, eyvan, mihrap ve minare bölümlerine çini uygulaması yapılmıştır.

4.7.2.1. Ana Eyvan Çinileri

İmaretin ana eyvan yan duvarları yaklaşık 2.50 m' ye kadar lacivert sırlı 15-16cm ebatlı altıgen formlu plaka çinilerle kaplanmıştır. Bunların etrafına yarım altıgen formlu mavi sırlı çinilerle ince şeritli bordür oluşturulmuştur (Fotoğraf-24d). Ana eyvanın özgün çinileri çalınmış olup bazı parçaları kalmıştır (Fotoğraf-24e), (Diez, Aslanapa ve Koman, 1950: 74; Konyalı, 1967: 409; Yetkin, 1972: 131; Sözen, 1972: 39; Temizsoy ve Uysal, 1981: 86; Durukan, 2000: 289; Dülgerler, 2006: 118; Bilir, 2008: 23). Çalınan çinilerin yerleri sonradan yapılan restorasyonlarla tamamlanmış olup özgün çiniler değildir (Fotoğraf-24f).

4.7.2.2. Mihrap Çinileri

İstanbul Çinili Köşkte sergilenen mihrap 2,18 x 3,57 m ebatlı, dikdörtgen formludur (Fotoğraf-24g), (Çizim No-6a). Çinileri; sarı, kahverengi, beyaz, kırmızı, patlıcan moru, lacivert, firuze, yeşil, siyah ve altın yaldızla renklendirilmiştir. Çinilerde renkli sırları ayıran siyah kontur yerine kırmızı rengin kullanımı da görülmektedir.

Sütunce; Mihrap sütunceleri ve mukarnaslar lacivert sırlı çinilerle kaplı olup (Fotoğraf-24h) kalan izlerden üzerlerinde altın yaldızla bezenmiş motiflerin olduğu görülür. Diğer mimari örneklerde gördüğümüz uygulamalardan farklı olarak sütunce başlıklarında kum saati, onun üzerinde zar formu mevcuttur.

Bordür; Mihrap dört bordürle çevrelenmiştir. En iç bordür; lacivert zemin üzerine, beyaz renkli dört rumi ve beyaz kahverengi, altın yaldızla boyalı penç motiflerinin tekrarıyla süslenmiştir. Altta firuze renkli helezonlar üzerine yeşil renkli goncagül ve sarı renkli penç motifleri yerleştirilmiştir (Fotoğraf-24i). İkinci bordür; 6cm genişliğindedir. Lacivert zemin üzerine, firuze sırlı yapraklarla doldurulmuş tek şeritli helezon uygulanmıştır. Helezon üzerine; yeşil, beyaz renkli katmerli penç motifleri ve sarı renkli üç yapraklı goncagüller sırasıyla yerleştirilmiştir (Fotoğraf-24i). Üçüncü bordür; 15 cm genişliğinde ve iç bükeydir. Lacivert zemin üzerine firuze sırlı farklı rumi motifleriyle süslenmiş kıvrımlı helezonlar işlenmiştir. Üzerine beyaz renkte çiçekli kufi ve sülüs yazıyla Besmele ve Ayet-el Kürsi yazılmıştır (Fotoğraf-24i), (Konyalı, 1967: 410; Temizsoy ve Uysal, 1981: 86; Önge, 1991: 72; Dülgerler, 2006: 118). Bordürün alt kısmına sarı renkli yıldızlı geometrik ağlardan oluşan bir kompozisyon uygulanmıştır. Motiflerin araları kahverengi ve lacivert sırla doldurulmuştur (Fotoğraf-24j). Dış bordür; 6.5 cm genişliğindedir. Büyük ve küçük palmetlerin (tepelik) yan yana dizilimleriyle süslenmiştir. Lacivert zemin üzerindeki firuze palmetler beyaz şeritle çerçevelenmiştir. Aradaki palmetler kahverengi sır üzerine firuze renklidir (Fotoğraf-24i).

Mihrap niş altı; Lacivert sırlı altıgen formlu çinilerin aralıksız dizilimleriyle kaplanmıştır. Alt ve üst kenarlarına mihrabın en iç bordüründe görülen süsleme uygulanmıştır. Aynı süslemeyi mihrap mukarnas kenarında da görmekteyiz (Fotoğraf-24h).

Köşelik; Mihrap köşelik bölümünde zemin lacivert sırla kaplanmıştır. Üzerine iki farklı helezon uygulanmıştır. Helezonların biri sarı sırlı olup büyük ebatlı farklı rumi motifleriyle süslenmiştir. Firuze sırlı helezonların üzerinde ise, beyaz sırlı penç, goncagül ve üç yapraklı çiçek motiflerinin kullanımları görülmektedir (Fotoğraf-24h). (Çizim No-6b).

Alınlık; Mihrap alınlık bölümü dikdörtgen formlu olup lacivert zemin üzerine rumi ve bitkisel helezonlarla süslenmiştir. Beyaz renkli tepelik motifleri ve firuze sırlı ortabağ motifleri yan yana yerleştirilmiştir. Etrafına mihrabın en iç bordüründe gördüğümüz tezyinatın tekrarı uygulanmıştır (Fotoğraf-24k).

4.7.2.2.3. Minare Çinileri

Minarenin şerefe alt kısmı tek renk turkuaz sırlı palmet (tepelik) motifli kakma çinilerin tekrarı ile çevrelenmiştir. Palmet motifleri alt ve üstten firuze sırlı kare formlu plaka çinilerle bordür oluşturularak sınırlandırılmıştır (Fotoğraf-24l).

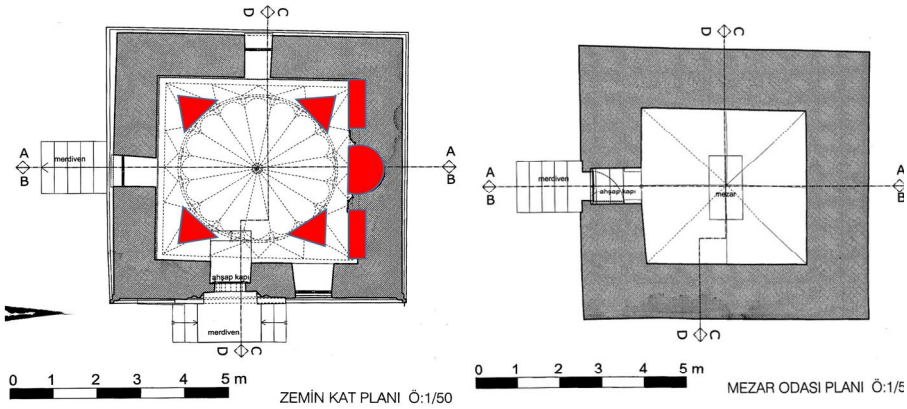
Değerlendirme; Mihrabın çinilerini incelediğimizde kullanılan teknik, renk ve desenlerin Timur ve Osmanlı dönem eserlerini yansıttığı görülmektedir. Çinili mihrabın süslemeleri Osmanlı yapılarından; Bursa Yeşil Cami, Edirne ve Bursa Muradiye Cami mihrap örnekleriyle benzerlik göstermektedir (Doğan, 2006: 137). Bursa Yeşil Cami'nin mihrap nişini kuşatan bordürlerin ikincisinde ve alınlıkta gördüğümüz helezonlar yapan rumili kıvrım dallar üzerinde kufi ve celi sülüs yazılardan oluşan kompozisyonu, aynı dönemde yapılmış olan Edirne Muradiye Cami ve Karaman İbrahim Bey İmareti'nin mihrap bordürlerinde görmekteyiz.

Mihrabın bütününe baktığımızda lacivert sır üzerine tezyin edilmiş sarı, beyaz, firuze, yeşil sırlı bitki ve yazı motifleri uygulanmıştır. Oldukça yoğun bir süslemeye sahip olan mihrap, niş ve mukarnas bölümlerinin yalın bırakılmasıyla yoğunluğun giderilmesi amaçlanmış olsa da bu tam olarak sağlanamamıştır.

Karaman Beyliği mimari yapıları içinde renkli sır teknikli çini örneği sadece bu yapının mihrabında mevcuttur. Timur dönemi mimarisinde daha çok uygulanmış olan renkli sır tekniği Osmanlı yapılarında da görülmektedir. Bu mihrabın da o dönem ustaları tarafından uygulanmış olduğu anlaşılmaktadır.

4.8. Konya Hasbey Darülhuffazı

Fotoğraf No: 25 a-j
Çizim No: 7



Plan-8: Hasbey Darulhuffazı plan
(Konya Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Arşiv Belgesi).

4.8.1. Yapının Tanımı

Konya ili Meram ilçesindeki Gazi Alemşah Mahallesi Hacı Hasbey Sokağı'ndadır. Giriş kapısı üzerindeki taş kitabeye göre, 1421 yılında Hacı Hasbey oğlu Mehmed Bey zamanında hafız yetiştirmek için yaptırılmıştır (Fotoğraf-25a), (Önder, 1950: 82; Önder, 1952: 36; Anonim, 1991: 20; Kolas, 1995: 56; Köroğlu, 1999: 85; Bakırer, 2000: 239; Baysal, 2016: 693). Darülhuffaz; "dar" ve "huffaz" kelimelerinden oluşan, Kuran'ın öğretildiği ve ezberletildiği eğitim kurumlarına verilen isimdir (Kılınç, 2008: 18; Baysal, 2016: 694). Batılılar bu esere ince işçiliğinden dolayı "Aya Sofya Mescidi" demişlerdir (Konyalı, 1964: 959; Kılınç, 2008: 41; Özoğul, 2014: 48). Eskiden Rum mahallesinde bulunduğu için "Küçük Ayasofya" olarak da tanımlanmıştır (Karpuz, 1996: 77). İki katlı yapı, tuğla malzemeli kare bir mekan üzerinde, köşeleri pahalanarak on altıgen yüksek kasnakla geçilen bir kubbe ile örtülüdür (Plan-8). Kasnağın dört köşesinde sivri kemerli pencereler bulunmaktadır. Doğu cephesindeki çift yönlü çıkılan merdivenlerle yapıya

girilmektedir. Yapının üstündeki çıkıntılardan güneyinde bir eki olduğu anlaşılmaktadır (Köroğlu, 1999: 58; Dülgerler, 2006: 135). Tuğla duvarlar, üç yandan kesme taşla, ön cephedeki yıldızlı geçmeler ve örgü motifleri mermer levhalarla kaplanmıştır. Mermer levhaların çoğu dökülmüştür. Yapının içi oldukça karanlıktır. Üst kısmında mescidi, altta ise mezar hücresi bulunmaktadır (Akok, 1973: 7). Darülhuffaz'ın bodrum katında Hasbeyoğlu Mehmet Çelebi'nin kabri olduğu düşünülmektedir (Fotoğraf-25b). Bu nedenle Hasbeyoğlu Darülhuffazı'nın türbe darülhuffazlar sınıfına girdiği söylenmektedir (Kılınç, 2008: 32).

4.8.2. Çini Süslemenin Görüldüğü Yerler

Hasbey Darulhuffazı'nın mihrap, kubbe geçişleri ve kıble duvarlarında çini süslemeler görülmektedir.

4.8.2.1.Mihrap Çinileri

Dikdörtgen formlu mihrap 2.00 x 2.50 m ebatlarındadır. Patlıcan moru ve firuze sırlı mozaik çinilerle tezyin edilmiştir (Fotoğraf-25c), (Çizim No-7a). Ancak bu çinilerin zamanla döküldüğü görülmüştür.

Sütunce; Nişi sınırlayan zar başlıklı sütuncelerin üzeri, lacivert sırlı palmet motifleri, etrafları firuze sırlı çinilerle süslenmiştir. Zar başlıkları, tek renk firuze sırlı kare formlu plaka çinilerle kaplanmıştır (Fotoğraf-25d).

Bordür; Mihrabı üç bordür çevreler. 10cm genişlikteki pahlı yüzeydeki iç bordür firuze sırlı palmet ve lacivert sırlı yarım palmet motiflerinin art arda dizilimiyle oluşmuştur. Etrafı tek renk firuze sırlı ince bir bordürle çevrilidir. 15cm genişliğindeki ikinci bordür; firuze sırlı ikisi karşılıklı ikisi ters yönde yerleştirilmiş ok ucunu anımsatan geometrik motiflerle süslenmiş, zemin lacivert sırlı çinilerle kaplanmıştır. Dış bordür; 10 cm genişlikte turkuaz zemin üzerine lacivert sırlı zencirek motifi ile bezenmiştir (Fotoğraf-25e).

Mihrap niş altı; Çinileri büyük oranda dökülmüş olan mihrap niş altı en yoğun süslemenin görüldüğü bölümdür. 110 cm yükseklik, 115 cm genişliktedir. Kalan çinilerden, firuze sırlı yıldız ve oniki köşeli geometrik formlarla oluşturulmuş mozaik çinilerin uygulandığı görülmektedir. Çözümleyebildiğimiz kadarıyla merkezde altı kollu bir yıldız motifi ve bu motifin kollarından oluşan ikinci bir altı kollu yıldız motifi görülmektedir. Bu kolların sonsuz dağılımı neticesinde diğerlerinden daha büyük olan altı kollu bir yıldız motifi daha oluşmaktadır. Buradaki yıldız kollarının uç kısımlarının birbirlerine bağlanması neticesinde on iki köşeli geometrik formlar elde edilmiştir. On iki köşeli geometrik formların birbirine ilmeklenmesiyle de nişin yüzeyi süslenmiştir. Firuze sırlı yıldız ve onikigenlerin arasında kalan bölümlere tek renk lacivert sırlı çiniler uygulanarak nişin yüzeyi bütünüyle mozaik çinilerle kaplanmıştır (Fotoğraf-25f).

Kavsara; Mihrap kavsara bölümü 125cm yüksekliktedir. Kavsaranın kenarlarından dört sıra mukarnaslı olduğu anlaşılmaktadır. Mukarnasların üzeri alçı ile sıvalı olup çinileri büyük oranda dökülmüştür. Geriye kalan çinilerden, firuze sırlı üçgen ve lacivert sırlı altı kollu yıldızlardan oluşan mozaik çinilerin alçı üzerine uygulandığı görülmektedir (Fotoğraf-25g).

Köşelik; Mihrap köşelikleri "üç kollu çarkıfelek" ve "A" kompozisyonlarıyla oluşturulmuş lacivert sırlı mozaik çinilerle kaplanmıştır (Çizim No-7b). Zemin firuze sırlı çinilerle doldurulmuştur. Mihrap köşeliklerinin etrafı sütunce zar başlığına kadar, dikdörtgen formlu tek renk firuze ve lacivert sırlı çinilerin ince şerit şeklinde dizilimleriyle çevrilmiştir (Fotoğraf-25g-h).

4.8.2.2. Kubbe Geçişlerindeki Çiniler

Kubbe içi çok dilimli kubbe şeklindedir. Yapının dört köşesinden kubbeye geçişler firuze sırlı çinilerle kaplanmıştır. Ancak bu çiniler zamanla yok olmuştur (Fotoğraf-25i), (Diez, Aslanapa ve Koman, 1950: 121, Yetkin, 1972: 133; Anonim, 1988: 214; Dülgerler, 2006: 136; Karpuz, 2009: 325). Kubbe eteğinin firuze sırlı

çinili bir kuşakla çevrelendiği belirtilir (Konyalı, 1964: 961). Ancak günümüz yapısında bu çiniler mevcut değildir.

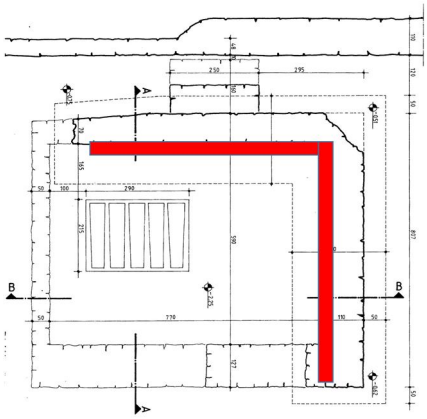
4.8.2.3. Kıble Duvar Çinileri

Yapının kıble duvarı 2m yüksekliğe kadar firuze sırlı altıgen, lacivert sırlı üçgen formlu çini levhaların aralıksız dizilimiyle kaplanmıştır (Fotoğraf-25j). Çiniler büyük oranda dökülmüş ve tahrip olmuştur.

Değerlendirme; Bütün yüzeyi firuze ve lacivert sırlı mozaik çinilerle kaplanmış olan mihrap, Karamanoğulları'nın Selçuklulardan devir aldıkları çiniciliğin devam ettiğini göstermektedir. Bu çeşit çiniler Fakih Dede Kümbeti'nde de görülmektedir. Selçuklu devrinde kullanımı devam eden çini mozaik tekniğinin Karamanoğulları devrindeki geç dönem örneği bu yapıda mevcuttur.

4.9. Konya Ahmet Eflaki Dede Türbesi

Fotoğraf No: 26 a-d
Çizim No: 8



Plan-9: Ahmet Eflaki Dede Türbesi, plan
(Konya Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Arşiv Belgesi).

4.9.1.Yapının Tanımı

Konya ili, Mevlana Türbesi'nin avlusu içindeki Gül Bahçesi'ndedir (Fotoğraf-26a). 13. yy. sonu 14. yy. başı olarak tarihlendirilen türbenin banisi bilinmemektedir. Büyük oranda tahrip olan türbenin kalan izlerinden dikdörtgen planlı, eyvanlı olduğu anlaşılmaktadır (Plan-9). Kuzey ve batı duvarı ayakta olan yapının içinde türbelerin temel izleri görülmektedir. Duvar kalınlıklarının fazla olması üst örtüsünün tonozlu olduğunu düşündürür (Dülgerler, 2006: 150; Karpuz, Şimşek ve Divarcı, 2008: 80; Karpuz, 2009: 386; Aygör, Tokay, Baykal, Yöreli ve Doğan, 2010; 902). Ayakta kalan duvarları taş ve tuğladan, üzerindeki süslemeler sırlı ve sırsız geometrik tuğlalarla yapılmıştır (Fotoğraf-26b). Cenazeliğinde, beş adet üzeri kireçle sıvanmış sanduka bulunmaktadır (Fotoğraf-26c), (Karpuz, 1999: 112; Karpuz, 2009: 387). Yapının ayakta kalan bölümlerini koruma amaçlı etrafı duvarla çevrilmiştir.

Hangi tarihte doğduğu belirlenemeyen Ahmet Eflaki, Bedreddin-i Tebrizi'nin talebesidir. İyi bir tahsil gören Eflaki, dini ilimlerin yanında kimya ve yıldızlar ilmiyle (felekiyat ilimleri) de uğraştığından kendisine "Eflaki" mahlası verilmiştir (Uz, 1993: 32; Karpuz, 1999: 111).

4.9.2. Çini Süslemenin Görüldüğü Yerler

Yapının günümüze ulaşan duvar kalıntılarının iç kısmına çinilerle süsleme yapılmıştır.

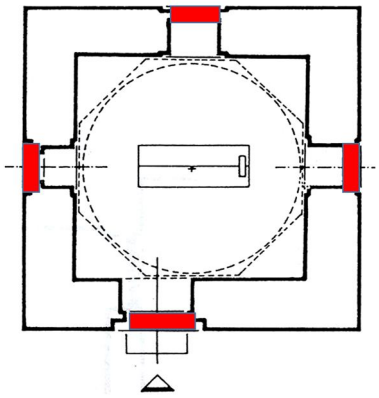
4.9.2.1. İç Duvar Çinileri

Yapının ayakta kalan duvarlarının iç cephe üst bölümünde sırlı tuğlalar kullanılmıştır. Duvarlar dikdörtgen formlu yatay dizili sırsız tuğlalarla kaplanmış olup araları yatay ve dikey yerleştirilmiş yaklaşık 15 x 5 cm ebatlı dikdörtgen, 5x5cm ebatlı kare formlu sırlı tuğlalarla tezyin edilmiştir. Firuze ve patlıcan moru sırlı tuğlalarla baklava motifleri ve makili yazıyı anımsatan süslemeler uygulanmıştır (Fotoğraf-26d), (Çizim No-8a-b), Motiflerin kenarları patlıcan moru sırlı tuğlalarla bordür şeklinde çevrelenmiştir.

Değerlendirme; Yapı zamanla tahribata uğradığı için sırlı tuğlalar büyük oranda dökülmüştür. Türbenin sırlı tuğla uygulamaları Türk çini sanatında uygulanan sırlı tuğlaların devamı niteliğindedir. Konya Ulaş Baba Kümbeti'nin kubbe içi ve Şeyh Şıhabuddin Sühreverdi Zaviyesi'nin mihrap bölümü Karamanoğlu Beyliği dönemine ait diğer benzer süslemeli örneklerdir.

4.10. Konya Fakih Dede Kümbeti

Fotoğraf No: 27 a-g
Çizim No: 9



Plan-10: Fakih Dede Kümbeti plan (Dülgerler, 2006: 382).

4.10.1. Yapının Tanımı

Konya ili, Karatay ilçesi, Burhan Dede Mahallesi'ndedir (Fotoğraf-27a). Türbe bazı yayınlarda "Burhaneddin Fakih", "İsa Parsa" adlarıyla tanımlanmıştır. Türbenin arkasında eskiden bir mezarlık, doğusunda Osmanlı döneminde yapılmış olan Saraçoğlu Medresesi, çevresinde Fakih Dede'nin yaptırdığı bir zaviye bulunmaktaydı (Doğan, 2009: 92). Kuzeydeki mermer kapısı üzerinde taş kitabesi mevcuttur. Üzerinde Fakıh Paşa adlı bilgin için yaptırıldığı belirtilmiştir (Anonim, 1991: 21; Fataha, 2010: 164; Aygör, Tokay, Baykal, Yöreli ve Doğan, 2010; 906). 1454 tarihli türbe kare planlıdır (Plan-10). Kübik alt yapı üstte sekizgene dönüşmektedir. Üzeri tuğladan piramidal çatı ile örtülüdür. Yapının içinde bir sandukası mevcuttur (Fotoğraf-27b), (Aslanapa, 1973: 209; Kolas, 1995: 62; Aslanapa, 2003: 207; Dülgerler, 2006: 179). Günümüz yapısında sandukası yoktur. Cenazelik bölümü vardır. Taş ve tuğla ile yapılmış olan türbede devşirme malzemeler kullanılmıştır.

4.10.2. Çini Süslemenin Görüldüğü Yerler

Türbenin kitabe ve pencere alınlıklarında çiniler mevcuttur.

4.10.2.1. Kitabe Alınlık Çinileri

Kapı üstündeki kitabe alınlığında alçı üzerine yerleştirilmiş kakma çiniler mevcuttur. Goncagül, penç, meşe dalları, incir yaprakları, hendesi şekiller ve kar tanelerini anımsatan kakma mozaik çiniler natüralist formlarda kesilmiş firuze ve patlıcan moruyla sırlanmışlardır. Alınlığın etrafı şerit şeklinde firuze sırlı çinilerle çevrilmiştir (Fotoğraf-27c), (Çizim No: 9a). Günümüz yapısında, çinilerin bir kısmının zamanla döküldüğü görülmektedir. Bunu belirlediğimiz eski bir fotoğraftan anlamaktayız (Fotoğraf-27d).

4.10.2.2. Pencere Alınlıklarındaki Çiniler

Türbenin üç tarafındaki pencere alınlıklarına firuze ve patlıcan moru sırlı mozaik (kakma ve sahte) çiniler uygulanmıştır. Kıble penceresindeki çiniler mevcut değilken (Fotoğraf-27e), doğudaki pencerenin çinileri oldukça sağlamdır (Fotoğraf-27f), (Çizim No: 9b). Batı penceresinin üstünde mavi sırlı çini parçalar görülür. Pencere alınlığı alçı üzerine bitkisel formlu firuze sırlı kakma mozaik çinilerle süslenmiştir (Fotoğraf-27g).

Batı penceresinin alınlığındaki kakma çini mozaiklerle kitabe alınlığındaki çinili süslemeler benzerdir. Her iki alınlıkta, firuze ve patlıcan moru sırlı goncagül, penç ve yaprak formlu kakma çinilerle (Fotoğraf-27c-g) tezyin edilmiştir (Fataha, 2010: 166).

Değerlendirme; Karamanoğulları Beyliği yapıları içinde Fakih Dede Kümbeti'ne uygulanan çini süslemeler; teknik, motif, renk, kompozisyon ve üslup özellikleri açısından tektir (Doğan, 2009: 104). Motiflerdeki natüralist görünüşlü çiçekli dallar ve kakma çinilerin ebatlarındaki farklılık değişen üslubun açık belirtisidir (Yetkin, 1972: 134). Bu çinilerin Mimar Sinan tarafından Şehzade

Türbesi'ndeki çinilere monte edildiği belirtilmektedir (Konyalı, 1964: 592; Anonim, 1991: 21).

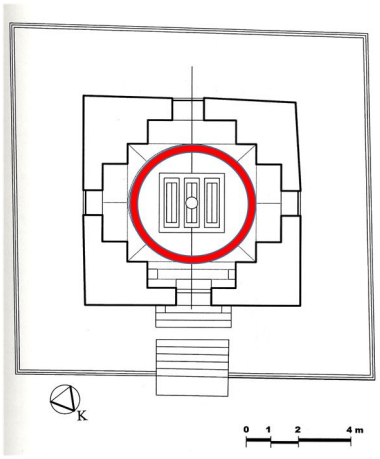
Geç dönemde inşa edilen türbenin kakma çini süslemeleri Karamanoğulları'na ait diğer yapılarında gördüğümüz çini mozaik örneklerinden farklılık arz etmektedir. Buradaki çinilerde, geometrik formlar yerine bitkisel formlu kakma çiniler kullanılarak kompozisyon oluşturulmuştur. Mozaik parçaların olduğundan daha büyük ebatta kesildiği görülmektedir.

Renk ve motif zenginliği bakımından Selçuklu ve beylikler dönemi eserlerinden ayrılan 15. yüzyıl Erken Osmanlı dönemine ait kakma çini parçaların daha büyük boyutlu, renk ve desenlerinde de farklılıkların olduğu bilinmektedir (Şahin, 2015: 33).

Bu bilgilerden hareketle, Karamanoğlu'na ait bu yapının çinilerinde Selçuklu etkisinden Osmanlıya doğru bir geçiş sürecini görmekteyiz. Fakih Dede Kümbeti'nin yapıldığı tarihi de dikkate aldığımızda çinilerinde Osmanlı etkisinden bahsedebiliriz. Ancak çinilerde kullanılan sırların renk kalitesine baktığımızda aynı gelişmeyi göremiyoruz. Kullanılan sırların renkleri Osmanlı'ya kıyasla yeterince canlı ve parlak değildir. Yapıdaki bu çiniler Karamanoğulları Beyliği'ne aittir.

4.11. Akşehir Seyyid Mahmud Hayrani Kümbeti

Fotoğraf No: 28 a-s
Çizim No: 10



Plan-11: Seyyid Mahmud Hayrani Kümbeti, plan (Dülgerler, 2006: 374).

4.11.1.Yapının Tanımı

Türbe, Sultan Dağı eteklerinde, eskiden Seydi olarak bilinen Anıt Mahallesi'nde, tarihi Akşehir Kalesi olarak kabul edilen bölgede yer almaktadır (Fotoğraf-28a). Yapının çevresinde zaviye, hamam, mescit ve bir çeşmeden bahsedilse de bugün sadece mescit mevcuttur (Demiralp, 1996: 65; Önkal, 1996: 419; Şimşir, 2005: 190; Karpuz, 2009: 1262). Selçuklu devrinden kalmış olan türbe 1409 tarihinde Karamanoğlu II. Mehmet Bey zamanında onarım geçirmiştir (Diez, Aslanapa ve Koman, 1950: 147; Aslanapa, 2003: 209; Ayduslu, 2012: 149). Bu bilgi neticesinde türbe Karamanoğlu Beyliği mimari yapıları içinde incelenmiştir. Konuyla ilgili yayınlar Hayrani'nin kardeşi Ahmed B. Mesud'un sandukasındaki 1251 tarihini yapım tarihi olarak belirtmeyip (Demiralp, 2009: 68), Hayrani'nin İstanbul Türk İslam Eserleri Müzesi'nde bulunan sandukası üzerindeki 1268 vefat tarihini belirtmektedir (Samur, 1996: 96; Kozan, 2012: 51), (Fotoğraf-28b).

Dış görünüşü ile türbe iki kısımdan oluşur. Altta taş, tuğla ve devşirme malzemelerden yapılmış kare plan, üzeri tuğla ile yapılmış on altıgen dilimli gövde ve konik külahla örtülüdür (Fotoğraf-28a-c). Günümüz yapısında konik külah yerine dilimli üst örtü mevcuttur (Plan-11), (Çizim No: 10a), (Samur, 1990: 96; Anonim, 1991: 33; Samur, 1996: 96; Demiralp, 1996: 65; Önkal, 1996: 419; Aslanapa, 2003: 207; Karpuz, Şimşek ve Divarcı, 2008: 117; Demiralp, 2009: 68). Dilimli gövdesindeki prizmatik bölümün üstünde sivri kemerler üzerine yerleştirilmiş eşkenar üçgenli bölüm ve on altı dilimli gövdesi yer almaktadır (Fotoğraf-28d). Dilimli gövde 14-15. yy. Karamanoğlu Alaeddin Ali Bey'in yaptırdığı Mevlana Türbesi'ndeki yeşil dilimli kubbeyi hatırlatmaktadır. Plan özelliği ile Anadolu'da tek olan türbe oldukça farklı bir yapıdır (Akyurt, 1940: 28).

Türbenin baldaken olarak yapıldığı, mezarı üzerine ahşap bir sanduka koyulduğu belirtilmektedir. Sandukaların dış etkilerden korunması için Konya Mevlana Türbesi'nde olduğu gibi yanları kapatılmış, türbe üzerine dilimli ikinci bir gövde Ahmed bin Abdullah bin Asli tarafından 1410 tarihinde yaptırılmıştır (Karpuz, 2009: 1263; Önkal, 2015: 372).

Kullanılan süslemeler, Akşehir Ulu Cami, Güdük Minare Mescidi ve Taş Medrese Minaresi'nde görülen örnekleri anımsatmaktadır (Demiralp, 2009: 68).

Mesut Paşa'nın oğlu olan Seyyid Mahmud Hayrani, Harran'dan Anadolu'ya göçmüş ve Konya'ya yerleşmiştir. Hz. Mevlana'nın hizmetinde bulunmuş, ondan feyz almıştır (Uz, 1993: 43).

4.11.2. Çini Süslemenin Görüldüğü Yerler

Dilimli kubbesi ve türbe içinde çinili süslemeler görülür.

4.11.2.1. Kubbe ve Gövde Çinileri

Yapının dilimli gövdesinde tuğlaların farklı dizilimleriyle geometrik süslemeler yapılmıştır. Yatay konumlu sırsız tuğlalar arasına firuze ve patlıcan moru sırlı tuğlalarla zikzaklı, burmalı, baklavalı desenler oluşturulmuştur (Fotoğraf-28e).

Dilimli gövdenin külah altında çinili bir kuşak bulunmaktadır. Bu, eskiden türbe üzerinde Ayetel-kürsi ayetinin yazılı olduğu çinili bir kuşağın olduğunu göstermektedir (Konyalı, 1945: 419; Yetkin, 1972: 110; Samur, 1990: 102; Şimşir, 2005: 191; Kozan: 2012: 52). Mevcut yapıda bu tanıma uyan çinileri göremiyoruz. Bunun yerine üzeri desensiz tek renk mavi ve lacivert boya ile yapılmış kare formlu plakaların tek sıra halinde yan yana dizilerek külah alt bölümünün çevrelendiği görülmektedir (Fotoğraf-28f).

Yapının ikinci bölümünü oluşturan on altıgenli kısmın her bir yüzeyinde dikdörtgen satıh nişler mevcuttur. Nişlerin içi, sırlı tuğla ve çini levhalarla süslenmiştir. Aralarında sonradan boya ile yapılmış plakalarda mevcuttur (Fotoğraf-28g), (Çizim No: 10b).

Nişlerin birinde iki çini parçası mevcuttur. Alttaki dikdörtgen formlu çini plaka üzerine 15-16. yy. mavi beyaz sır altı tekniğinde, beyaz zemin üzerine mavi, açık manganez moru renkleriyle ince yaprak ve bitki motifleri işlenmiştir (Demiralp, 2009: 68). Çininin üzeri vazodan çıkan penç, yaprak gibi çiçek motifleriyle süslenmiş, etrafları daire formu içine alınmıştır. Çini plakanın sol alt kenarında başını geriye doğru çevirmiş uzun kuyruklu bir kuş figürü görülmektedir. Ancak çini plaka büyük oranda hasarlı olduğu için üzerindeki bazı motifler net değildir (Fotoğraf-28h), (Çizim No: 10c). Dikdörtgen formlu çini plaka üzerine büyük oranda tahrip olmuş bir çini yerleştirilmiştir. Formu ve üzerindeki motifleri anlaşılmayan sır altı teknikli çini, lacivert ve siyah kontur boyası ile renklendirilmiştir (Fotoğraf-28i).

Doğu cephedeki nişlerin birinde kabartma tekniğinde yapılmış üç adet kitabe parçası yan yana yerleştirilmiştir. Lacivert zemin üzerine beyaz ile “halfehum la yuhitune (e)nnari hum fiha” kelimeleri okunmaktadır. Bu üç kelimeden ilk ikisi Kuran-ı Kerim’in Bakara suresinin 255. ayetinde yer almaktadır. Üçüncü kelime ise yine aynı surenin 257. ayetinde geçmektedir (Şimşir, 2005: 191), (Fotoğraf-28j).

Yazı dekorlu çini plakanın altında; patlıcan moru sırlı altıgen ve firuze sırlı dikdörtgen formlu çinilerle baklava motifini anımsatan kompozisyon oluşturularak kümbetin gövdesindeki niş tezyin edilmiştir. Belirli aralıklarla dikey ve yatay yerleştirilmiş tek renk firuze sırlı tuğlaların ara ve kenar kısımlarında dört adet

patlıcan moru sırlı altıgen formlu plaka çiniler mevcuttur. Çinilerin üzerindeki sırların zamanla döküldüğü görülmektedir. Buradaki çinili tezyinatın aynısı imza kitabesinin solundaki nişin içinde yıldız formlu çinilerin altına da uygulanmıştır (Fotoğraf- 28-k-l).

İmza kitabesinin solundaki nişin içi; sır altı, mavi beyaz, tek renk firuze ve lacivert sırlı altıgen ve yıldız formlu çinilerin yan yana dizilimiyle süslenmiştir. Yıldız formlu çiniler şeffaf firuze sır altına siyahla rumi, kufi, yazı ve bitki motifleriyle süslenmiştir. Bazıları büyük oranda hasar görmüştür (Fotoğraf-28m). Yıldız formlu çiniler arasında beyaz zemin üzerine mavi boya ile bitkisel motiflerin işlendiği sır altı teknikli haç formlu çini parçalar yerleştirilmiştir. Bunlar İznik çinilerinde gördüğümüz mavi renkli, küçük yapraklı kıvrımlı dallardan oluşan desenler ortaya koyarlar (Fotoğraf-28n), (Arık ve Arık, 2007: 288). Sonradan konulduğu anlaşılan yıldız ve haç formlu çiniler yapıya gelişi güzel yerleştirilmiştir (Yetkin, 1972: 110). Diğer kemer içlerinin de aynı şekilde çinilerle süslü olduğu anlaşılmaktadır (Aslanapa, 2003: 207).

Yapıda mevcut olmayıp kaynak fotoğrafta gördüğümüz, kuzey doğu köşesindeki kemerin içinde, dikdörtgen formlu sırlı tuğlalar ve tek renk firuze sırlı yıldız formlu bir çini plaka mevcuttur. Nişlerin üzerindeki eşkenar üçgenli bölümde de sırlı tuğlalar arasına aralıklarla yerleştirilmiş tek renk firuze sırlı dikdörtgen formlu plaka çinilerin uygulandığı görülmektedir (Fotoğraf-28ö).

Yapıda lacivert zeminli kabartma neshi yazılı bir çini plaka olduğu belirtilmektedir. Üzerinde; “Ahmed oğlu Abdullah Aslı’nın eseri” yazılıdır. Bu kişinin aslen acem olup Konya Sarayı’na çinicilik sanatını getiren Musullu çini ustası olduğu söylenmektedir (Konyalı, 1945: 419; Yetkin, 1972: 110; Öney, 1976: 39; Samur, 1990: 102; Samur, 1996: 97; Kozan: 2012: 52). Günümüz yapısında bu çini belirlenememiştir.

4.11.2.2. Türbe İçi Çinileri

Türbede sonradan yapılmış üç sanduka vardır (Fotoğraf-28p). Türbe içinde tuğla ve çini kırıkları bulunmuştur (Konyalı, 1945: 419; Yetkin, 1972: 110; Samur, 1990: 102; Kozan: 2012: 52). Ancak kırık çiniler günümüze ulaşamamıştır.

Yuvarlak kubbe göbeğinde çinili rozet yer almaktadır. Üzeri firuze sırlı altı köşeli yıldızlar ve lacivert sırlı altıgenlerden oluşan geometrik kompozisyonla süslenmiştir. Bu çinilerin büyük bir bölümü dökülmüştür (Fotoğraf-28r).

Öney ve Çobanlı; Seyyid Mahmud Hayrani Kümbeti'nin onarımı sırasında altı kollu, yıldız formlu, tilkiye benzeyen hayvan figürüyle süslenmiş çini bulunduğunu belirtmiştir. Ancak bahsi geçen bu çini, Akşehir Saray çinileri alt başlığında incelenmiş olup Selçuklu eseri olduğu belirtilmiştir (Öney ve Çobanlı, 2007: 83). Yapmış olduğumuz araştırma neticesinde bahsi geçen bu çininin Akşehir Müze deposunda olduğu belirlenmiştir. 467 envanter numaralı plaka çini yaklaşık 20 cm ebatlarındadır. Selçuklu eseri olan çini, çakmak taşı harçlı, firuze tek renk sırla kaplı, üzeri altın yaldızlı tilki figürüyle süslüdür (Fotoğraf-28s).

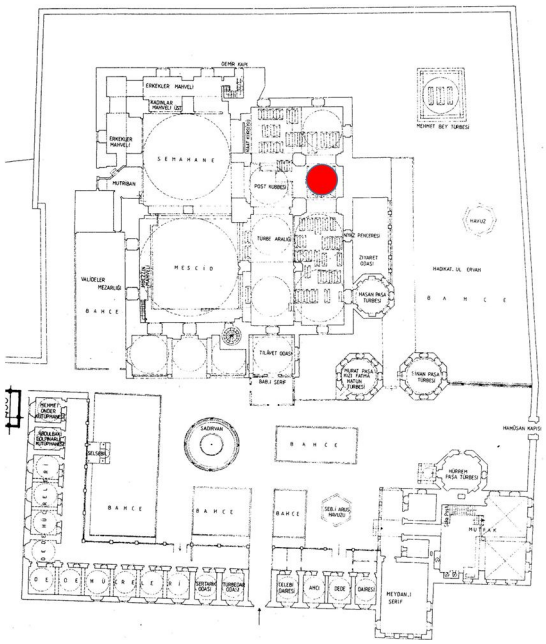
Değerlendirme; Seyyid Mahmud Hayrani Kümbeti'nde kullanılan çinilere baktığımızda her birinin farklı özellikte ve teknikte olduğu görülür. Sır altı teknikli yıldız ve dikdörtgen formlu üzeri motifli ve figürle bezeli çini plakalar türbe mimarisine uygulanacak nitelikte çiniler değildir. Yetkin; yıldız ve yarım haçvari formlu çinilerin Anadolu Selçuklu Saraylarında kullanılan çiniler olduğunu belirtmektedir. Akşehir'de Saray altı bölgesinden çıkarılan çinilere benzemesi burası ile ilgili olabileceğini kuvvetlendirmektedir (Yetkin, 1972: 110). Mavi beyaz renkli dikdörtgen ve yıldız formlu çiniler 15-16. yy. Osmanlı dönemi etkisindedir (Demiralp, 2009: 68).

Farklı dönemlere ait çinilerin yapıda kullanılmış olması yapının geçirmiş olduğu onarımlarla ilgili olmalıdır. Yapı üzerine sonradan monte edilen çiniler başka yapıdan elde edilen çinileri; koruma, değerlendirme veya dökülmüş çinilerin yerlerini doldurma amacıyla uygulanmış olabilir. Zekeriya Şimşir; Günümüz

yapısının kubbesindeki sırlı tuğlalarla kubbe iç göbeğindeki mozaik çinilerin Karaman Beyliği dönemine ait olduğunu belirtmektedir. Bizde bu çinilerin Karaman Beyliği dönemine ait olduğunu öngörmekteyiz. Kümbetin niş bölümü ve kubbe altına uygulanan çinilerin özgün olmadığı incelemiş olduğumuz kaynaklarda da belirtilmiştir.

4.12. Konya Mevlana Türbesi

Fotoğraf No: 29 a-d
Çizim No: 11



Plan-12: Mevlana Türbesi, plan
(Konya Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Arşiv Belgesi).

4.12.1.Yapının Tanımı

Konya ili Karatay ilçe merkezindedir (Fotoğraf-29a). Selçuklulardan Cumhuriyet dönemine kadar yeni ekler ve onarımlar geçiren manzume günümüze kadar gelmiştir (Dülgerler, 2006: 157; Karpuz, 2009: 14). Mevlana Türbesi; Derviş hücreleri, meydanı şerif, matbahı şerif, tilavet odası, türbe, semahane ve mescit den oluşmaktadır (Plan-12), (Karpuz, 2009: 12). Türbenin kitabesi bulunmadığı için kesin tarihi bilinmemektedir. Bu konudaki tahminler, Anadolu Selçuklularından I. Alaeddin devrine kadar uzanmaktadır. Mevlana Türbesi'nin Selçuklular devrinde Saraya ait bir has bahçe olduğu, Sultan I. Alaeddin Keykubad tarafından Sultanül-

Ulemaya bağışlandığı söylenir. Sultanül-Ulema Bahaddin Veled buraya defnedildikten sonra Mevlana'nın cenazesi buraya getirilerek türbe yapılmıştır (Özönder, 1989: 3; Önder, 1996: 99; Karpuz, 2009: 15). 1274 de Mimar Tebrizli Bedrettin tarafından yapılan ilk türbe (Fotoğraf-29b); kare planlı, üç tarafı duvarla çevrili, ön cephesinde kemerli bir açıklığı olan, dört taş ayağın taşıdığı içten yıldız tonoz, dıştan dilimli külahla örtülüdür (Karamağaralı, 1966: 40; Özönder, 1989: 8; Önkal, 1996: 361; Önder, 1996: 99; Önder, 1999: 54; Önkal, 2015: 322).

Türbenin yapımıyla ilgili kaynaklarda şu bilgiler verilmiştir; Şikari'nin *Karaman Tarihi* adlı eserinde; "*Alaeddin Bey, Karaman Beyleri ile Silifke sahrasına ulaştığında, ahd eyleyip, eğer kafiri kırıp Görkes Kalesini alacak olursam gaza malı ile Mevlana'nın üzerine yeşil bir türbe yaptırayım dedi. Sonra yeşil türbeyi yaptırdı*" tanımlamasını yapmıştır (Şikari, 1946: 107; Uzluk, 1946).

Önder, 1950 tarihli eserinde;*"Karamanoğlu Alaeddin Ali Bey, Alaeddin Türbesi'ndeki mavi çinili hükümdar türbesine karşı, Mevlana için on altı dilimli, yeşil kubbeli çinili bir türbe yaptırmıştır"* ifadeleri geçer (Önder, 1950: 76; Konyalı, 1964: 641).

Hz. Mevlana'nın metfun bulunduğu türbe daha sonraki devirlerde yapılan ilavelerle Dergah haline gelmiştir (Önkal, 1996: 357). Karamanoğulları döneminde Mevlana Türbesi (Kubbetü'l Hadra) bugünkü şeklini almış, türbenin yanındaki mezarlar ile post kubbesi "Kibabü'l Aktab" denilen kubbeli bölüm inşa edilmiştir. 15. yy. sonu 16. yy. ilk çeyreğinde muhtemelen II. Bayezid ve Yavuz Sultan Selim döneminde semahane ve mescit bölümleri yapılmıştır. 16. yy. da türbeler, eski matbah ve avluyu sınırlayan derviş hücreleri yapılmıştır. 18. yy. da semahanenin mahfilleri ile yapıyı güney, kuzey ve doğudan destekleyen payandalar inşa edilmiştir. 19. yy. da avludaki şadırvan, şeb-i arûs havuzu, matbah-ı şerif ve meydan-ı şerif bölümleri yapılmıştır (Karpuz, 2009: 15).

Yapı, 1925 yılında tekke ve zaviyelerin kapatılmasından sonra Mevlana Türbesi, 1927'de Konya Asar-ı Antika Müzesi, 1954'te, Mevlana Müzesi olarak faaliyet göstermiştir (Anonim, 1991: 13,14; Kolas, 1995: 47).

4.12.2. Çini Süslemenin Görüldüğü Yerler

Türbenin yeşil kubbesine çinilerle süsleme yapılmıştır.

4.12.2.1. Yeşil Kubbe Çinileri

Yeşil kubbenin on altı dilimli gövdesinin külaha yakın olan kısmı, lacivert sırlı zemin üzerine beyaz renkli sülüsle Ayetü'l-Kürsi ve Besmele yazı kuşağıyla çevrilmiştir (Fotoğraf-29d), (Çizim No: 11a). Bu yazı stili Osmanlı sülüsüdür (İzet, 1953: 578). Kubbenin, kasnak, gövde ve külahı süsleyen çinileri defalarca yenilenmiş, son olarak 1965 senesinde yeşil renkli sırla kaplanmıştır. Bu nedenle kubbeye "Yeşil Kubbe (Kubbe-i Hadra)" adı verilmiştir (Öney, 1976: 39; Özönder, 1989: 73; Önkal, 1996: 360; Önder, 1996: 99). Türbenin üstünde yükselen dilimli gövde ve dilimli külah çinileri tamamen yenilenmiştir (Yetkin, 1972: 109).

Konya Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Arşiv Belgelerinden elde ettiğimiz 1887 seneli fotoğraftan, kubbenin tek renk sırlı kare formlu çinilerle kaplı olduğunu ve bu çinilerin yeşil sırlı olduğunu öngörmekteyiz (Fotoğraf-29c).

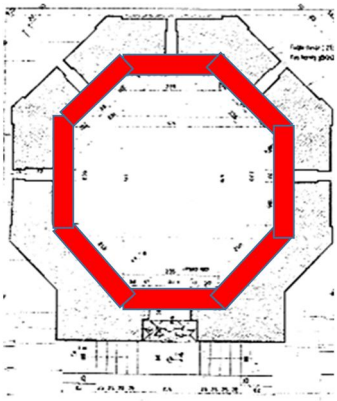
4.12.2.2. Dış cephe Çinileri

Türbenin dış cephesindeki bazı çinilerin Alaeddin Ali Bey'in eseri olduğu düşünülmektedir (Karamağaralı, 1966: 42). Ancak günümüz yapısında dış cephesine uygulanmış olan bu çiniler belirlenememiştir.

Değerlendirme; Mevlana Türbesi'nin geçirmiş olduğu tadilatlar neticesinde, Karamanoğlu Beyliği dönemine ait olan çinilerin günümüzde mevcut olmadığı anlaşılmaktadır. Günümüz yapısındaki çiniler sonraki dönemlerden kalmadır.

4.13. Konya Ulaş Baba Kümbeti

Fotoğraf No: 30 a-c
Çizim No: 12



Plan-13: Ulaş Baba Kümbeti, plan
(Konya Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Arşiv Belgesi).

4.13.1.Yapının Tanımı

Konya ili, Selçuklu ilçesi Numune Hastanesi'nin doğusundadır. Yapının adını, tarihini belirten herhangi bir belge yoktur. Ancak yapının mimari özelliklerine bakılarak XIV. yy.'a tarihlendirilmiştir. Kare planlı bir oturtmalık üzerinde sekizgen prizma gövde, içten yuvarlak dıştan sekizgen piramidal tuğla külahla örtülüdür (Plan-13), (Çizim No: 12a), (Bayık, 1995: 66; Dülgerler, 2006: 148; Karpuz, 2009: 473-474; Önkal, 2015: 153). Çift yönlü üç basamakla çıkılan kapısının altından cenazeliğe inilir. Kümbetin içinde sandukası mevcuttur. Selçuklu devri klasik kümbet planında yapılmıştır. Gövdenin her yüzünde mazgal, güney, batı ve kuzey cephenin alt bölümünde dikdörtgen pencereler bulunur. Yapının üst bölümü tümüyle tuğladandır. Türbenin sekizgen gövdesi kırmızımsı sille taşıyla örülmüş aralara beyaz renkli gödene taşı yerleştirilmiştir. Üstte kasnak gibi dolaşan tuğla dizisi, her

yüzeyde yatay dikdörtgen aynalar oluşturacak şekilde örülmüştür (Karpuz, 2009: 474), (Fotoğraf-30a).

4.13.2. Çini Süslemenin Görüldüğü Yerler

Yapının kubbe içinde çinili süslemeler görülmektedir.

4.13.2.1. Kubbe İçi Çiniler

Kubbe iç örgüsü yatay dizili sırsız tuğlalar arasına dikey yerleştirilmiş sırlı tuğlalarla (Fotoğraf-30b) süslenmiştir (Çizim No: 12b). Sekiz kollu yıldız formu oluşturan şeffaf sırlı tuğlalar, kubbe merkezinden başlayıp kubbe eteğine doğru eşit aralıklarla genişleyerek kubbe içini süslemektedir (Fotoğraf-30c),

Değerlendirme; Kubbe içinin şeffaf sırlı ve sırsız tuğlalarla süslendiği görülmektedir. Bu çiniler Karamanoğlu Beyliği dönemine aittir.

BEŞİNCİ BÖLÜM

Çinileri Günümüze Ulaşamayan Karamanoğulları Beyliği Mimari Yapıları

Karamanoğlu Beyliği mimarisinde çinileri mevcut olmayan ondan fazla eser belirlenmiştir. Belirlenen yapılarla ilgili kaynaklarda çini kullanıldığı belirtilse de günümüzde hiçbiri mevcut değildir. Bazı yapıların çinileriyle ilgili hiçbir belge ve fotoğraf elde edilememişken, bazıları bulunabilmiştir. Elde edilen verilerle mimarinin çinileri hakkında genel bir değerlendirme yapılmıştır.

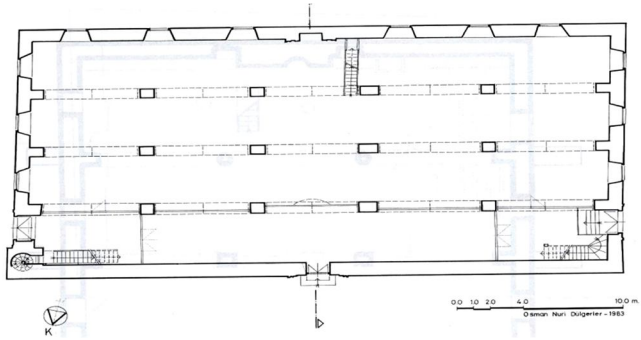
Yapılan saha araştırmasında, belirlenen yapıların zaman içinde hasar gördüğü veya tamamen yok olduğu anlaşılmıştır. Bu durumdaki mimari yapıların çinileri de kendileri gibi kaybolmaya mahkum olmuştur.

Araştırmamızın bu bölümünde, Karaman Beyliği'ne ait çinileri mevcut olmayan yapılar belirlenmiştir. Belirlenen yapıların; plan, tanım ve kaynaklarda görselleri olan çinileriyle ilgili bilgiler verilmiştir.

5.1. Karaman Dikbasan (Fasih) Cami

Fotoğraf No: 31 a-c

Çizim No: -



Plan-14: Dikbasan (Fasih) Cami plan (Dülgerler, 2006: 304).

5.1.1.Yapının Tanımı

Karaman ili, Mansur Dede Mahallesi'ndedir. Cami halk arasında "Fasih" olarak adlandırılmıştır (Fotoğraf-31a). Kitabesi bulunamadığı için yapım tarihi bilinmemektedir (Anonim, 1971: 939; Temizsoy ve Uysal, 1981: 65; Özüdoğru, 1989: 36,37; Şahan, 2009: 99; Topal, 2009: 134; Çolak, 2012: 37). Yapım tarihiyle ilgili Konyalı; 1493, Sapancalı 1494 tarihini belirtir. Uysal, mihrap yan duvarında bulunan çini levhaya bakarak Karamanoğlu II. İbrahim Bey dönemine denk gelen 1436 tarihini belirtmiştir (Konyalı, 1967: 282; Temizsoy ve Uysal, 1981: 65; Cengiz, 2008: 56). Karaman Vakıf kayıtlarında Fasih Cami olarak adlandırılması nedeniyle Fasih adlı bir kişinin yaptırdığı kabul edilmektedir (Dülgerler, 2006: 53). Dikdörtgen planlı cami, dört sahnlı, on iki taş ayaklı ve toprak damla örtülüdür (Plan-14), (Fotoğraf-31b). Yapının üç kapısı vardır. Cami minaresi kuzeydoğu köşededir. Taş mihrabı mukarnaslıdır.

5.1.2. Çini Süslemenin Görüldüğü Yerler

Caminin harim kısmında eskiden çini bir plaka olduğu belirtilmiştir.

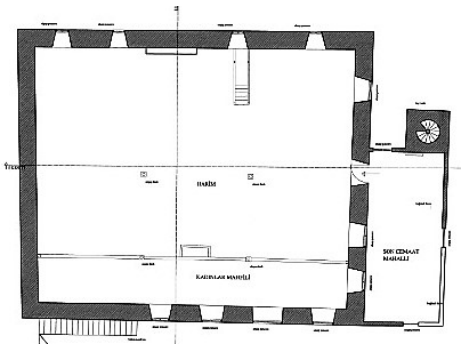
5.1.3. Plaka Çini

Aslanapa ve Koman; Caminin harim bölümünde (Fotoğraf-31c) minbere yakın olan pencerenin sağında 0.25 x 0.20 m ebatlarında lacivert zeminli kabartma yazılı üzeri altın dekorlu çini plaka olduğunu belirtmiştir. Bu çini levhanın yapıya ait olup olmadığı bilinmemektedir. 1436 tarihli levha, Karamanoğlu İbrahim Bey'in hükümdarlık devrine rastlamaktadır (Diez, Aslanapa ve Koman, 1950: 37; Temizsoy ve Uysal, 1981: 65; Özüdoğru, 1989: 37; Karpuz, 2009: 75; Şahan, 2009: 101). Konyalı, bu çini levhanın başka bir yerden ya da başka bir yapıdan alınmış olduğunu belirtir (Konyalı, 1967: 284).

5.2. Ermenek Sipas Cami

Fotoğraf No: 32 a-c

Çizim No: -



Plan-15: Sipas Cami, plan

(Konya Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Arşiv Belgesi).

5.2.1.Yapının Tanımı

Karaman ili, Ermenek ilçesi, Çınarlısu Mahallesi'ndedir (Fotoğraf-32a). Evliya Çelebi, camiyi sifas olarak adlandırmıştır (Çelebi, 1935: 306). Sipas kelimesi Farsça, "Hamd, Şükr, Sena" anlamlarına gelmektedir (Konyalı, 1967; 711; Topal, 2009: 134). Yapım tarihi belli olmamakla birlikte, Karamanoğlu Alaeddin Halil Bey tarafından yaptırılmış olması muhtemeldir (Yetkin, 1972: 130). Kareye yakın dikdörtgen planlı yapı 14. yy. eseri olup, eski temellerine göre yenilenmiştir (Plan-15), (Şahan, 2009: 22; Fataha, 2010: 61; Çolak, 2012: 60). Toprak damlı örtüsü dört ahşap direkle duvara dayanmaktadır. Yapının iki girişi mevcuttur. Taş mihrabı mukarnaslıdır (Fotoğraf-32b).

5.2.2. Çini Süslemenin Görüldüğü Yerler

Caminin son cemaat bölümündeki mihrabın eskiden çinili olduğu belirtilir.

5.2.2.1. Son Cemaat Mihrap Çinileri

Diez, Aslanapa ve Koman; Caminin son cemaat bölümündeki alçı mihrabın eskiden çinili olduğunu ifade eder (Diez, Aslanapa ve Koman, 1950: 10; Yetkin, 1972: 130; Karpuz, 2009: 503). Ancak günümüz yapısında ve 1950 tarihli kaynak fotoğrafta bu çinileri belirleyemedik (Fotoğraf-32c).

5.3. Karaman Çinili Cami (Cami-i Kaşi)

Fotoğraf No: -
Çizim No: -

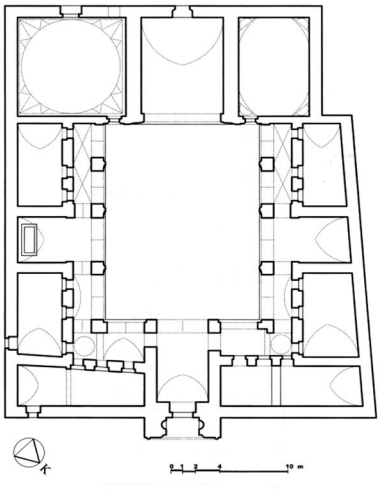
5.3.1.Yapının Tanımı

Yapı, çinilerinden dolayı bu adı almıştır. Yapım tarihi ve banisi bilinmemektedir. Şikari eserinde; Karaman Kalesi yapılırken yapının yıkılıp harç olarak kullanıldığını belirtir. Karamanda yapılmış olan caminin kale civarında olduğu tahmin edilmektedir. Cami ve çinileri günümüzde mevcut değildir (Şikari, 1946: 112; Konyalı, 1967: 278).

5.4. Aksaray Zincirli Medrese

Fotoğraf No: 33 a-c

Çizim No: -



Plan-16: Zincirli Medrese, plan (Kuran, 1969: 337).

5.4.1.Yapının Tanımı

Aksaray ili, Dere Mahallesi, Zincirli Caddesi'ndedir (Fotoğraf-33a). Medresenin banisiyle ilgili kaynaklarda farklı tanımlar bulunmaktadır. Kuran'a göre medrese; Karamanoğlu II. İbrahim Bey tarafından yaptırılmıştır (Kuran, 1969: 219). Akyurt'a göre; Emir Burhaneddin Musa tarafından yaptırılmıştır (Akyurt, 1941: 19; Polat, 2011: 43). Banisi kesin olarak bilinmemekle birlikte yapıldığı dönemde 1339 tarihli Mirza Halil Bey'in olması nedeniyle onun yaptırdığı söylenmektedir (Dülgerler, 2006: 104). Taç kapısının üstünde sağda ve solda "Allah" ismi yazılıdır. Aynı hizada 1339 senesinde inşa olduğu belirtilmiştir (Akyurt, 1941: 19). Medresenin kuzey cephe eksenindeki taç kapı cepheden dışa taşkındır.

Kaynaklarda "Karamanoğlu Medresesi", "Medrese-i Silsile", "Medreset-üs-Silsile", "Medrese-i Tal", "İncirli Medrese", "Zincirli Kuyu Medresesi", "Zincirli Medrese", "Ak Medrese", "Zinciriye Medresesi" adlarıyla tanımlanmıştır (Akyurt, 1941: 19; Diez, Aslanapa ve Koman, 1950: 127; Kuran, 1969: 219; Sözen, 1970: 34; Ünal, 1957:14; Aslanapa, 1984: 203). Arşivlerde daha çok Zincirli Medrese adı kullanılmıştır. Medresenin taç kapısından hayvanların girmesini önlemek için asılan zincirlerden dolayı Zincirli Medrese adını aldığı söylenmektedir. Bir zamanlar hapishane olarak kullanılan medrese oldukça tahrip olmuş, fakat son yıllarda onarılmıştır (Konyalı, 1974; 1335; Polat, 2011: 43). Simetrik bir plan şemasında inşa edilen taş medrese, kuzey güney yönlü dikdörtgen planlı, açık avluludur. Avlusu üç yönden revakla çevrili dört eyvanlı ve tek katlıdır (Fotoğraf-33b), (Plan-16).

5.4.2. Çini Süslemenin Görüldüğü Yerler

Medrese taç kapısının, eyvan ve bazı odalarının eskiden çinili olduğu kaynaklarda belirtilmiştir. Ancak günümüz yapısında çinilerin hiçbiri mevcut değildir.

5.4.2.1. Taç Kapı Çinileri

Dülgerler, Taç kapı mukarnas aralarında çinilerin kullanıldığını belirtir (Dülgerler, 2006: 105).

5.4.2.2. Eyvan Çinileri

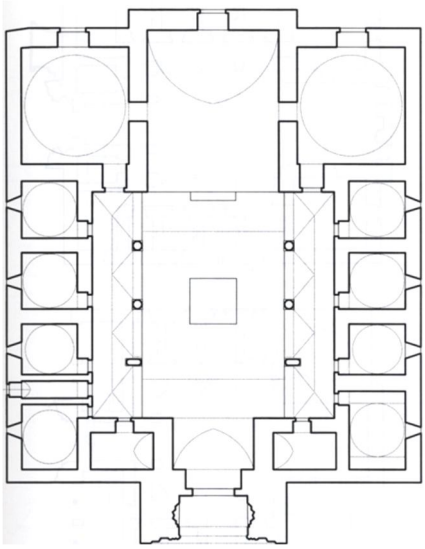
Diez, Aslanapa ve Koman, Medrese eyvanlarının mozaik çinilerle kaplı olduğunu kalan izlerden yola çıkarak belirtmiştir (Diez, Aslanapa ve Koman, 1950: 177; Aslanapa, 1973: 204; Konyalı, 1974; 85; Dülgerler, 2006: 105). Meınecke'nın eserindeki fotoğrafta (Meınecke, 1976: Tafel 2) eyvanın yan duvar kenarlarının şerit şeklinde rumi motifli mozaik çinilerle kaplı olduğu görülmektedir (Fotoğraf-33c).

5.4.2.3. Oda Çinileri

Konyalı; Medrese girişinin sağında yer alan odanın eskiden sırlı tuğlalarla kaplı olduğunu belirtir (Konyalı, 1974: 85).

5.5. Karaman Emir Musa Medresesi

Fotoğraf No: 34 a-d
Çizim No: -



Plan-17: Emir Musa Medresesi, plan
(Konya Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Arşiv Belgesi).

5.5.1.Yapının Tanımı

Karaman Kalesi'nin güneyinde, Zeyvesultan Mahallesi'ndedir (Fotoğraf-34a). Evliya Çelebi'nin Musa Bey Medresesi olarak tanımladığı Emir Musa Medresesi, Karamanoğlu Mahmut Bey'in oğlu Emir Burhanettin Musa tarafından XIV. yüzyıl ortalarında yapılmıştır (Çelebi, 1935: 313). Medresenin yapım tarihiyle ilgili Emir Musa tarafından 1340–1356 yıllarında inşa ettirilmiş olabileceği de öngörülmektedir (Cengiz, 2008: 119). Yapım tarihi bilinmeyen medresenin 1335 öncesine ait olabileceği de belirtilir (Ünal, 2001: 225). Yapı, Selçuklu dönemi avlulu medrese plan özelliklerini taşır. Karamanoğulları Beyliği döneminin ilk büyük eserlerinden olan medrese, tek katlı, iki eyvanlı, kubbeyle örtülü bir avluya sahiptir. Girişi doğu

cephededir (Plan-17). Kesme taştan yapılan medrese, üç cepheden revaklarla çevrilidir. Avlu ortasında dörtgen bir havuzu bulunur. Tonozla örtülü revakların kuzey ve güneyinde dörder hücresi vardır. Ana eyvanın sağında ve solunda yer alan kubbeli odalardan, güneydeki oda türbe olarak kullanılmıştır (Temizsoy ve Uysal, 1981: 79; Çiftçioğlu, 2001: 75; Dülgerler, 2006: 109). O dönemde bir okulun yapımı için medresenin taşları kullanılmıştır. Bu nedenle Emir Musa Medresesi'nin türbe olduğu anlaşılan kubbeli arka odalarından güneydeki odanın iki duvarı ve bir trompu kalmıştır (Kuran, 1969: 211; Sözen, 1972: 58; Bozkuş, 2008: 61). Yapı plan özellikleriyle Ermenek Tol Medresesi'ni anımsatmaktadır. Aralarındaki önemli fark ise bu yapıda avlunun kubbeyle kapalı olmasıdır. Minaresi, Karaman İbrahim Bey İmaret minaresini hatırlatmaktadır (Sözen, 1972: 60). Yapı günümüzde yıkıntı halde olup, kalıntıları koruma altına alınmıştır (Fotoğraf-34b).

5.5.2. Çini Süslemenin Görüldüğü Yerler

Medresenin; minare, oda, türbe ve eyvan bölümlerinin eskiden çiniyle süslü olduğu belirtilmiştir. Bu çiniler günümüze ulaşamamıştır.

5.5.2.1. Minare Çinileri

Şerefe altı stalaktitli olan minare, külaha kadar kesme taşla yapılmıştır. Gövdesi iki renkli damalı taş ve yedi kuşak çiniyle süslenmiştir (Konyalı, 1967: 458; Kuran, 1969: 212; Özüdoğru, 1989: 135; Dülgerler, 2006: 113). Ancak bu çiniler günümüzde mevcut değildir (Fotoğraf-34c).

Önge'ye göre; Konyalı'nın sözünü ettiği çini tezyinatın nasıl ve nerede olduğu tam olarak anlaşılmamaktadır. Eğer bu tezyinat var ise bunlardan biri, ilk bileziğin üstünde diğeri, ikinci kuşağın arasında üçüncüsü de, üçüncü kabartma kuşağın üstündeki oyma şeritte olmalıdır. Ayrıca üç, dört ve beşinci kuşakların geometrik motifli oyma kompozisyonların da küçük kakma mozaik çini parçalarıyla süslenmiş olduğu düşünülebilir (Önge, 1985: 37).

5.5.2.2. Oda Çinileri

Medresenin çinilerle kaplı dört odası olduğu belirtilir. Çiniler günümüzde mevcut değildir (Boynukalın, 1990: 60).

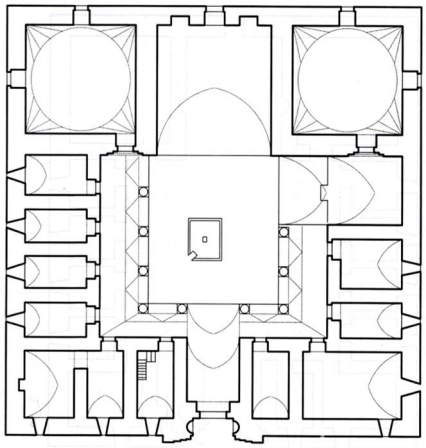
5.5.2.4. Eyvan Çinileri

Eyvan duvarlarının eskiden iki metre yüksekliğe kadar çinilerle kaplı olduğu ifade edilmiştir (Konyalı, 1967: 458; Temizsoy ve Uysal, 1981: 79).

Meınecke'nin eserindeki medreseye ait siyah beyaz fotoğrafta mihrabın mukarnas ve sütünce zar başlığına ait olduğunu öngördüğümüz üç adet çini parçası görülür (Meınecke, 1976: Tafel 18). Bunlara; firuze sırlı altıgen, patlıcan moru sırlı yıldız ve daire formlu çini mozaik parçaların uygulandığı anlaşılmaktadır (Fotoğraf-34d).

5.6. Ermenek Tol Medrese

Fotoğraf No: 35 a-c
Çizim No: -



Plan-18: Tol Medrese, plan (Dülgerler, 2006: 338).

5.6.1.Yapının Tanımı

Karaman ili Ermenek ilçesi Çınarlı Mahallesi'ndedir (Fotoğraf-35a). Son yıllara kadar harap durumda olan medresenin güneydeki revağı onarılarak kurtarılmıştır (Kuran, 1969: 210; Topal, 2009: 388). 1339 tarihli Tol Medrese, Anadolu Selçuklu eyvanlı avlulu medrese plan şemasına benzerlik göstermekle birlikte bazı özellikleri ile farklıdır. Karamanoğlu Bedreddin Mahmut Bey'in oğlu Emir Musa tarafından inşa ettirilen medrese, doğu batı yönünde dikdörtgen planlı, açık avlulu, üç eyvanlı, tek katlı bir yapıdır (Plan-18), (Aslanapa, 1973: 204; Köroğlu, 1999: 81; Cantay, 2002: 25; Aslanapa, 2003: 204; Fataha, 2010: 183; Çolak, 2012: 60). Avlusu üç yönden revaklarla çevrili olup ortasında dörtgen havuzu vardır (Fotoğraf-35b). Mermerden yapılan taç kapısı üzerinde bir penceresi vardır. Giriş eyvanının iki yanında tonozla örtülü birer küçük oda, onların yanında büyük odalar bulunur. Güneydeki odada bir ocak vardır. Diğer taraftan cephe yükseltilmiş,

taç kapı daha sade tutulmuştur. Ana eyvanın sağ ve solundaki türbe olarak kullanılan odaların içinde iki sanduka mevcuttur (Cantay, 2002: 39).

5.6.2. Çini Süslemenin Görüldüğü Yerler

Medresenin ana eyvan, kubbeli oda ve sandukalarında çinili süslemeler bulunmaktadır.

5.6.2.1. Ana Eyvan Çinileri

Diez, Aslanapa ve Koman; Medrese ana eyvanının eskiden çinili olduğunu belirtir (Diez, Aslanapa ve Koman, 1950: 24; Konyalı, 1967: 458; Kuran, 1969: 211; Yetkin, 1972: 130; Eroğlu ve Yaldız, 2000: 321). Çinilerle süslü olduğunu tahmin ettiğimiz mihrabından ise hiçbir iz kalmamıştır (Önge, 1969: 9).

5.6.2.2. Türbe Çinileri

Medresenin ana eyvan yan odaları türbe olup içinde beşerden on sanduka mevcuttur. Musa Bey Ermenek'teki Tol Medrese Türbesi'nde metfun bulunmaktadır. Türbenin içinde mavi çinilerle süslenmiş bir sandukası mevcuttu (Konyalı, 1967: 459) Araştırmalar sırasında türbenin moloz dolgusu arasında firuze ve siyah sırlı çini parçalar ele geçirilmiştir. Güneydeki odada, kabartma alçı palmet motifleriyle süslenmiş yer yer çini kakmalı bir sanduka kaidesi bulunmuştur (Önge, 1969: 9). Motiflerin etrafında mavi ve patlıcan moru sırlı çini parçalar mevcuttur (Konyalı, 1967: 718; Bardakçı, 1976: 155; Ünal, 2001: 224; Dülgerler, 2006: 107). Bugün bu çiniler yoktur.

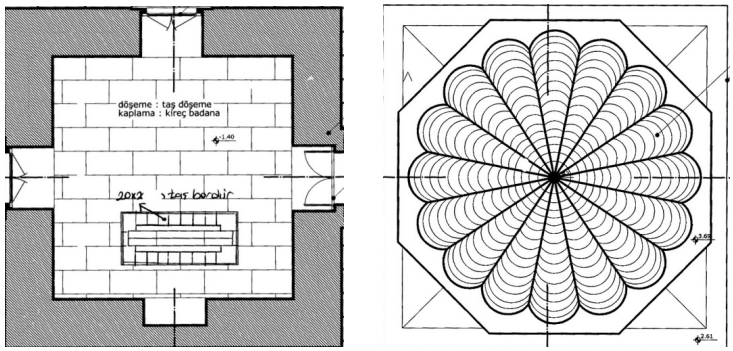
Yetkin'in tanımlamasıyla, eyvanın solundaki türbeli odada çini kakmalı alçı lahitler bulunmuştur. Bunlardan birinin etrafı alçıdan kabartma yazı şeritleriyle çevrilmiş, firuze sırlı altıgen ve üçgen formlu çinilerle süslenmiştir. Diğeri ise, dikdörtgen bir sanduka kaidesidir. Burada saplarından grift olarak birbirine bağlanmış alçıdan kabartma palmet (tepelik) motifleri yan yana sıralanmıştır. Arada

kalan çukur kısımlara uygun ebatlarda koyu mavi sırlı çiniler yerleştirilmiştir (Fotoğraf-35c). Alçı lahitler harap durumdadır (Yetkin, 1972: 131; Eroğlu ve Yaldız, 2000: 321).

5.7. Konya Şucaeddin Türbesi

Fotoğraf No: 36 a-b

Çizim No: -



Plan-19: Şucaeddin Türbesi, plan

(Konya Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Arşiv Belgesi).

5.7.1.Yapının Tanımı

Konya ili Musalla Mezarlığı'nda bulunan yapı 1349 tarihlidir (Fotoğraf-36a). Kare planlı gövdenin üzeri sekizgen kasnaklı ve on altı dilimli kubbelidir (Plan-19). Girişi güneyden olup, cenazelik bölümü yoktur. Taş sandukası üzerinde yazılı süsleme mevcuttur (Fotoğraf-36b), (Aygör, Tokay, Baykal, Yöreli ve Doğan, 2010: 948).

Türbe, kübik altyapı ve sekizgen kasnak silme seviyesine kadar kesme taşla, dilimli kubbesi tuğlayla yapılmıştır. Pencere söveleri gri renkli mermerden, kapı sövesi ve çevresi beyaz mermerden yapılmıştır. Yapı bugünkü şekliyle oldukça yalındır.

5.7.2. Çini Süslemenin Görüldüğü Yerler

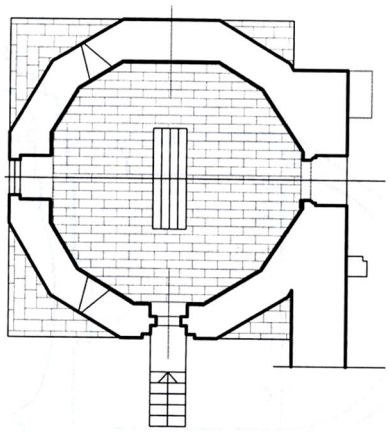
Türbe duvarlarının çinilerle kaplı olduğu ifade edilmektedir.

5.7.2.1. Türbe Duvar Çinileri

Diez, Aslanapa ve Koman'ın verdiği bilgiye göre, türbe taş duvarlarının eskiden çinili olduğu anlaşılmaktadır (Diez, Aslanapa ve Koman, 1950: 136).

5.8. Karaman Alaeddin Bey Kümbeti

Fotoğraf No: 37 a
Çizim No: 22



Plan-20: Alaeddin Bey Kümbeti, plan (Dülgerler, 2006: 372).

5.8.1.Yapının Tanımı

Türbe, Karaman ili Hisar Mahallesi'ndeki iç kalenin doğusunda yer almaktadır (Fotoğraf-37a). Türbenin banisi Alaeddin Bey olarak bilindiği için kitabesi olmayan yapının XIV. yüzyıl sonlarında inşa edildiği kabul edilir (Konyalı, 1967: 491; Bilici, 1985: 108; Delen, 2005: 129; Dülgerler, 2006: 165; Karpuz, 2009: 144). Külliyenin parçası olan türbe, bitişiğindeki medresenin yıkılması ile tek yapı olarak günümüze ulaşmıştır. İki katlı türbe, kare kaideli ve on ikigen gövdelidir. Dıştan tümüyle kesme taşla kaplanan yapı on iki dilimli silindirik külahla örtülüdür (Plan-20), (Anonim, 1971: 940; Temizsoy ve Uysal; 1981: 72; Bilici, 1985: 271, Eyice, 1989: 324; Boynukalın, 1990: 59; Fataha, 2010: 148). Cenazelik ve türbe girişi altlı üstlü olup doğu cephededir. Tek sandukası vardır. Dış gövdesi ayet yazı kuşağı ile çevrilmiştir

5.8.2. Çini Süslemenin Görüldüğü Yerler

Türbe iç duvarı ve sandukasının çinili olduğu söylenmektedir.

5.8.2.1. İç Duvar Çinileri

Temizsoy ve Uysal'ın eserinde; Kümbet iç duvarlarının eskiden iki metre yüksekliğe kadar çinilerle kaplı olduğu belirtilmiştir (Temizsoy ve Uysal; 1981: 72; Konyalı, 1967: 488). Bu çiniler günümüzde mevcut değildir.

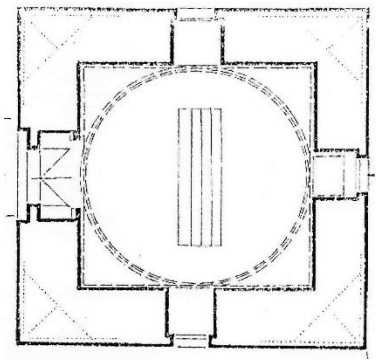
5.8.2.2. Sanduka Çinileri

Konyalı, türbenin çinili sandukası olduğunu belirtir (Konyalı, 1967: 489; Dülgerler, 2006: 167). Ancak günümüz yapısında bu çiniler mevcut değildir.

5.9. Karaman Canbaz (Cambaz) Kadı Türbesi

Fotoğraf No: 38 a-b

Çizim No: -



Plan-21: Canbaz Kadı Türbesi, plan (Karpuz, 2009: 150).

5.9.1.Yapının Tanımı

Karaman ili, Feneri Mahallesi'ndedir (Fotoğraf-38a). Konyalı, yapıyı Cambaz Zade Türbesi olarak tanımlamaktadır. Yapım tarihi ve banisi bilinmeyen türbenin tek sandukası vardır. Kesme taştan kare planlı yapının yuvarlak kubbesine sekizgen kasnakla geçilir (Plan-21). Kubbe eteği taştan üstü tuğladan yapılmıştır (Fotoğraf-38b), (Konyalı, 1967; 494; Anonim, 1971: 940; Cengiz, 2008: 106; Topal, 2009: 247). Girişi kuzey cephededir. Doğu, batı ve güney cephelerde birer penceresi mevcuttur.

Canbaz, Farsça bir kelime olup "can ile oynayan, canını tehlikeye sokmaktan çekinmeyen" demektir. Karamanoğulları döneminde bazı askeri birliklere "Canbaz" denilmekteydi. II. İbrahim Bey zamanında defterdarlık (Maliye vekili) yapan kişi "Canbaz Kadı" olarak tanımlanmıştır (Ünal, 2001: 552). Türbede medfun bulunan Abdurrahman Efendi'nin babasının lakabı Cambazzade'dir (Fotoğraf-38b). Bu türbe ile ilgili anlatılan hikayeye göre; Abdurrahman Efendi bir minareden diğerine ip gerip yürümüş. Gösteri esnasında türbenin bulunduğu yere düşüp ölmüş ve düştüğü

yere gömülmüş. Bu sebeple buraya Cambaz Gazi Türbesi denilmiştir (Duru, 2010: 265).

5.9.2. Çini Süslemenin Görüldüğü Yerler

Türbenin kapı çevresi ve duvarları çinilerle bezenmiştir.

5.9.2.1. Türbe Kapı Çinileri

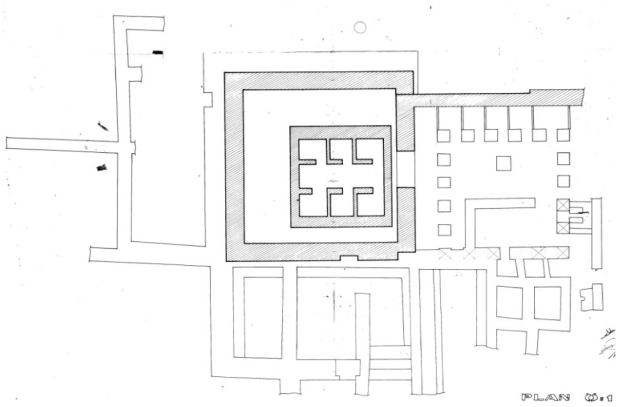
Özüdoğru'ya göre, türbe kapısının çevresi, dikdörtgen formlu mor sırlı çinilerle alınlık oluşturacak şekilde çevrilmiştir. İç dolgusunda sır altı tekniğinde firuze, mor, siyah renklerle bitkisel desenli çini parçalar görülür (Özüdoğru, 1989: 93). Bu çinilerin hiçbiri günümüzde mevcut değildir.

5.9.2.2. Duvar Çinileri

Diez, Aslanapa ve Koman, türbe duvarlarının eskiden çinili olduğunu belirtir (Diez, Aslanapa ve Koman, 1950: 98).

5.10. Ereğli Şeyh Şıhabuddin Sühreverdi Zaviyesi

Fotoğraf No: 39 a-d
Çizim No: -



Plan-22: Sühreverdi Türbe ve Cami planı
(Konya Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Arşiv Belgesi).

5.10.1.Yapının Tanımı

Konya ili, Ereğli ilçesi, Türbe Mahallesi'ndedir (Fotoğraf-39a). 1393 yılında Karamanoğlu Seyfeddin Süleyman Bey'in kızı Nesiha Hatun tarafından yaptırılmıştır (Dülgerler, 2006: 127; Nar, Kılıç ve Baş, 2009: 67; Karpuz, 2010: 421). Zaviye, mescit ve türbeden oluşan külliyenin yapım yılı ve banisi bilinmemektedir. Dikdörtgen planlı mescidin içinde camekanla ayrılmış kare planlı türbe pandantif kubbeyle örtülmüştür (Plan-22). Yapı kuzey ve doğudan nişlerle genişletilmiş olup içinde dört adet ahşap sanduka vardır (Fotoğraf-39b). Cami avlusunda Sühreverdi'nin taş mezarı bulunmaktadır (Fotoğraf-39c).

Ömer Şıhabuddin Sühreverdi (1145-1234) Abbasi Halifesi Nasıl'Lidinillah'ın sarayına kabul edilmiş ve orada sufilerin reisi olmuştur. Sühreverdi şafii mezhebi ile

Hz. Ali'yi Hz. Muhammed'den sonra ilk halife kabul eden, imamiye mezhebini birleştiren büyük bir alim ve mutasavvuftur (Karamağaralı, 1985: 661).

5.10.2. Çini Süslemenin Görüldüğü Yerler

Caminin mihrap bölümünde çinilerin kullanıldığı belirtilir.

5.10.2.1. Mihrap Çinileri

Alçı mihrabın ortasında çini parçalardan izlerin olduğu ifade edilmiştir (Diez, Aslanapa ve Koman, 1950: 115; Dülgerler, 2006: 128). Günümüzde hiçbiri mevcut değildir.

Zekeriya Şimşir'den edinmiş olduğum fotoğrafta, türbenin mihrap köşeliklerinde yıldız formlu, patlıcan moru sırlı olduğunu öngördüğümüz çiniler görmekteyiz. Çinileri büyük oranda hasarlı olan mihrap nişi alt bölümünde, kare ve dikdörtgen formlu sırlı tuğlalarla geometrik süslemeler yapılmıştır. Kenarları zencirek motifli çinilerle çevrelenmiştir (Fotoğraf-39d).

5.11. Alanya Oba Köyü Gülefşan Köşkü

Fotoğraf No: 40 a

Çizim No: -



Plan-23: Alanya Oba Köyü Gülefşan Köşkü, plan (Dülgerler, 2006: 415).

5.11.1. Yapının Tanımı

Alanya'nın Oba bölgesindeki Gülefşan köyünde bulunan bir kasrdır (Fotoğraf-40a). Yapım tarihini ve banisini belirten bir belge mevcut olmayıp, XIV. yy.'a tarihlendirilmektedir (Dülgerler, 2006: 236). Anadolu Selçuklu dönemine ait köşkleri *"sofalı"* ve *"sofasız"* olarak sınıflandırdığımızda, Alanya Gülefşen Küşkü "sofasız" grubundadır. Geniş bir arazinin içinde, manzaralı bölümde yer alır (Yavaş, 2007: 206-207). Gülefşan Kasrı; 12,10 x 5,50 m ölçülü, iki katlı, (L) tipinde bir plana sahiptir (Plan-23). Üst kattaki salon eyvan şeklindedir. Eyvanın ortasında havuzu olduğu kazılar neticesinde belirlenmiştir. Yapının kuzey cephesi büyük oranda yıkılmış batı cephesi sağlam kalmıştır. Üst katta ahşap hatıl izleri görülür. Alt kat beşik tonoz ile örtülüdür (Karamağaralı, 1991; 141; Dülgerler, 2006: 238).

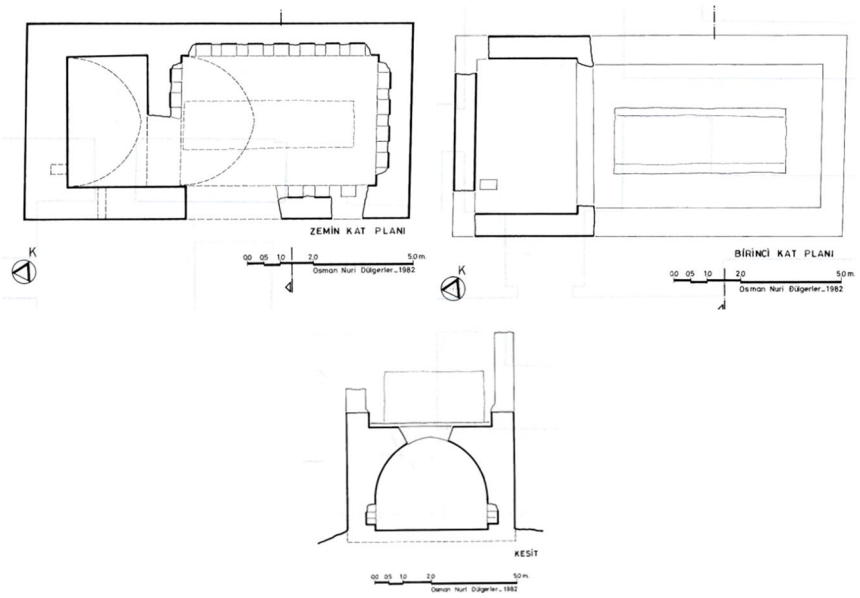
5.11.2. Çini Süslemenin Görüldüğü Yerler

Yapının üst katında çini duvar kaplamalarına rastlanması, bir seviyeye kadar çini ile kaplı olduğunu düşündürmektedir (Karamağaralı, 1991; 142). Yapıya ait çini parçalarından söz edilse de günümüzde mevcut değildir.

5.12. Alanya Av Köşkü

Fotoğraf No: 41 a

Çizim No: -



Plan-24: Alanya Av Köşkü, plan (Dülgerler, 2006: 416).

5.12.1. Yapının Tanımı

Antalya ili, Alanya ilçesindeki Gülefşan Mahallesi'nde, Hacı Baba Mezarlığı'nın kuzeyinde yer almaktadır (Fotoğraf-41a). Yapım tarihi ve banisi bilinmemektedir. Benzer yapılardan yola çıkarak XIV. yy. a tarihlendirilmiştir. Dikdörtgen bir alana kurulu olan yapı 5.93 x 11.65 m ölçülerindedir. Kalan izlerden iki katlı olduğu anlaşılan yapının üst katı büyük oranda yıkılmıştır (Plan-24). Yapı moloz taşla yapılmış, yer yer tuğla kullanılmıştır (Dülgerler, 2006: 238-239).

5.12.2. Çini Süslemenin Görüldüğü Yerler

Yapının çevresinde küçük firuze sırlı çini parçaları bulunmuş ise de, bu çinilerin yapının hangi bölümlerine ait olduğu belirlenememiştir (Dülgerler, 2006: 238-239). Bahsi geçen çiniler günümüzde mevcut değildir.

ALTINCI BÖLÜM

Müzelerdeki Karaman Beyliği Çinileri

Anadolu'nun farklı coğrafi bölgelerinde bulunan müzelerin incelenmesi sonucunda, Karamanoğlu Beyliği mimari çinilerinin Konya ve Karaman ilindeki müzelerde olduğu tespit edilmiştir. Karaman Müzesi'ndeki çinilerin Karaman Kale kazıları neticesinde elde edildiği ve bulunan parçaların bütünlüğünü koruyamadığı görülmüştür. Toplamda on bir adet olan çiniler, tek renk firuze ve patlıcan moru sırlı olup Karaman Müzesi'nin depo bölümünde korunmaktadır. Konya ilindeki çiniler ise Sahip Ata Vakıf Müzesi ve Karatay Medresesi Çini Eserleri Müzesi'nde bulunmaktadır. Bu müzelerdeki çiniler on bir adet olup Kazımkarabekir (Gaferyat) Ulu Cami'nin mihrap bölümüne ait olduğu anlaşılmıştır. Mavi beyaz ve lüster teknikli bu çiniler altıgen formlu çini plakalardan oluşmaktadır.

Karaman Beyliği dönemini kapsayan 12-15. yy. larda yapılmış olan ve müzelerde korunan bazı çinilerin olduğu görülmüştür. Ancak yapım tarihi ve yaptıranı kesin olarak belirlenemeyen bu tür çiniler çalışmamıza dahil edilmemiştir.

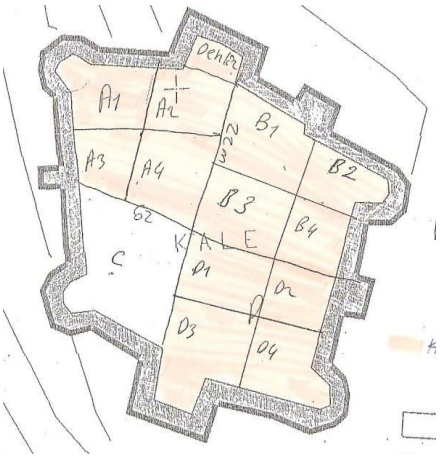
6.1. Karaman Müzesi Çinleri

Karaman ili, Hisar Mahallesi'nde bulunan Karaman Kalesi'nin yapım tarihi bilinmemektedir (Fotoğraf-42). Şikari eserinde, Keyhüsrev'in (1192-1196, 1205-1211) inşa ettirdiğini belirtmiştir (Şikari, 1946: 102). Kalenin Karaman'ın tarihiyle yaşıt olduğu ve her dönemin şartlarına göre yeniden yapıldığı kabul edilmektedir. En önemli yapımlar 1156 – 1187 yılları arasında Selçuklu Sultanı II. Kılıç Arslan ile oğlu 1187 – 1196 yılları arasında Selçuklu tahtında oturan I. Gıyaseddin Keyhüsrev döneminde olmuştur. Birbirini çevreleyen üç surdan oluşan, iç kale niteliğindeki yapı, şehir merkezindeki bir tepenin (höyük) üzerindedir (Cengiz, 2008: 23; Anonim, 2014: 3). Karaman Müze Müdürlüğü tarafından Karaman Kalesi'nde yapılan kurtarma kazıları sonucunda elde edilen çini eserler Karaman Müze deposunda korunmaktadır.



Fotoğraf-42: Kalenin görünümü (Anonim, 2014: 4).

Kazılardan çıkan parçaların bulundukları yerlerin belli olması için kale planının içi karelere bölünmüş; A,B,C,D olarak adlandırılmıştır. Her bir plan kare de kendi içinde dört alana bölünmüş; 1,2,3,4 olarak numaralandırılmıştır (Fotoğraf-43), (Anonim, 2014: 5).



Fotoğraf-43: Kale kazısı çalışma planları (Anonim, 2014: 5).

Kazılarda, tek renk firuze sırlı ve mozaik teknikli çiniler kırık parçalar şeklinde bulunmuştur. En az 3 cm olan mimari çinilerin ebatlarında farklılık olduğu görülür. Açmalardan elde edilen çinilerin kalınlıklarında ve firuze sırlarında ton farkları vardır.

D-IV açmasından elde edilen çiniler; Alçı üzerine gömülü üç adet altıgen formlu tek renk firuze sırlı plaka çiniler belirlenmiştir. Altıgen formlu plaka çinilerin etrafı beş adet daire formlu patlıcan moru sırlı çinilerle çevrelenmiştir.

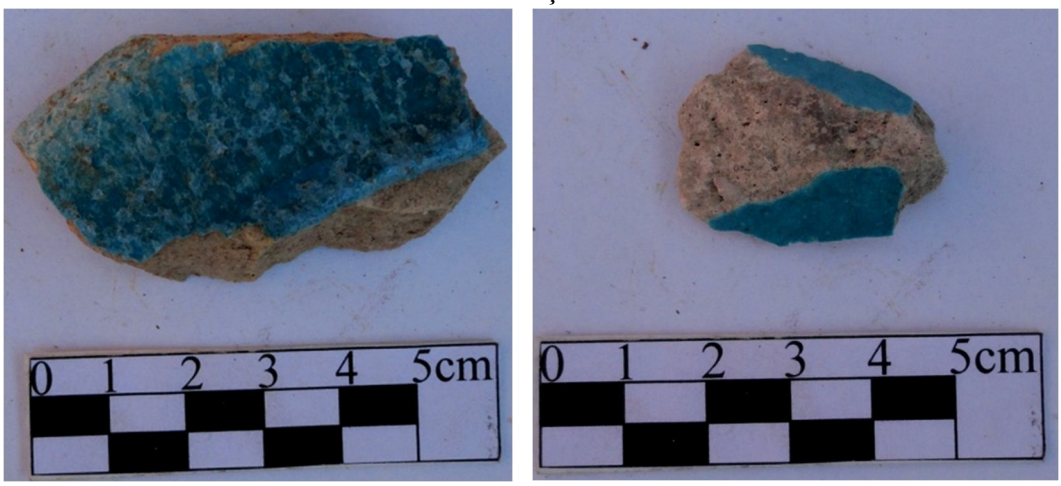
D-I açmasındaki çiniler; 3x5cm ebatlarında form belirtmeyen tek renk firuze sırlı kırık çini parçalardan oluşur.

B-IV açmasından; kırık parçalardan oluşan 3x5 cm ebatlarında tek renk firuze sırlı çiniler elde edilmiştir.

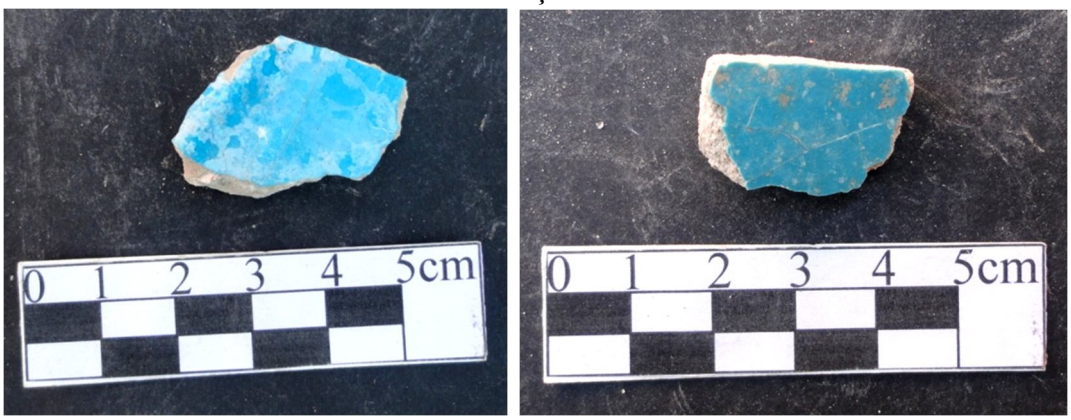
A-IV ve A-III açmasından elde edilen çiniler, diğer açmalardaki çinilerle benzer niteliklere sahiplerdir.



D-IV Açması



D-I Açması



B-IV Açması A-IV Açması



B-IV Açması



B-IV Açması



A-IV Açması



A-III Açması



A-IV Açması



A-IV Açması

6.2. Konya Müzelerindeki Çiniler

6.2.1. Sahip Ata Vakıf Müzesi

Konya Sahip Ata Hankahı, farklı zamanlarda onarım geçirmiş, 2006 yılında Sahip Ata Vakıf Müzesi olarak ziyarete açılmıştır (Şimşir, 2014: 32). Sahip Ata Külliyesi'nin hankah bölümünde Karamanoğulları Beyliği dönemine ait, Kazımkarabekir Ulu Cami mihrap bordüründen getirilmiş olan altıgen formlu mavi beyaz ve lüster teknikli çini parçalar sergilenmektedir. Çiniler, bitki ve hayvan figürleriyle bezenmiştir.

Lüster çiniler; kobalt ve turkuaz sır üzerine geyik ve ongun motifleriyle (Karpuz, 2009: 570) bezenmiş altıgen formlu, 177-178 envanter numaralı plaka çinilerdir[3].



Envanter No: 177



Envanter No: 178

Kazımkarabekir Ulu Cami'nin eski mihrap bordüründeki altıgen formlu mavi beyaz çiniler sekiz adet olup, beyaz zemin üzerine mavi ile bitkisel motiflerle bezenmiştir.



Envanter No: 179



Envanter No: 180

[3] Bu çinilerle ilgili detaylı bilgi için, "Kazımkarabekir Ulu Cami" başlıklı bölüme bakabilirsiniz.

Envanter no, 179 olan plaka çini üzerine; Goncagül motifini anımsatan bitkisel süslemeli kompozisyon uygulanmıştır.

Envanter no, 180 olan çininin merkezine on yedi dilimli büyük bir penç motifi yerleştirilmiştir. Motifin etrafı yapraklarla dolu bitkisel bir dalla çevrelenmiştir.



Envanter No: 181



Envanter No: 182

Envanter no 181; Çini plaka, merkezde daha büyük yanlarında daha küçük ebatlı yan yana dizili ağaç ve bitkisel dalları anımsatan motiflerle bezenmiştir. Merkezdeki motif bize Hurma ağacını anımsatmaktadır. Benzer örneklerini 182 ve 183 envanter numaralı çinilerde görmekteyiz. Envanter numarası 182 olan çininin merkezinde yer alan motif ise nar ağacının bir dalını anımsatmaktadır.



Envanter No: 183



Envanter No: 184

Envanter no 184 olan çini üzerinde dikkatleri çeken üç adet on yedi, on sekiz dilimli penç motifleri görülür. Motiflerin etrafı yapraklarla bezeli ince dallarla çevrilmiştir.



Envanter No: 185



Envanter No: 186

Envanter no 185; Altıgen formlu çini plakanın üzerine iç içe geçmiş iki üçgen formu yerleştirilmiştir. Bu şekilde, altı kollu bir yıldız motifi, ortasında ise altıgen formu elde edilmiştir. Altıgen formun içi merkezinde yer alan dilimli bir penç motifi

ve bunun etrafını saran yapraklarla bezeli dallardan oluşmaktadır. Yıldız kollarının kenarlarına çizgilerle yapılmış yoğun bir süsleme uygulanmıştır.

Envanter no 186; Hatayi ve goncagül motiflerinin kullanılarak yapıldığı bir kompozisyon uygulanmıştır.

6.2.2. Karatay Medresesi Çini Eserleri Müzesi

Konya Karatay Medresesi, Selçuklu Veziri Celalattin Karatay tarafından 1220-1230'larda yaptırılmıştır (Erdemir, 2001: 14-16).

Konya Karatay Medresesi Çini Eserleri Müze deposunda, Karamanoğulları Beyliği dönemine ait Kazımkarabekir Ulu Cami mihrap bordüründen getirilmiş olan altıgen formlu lüster teknikli bir çini parçası mevcuttur. Müzenin kayıt defterinde, 968 envanter numarasıyla yer alan çini; krem renk hamurlu, tek renk firuze sırlı olup üzeri kuğu figürüyle süslenmiştir.



Envanter No: 968

YEDİNCİ BÖLÜM

Değerlendirme

7.1. Karamanoğulları Beyliği Dönemi Mimari Çinilerinde Görülen Teknikler

Orta Asya'dan Anadolu topraklarına miras kalan Türk çini sanatı, tarihi süreç içerisinde yeni uygulama yöntemleri ve teknikleriyle günümüz çinilerine örnek olmuştur. Kullanıldıkça var olan üretildikçe çeşitlenen çini sanatı teknikleri mimari ve el ürünü işlerinde can bulmuş, izlerini günümüz toplumuna taşımayı başarmıştır. Türk çini sanatında kullanılan tekniklerin dönem ve devirlere göre değiştiği görülmektedir. Tekniğin zaman içerisindeki gelişim süreciyle ilişkili olan bu değişiklikte bazı tekniklerin daha az veya daha çok uygulandığı dönemler olmuştur. Büyük Selçuklu ve Anadolu Selçuklu devletinde tek renk sırlı çinilerin yaygın kullanımı görülürken, minai tekniğinin Anadolu Selçuklu devletiyle kullanımı azalmıştır. Karamanoğlu Beyliği mimari çinilerini incelediğimizde, Türk çini sanatında var olan bazı tekniklerin kullanılmadığını görmekteyiz. Bu dönemde kullanılan tekniklerin; Sırlı tuğa, tek renk sırlı, kabartma, sır altı, mavi beyaz, lüster, çini mozaik ve renkli sır olduğu belirlenmiştir. Bunlardan, mozaik ve tek renk sırlı çinilerin daha fazla kullanıldığı anlaşılmıştır. Ermenek Ulu Cami (1302), Akşehir Seyyid Mahmud Hayrani Kümbeti (1409), Konya Hasbey Darülhuffazı (1421), Konya Fakih Dede Kümbeti (1454), Yollarbaşı (İlisra) Cami (XIV. yy.), Kazımkarabekir (Gaferyat) Ulu Cami (XIV. yy.) ve Ereğli Ulu Cami'de (XV.yy.) mozaik teknikli çiniler; Konya Ahmet Eflaki Dede Türbesi (XII-XIV.yy.), Karaman Hatuniye Medresesi (1382), Sarayönü Pir Hüseyin Bey Cami (1408), Akşehir Seyyid Mahmud Hayrani Kümbeti (1409), Konya Hasbey Darülhuffazı (1421), Karaman İbrahim Bey İmareti (1432), Kazımkarabekir (Gaferyat) Ulu Cami (XIV. yy.) ve Yollarbaşı (İlisra) Ulu Cami'de (XIV. yy.) tek renk sırlı çiniler kullanılmıştır. Karamanoğlu Beyliği mimari çinilerinde minai tekniğiyle yapılmış herhangi bir eserin bulunmaması nedeniyle bu tekniğin kullanılmadığı anlaşılmıştır. Renkli sır teknikli çinilerin ise sadece Karaman İbrahim Bey İmaret mihrabında olduğu belirlenmiştir.

Karamanoğulları Beyliği dönemi mimari çinilerinin genel özelliklerine baktığımızda oluşan çini sanatının tam anlamıyla beyliğe özgü olmadığını kendinden önce Selçuklu döneminden, kendi döneminden ve sonrasında Osmanlı ve Timur çini sanatından etkilerin olduğu anlaşılmıştır. Bu nedenle Karamanoğlu Beyliği mimarisine uygulanan çini tekniklerinde; farklı kültürel etkiler, farklılık arayışı, zenginleştirme ve yenilikleri ortaya çıkarma çabaları görülmektedir. Bu büyük oranda beyliğin içinde bulunduğu siyasi ortamlada bağlantılıdır. Örneğin, Karaman İbrahim Bey İmareti mihrap çinilerine baktığımızda Timur ve Erken Osmanlı dönemine özgü çini tekniklerini görmekteyiz. Yollarbaşı Ulu Cami, Hasbey Darülhuffazı, Kazımkarabekir Ulu Cami gibi örneklerde Selçuklu ve Osmanlı çini sanatında uygulanan teknikler ve süsleme uslupları seçilmektedir.

Karaman Beyliği devri mimari çinilerinde Selçuklu döneminde görülen sırlı tuğla, çini mozaik, kabartma, tek renk sırlı, yaldız ve sır altı teknikli çinilerin yanında, Osmanlı devrinde gelişerek devam eden renkli sır ve mavi beyaz çiniler de görülmektedir. Bu dönem mozaik çinileri Selçuklu geleneğini sürdürmektedir. Bununla birlikte mozaik çinilerin alçı ile kullanıldığı örnekler daha çok görülmektedir. Karamanoğulları Beyliği mozaik çinileri arasında görülen zemin harcı Osmanlı döneminde tamamen yok olmuş tekniğin kullanımı azalmıştır. Beyliğin çini mozaikleri, Selçuklu mozaikleri gibi küçük parçalar şeklinde olup bazı örneklerde büyük parçaların uygulandığı görülmektedir. Hasbey Darülhuffazında kullanılan küçük mozaik parçalarla Burhaneddin Fakih Dede Kümbeti'ndeki büyük kakma mozaik parçalar bu kıyaslamaya güzel bir örnek oluşturmaktadır.

Karaman Beyliği mimarisinden; Kazımkarabekir Ulu Cami, Akşehir Seyyid Mahmud Hayrani Kümbeti ve Yollarbaşı Ulu Cami'de örneklerini gördüğümüz mavi beyaz çinilerin tamamı beyaz zemin üzerine mavi boya ile süslenmiştir. Beyliğin mimarisinde yer alan mavi beyaz çinilerin üzerindeki motifler ve bulundukları mimari bölümler diğer çinilerle olan uyumsuzluklarını göstermektedir. Bu nedenle mavi beyaz çinilerin Karaman Beyliği'ne ait olmadığı anlaşılmaktadır. Aslanapa eserinde, Kazımkarabekir Ulu Cami'deki mavi beyaz çinilerin Osmanlı dönemine ait olduğunu belirtmektedir (Aslanapa, 1949: 5). Mavi beyazların diğer bir uygulama

yöntemi olan mavi zemin üzerine beyazla dekorlanmış örnekler ise Karaman Beyliği mimari çinilerinde görülmemektedir.

Beyliğin mimarisinde bulunan lüster teknikli çiniler; turkuaz zeminli sır üzerine uygulanmış olup opak sır üzerine yapılmış örnekleri mevcut değildir. Kazımkarabekir Ulu Cami eski mihrap bordüründeki figürlü altıgen plaka çiniler bu tanımlamamıza güzel bir örnek oluşturmaktadır. Mihrabın mozaik teknikli çinilerle kaplı olması ve üç adet lüster teknikli çini bulunması, lüsterli çinilerin yapının özgün çinileri olup olmadığı düşüncesini sorgulatmaktadır. Yetkin eserinde, bu çinilerin Selçuklu dönemine ait olduğunu belirtmektedir (Yetkin, 1972: 136).

Yollarbaşı Ulu Cami'nin mihrabı, Akşehir Seyyid Mahmud Hayrani Kümbet gövdesindeki niş ve Kazımkarabekir Ulu Cami'nin mihrap sütunce başlığındaki sır altı teknikli çiniler de yapının özgün çinileri değildir. Üzeri figürlü ve bitkisel dekorlu sır altı teknikli çinilere uygulanan motif ve teknikler Selçuklu çinilerini anımsatmaktadır (Yetkin, 1972: 136). Bu çinilerde mavi beyaz ve lüster teknikli çiniler gibi mimari yapının asıl çinilerinden farklılık oluşturmaktadır.

Anadolu Selçuklu dönem çinilerinde görülen sır altı, lüster, kabartma, mozaik, tek renk sırlı çinilerin yanında renkli sır tekniğin kullanımı Karamanoğulları Beyliği çini sanatı için önemli bir mirastır. Karaman İbrahim Bey İmaret mihrabında gördüğümüz renkli sır tekniği Timur ve Osmanlı dönemi mimari çinilerinden esinlenilerek uygulanmıştır. Bunu mihrapta kullanılan renk ve desenlerden de anlamaktayız. Renkli sır teknikli çinilerin mimaride en yaygın kullanıldığı dönem Timur devridir. Karaman Beyliği mimari yapılarında uygulanan çini tekniklerini incelediğimizde, renkli sır tekniğinin uygulandığı tek yapı olarak İbrahim Bey İmaret mihrabını görmekteyiz.

XIV. yy., XV. yy. Karamanoğulları'nın alim, sanatkar ve devlet adamları yetiştirdiği devredir. Bu devreye Karamanoğulları'nın altın devri demek mümkündür (Ünal, 2001: 523). Karamanoğulları Beyliği'ne ait mimari yapılarda uygulanan çinilerin bu dönemde çoğunlukta olduğu anlaşılmıştır. Mimaride bulunan bu çiniler belirlenerek dönemin tüm çini teknikleri incelenmiştir. Tez çalışmamızın bu bölümünde; Karamanoğlu Beyliği'ne ait mimari çini teknikleri diğer dönemlerde

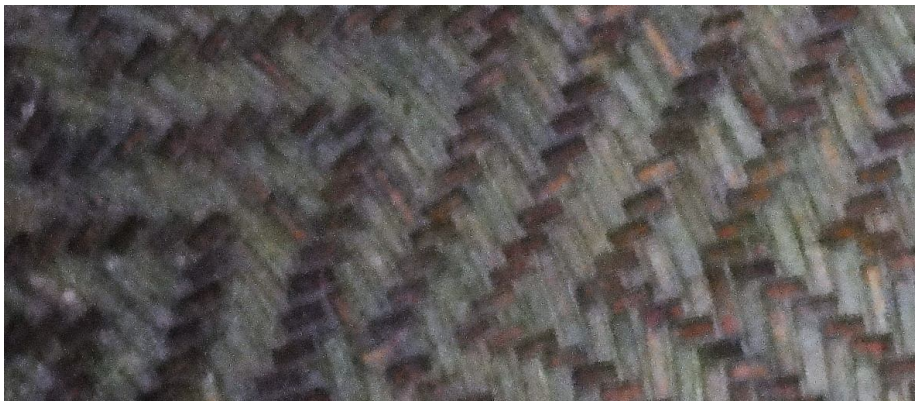
üretilmiş olan çini teknikleriyle kıyaslanarak benzer ve farklı yönleri ortaya koyulmuştur.

7.1.1. Sırlı Tuğla Tekniği

Karamanoğulları Beyliği dönemine ait mimari yapılarda görülen tek renk sırlı tuğlalar; Ahmet Eflaki Dede Türbesi (XIII-XIV. yy.), Akşehir Seyyid Mahmud Hayrani Kümbeti (1409) ve Konya Ulaş Baba Kümbeti'nde (XIV. yy.) görülmektedir. Yapılarda kullanılan sırlı tuğlalar dikdörtgen ve kare formludur. Konya Ulaş Baba Kümbeti'nin iç kubbe kaplamasında şeffaf sırlı tuğlalar, Ahmet Eflaki Dede Türbesi ve Seyyid Mahmud Hayrani Kümbeti'nde firuze ve patlıcan moru sırlı tuğlalar kullanılmıştır. Bu mimari eserlerde sırları zamanla dökülmüş olan tuğlalar da görülmektedir.

Bu dönemde tuğlalara uygulanan sırların renkleri, Selçuklu ve Osmanlı sırlı tuğlalarıyla büyük oranda benzerlik göstermektedir. Ancak detaylarda gözlemlenen bazı farklar vardır. Karaman Beyliği dönemi tuğlalarına uygulanmış bazı sırlar daha mat gözükmektedir. Beyliğin sırlı tuğla ebatlarında da farklılıklar belirlenmiştir. Selçuklu yapılarında 12-13.yy. larda üretilen tuğlaların boyutları yaklaşık 20,00 x 4,50 cm, 9,00 x 4,50 cm'dir. 13. yy. da tam tuğla boyutları 21,00 x 4,50 cm ve 23,00 x 5,00 cm olarak saptanmıştır (Yasa, 2016: 158). Karaman yapılarında ise tuğla ebatları yaklaşık, 15,00 x 5,00 cm, 5,00 x 5,00 cm olarak belirlenmiştir. Uzun ve kısa kenarın arttığı ve azaldığı örnekler de mevcuttur.

Konya Ulaş Baba Kümbeti'nin kubbe içi şeffaf sırlı tuğlalarla kaplanmıştır. Sırlı tuğlaların yatay, sırsız tuğlaların dikey dizilimleriyle yıldız motifini anımsatan bir kompozisyon yapılarak kubbe içi süslenmiştir (Fotoğraf-44).



Fotoğraf-44: Ulaş Baba Kümbeti kubbe içi şeffaf sırlı tuğlalar

Konya Kültür Varlıkları Koruma Bölge Kurulu Arşiv Belgelerinden edindiğimiz fotoğraflar Ulaş Baba Kümbeti'nin mevcut kubbe içi sırlı tuğlaları ve kompozisyonuyla farklılık arz etmektedir. Belgelerin içinde bulduğumuz 2000 senesine ait olan fotoğrafta (Fotoğraf-45) yatay sırsız tuğlalar arasında sırasıyla tek renk patlıcan moru ve firuze sırlı tuğlaların yarım daireler oluşturan kompozisyonuyla kubbe içinin süslendiği görülmektedir. Sırlı tuğlalarla oluşturulan yarım daireler kubbe eteğinden merkezine doğru daralarak ve küçülerek üst üste yerleştirilmiştir. Ancak Konya Kültür Varlıkları Koruma Bölge Kurulu Arşiv Belgelerinden edindiğimiz bu fotoğrafın Konya Kalenderhane Türbesi'nin kubbe iç süslemesine ait olduğu anlaşılmıştır (Karpuz, 2009: 419).



Fotoğraf-45: Ulaş Baba Kümbeti kubbe içi sırlı tuğlaları, 2000
(Konya Kültür Varlıkları Koruma Bölge Kurulu Arşiv Belgesi).

Ahmet Eflaki Dede Türbesi (Fotoğraf-46) ve Seyyid Mahmud Hayrani Kümbet nişinde (Fotoğraf-47) sırlı tuğlalarla baklava motifi oluşturulmuştur. Ahmet Eflaki Dede Türbesi'ndeki baklava motifi firuze ve patlıcan moru sırlı tuğlalarla aralarında mesafe bırakılmaksızın oluşturulurken, Seyyid Mahmud Hayrani Kümbeti'nde, sadece firuze sırlı tuğlalar kullanılmış ve bunlar aralarında mesafe bırakılarak yerleştirilmişlerdir. Zemindeki sırsız tuğlalar sayesinde sırlı tuğlalarla oluşturulan geometrik kompozisyon daha net ortaya çıkmıştır. Kullanılan tuğlaların renklerinde de farklılık görülmektedir. Ahmet Eflaki Türbesi'nde sarımsı, açık kahve tonlarında, Seyyid Mahmud Hayrani'de kırmızımsı renktedir.



Fotoğraf-46: Ahmet Eflaki Dede Türbesi sırlı tuğlalar

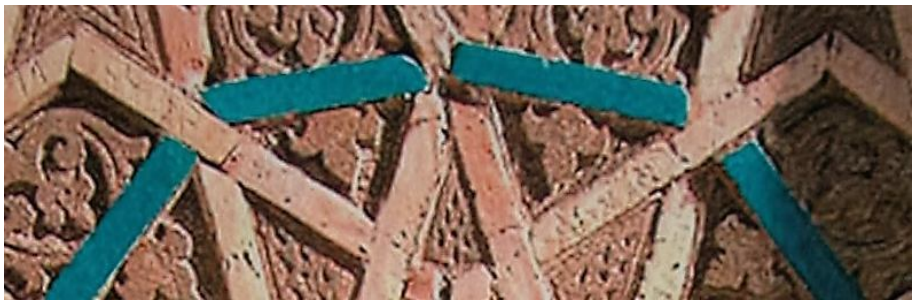


Fotoğraf-47: Seyyid Mahmud Hayrani Kümbeti nişindeki sırlı tuğlalar

Karaman Beyliği mimari yapılarında kullanılan sırlı tuğlaların formları kendi içinde çeşitlilik göstermektedir. Ahmet Eflaki Dede Türbesi'nin duvar yüzeyinde

dikdörtgen ve kare formlu, Konya Ulaş Baba Kümbeti'nde, dikdörtgen formlarında Akşehir Seyyid Mahmud Hayrani Kümbeti'nde; kare, yarım daire ve dikdörtgen formlu sırlı tuğla uygulamalar görülmektedir.

Bu dönem mimarisine uygulanan geometrik formlu sırlı tuğlaların Büyük Selçuklu (Fotoğraf-48), Selçuklu, Osmanlı, Timur gibi çini örneklerinden farklılık göstermediği anlaşılmaktadır.



Fotoğraf-48: Nahcıvan Mümine Hatun Kümbeti, sırlı tuğla
(Arık ve Arık, 2007: 36).

Karaman Beyliği mimarisinde görülen sırlı tuğla örneklerini Anadolu Selçuklu döneminin birçok yapısında bulmak mümkündür. Akşehir Taş Medrese (1216), Akşehir Güdük Minare Mescidi (1226), Alanya Akşebe Mescidi (1230), Konya Hatuniye Mescidi (1230), Konya Sırçalı Medrese (1242), Konya Küçük Karatay Medresesi (1248), Konya Sahip Ata Cami (1258), Konya İnce Minareli Medrese (1264), Tokat Gök Medrese (1270), Sivas Gök Medrese (1271), Sivas Çifte Minareli Medrese (1272), Kırşehir Cacabey Medrese (1272), Afyon Ulu Cami (1272), Konya Sahip Ata Hankahı ve Türbesi (1279), Ankara Arslanhane Cami (1289), Antalya Yivli Minare (13. yy.) ve Erzurum Hatuniye Medresesi (13.yy.) bu yapılara örnek teşkil etmektedir (Öney, 1976: 17-25; Öney, 1987: 82).



Fotoğraf-49: Beyşehir Eşrefoğlu Cami girişi, sırlı tuğla

14-15. yy. beylikler devri sırlı tuğla örnekleri; Beyşehir Eşrefoğlu Cami (1297), (Fotoğraf-49), Birgi Ulu Cami (1312) ve Bergama Güdük Minare (14.yy.) de mevcuttur. Ayrıca İznik Yeşil Cami (1378) minaresi gibi Erken Osmanlı yapılarında da sırlı tuğlalı örnekler görülmektedir (Öney, 1976: 21-39).

7.1.2.Tek Renk Sırlı Çini Tekniği

Karamanoğlu Beyliği mimarisinde görülen tek renk sırlı çiniler, Karaman Hatuniye Medresesi (1382), Sarayönü Pir Hüseyin Bey Cami (1408), Akşehir Seyyid Mahmud Hayran Kümbeti (1409), Konya Hasbey Darülhuffazı (1421), İbrahim Bey İmareti (1432), Kazımkarabekir Ulu Cami (XIV. yy) ve Karaman Yollarbaşı Cami'sine (XIV. yy) uygulanmıştır. Firuze ve patlıcan moru sırla renklendirilmiş olan bu çiniler; altıgen, üçgen, kare, yıldız, eşkenardörtgen, dikdörtgen formlarında kullanılmıştır.

Akşehir Seyyid Mahmud Hayrani Kümbeti'nin kubbe nişinde altıgen formlu tek renk patlıcan moru sırlı çiniler kullanılmıştır (Fotoğraf-50). Bunların yanına ise dikdörtgen formlu tek renk firuze sırlı tuğlalar yerleştirilmiştir.



Fotoğraf-50: Seyyid Mahmud Hayrani Kümbeti altıgen formlu tek renk sırlı çini

Konya Hasbey Darülhuffazı'nın mihrap yan duvarları tek renk firuze sırlı altıgen formlu plaka çinilerle kaplanmış, aralarına tek renk patlıcan moru sırlı üçgen formlu plaka çinler uygulanmıştır (Fotoğraf-51). Benzer örnekleri; Hatuniye Medresesi'nin (kubbeli oda) duvar yüzeyinde (Fotoğraf-52) ve Kazımkarabekir Ulu Cami'nin mihrap nişinde mevcuttur.

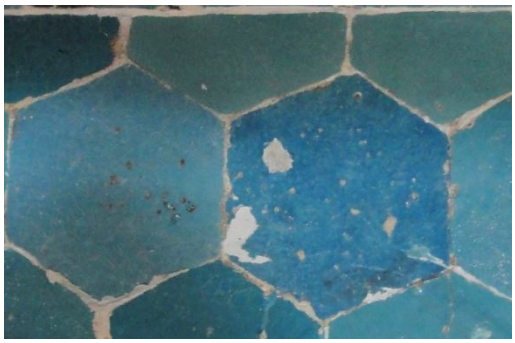




Fotoğraf-51: Konya Hasbey Darülhuffazı altıgen çini

Fotoğraf-52: Hatuniye Medresesi altıgen çini

Konya Hasbey Darulhuffazı'nda gördüğümüz altıgen formlu plaka çinilerin benzerini İbrahim Bey İmareti mihrap niş bölümü ve ana eyvan yan duvarlarında görebilmekteyiz (Fotoğraf-53). Ancak Hasbey Darulhuffazı'nda üçgen ve altıgen formlu çiniler kullanılmışken, İbrahim Bey İmaretinde sadece altıgen formlu plaka çiniler kullanılmıştır.

Fotoğraf-53: İbrahim Bey İmareti, altıgen çiniler

Fotoğraf-54: Kazımkarabekir Ulu Cami, çini

İbrahim Bey İmareti'nin mihrap ve ana eyvan duvarına uygulanan altıgen plaka çinilerin (Fotoğraf-53) benzer örnekleri; Kazımkarabekir Ulu Cami mihrap nişinin yan yüzeyinde (Fotoğraf-54) ve Hatuniye Medresesi'nin ana eyvan duvar çinilerinde görülmektedir. İbrahim Bey İmareti'nde altıgen plakalar kobalt sırla dekorlanırken Kazımkarabekir Ulu Cami (niş) ve Hatuniye Medresesi (ana eyvan) tek renk firuze sırla kaplanmıştır.

İbrahim Bey İmareti'nin eyvan bölümünde gördüğümüz tek renk sırlı çini plakaların benzer bir örneğini Selçuklu eseri olan Sahip Ata Türbesi'nin girişinde bulunan ve kime ait olduğu tam olarak bilinmeyen ilk iki sandukada (Fotoğraf-55) görebilmekteyiz (Öney, 1976: 41). Sandukalardan birinin Sahip Ata'nın torunu Şemseddin Muhammed'e ait olduğu tahmin edilirken diğeri hakkında bilgi verilmemiştir (Parlak, 2008: 517).



Fotoğraf-55: Sahip Ata Türbesi, tek renk sırlı çinili sandukalar

İbrahim Bey İmaret örneğinde gördüğümüz plaka çinilerin benzeri Selçuklu eseri olan Melike Hatun sandukasında da (Fotoğraf-56) görülmektedir. İbrahim Bey İmaret çinileri, tek renk firuze sırlı altıgen formlu iken Melike Hatun sandukasındaki çiniler, tek renk firuze ve kobalt sırlı, kare ve altıgen formludur.



Fotoğraf-56: Mevlana Türbesi, Melike Hatun sandukası

Anadolu Selçuklu dönem eserlerinden; Tokat Çukur Medrese (1164), (Fotoğraf-57), Sivas Keykavus Türbesi (1217), Konya Karatay Medresesi (1251), Konya Sahip Ata Cami (1258), Tokat Gök Medrese (1270), Konya Sahip Ata Türbesi (1277), Konya Sahip Ata Hankahı (1279) ve Kütahya Yakup Bey Türbesi (1428) tek renk sırlı altıgen plaka çinilerle kaplanmıştır (Öney, 1976: 17-49; Öney, 1987: 84; Arık ve Arık, 2007: 39-181).



Fotoğraf-57: Tokat Çukur Medrese çinileri (Arık ve Arık, 2007: 39).

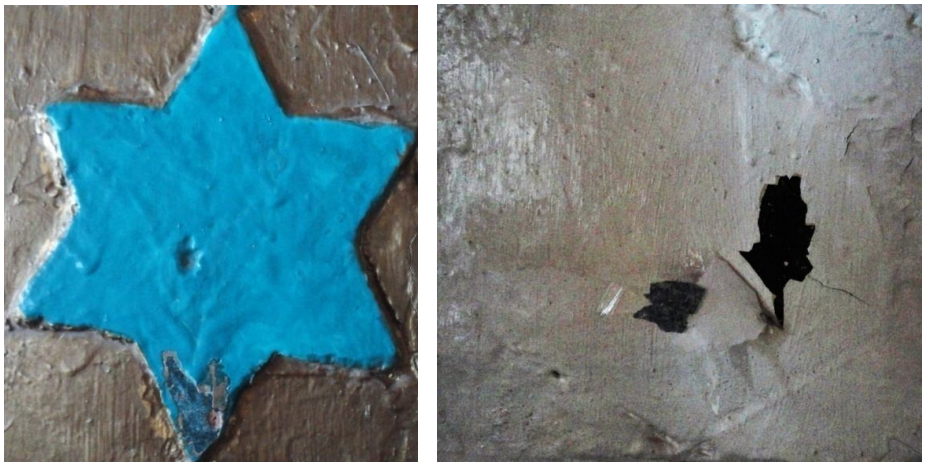
İbrahim Bey İmaret minaresinin şerefe alt bölümündeki palmet motifli çinilerin alt ve üst kısmı tek renk firuze sırlı kare formlu plaka çinilerle kaplanmıştır (Fotoğraf-58).



Fotoğraf-58: İbrahim Bey İmareti minare tek renk sırlı çiniler.

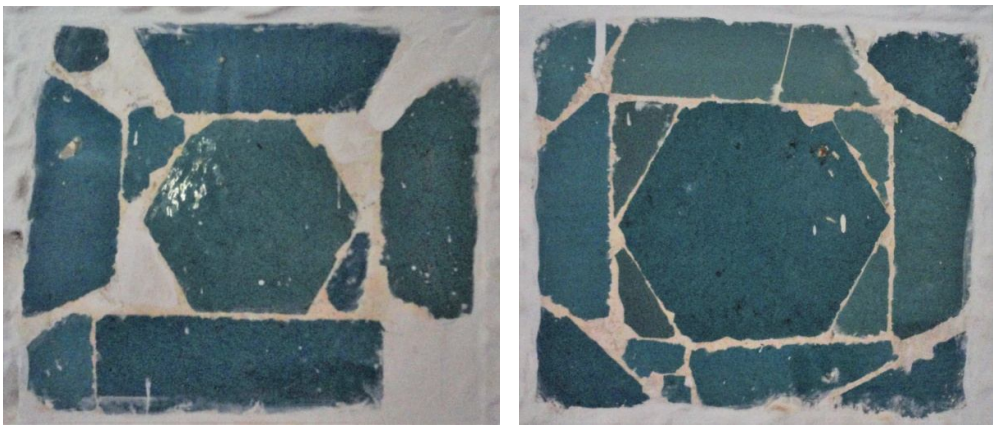
Karaman Beyliği mimari örneklerinde gördüğümüz tek renk sırlı kare formlu çinilerin Anadolu Selçuklu dönem örnekleri; Amasya Gök Medrese (1266), Konya Mevlana Türbesi (1274), Konya Tahir ile Zühre Mescidi (13.yy.) ve Konya Sahip Ata Türbesi'ne (1277), (Arık ve Arık, 2007: 150-200) uygulanmıştır.

Sarayönü Pir Hüseyin Bey Cami geçirmiş olduğu tadilatlar neticesinde mihrabı üzerindeki çinilerin tamamı boya ile kaplanmıştır. Boyaların döküldüğü bölümlerden altıgen ve yıldız formlarında tek renk patlıcan moru ve firuze sırlı plaka çinilerin kullanıldığı görülmektedir (Fotoğraf-59).



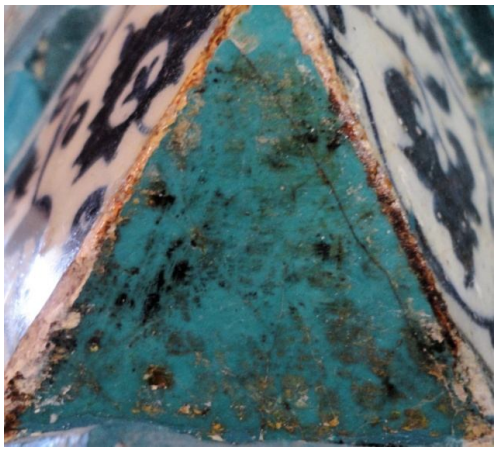
Fotoğraf-59: Sarayönü Pir Hüseyin Bey Cami mihrabı tek renk sırlı plaka çiniler

Yollarbaşı Ulu Cami'nin alçı mihrabına; altıgen, kare, dikdörtgen, üçgen formlu tek renk sırlı çiniler belirli bir kompozsiyon düzeni oluşturulmadan yerleştirilmiştir (Fotoğraf-60). Çinilerin firuze sırlarında ton farkları seçilmektedir. Bu da her bir çini parçasının farklı yerlerden getrilmiş olduğunu göstermektedir. Firuze rengiyle birlikte üçgen formlu çinide patlıcan moru renkli sır kullanımıda görülmektedir.



Fotoğraf-60: Yollarbaşı Ulu Cami mihrap çinileri

Karamanoğulları Beyliği döneminde tek renk sırlılar üzerine uygulanan altın varakla boyama tekniği Selçuklu ve Osmanlı'ya kıyasla daha az görülmektedir. Bu dönem yapılarından Kazımkarabekir Ulu Cami'nin üçgen formlu mihrap sütünce zar başlığında altın varakla boyama tekniği görülmektedir. Sütunce zar başlığı (Fotoğraf-61) üzerindeki altın varakla kaplamaların büyük oranda tahrip olması nedeniyle üzerindeki desen tam olarak anlaşılmamaktadır. Ancak kalan izlerden seçebildiğimiz kadarıyla bitkisel motiflerle yapılmış süslemelerin olduğu anlaşılmaktadır.



Fotoğraf-61: Kazımkarabekir Ulu Cami altın varakla süsleme

Kazımkarabekir Ulu Cami mihrap sütunce zar başlığındaki tek renk firuze sırlı çini plaka üzerine uygulanan altın varakla boyama tekniğinin benzerleri Selçuklu dönem eserlerinde de kullanılmıştır. Celale Hatun sandukası (Fotoğraf-62) ve çini kabara (Fotoğraf-63) örneği bu eserlerden birkaçıdır. Sandukanın ve çini kabaranın üzeri Kazımkarabekir Ulu Cami örneğindeki gibi bitkisel motifli altın varakla kaplanmış olup altınla kaplamaların zamanla döküldüğü görülmüştür. Bu dökülmeler tekniğin daha düşük ısıda fırınlanması neticesinde oluşmaktadır.



Fotoğraf-62: Celale Hatun sandukası altın süslemeler

Karaman Beyliği yapısında gördüğümüz altın varaklı dekorlamaların Anadolu Selçuklu dönemine ait diğer örnekleri; Konya Karatay Medresesi (1251), Konya II. Kılıçarslan Köşkü (1156-1192) ve Konya Sahip Ata Türbesi'ndedir (1277), (Arık ve Arık, 2007: 17).



Fotoğraf-63: Altın yaldızlı çini kabara, 13. yy. Selçuklu (Kerametli, 1986: 21).

Selçuklu ve beylikler döneminde tek renk sırlı çiniler üzerine uygulanan altın varaklı bitkisel süslemeler 14-15. yy. Osmanlı mimarisinde sıklıkla kullanılmıştır. Bursa Orhan Bey Cami (1339), İznik Yeşil Cami (1378), Bursa Yeşil Cami (1420), Bursa II. Murat Cami (1425), Kütahya Germiyanoğlu II. Yakup Bey (1428), Edirne Şah Melek Cami (1429), Bursa Şehzade Ahmet (1429), İshak Fakih Türbesi (1433), İstanbul Topkapı Sarayı, Çinili Köşk (1472), (Fotoğraf-64) Şehzade Cem (1479) ve Şehzade Mahmut Türbesi'nde (1506), tek renk sır üzerinde altın varaklı süslemeler görülmektedir (Öney, 1976: 64; Öney, 1987: 29-69).



Fotoğraf-64: İstanbul Topkapı Sarayı Çinili Köşk çinileri

7.1.3. Kabartma (Kalıplama) Çini Tekniği

Karamanoğulları Beyliği mimarisinden, Akşehir Seyyid Mahmud Hayrani Kümbeti'nin (1409) gövdesindeki nişte (Fotoğraf-65) ve Dikbasan (fasih) Cami'nin (15.yy) plaka çinisinde kabartma teknikli çiniler kullanılmıştır. Kobalt zemin üzerine beyaz yazıyla dekorlanan çini plakalar dikdörtgen ve kare formludur. Seyyid Mahmud Hayrani Kümbeti'nin gövde nişindeki çiniler Selçuklu yapısı olan Konya II. Kılıçarslan Türbesi sultan lahitleri (Fotoğraf-66) ve Konya Karaarslan Türbe sandukasındaki çiniler gibi lacivert zemin üzerine kabartma beyaz yazılarla süslenmiştir (Öney, 1976: 61; Konyalı, 1964: 624). Kabartma teknikli çinilerde zemin kobalt, üzerindeki yazı dekorları beyaz renklidir. Benzer teknik ve motifli örnekler Selçuklu dönem yapılarından; Konya Alaeddin Cami (1220) tabak formlu çini kitabede, türbe sandukalarında ve Diyarbakır Artuklu Saray (1200-1220) çinisinde (Fotoğraf-67) görülmektedir (Öney, 1976: 72; Öney, 1987: 86). Akşehir Seyyid Mahmud Hayrani Kümbeti'ndeki kabartma teknikli çinilerle Artuklu Saray çinisini kıyasladığımızda; Artuklu Saray çinisinin zeminine uygulanan sırın daha koyu renkli olduğu görülmektedir.



Fotoğraf-65: Seyyid Mahmud Hayrani Kümbeti kubbe nişi



Fotoğraf-66: Konya II. Kılıçarslan Türbesi sultan lahitleri



Fotoğraf-67: Diyarbakır Artuklu Sarayı, çini (Arık ve Arık, 2007: 245).

Karamanoğlu Beyliği'ne ait Dikbasan Cami'deki (XV. yy.) kabartma teknikli çini plakanın Seyyid Mahmud Hayrani Kümbeti'ndeki (1268) kabartma çini gibi kobalt zemin üzerine kabarık beyaz yazıyla dekorlu olduğu; İ.H. Konyalı'nın (1967: 284) eserinde belirtilmektedir. Günümüzde mevcut olmayan Dikbasan Cami'deki kabartma çini plakanın Hayrani Kümbeti'ndeki gibi kobalt sırlı, beyaz yazı dekorlu olduğunu düşünebiliriz.

Selçuklu eseri olan Mevlana Türbesi'ndeki Muzafferüddin Emir Alim Çelebi sandukası (1277), Konya Sahip Ata Türbesi (1277), (Fotoğraf-68) ve Mevlana Türbesi'ndeki Celale Hatun (1283), (Fotoğraf-69) sandukasında zemin ve kabartma yazılar tek renk firuze veya lacivert sırla boyanmıştır. Karaman Beyliği dönemine ait mimari yapılar içinde bu çinilere benzer bir uygulama mevcut değildir. Bu dönemde tek renk sırlı kabartma teknikli çiniler uygulanmamıştır. Örneğin, Seyyid Mahmud Hayrani Kümbeti'ndeki kabartma çinide zemin rengiyle yazının rengi arasında renk zıtlığı sağlanmışken, Mevlana Türbesi'ndeki sanduka çinileri tek renk sırla kaplandığı için bu sağlanamamıştır.



Fotoğraf-68: Sahip Ata Türbesi sanduka çinileri



Fotoğraf-69: Celale Hatun sandukası

Osmanlı eseri olan Bursa Yeşil Türbe'deki (1421) Çelebi Sultan Mehmed'in sanduka çinileri kabartma yazılı olup renkli sır tekniğinde yapılmıştır (Fotoğraf-70). Bu uygulamada, zemin kobalt yazılar sarı sırlıdır. Zemindeki bitkisel motifler beyaz, yeşil ve mavi sırla renklendirilmiştir. Ancak Karaman Beyliği mimarisinde renkli sır tekniğinde yapılmış kabartmalı çiniler mevcut değildir.



Fotoğraf-70: Çelebi Sultan Mehmed sandukası.

Seyyid Mahmud Hayrani Kümbeti'ndeki kabartma teknikli çinilerin Timur devri (14-15. yy.) mimari yapılardaki benzer örnekleri; Emirzade Tuğlu Tekin, Türkan Aka (Fotoğraf-71), Ustad Ali, Hoca Ahmed, Şah Arab ve Kusam İbn Abbas Türbeleri'dir. Bunlar kabartmalı beyaz, firuze ve yeşil sırlı çinilerle süslenmişlerdir (Öney, 1987: 61-62).



Fotoğraf-71: Samarkand Şah Zinde şehri, Türkan Aka Türbesi (1371) kabartma çini (Öney, 1987: 65).

7.1.4. Sır altı Tekniği

Ermenek Ulu Cami (1302), Yollarbaşı Ulu Cami (XIV. yy), Kazımkarabekir Ulu Cami (XIV. yy) ve Seyyid Mahmud Hayrani Kümbeti (1409) sır altı teknikli çini süslemelerin görüldüğü Karamanoğlu Beyliği'ne ait mimari yapılardır. Şeffaf sır altına kobalt ve siyah renklerle, şeffaf firuze sır altına siyah renkle süslü çini örnekler; yıldız, üçgen, altıgen formlu çini plakalar üzerine uygulanmıştır. Ermenek Ulu Cami'de form belirtmeyen küçük ebatlı sır altı teknikli çiniler de mevcuttur (Fotoğraf-72).



Fotoğraf-72: Ermenek Ulu Cami mihrap bordürü, sır atlı çini

Ermenek Ulu Cami mihrap bordüründeki alçı içine gömülmüş çiniler şeffaf turkuaz sır altına siyahla dekorlanmış küçük çini parçalardır. Bu çinilere benzer uygulamayı Tokat, Ali et-Tusi Türbesi'nin (1234) pencere üstündeki niş bölümünde (Fotoğraf-73) görmekteyiz. Bu örnekte de Ermenek Ulu Cami'deki gibi şeffaf turkuaz sır altına siyah renkle süslemeler yapılmıştır.



Fotoğraf-73: Tokat, Ali et-Tusi Türbesi pencere çinileri
(Arık ve Arık, 2007: 62).

Ali et-Tusi Türbesi'nde kullanılan şeffaf firuze sırın Ermenek Ulu Cami mihrap örneğine göre daha parlak ve canlı olduğu anlaşılmaktadır. Ancak Ermenek Ulu Cami'nin sır altı fırça dekorlamasında Ali et-Tusi Türbesi'ndeki gibi gelişmiş bir ustalık görülmemektedir.



Fotoğraf-74: Akşehir Seyyid Mahmud Hayrani Kümbeti gövde nişi, sır altı çiniler.

Seyyid Mahmud Hayrani Kümbeti'nin gövdesindeki nişde bulunan yıldız formlu çiniler şeffaf firuze sır altına siyah renkle rumi ve yazı motifleriyle

süslenmiştir (Fotoğraf-74). Bu çiniler Anadolu Selçuklu dönemi Saray çinilerinde görülen sır altı teknikli çinilerle benzer form ve motif özelliklerine sahiptir.

Kazımkarabekir Ulu Cami'nin mihrap sütunce zar başlığında, üçgen formlu çini plaka üzerine işlenmiş, sır altı tekniğiyle yapılmış kuş figürü görülmektedir (Fotoğraf-75). Kazımkarabekir Ulu Cami mihrabında gördüğümüz şeffaf turkuaz sır altı dekorlu çini örneğin benzer motif ve teknikli uygulamaları Anadolu Selçuklu dönemi Saray çinilerinde daha fazla görülmektedir (Fotoğraf-76).



Fotoğraf-75: Kazımkarabekir Ulu Cami sır altı çini

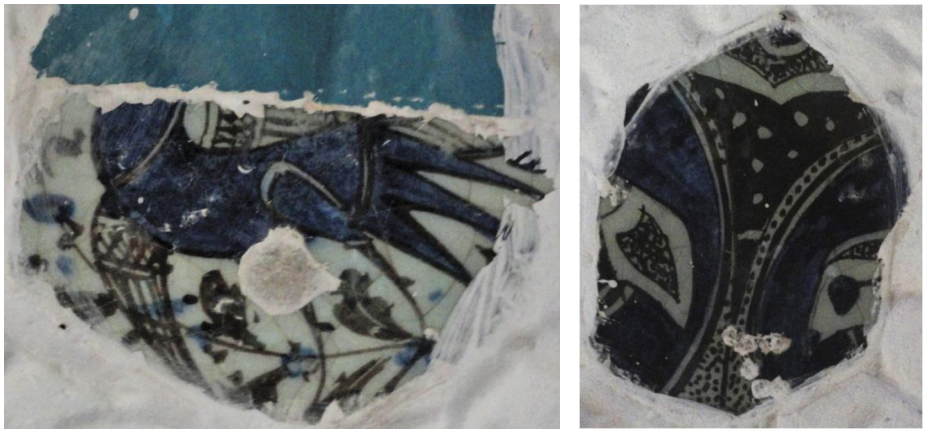


Fotoğraf-76: Alanya Müzesi, sır altı çiniler (Arık ve Arık, 2007: 277).

Yollarbaşı Ulu Cami alçı mihrabı üzerindeki sır altı teknikli çiniler; şeffaf sır altına siyah konturla desenlenmiş kobaltla sırlanmıştır. Plaka çiniler üzerine tavus kuşu ve bağdaş kurarak oturmuş insan figürleri işlenmiştir (Fotoğraf-77). Benzer örneği Seyyid Mahmud Hayrani Kümbeti'nin gövdesindeki nişte de görmekteyiz. Şeffaf sır altına kobalt ve siyahla dekorlanmış çini büyük oranda hasarlı olduğu için üzerindeki desen tam olarak anlaşılmamaktadır (Fotoğraf-78). Çiniler, Anadolu

Selçuklu dönemi Saray yapılarındaki çinilerle büyük oranda benzerlik göstermektedir.

Karaman Beyliği mimarisinde figürle süslü çiniler daha az miktarda olduğu için önem arz etmektedir. Mimari yapılara sonradan uygulanmış olan bu çinilerde insan ve hayvan figürlerinin kullanıldığı anlaşılmaktadır.



Fotoğraf-77: Yollarbaşı Ulu Cami sır altı teknikli çiniler.



Fotoğraf-78: Akşehir Seyyid Mahmud Hayrani Kümbeti sır altı çini.

Karaman Beyliği mimarisine ait sır altı teknikli çinilerin genel özelliklerine baktığımızda, motif ve form yönünden Selçuklu dönemi sır altı teknikli çini örnekleriyle benzerlik göstermektedir (Fotoğraf-79). Osmanlı döneminde ise benzer motif ve teknikli çini örneklerini görememekteyiz.



Fotoğraf-79: Konya Karatay Müzesi, şeffaf sır altı çiniler

Karaman Beyliği mimari yapılarındaki sır altı teknikli çinilerin Anadolu Selçuklu döneminde görülen benzer örnekleri çoğunlukla Saray yapılarına aittir. Diyarbakır Artuklu Sarayı (1200-1220), Alanya Alara Kalesi Sarayı (1221), Beyşehir Kubad Abad Sarayı (1226-1237), (Fotoğraf-80), Antalya İç Kale Sarayı (1226) ve Alanya Obaköy Köşkü (XIV. yy) bu yapılara örnektir (Arık ve Arık, 2007: 323).



Fotoğraf-80: Kubad Abad Sarayı'ndan, Konya Karatay Müzesi, şeffaf sır altı çiniler

7.1.5. Mavi Beyaz Sır Altı Tekniği

Karaman Beyliği'ne ait Ermenek Ulu Cami (1302), Kazımkarabekir Ulu Cami (XIV. yy) ve Akşehir Seyyid Mahmud Hayrani Kümbeti'nde (1409) mavi beyaz plaka çiniler kullanılmıştır. Kazımkarabekir Ulu Cami'de; altıgen, kare, Ermenek

Ulu Cami'de; altıgen, daire formlu, Seyyid Mahmud Hayrani Kümbeti'nde; dikdörtgen ve haç formlu mavi beyaz çiniler mevcuttur. Çinilerin hepsi beyaz zemin üzerine mavi renkle bitkisel ve geometrik motiflerle süslenmiştir. Bitkisel motiflerde; yaprak, nar, hurma ağaçları, penç ve goncagüller kullanılırken, geometrik motiflerde; üçgen, altıgen ve kare formları kullanılmıştır.



Fotoğraf-81: Kazımkarabekir Ulu Cami çinileri

Konya Sahip Ata Müzesi'nde sergilenmekte olan Kazımkarabekir Ulu Cami'nin eski mihrabına ait sekiz adet altıgen formlu çini plaka mevcuttur. Mavi beyaz çiniler beyaz zemin üzerine mavi renkle dekorlanmıştır (Fotoğraf-81). Bitkisel süslemelerin ağrlıklı kullanıldığı çinilerde geometrik motiflerde uygulanmıştır. Mavi beyaz çiniler mihrabın asıl çinilerini oluşturan mozaik teknikli çinilerle zıtlık oluşturmaktadır. Bu da mavi beyaz çinilerin yapıya sonradan ilave edildiğini göstermektedir. Çinilerin fırça ve boyama gibi işçilikleri Karaman Beyliği'ne ait diğer çinilere kıyasla çok daha ustaca yapılmıştır. Aynı ustalığı kullanılan sır ve boyalarda da görmekteyiz.



Fotoğraf-82: Muradiye Cami çinileri (Altun ve Arlı, 2008: 92).

15. yy. Osmanlı dönem yapısı olan Edirne Muradiye Cami'de (1436), (Fotoğraf-82) Kazımkarabekir Ulu Cami'nin mihrap çinilerine benzer uygulamaları görebilmekteyiz.



Fotoğraf-83: Seyyid Mahmud Hayrani Kümbeti mavi beyaz çini.

Akşehir Seyyid Mahmud Hayrani Kümbet gövdesindeki nişte ve kubbe üzerinde bulunan çiniler Selçuklu, Osmanlı ve beylikler dönemi çinileriyle büyük oranda benzerlik göstermektedir. Seyyid Mahmud Hayrani Kümbeti'ndeki nişlerin birinde mavi beyaz renkli bitki ve kuş figürüyle dekorlanmış dikdörtgen formlu bir

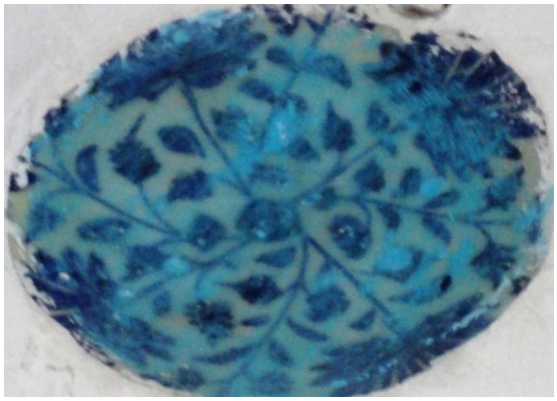
çini plaka mevcuttur (Fotoğraf-83). Diğer bir nişe, haç formlu mavi beyaz sır altı tekniğinde süslenmiş plaka çiniler monte edilmiştir (Fotoğraf-84).



Fotoğraf-84: Seyyid Mahmud Hayrani Kümbet nişi yıldız çiniler

Büyük oranda hasarlı olan haç formlu çinilerin üzerine mavi renkle bitkisel süslemeler yapılmıştır. Karamanoğlu Beyliği mimarisinde mavi beyaz sır altı tekniğinin haç formlu çini plaka üzerine uygulanmış örneğine ilk olarak bu yapıda rastlıyoruz.

Ermenek Ulu Cami mihrap köşeliğine mavi beyaz tabaklar (Fotoğraf-85) ve altıgen formlu plaka çiniler yerleştirilmiştir. Öney, bu çinilerin Osmanlı dönemi 15-16. yy. İznik mavi beyazları olduğunu belirtmektedir (Öney, 1976: 57).



Fotoğraf-85: Ermenek Ulu Cami mihrabındaki çini tabaklar

Selçuklu eseri olan Mevlana Türbesi'nin pencere altındaki çiniler de mavi beyazla yapılmıştır. Zemin firuze, üzerindeki yazılar beyaz renkle boyanmıştır (Fotoğraf-86).



Fotoğraf-86: Mevlana Türbesi mavi beyaz çiniler.

Osmanlı döneminde örnekleri daha çok görülen mavi beyaz çinilere Karamanoğulları Beyliği mimari eserlerinde de rastlanmaktadır. Beyliğin mimarisinde bulunan mavi beyaz çinilerin yapıya sonradan ilave edildikleri anlaşılmaktadır. Farklı teknikli çinilerin yapıya sonradan ilave edilmesi o dönemlerde görülen bir gelenek olmalıdır. Karaman Beyliği mimari yapılarına uygulanmış mavi beyaz çinilerin 15-16. yy. Osmanlı dönem örneklerini, İznik kazılarından çıkan örneklerde (Fotoğraf-87) ve Bursa Yeşil Cami (1420) de görebilmekteyiz (Öney, 1987: 70).



Fotoğraf-87: İznik kazısı, mavi beyaz çiniler (Altun ve Arlı, 2008: 30).

Karamanoğlu Beyliği mimari yapılarından Kazımkarabekir Ulu Cami'nin eski mihrabında tek renk kobalt sırla renklendirilmiş mavi beyaz grubundan olan 14. yy. çanaklar (Fotoğraf-88) mevcuttur (Arık ve Arık, 2007: 175). Ancak bu çanaklar günümüzde mevcut olmayıp kaynak verilerdeki fotoğraflardan görebilmekteyiz.

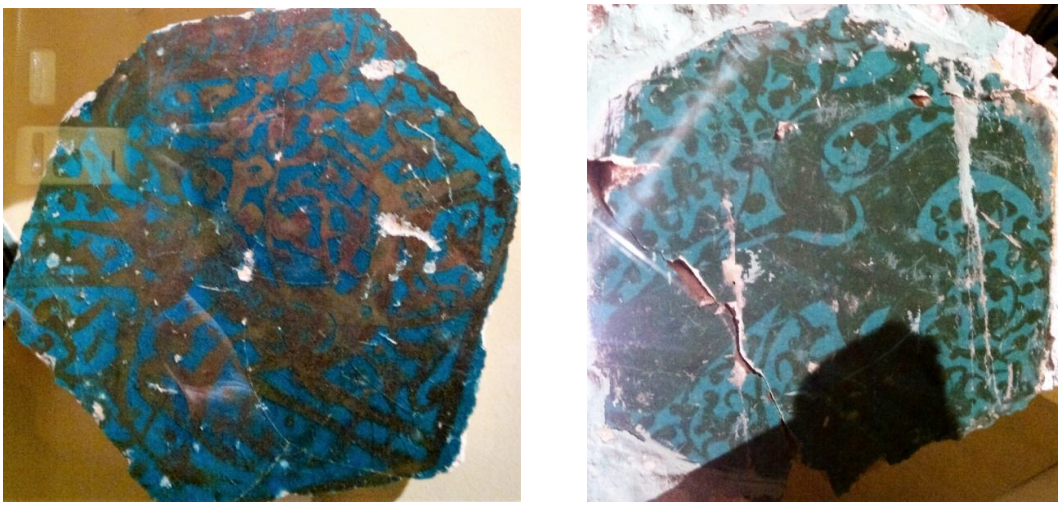


Fotoğraf-88: Kazımkarabekir Ulu Cami çinileri (Arık ve Arık, 2007: 177).

7.1.6. Lüster Tekniği

Kazımkarabekir Ulu Cami (XIV. yy) eski mihrabında altıgen (Fotoğraf-89) formlu plaka çiniler lüster tekniği ile süslenmiştir. Firuze sırlı çini plakalar üzerine altın ve gümüş lüster boyalarla hayvan figürleri işlenmiştir.

Kazımkarabekir Ulu Cami'sinde, kuş ve geyik figürleri altıgen plaka çinilerin merkezine büyük ebatlarda ana motif olarak yerleştirilmiştir. Figürlerin hareketli tasvir edilişi, etraflarının küçük bitkisel motiflerle çevrilmesi, onların tabiattaki doğal yaşam ortamlarını ve hallerini olduğu gibi yansıtma amaçlı yapılmış olmalıdır.



Fotoğraf-89: Kazımkarabekir Ulu Cami eski mihrap çinileri

Kazımkarabekir Ulu Cami'deki firuze sır üzerine uygulanmış lüster teknikli altıgen plaka çinilerin benzer örnekleri Anadolu Selçuklu dönem çinileri içinde daha az orandadır. Çünkü Selçuklu döneminde, opak sır üzerine lüster tekniği ile süslenmiş figürlü çiniler daha fazla uygulanmıştır (Fotoğraf-90).



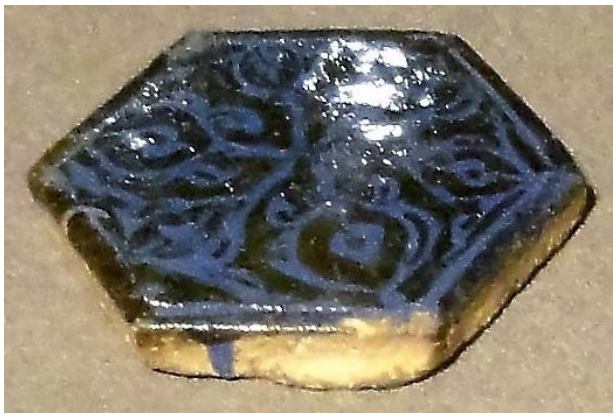
Fotoğraf-90: Anadolu Selçuklu lüster çinileri, Konya Karatay Müzesi

Anadolu Selçuklu döneminden firuze sır üzerine uygulanan lüster teknikli tilki figürlü çini plakayı örnek olarak verebiliriz (Fotoğraf-91). Akşehir ili Sarayaltı Mahallesi'nde yapılan kazılar neticesinde ele geçirilen çinilerin Akşehir Müzesi'ne kaldırıldığı anlaşılmıştır. Müzede mevcut olan ve Akşehir Seyyid Mahmud Hayrani Kümbeti'nin onarımı sırasında bulunan altı kollu yıldız formlu bir çini plaka belirlenmiştir. Seyyid Mahmud Hayrani Kümbeti'nde bulunmuş olsa da Selçuklu Saray yapısına ait olan çini plaka (Öney ve Çobanlı, 2007: 83) Kazımkarabekir Ulu Cami mihrap bordür çinileri gibi tek renk firuze sırlı olup üzerine altın yaldızla tilki figürü işlenmiştir.



Fotoğraf-91: Akşehir Müzesi, tilki figürlü çini

Büyük Selçuklu dönem eserlerinde de Kazımkarabekir Ulu Cami çinilerine benzer örnekler görmekteyiz. Suriye'ye ait altıgen plaka çini, firuze sır üzerine lüster tekniğinde rumi motifleriyle süslenmiştir (Fotoğraf-92).



Fotoğraf-92: 12-13. yy. Suriye, İran lüster, Louvre Müzesi.

7.1.7. Çini Mozaik Tekniği

Karamanoğlu Beyliği dönemi eserlerinden; Ermenek Ulu Cami (1302), Hatuniye Medresesi (1382), Ereğli Şeyh Şıhabuddin Sühreverdi Cami (1393), Konya Hasbey Darülhuffazı (1421), Konya Fakih Dede Kümbeti (1454), İlisra Ulu Cami (XIV. yy.), Kazımkarabekir Ulu Cami (XIV. yy.) ve Ereğli Ulu Cami (XV. yy.) de mozaik teknikli çiniler görülmektedir. Çiniler büyük oranda Anadolu Selçuklu dönemi mozaik çini tekniğinin devamı niteliğindedir.

Fakih Dede Kümbeti'nin kapı, pencere alınlıklarında tek renk firuze ve patlıcan moru sırlı goncagül, penç ve yapraklardan oluşan bitkisel formlu kakma mozaikler mevcuttur. Konya Hasbey Darülhuffazı mihrap bölümü; üçgen, yıldız, dikdörtgen, altıgen, rumi, ok ucu, "A" formlu tek renk firuze ve patlıcan moru sırla renklendirilmiş çinilerin aralıksız dizilimiyle kaplanmıştır. Kazımkarabekir Ulu Cami mihrabı; üçgen, yıldız, kare, dikdörtgen, altıgen, rumi, stilize kelebek, "Y", "Λ" formlu çinilerle süslenmiştir. Ermenek Ulu Cami, İlisra Ulu Cami, Ereğli Ulu Cami'ne, yıldız, kare, dikdörtgen, altıgen, beşgen, stilize kelebek formlu tek renk firuze ve patlıcan moru sırlı mozaik çiniler uygulanmıştır.



Fotoğraf-93: Fakih Dede Kümbeti taklit (sahte) çini mozaik

1454 senesinde yapılmış olan Konya Burhaneddin Fakih Dede Kümbeti'nin doğu cephesindeki pencere alınlık çinilerine baktığımızda Anadolu Selçuklu dönemi

çini mozaik tekniğinin devamını görmekteyiz (Fotoğraf-93). Ancak uygulanan motifler ve mozaik parçaların daha büyük ebatlı olması, Osmanlı dönemi mozaik çinilerine benzerlik göstermektedir. Karaman Beyliği'ne ait bu yapıda Selçuklu ve Osmanlı döneminine ait çinilerin izleri seçilmektedir.



Fotoğraf-94: Yollarbaşı Ulu Cami mihrap taklit mozaik çiniler

Yollarbaşı Ulu Cami mihrap bölümüne uygulanan mozaik tekniği Burhaneddin Fakih Dede Kümbeti'ndeki gibi tek renk sırlı çini plaka üzerine uygulanan sırların istenilen desene göre kazılarak mozaik gibi parçaların elde edilmesiyle yapılan ve taklit olarak adlandırılan mozaik teknikli çinilerdir (Fotoğraf-94).



Fotoğraf-95: Sahip Ata Türbesi taklit mozaik çini

Anadolu Selçuklu dönem yapılarında daha yaygın kullanılan taklit mozaik tekniğini; Malatya Ulu Cami (1247) ve Konya Sahip Ata Türbesi'nde (1277), (Fotoğraf-95) görebilmekteyiz (Öney, 1976: 45).



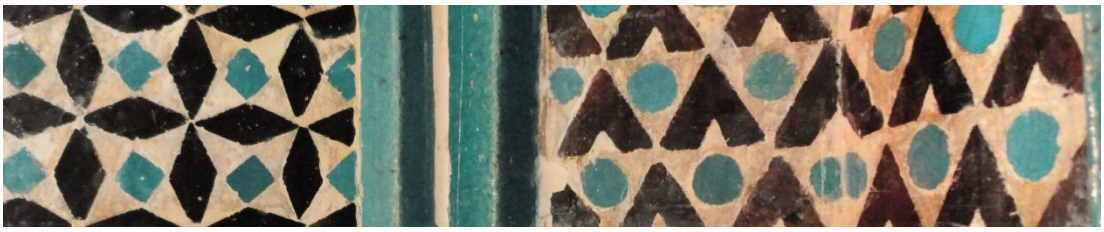
Fotoğraf-96: Ermenek Ulu Cami kakma çini

Ermenek Ulu Cami mihrabına (Fotoğraf-96) ve Fakih Dede Kümbeti'nin batı cephesindeki pencere ve kitabe alınlığına uygulanan mozaik çiniler kakılarak uygulanmalarıyla diğer mozaik teknikli çinilerden farklılık arz etmektedir.

Hasbey Darülhuffazı (Fotoğraf-97) ve Kazımkarabekir Ulu Cami'nin (Fotoğraf-98) mozaik teknikli çinilerine baktığımızda Fakih Dede ve Ermenek Ulu Cami'ye kıyasla mozaik parçaların daha küçük ebatlı olduğu görülmektedir. Bu nedenle bu çinilerde Selçuklu etkisi daha ağır basmaktadır.



Fotoğraf-97: Hasbey Darülhuffazı mihrap nişi mozaik çini



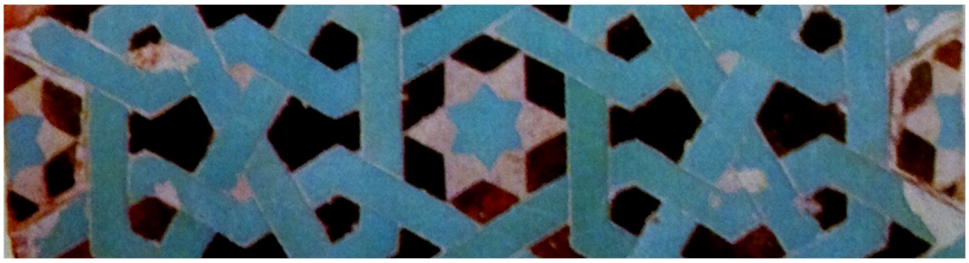
Fotoğraf-98: Kazımkarabekir Ulu Cami mozaik teknikli çini

Hasbey Darülhuffazı ve Kazımkarabekir Ulu Cami'nin mozaik teknikli çinilerinde; firuze, kobalt ve patlıcan moru sırları kullanılmıştır. Bu yapıların mozaik çinileri arasından alçı zemin görülürken, Anadolu Selçuklu eseri olan Muzafferüddin Emir Alim Çelebi sandukasındaki mozaik çiniler boşluk bırakılmaksızın yerleştirilmiştir. Ancak Anadolu Selçuklu dönemi mozaik çinileri arasından alçı zemini görülen örneklerde mevcuttur (Fotoğraf-99).



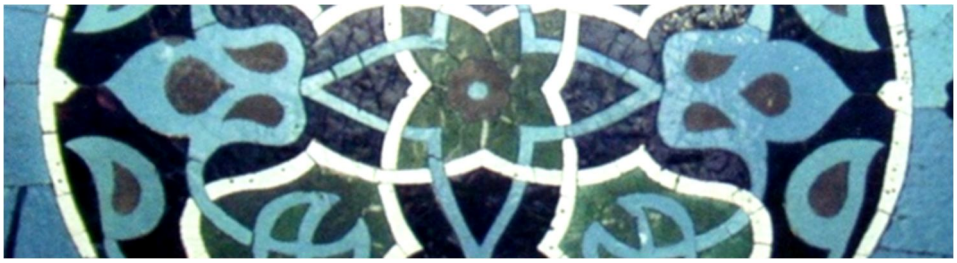
Fotoğraf-99: Harput Arap Baba Mescidi (Arık ve Arık, 2007: 137).

Anadolu Selçuklu devrinde Karamanoğlu Beyliği'ne öncülük etmiş çini mozaik tekniğinin pek çok örneği mevcuttur (Fotoğraf-100). Bunlardan bazıları; Akşehir Ulu Cami (1213), Konya Alaeddin Cami (1220), Akşehir Küçük Ayasofya Mescidi (1235), Konya Sırçalı Medrese (1242) ve Mescidi (13.yy.), Konya Küçük Karatay Medresesi (1248), Akşehir Taş Medrese Mescidi (1216) ve Türbesi (1250), Konya Karatay Medresesi (1251), Konya Abdülaziz Mescidi (1253), Konya Bulgur Tekkesi Mescidi (13.yy), Mevlana Türbesi sandukaları (1277), Konya Sahip Ata Türbesi (1277) ve Hankahı (1279), Ankara Arslanhane Cami (1289)'dir (Öney, 1976: 25-51).



Fotoğraf-100: 13. yy. Selçuklu, mozaik çini (Kerametli,1986: 13).

Beylikler devri çini mozaikleri; Beyşehir Eşrefoğlu Cami (1297), Tokat Zile-Mubariz ve Muhammed Türbesi (1301), Aydınoğlu Mehmet Bey Türbesi (1334) ve Selçuk İsa Bey Cami'de (1373) mevcuttur (Öney, 1976: 49-61; Öney, 1987: 91).



Fotoğraf-101: Bursa Yeşil Türbe, mahfildeki çini mozaik

15. yy. Osmanlı döneminde çini mozaik tekniği oldukça az kullanılmıştır. Bursa Yeşil Cami (1420) ve Türbe'de (Fotoğraf-101), İstanbul Topkapı Sarayı Çinili Köşkün portalinde (1472) örnekleri görülmektedir (Öney, 1987: 69).



Fotoğraf-102: Şah Zinde- Tuglu-Tekin Türbesi çini mozaik (Dodkhudoeva, 2011: 60).

Timur devri (14-16 yy.) çini mozaikleri; Şah zinde Türbeleri (14-15.yy.), (Fotoğraf-102), Tebriz Mescid-i Ali Şah (14.yy), Kirman Mescid-i Cuma (1349), Mescid-i Pa Minar (1391), Semerkand Gur-i Mir Türbesi (1404), Herat Gevher Şad Musallası ve Türbesi (1417), Meşhed Mescid-i Gevher Şad (1418), Herat Abdullah Ensari ziyaretgahı (1428), Belh Ebu Nasr Parsa ziyaratgahı (15.yy.), Mescid-i Mir Çakmak (1437), Hargirt Medresesi (1444), Herat Mescid-i Cuma (1498) ve Yezd Mescid-i Cuma Cami'de (1498) mevcuttur (Öney, 1987: 62).

7.1.8. Renkli Sır (Cuerda Seca) Tekniği

Karamanoğlu Beyliği dönemine ait çinili mimari yapılardan sadece Karaman İbrahim Bey İmareti'nde renkli sır teknikli çini örneğini görmekteyiz (Fotoğraf-103). İmaretin mihrap bölümünü bütünüyle kaplayan renkli sır teknikli çiniler, kobalt sırlı zemin üzerine beyaz, firuze, kahve, sarı, yeşil sırlarla kaplanmış farklı ebatlardaki penç, yaprak, rumi ve yazı motifleriyle süslenmiştir.



Fotoğraf-103: İbrahim Bey İmaret mihrabı, renkli sır teknikli çini

14-15 yy. beylikler devri mimari yapısından renkli sır teknikli çinileri Kütahya İshak Fakih Cami'nin Türbe sandukasında görebilmekteyiz (Öney, 1987: 49-61). Osmanlı devrinde, Edirne Muradiye Cami (1436), Bursa Yeşil Cami ve Türbe'de (1421) renkli sır teknikli çiniler görülmektedir. Timur devri Türkistan ve İran eserlerinde (Fotoğraf-104) uygulanan renkli sır teknikli çinilerle Anadolu'daki örnekler benzer niteliktedir



Fotoğraf-104: Tebriz Gök Mescidi taç kapısı, çini mozaik ve renkli sır teknikli çini, İran, 1462 (Öney ve Çobanlı, 2007: 22).

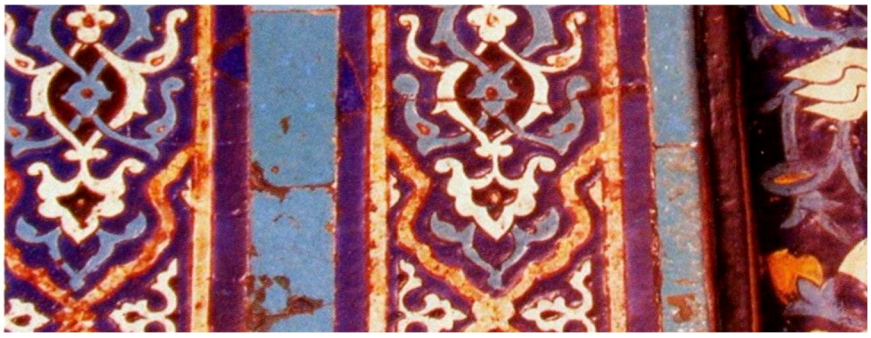
Timur devri renkli sır tekniğinin uygulandığı örnekler; Usta Ali Türbesi (1380), Herat Gevher Şad Musallası (1417), Meşhed Gevher Şad Medresesi (1418) ve Şah Zinde Mezarlığı'daki Türbe'de (14.yy.), (Fotoğraf-105) mevcuttur (Öney, 1987: 63-71; Öney ve Çobanlı, 2007: 23). Bu dönem renkli sır teknikli çinileriyle İbrahim Bey İmaret (1432) mihrabındaki renkli sır teknikli çinileri kıyasladığımızda kullanılan motiflerde ve sırların renk tonlarında farklılık olduğu gözlenmektedir.



Fotoğraf-105: Semerkand Şah Zinde isimsiz Türbe, Timur devri, renkli sır teknikli çini (Öney ve Çobanlı, 2007: 23).

1402 Ankara savaşından sonra Yıldırım Beyazıd'ın Timur'a yenilmesi kültürel anlamda gelişimin başlangıcı olmuştur. Timur Semerkand'a geri dönerken yanında sanatçıları da esir olarak götürmüştür. Bu sanatçılar Timurlu sanatını inceleme olanağı bulmuş ve Anadolu'ya geri dönmüşlerdir (Öney ve Çobanlı, 2007: 220). Karaman İbrahim Bey İmaret mihrabındaki renkli sır teknikli çiniler de bu kültürel etkilerin sonucunda oluşmuştur. Mihrap üzerine uygulanan motiflere baktığımızda Osmanlı dönemine özgü bitkisel motiflerin işlendiği görülmektedir. Bu nedenle mihrap çinisinin Osmanlı ve Timur devri etkisinde yapıldığı anlaşılmaktadır.

Renkli sır tekniğine sahip benzer çinili örnekler; Bursa Yeşil Cami (1420), (Fotoğraf-106), Bursa II. Murat Cami (1425), Topkapı Sarayı Arz ve Sünnet Odası (1465), İstanbul Çinili Köşk (1472), İstanbul Şehzadeler Türbesi (1521), İstanbul Yavuz Sultan Selim Türbesi (1522), İstanbul Sultan Selim Türbesi (1522), Bozöyük Kasım Paşa Hamamı (1526), İstanbul Şehzade Mehmet Türbesi (1543) ve Kara Ahmet Paşa Cami'de (1558) mevcuttur (Öney ve Çobanlı, 2007: 56).



Fotoğraf-106: Bursa Yeşil Cami, renkli sır teknikli çini

7.2. Karamanoğulları Beyliği Mimari Çinilerinde Görülen Süslemeler

Karaman Beyliği mimarisi bir bütün olarak ele alındığında kendine has bir süslemeye sahip olduğu söylenebilir. Bunun yanı sıra süslemelerde, Anadolu'da varlığı devam eden Selçuklu geleneği ile Anadolu'nun diğer beylik yapılarında görülen süslemelerin etkilerini izlemek mümkündür. Ayrıca İlhanlı, Memluk ve Timur gibi diğer medeniyetlerin de Karamanoğlu Beyliği'nin mimari çini süsleme üslubunda etkili olduğu görülmektedir. Anadolu yapılarında uygulanan süslemelerde; malzeme, teknik, bani, sanatçı, çevre, kültür, tarih gibi etkenlerin yanında dinin etkisini de unutmamak gerekir (Kuban, 1995: 1).

Türk süsleme sanatlarının özünde doğadan esinlenilerek oluşturulan motifler yer almaktadır. Bu motifler sanatçının doğayı olduğu gibi kopya etmek yerine bitki, insan ve hayvan figürlerinin doğadaki görünümlerini stilize ederek kullanmalarıyla elde edilmiştir (Şahin, 2015: 58). Türkler içinde yaşadıkları coğrafya ve iklim şartları

ile göçebe bir yaşamı tercih etmiştir. Tabiata, hayvanlara karşı mücadele ve dayanıklılık gerektiren bu yaşam tarzı Türk kültür ve sanatını derinden etkilemiştir. Bu yüzden hayvan, bitki, insan, geometrik form ve yazılar sanatımızda yaygın kullanım alanı bulmuştur (Özkeçeci, 2008: 9). Çini sanatkarlarıda yaşadıkları dönemlere özgü motiflerden yararlanarak belirli kurallar ve üsluplar çerçevesinde güzel, etkileyici ve kusursuz desenler ortaya çıkarmışlardır.

Beylikler dönemi mimari çinilerinde kullanılan süslemeler Selçuklu ve Osmanlıya kıyasla geri planda kalmıştır. Gaferyat Ulu Cami ve Hasbey Darulhuffazı çini mozaik süslemeleri Selçuklu örneklerinden bir farklılık oluşturmamaktadır. Ermenek Ulu, İlisra Ulu ve Gaferyat Ulu Cami mihraplarında alçıya gömülü sır altı teknikli firuze, lacivert, patlıcan moru sırlı ve mavi beyaz çiniler üzerine işlenen motifler bu devir eserlerini zenginleştiren örneklerdir. Bitki, figür, yazı, hayvan ve geometrik motiflerin uygulandığı Karamanoğlu Beyliği dönemine ait mimari çinilerinde kullanılan süslemeler tezimizin bu bölümünde tasnif edilerek incelenmiştir.

7.2.1. Geometrik Süslemeler

Geometrik süslemeler Türk sanatının en eski ve en yaygın kullanılan örneklerini teşkil etmektedir. Bunlar eğri ya da düz çizgilerden, karelerden, üçgenlerden, çok kenarlı yüzeylerden daire, dikdörtgen, baklava, yıldız gibi geometrik formlardan oluşmaktadır (Akar ve Keskiner, 1978: 20; Keskiner, 2002: 5; Yıldırım, 2013: 16). Geometrik süslemelerin tercih nedeni sanat tarihçileri içinde görüş farklılıkları oluşturmuştur. Selçuk Mülayim'e göre (1982: 154); bu kompozisyonları bireysel psikoloji kuramları ile açıklayanlar olduğu gibi hayatın düzenleyicisi olan dini ve siyasi yapıya bağlayanlar da olmuştur. Bu tür biçimlerin farklı kültür ve coğrafyalarda özel anlamları olduğuna inanılmaktadır. Güneş, ay, yıldızlar ve evren düzenine tarihsel süreç içinde özel anlamlar yüklenmiştir. Bu kozmik düzenin şeması geometrik süslemelerin şeması ile benzerlik sergilemektedir. Nermin Şaman Doğan (2003: 151), geometrik motifleri "yıldız sistemine" benzetmekte, evren imgelerinin geometrik motiflerle oluşturulduğunu ve süsleme

olarak kullanılan geometrik motiflerin boşlukları doldurmak için tasarlanan örnekler olduğunu belirtmektedir.

Karamanoğulları Beyliği dönemi mimari çinilerindeki geometrik süslemeleri değerlendirdiğimizde, farklı ebat ve formlardaki çinilerin değişik kompozisyonlar oluşturarak mimari iç ve dış yapı süslemesinde farklılık ve görsellik kazandırma amacı ile uygulandıkları görülmektedir. Beyliğin çinilerinde kullanılmış olan geometrik formların; tek başına çini plaka olarak, çini üzerinde ana motif veya ana motifin yanında küçük bir motif olarak kullanıldığı belirlenmiştir. Geometrik formların farklı oran ve ebatlarda kullanımı beyliğin çini sanatında uygulanan motif zenginliğini arttırmıştır. Geometrik form ve motiflerle süslü Karamanoğlu Beyliği mimari çinileri; mavi beyaz, lüster, tek renk sırlı, tek renk sırlı tuğla, sır altı tekniğinde süslenmiş plaka çinilerdir.

Seyyid Mahmud Hayrani Kümbeti'nde; yıldız, haç, altıgen, dikdörtgen, kare formlu geometrik çiniler iç ve dış cephede; sır altı, mavi beyaz, tek renk sırlı tekniklerle uygulanmıştır. Kazımkarabekir Ulu Cami'nin mihrabında; altıgen, üçgen, yıldız, eşkenar dörtgen, zikzak, stilize kelebek, daire, kare, 'Y', "Λ" gibi geometrik formlu firuze ve patlıcan moru sırlı çinilerle mihrap bütünüyle kaplanmıştır. Mozaik teknikli çinilerin çoğunlukla kullanıldığı mihrapta, mavi beyaz ve lüster teknikli, altıgen ve kare formlu plaka çiniler kullanılmıştır. Yollarbaşı Ulu Cami mihrap nişine; altıgen, dikdörtgen, kare, üçgen formlarında tek renk sırlı ve sır altı teknikli çiniler uygulanmıştır. Ermenek Ulu Cami'sinde; kare, dikdörtgen, yıldız, altıgen formlu geometrik çinilerle, mavi beyaz sır altı teknikli altıgen formlu plaka ve daire formlu tabaklarla süsleme yapılmıştır. Ereğli Ulu Cami minaresi; stilize kelebek, yıldız ve altıgen formlu mozaik teknikli çinilerle süslenmiştir. Sarayönü Pir Hüseyin Bey Cami; yıldız, eşkenar dörtgen, altıgen formlu geometrik çini parçalarla kaplanmıştır. Ahmet Eflaki Dede Türbesi; kare ve dikdörtgen formlu tek renk firuze sırlı tuğlalarla süslenmiştir. Hasbey Darulhuffazı mihrap ve duvar yüzeyi; yıldız, üçgen, ok ucu, çarkıfelek, kare, "A" formlarında çinilerle süslenmiştir. Şeyh Şıhabuddin Sühreverdi Zaviyesi mihrabında; yıldız, kere ve dikdörtgen, İbrahim Bey İmareti'nin mihrap ve minaresinde; kare ve altıgen formlu, Hatuniye Medresesi'nin

ana eyvan ve kubbeli odasında üçgen ve altıgen formlu geometrik çinilerle Karamanoğlu Beyliği'ne ait mimari yapılar süslenmiştir.

Karaman Beyliği'ne ait mimari yapıların çinilerinde kullanılmış olan geometrik formları kategorize ettiğimizde; kare, dikdörtgen, beşgen, altıgen, yıldız, daire ve üçgen olduğu görülmektedir. Bunların yanında; stilize kelebek, çarkıfelek, zikzak, eşkenar dörtgen, ok ucu, düz ve ters 'Y', "A" ve "Λ" şekillerini görebilmekteyiz.

7.2.1.1. Zikzak

Karaman Beyliği dönemi mimari çinilerinde uygulanmış olan zikzak motifleri; Kazımkarabekir Ulu Cami'nin (XIV. yy.) mihrap mukarnas bölümünde ve Akşehir Seyyid Mahmud Hayrani Kümbeti'nin (1409) dilimli gövdesinde mevcuttur. Kazımkarabekir Ulu Cami'nin mihrap mukarnasındaki zikzak motifli mozaik çiniler patlıcan moru ve turkuazla sırlanmıştır (Fotoğraf-107). Zikzak motifli çiniler zemin alçısı görülebilir şekilde yerleştirilmiştir. Selçuklu eseri olan Afyon Mısri Cami'nin mihrap mukarnasındaki zikzak motifli mozaik çinilerde patlıcan moru ve firuzeyle sırlanmıştır (Fotoğraf-108). Ancak bunlar mukarnaslara, zemin alçısı gözükmeyecek şekilde aralıksız yerleştirilmişlerdir.



Fotoğraf-107: Kazımkarabekir Ulu Cami çinisi
Fotoğraf-108: Afyon Mısrı Cami mihrap (13.yy.) mukarnas çinisi
(Arık ve Arık, 2007: 105).

Zikzak motifli çinilerin benzer örneklerini; Malatya Ulu Cami (1247) eyvan nişi, Sivas Buruciye Medrese (1271) mihrap mukarnasında, Beyşehir Eşrefoğlu Süleyman Bey Türbesi (1297), kubbe etek bordürü ve mihrap mukarnasında (Fotoğraf-109), Birgi Ulu Cami (1312) mihrap mukarnasında görmekteyiz (Öney ve Çobanlı, 2007: 33-41-62).



Fotoğraf-109: Beyşehir Eşrefoğlu Süleyman Bey Türbesi kubbe eteği bordürü

Zikzak desenli çini parçalar, Akşehir Müzesi (Fotoğraf-110) ve Kubad Abad Sarayı'ndan elde edilen eserlerde (Fotoğraf-111) de mevcuttur.

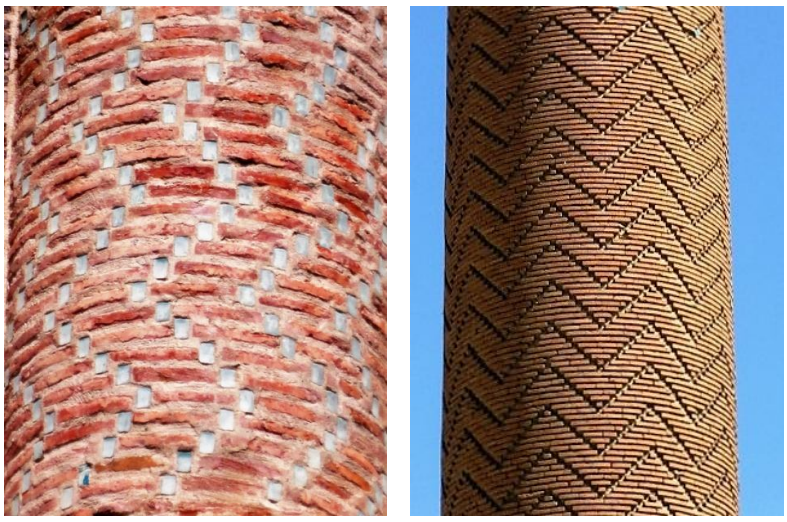


Fotoğraf-110: Zikzak motifli çini bordür parçası, Akşehir Müzesi



Fotoğraf-111: Kubad Abad Sarayı'ndan, Konya Karatay Müzesi çinileri

Akşehir Seyyid Mahmud Hayrani Kümbeti'nin (Fotoğraf-112) dilimli gövdesinde, tek renk firuze sırlı kare formlu çinlerle oluşturulan zikzak motifleri Selçuklu dönem eseri olan Kırşehir Caca Bey Medrese minaresinde (Fotoğraf-113) görülmektedir.



Fotoğraf-112: Akşehir Seyyid Mahmud Hayrani Kümbeti

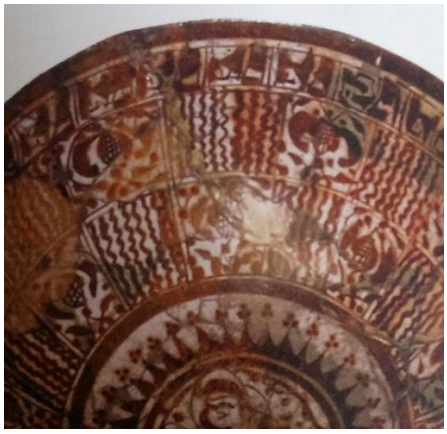
Fotoğraf-113: Kırşehir Caca Bey Medrese minaresi

(Karpuz, Şimşek ve Kuş, 2008: 9).

Karaman Beyliği mimari çinilerinde süsleme amaçlı kullanılan zikzak motifleri; maden (Fotoğraf-114), seramik (Fotoğraf-115), halı gibi farklı eserler

üzerine de uygulanmıştır. Bu örneklerde uygulanan motiflerin aynı uygulanan yüzeylerin ve dönemlerin farklı olduğunu görmekteyiz. Bu, Karamanoğlu Beyliği mimari çinilerinde ve Türk sanatının hemen hemen bütün eserlerinde görebildiğimiz bir uygulamadır.





Fotoğraf-114: İran, Selçuklu, 11-13.yy., tunç kilit detayı (Erginsoy, 1978: 349)
Fotoğraf-115: 13.yy. Seramik, Ankara Etnoğrafya Müzesi (Altun, 2007: 523)

7.2.1.2. Kare – Dikdörtgen

Karenin dört köşe sayısı dördü temsil etmektedir. Phythagoras, dördü en mükemmel oranın temsilcisi ve adaleti temsil eden sayı olarak göstermiştir. Doğada, dört ritm egemendir (Ögel, 1994; 95). Kare sembolü, yerin (yeryüzünün) ve tezahür aleminin temsilidir (Ferguson, 1966: 153; Salt, 2010: 195). Göktürklerin ve Taoistlerin dört yönü temsil eden dört tanrıları (iyeleri) vardır. Dört rakamı İslamiyete göre dört halife, dört ana mezhep, Allah'a ulaşmanın dört yolu gibi anlamları ifade etmektedir (Koca, 2004: 23).

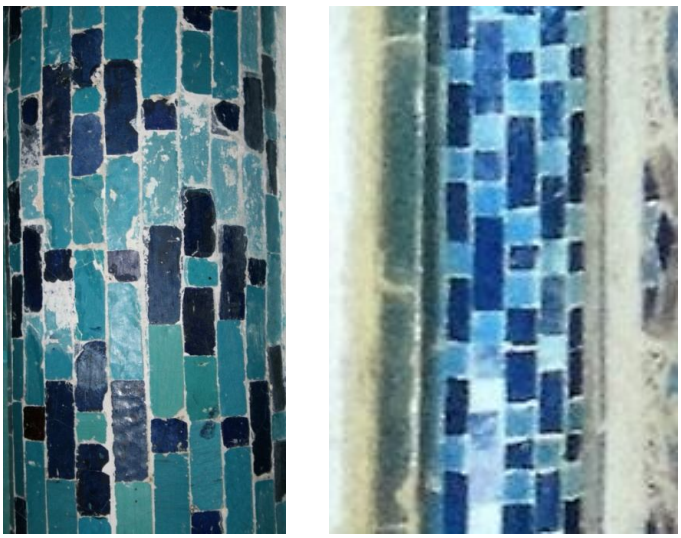
Karamanoğlu Beyliği dönemine ait kare ve dikdörtgen formlu çiniler; Ahmet Eflaki Dede Türbesi (XII-XIV. yy), Ermenek Ulu Cami (1302), Karaman Hatuniye Medresesi (1382), Kazımkarabekir Ulu Cami (XIV. yy.), Yollarbaşı Ulu Cami (XIV. yy), Ulaş Baba Kümbeti (XIV. yy), Sarayönü Pir Hüseyin Bey Cami (1408) mihrabı,

Seyyid Mahmud Hayrani Kümbeti (1409) ve İbrahim Bey İmaret (1432) minaresine uygulanmıştır.



Fotoğraf-116: Ermenek Ulu Cami mihrap bordürü

Ermenek Ulu Cami alçı mihrap bordürüne uygulanmış olan firuze sırlı kare ve dikdörtgen formlu çinilerle oluşturulmuş kompozisyonun benzerini (Fotoğraf-116) Konya Sahip Ata Cami mihrap sütuncesinde (Fotoğraf-117) ve 14. yy. İran, İlhanlı eseri olan Vasal Han mihrabında görmekteyiz (Fotoğraf-118).



Fotoğraf-117: Konya Sahip Ata Cami mihrap sütüncesi

Fotoğraf-118: Vasal Han mihrabı (Barry, 1995: 126).

Karaman Beyliği yapılarında görülen kare ve dikdörtgen formlu tek renk sırlı çinilerin benzer uygulamaları Anadolu Selçuklu ve beylikler dönemine ait mimari

yapılarda da mevcuttur. Akşehir Güdük Minare (1226) pabuç kısmı, Konya Sırçalı Medrese (1242), Malatya Ulu Cami (1247) evyan cephesindeki sütunceler, mihrap önü kubbesi, eyvan tonozu, revak kemeri, giriş eyvanı, Akşehir Taş Medrese Türbe (1250) kubbesi, Konya Sahip Ata Cami (1258) minare altı ve mihrap nişi, Konya İnce Minareli Medrese (1264), Konya Sadreddin Konevi Cami (1274) mihrap sütunceleri, minaresi, kubbesi, Konya Sahip Ata Hankahı (1279), kubbesi, Beyşehir Eşrefoğlu Cami (1297) harim giriş kapısı, Afyon Mısri Cami (13.yy.) mihrap sütunceleri, Konya Tahir ile Zühre Mescidi (13.yy), Konya Sırçalı Mescit (13.yy.) ön cephe, mihrap nişi ve en dış bordüründeki çiniler örnek oluşturmaktadır (Karpuz, 2009: 218).

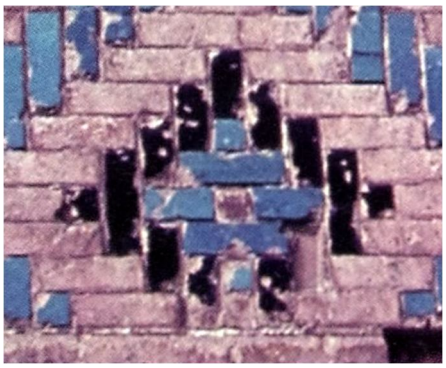
Akşehir Seyyid Mahmud Hayrani Kümbeti'nin kuzey cephesindeki niş (Fotoğraf-119) ve Ahmet Eflaki Dede Türbesi'nin (Fotoğraf-120) batı cephesinin duvar yüzeyindeki sırlı tuğlaların dizilişleriyle elde edilen kompozisyonlar benzerlik göstermektedir. Firuze ve patlıcan moru sırlı dikdörtgen formlu tuğlaların dikey ve yatay dizilimleriyle baklava motifleri oluşturulmuştur. Bu örneklerden beyliğin mimari yapılarında benzer kompozisyonlu süslemelerin kullanılmış olduğunu görmekteyiz.



Fotoğraf-119: Seyyid Mahmud Hayrani Kümbet nişi, sırlı tuğla

Fotoğraf-120: Ahmet Eflaki Dede Türbesi, sırlı tuğla

Seyyid Mahmud Hayrani Kümbet nişi ve Ahmet Eflaki Dede Türbesi'ndeki sırlı tuğlalarla oluşturulmuş kompozisyona benzer bir örnek Selçuklu eseri olan Konya Sırçalı Medrese'nin eyvan yan duvarındaki sırlı tuğlalardır (Fotoğraf-121).



Fotoğraf-121: Konya Sırçalı Medrese, sırlı tuğla

Akşehir Seyyid Mahmud Hayrani ve Ahmet Eflaki Dede Türbesi'ndeki sırlı tuğlalarla yapılan benzer kompozisyonlu uygulamaları diğer mimari yapılarda da görmekteyiz. Akşehir Güdük Minare (1226), Özbekistan, Şah Zinde Türbesi (14-15.yy.), Semerkand Şah Zinde ve Türkan Aka Türbesi (14-15.yy.) örnek olarak verilebilir (Arık ve Arık, 2007: 287). Farklı dönmelere ait yapılarda görmüş olduğumuz benzer motifli süslemeler kültürel etkilenmenin açık bir göstergesidir diyebiliriz.



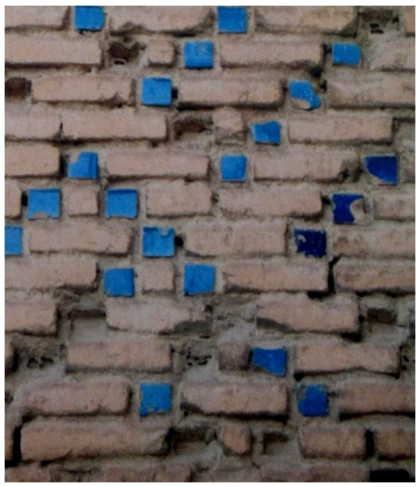


Fotoğraf-122: Seyyid Mahmud Hayrani Kümbeti sırlı tuğla

Fotoğraf-123: Ahmet Eflaki Dede Türbesi

Karaman Beyliğine ait Akşehir Seyyid Mahmud Hayrani Kümbeti'nin dilimli gövdesindeki (Fotoğraf-122) ve Ahmet Eflaki Dede Türbesi'ndeki (Fotoğraf-123) sırlı tuğlaların form ve teknik olarak benzer örnekleri; Sivas Gök Medrese (1271) minaresinde (Fotoğraf-124), İran Desti Cuma Cami cephesindeki tek renk sırlı kare formlu çinilerde (Fotoğraf-125), (Arık ve Arık, 2007: 124), Konya İnce minareli Medrese'de (Fotoğraf-126) ve Antalya yivli minare çinilerinde (Fotoğraf-127) de mevcuttur. Örnekteki eserlerde, farklı mimari yapılarda kare formlu sırlı tuğlalarla yapılmış benzer süslemeleri görmekteyiz.

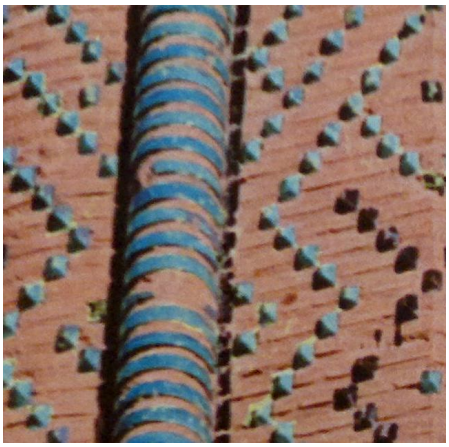


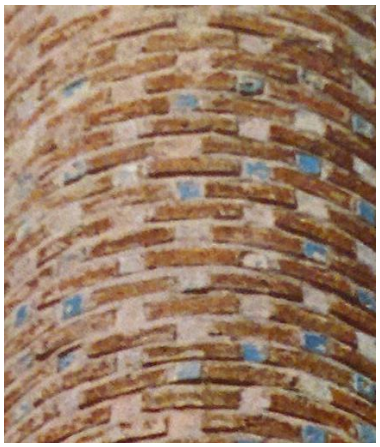


Fotoğraf-124: Sivas Gök Medrese sırlı tuğla (Arık ve Arık, 2007: 124)

Fotoğraf-125: İran Desti Cuma Cami (11.yy) sırlı tuğlalar

(Eravşar, Karpuz, Divarcı, Kuş ve Şimşek, 2013: 101)





Fotoğraf-126: Konya İnce Minareli Medrese, sırlı tuğla

Fotoğraf-127: Antalya Yivli Minare, 13. Yy. (Öney, 1978: 79, 61).

Kazımkarabekir Ulu Cami mihrap mukarnas nişindeki mozaik çininin (Fotoğraf-128) benzeri; Akşehir Ulu Cami (1213) mihrap mukarnasında ve Konya Karatay Medresesi (1251) kubbeli hol girişindeki çinilerde mevcuttur (Fotoğraf-129). Çiniler eşkenar dörtgenli olup patlıcan moru sırlıdır.





Fotoğraf-128: Kazımkarabekir Ulu Cami çini

Fotoğraf-129: Konya Karatay Medresesi çinileri

Eşkenar dörtgen (baklava motifli) formlu patlıcan moru sırlı çinileri Karamanoğulları Beyliği'ne ait Sarayönü Pir Hüseyin Bey Cami mihrabında da görmekteyiz (Fotoğraf-130).



Fotoğraf-130: Sarayönü Pir Hüseyin Bey Cami mihrabı çini.

Karmanoğulları Beyliği mimarisinde görülen kare formlu çinilerin ebatları uygulandıkları yüzeylere göre değişmektedir. Örneğin mozaik tekniğinde kullanılan kare formlu parçalar daha küçük ebatlı iken plaka çinilerin ebatları daha büyüktür.

Ancak mozaik, tek renk sırlı çinilerde ve sırlı tuğlalarda büyük ve küçük ebatlı uygulamalarda mevcuttur.



Fotoğraf-131: Seyyid Mahmud Hayrani Kümbeti, kubbe çinileri



Fotoğraf-132: İbrahim Bey İmareti, minare çinileri

Akşehir Seyyid Mahmud Hayrani Kümbet'inin dilimli gövdesi, küçük ebatlı tek renk firuze sırlı kare formlu çinilerle (Fotoğraf-131), İbrahim Bey İmaretinin minare çinileri (Fotoğraf-132) tek renk firuze sırlı kare formlu plaka çinilerle süslenmiştir. Seyyid Mahmud Hayrani Kümbeti ve İbrahim Bey İmareti'ndeki kare formlu çinilerin farklı ebatlarda olduğu görülmektedir.

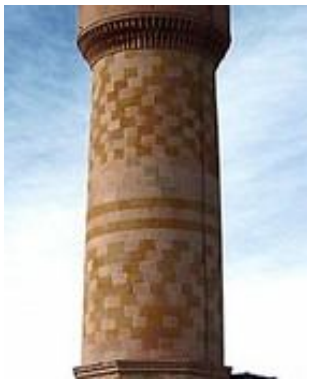
İbrahim Bey İmareti'nin minare çinileriyle Selçuklu eseri olan Konya Mevlana Türbesi'ndeki Melike Hatun sanduka çinileri (Fotoğraf-133) teknik ve form yönünden benzerlik göstermektedir.



Fotoğraf-133: Mevlana Türbesi, Melike Hatun sandukası.

Karaman Beyliği mimarisinde uygulanan kare ve dikdörtgen formlu plaka çinilerin benzer motifli örnekleri; seramik, tuğla (Fotoğraf-134) maden, taş (Fotoğraf-135) gibi farklı eserler üzerine de uygulanmıştır.





Fotoğraf-134: Konya Sahip Ata Hankahı, kubbe içi tuğlaları
Fotoğraf-135: Niğde Alaeddin Cami minaresi (Karpuz, Kuş, Şimşek ve Divarcı, 2013: 243).

7.2.1.3. Yıldız

Süslemenin vazgeçilmezlerinden olan yıldız motifleri, kompozisyonda doldurucu unsur görevinde ya da tek başına kompozisyona hakim vaziyette ana motif olarak kullanılmıştır. Gök cisimlerinde olduğu gibi yıldızlara da farklı kültürlerde farklı anlamlar yüklenmiştir (Tekin, 2012: 20). Beş köşeli yıldız; yüce amacı ve

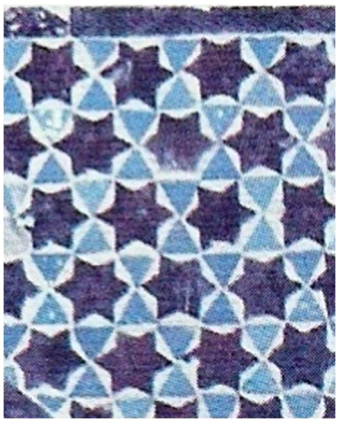
ruhsal alemi simgelerken, altı köşeli yıldız; cennet ve yeryüzü arasındaki bağın sembolü, zıtların birleşimi, yaradılışı simgelemektedir. Altı köşeli yıldız; kral Süleyman'ın yüzüğündeki desenden esinlenilerek Süleyman mührü olarak da bilinmektedir. Göksel semboller krallık ve yönetimle ilişkili olup kutsal bir mevcudiyete işaret ederler. Eski kültürlerde yıldızların ilahi varlıklar olarak insan yaşamını etkilediğine inanılırdı (Wilkinson, 2009: 22-23). Ayrıca altı kollu yıldız olan Mührü Süleyman, kötülük ve nazardan korunmanın bir simgesidir (Çoruhlu, 2011: 226). Yıldız, gece gökyüzündeki karanlığı aydınlattığı için kutsal rehber sembolüdür (Ferguson, 1966: 44). İslam felsefesinde yıldızlara dini anlamlar yüklenmektedir. Allah, Allah'ın sıfatları ve Hz. Muhammed, güneş, ay ve yıldızlarla nitelenmektedir (Çaycı, 2008: 63).

Yıldızları oluşturan kolların hiç biri kapalı değildir. Hepsi bir yıldızdan ötekine atlamakta sonsuza yol almaktadır. Yıldız motifleri bitkisel olarak da adlandırılmaktadır. İbn Bibi, gökyüzünde çiçek gibi açan yıldızlar benzetmesini sık sık yapmaktadır (Ögel, 1994; 97-100).

Karamanoğlu Beyliği mimari yapıları içinde; Emir Musa Medresesi (Fotoğraf-136), Konya Hasbey Darülhuffazı (Fotoğraf-137), Kazımkarabekir Ulu Cami (Fotoğraf-138), Ermenek Ulu Cami ve Sarayönü Pir Hüseyin Bey Cami'nin çini örneklerinde yıldız motifleri görülmektedir.



Fotoğraf-136: Emir Musa Medresesi (Meınecke, 1976: Tafel 18) **Fotoğraf-137:** Konya Hasbey Darülhuffaz **Fotoğraf-138:** Kazımkarabekir Ulu Cami çinileri





Fotoğraf-139: Karatay Medresesi, çini

Fotoğraf-140: Mevlana Türbesi sanduka çinileri

Kazımkarabekir Ulu Cami mirap (XIV.yy.) nişi, Emir Musa Medresesi (XIV.yy.), Konya Hasbey Darülhuffazı (1421) mihrap mukarnaslarındaki üçgen ve yıldız formlu, firuze ve lacivert sırlı mozaik teknikli çinilerle Selçuklu eseri olan Konya Karatay Medresesi (1251) pencere alınlığındaki çiniler (Fotoğraf-139) ve Mevlana Türbesi'ndeki sanduka (1277-83) çinileri (Fotoğraf-140) benzer form ve teknikle yapılmıştır.

Kazımkarabekir Ulu Cami, Emir Musa Medresesi ve Konya Hasbey Darülhuffaz'ındaki yıldız motifli çiniler Karamanoğulları Beyliği dönemine ait olup bizlere aynı dönemde benzer motif kullanımlarını göstermektedir. Harç içine yerleştirilmiş patlıcan moru sırlı yıldız formlu çinilerin aralarında kalan boşluklar tek renk firuze sırlı altıgen ve üçgen formlu çinilerle doldurulmuştur.

Kaynaklardan siyah beyaz fotoğrafını elde edebildiğimiz Emir Musa Medresesi mukarnas çinisine baktığımızda (Fotoğraf-136) buradaki mozaik çinilerinde diğer çinilerle aynı renk ve teknikle yapılmış olduğu anlaşılmaktadır.

Yıldız formlu mozaik çiniler; Konya Sırçalı Medrese (1242) giriş eyvanında, Konya Sahip Ata Cami (1258) mihrabında, Harput Arap Baba Mescidi (1279) mihrap köşeliklerinde, Beyşehir Eşrefoğlu Cami (1297) mihrap mukarnasında, Birgi Aydınoğlu Mehmet Bey Türbesi'nin (1334) kubbe eteği pencere alınlığında ve

İsfahan İmamzade Cafer Türbesi'nde (14.yy.) görülmektedir (Arık ve Arık, 2007: 76, Öney ve Çobanlı, 2007: 21; Öney, 1987: 58).

Kazımkarabekir Ulu Cami mihrap nişine tek renk firuze ve patlıcan moru sırlı mozaik çiniler (Fotoğraf-141) uygulanmıştır. Yıldız, kufi ve geometrik motiflerin işlendiği Ulu Cami mihrap nişinde zemin firuze, motifler kobalt renkle sırlanmıştır.



Fotoğraf-141: Kazımkarabekir Ulu Cami mihrap nişi, çini detay.

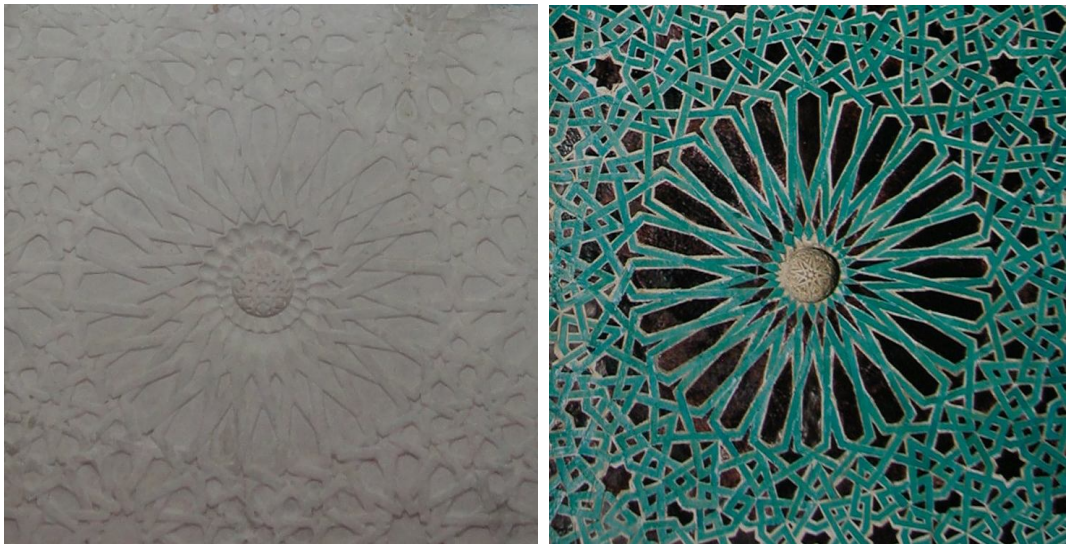
Kazımkarabekir Ulu Cami mihrap nişindeki yıldız motifli ve geometrik kompozisyonlu çini örneğin benzerini Selçuklu eseri olan Konya Konevi Cami (1274) mihrabında görmekteyiz (Fotoğraf-142). Her iki çini örnekte de firuze ve kobalt sırlı geometrik süslemeler uygulanmıştır.



Fotoğraf-142: Konevi Cami mihrap çinisi

Ermenek Ulu Cami (1302) alçı mihrap nişi (Fotoğraf-143) ve Eşrefoğlu Beyliği eseri olan Beyşehir Eşrefoğlu Cami'nin (1297) çinili mihrap nişinde (Fotoğraf-144) gördüğümüz yıldız motifleriyle oluşturulmuş kompozisyonun benzerliği dikkat

çekicidir. Bu benzerlik Ermenek Ulu Cami alçı mihrabının Eşrefoğlu Cami örneğindeki gibi mozaik çinili olabileceğini göstermektedir [4].

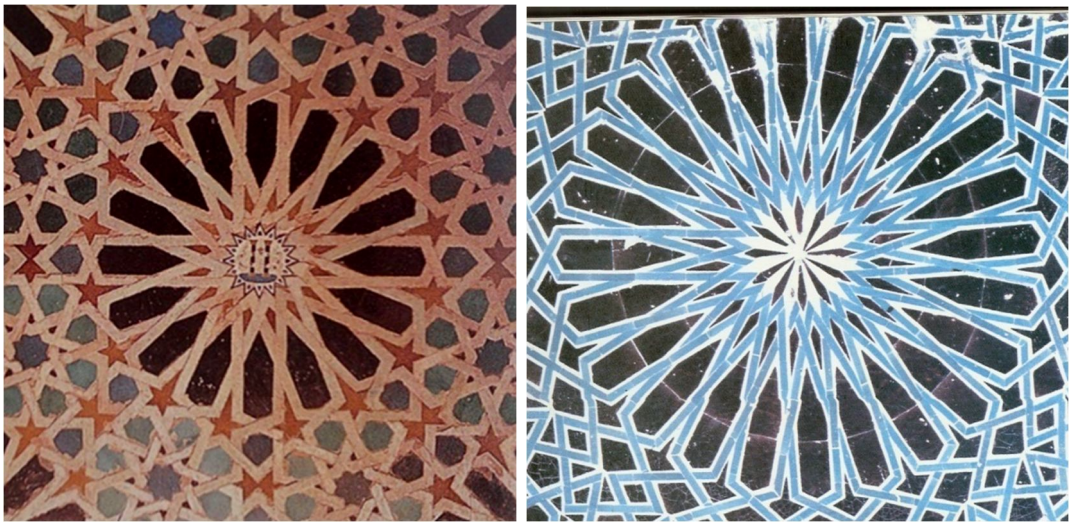


Fotoğraf-143: Ermenek Ulu Cami alçı mihrap nişi

Fotoğraf-144: Beyşehir Eşrefoğlu Cami mihrap nişi çini mozaikleri.

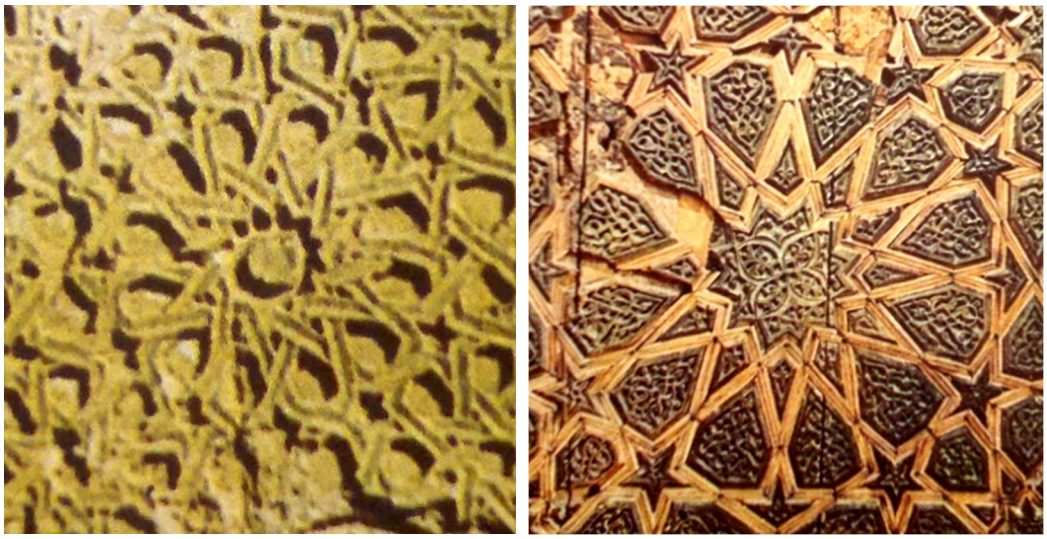
Elhamra Sarayı (13.yy), (Fotoğraf-145), Karatay Medresesi (1251) kubbesi mozaik çinileri (Fotoğraf-146), Tokat Gök Medrese (1270) ana eyvan bordürü, Harput Arap Baba Mescidi (1279) mihrap nişi, Hasankeyf Zeynel Bey Türbesi (XV. yy.) kapı kemeri ve Kudüs Rockefeller Müzesi'ndeki (20.yy.) çinilerde benzer yıldız kompozisyonlu mozaik teknikli çini uygulamalar görülmektedir (Öney, 1987: 136; Arık ve Arık, 2007: 142-185).

[4] Bu konuyla ilgili detaylı bilgi için " Ermenek Ulu Cami" başlıklı bölüme bakınız.



Fotoğraf-145: Elhamra Sarayı, çini mozaik, İspanya, 14. yy (Öney, 1987: 136)
Fotoğraf-146: Karatay Medresesi kubbesi mozaik çini.

Ermenek Ulu Cami alçı mihrap nişi üzerindeki yıldızlı motifin benzer uygulamalarını; taş, ahşap, mermer ve bakır (Fotoğraf-150) gibi farklı malzemeler üzerinde de görmekteyiz.

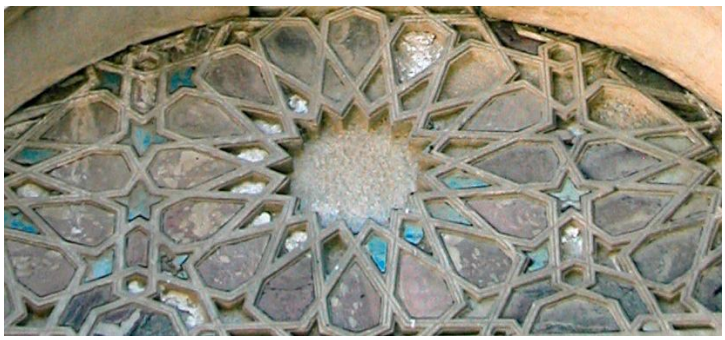


Fotoğraf-147: Niğde Sungur Bey Cami, taş portali
Fotoğraf-148: Ankara Ahi Elvan Cami ahşap minberi (Öney, 1978: 52-113).

Yıldız motifli süslemenin farklı malzemelerle yapılan örnekleri; Divriği Ulu Cami (1228) batı portal bordürü, Amasya Gök Medrese (1266) pencere kenarları, Niğde Sungur Bey Cami (1335) portali (Fotoğraf-147), Niğde Ağzı Kara Han portali

(XIII. yy.), Erzurum Çifte Minare ve Yakutiye Medrese portali (XIII. yy.) taş malzemeyle; Konya Alaeddin Cami (1156) minberi, Ankara Ahi Elvan Cami (XIV. yy.), (Fotoğraf-148), Gebze Çoban Mustafa Paşa Cami (1523) ahşap kapı ve pencere kanatlarında ahşap malzemeyle; Azerbaycan Mümine Hatun Kümbeti'nde (1186) tuğla ile yapılmış uygulamaları görmekteyiz (Mülayim, 1982: 157-342).

Balat İlyas Bey Cami (1403) giriş kemerindeki yıldız motifli mermer oymada da (Fotoğraf-149) benzer motifli kakma çini mozaik uygulamalar mevcuttur (Arık ve Arık, 2007: 179).



Fotoğraf-149: Balat, İlyas Bey Cami kakma çini (Arık ve Arık, 2007: 179).



Fotoğraf-150: Yıldız motifli bakır tas zemini (Kayoğlu ve Belli, 1993: 36).

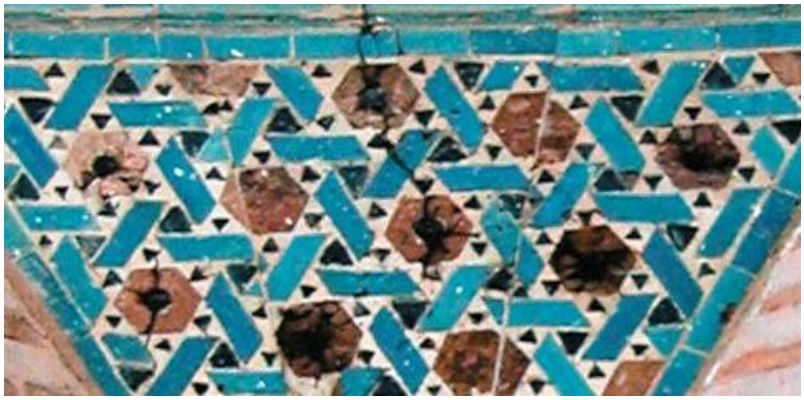
Kazımkarabekir Ulu Cami mihrap köşeliğindeki yıldız motifli süslemenin (Fotoğraf-151) benzer uygulaması Birgi Ulu Cami (1312) mihrap alınlığı ve mukarnas bölümünde (Fotoğraf-152) mevcuttur (Arık ve Arık, 2007: 171).




Fotoğraf-151: Kazımkarabekir Ulu Cami çini

Fotoğraf-152: Birgi Ulu Cami çinileri (Arık ve Arık, 2007: 171).

Örnekteki mozaik çiniler, zemin alçısı görülecek şekilde yerleştirilmiştir. Kazımkarabekir Ulu Cami'de yıldız formları patlıcan moruyla, eşkenar dörtgenler firuze renkle sırlanmış olup aralarına patlıcan moru sırlı küçük ebatlı üç adet eşkenar dörtgenden oluşan mozaikler yerleştirilmiştir. Birgi Ulu Cami örneğinde ise, yıldız ve eşkenar dörtgenler patlıcan moru sırlı olup araları firuze sırlı çinilerle doldurulmuştur.



Fotoğraf-153: Selçuk (Efes) İsa Bey Cami (1375), (Arık ve Arık, 2007: 178)

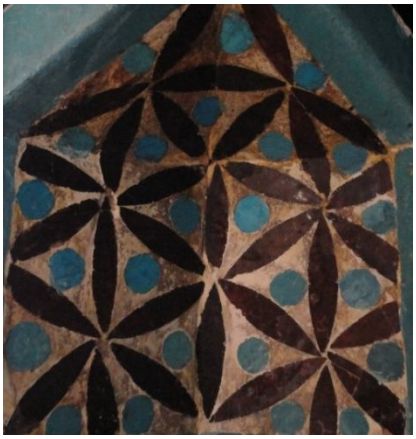
İsa Bey Cami'nin mozaik çinilerindeki eşkenar dörtgenler (Fotoğraf-153) Kazımkarabekir Ulu Cami mozaik çinileri gibi firuze sırlıdır. Burada farklı olarak ortada patlıcan moru sırlı altıgen formlu çiniler kullanılmış etrafı küçük patlıcan

moru sırlı üçgen formlu mozaik çinilerle çevrilmiştir. Her iki örnekte de zemin alçıları görülmektedir.



Fotoğraf-154: Beyşehir Eşrefoğlu Cami mozaik çini.

Kazımkarabekir Ulu Cami mihrap köşeliğindeki yıldız motifli süslemenin bir diğer benzerini Beyşehir Eşrefoğlu Cami giriş kapısı alınlığındaki mozaik çinilerde görebilmekteyiz (Fotoğraf-154).



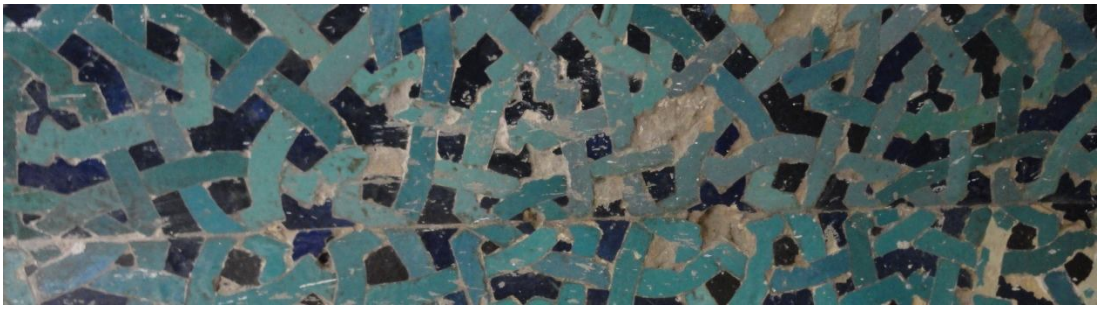


Fotoğraf-155: Kazımkarabekir Ulu Cami mihrap mukarnas mozaik çini

Fotoğraf-156: Arslanhane Cami mihrap mukarnas mozaik çini (Barry, 1995: 190).

Kazımkarabekir Ulu Cami mihrap mukarnasında, patlıcan moru sırlı elips formlu mozaik çinilerin tek bir merkezde birleşmesiyle yıldız motiflerini anımsatan süslemeler yapılmıştır. Aralarda kalan boşluklara daire formlu firuze sırlı mozaik çiniler uygulanmıştır (Fotoğraf-155). Benzer motifli örnekler, Ankara Arslanhane

Cami (1289) mukarnas nişinde (Fotoğraf-156) ve Beyşehir Eşrefoğlu Cami mihrap mukarnasında mevcuttur (Arık ve Arık, 2007: 158).



Fotoğraf-157: Hasbey Darulhuffazı mihrap niş çinileri

Konya Hasbey Darulhuffazı mihrap nişindeki çini süslemelerin (Fotoğraf-157) benzerlerini Selçuklu dönem örneklerinden; Konya Mevlana Türbesi'ndeki Celale Hatun sandukası (Fotoğraf-158) ve Konya Sahip Ata Türbesi'ndeki Melike Hatun sanduka çinilerinde görmekteyiz (Fotoğraf-159). Örnekteki eserler, firuze ve patlıcan moru sırlı yıldız motifli mozaik çinilerle süslenmiştir.

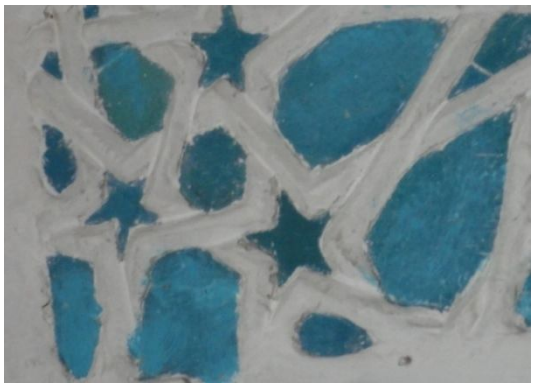


Fotoğraf-158: Mevlana Türbesi, Celale Hatun sandukası



Fotoğraf-159: Sahip Ata Türbesi, çinili sanduka

Ermenek Ulu Cami (Fotoğraf-160) ve Konya Tahir ile Zühre Mescidindeki (13.yy) alçı mihrapların içine (Fotoğraf-161) firuze sırlı mozaik çiniler kakılarak yerleştirilmiştir. Her iki örnekte yıldız motifli çinilerle süslenmiştir.



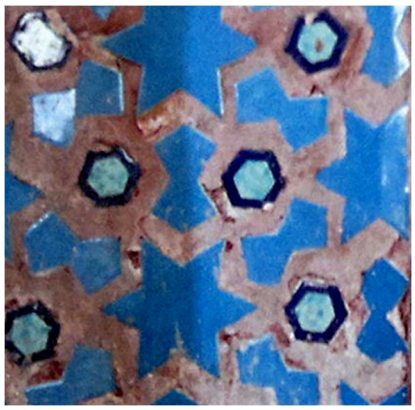
Fotoğraf-160: Ermenek Ulu Cami



Fotoğraf-161: Konya Tahir ile Zühre Mescidi mihrap

Karamanoğlu Beyliği mimari yapılarından Hasbey Darulhuffazı (Fotoğraf-157) ve Kazımkarabekir Ulu Cami'de (Fotoğraf-151) gördüğümüz yıldız motifli çinilerin

benzer uygulamaları Siirt Ulu Cami (XII-XIII.yy) mihrabiyesinde de mevcuttur (Fotoğraf-162).



Fotoğraf-162: Siirt Ulu Cami çinili mihrabiye (Eravşar, Karpuz, Divarcı, Kuş ve Şimşek, 2013: 261).

Kazımkarabekir Ulu Cami eski mihrabındaki altıgen formlu plaka çini üzerine uygulanan altı kollu yıldız motifi (Fotoğraf-163) diğer motifler gibi sadece çiniler üzerine uygulanmamış farklı malzemeler üzerine de işlenmiştir. 10-12. yy. sırsız toprak süzgeç (Fotoğraf-164) ve bakır tepsi (Fotoğraf-165) bu tanımlamamıza güzel bir örnek oluşturmaktadır.



Fotoğraf-163: Kazımkarabekir Ulu Cami mihrap bordür çinisi




Fotoğraf-164: Sırsız toprak süzgeç, 10-12. yy, Mısır (Watson, 2004: 133).
Fotoğraf-165: Yıldız motifli bakır tepsi (Kayoğlu ve Belli, 1993: 192).

7.2.2.4. Altıgen

Gök sembolü olan altıgen, daireden elde edilen temel bir geometrik formdur. Altı dünyanın yaratıldığı gün sayısıdır (Ögel, 1994: 95-96). Hıristiyanlıkta altıgen ölümü simgeler. İslam'da Cennet ya da maddenin altı konumu (yukarı, aşağı, ön, arka, sağ, sol), hareketin altı yönünün (yukarı, aşağı, ileri, geri, sol, sağ) simgesidir (Wilkinson, 2009: 289).

Altı sayısı denge ve uyumu ifade etmekte, Yahudi ve Hıristiyanlar için önem taşımaktadır. Altı, iç içe geçmiş iki eşkenar üçgenden oluşan altı köşeli Davut Yıldızı olarak da bilinen Hz. Süleyman Mührü ile özdeşleşmiştir. İslam, Hıristiyan ve Yahudi inancına göre, Tanrı dünyayı altı günde yaratmıştır. Bu yüzden altı; nesnel alemin rakamı olup evren de altı prensibi üzerine kurulmuştur (Küçük, 2013: 102).

Altı, Türk-İslam inanç sisteminin temel sayısıdır. Museviliğin sembolleri arasında mühim olanı altı köşeli yıldızdır. Altıgenler yan yana getirildiğinde aralarında hiç boşluk olmaması onun çeşitli süslemelerde simetrik şekillerin elde edilmesi ile kullanımını daha da arttırmaktadır (Hazar ve Şengönül, 2012: 7).

Altı, kusursuzluk ve yaratma sayısıdır. Kutsal gücü, görkemi, merhameti, bilgeliği, sevgiyi ve adaleti sembolize etmektedir (Ferguson, 1966: 154).

Karamanoğlu Beyliği mimarisinde, Kazımkarabekir Ulu Cami, Ereğli Ulu Cami, Konya Hasbey Darülhuffazı, Akşehir Seyyid Mahmud Hayrani Kümbeti,

Karaman İbrahim Bey İmareti, Karaman Hatuniye Medresesi ve Yollarbaşı Ulu Cami'sine altıgen formlu plaka çiniler uygulanmıştır. Beyliğin çini sanatında kullanılan altıgen formlu tek renk sırlı çiniler yan yana geldiklerinde bir bütün oluşturarak duvar yüzeyini kaplayacak şekilde uygulandıkları gibi, üçgen gibi farklı geometrik formlarla birlikte alçıya gömülerek kullanımları da görülmektedir.

Kazımkarabekir Ulu Cami eski mihrabındaki altıgen formlu mavi beyaz çiniyle (Fotoğraf-166), 15. yy. altıgen formlu mavi beyaz Memluk dönem çinisinin (Fotoğraf-167) benzer motifli olduğu görülmektedir.



Fotoğraf-166: Kazımkarabekir Ulu Cami çini
Fotoğraf-167: Suriye, Şam, 15. yy. Memlük çini (Fehervari, 1998: 51).

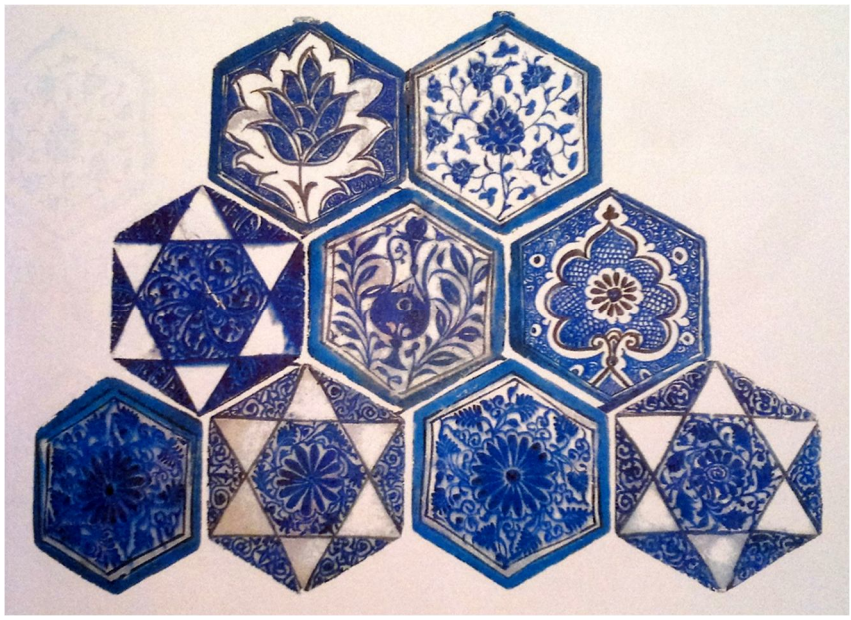
Kazımkarabekir Ulu Cami (XIV. yy.) eski mihrabındaki altıgen formlu çini plaka altı kollu yıldız motifiyle süslenmiştir. Yıldız kollarının kenarlarına dikey çizgilerle yoğun bir süsleme uygulanmıştır. Motifin içine altıgen formu ve tam ortasına penç motifi yerleştirilmiştir. Penç motifinin etrafı bitkisel dal ve yapraklarla çevrilerek altıgen formlu alanın içi boşluk bırakılmaksızın süslenmiştir. İki üçgenin kesişmesiyle oluşan altı kollu yıldız formun kolları hiçbir motif uygulanmadan beyaz bırakılmıştır.

Kazımkarabekir Ulu Cami eski mihrap bölümüne uyarlanmış olan altıgen formlu çininin benzer örneğini, Suriye' deki İslam Sanatları Medine Koleksiyon çinisinde görmekteyiz (Fotoğraf-168).



Fotoğraf-168: Suriye, 1430, İslam Sanatları Medine Koleksiyon çinisi (Golombek, 1993: 242).

Kazımkarabekir Ulu Cami mihrabındaki çiniye (Fotoğraf-166) benzeyen örneklerin hepsi mavi beyaz sır altı tekniğinde yapılmıştır. Her bir çini örnekte uygulanmış olan kompozisyon, teknik ve motifler arasında büyük benzerlik bulunmaktadır. Benzer örnekleri, Şam, Suriye çinilerinde (Fotoğraf-169) ve Edirne Muradiye Cami (1436), (Fotoğraf-170) çinilerinde de görmekteyiz.



Fotoğraf-169: Şam, Suriye çinileri. XV. yy. (Fehervari, 1998: 51).



Fotoğraf-170: Edirne Muradiye Cami çinileri (Kerametli, 1986: 42).

Kazımkarabekir Ulu Cami mihrap mukarnaslarında kullanılan altıgen çini mozaikler, patlıcan moru ve firuze sırlı küçük ebatlı parçalardan oluşmaktadır (Fotoğraf-171). Benzer örneklerini, Akşehir Ulu Cami (1213), Sivas Keykavus Şifahanesi (1217) kuzey eyvan nişi, Sivas Buruciye Medresesi (1271) kubbeye geçiş mukarnasları, Ankara Arslanhane Cami (1289) mihrap mukarnas nişi (Fotoğraf-172),

(Barry, 1995: 190) ve Beyşehir Eşrefoğlu Cami (1297) mihrap mukarnaslarında görmekteyiz (Öney ve Çobanlı, 2007: 33, 62; Arık ve Arık, 2007: 130).




Fotoğraf-171: Kazımkarabekir Ulu Cami mihrap mukarnas mozaik çinileri
Fotoğraf-172: Arslanhane Cami mihrap mukarnası çini mozaik (Barry, 1995: 190).



Fotoğraf-173: Ereğli Ulu Cami minare şerefe altı mukarnas çinileri
(Konya Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Arşiv Belgesi)

Ereğli Ulu Cami minaresinin şerefe altındaki mukarnaslarında tek renk firuze sırlı altıgen formlu mozaik çiniler kullanılmıştır (Fotoğraf-173). Konya Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Arşiv Belgelerinden elde ettiğimiz bu fotoğraf minarenin mevcut olmayan çinileriyle ilgili fikir de vermektedir. Mukarnas çinilerinde kullanılan sırlar bize minarenin şerefe altındaki çinilerinde bu renklerle sırlı olduğunu düşündürmektedir.

Altıgen formlu çinilerin Anadolu Selçuklu dönem örnekleri; Tokat Çukur Medrese (1164), Sivas Keykavus Türbe (1217) sandukası, Konya Sırçalı Medrese (1242) ana eyvan, Konya Sahip Ata Cami (1258) mihrap nişi, Amasya Gök Medrese Cami Türbesi (1266), Tokat Gök Medrese (1270) eyvanı, Çay Taş Medrese'nin

(1278) kubbe geçişleri, Konya Sahip Ata Hankahı (1279) batı eyvanı, Konya Sahip Ata Türbe'si (1279) duvar ve sandukaları, Konya Tahir ile Zühre Mescid (13.yy.) mihrabı ve Erzurum Yakutiye Medrese (1310) minaresinde görülmektedir (Arık ve Arık, 2007: 90).

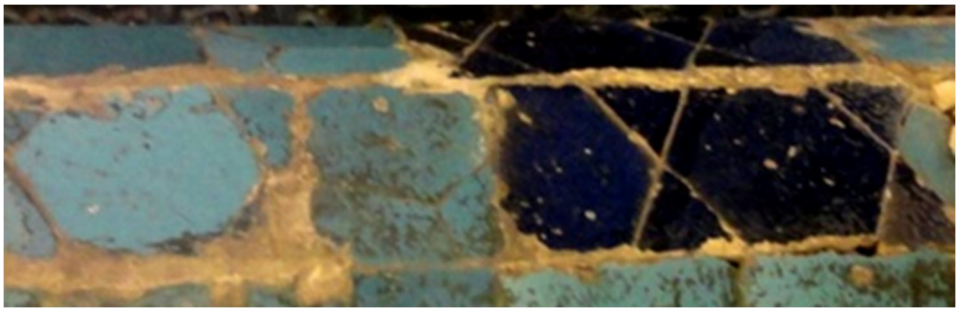
Konya Hasbey Darülhuffazı (1421), (Fotoğraf-174), Karaman Hatuniye Medresesi (1382), (Fotoğraf-175) ve Bursa Yeşil Cami'nin (1420) duvar çinileri (Fotoğraf-176) form, teknik ve sır uygulamaları yönünden benzerlik göstermektedir. Örnek eserlerde altıgen formlu firuze sırlı ve üçgen formlu lacivert sırlı çiniler yan yana getirilerek geometrik kompozisyon oluşturulmuştur.



Fotoğraf-174: Hasbey Daruhuffaz çini, **Fotoğraf-175:** Karaman Hatuniye Medresesi çini **Fotoğraf-176:** Bursa Yeşil Cami çinileri

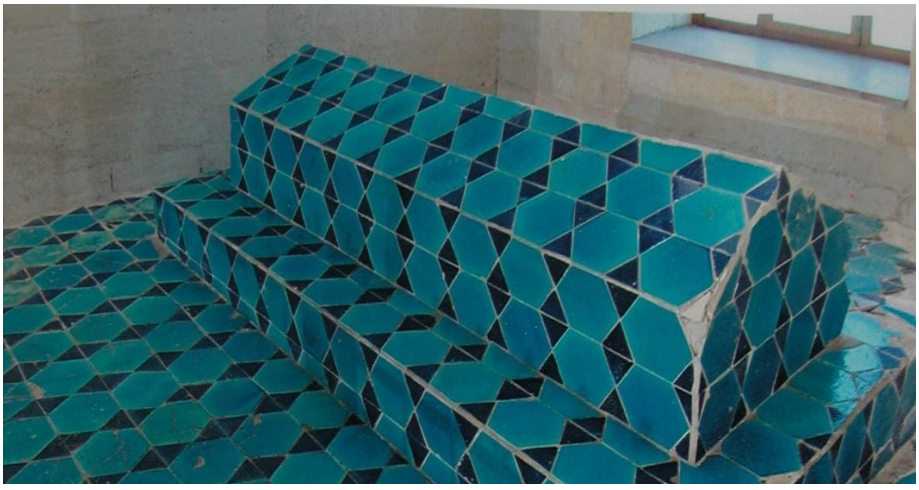
Karamanoğulları Beyliği yapılarında uygulanan tek renk sırlı altıgen formlu çiniler mimari yapıların duvar kaplamalarında ve mihraplarda kullanılmıştır.

Hasbey Daruhuffazı'nın duvarına uygulanmış olan altıgen formlu çinilerin benzer örneğini, Selçuklu eseri olan Mevlana Türbesi'ndeki Melike Hatun sandukası üzerinde kobalt sırlı altıgen plaka çinilerde görmekteyiz (Fotoğraf-177). Hasbey Darulhuffazı'ndaki çinilerde firuze sır, Melike Hatun sandukasında kobalt sır kullanılmıştır.



Fotoğraf-177: Mevlana Türbesi, Melike Hatun sandukası altıgen çiniler

Hasbey Daruhuffazı'ndaki çinilerin benzer bir diğer örneği, Kütahya II. Yakup Bey Türbe sandukası (1429) ve zemin kaplamasında mevcuttur (Fotoğraf-178). Konya Hasbey Darulhuffazı, Karaman İbrahim Bey İmareti'nin duvar ve mihraplarında kullanılan altıgen formlu çiniler burada sanduka üstünü ve zemini kaplamıştır.



Fotoğraf-178: II. Yakup Bey Türbesi (Arık ve Arık, 2007: 181).

Karaman İbrahim Bey İmareti (1432) ana eyvan yan duvar yüzeyi ve mihrap nişindeki altıgen çiniler ile (Fotoğraf-179) Karaman Hatuniye Medresesi (1382) ana eyvan çinilerinin form ve kullanım alanları aynıdır (Fotoğraf-180). Hatuniye Medresesi'nde mavinin rengi daha açık olup İbrahim Bey İmareti'nde daha koyu mavi tonda sır uygulanmıştır. Altıgen çiniler aralarında mesafe bırakılmaksızın yüzeye uygulanmışlardır. Örnekteki çinilerin büyük oranda hasarlı olduğu görülmektedir.



Fotoğraf-179: Karaman İbrahim Bey İmaret çinileri



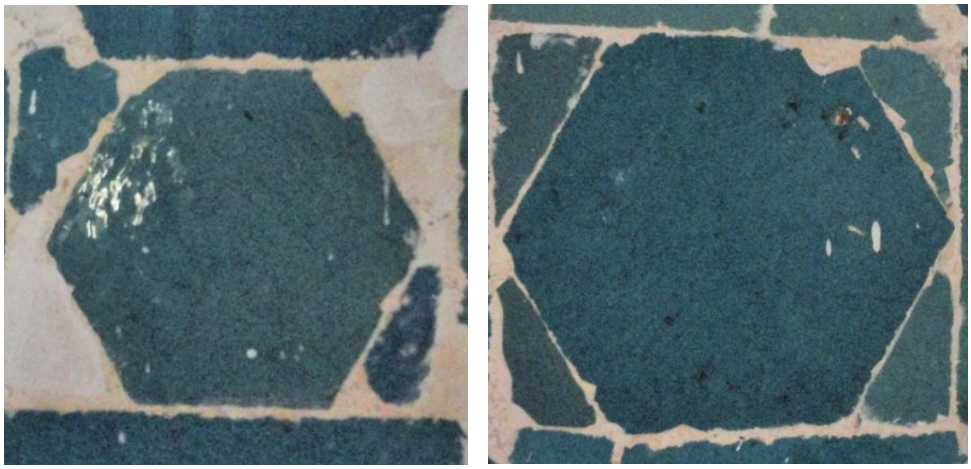
Fotoğraf-180: Karaman Hatuniye Medresesi ana eyvan çinileri

Akşehir Seyyid Mahmud Hayrani Kümbeti'nin gövde nişindeki altıgen plaka çiniler (Fotoğraf-181) İbrahim Bey İmareti'ndeki gibi kobalt sırla renklendirilmiştir. Ancak kümbet nişindeki çiniler belirli bir kompozisyon düzeni oluşturmaksızın tek renk sırlı plaka çiniler arasında kullanılmıştır.



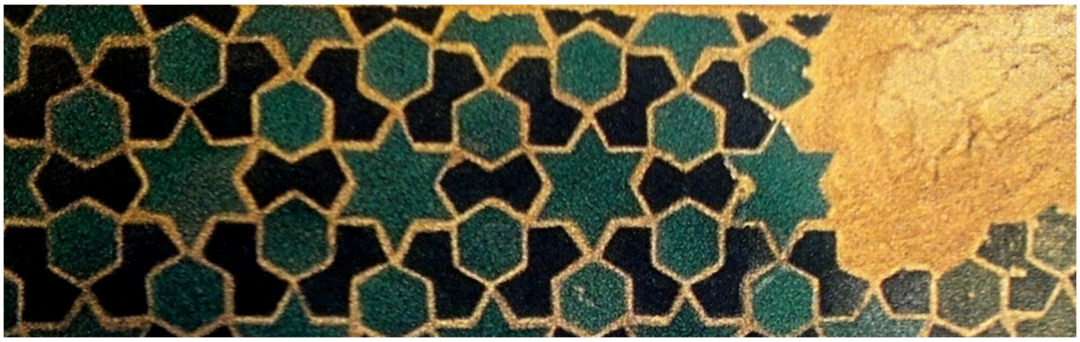
Fotoğraf-181: Akşehir Seyyid Mahmud Hayrani Kümbeti, çiniler

Akşehir Seyyid Mahmud Hayrani Kümbeti'ndeki altıgen plaka çinilerin düzensiz yerleşimi Yollarbaşı Ulu Cami mihrabında da görülmektedir (Fotoğraf-182). Firuze sırlı altıgen plaka çiniler alçı mihraba ayrı ayrı yerleştirilmiştir.

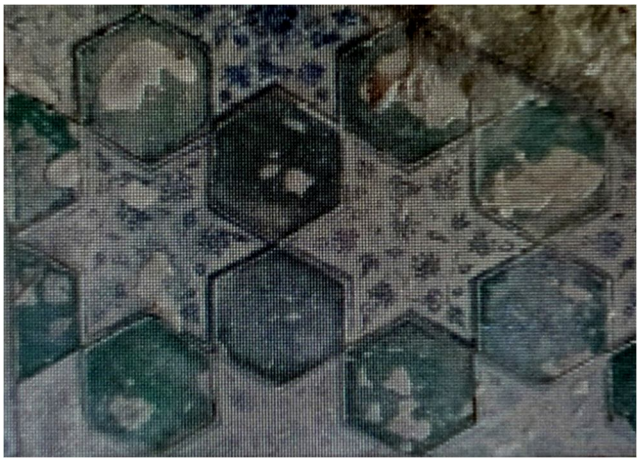


Fotoğraf-182: Yollarbaşı Ulu Cami altıgen formlu çiniler

Karaman Beyliği mimarisinde kullanılan altıgen formlu çinilerin benzer diğer örnekleri; İsfahan-Lancan'da Pir-i Burkan Türbesi (14.yy), (Fotoğraf-183) ve Bakü Saray Hamamı (15.yy) helvet hücresi batı duvarındadır (Fotoğraf-184).



Fotoğraf-183: Pir-i Burkan Türbe çinileri, İlhanlı (Öney, 1987: 32).



Fotoğraf-184: Bakü Saray Hamam çinileri (Çağlıtütüncigil, 2007: 432).

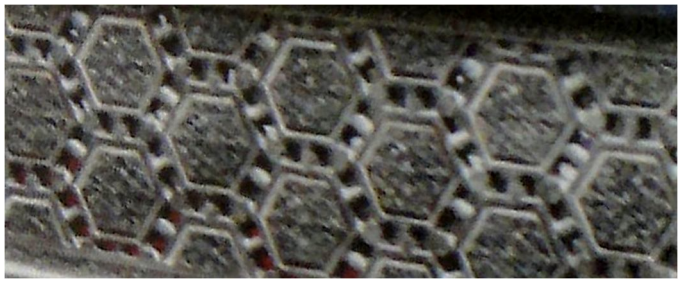
Beyliğin çini sanatında kullanılan altıgen formların, diğer sanatlarımızda farklı malzemelerle uygulanmış örnekleri mevcuttur. Bursa Yıldırım Ulu Cami pencere alınlığında altıgen formlu taş süsleme (Fotoğraf-185) ve İran Ardistan Cuma Cami'de tuğla süsleme (Fotoğraf-186), Divriği Ulu Cami ahşap minberinde (Fotoğraf-187), 13. yy. İstanbul Türk ve İslam Eserleri Müzesi'ndeki Konya Selçuklu halısında (Fotoğraf-188) altıgen formlu motiflerle süslemeler yapılmıştır.



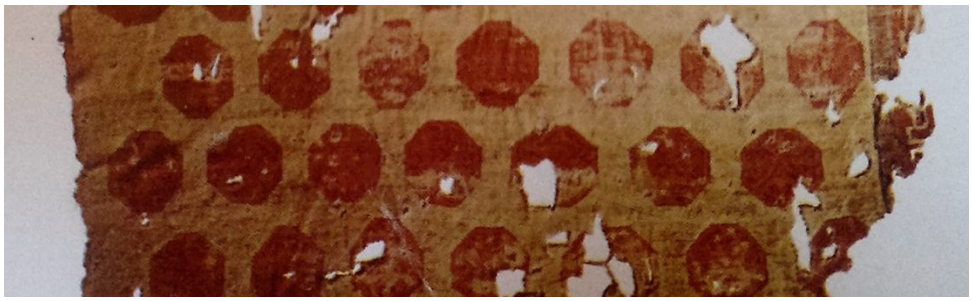


Fotoğraf-185: Bursa Yıldırım Ulu Cami (1396) taş süsleme (Barışta, 2015: 731)

Fotoğraf-186: Ardistan Cuma Cami (12.yy) tuğla süsleme (Eravşar, Karpuz, Divarci ve Kuş, 2013: 252).



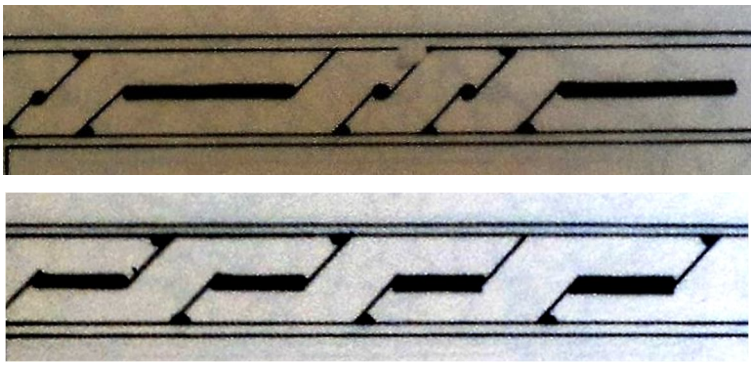
Fotoğraf-187: Divriği Ulu Cami (1228) minberinden detay (Barışta, 2015: 714).



Fotoğraf-188: Konya Selçuklu halısı (Aslanapa, 1987: 20).

7.2.1.5. Zencirek (Geçme)

Basit geçmeler adıyla da bilinen Zencirekler, çini tasarımında kullanılan en ince bordürlerdir. Adından da anlaşıldığı gibi çeşitli doğruların kırılarak veya kıvrılarak birbiri içinden veya alttan üstten geçmesiyle oluşan şekillere zencirek denilmektedir (Fotoğraf-189), (Yıldırım, 2013: 16). Farsça; 'küçük zincir', 'zincir anlamlarındaki süsleme' ögesidir (Şanes, 1995: 1). Çadırlarda çeşitli örgülerden oluşan kaytan adlı halatlar zencirek adı ile taş üstüne işlenerek mimari yapıları süslemiştir. Anadolu'da milattan önce yaşamış Asur, Hitit, Urartu, Frig gibi medeniyetlere ait mozaiklerde zencirekli kenar süslemeleri görülmektedir (Birol, 2009: 192). Her yüzyılda sevilerek uygulanmış olan zencireklerin en güzel ve zengin örnekleri Anadolu Selçukluları tarafından yapılmış sanat eserlerinde görülmektedir (Şanes, 1995: 2). Mimari eserlerde kullanılan zencirekler sonsuz örnekler oluştururlar. Bu örnekleri sınırsız bir şekil dünyasına açılan zengin hayal ürünlerinin süslemesi olarak düşünmek gerekir (Ögel, 1987: 83).

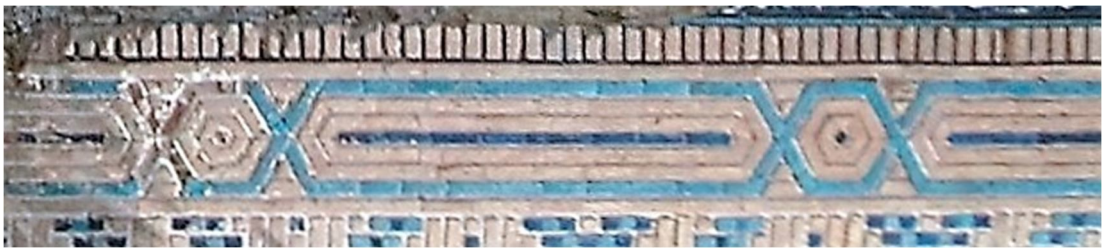


Fotoğraf-189: Zencirek örnekleri (Şanes, 1995: 601, 631).

Zencirek motifleri Karamanoğlu Beyliği mimari yapılarından; Ereğli Şeyh Şıhabuddin Sühreverdi Türbesi (1393) ve Konya Hasbey Darulhuffazı'nın (1421) mihrap çinilerinde kullanılmıştır.



Fotoğraf-190: Konya Hasbey Darülhuffazı mihrap bordür çini



Fotoğraf-191: Hasankeyf Zeynel Bey Türbesi çini (Arık ve Arık, 2007: 184).

Konya Hasbey Darülhuffazı mihrap bordürünü süsleyen zencirek motifi kobalt sırla, zemin firuze sırla kaplanmıştır (Fotoğraf-190). Benzer motiflerle süslü çinili örneği 1485 tarihli Hasankeyf Zeynel Bey Türbesi'nde görmekteyiz (Fotoğraf-191).

Hasbey Darülhuffazı taş süslemelerine baktığımızda yapının mihrabında kullanılan zencirek motifinin dış cephe süslemesine uygulandığı anlaşılmaktadır (Fotoğraf-192).



Fotoğraf-192: Konya Hasbey Darülhuffazı ön cephe geometrik bordür.

Ereğli Şeyh Şıhabuddin Sühreverdi Türbesi mihrap nişi alt bölümünde çinili olduğunu tahmin ettiğimiz zencirek motifi örneğini görmekteyiz (Fotoğraf-193). Kobalt sırla renklendirilmiş olduğunu öngördüğümüz zencirekli çini nişin alt ve üst kısmında bordür gibi kullanılmıştır.



Fotoğraf-193: Ereğli Şeyh Şıhabuddin Sühreverdi Türbe çinisi

Karaman Beyliği mimarisinden; Şeyh Şıhabuddin Sühreverdi Türbesi ve Hasbey Darülhuffazı'nda mevcut olan zencirek motifiyle süslü çinili örneklerin benzerleri; Malatya Ulu Cami (1247), (Fotoğraf-194) ve Birgi Aydınoğlu Mehmet Bey Türbesi'nin (1334) kubbe eteğinde (Fotoğraf-195) mevcuttur.



Fotoğraf-194: Malatya Ulu Cami çini tezyinatından detay (Mülayim, 1982: 194).



Fotoğraf-195: Birgi Aydınoğlu Mehmet Bey Türbesi kubbe eteği (Arık ve Arık, 2007: 174).

Hasbey Darulhuffazı mihrabındaki zencirek motifli çininin taş malzeme üzerine uygulandığı benzer örnekler; 12. yy. Jam (Cam) minare (Afganistan) yüzeyinde (Barry, 1995: 52) Erzurum Kale Mescidi (12.yy) taş mihrabı, Bursa Koza Han (1491), (Mülayim, 1982: 312) ve Bakü Divanhane (15.yy) giriş bordüründe (Çağlıtütüncügil, 2007: 415) mevcuttur.

7.2.1.6. Stilize Kelebek

Karamanoğlu Beyliği mimari çinilerinde kullanılan ve kelebek formunu anımsattığı için stilize kelebek olarak adlandırdığımız geometrik formlu mozaik çiniler, Kazımkarabekir Ulu Cami (XIV. yy) mihrap mukarnasında ve Ereğli Ulu Cami (XV. yy.) minaresinin şerefe alt mukarnaslarında görülmektedir.



Fotoğraf-196: Kazımkarabekir Ulu Cami çini

Fotoğraf-197: Arslanhane Cami çinileri (Barry, 1995:190).

Kazımkarabekir Ulu Cami (Fotoğraf-196) ve Ankara Arslanhane Cami (1289), (Fotoğraf-197) mihrap mukarnas nişine stilize kelebek motifli çiniler uygulanmıştır. Çiniler, aralarından zemin alçısı görülecek şekilde yerleştirilmişlerdir. Kazımkarabekir Ulu Cami örneğinde; patlıcan moru sırlı stilize kelebek formlu çiniler dikey, firuze sırlılar yatay yerleştirilmiştir. Arslanhane Cami çinilerinde ise; patlıcan moru ve firuze sırlı stilize kelebek motifleri sırasıyla yatay ve dikey dizilerek yerleştirilmiştir.



Fotoğraf-198: Ereğli Ulu Cami minare mukarnas çinileri

Kazımkarabekir Ulu Cami (Fotoğraf-196) ve Ereğli Ulu Cami minaresinde (Fotoğraf-198) kullanılan stilize kelebek motifli çiniler kobalt sırla renklendirilmiştir. Örnek çinilerde farklı kompozisyon düzenlemesi görülmektedir. Ereğli Ulu Cami'deki stilize kelebek motifini anımsatan çinilerin arası altıgen, yıldız formlu tek renk firuze ve patlıcan moru sırlı çini mozaiklerle süslenmiştir.



Fotoğraf-199: Siirt Ulu Cami mihrabiye
(Eravşar, Karpuz, Divarcı, Kuş ve Şimşek, 2013: 261).



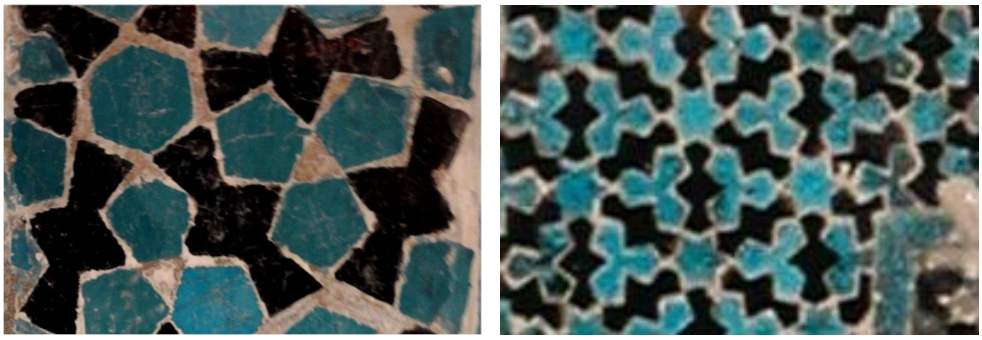
Fotoğraf-200: Çay Taş Medrese pencere alınlık çinileri (Arık ve Arık, 2007: 150).

Kazımkarabekir Ulu Cami mihrap niş ve mukarnaslarında görülen stilize kelebek motifini anımsatan çini mozaik parçaların benzerini; Siirt Ulu Cami (12-13.yy) mihrabiyesi (Fotoğraf-199), Sivas Buruciye Medresesi (1271) mihrap mukarnasları, Çay Taş Medrese (1278), (Fotoğraf-200), Beyşehir Eşrefoğlu Cami (1297) mihrap mukarnas bölümü, Konya Beyhekim Mescidi (13.yy) mihrap mukarnası, Birgi Ulu Cami (1312) mihrabı ve Azerbaycan Berde Türbesi'nde (1322), (Fotoğraf-201) görmekteyiz (Öney ve Çobanlı, 2007: 62; Öney, 1987: 58).



Fotoğraf-201: Azerbaycan Berde Türbesi (Çağlıtütüncigil, 2007: 359).

Yukarıda örneklerini gördüğümüz ve stilize kelebek motifi olarak tanımladığımız çinilerin benzer örneği, Kazımkarabekir Ulu Cami (Fotoğraf-202) ve Harput Arap Baba Mescidi'nde (1279), (Fotoğraf-203) mevcuttur. Buradaki motif de stilize kelebek tanımı içinde değerlendirilmiştir. Stilize kelebek motifli çiniler, patlıcan moru sırla; altıgen ve yıldız formlu çiniler, firuze sırla renklendirilmiştir. Örnekteki çinilerin arasından zemin alçısı görülmektedir.



Fotoğraf-202: Kazımkarabekir Ulu Cami çini

Fotoğraf-203: Harput Arap Baba Mescid çinisi (Arık ve Arık, 2007: 137).

Kazımkarabekir Ulu Cami ve Ereğli Ulu Cami çinilerinde örneklerini gördüğümüz stilize kelebek motifli çinilerin taş malzeme ile uygulanmış örneği Natanz Hankahı'nın (1316) portal bölümünde mevcuttur (Fotoğraf-204).



Fotoğraf-204: Natanz Hankahı taş portali (Öney, 1987: 29).

Karaman Beyliği yapılarında uygulanmış olan stilize kelebek motifli çinilerin benzerini Selçuklu yapısı olan Konya Şekerfuruş Mescidi (1220), (Fotoğraf-205) ve

Akşehir Güdük Minare Mescidi'nin (1226) kapı alınlıklarında görebilmekteyiz (Arık ve Arık, 2007: 58-286).



Fotoğraf-205: Konya Şekerfuruş Mescidi, çini

7.2.1.7. Çarkıfelek

Türk sanatının sayısız süsleme motifleri arasında olan çarkıfelek simgeleri yaygın kullanımları ile öne çıkmaktadır. Paleolitik çağdan itibaren bilinen ve uygulanan bu simgelerin farklı örneklerine kaya üstü çizimlerde, heykellerde, mimari yapılarda, el sanatlarında ve giyim eşyalarında rastlanmaktadır (Avşar, 2010: 120).

Çarkıfelek tanımlamasında çark; çakır, değirmen ve makara anlamlarında, felek; gök, gökyüzü, dünya, alem, şans, gezegenlere ait tabaka anlamlarına gelmektedir. Çark, merkezden dışa doğru açılan kollardan oluşmaktadır (Çaycı, 2015: 299, 300).

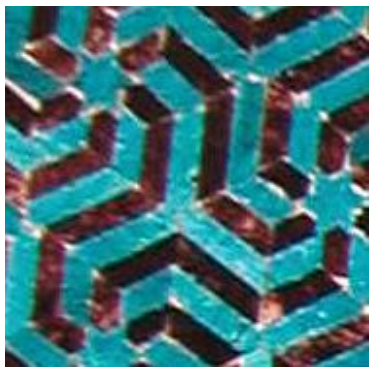
Çarkıfeleğin birçok kültürde güneşi simgelediği ve dolayısıyla ateş unsuru ile ilgili olduğu bilinmektedir. Bunun yanında akan suyu, uçan leylekleri, hava unsurunu veya hava ilahını, dişiliği, yıldırımı, ayı, güneşin gökyüzündeki hareketini ifade etmiş olabileceği de öngörülmektedir. Çarkıfeleğin ikonografik anlamlarının ortak noktası bu simgenin yaşamın temel ilkesi olan süreklilik ve dönüşümü ifade etmesi yönündedir. Çarkıfeleğin dönüşü ile zaman kavramına vurgu yapılmakta, yok oluşa ve faniliğe dikkat çekilmektedir (Avşar, 2010: 122).

Türk Mitolojisindeki Er-Sogotoh destanında gök, yer ve insanın yaratılışıyla ilgili bilgiler verilmiştir. Yer altının sonsuz bir karaltı olduğu, göklerin en üstünde sürekli dönen dokuz adet felek çığrısı (çarkıfelek) bulunduğu ve bunların göklerin çatısı olduğu, bu feleklerin altında göğün yedi katının yer aldığı, bu katlar arasında

pek çok alemlerin bulunduğu ve bu göklerin ortasında Tanrı'nın cennetini kurduğu anlatılmıştır (Duran, 2012: 112).

Afşar boyu damgasının çarkıfelek formunda olduğu belirtilmektedir (Çaycı, 2015: 302). Karamanoğlu Beyliği'nin Afşar boyuna mensup olma olasılığı göz önüne alındığında, bu motifin beyliğin sanatına ve çini süslemesine uygulanma ihtimalini güçlendirmektedir. Ancak Karaman Beyliği'ne ait mimari yapılar içinde sadece Konya Hasbey Darulhuffazı mihrap bölümünde çarkıfelek motifli mozaik çinilerin uygulandığı belirlenmiştir.

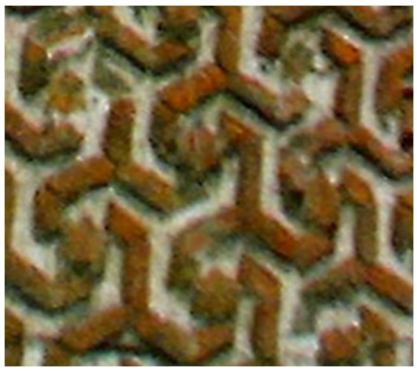




Fotoğraf-206: Hasbey Darulhuffazı mihrap çini

Fotoğraf-207: Beyşehir Eşrefoğlu Cami çinileri

Konya Hasbey Darulhuffazı'nın mihrap köşeliğindeki, merkezden çıkan üç kollu çarkıfelek motifli çini (Fotoğraf-206) ile Beyşehir Eşrefoğlu Cami (1297) mihrap köşeliğinde kullanılan çarkıfelek motifli çininin (Fotoğraf-207) benzer form ve teknikli oldukları görülmektedir.



Fotoğraf-208: Çifte Minareli Medrese minaresi (Özel, 1977: 171).

Hasbey Darulhuffazı mihrap köşeliğindeki çarkıfelek motifli çininin benzeri, Erzurum Çifte Minareli Medrese'nin minaresine taş malzeme ile uygulanmıştır (Fotoğraf-208).

7.2.1.8. Ok Ucu

Karamanoğulları Beyliği mimarisinde ok ucu motifi kullanılmış olan çiniler, Kazımkarabekir Ulu Cami (XIV. yy.) ve Konya Hasbey Darulhuffazı (1421) mimari yapılarıdır.

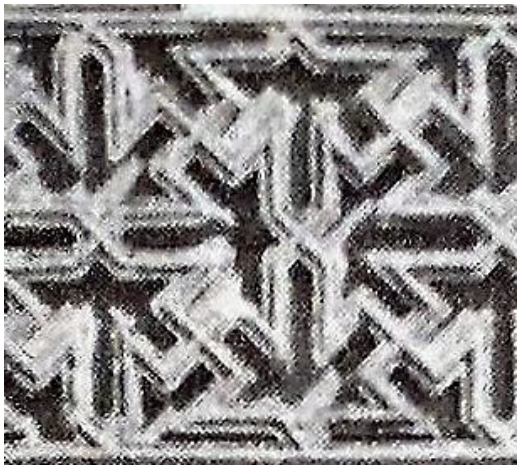


Fotoğraf-209: Konya Hasbey Darülhuffazı, çini
Fotoğraf-210: Endülüs çinileri (8-10. yy), (Kayserilioğlu, 2010: 39).

Konya Hasbey Darülhuffazı mihrap bordüründeki ok formlu çinilerin uç kısımlarında üçgen şeklinde çıkıntılar mevcuttur (Fotoğraf-209). Bu nedenle bu motif için ok ucu motifidir tanımlamasını yapmak tam olarak doğru değildir. Ancak bu motifin en çok ok ucu formunu anımsatması bu tanımlama altında değerlendirmemizi sağlamıştır.

Hasbey Darülhuffazı mihrap bordüründeki ok ucu motifli çinilerle, Endülüs dönemi renkli sır tekniğindeki kare formlu çini plaka üzerine (Kayserilioğlu, 2010:

13-39) uygulanmış olan ok motifleri (Fotoğraf-210) bire bir benzerlik göstermektedir.




Fotoğraf-211: Aksaray Sultan Hanı (1229) taş portali (Mülayim, 1982: 162).
Fotoğraf-212: Yakutiye Medresesi (1310) minare (Arık ve Arık, 2007: 169).

Hasbey Darülhuffazı mihrab bordüründeki ok motifli çininin taş ve tuğla malzeme üzerine uygulanmış örneklerini; Aksaray Sultan Hanı portali (13.yy) (Fotoğraf-211), Kayseri Döner Kümbeti (13.yy), Erzurum Çifte Minareli Medrese (13.yy) ve Erzurum Yakutiye Medresesi'nin (14.yy) minaresinde (Fotoğraf-212) görmekteyiz.

Kazımkarabekir Ulu Cami mihrap mukarnas nişi "Λ" fomlu ok ucunu anımsatan geometrik motifli mozaik çinilerle süslenmiştir (Fotoğraf-213). Patlıcan moru sırlı alçıya gömülü mozaik çini parçaların benzer örnekleri; Beyşehir Eşrefoğlu Cami (1297) mihrap mukarnasında (Fotoğraf-214) ve Konya Sırçalı Medrese (1242) giriş eyvanında mevcuttur.




Fotoğraf-213: Kazımkarabekir Ulu Cami çini

Fotoğraf-214: Beyşehir Eşrefoğlu Cami çinileri

7.2.2. Bitkisel Süsleme

Bitkisel motifler çeşitli bitkilerin sap, yaprak ve çiçeklerinin stilize edilmesiyle meydana getirilmiştir (Doğanay, 2009: 83). Bu grubun en yaygın şeklini hatayi üslubu oluşturmaktadır. Üslubun çıkış kaynağı Doğu Türkistan Uygur bölgesidir. Kullanılan motifler ileri derecede üsluplaştırıldığından hangi bitkiler olduğu kesin olarak belirlenememiştir (Doğanay, 2009: 437).

Yarı üsluplaştırılmış olan ve bitkinin türünü anlayabildiğimiz çiçekler; lale, gül, karanfil, sümbül, bahar dalları, ağaç gibi motiflerden oluşmaktadır (Akar ve Keskiner, 1978: 21). Bu tür motiflerin Karamanoğlu Beyliği'ne ait mimari çinilerin süslenmesinde kullanılmadığı anlaşılmıştır.

Karamanoğulları Beyliği dönem mimarisinden; Ermenek Ulu Cami (1302), Kazımkarabekir Ulu Cami (XIV. yy.), Yollarbaşı Ulu Cami (XIV. yy.), Akşehir Seyyid Mahmud Hayrani Kümbeti (1409), İbrahim Bey İmareti (1432) ve Burhaneddin Fakih Dede Kümbeti'nin (1454) çinilerinde hatayi üslubu olarak bilinen bitkisel süslemelerden; yaprak, penç, hatayi ve goncagül motiflerinin kullanımları belirlenmiştir. Bu motifler; renkli sır, mavi beyaz, mozaik, altın yaldız ve sır altı teknikleriyle uygulanmıştır.

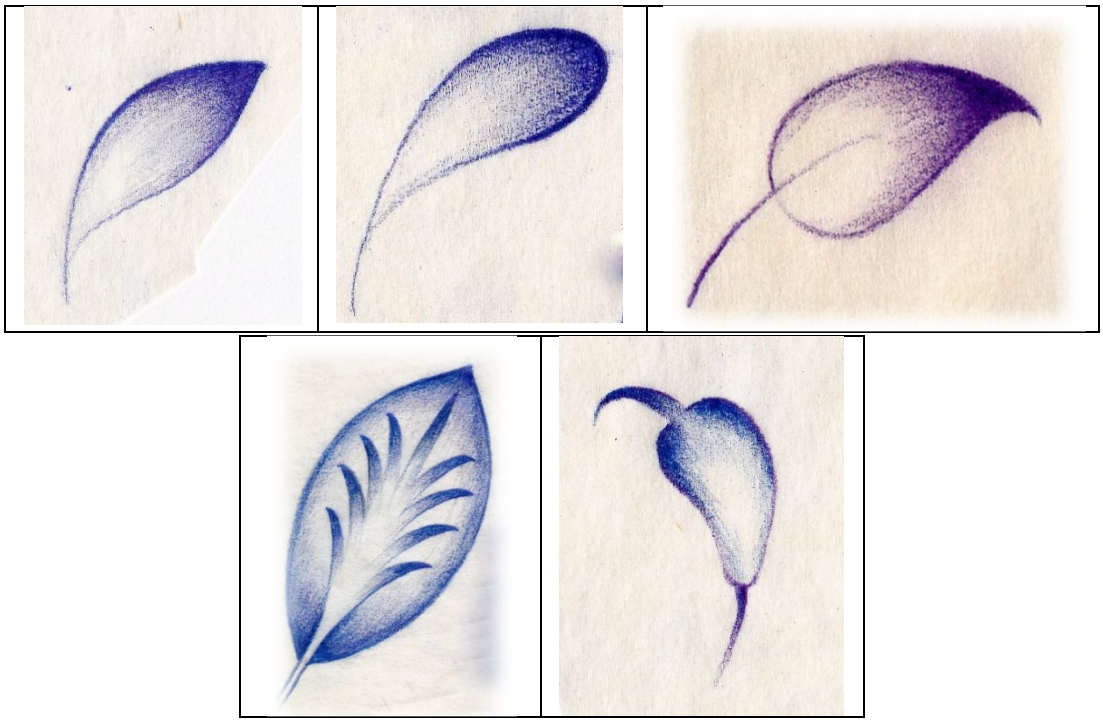
7.2.2.1. Yaprak

Bitki kaynaklı motiflerin temelini yapraklar oluşturur. Biyolojik yapısıyla doğada mühim vazifeler yüklenmiş olan yapraklar, sahip oldukları farklı şekillerle Türk çini sanatındaki yerlerini almışlardır. Hatayi grubundan olan yaprak, doğadaki şeklinin üsluplaştırılmasıyla çeşitli ebat ve türlerde süsleme sanatlarımızda kullanılan ve kompozisyon içinde önemli yeri olan temel süsleme motifidir (Birol ve Deraman, 2007: 17; Aydoğmuş, 2007: 59). Selçuklu sanatında geometrik üslubun hakimiyetiyle gelişememiş olan yaprak motifleri, Karaman Beyliği çinilerinde de az kullanılmıştır. Osmanlı döneminde önem kazanan yaprak motifleri, 16. yüzyıl çini sanatında altın devrini yaşamıştır (Şahin, 2015: 61).

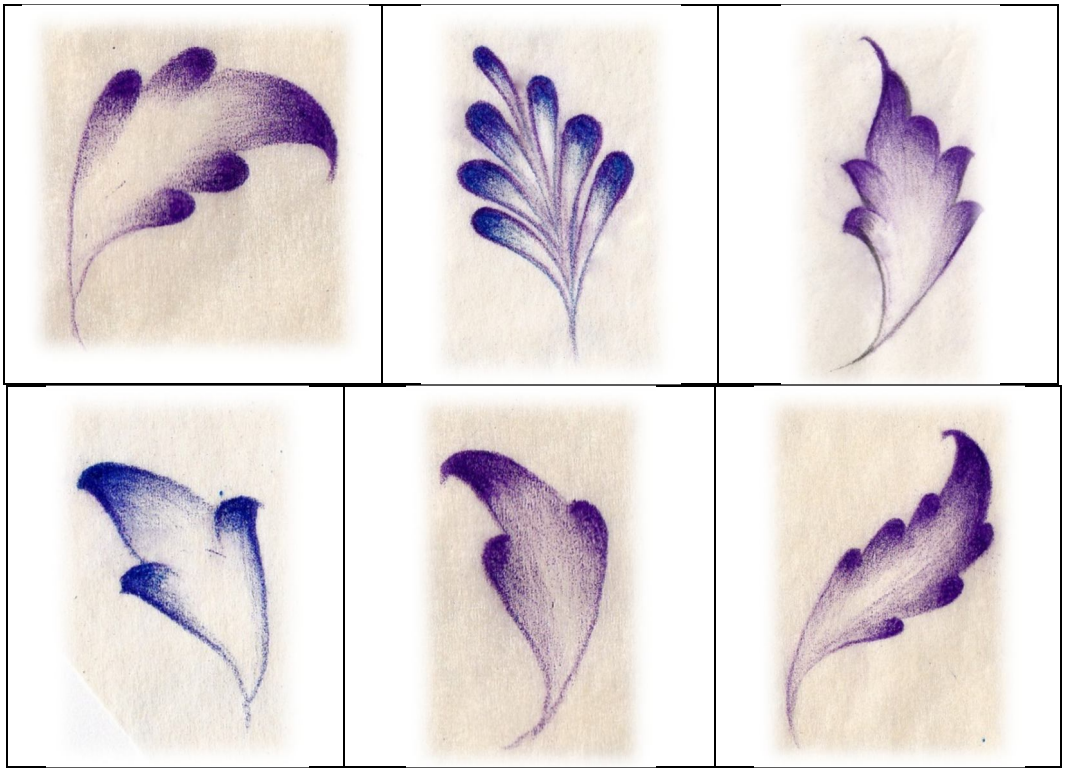
Karamanoğlu Beyliği mimarileri içinde; Ermenek Ulu Cami, Kazımkarabekir Ulu Cami, Yollarbaşı Ulu Cami, İbrahim Bey İmareti, Akşehir Seyyid Mahmud Hayrani Kümbeti ve Burhaneddin Fakih Dede Kümbet çinilerinde süsleme unsuru olarak yaprak motifleri uygulanmıştır. Uygulanan yaprak motifleri incelendiğinde Türk çini sanatında kullanılmış olan yaprak çeşitlerinden; "ortadan katlı" ve "kıvrımlı yaprak" ların kullanılmadığı, "sade" ve "parçalı-dilimli" yaprakların kullanıldığı tespit edilmiştir. Karamanoğlu Beyliği mimari çinilerinde kullanımı belirlenen yaprak motiflerinin çizimleri de yapılarak detaylı bir şekilde incelenmiştir.

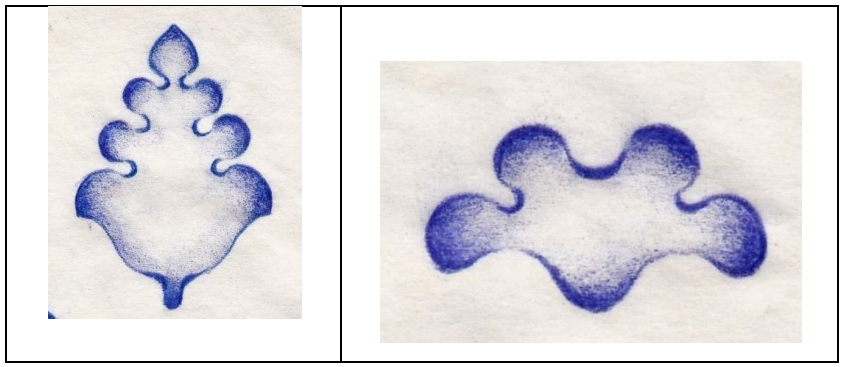
Sade yapraklar; Yaprak motifinin en yalın halde stilize edilerek çizilmiş halidir (Tablo-2).

Parçalı-dilimli yapraklar; Sade yaprak motiflerinin dilimlenmiş halidir (Tablo-3), (Birol ve Derman, 2007: 37; Yıldırım, 2013: 14).



Tablo-2: Sade yapraklar





Tablo-3: Parçalı-dilimli yapraklar

Karamanoğlu Beyliği mimari çinilerinde kullanılan yaprak motifleri ana motif olarak kullanılabildiği gibi yan süsleme unsuru olarak daha küçük ebatlarda da kullanılmıştır. Kazımkarabekir Ulu Cami'nin mihrap çinilerinde (Fotoğraf-215) bunun örneklerini görebilmekteyiz.



Fotoğraf-215: Kazımkarabekir Ulu Cami mihrap, eski bordür çinileri



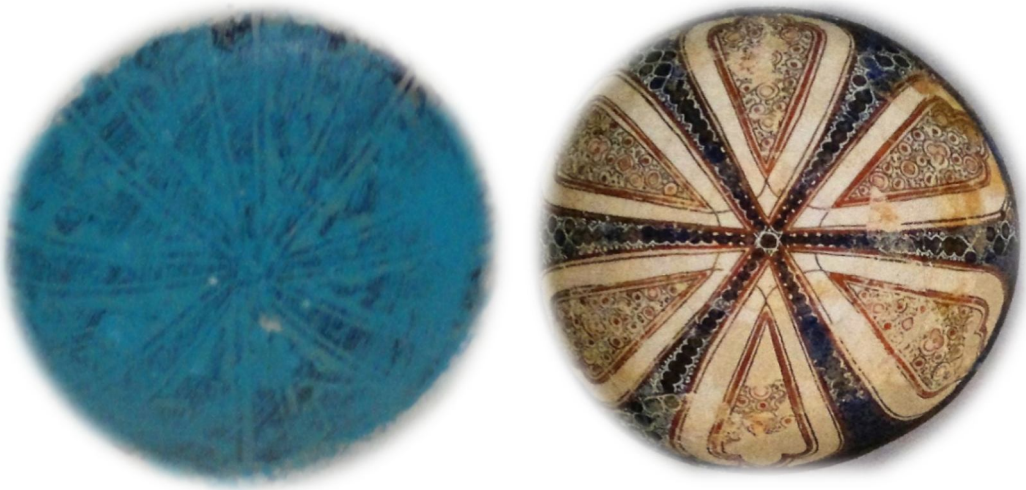
Fotoğraf -216: 15. yy. Mısır, çini (Jenkins, 1983: 36).
Fotoğraf-217: 15. yy. Suriye, Şam, mavi beyaz çini (Lane, 1957: 147).

Kazımkarabekir Ulu Cami mihrap bordüründeki altıgen çini plakaların (Fotoğraf-215) benzer örneklerini Mısır'da (Fotoğraf-216) ve Suriye de üretilmiş olan 15. yy. altıgen formlu mavi beyaz çinilerde görmekteyiz (Fotoğraf-217). Örnekteki çinilerin sahip oldukları teknik, form ve desenler özellikle de bitki motifleri, kompozisyon düzenleri ve boşluk doluluk gibi oranlardaki benzerlik dikkat çekicidir.



Fotoğraf-218: Seyyid Mahmud Hayrani Kümbeti, çini
Fotoğraf-219: Konya Karatay Müzesi, çini (13.yy)

Akşehir Seyyid Mahmud Hayrani Kümbeti'nin gövdesindeki nişte, sekiz kollu bir kısmı kırık olan yıldız formlu çini bulunmaktadır. Çini üzerine, turkuaz sır altına stilize edilmiş üç adet yaprağı anımsatan motif yerleştirilmiştir (Fotoğraf-218). Seyyid Mahmud Hayrani Kümbet nişindeki çini Konya Karatay Müze deposunda bulunan yıldız formlu çiniye benzerlik göstermektedir (Fotoğraf-219). Seyyid Mahmud Hayrani Kümbet çinisi şeffaf firuze sır altı, Karatay Müzesi'ndeki çini şeffaf sır altı dekorludur.



Fotoğraf-220: Ermenek Ulu Cami mavi beyaz tabak

Fotoğraf-221: 13-14. yy., Kaşhan, çini tabak (Watson, 2004: 377)

Ermenek Ulu Cami mihrap köşeliğine yerleştirilmiş çini tabak (Fotoğraf-220) ve Kaşhan çini tabağı (Fotoğraf-221) üzerine uygulanmış olan desenler benzerlik göstermektedir.

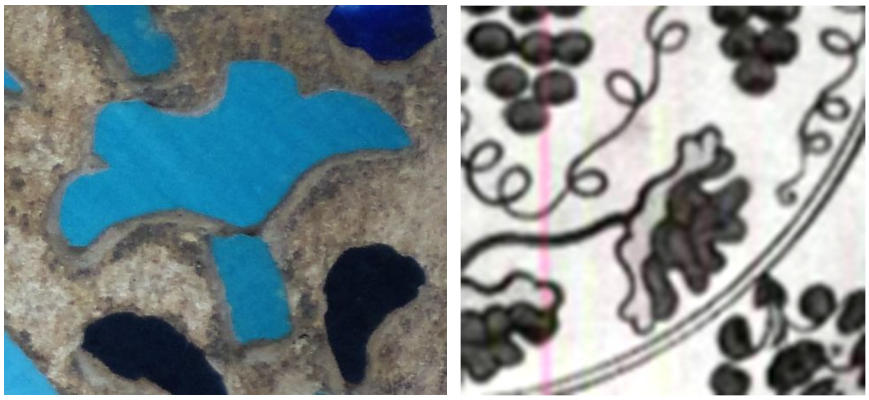
Ulu Cami mihrabındaki çini tabak üzerinde; sekiz çizgisel şerit merkezden kenarlara doğru uzanmaktadır. Aralarında kalan boşluklar seçebildiğimiz kadarıyla yaprak, ağaç gibi bitkisel bir motifle doldurulmuştur. Sıvası dökülmüş olan kısımlardan çini tabağın üzerindeki motiflerin beyaz zemin üzerine mavi renkle dekorlandığını yani mavi beyazla yapıldığını anlamaktayız.

Kaşhan örnekli çini tabağın üzeri; opak beyaz sır içine altı adet merkezden kenarlara doğru genişleyen mavi şeritle süslenmiştir. Sır üzerine, kırmızı, siyah ve beyazla süsleme yapılmıştır.

Burhaneddin Fakih Dede Kümbeti'nin pencere alınlığındaki yaprak formlu çini bizlere 16. yy. çini tabak (Fotoğraf-222) üzerindeki asma yaprağını anımsatmaktadır (Fotoğraf-223).



Fotoğraf-222: 16. yy. çini tabak (Atasoy ve Raby, 1989: 267).



Fotoğraf-223: Fakih Dede Kümbeti, çini ve16. yy. çini tabak, motif detayı

7.2.2.2. Penç

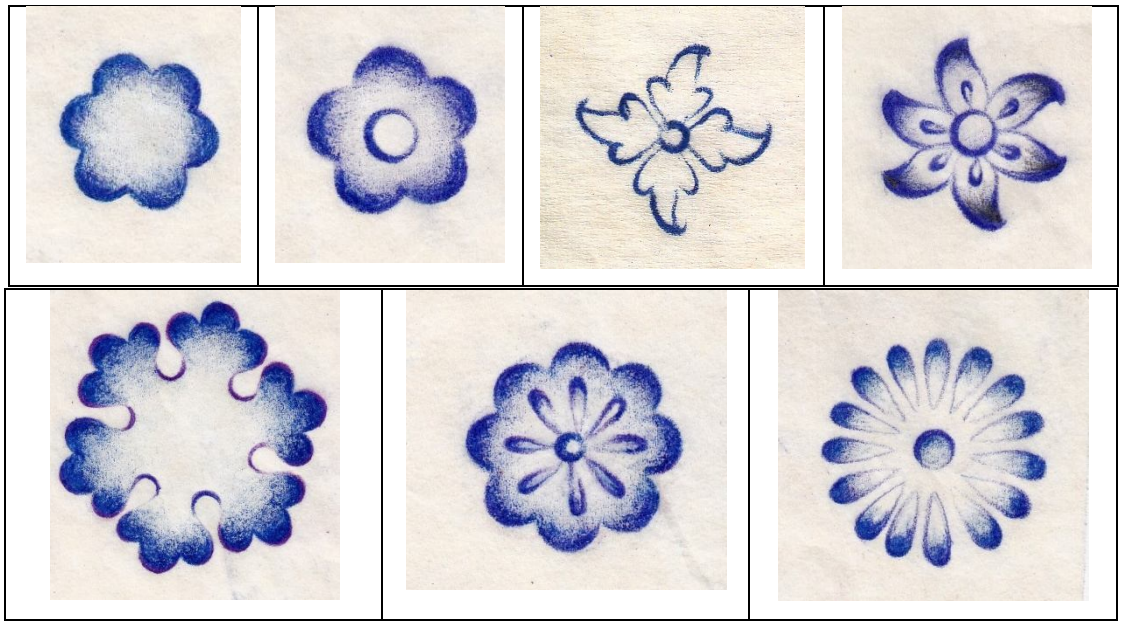
Hatayi grubundan olan penç motifi, bitki kaynaklı olup herhangi bir çiçeğin kuşbakışı görünümünün stilize edilerek çizilmiş halidir (Birol ve Deraman, 2007: 47). Yaprak sayısına göre farklı isimler alan penç motifinin en yaygın kullanılanı beş yapraklısıdır. Farsça Penç 'beş' anlamına gelmektedir (Bakır, 1999: 190; Doğan, 2010: 94). Pençler kompozisyonun detayına ve sanatçının zevkine göre çeşitli şekillerde çizilebilmektedir (Yıldırım, 2013: 12).

Farklı boyutlardaki daire formlarından oluşması ve yaprak dilimlerinin tek bir merkeze yönelmesi, penç motifini önemli kılan özelliklerdir. Penç motifini oluşturan dilimlerin tek bir merkezden çıkması, motifin; birlik, tek olana yönelme gibi sembolik anlamlar taşıdığını düşündürmektedir.

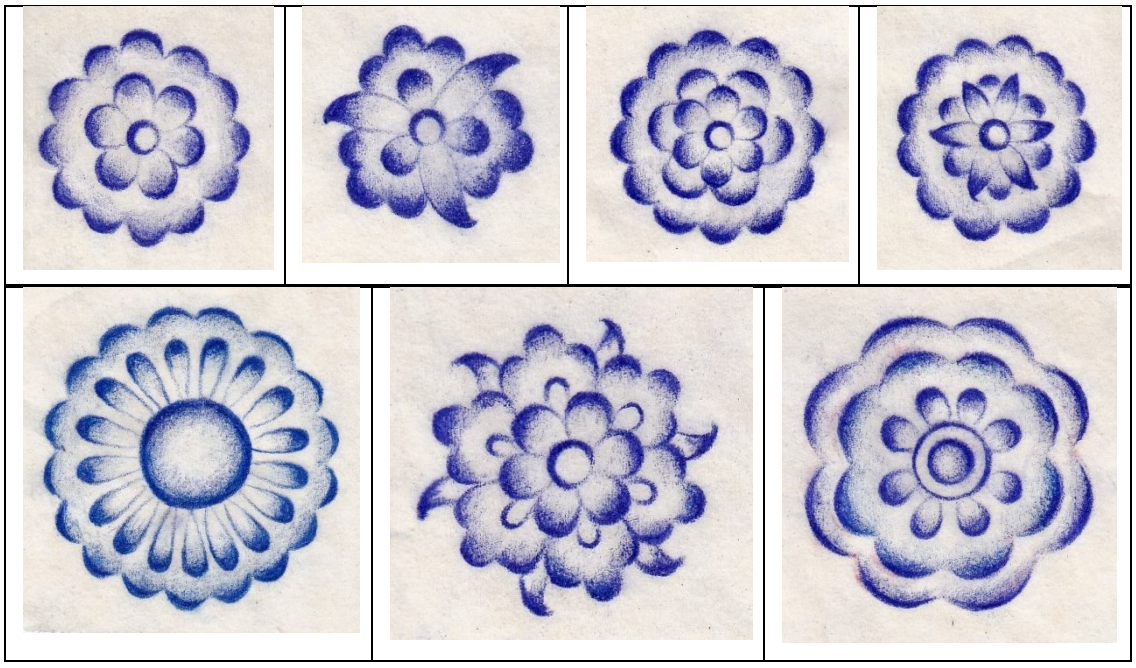
Karamanoğulları Beyliği eserlerinden; Ermenek Ulu Cami (1302), Kazımkarabekir Ulu Cami (XIV. yy.), Karaman İbrahim Bey İmareti (1432) ve Burhaneddin Fakih Dede Kümbeti (1454) penç motifli çini örneklerin görüldüğü mimari yapılardır. Türk çini sanatımızda kullanılan penç motifleri içinde "çarkıfelek" olarak adlandırılan motiflerin Karaman Beyliği mimari çinilerinde kullanılmadığı "dilim saysına göre adlandırılan penç motifleri" ve "katmerli penç" motif türlerinin kullanıldığı belirlenmiştir. Belirlenen penç motifleriyle ilgili kısaca bilgi verilerek ve çizimleri yapılarak Karaman Beyliği'ne ait penç motif türlerinin daha iyi anlaşılması sağlanmıştır.

Dilim sayısına göre adlandırılan penç motifleri; Daire içine çizilerek şekillenen penç motifleri dilim sayısına göre; üç beş, altı olarak adlandırılmıştır (Tablo-4).

Katmerli penç; İç içe çizilmiş birkaç dairenin yaprak dilimleriyle doldurulmasıdır (Birol ve Derman, 2007: 47), (Tablo-5).



Tablo-4: Dilimli penç motifleri



Tablo-5: Katmerli penç motifleri

İbrahim Bey İmareti mihrap bordürüne uygulanmış olan penç motifli süslemenin (Fotoğraf-224) benzer bir örneğini Bursa Yeşil Cami'de (1420) görmekteyiz (Fotoğraf-225). Her iki çini örnekte kobalt sırlı zemin üzerine yerleştirilmiş penç ve goncagül motiflerinin tekrarıyla yapılmış süslemeler görülmektedir.



Fotoğraf-224: İbrahim Bey İmareti mihrap bordürü



Fotoğraf-225: Yeşil Cami duvar çinisi

Kazımkarabekir Ulu Cami'nin mihrap çinilerine baktığımızda çini mozaik, lüster, mavi beyaz ve tek renk sırlı çini tekniklerin birlikte kullanımları görülür. Burada önemli olan Kazımkarabekir Ulu Cami mihrap bölümündeki özgün mozaik çinilerinden farklı teknikte olan çinilerin yerleşim düzenleri, yerleştirildikleri mimari bölüm ve teknikleridir. Caminin mihrap bordüründeki, altıgen formlu mavi beyaz sır altı teknikli çinilere benzer örnekler mihrabın sütunce zar başlıklarına da uygulanmıştır. Sütunce başlıklarındaki çinilerin desenlerine baktığımızda çini plakaların kesilerek sonradan monte edilmiş olduğunu üzerindeki motiflerin yarım olmalarından anlamaktayız (Fotoğraf-226). Bu çinilerin de mihrap bordür çinileri (Fotoğraf-227) gibi mihrabın boş kalan çinili kısımlarını doldurma amaçlı kullanıldıkları düşünülebilir.



Fotoğraf-226: Kazımkarabekir Ulu Cami mihrap sütunce çini

Fotoğraf-227: Kazımkarabekir Ulu Cami mihrap bordür çini

Kazımkarabekir Ulu Cami mihrap sütunce başlığındaki kare formlu plaka çini ile mihrap bordüründeki altıgen çininin motif ve teknik yönünden benzerliği dikkat çekicidir. Özellikle çiniler üzerindeki dilimli penç motifi ve motifin etrafının konturlanması bire bir benzerlik göstermektedir. Ancak bu benzerlik bize sütunce zar başlığındaki çininin altıgen plaka formlu olduğunu kanıtlamaz. Çinilerdeki motif benzerliğini daha net anlayabilmek için altıgen formlu çiniyle sütunce zar başlığındaki çininin fotoğrafını kıyasladığımızda bunu görebilmekteyiz (Fotoğraf-228).



Fotoğraf-228: Kazımkarabekir Ulu Cami mihrap çinileri, detay




Fotoğraf-229: Kazımkarabekir Ulu Cami mihrap çinisi

Fotoğraf-230: Suriye çini, 15.yy., Louvre Müzesi

Kazımkarabekir Ulu Cami eski mihrap bordüründeki çiniyi (Fotoğraf-229) anımsatan bir diğer altıgen formlu mavi beyaz çini 15. yy. Suriye çinisidir (Fotoğraf-230) Örnek çinilerde, bitkisel motifler beyaz zemin üzerine mavi renkle boyanmıştır.

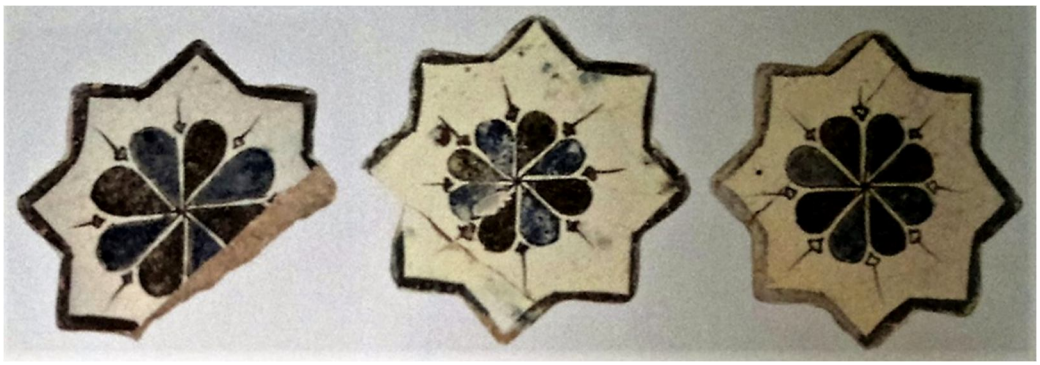
Kazımkarabekir Ulu Cami mihrabındaki altıgen çini plaka (Fotoğraf-231) ve seramik tabağı (Fotoğraf-232) kıyasladığımızda, her ikisinin de mavi beyaz sır altı tekniğinde, beyaz zemin üzerine mavi boya ile dekorlandığı anlaşılmaktadır. Her iki eserin yüzeyi ana motif olarak kullanılan üç adet dilimli penç ve etraflarındaki bitkisel motifle süslenmiştir. Blair ve Bloom; Seramik tabak üzerine uygulanan motiflerin Çin seramiklerinden esinlenildiğini belirtmiş ve geç dönem İznik kaplarında oldukça yaygın kullanıldığından bahsetmiştir (Blair ve Bloom, 1994: 68). Bu tanımlama Kazımkarabekir Ulu Cami mihrabındaki altıgen mavi beyaz çinilerin Osmanlı döneminden olduğunu desteklemektedir.



Fotoğraf-231: Kazımkarabekir Ulu Cami çini

Fotoğraf-232: Seramik tabak, Iran 1473, Petersburg, Hermıtage (Blaır ve Bloom, 1994: 68).

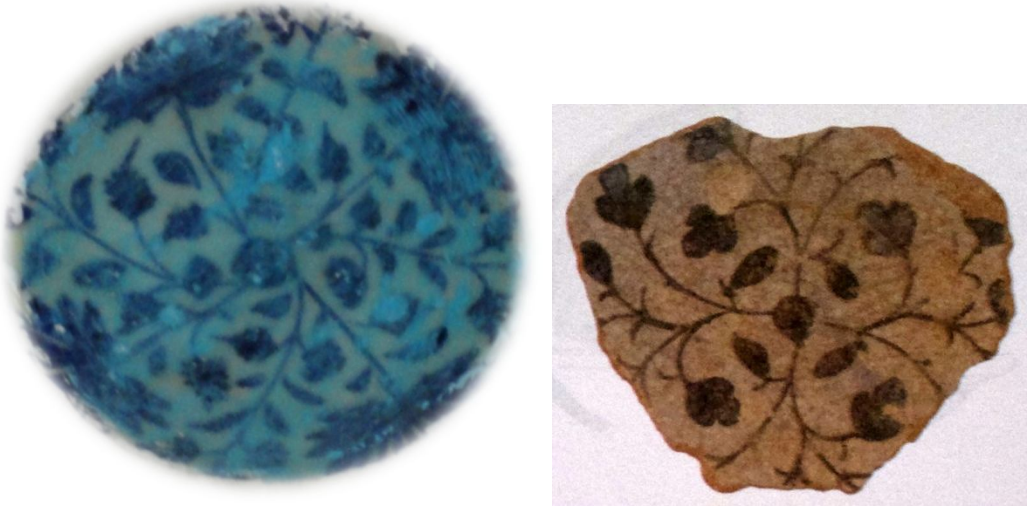
Kazımkarabekir Ulu Cami mihrabında gördüğümüz penç motifli örneklerin benzer uygulamaları Anadolu Selçuklu dönemine ait olan ve Konya Karatay Müze deposunda korunan (Fotoğraf-233) çini örneklerde de mevcuttur.



Fotoğraf-233: Konya Karatay Müzesi, depo çinileri (13.yy).

Ermenek Ulu Cami mihrap köşeliğine yerleştirilmiş çini tabak beyaz zemin üzerine mavi boya ile renklendirilmiştir (Fotoğraf-234). Merkezinde küçük bir penç motifi ve bu motiften çıkan bitki dalları hafif kıvrımla tabağı sarmaktadır. Bitki

dallarının uç kısımları hatayi motifini anımsatan büyük bitkilerle süslenmiştir. Dalların üzeri küçük yaprak ve çiçek motifleriyle belirli aralıklarla doldurulmuştur. Kullanılan bitkiler arasında; yaprak, goncagül, penç ve hatayi'yi anımsatan motifler mevcuttur. Ermenek Ulu Cami mihrabındaki çini tabağa motif olarak benzerlik gösteren, Selçuklu dönemine ait Hasankeyf kazıları neticesinde bulunan seramik tabağı örnek olarak verebiliriz (Fotoğraf-235). Eser; kırmızı hamurlu beyaz astarlı olup üzeri mavi ile dekorlanmış şeffaf sırla kaplanmıştır.



Fotoğraf-234: Ermenek Ulu Cami çini tabak

Fotoğraf-235: Seramik tabak, 12-13. yy. (Fındık, 2008: 106)

Ermenek Ulu Cami mihrap köşeliğine yerleştirilmiş çini tabağın benzer bir diğer örneği, 14-15. yy. Suriye, Memluk dönemine ait mavi beyaz seramik kasedir (Fotoğraf-236). Bu örnekte de merkezde bir penç ve penç motifinden hafif kıvrımla çıkan bitkisel dallar görülmektedir. Zemin beyaz bırakılırken motifler mavi boya ile süslenmiştir.



Fotoğraf-236: Suriye, mavi beyaz kase (Fehervari, 1998: 54).

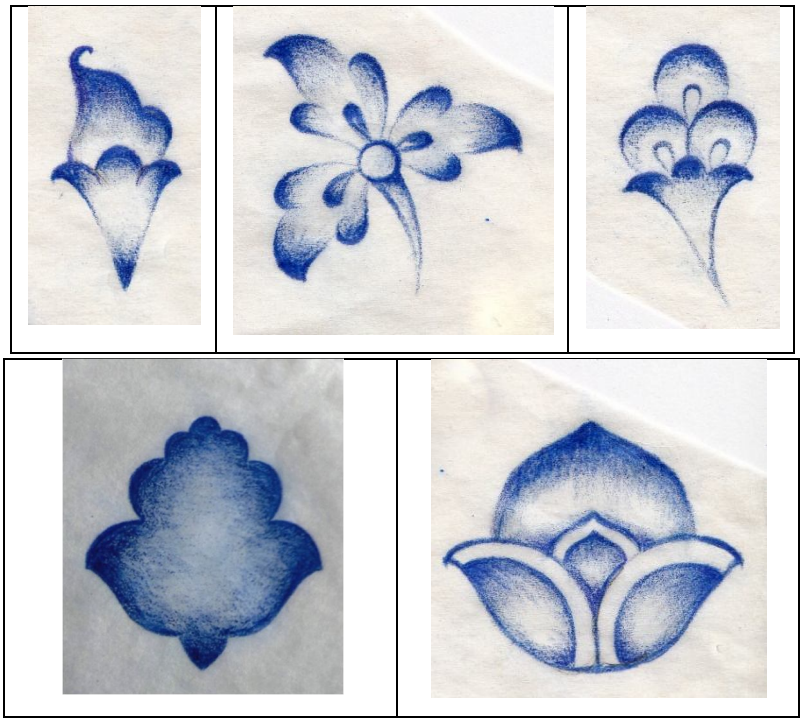
7.2.2.3. Hatayi ve Goncagül

Karamanoğlu Beyliği mimarisinde; İbrahim Bey İmareti, Burhaneddin Fakih Dede Kümbeti, Ermenek Ulu Cami, Kazımkarabekir Ulu Cami ve Akşehir Seyyid Mahmud Hayrani Kümbeti'nde goncagül ve hatayi motifleriyle süslü çiniler uygulanmıştır.

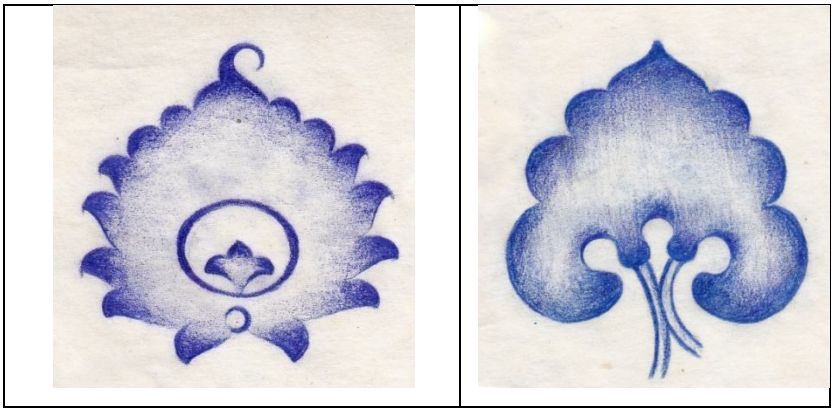
Hatayi; Açılmış bir çiçeğin dikey kesitinin ana hat çizgilerinden oluşan motiftir (Birol ve Deraman, 2007: 101). Anavatanı Doğu Türkistan olan hatayi üslubundaki bitkiler ileri derecede üsluplaştırıldığından doğadaki hangi bitkilerden esinlenilerek çizildikleri tesbit edilememektedir. Motifin, Budizm kültüründe önemli bir yeri olan Nilüfer çiçeğinden doğduğu düşüncesi yaygındır (Doğanay, 2012: 82).

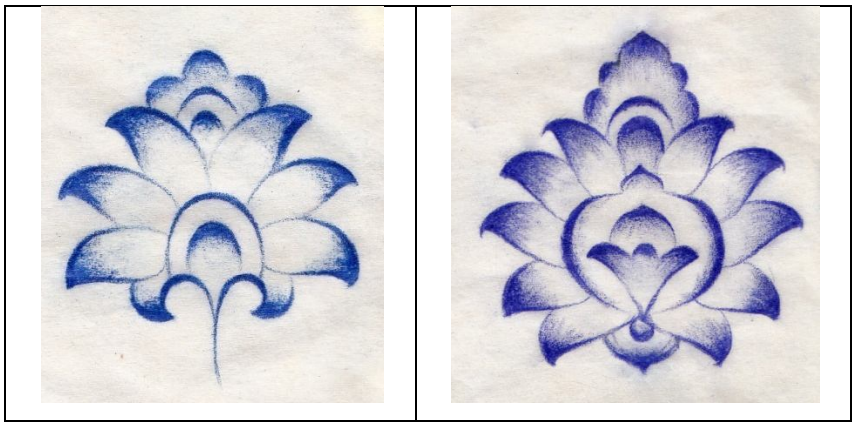
Goncagül; Çiçek anlamına gelen goncagül motifi, bir çiçeğin tam açılmamış halinin boyuna kesitidir (Birol ve Deraman, 2007: 101; Doğanay, 2009: 437). Yardımcı motif görevini üstlenen bu motif, tezhip sanatında hatayi motifinin ilk adımı olarak sayılmıştır. Gonca motifi tohum kesesi, çanak ve taç yapraklardan oluşmaktadır (Yıldırım, 2013: 13).

Karamanoğlu Beyliği mimari çinilerinde belirlediğimiz goncagül (Tablo-6) ve hatayi motifleri (Tablo-7) analiz edilerek kullanılan motiflerin türleri tespit edilmiştir. Tespit edilen goncagül ve hatayilerin daha net anlaşılabilmesi için tarafımdan yapılan el çizimleriyle motifler tablo halinde verilmiştir.



Tablo-6: Goncagül motifleri





Tablo-7: Hatayi motifleri

Kazımkarabekir Ulu Cami mihrap sütunce zar başlığı ile bordür bölümündeki altıgen plaka çinilerin mavi beyaz sır altı tekniğinde hatayi ve goncagül motifleriyle dekorlandığı gözlenmektedir (Fotoğraf-237). Örnekteki eserler Karaman Beyliği mimarisine ait olan çinilerde benzer motif kullanımlarını göstermektedir.



Fotoğraf-237: Kazımkarabekir Ulu Cami mihrap çinileri



Fotoğraf-238: Kazımkarabekir Ulu Cami eski mihrap çinisi

Kazımkarabekir Ulu Cami eski mihrap bordüründeki altıgen plaka çini (Fotoğraf-238) beyaz zemin üzerine mavi boya ile süslenmiştir. Bitkisel motiflerle dekorlanmış olan çinide ana motif olarak goncagüller kullanılmış etrafına dal ve yapraklar uygulanmıştır.





Fotoğraf-239: Kazımkarabekir Ulu Cami, çini plaka

Fotoğraf-240: 16.yy. mavi beyaz tabak (Atasoy ve Raby, 1989: 163).

Kazımkarabekir Ulu Cami mihrap bordüründeki altıgen plaka çini (Fotoğraf-239) ve 16. yy. mavi beyaz Çin etkisinde yapılmış olan tabağı incelediğimizde

(Fotoğraf-240) üzerlerinde kullanılan hatayi motiflerinin benzer özellikte olduğu anlaşılmaktadır. Motifleri daha net görebilmek için çinilerin detay fotoğrafları verilmiştir (Fotoğraf-241).



Fotoğraf-241: Çinilerden detaylar.

Kazımkarabekir Ulu Cami'ne ait altıgen çini plaka üzerindeki hatayi motifinin benzer bir diğer örneğini 16. yy. dönemine ait çini tabakta görmekteyiz (Fotoğraf-242).



Fotoğraf-242: 16. İznik çinisi (Atasoy ve Raby, 1989: 267).

Çiniler üzerindeki hatayi motiflerinin daha net anlaşılması için motiflerin detay fotoğrafları verilmiştir (Fotoğraf-243).



Fotoğraf-243: Çini motif detayları

Karaman Beyliği'ne ait örnek çinilerde gördüğümüz bazı motiflerle, Osmanlı dönemine ait çinilerdeki bazı motiflerin yakın karakterde oldukları anlaşılmıştır. Beyliğin çinilerinde kullanılan; yaprak, hatayi, penç, goncagül gibi motiflerin Osmanlı tesirinde oldukları görülür. Bu yadırganmaması gereken bir durumdur. Çünkü bitkisel ağırlıklı motifler Osmanlı'da gelişmiş ve yaygın kullanım alanı bulmuştur.

7.2.2.4. Rumi ve Tepelik

Batılı araştırmacıların haksız yere bitkisel veya geometrik grişik-grift süslemeleri arabesk olarak adlandırdıkları rumi, Orta Asya'da *İslimi* olarak tanımlanmıştır (Aksu, 2009: 451). *Selçuki* olarak da adlandırılan ruminin lugat manası Anadolu demektir. Anadolu anlamına gelen rûm kelimesinin sonuna "i" eklenerek mensubiyet konusunda sıfatlaşmakta ve Anadolu'ya ait manasına gelmektedir. Orta Asya kaynaklı olan motifin ilk örnekleri 9-10. yy. Uygur bezeklik fresklerindeki su canavarının kanadında görülmüştür (Keskiner, 1923: 5; Aksu, 1998:

25-26; Aksu, 2009: 463). Motif, Selçuklu döneminden önce Karahanlı, Gazneli, Abbasi, Endülüs, Fatimi süslemelerinde sıklıkla kullanılmış Osmanlı döneminin sonlarına kadar varlığını sürdürmüştür (Mülayim, 2013: 100; Çelik, 2007: 45).

Türklerin rumiyi süsleme sanatının birçok alanında kullanmaları nedeniyle bu motif desenlerdeki işlevlerine göre; tepelik, ortabağ gibi isimler almıştır (Keskiner, 2002: 3). Türk çini sanatımızda kullanılmış olan rumi motifleri içinde "işlemeli rumi" ve "sarılma rumi" çeşitleri Karaman Beyliği mimari çinilerinde kullanılmamıştır. Aksaray Zincirli Medrese (1339), Kazımkarabekir Ulu Cami (XIV.yy.), Seyyid Mahmud Hayrani Kümbeti (1409), Hasbey Darulhuffazı (1421) ve İbrahim Bey İmareti (1432) beyliğin rumi motifleriyle süslü çinili mimari yapılarıdır. Bu yapılarda kullanılan sır altı, mozaik ve renkli sır tekniğinde yapılmış olan rumi çeşitleri belirlenerek sınıflandırılmıştır.

Sade Rumi; Kanaviçenin şeklini muhafaza eden en yalın motiftir (Tablo-8).

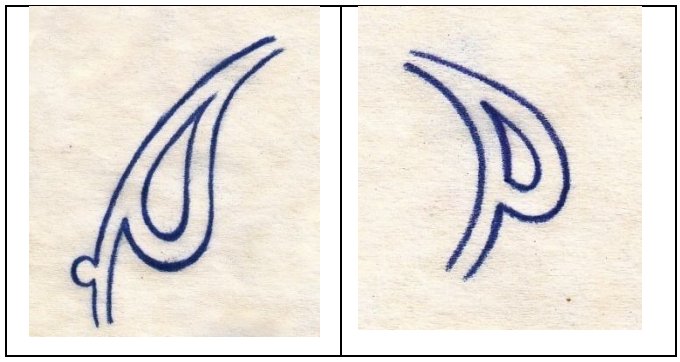
Kanatlı Rumi; Rumi motifinin kenarındaki küçük rumi ayrımına kanatlı rumi denilmektedir (Tablo-9).

Hurdelenmiş Rumi*;* Büyükçe bir rumi motifinin iç kısmına küçük rumi motifleriyle yapılan süslemedir (Tablo-10), (Birol ve Derman, 2007: 182).

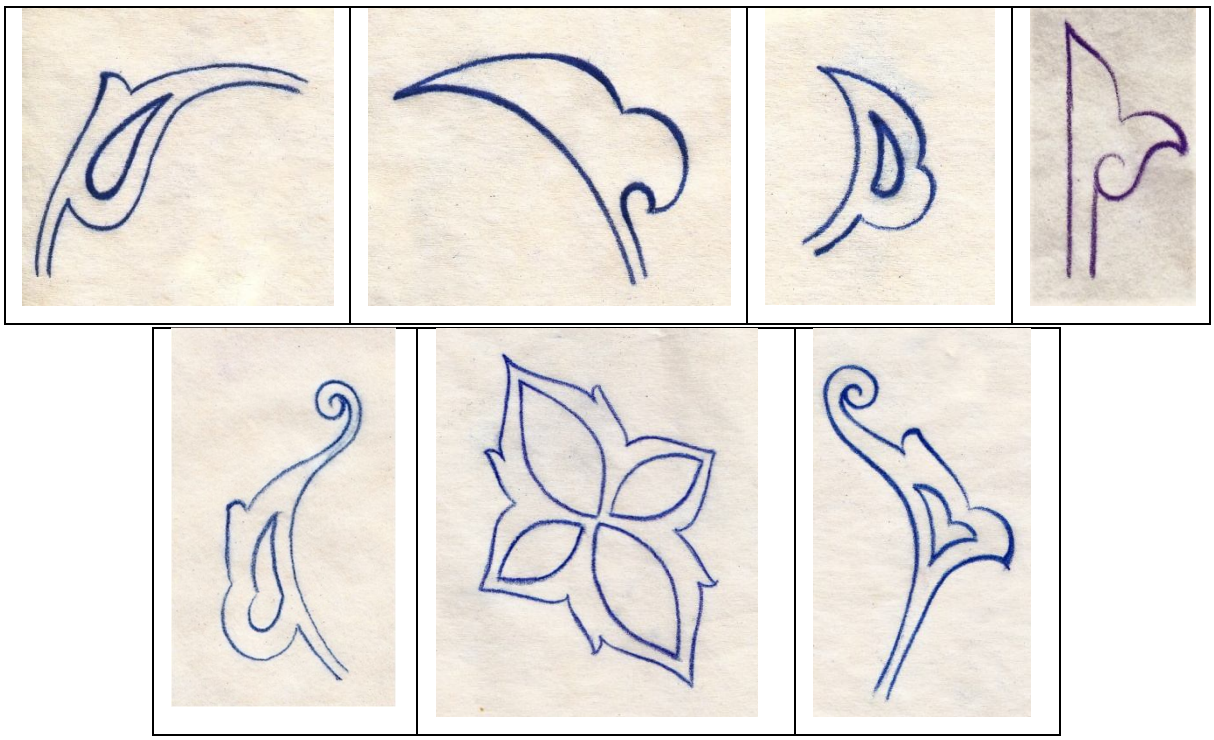
Dendanlı Rumi; Sade ruminin sınır çizgisinin dendanlı çizimidir (Tablo-11)

Sencide Rumi; Çift taraflı çizilen rumi motifidir (Tablo-12).

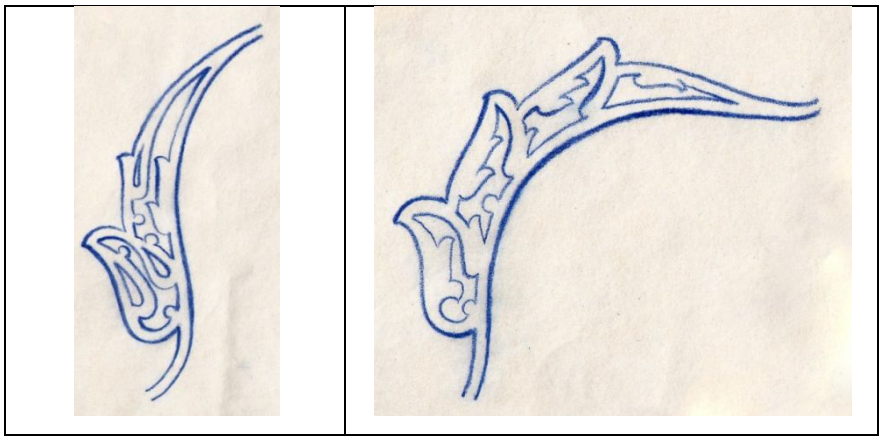
Karaman Beyliği çinilerinde kullanılmış olan rumi motifi örneklerini net bir şekilde gösterebilmek için çizimleri yapılarak tablo halinde verilmiştir.

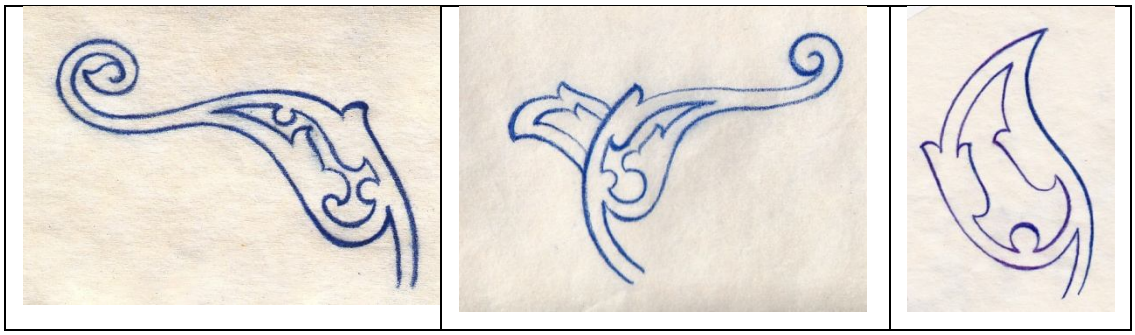


Tablo-8: Sade Rumi

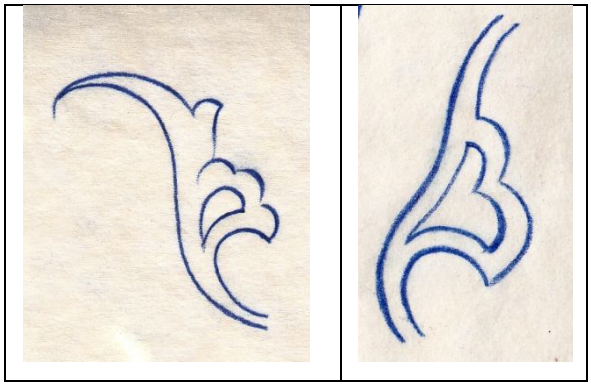


Tablo-9: Kanatlı Rumi

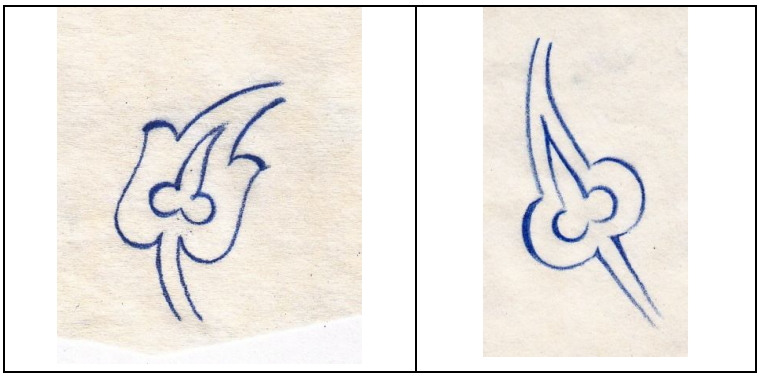




Tablo-10: Hurde Rumi



Tablo-11: Denadanlı Rumi



Tablo-12: Sencide Rumi

Tepelik (Palmet); Desen içinde tepe noktalara konulan helezonlarda başlangıç teşkil eden ve simetrik bir şekil gösteren rumi motifidir (Tablo-13), (Birol-Deraman, 2007: 183; Yavuz, 2008: 38). Tepeliğin bağlayıcı ve yön belirleyici özellikleri vardır. Bazı yayınlarda tepelik, palmet ismiyle verilmektedir. Ancak palmet kelimesi Türk tezhip sanatında kullanılmamaktadır (Yıldırım, 2013: 9).

Ortabağ; Bir kompozisyondaki ortabağ motifi; simetri eksen üzerindeki motif çıkışlarını zenginleştirmek, görünüşü kuvvetlendirmek ve helezon şeklindeki kolların

birleşme noktalarında simetrik olarak çizilen rumi motif çeşididir (Tablo-13), (Anonim, 2008: 12-16-26).

Karamanoğlu Beyliği mimarisinden; İbrahim Bey İmareti ve Hasbey Darulhuffazı'nın mihrap çinilerinde tepelik ve ortabağ motifli süslemelerin olduğu belirlenmiştir.



Tablo-13: Tepelik ve Ortabağ çeşitleri

Ermenek Ulu Cami alçı mihrap sütuncesi (Fotoğraf-244), Konya Hasbey Darulhuffazı çinili mihrap sütuncesi (Fotoğraf-245) ve Kazımkarabekir Ulu Cami mihrap bordüründeki çini (Fotoğraf-246) örneklerine baktığımızda, rumi motifleriyle yapılmış benzer kompozisyonlu örnekler görülmektedir.

Kazımkarabekir Ulu Cami ve Hasbey Darulhuffazı'nda mavi ve patlıcan moru sırlı palmet motifli çinilerin kullanımı görülürken, Ermenek Ulu Cami'de sadece alçı kullanımını görüyoruz.





Fotoğraf-244: Ermenek Ulu Cami, alçı **Fotoğraf-245:** Konya Hasbey Darulhuffazı, çini **Fotoğraf-246:** Kazımkarabekir Ulu Cami, çini

Motifin benzer örneğini Konya Sahip Ata Cami taç kapısının sağ ve sol kanadındaki mihrabiye sütuncelerinde görebilmekteyiz (Fotoğraf-247). Taş malzeme ile yapılmış sütuncenin üzeri Kazımkarabekir Ulu Cami ve Hasbey Darulhuffazı mihrap (Fotoğraf-248) örneklerinde gördüğümüz palmet motifleriyle süslenmiştir.




Fotoğraf-247: Konya Sahip Ata Cami taç kapı sütuncesi

Fotoğraf-248: Hasbey Darulhuffazı mihrap bordürü

Karaman Beyliği mimarisinde örneklerini gördüğümüz tepelik (palmet) motifinin Selçuklu ve beylikler dönemi örneklerini; Konya İnce Minareli Medrese (1264) kubbeli hol bölümünün kubbe geçişlerinde, Konya Sahip Ata Türbesi (1277) ve Beyşehir Eşrefoğlu Cami (1297) kubbe geçişlerinde görmekteyiz. Bunların yanında İbrahim Bey İmareti'nde çini, Gündoğdu Türbesi (1345), Niğde Ak Medrese (1409) ve Erzurum Çifte Minareli Medrese'de (13.yy) taş üzerine işlenmiş (Fotoğraf-249) benzer motifle süslü örnekler mevcuttur (Fataha, 2010: 264).



Fotoğraf-249: Erzurum Çifte Minareli Medrese, taş süsleme (Özel, 1977: 172).

Akşehir Seyyid Mahmud Hayrani Kümbeti'nin gövde nişindeki yıldız formlu sır altı teknikli çini ile (Fotoğraf-250) Konya Karatay Müzesi'ndeki sır altı teknikli depo çinileri (Fotoğraf-251-252) form ve üzerindeki tepelik (palmet) motifleri yönünden benzerlik göstermektedir.





Fotoğraf-250: Akşehir Seyyid Mahmud Hayrani Kümbet çinisi

Fotoğraf-251: Konya Karatay Müzesi, çini



Fotoğraf-252: Konya Karatay Müzesi, çini

Örnek çinilerin her birinin merkezine büyük bir palmet motifi yerleştirilmiş sır altı tekniğinde uygulanmışlardır. Zemin koyu mavi tonlarında boyanarak palmet motifi ortaya çıkarılmıştır. Ancak Akşehir Seyyid Mahmud Hayrani Kümbet çinisi tek renk firuze sırla, diğerleri şeffaf sırla kaplanmıştır. Bu örneklerden de Akşehir Seyyid Mahmud Hayrani Kümbet'indeki çininin Selçuklu eseri olduğu anlşılmaktadır.

Karaman İbrahim Bey İmareti'nin mihrap çinisi (Fotoğraf-253) renkli sır tekniği ve üzerindeki büyük rumi motifleriyle Bursa Yeşil Cami'nin (1420) mihrap çinisini (Fotoğraf-254) anımsatan niteliklere sahiptir.



Fotoğraf-253: İbrahim Bey İmareti mihrap çinisi



Fotoğraf-254: Bursa Yeşil Cami mihrap çini

Edirne Muradiye Cami (1436) mihrabında da İbrahim Bey İmaret mihrabındaki gibi renkli sır tekniğinde bitkisel ve rumi motifleriyle süslenmiş çiniler görmekteyiz (Fotoğraf-255).



Fotoğraf-255: Edirne Muradiye Cami mihrabı (Şahin, 2015: 36).

Kazımkarabekir Ulu Cami mihrap nişi altında, firuze sır üzerine patlıcan moru sırlı rumi motifleriyle geometrik kompozisyon oluşturulmuştur (Fotoğraf-256).



Fotoğraf-256: Kazımkarabekir Ulu Cami mihrap nişi, çini

Kazımkarabekir Ulu Cami mihrap nişi altındaki kompozisyona benzerlik gösteren Selçuklu ve beylikler dönemi örnekleri; Konya Karatay Medresesi (1251), (Fotoğraf-257), Konya Sadreddin Konevi Cami (1274), (Fotoğraf-258) ve Beyşehir Eşrefoğlu Türbesi'nde (1297), (Fotoğraf-259) mevcuttur.



Fotoğraf-257: Konya Karatay Medresesi duvar çinisi



Fotoğraf-258: Sadreddin Konevi Cami mihrabı çini detay



Fotoğraf-259: Beyşehir Eşrefoğlu Türbesi kubbe eteği

Aksaray Zincirli Medrese'nin eyvan bölümündeki rumi motifli mozaik çinilerin (Fotoğraf-260) benzer örneklerini Selçuklu dönem eseri olan Mevlana Türbesi'ndeki Celale Hatun sandukası (Fotoğraf-261) ve Muzafferüddin Emir Alim Çelebi sandukasının yüzey kaplamasında görmekteyiz. Alçı üzerinde ve patlıcan moru sırlı olduğunu öngördüğümüz rumi motifli mozaik çiniler, medresenin eyvan duvarına şerit şeklinde uygulanmıştır.



Fotoğraf-260: Zincirli Medrese, rumi motifli mozaik çini (Meınecke, 1976: Tafel 2).



Fotoğraf-261: Mevlana Türbesi, Celale Hatun sandukası

7.2.3. Figürlü Süsleme

Orta Asya bozkırlarında yaşayan Türklerin hayvanlara karşı olan ilgisi bilinen bir gerçektir. Bu nedenle hayvanların sahip olduğu; güç, hareket, mücadele gibi özellikler incelenerek sanat alanında uygulanmıştır (Keskiner, 1923: 5; Yıldırım, 2013: 6). Orta Asya'da hayvan figürlerinin yanında insan figürleri de daima sembolik amaçlarla işlenmiştir. Atlı göçebe kültürün kamlara bağlı inanç dünyasının kozmolojik, astrolojik ve mitolojik simgeleri olmuştur (Görür, 2002: 87). Figürlü süslemenin ana kaynağı olarak Orta Asya gösterilmektedir. Orta Asya bozkır kültürü ya da Avrasya kültürü olarak tanımlanan toplumların (Hunlar, İskitler, Avarlar) sanat eserlerinde figürlü süslemeler yoğun bir şekilde kullanılmıştır. Orta Asya'nın neredeyse tamamına hakim olan hayvan figürlerinin geliştirilerek kullanımı; Hunlar, Göktürkler ve Uygurlar vasıtasıyla olmuş, Türkler sayesinde İslam sanatına girmiştir (Çoruhlu, 2011: 169).

Hayvan figürleri, dönem ve bölgelere göre değişiklik göstermekle birlikte Asya bozkırlarından Anadolu topraklarına kadar uzanan süreçte kesintisiz devam etmiş beylikler dönemine doğru azalarak Osmanlı sanatında kullanılmamıştır (Mülayim ve Ülkü, 1993: 228).

Karamanoğulları Beyliği mimari çinilerini incelediğimizde; kuş, geyik ve insan figürlerinin süsleme amaçlı kullanımlarını görmekteyiz. Beyliğe ait hayvan figürleriyle süslü mimari çiniler; mavi beyaz, lüster ve sır altı tekniğinde; kuğu, kuş ve geyik figürleriyle süslenmiş, altıgen, yıldız, üçgen, dikdörtgen formlu plaka çinilerdir. Seyyid Mahmud Hayrani Kümbeti'ndeki (1409) mavi beyaz kuş motifli çini türbenin dış cephesindeki niş bölümüne uygulanmıştır. Kazımkarabekir Ulu Cami'deki kuş ve geyik motifli çiniler mihrap bordürü ve sütunce zar başlığında görülürken, Yollarbaşı Ulu Cami'de (XIV.yy.) kuş motifli çini mihrap nişine uygulanmıştır. Ermenek Ulu Cami (1302) mihrap köşeliğinin sağındaki altıgen çini plakanın merkezine seçebildiğimiz kadarıyla kuş figürünü anımsatan bir motif yerleştirilmiştir. Zamanla tahrip olan bazı çinilerin üzerindeki hayvan figürleri net olarak anlaşılmaktadır. Hayvan figürlü çinilerin mimari yapının bütününü süsleyen mozaik çinilerden farklı teknikte yapılmış oldukları görülür. Kazımkarabekir Ulu Cami mihrabını kaplayan çinilerin büyük oranda mozaik tekniğinde olması ve bu mihrapta bulunan figürlü çinilerin sır altı ve lüster tekniğinde olması buna güzel bir örnek teşkil etmektedir. Hayvan figürleriyle süslü Karamanoğlu Beyliği'ne ait çinilerin tekniklerini incelediğimizde, Osmanlı döneminde yapılmış olan Ermenek Ulu Cami ve Seyyid Mahmud Hayrani Kümbeti'ndeki mavi beyaz sır altı teknikli kuş motifli çiniler hariç diğer figürlü çiniler Selçuklu dönemindendir (Konyalı, 1967: 273; Öney, 1976: 55-57).

Karaman Beyliği mimarisine ait insan figürüyle süslü çini uygulama sadece Yollarbaşı Ulu Cami'de mevcuttur. Caminin mihrap bölümüne uygulanmış olan sır altı tekniğiyle yapılan çini zamanla tahrip olmuştur.

7.2.3.1. Kuş

Kuşlar genel olarak göklerin, hafifliğin, semaviliğin, ruhların, ruhsal unsurların, sezgi ve ilhamın, ruhun ebediliğinin, gök ile yer arasında irtibat ve aracılığın sembolleri olarak görülürler (Salt, 2010: 228). Hıristiyan sanatının ilk zamanlarında kanatlı ruh sembolü olarak kullanılan kuşların, ruh temsili antik Mısır sanatına kadar uzanmaktadır (Ferguson, 1966: 12).

Karamanoğlu Beyliği mimari yapılarından; Kazımkarabekir Ulu Cami (XIV. yy.), Yollarbaşı Ulu Cami (XIV. yy.) ve Seyyid Mahmud Hayrani Kümbeti'nde (1409) kuş motifli çinileri görmekteyiz.

Kazımkarabekir Ulu Cami sütunce zar başlığında gördüğümüz sır altı tekniğinde yapılmış kuş motifli çini (Fotoğraf-262) mihrap çinileriyle olan aykırılığını ve sonradan yerleşimini adeta bizlere kanıt niteliktedir. Üçgen plaka formunda kesilerek yerleştirilen tek renk firuze sır altına siyah renkle dekorlanan çininin zamanla tahrip olduğunu görmekteyiz.





Fotoğraf-262: Kazımkarabekir Ulu Cami sütünce başlığındaki çini

Fotoğraf-263: Kazımkarabekir Ulu Cami çinisinin görseli (Yetkin, 1972: 299)

Kazımkarabekir Ulu Cami sütunce başlığındaki çininin siyah beyaz fotoğrafında üzerindeki motifler biraz daha net anlaşılmaktadır. Fotoğrafta (Fotoğraf-263) gagaları birbirine değmiş iki kuş figürü görülmektedir. Kuş figürleri uzun gagaları ve yuvarlak gözleriyle dikkat çekmektedir.



Fotoğraf-264: Akşehir Müzesi, çini

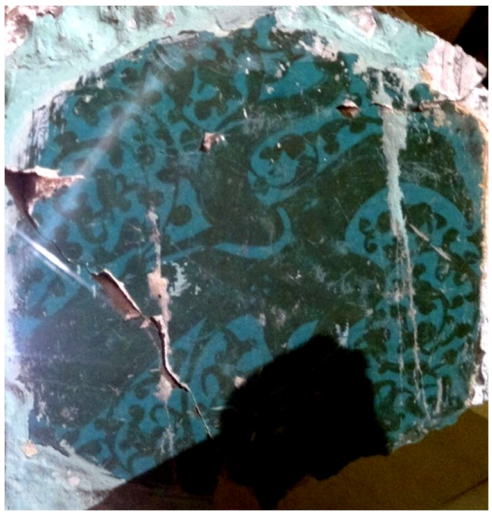
Fotoğraf-265: Kubad Abad Sarayı'ndan (13.yy), Konya Karatay Müzesi depo çinisi

Akşehir ilçesi yeni Afyon yolundaki arsada bulunan ve Akşehir Müze deposunda korunmakta olan sır altı teknikli haç formlu çini plaka (Fotoğraf-264) üzerinde küçük gagalı, gagaları birbirine değmiş iki kuş figürü mevcuttur. Kubad Abad Saray çinisinde (Fotoğraf-265) dört kuş figürünün uzun gagaları birbirine doğru karşılıklı uzanmış olarak tasvir edilmiştir. Her iki çini örnekte Kazımkarabekir Ulu Cami mihrap sütünce başlığındaki kuş figürlü çini gibi tek renk firuze sır altına siyah boya ile desenlenmiştir. Firuze renginin tonlarına baktığımızda Kazımkarabekir Ulu Cami'deki çininin (Fotoğraf-262) Akşehir Müzesi'ndeki çini (Fotoğraf-264) ile yakınlık gösterdiği anlaşılmaktadır.

İncelediğimiz kuş figürlü çini örneklerinden yola çıkarak Kazımkarabekir Ulu Cami mihrap sütunce başlığına uygulanmış olan kuş motifli çini plakanın özgün formunu tahmin edemiyoruz. Sadece mimari ögeye uyumlu olacak biçimde üçgen formda kesilmiş olduğunu görmekteyiz.

Kazımkarabekir Ulu Cami'nin mihrap bütününe baktığımızda çinilerinin mozaik tekniğinde olduğu anlaşılmaktadır. Mavi beyaz, lüster ve sır altı teknikli diğer çiniler başka bir yapıdan getirilerek mihraba monte edilmiş olmalıdır. Ancak mihraptaki lüster teknikli çinilerin içinde Karaman Beyliği sembolü olduğu belirtilen ongun motifli çini (Karpuz, 2009: 570), (Fotoğraf-266) bu çinilerin aynı dönemde

yapılmış olabileceğini de düşündürmektedir. Ancak Öney; lüster teknikli bu çininin Selçuklu dönemine ait olduğunu belirtmiştir (Öney, 1976: 55).



Fotoğraf-266: Kazımkarabekir Ulu Cami ongun motifli çini

Kazımkarabekir Ulu Cami minberi altında bulunan kuşlu çini (Fotoğraf-267-268) Konya Karatay Müze deposunda korunmaktadır (Oral, 1964: 32). Kuşlu çini her bir kenarı 10 cm olan altıgen duvar çinisidir. Tek renk firuze sırlı olup üzerine yaldız rengiyle kuğuya benzer bir kuş figürü işlenmiştir.

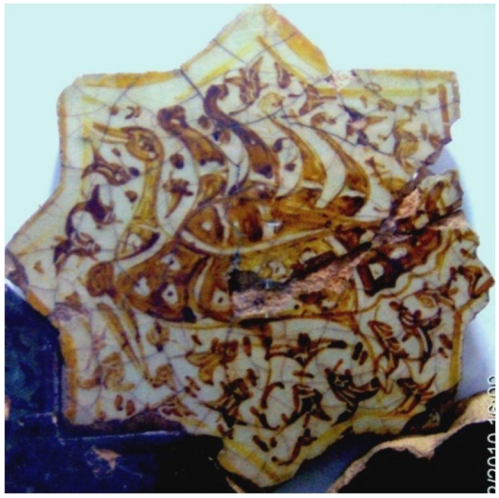




Fotoğraf-267: Kazımkarabekir Ulu Cami çinisi

Fotoğraf-268: Kazımkarabekir Ulu Cami çinisi üzerindeki motifin çizimi (Oral, 1964: 32).

Kuğu, güzellik ve saflık simgesidir. Güneşle ilişkili bir kuş olup ışık ve Apollo ile de ilişkilidir. Hayat boyu aynı eşle kalması onu sadakat sembolu haline getirmiştir. Yunan mitolojisinde Zeus, Leda'yı kuğu biçimine girerek baştan çıkarmıştır (Wilkinson, 2009: 58).



Fotoğraf-269: Konya Karatay Müzesi'ndeki Kubad Abad Saray çinisi

Kazımkarabekir Ulu Cami eski mihrabındaki kuğu motifli çini (Fotoğraf-267) ve Kubad Abad Sarayı'na ait ördek motifli çiniye (Fotoğraf-269) baktığımızda aralarında motif yönünden benzerlik kurabilirz. Ancak Kubad Abad çinisi yıldız formlu ve opak sır üzerine altın perdahlı olması gibi özellikleriyle Kazımkarabekir Ulu Cami mihrabının eski bordür çinisinden ayrılmaktadır.

Akşehir Seyyid Mahmud Hayrani Kümbeti gövde nişindeki mavi beyaz dikdörtgen formlu plaka çininin sol kenarında başını geriye doğru çevirmiş uzun kuyruklu bir kuş motifi mevcuttur (Fotoğraf-270).




Fotoğraf-270: Seyyid Mahmud Hayrani Kümbet çinisi
Fotoğraf-271: İznik çinisi (Hıtzel ve Jacotın, 2005: 284).

Akşehir Seyyid Mahmud Hayrani Kümbeti'ndeki mavi beyaz kuş motifli çiniyi motif yönünden anımsatan örnekleri, Osmanlı dönemi İznik çinilerinde (Fotoğraf-271) bulabiliyoruz. 17. yy. kuş motifli çini (Fotoğraf-272) ve İznik çini örneklerinde, figürlerin başını geriye doğru çevirmesi ve kuyruklarının aşağıya doğru uzanması Akşehir Seyyid Mahmud Hayrani Kümbeti'ndeki kuş motifli çiniyi anımsatmaktadır. Ancak teknik yönünden çiniler farklı özelliklere sahiptir.



Fotoğraf-272: 17. yy. kuş motifli çini (Atasoy ve Raby, 1989: 283).

7.2.3.1.1. Tavus kuşu

Tanrı kuşu, ala kuş, gelin kuşu adlarıyla da bilinen tavus kuşunun, Büyük İskender tarafından Hindistan'dan Avrupa'ya getirildiğine inanılmaktadır. Tavus kuşu figürünün sultan ve hükümdarların taç giyme törenlerinde görülmesinden dolayı, asalet ve aristokrasinin olduğu kadar egemenliğin de sembolü olduğuna inanılmaktadır. Bizans büyükelçisi Zemarchos'un İstemi Kağan'a 568'de yaptığı ziyarette Kağan'ın kendisini gümüş heykellerin bulunduğu muhteşem bir alanda kabul ettiğini ve Kağan'ın tavus kuşu figürleriyle süslü bir tahtta oturduğunu belirtir (Esin, 1978: 92-93). Tavus kuşu; bolluk, mutluluk, refah, sonsuz hayat, güzellik, cennet sembolü gibi kavramlarla özdeşleşmiş olup bunlar farklı kültürel etkilerin yansıması da olabilir. Uğurlu bir kuş olarak ifade edilmekle birlikte devlet güçlerini ve ölümsüzlüğü sembolize ettiği düşünülmektedir (Özbek, 1950: 48).

Karamanoğlu Beyliği çinili mimari yapılarından sadece Yollarbaşı Ulu Cami (XIV. yy.) mihrabında tavus kuşu motifli çini belirlenmiştir.

Kubad Abad Sarayı tavus kuşuyla cennetten bir köşe olarak betimlenmiştir. Kubad Abad Küçük Saray kazılarından çıkarılan sır altı teknikli (Fotoğraf-273), tavus kuşu desenli yıldız çini (Arık, 2000: 96) örneğine baktığımızda Yollarbaşı Ulu Cami mihrabındaki figürlü çiniye olan benzerliği dikkat çekmektedir.



Fotoğraf-273: Konya Karatay Müzesi'ndeki Kubad Abad Saray çinisi

Benzerliği daha net görebilmek için Kubad Abad Saray çinisinin fotoğrafını Yollarbaşı Ulu Cami çini örneğindeki gibi yaparak yan yana koyduğumuzda anlayabilmekteyiz (Fotoğraf-274). Bu benzerlikten yola çıkarak Yollarbaşı Ulu Cami çinisinin tavus kuşu motifiyle süslendiğini söyleyebiliriz. Her iki çini örnekte sahip oldukları yıldız formu, üzerlerindeki motif ve sır altı tekniğinde yapılmış olmalarıyla benzerlik arz etmektedir.



Fotoğraf-274: Yollarbaşı Ulu Cami ve Kubad Abad Saray çinisi.

Tavus kuşlu çiniler, kobalt ve sır altı siyah renkle dekorlanmışken, Kubad Abad Saray çinisinde farklı olarak patlıcan moru renkli sır kullanılmıştır. Osmanlı dönemine ait tavus kuşu motifli çiniler ise 15-16. yy. da mevcuttur (Fotoğraf-275).



Fotoğraf-275: 16. yy. İznik çinisi (Hıtzel ve Jacotın, 2005: 284).

7.2.3.1.2. Ongun Kuşlar

Türklerin İslamiyet öncesi inanç sisteminde soyunu bir tabiat kültüne dayandırma düşüncesi vardır. Bu kültler bazen bir ağaç olabildiği gibi bazen de bir hayvan olabilmektedir. Bu soyların kaynağı olarak gördükleri hayvanların başında ise yırtıcı kuşlar gelmektedir (Gürbüz, 2014: 487).

Türklerin yirmi Oğuz boyundan dördünün bir ongunu ve tözü vardı. Ongun olarak zikredilen avcı kuşlar başlıca; Şahin, kartal, sungur, tavşancıl ve çakırdır. Oğuz Kağan'ın altı oğlunun altısının da ongunu birer kuştur. Eski Türk boylarının kutsal sembolleri doğan ve kartal gibi yırtıcı kuşlardan oluşmaktadır. Oğuz boylarının ongunları doğan türündendi (Öner, 2008: 555). Ongun, ölmüş ata ruhlarının tecessüm ettiğine inanılan hayvanlardır (Sarıtaş, 2001: 7-8).

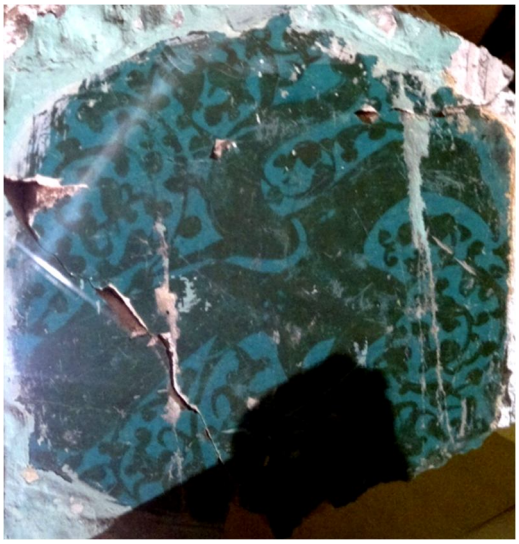
Ongun kelimesinin 'ongon', 'ungun' şeklinde kullanımı da görülmektedir. A. İnan'a göre; Ongon kelimesini Çağataylılar Moğolca'dan alarak damga, ayırıcı belge anlamında kullanmışlardır. Ongon kelimesi Moğollar'da Türkçe'deki 'Idık (kutsal)' yerine de kullanılmaktadır. Yani Moğollar töz ile ıdık'ı ayırt etmezler. Ongonlar insanları koruyan ruhların timsali olup mukaddes sayılmaktadır. Ziya Gökalp eski Türklerin toteme ongun dediklerini belirtirken, A. İnan, ongun sözcüğünün Moğolca olduğunu bu nedenle Türklerin töz dediklerini ifade etmiştir (İnan, 1934: 277).

H. Çiğdem Kılıç'a göre; Ongon kelimesinin aslı Moğolca olsa bile Türkçe'ye iyice yerleşmiş olacak ki Avşarların Deler (deliler) oymağının kurduğu köyün adı "Ongoncular Köyü" dür. Farklı Türkmen ve Yörük oymaklarında kelimenin 'Onmak' (şifa bulmak, deva bulmak) anlamlarında kullanıldığı söylenmektedir (Kılıç, 2003: 111).

Sencer Divitçioğlu; Ongunu "Bir insan öbeğiyle belli bir hayvan ya da bitki arasında hissedilen fiziksel ve psikolojik yakınlık ilişkisidir" şeklinde tanımlamıştır. Challaye göre ise ongun; Klan denen insanlar grubunu bazı kutsal yaratıklara bağlayan dindir olarak tanımlanmıştır (Challaye, 1998: 11; Koca, 2004: 6).

Ongon ya da ungun kelimesinin edebiyatımızda ilk olarak Ziya Gökalp tarafından kullanıldığı ön görülmektedir. Prof. Bastian ve Avrupa Türkiyatçılarından "Houtsma" makalesinde, bu kelime ile anılan kuşların Totem olabileceğini ifade etmişlerdir. Cengizneme'lerde, Cengiz Han'ın Türk kabilelerine alamet ve nişan olarak kuş verdiğinden bahsedilir (İnan, 1934: 277).

Karamanoğlu Beyliği mimarilerinden sadece Kazımkarabekir Ulu Cami (XIV .yy.) mihrabının eski bordüründeki çinide ongun motifini (Karpuz, 2009: 570) görmekteyiz.



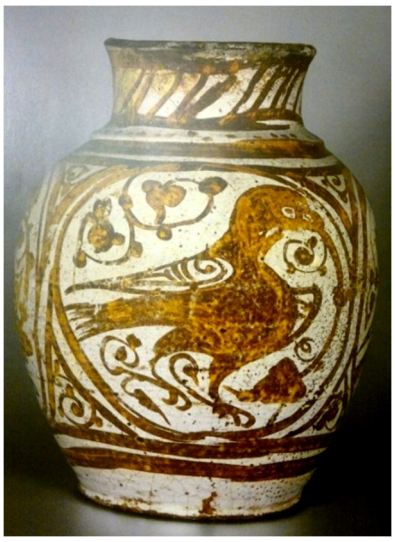


Fotoğraf-276: Kazımkarabekir Ulu Cami çini

Fotoğraf-277: Konya Karatay Müzesi'ndeki, Kubad Abad Saray çinisi

Kazımkarabekir Ulu Cami'deki altıgen formlu ongun motifli çiniyle (Fotoğraf-276), Kubad Abad Saray çinisi (Fotoğraf-277) ve 11. yy. Mısır seramiğini kıyasladığımızda (Fotoğraf-278) örneklerin Kazımkarabekir Ulu Cami mihrabındaki kuş figürü gibi kabarık göğüslü, sivri gagalı, uzun kuyruklu olmaları aralarındaki benzerliği göstermektedir. Bu bizlere ongun motifinin doğan kuşu olabileceğini düşündürmektedir.

Teknik olarak değerlendirdiğimizde Kazımkarabekir Ulu Cami çinisi, tek renk firuze sır üzerine lüster teknikli iken Kubad Abad Saray çinisi sır altı tekniğinde dekorlanmıştır. 11. yy. seramik vazo ise opak sır üzerine altın perdahla işlenmiştir.



Fotoğraf-278: 11. yy. Mısır seramik vazo (Watson, 2004: 278).

Kaşgari tarafından rahama (kartal, akbaba) olarak tercüme edilen il-kuş hükümdar kuşu anlamına gelmektedir (Fotoğraf-279). Garuda gibi akbaba cinsi kuşlar Uygur resimlerinde tasvir edilmiştir. Bununla birlikte Uygur duvar resimlerinde Garudayla mücadele eden çakır (Tuğrul cinsi) tasvirleri de belirtilmektedir. VIII. yy. Arap kaynaklarında çakır en soylu Türk kuşu olarak tanımlanır (Esin, 2003: 210).



Fotoğraf-279: Bilge Kağan'ın taş lahdi üzerindeki Gök Türk hanedan tamgasındaki yırtıcı kuş (Esin, 2003: 399).

Ongun tanımlaması içinde çakır cinsi kuş yırtıcı kuşlar arasında belirtilmiştir. Bu damgadaki kuş figürüyle Kazımkarabekir Ulu Cami mihrap bordür çinisindeki ongun motifinin benzerlik gösterdiği görülmektedir.



Fotoğraf-280: Ongun motifli sikke (Perk ve Öztürk, 2003: 245).

Ongun motifli sikkenin İlhanlı Sultanı Hüdabende Muhammed adına darp edilen doğan kuşu olduğu ve Karamanoğulları'nın ongunu (Fotoğraf-280) olduğu belirtilmektedir (Perk ve Öztürk, 2003: 122).



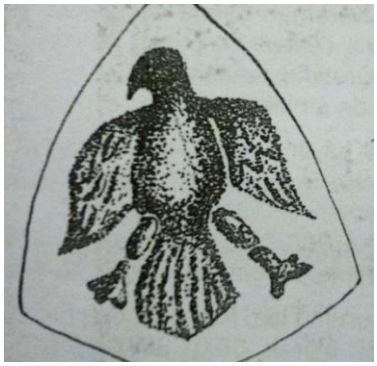


Fotoğraf-281: Karamanoğlu sembolü, çift başlı ongunlu sikke (Ölçer, 1982: 111)

Fotoğraf-282: Konya Karatay Müzesi'ndeki Kubad Abad Saray çinisi

Karamanoğullarına ait sikke üzerindeki çift başlı ongun sembolüne baktığımızda (Fotoğraf-281), diğer ongun sembollerinden daha farklıdır. Motif bizlere Selçuklu Saray çinilerinde gördüğümüz çift başlı kartalı anımsatmaktadır (Fotoğraf-282). Buradaki kuş motifinin yırtıcı özelliğe sahip olması ona ongun sembolünü vermiş olmalıdır.

Sanat tarihçisi Vehbi Uysal'ın araştırmaları neticesinde ongun; Kanatları iki tarafa açılan kartal olması muhtemel yırtıcı bir kuş olarak tanımlanmıştır. Hatuniye Medresesi portal kabartmasına baktığımızda yırtıcı bir kuş motifi görülmektedir (Fotoğraf-283), (Duru, 2010: 213). Buradaki kuş motifi de Selçuklu dönemine özgü kartal, doğan motiflerine benzemektedir.



Fotoğraf-283: Hatuniye Medresesi'ndeki kabartma kartal motifi (Duru, 2010: 213).



Fotoğraf-284: Ongun motifli sikkeler (Ölçer, 1982: 111; Perk ve Öztürk, 2003: 245)

İncelediğimiz ongun figürleri içinde Karamanoğullarının ongunu hakkında kesin bir kuş türü belirleyemedik. Ancak ongunlu sikkeler (Fotoğraf-284) üzerinde yer alan motiflerden birinin Karamanoğulları'nın ongunu olduğunu düşünmekteyiz. Çünkü bu motifler Karamanoğulları Beyliği'ne ait olan sikkeler üzerinde yer almaktadır. Kazımkarabekir Ulu Cami mihrap bordür çinisi üzerindeki ongun olduğu belirtilen motifin ise (Fotoğraf-276) beyliğin ongunu olduğunu düşünmemekteyiz. Çünkü lüster teknikli bu çininin Selçuklu dönemine ait bir eser olduğu da belirtilmiştir (Yetkin, 1972: 136).

7.2.3.2. Geyik – Dağ Keçisi

Türk tarihinde geyik kutsal bir kült hayvanıdır. Eski Türk inançlarında geceyi temsil eden geyik türeyişin de önemli sembollerindendir. Türk mitolojisinde kılık değiştirerek geyik şeklinde görünme Anadolu menkıbelerinde karşımıza çıkmaktadır (Duran, 2012: 122). Erken devirlerde totem sayılan geyik, pazırık kurganından çıkan at başlarındaki geyik masklarında bulunmuştur. Hayvan mücadele sahnelerinde yenilen olduğu için yer unsuru içinde ele alınmıştır (Çoruhlu, 2011: 166). Manevi değere sahip Geyikli Baba'nın geyik biçimine girdiği anlatılmaktadır. Bazı şeyhlerin bineği de geyiktir. Ayrıca nazara karşı geyik boynuzu kullanılmıştır. Geyik, yörükler arasında bolluk ve bereket simgesi sayılmıştır (Çoruhlu, 2011: 166). Asya tradisyonlarında ilahi seçilme işareti olarak ağaç dallarını andıran boynuzlarıyla yaşam ağacının hayvani temsili ve yenilenme olarak görülmektedir (Salt, 2010: 125; Wilkinson, 2009: 55). Boynuz figürü aslında güç ve kuvveti temsil etmektedir. Çin geleneğinde geyik; zenginliğin ve uzun ömrün simgesi olarak kabul edilmektedir (Çelik, 2007: 28).

Karamanoğulları Beyliği mimari yapılarından sadece Kazımkarabekir Ulu Cami (XIV. yy.) eski mihrap bordüründe geyik motifli plaka çini görülmektedir. Ulu Cami mihrabındaki altıgen formlu çini üzerindeki motif bize geyik ve keçi figürünü anımsatmaktadır. Geyik motifi, tek renk firuze sırla kaplı altıgen plaka çini üzerine altın renkli lüster boya ile süslenmiştir.




Fotoğraf-285: Kazımkarabekir Ulu Cami çinisi
Fotoğraf-286: Lüster teknikli kase (Watson, 2004: 39).

Kazımkarabekir Ulu Cami eski mihrap bordüründeki çini (Fotoğraf-285) üzerine uygulanan geyik motifli süslemenin benzer bir örneği Orta Asya dönemine ait figürlü bir kase de belirlenmiştir (Fotoğraf-286). Seramik kase, opak sır üzerine, Ulu Cami çinisi tek renk firuze sır üzerine lüster tekniği ile geyik figürlü motifle süslenmiştir.

Kazımkarabekir Ulu Cami mihrap bordüründeki çininin benzer bir diğer örneği; İran 14.yy. dönemine ait olan seramik tabaktır (Fotoğraf-287). Ancak seramik tabak teknik ve hammadde olarak Kazımkarabekir Ulu Cami çinisinden farklı özelliklere sahiptir. Seramik tabak sır altı boyama tekniği ile yapılmışken, Ulu Cami çinisi lüster tekniği ile süslenmiştir. Her iki eser üzerinde süsleme unsuru olarak kullanılan figürler benzerlik göstermektedir.



Fotoğraf-287: İran, 14.yy, sır altı boyama, Washıngton. DC. Freer sanat galerisi (Blaır ve Bloom, 1994: 22).

7.2.3.3. İnsan

Türk sanatı tarihinde Göktürk balballarına, taş babalara, bengü taşlara, Uygur resimlerine ve sonraki devirlerde taş, metal, minyatür, seramik ve çini malzemeler üzerine uygulanan insan figürleri kimlik ve görünüş özelliklerini daima korumuştur (Mülayim, 1989: 92). Türk sanatında çeşitli konu ve kompozisyonlar içinde işlenen insan figürleri; bağdaş kuran, ayakta duran, at üstünde giden, istirahat, eğlence, spor, av, mücadele haline veya saray toplantılarına konu olmuştur (Erdemir, 2007: 48). Taht sahneleri içeren insan figürlü süslemeler; devletçiliğin, hakimiyetin, merkezi idarenin simgesi olmuştur. Tahta oturan hükümdar figürü iktidarın simgesidir. Selçuklularda hükümdarların tahta genelde bağdaş kurarak oturdukları çeşitli tasvirlerle belgelenmiştir (İskenderzade, 2010: 181). Türk sanatında gördüğümüz bağdaş kurarak oturan insan figürlü kompozisyonla süslü eserlerin erken örnekleri çinlilerin han devri taş oymalarında karşımıza çıkmaktadır. Han devri taş oymalarında Hun veya Orta Asya kültürüne mensup putlar bağdaş kurmuş şekilde tasvir edilmiştir. M. 1068 civarında Karahanlıların edebiyatında bağdaş yüksek rütbeli kimselere özgü bir oturuş şekli olarak anlatılmaktadır (Usta, 2005: 39-54).

Karamanoğulları Beyliği dönem mimarisinde insan figürüyle süslü çini örneği sadece Yollarbaşı Ulu Cami mihrabında görmekteyiz. Sır altı teknikli çini parçası mihraba sonradan yerleştirilmiştir. Büyük oranda hasar görmüş olup kenar köşeleri kırıktır. Çini plakanın üzerine bağdaş kurarak oturmuş insan figürü tasvir edilmiştir.



Fotoğraf-288: Yollarbaşı Ulu Cami çinisi

Fotoğraf-289: Konya Karatay Müzesi'nden, Kubad Abad Saray çinisi

Yollarbaşı Ulu Cami mihrabındaki insan figürlü çini (Fotoğraf-288) ile Kubad Abad Saray çinisi (Fotoğraf-289) üzerindeki figürlü kompozisyonu ele aldığımızda aralarında benzerlik olduğunu görmekteyiz. Ulu Cami'nin sır altı teknikli insan figürlü çinisi; lacivert ve siyah renkli kaftanı, kıyafeti ve üzerindeki farklı ebatlardaki benek motifleriyle dikkat çekmektedir.

Yollarbaşı Ulu Cami mihrabında bağdaş kurarak oturmuş insan figürüyle süslü çini örneğin benzerleri Konya Karatay Müzesi'ndeki Selçuklu dönem çinilerinde (Fotoğraf-290) görülmektedir. Örnek çinilerde insan figürlerinin sağ elleri dizlerinin üstünde, sol elleri havada betimlenmiştir. Kıyafetlerindeki yakınlık, kullanılan renkler ve sır altı tekniğinde üretilmiş olmaları Yollarbaşı Ulu Cami mihrap çinisinin de kısmen böyle bir eser olduğunu göstermektedir. Bu benzerlik Ulu Cami figürlü

çinisinin de yıldız formlu olduğunu düşündürmektedir. Çünkü Selçuklu dönemine ait figürlü çinilerin formlarına baktığımızda hemen hemen hepsinin yıldız formlu plakalar üzerine uygulandığını görmekteyiz.



Fotoğraf-290: Bağdaş kuran figürler, sır altı, Kubad Abad Saray'ından, Konya Karatay Müzesi'ndeki çiniler

Bağdaş kurarak oturan figürlü süslemeler, Türk sanatının farklı alanlarında farklı malzemeler üzerinde ve farklı tekniklerle uygulanmıştır. Taş, toprak ve alçı malzeme ile yapılmış örnekteki figürlü süslemeler, seramik kase üzerine (Fotoğraf-291), Cizre Köprüsü üzerine (Fotoğraf-292) ve alçı levha parçası üzerine (Fotoğraf-293) işlenmiştir.



Fotoğraf-291: 12-13. yy. İran, kabartmalı seramik kase (Watson, 2004: 144)

Fotoğraf-292: Cizre köprüsü (12.yy) figürlü süsleme (Eravşar, Karpuz, Divarcı, Kuş ve Şimşek, 2013: 169).



Fotoğraf-293: Bağdaş kurmuş figür, Alçı levha, Konya Alaeddin Köşkü (Arık, 2000: 38).

Selçuklu dönemi figürlü çinilerin genel kullanım alanlarına baktığımızda Saray yapılarının ağırlıklı oluşu bizlere Yollarbaşı Ulu Cami çinisinin yapıya aitliğini sorgulatmaktadır. Özellikle de Cami mihrap bölümünde kullanılmış olması başlı başına düşünülmesi gereken bir konudur. Çünkü İslam'da ibadet yapılan yerde figürden kaçınmaya önem verilmektedir. Ulu Cami mihrabına sonradan yerleştirilen figürlü çinilerin yerleştirilme nedenini; çinileri koruma veya o döneme özgü olarak yapılan bir süsleme yöntemi olduğunu öngörmekteyiz.

Yollarbaşı Ulu Cami mihrabındaki alçı süslemelerin ve üzerindeki çinilerin desen ve motiflerine baktığımızda, aralarındaki uyumsuzluk anlaşılmaktadır. Mihrabı oluşturan alçıların motifleri kabartmalıdır. Figürlü çinilerin ve tek renk sırlı çinilerin alçı mihraba sonradan monte edilmiş olması bize, mihrabın asıl çinilerinin üzerindeki alçı motifler gibi olabileceğini düşündürmektedir. Bu nedenle yapının mihrabı bize Ermenek Ulu Cami mihrabını hatırlatmaktadır.

7.2.4. Yazılı Süsleme

Yazının bir sanat dalı olarak asıl gelişimi, eşsiz eserler veren İslam sanatında olmuştur. Aklam-ı sitte denilen İslam sanatındaki yazı çeşitleri; muhakkak, reyhanî, sülüs, nesih, tevkii ve rikadır (Yıldırım, 2013: 17). Hat sanatının önemli uygulama alanlarından biri de mimaridir. Yapıların iç ve dışında mekanı zenginleştirip tezyin etmek için kullanılan yazılar İslamiyet'in ilk devrinden itibaren mimaride yer bulmuştur. Daha çok dua ve temenni ifadeleri, ayet-i kerimeler ve hadis-i şerifler içeren yazılar kullanılmıştır (Özcan, 2012: 14).

Türk çini sanatında yazılar motif olarak da kullanılmıştır. Genellikle yeşil, mavi, lacivert zemin üzerine beyazla neshi, sülüs ve kufi yazı türleriyle çeşitli çini panolar yapılmıştır. Bazı çinilerde yazının, bitkisel motiflerle beraber kullanıldığı da görülmüştür (Şahin, 2015: 68).

Karamanoğulları Beyliği mimari yapılarından; Yollarbaşı Ulu Cami, Sarayönü Pir Hüseyin Bey Cami, Mevlana Türbesi, Karaman İbrahim Bey İmareti, Ereğli Ulu Cami, Dikbasan Fasih Cami ve Akşehir Seyyid Mahmud Hayrani Kümbeti'ndeki çinilerin yazıyla süslü olduğu belirlenmiştir.

Yollarbaşı Ulu Cami ve Ereğli Ulu Cami mozaik teknikli çinileri, Sarayönü Pir Hüseyin Bey Cami, Dikbasan Fasih Cami ve Seyyid Mahmud Hayrani Kümbeti'nde kabartma teknikli çiniler, Mevlana Türbesi'nin yeşil kubbesindeki lacivert zemin üzerine beyaz sırlı yazılar, İbrahim Bey İmareti'ndeki renkli sır teknikli kufi ve sülüs yazı çeşitleri süsleme ve dini amaçlı kullanılmıştır.

Karamanoğlu Beyliği mimarisinden; Konya Mevlana Türbesi'ndeki yeşil kubbeye, Yollarbaşı Ulu Cami mihrabına, Seyyid Mahmut Hayrani Kümbeti gövde nişine ve Ereğli Ulu Cami minaresine (Fotoğraf-294) sülüs yazı çeşidi uygulanmıştır. İbrahim Bey İmaret (1432) mihrabının (Fotoğraf-295) zeminindeki sarı renkli yazılar kufi ile beyaz renkliler sülüs yazı çeşidiyle süslenmiştir.



Fotoğraf-294: Ereğli Ulu Cami minaresi, Sülüs levha



Fotoğraf-295: Karaman İbrahim Bey İmaret mihrap bordür çinileri, Kufi ve Sülüs

Akşehir Seyyid Mahmud Hayrani Kümbet nişindeki çini (Fotoğraf-296) ve Ahlat seramik (Fotoğraf-297), (Öney ve Çobanlı, 2007: 144) örneklerine baktığımızda üzerlerindeki kufi yazılı süslemeler ve şeffaf turkuaz sır altına uygulanmış olmaları iki eser arasında benzerlik kurmamızı sağlamıştır. Birinin seramik diğerinin çini olması üzerlerine uygulanan motifin farklı olmasını gerekli kılmamıştır. Hayrani Kümbeti'ndeki yıldız formlu çini üzerindeki yazı motifi siyah boya ile dekorlanıp zemin beyaz bırakılmışken; seramikte, zemin boyanarak yazı motifi beyaz bırakılmıştır.



Fotoğraf-296: Seyyid Mahmud Hayrani Kümbet çinisi

Fotoğraf-297: Ahlat seramiği (13.yy), (Öney ve Çobanlı, 2007: 144).

Anadolu Selçuklu dönemine ait olan Konya Karatay Müzesi'ndeki transparan sır altına siyah ve kobalt mavi boyalı yıldız fomlu çinilerin üzerindeki yazı motifleri (Fotoğraf-298) Akşehir Seyyid Mahmud Hayrani Kümbet nişindeki yıldız formlu çini üzerindeki yazı motifini anımsatmaktadır.



Fotoğraf-298: Konya Karatay Müze çinileri

Karaman İbrahim Bey İmareti mihrap alınlığındaki yazılı çinilerle (Fotoğraf-299) Bursa Yeşil Cami (1420) mihrap çinisi üzerindeki yazılar benzerlik göstermektedir (Fotoğraf-300).



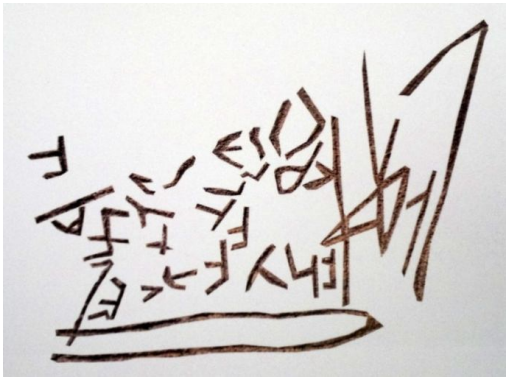
Fotoğraf-299: İbrahim Bey İmareti mihrap çinisi.



Fotoğraf-300: Bursa Yeşil Cami mihrap çinisi.

7.2.5. Damga

Türk sanatında kullanılan motifler köklerini Orta Asya'dan almaktadır. İlk çağlarda yaşayan insanların gördüklerini aktarmak için taş ve kayalar üzerine çizim yaptıkları bilinmektedir (Fotoğraf-301-302). Bu çizimler o dönem insanının gördüklerini ve yaşadıklarını yansıtan çizgisel tasvirlerden oluşmaktadır (Somuncuoğlu, 2012: 413).



Fotoğraf-301: Damgalar (Somuncuoğlu, 2012: 413).



Fotoğraf-302: Damgalar (Somuncuoğlu, 2012: 25).

Türk çini sanatında kullanılmış olan bazı motiflerin damgalara kadar uzanan bir geçmişi olduğu düşünülebilir. Çünkü Karamanoğlu Beyliği mimari çinilerinde kullanılmış olan motifler içinde damgaları anımsatan örneklerin olduğu belirlenmiştir. Kazımkarabekir Ulu Cami, İbrahim Bey İmareti ve Fakih Dede Kümbeti bu motiflerin görüldüğü mimari yapıları oluşturmaktadır.

Kazımkarabekir Ulu Cami (XIV.yy.) mihrap bordüründe (Fotoğraf-303) kullanılan "Y" formlu çiniler bize Oğuz boylarına ait damgalardan birini anımsatmaktadır (Fotoğraf-304). Oğuz boyuna mensup olan Karamanoğlu Beyliği'nde bu tür motiflerin çini sanatlarında kullanılmış olması oldukça doğaldır.





Fotoğraf-303: Kazımkarabekir Ulu Cami çini

Fotoğraf-304: Oğuz boyu (üç oklar) damgası (Sümer, 1972: 240).



Fotoğraf-305: Sırçalı Mescid çini

Beyliğin çinilerinde gördüğümüz "Y" motifinin benzer örneklerini Selçuklu eseri olan Konya Sırçalı Mescid (XIII.yy.), (Fotoğraf-305) ve Tahir ile Zühre Mescidi'nin (XIII.yy.) pencere alınlıklarında görmekteyiz.

Kazımkarabekir Ulu Cami mihrap bordüründe gördüğümüz "Y" sembolü Deliklikaya'daki Kayı damgalı pano üzerinde de (Fotoğraf-306) mevcuttur.



Fotoğraf-306: Damgalı pano (Somuncuoğlu, 2012: 106-108).

Kazımkarabekir Ulu Cami mihrap mukarnas bölümündeki zikzak motifli çini süsleme ile (Fotoğraf-307) kilimde kullanılan kuş motifli örneklerin benzer formlarda olduğunu (Fotoğraf-308) görmekteyiz (Alp, 1998: 379-414).

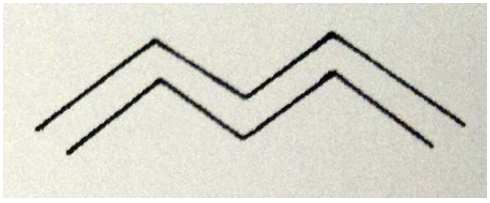



Fotoğraf-307: Kazımkarabekir Ulu Cami mihrap çinisi

Fotoğraf-308: Kilim motifi (Alp, 1998: 379-414).

Türk çini sanatında zikzak motifi olarak tanımladığımız örnekler, halı kilim ve kumaş sanatında "su yolu" adıyla bilinmektedir (Erbek, 2002: 106).

Benzer zikzak motifli örnekler, Asya kaya yazıtlarında (Fotoğraf-309) ve Oğuz boyu damgalarında (Fotoğraf-310) mevcuttur.




Fotoğraf-309: Asya, Kaya yazıtı (Ateş, 1996: 102)

Fotoğraf-310: Oğuz boyu damgası (Alp, 1998: 379-414)

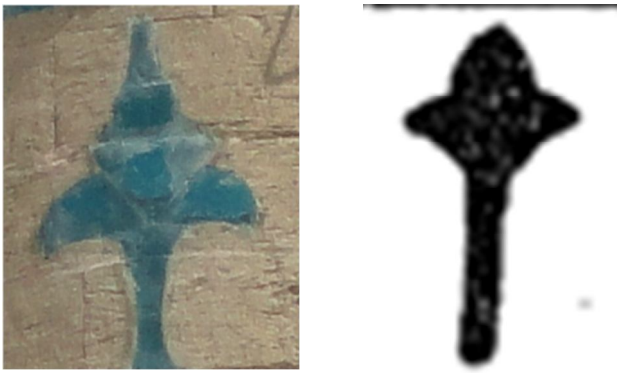
Kazımkarabekir Ulu Cami eski mihrap bordüründeki altıgen plaka çini (Fotoğraf-311) üzerine işlenmiş figürlü motifin Deliklikaya'da bulunan bir kaya üzerinde (Fotoğraf-312) benzer çizimi bulunmuştur (Somuncuoğlu, 2012: 148).



Fotoğraf-311: Kazımkarabekir Ulu Cami çinisi

Fotoğraf-312: Kuş motifli damga (Somuncuoğlu, 2012: 148).

Karaman İbrahim Bey İmaret (1432) minaresindeki palmet motifli firuze sırlı mozaik çini ile (Fotoğraf-313) Oğuz boyu damgasının (Fotoğraf-314) benzer formlarda olduğunu görmekteyiz.



Fotoğraf-313: İbrahim Bey İmareti minare çinisi

Fotoğraf-314: Oğuz boyu (Bayat) damgası (Sümer, 1972: 241).

Fakih Dede Kümbeti'nin (1454) pencere alınlığındaki bitki formlu mozaik çini (Fotoğraf-315) ve Tekirdağ kilimindeki kuş motifli damgayı (Fotoğraf-316) kıyasladığımızda benzerlik arz ettiğini görmekteyiz.



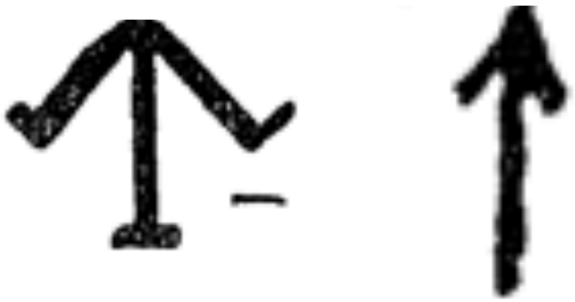
Fotoğraf-315: Fakih Dede Kümbet çinisi

Fotoğraf-316: kuş motifli kilim (Erbek, 2002: 203).

Hasbey Darulhuffazı mihrap bordüründeki ok ucunu (Fotoğraf-317) anımsatan firuze sırlı mozaik çini bize Oğuz boyu damgalarını anımsatmaktadır (Fotoğraf-318).



Fotoğraf-317: Hasbey Darulhuffazı mihrap, ok ucu motifli çini



Fotoğraf-318: Oğuz (Biçene ve Kınık) boyu damgaları (Sümer, 1972: 240).

Karamanoğlu Beyliği çinilerinde kullanılan bazı motiflerin Türk sanatı tarihindeki damga ve sembollere benzerlik göstermeleri, bu motiflerin aynı anlam ve sembolik değerlere sahip oldukları anlamına gelmez. Ancak motiflerin oluşumunda bu damgalardan etkilenmelerin olduğu düşünülebilir.

Karamanoğulları Beyliği dönemi mimari çini sanatında kullanılmış olan motiflerle ilgili genel bir değerlendirme yaptığımızda, kendinden önce ve sonraki dönemlerde kullanılmış olan motfilerin yakın veya bire bir örneklerinin farklı veya benzer malzemeler üzerine uygulanmış olduğunu görmekteyiz. Bu bizlere geleneksel Türk çini sanatında kullanılmış olan motiflerimizin bir anda var olmadığı gibi yoktan da oluşmadığını, zaman içerisinde gelişerek veya tekrarı yapılarak zenginleştiğini göstermektedir.

7.3. Karamanoğlu Beyliği Mimari Çinilerinde Görülen Renkler ve Anlam Boyutu

7.3.1. Karamanoğlu Beyliği Mimari Çinilerinde Görülen Renkler

Orta Asya'dan Anadolu'ya çini sanatında kullanılan renk çeşitliliği Karamanoğlu Beyliği dönem çinilerinde de devam etmiştir. Sırlı tuğlalara uygulanan turkuaz, patlıcan moru ve lacivert renkli sırlar Karaman Beyliği mimari yapılarından; Ahmet Eflaki Dede Türbesi ve Seyyid Mahmud Hayrani Kümbeti'nde mevcuttur. Anadolu Selçuklu döneminin tek renk sırlı çinilerinde görülen, turkuaz, patlıcan moru, lacivert, yeşil renkli sırlar Karaman Beyliği yapılarından; Yollarbaşı Ulu Cami, Seyyid Mahmud Hayrani Kümbeti, Hasbey Darullhuffazı, Hatuniye Medresesi, İbrahim Bey İmareti, Kazımkarabekir Ulu Cami ve Pir Hüseyin Bey Cami'ne uygulanmıştır.

Selçuklu döneminde siyah, yeşil, mavi, turkuaz, kahverengi, lacivert, patlıcan moru renkleri sır altı tekniğinde yaygın kullanılmış olup, Karaman Beyliği dönemi sır altı teknikli çinilerinde bu renklerden, yeşil ve kahverenginin kullanılmadığı anlaşılmıştır. Yollarbaşı Ulu Cami, Kazımkarabekir Ulu Cami, Ermenek Ulu Cami,

Seyyid Mahmud Hayrani Kümbeti Karaman Beyliği dönemi sır altı teknikli çinilerin kullanıldığı mimari yapılara örnek olarak verilebilir.

Karaman Beyliği dönem çinilerinin yaldız ve lüster tekniklerinde kullanılan renkler Selçuklu dönem örnekleriyle benzerlik göstermektedir. Osmanlı döneminde de benzer yaldızla boyama tekniğinin kullanımları mevcuttur.

Anadolu Selçuklu döneminde var olmayan Karaman Beyliği ve Osmanlı dönem çinilerinde kullanılan renkli sır teknikli çinilerde; mavi, mor, yeşil, sarı, beyaz, kırmızı renkli opak sırlar ve sırların aralarına siyah renkle kontur uygulaması yapılmıştır.

Selçuklu dönem çinilerinde yaygın kullanılan turkuaz, patlıcan moru ve lacivert sırlı mozaik çiniler Karamanoğlu Beyliği mimari yapılarına da uygulanmıştır. Hasbey Darullhuffazı, Burhaneddin Fakih Dede Kümbeti, Ermenek Ulu Cami ve Kazımkarabekir Ulu Cami'deki çiniler bunlara örnek teşkil etmektedir.

Karaman Beyliği çinilerinde kullanılan bazı sırların daha mat olduğu görülürken bazıları daha parlak ve canlı görülmektedir. Bu farklılığın birkaç nedeni olabilir. Bunu, teknik ve dönem farklılığı olarak tanımlayabiliriz. Teknik olarak baktığımızda; Sırın içine katılan oksit oranı ve fırındaki pişme sıcaklığı düşünülmektedir. Dönem olarak baktığımızda ise; geç dönemde yapılmış olan eserlerin bazılarında Osmanlı etkisi görülmektedir. Bu da bazı çinilerin farklı atölyelerde ve farklı ustalar tarafından yapılmış olduğunu gösterebilir.

7.3.2. Karamanoğlu Beyliği Mimari Çinilerinde Görülen Renklerin Anlam Boyutu

Karamanoğulları Beyliği mimari yapılarında kullanılan çinilerdeki sırların renkleri; turkuaz, mavi, lacivert, mor, yeşil, sarı, beyaz, siyah, kırmızı, altın ve gümüş olarak belirlenmiştir. Bu renklerin anlam ve tanımlarına değinilerek araştırmamızın bu bölümünde yer verilmiştir.

Doğadaki ihtişamı yansıtan renkler, toplumda teknik, estetik, dini, psikolojik ve sosyolojik yönden değerleri olan önemli unsurlardır. Bu yüzden renkler, tarihin en eski dönemlerinden beri insanların dikkatini çekmiş tarif, tasnif ve bildirme

hususlarında yardımcı unsur olarak kullanılmıştır (Çelik, 2010: 8). Renkler, toplum yapıları içinde önemli simgesel roller üstlenmiş, bayrak, giysi, süsleme, düzyazı, şiir gibi ürünlerde kullanılmıştır. Farklı kültürler içerisinde renklerin, efsanelere, şiire, edebi ve sanatsal ürünlere uzanan etnik, siyasi, destani, dini, estetik, tarihi ve toplumsal rolleri bulunmaktadır (Toker, 2009: 3).

Renkler insanlar üzerinde belirli etkiler oluşturmaktadır. Hem zihinde hemde vücutta değişik tepkilere neden olabilirler. Bazı renkler herkes için benzer tepkilere yol açarken bazıları farklı tepkiler oluşturmaktadır. Bazen bu tepkiler fiziksel, duygusal, bazen de kültüreldir. Pek çoğumuz büyürken içinde bulunduğumuz kültürün etkisi ile bazı renklerle kavramlar arasında bağlantı kurmayı öğreniriz (Ustaoğlu, 2007: 44; Çekinmez, 2000: 25). Karamanoğulları Beyliği mimari çinilerinde kullanılan renklerde sahip olduğumuz kültürel değerlerle bağlantılı olmalıdır. Çinilerde kullanılan renklere baktığımızda; mavi, yeşil, kırmızı, sarı, beyaz, mor tonlarını görmekteyiz. Siyah renk de motif ve desenlerin kontur çiziminde kullanılmıştır. Çini sanatında kullanılan bu renklerin sahip olduğu anlamları belirlemek sahip olduğumuz değerleri tanımlamakla ilgilidir.

Geçmişten günümüze bir geçiş halinde ele alındıklarında renkler, birer şifre ya da kod durumu ifade edebilmektedir. Mimari çinilerde kullanılan renklerin insanlar üzerindeki farklı etkilerinin yanında dini temelli olduğu da söylenebilir. Türklerdeki renk kültürü daha çok tarih içerisindeki bir takım yapıtlar ve anlatılar temelinde şekillenmiştir (Toker, 2009: 94). Kur'an-ı Kerim'de beyaz, siyah, yeşil, sarı, kırmızı ve mavi olmak üzere altı temel renk geçmektedir. Yani Kur'an da bütün renkler değil özellikle bu temel renkler zikredilmekte ve onlara dikkat çekilmektedir (Çelik, 2010: 15). Bahsi geçen renklerin her biri Karamaoğulları Beyliği mimari çinilerinde kullanılmış olan renklerdir.

Renklerle tedaviye kromoterapi adı verilmektedir. Çok eski çağlardan beri doğu kültüründe yaygın olarak kullanılan kromoterapi günümüz batı dünyasında da kullanılmaktadır. Ancak hala bilimsel bir niteliğe sahip değildir (Ustaoğlu, 2007: 57). Karaman Beyliği mimari çinilerinde belirli renklerin kullanılmış olması, bu renklerin insanlar üzerinde belirli etkiler uyandırdığını düşünmemizi sağlamıştır.

Orta Asya'dan Anadolu'ya Türk çini sanatında kullanılmış olan sırların renklerine yenilerinin eklenerek zenginleştiği görülmüştür. Turkuaz sırlı çinilerin

yaygın kullanıldığı Orta Asya'dan Selçuklu'ya turkuaza ilave patlıcan moru, lacivert, yeşil ve siyah da eklenmiştir. Sırlarda kullanılan bu renkler, Karamanoğulları Beyliği döneminde daha da artmıştır. Renkli sır tekniğinde kullanılan beyaz, sarı ve kırmızının da eklenmesiyle çini sanatında kullanılan sırların renk çeşitliliği genişlemiştir. Tezimizde bu bölüme yer verme sebebimiz çini sanatında neden bu renklerin kullanılmış olduğunu sorgulamaktır. Bu nedenle Karamanoğulları Beyliği mimari çinilerinde kullanılan temel renklerin anlamlarına, simgesel değerlerine ve insanlar üzerindeki etkilerine değinilmiştir.

7.3.2.1. Mavi

Doğu yönün simgesi olan mavi, gök yüzünün de rengi olmasıyla gök unsurunu işaret eden çeşitli öğelerin simgesi olarak karşımıza çıkar. İsimle kullanıldığında gök tanrı yada gökte olduğuna inanılan ruhlarla ilişkili olduğunu gösterir. Çeşitli mitolojilerde, akıl, ululuk, idrak, sağduyu, iffet, lekesizlik, sadakat, Allah'a hürmet, barış gibi erdemli davranışların simgesidir (Genç, 1999: 10; Koca, 2004: 33; Çoruhlu, 2011: 213). Gök Tanrı dinine inanan Türkler için gök mavidir. Kamlar ululuğu temsil eden mavi rengini gök kelimesiyle adlandırmıştır. Ancak gök rengi yeşili de karşılamaktadır. Oğuz Kağan destanında, kağanın yüzünün mavi olması, birinci eşinin gökten inen mavi bir ışıktan çıkması, ordusuna kılavuzluk eden kurdun mavi renkte olması kutsallıkla ve tanrıyla bağdaştırılabilir (Küçük, 2010: 190,193).

Mavi, dinginlik ve tefekkür simgesidir (Wilkinson, 2009: 281). Kuran'da geçen gök, sema, deniz gibi kelimeler maviyi temsil etmektedir. Bu açıdan bakılınca mavi, dini sezginin, derin düşüncenin rengidir. Zira düşünce ufku derin ve etkileyici olan kişilerin daima semaya ve denizlere bakarak ilham aldıkları belirtilir (Okcu, 2007: 143).

Kromoterapide mavi rengi ve anlamı şöyledir; genellikle yıldızları, geceyi, insan sıcaklığını, düşünceyi, derin duyguları ve dinlenmeyi simgeler. Maviyi sevenler genellikle romantik ve duygusal bir kişiliğe sahiplerdir. Sinir sistemi bozukluğuna da iyi geldiği belirtilmektedir. Bu nedenle sıkıntılı olduğumuz zaman denizi veya gölü seyrederek sakinleşebiliriz (Ustaoğlu, 2007: 57).

Karamanoğlu Beyliği mimarisinden, Ahmet Eflaki Dede Türbesi, Fakih Dede Kümbeti, Ereğli Ulu Cami, Ermenek Ulu Cami, Karaman Hatuniye Medresesi Hasbey Darülhuffazı, İbrahim Bey İmareti, Kazımkarabekir (Gaferyat) Ulu Cami, Seyyid Mahmud Hayrani Kümbeti, Mevlana Türbesi, Pir Hüseyin Bey Cami ve Yollarbaşı (İlisra) Cami'lerinde firuze, lacivert ve kobalt renkli sırların kullanımları belirlenmiştir.

7.3.2.2. Kırmızı

Batı yönü ifade eden kırmızı, Türk kültüründe gök ve yer unsuruyla ilgili alanlarda karşımıza çıkar. Türkler kırmızı sözcüğünü ortaçağdan itibaren kullanmaya başlamışlardır. Kırmızı aynı zamanda savaşın ve zaferin rengidir. Selçuklulardan beri Türkmenler kırmızı bayrak kullanıyordu. Kırmızı rengin Türklerde önemli olması Çinli'lerde ki gibi hayat veren renk düşüncesiyle kullanılmış olmasıyla ilgili olmalıdır (Koca, 2004: 36; Çoruhlu, 2011: 212). Neolitik çağda beyazla birlikte ölü gömme törenlerinde kullanılmıştır. Kan rengi olması itibariyle yaşamın yenilenmesi anlamına da geliyordu. Bu inanış o dönemde ölülerin kemiklerinin kırmızıya boyanmasına neden olmuştur. Anadolu'nun ana tanrıçası Kibele'nin rengi olmasının yanında İbrahim peygamber ve Meryem'in de simgesi olarak bilinmektedir (Eser, 2014: 17).

Kırmızı; arzunun, isteğin, mutluluğun, canlılığın ve kanın rengidir. fiziksel anlamda yaşam, enerji, güç, dinamizm ve heyecanı temsil eder. Psikolojik etkisi; uzun süre izlendiğinde insanda gerginlik ve heyecan yaratması, kısa sürede dikkat çekici olması ve ilgiyi üzerinde toplamasıdır. Toplumsal anlamda kendine güveni, erkeksiliği, saldırganlığı, bedensel gücü, küstahlığı ve kabalığı simgelemektedir (Okcu, 2007: 146; Ustaoğlu, 2007: 44; Çekinmez, 2000: 20). Kırmızı, bilinen lafzıyla Kuran'da sadece bir yerde geçmektedir. Buradaki kırmızılık, tabiattaki renkliliğe ve çeşitliliğe, Allah'ın kudret ve azametine delalet eder (Ustaoğlu, 2007: 47).

Eski Türklerde saygı duyulan ateş, kırmızı renkle temsil edilmiştir. Türklerin en eski inançları ile ilgili olarak 'al ruhu' adlı koruyucu ruhlu ateşin varlığı

kaynaklarda zikredilmektedir. Türklerin bayrak ve sancaklarında kırmızı rengin kullanılması al, ateş kültü (inancı) ile ilgili olduğu düşünülür. Dede korkut hikayelerinde Oğuzlarda güveylik elbise al kaftandır. Gelinliğin sembolü ise al duvaktır (Genç, 1999: 21; Koca, 2004: 36,37).

Kromoterapide kırmızı rengi ve anlamı şöyledir; Başkalarının dikkatini çekmek isteyenler kırmızı rengini tercih ederler. Kırmızı tüm insan sistemini harekete geçirir. Duygusal sinirlere etkilidir. Dolayısıyla koklama, görme, tat alma ve dokunma duyularını tetikler. Kan dolaşımını harekete geçirir ve sinir sistemini canlandırır (Ustaoğlu, 2007: 58).

Karamanoğlu Beyliği dönem mimarisinden sadece İbrahim Bey İmaret mihrabında kırmızı renkli sırla renklendirilmiş çinilerin kullanımı belirlenmiştir.

7.3.2.3. Beyaz

Eski Türklerde ürüng olarak adlandırılan ak sözcüğü, Oğuzlar tarafından geliştirilmiştir. Oğuzların ak sözcüğü ürüng'ün yerini almış, Türklerin İslam'a girmesiyle de yerini beyaza bırakmıştır. Bugün beyaz olarak tanımlanan ak, manevi duygu ve madde beyazlığını dile getirmektedir. Ayrıca beyaz Türklerde güneyin sembolü olarak kullanılmıştır (Toker, 2009: 98).

Çeşitli mitoloji ve kültürlerde beyaz; aydınlık, ışık, güneş, hava, saflık, temizlik, iffet, masumiyet, sadelik, mükemmellik, kutsallık, kurtuluş ve ruhsal yeniliği tamınlamaktadır (Çoruhlu, 2011: 215). Çin, Japon ve Hint geleneklerinde ölüm ve yasla ilişkilidir. Budistler için ışık ve saflık simgesi, lotus çiçeğini, bilgi ve aydınlatmayı çağrıştırır (Wilkinson, 2009: 283). Yakutların en büyük Tanrısının adı *Beyaz-Yaratıcı-Tanrı* veya *Beyaz-Yaratıcı*'dır. Altay Türkçesinde ak "cennet" manasına geliyordu. Cennette oturan tanrılara aktu yani aklılar, "rengi ve ruhu bembeyaz olan" denilmekteydi (Küçük, 2010: 186).

Güneşin tüm ışınlarını yansıtan beyaz, İnsan gözünün gördüğü tüm renklerin toplamıdır (Salt, 2010: 70).

Kuran'da, beyaz renk türevleri ile birlikte on iki ayette geçmektedir. Kıyamet günü müslümanların renginin beyaz olacağı vurgulanmıştır. Yani beyazla rahmet, müjde, iyilik, güzellik gibi özellikler kastedilmiştir. Ayrıca beyazla; hidâyet, temizlik, saflık, sevgi, hayır, hak, göz aydınlığı, insani meziyetler gibi özellikler de belirtilmiştir (Okcu, 2007: 140). Beyaz kelimesinin geçtiği ayetleri incelediğimizde; el, ip, kadeh, yol, huri ve göz kelimeleriyle birlikte kullanımı görülmüştür. Ama en çok insan ve insan azalarının vasfında geçmiştir (Çelik, 2010: 29).

Bazı kültürlerde beyaz; matemi, kederi ve üzüntüyü temsil eder. Kırgızlar ve Kazakların savaşırken ak bayrak astıkları, Çinlilerin de yas tutarken evlerinin kapılarına ak renkli bez ve kağıt astıkları çeşitli kaynaklarda dile getirilmiştir. Bazı toplumlarda ana yönler renklerle isimlendirilir. Beyaz hem batı hem de doğu için kullanmıştır. Çünkü güneş her gün doğudan doğup batıdan kaybolmaktadır. Bu düşünce ölüm ve tekrar doğma olayında da vardır. Sembolik düşüncelerde ölüm hep hayattan önce gelir, yani her ölüm yeni bir doğuştur. Bu nedenle beyaz renk ilkel düşüncede ölümün ve matemin rengidir (Eser, 2014: 22).

Ak renk ululuk anlamı bakımından; yaşlılık, deneyimle dolu olma ve büyüklüğü ifade etmektedir. Güçlü bir devlet otoritesine sahip bazı Türk kesimlerinde ak sakallılar meclisi olarak tanımlanan bir kurumdan söz edilmektedir. Türk kültüründe devletin başına hak ve kanun yoluyla gelen kimseye "meşru yönetici" anlamında Ak-han denmekteydi. Türk yaratılış destanlarında insanlığın ilk atası olan, muhtemelen Adem'in karşılığı olarak Ak Ata'dan söz edilir. Ak Ata, üstün ve arı yaradılışı sembolize etmektedir (Toker, 2009: 98, 99).

Türk kozmolojisinde batı yönünün simgesi beyazdır. Yaşar Çoruhlu, Altay Türklerindeki ak ata destanlarında ak rengin insanlığın babasının (adem) simgesi olduğunu söyleyerek rengin kutsallığına işaret etmektedir (Koca, 2004: 32).

Kromoterapide beyaz rengi ve anlamı şöyledir; Bu rengi sevenler, çatışmadan uzak, farklı ve özgür bir dünyanın arayışı içinde olan insanlardır. Beyaz, aynı zamanda saflığı, aydınlığı ve temizliği sembolize eden bir renktir. Bu renk merkezli çalışan kişiler son derece adil, iyilik sever ve toleranslı kişilerdir (Ustaoğlu, 2007: 61).

Karamanoğlu Beyliği mimarisinden, Karaman İbrahim Bey İmaret mihrabı ve Mevlana Türbesi'nin yeşil kubbesinde beyaz renkli sır kullanımları belirlenmiştir.

7.3.2.4. Yeşil

Türklerde mavinin rengini gökten alması gibi yeşil de rengini doğadan almaktadır. Yeşil denilince akla ağaç ve orman gelmekte yer kavramını içermektedir. Gök ve yer kavramının birbirini bütünlemesi gibi yeşil de mavi yerine kullanılmıştır. Türk mimarisinde göğü simgeleyen bazı kubbelerde firuze adlı, mavi yeşil karışımı renkli çinilerin kullanımı görülmektedir. Yeşil; 'yaşarmak', 'yeşermek', 'ortaya çıkmak', 'genç' anlamlarına gelmektedir. Yiğit, delikanlı anlamındaki "yaş" kelimesi, Türk toplumunda genç insan anlamında kullanılmaktadır. Yeşil, gençliğe, umuda, yeniden doğuşa, cennete, ilk bahara, bitkilerin çoğalmasına, bolluk, başarı ve mutluluğa işaret eder (Çoruhlu, 2011: 217). Türk ordularında sancak rengidir. Manevi değeri yüksek kişilerin, sarık ve cübbelerinde yeşil renginin kullanıldığı görülmektedir (Koca, 2004: 35). Türklerin eski kam törenlerinde bir ip üzerine asılmış gök (yeşil), kırmızı, sarı ve beyaz bezlerin kama gök yolunu gösterdiğine inanmaları, yeşil renkle birlikte kırmızı, sarı ve beyazın Türk inanç ve geleneklerinde yaygın bir şekilde yer aldığının göstergesidir (Genç, 1999: 31).

Kuran'da yeşil geçen ayetlerde dört tema vurgulanmaktadır. Bizzat yeşil renk; tabiatın, cennet ve cennet elbiselerinin rengini ve hayatı temsil etmektedir (Okcu, 2007: 153). Yusuf suresindeki iki ayette yeşil, kurunun karşıtı olarak kullanılmıştır. Bir bakıma yeşil hayatı, kuruluk ise ölümü temsil etmektedir (Çelik, 2010: 37).

Mitolojide yeşil denizle ilişkilendirilmiştir. Yeşil renginin uğur getirdiğine inanılmıştır. Bu nedenle eskiden Türkler kılıç ve kalkanlarının sap ve kınlarını yeşil zümrütlerle süslemiştir (Eser, 2014: 20).

Kromoterapide yeşil rengi ve anlamı şöyledir; Dinlendirici bir renk olan yeşilin yorgun insanlar üzerinde yatıştırıcı, sakinleştirici bir etkisi vardır. Özellikle mavi ile karıştırılmış yeşil, siniri ve tansiyonu azaltır. Gerginliği ve kan basıncını düşürür. Hipnoz edici etkisi olan yeşil, kılcal damarları açarak sıcaklık hissi uyandırmaktadır (Ustaoğlu, 2007: 62).

Karamanoğulları Beyliği'ne ait mimari yapılarından yeşil sırla renklendirilmiş olan çiniler; Karaman İbrahim Bey İmaret mihrabı, Hatuniye Medresesi'nin oda duvarı ve Mevlana Türbesi'nin yeşil kubbesine uygulanmıştır.

7.3.2.5. Sarı

Çeşitli ülkelerin mit ve sembollerinde güneşe ait bir simgedir. Akıl, zihin, idrak, sezgi, iman gibi kavramları ifade eder. Türklerde sarı, merkezin rengidir. Toprağın, yani yaşanan bölgenin rengidir. Bu nedenle yer unsuruyla ilişkilendirilir. Çin'de M.Ö. VI. yy. da imparatorluğun rengi olan sarı, merkez ve hükümdar simgeciliğine bağlı olarak ün ve ilerlemenin de simgesidir. Dini anlamda güçlülüğü ve hakimiyeti ifade eder. Sarı renk Türklerde daha çok olumsuz anlamlarda kötülük ve felaket habercisi olarak tanımlanır (Koca, 2004: 35; Çoruhlu, 2011: 219). Birçok ülkede sarı, korkaklığı ve hasedi simgeler. Bir zamanlar hastalık ve karantina sarı bayrakla gösterilirdi (Wilkinson, 2009: 283).

Sarı renk Kuran'da beş ayette geçmektedir. Bunların birinde sarı için, insana huzur veren, iç açıcı, bir renk diye söz edilir. Bir başka ayette cehennemin vasfı olarak geçer. Diğer ayetlerde ise; hastalık, ölüm, canlılığın sona ermesi gibi negatif delaletlere sahip ve dünya hayatının durumunu sembolize eden bir renk olarak tanımlanmıştır (Çelik, 2010: 42). Kuran'daki üç ayette sarı renkle, insanoğluna içinde yaşadığı hayatın geçici olduğu hatırlatılmaktadır. Ayrıca sarı, altının rengidir, zekayı, arzuları ve ruhsal gelişimi simgeler. Büyük düşüncelerin, umutların ve mutluluğun rengidir. Bulunduğu ortama coşku ve neşe katar. Sarının bir diğer anlamı ise sıcaklık ve enerjidir (Okcu, 2007: 148, 151). Dışadönük, yenilikçi, yaratıcı, alternatifler üretebilen, ilgi çekmekten hoşlanan, neşeli, espiritüel, canlı, hareketli, kıpır kıpır insanların rengidir.

Tarihte Türklerin sıkça kullandığı renklerden biri olmuştur. Öyle ki Türk sarısına "altın sarısı" denilmiştir (Küçük, 2010: 187). Türkler, uzun yıllar sarı çizme giymişlerdir. Bugün halk arasında yaygın olarak kullanılan"sarı çizmeli Mehmet ağa deyiminin kaynağı bu geleneğimize dayanmaktadır (Rayman, 2014: 12).

İlkel toplumlarda sonsuza dek yaşamı simgeleyen sarı, Çin hükümdarının, güneşin evrenin merkezinde oturduğu gibi cennetin merkezinde oturduğu inancından dolayı saltanatı simgelediğine inanılmaktadır. Sarı renk ışınlarının, göğün mavisini delip geçerek öbür dünyanın tanrısal güçlerini açığa vurduğuna inanılırdı. Hristiyan ikonografisinde altın yaldızla boyanan şelale İsa'nın göğe çıkışından sonra yeryüzündeki boşluğu dolduran rengi simgelemek için kullanılmıştır. Sarı rengin,

gökteki güneş ile yer altındaki ateşin arasında olduğu varsayımıyla, vahiy yoluyla Tanrı aşkına ulaştırdığına ve ruhsal dengeyi sağladığına inanılmaktadır (Eser, 2014: 19).

Kromoterapide sarı rengi ve anlamı şöyledir; Sinir sistemini harekete geçirerek enerjiyi kaslara taşır. Sarı renk kırmızı ve yeşilin iyileştirici gücüne sahiptir. Bu rengi tercih edenler iyimser ve neşeli kişilerdir (Ustaoğlu, 2007: 59).

Karaman Beyliği mimarisinden, İbrahim Bey İmaret mihrabı ve Kazımkarabekir (Gaferyat) Ulu Cami mihrabında sarı ve yaldızla çinilerin renklendirildiği tespit edilmiştir.

7.3.2.6. Mor

Eskiden elde edilmesi masraflı olan giysiler mor renkli olduğu için bu renk zenginlikle ilişkilendirilirdi. Bu nedenle ilk çağlardan beri bir çok kültürde mor rengi; lüksün, varlığın ve gücün sembolü oldu. Kırmızının tutkusu ve mavinin akıcılığıyla oluşan mor, ılımlılık ve düşünülerek atılmış adımları simgelemektedir (Wilkinson, 2009: 282). Asaleti, itibarı ve kendine güveni de temsil eder. Özerklik ve bütünleniş yükselen özellikleridir. Ruhsal enerji ve sezgilerin rengidir. Yaratıcılık, hoşgörü ve düşünce gücü mor renk ile ilişkilidir. Güzellik simgesi olarak kullanılır.

Mor renk, Eski Roma ve Yunan uygarlıklarında çok rağbet gören bir renk olmuştur. Dönemin soyluluk rengi olarak kabul edilmiş, mor renkli kundaklara yalnızca taht adayı prensler sarılabilmiştir. Kırmızının şiddet, heyecan, yakıcılık ve ateş gibi etkileri mora dönüştüğünde hafifler ve sükunet bulur. Bu nedenle Ortaçağ'da İsa'nın Tanrı katına yükseltilerek betimlendiği tablolarda İsa'ya mavi veya mor bir giysi giydiriliyordu. Çünkü İsa ızdırap verici olaylara maruz kalırken sükunet içinde sessiz kalmıştı (Eser, 2014: 3-21).

Kromoterapide mor rengi ve anlamı şöyledir; Yanlış kullanımı sonucunda kavgaya eğilimli, saygısız bir karakter yapısı görülebilir. Küstahça bir gurur ortaya çıkabilir. Karakter bütünlüğünün kaybına ve kişiliğin çözülmesine yol açabilir (Ustaoğlu, 2007: 46).

Karamanoğlu Beyliği dönem mimarisinden, Ahmet Eflaki Dede Türbesine patlıcan moru sırlı çinilerin uygulandığı belirlenmiştir.

7.3.2.7. Siyah (Kara)

Kara renginin tarihsel süreç içerisinde olumlu ve olumsuz çok değişik anlamlarda kullanıldığı bilinmektedir. Türk mitolojisinde kara, toprak rengi olarak yer anlayışı ile birlikte kullanılmıştır. Diğer taraftan kara, Türklerde binlerce yıldan beri kuzeyin sembolü olarak kullanılmıştır (Genç, 1999: 46).

Dede Korkut hikayesinde kara; kötü haber, kötülük ya da yıkım anlamlarında kullanıldığı gibi, erkeklerin adlarına eklenen bir sıfat olarak, erkeklerdeki savaşçılık yeteneğinin belirtisi anlamında olumlu olarak da kullanılmıştır (Karabaş, 1996: 28,66). Türklerde kara; kuzeyde olan bir yer (şehir, ırmak, göl vs.) yada topluluk - şiddet, güç, yoğunluğu ve gerçeği vurgulamak için – yas ölüm gibi insanın hayatında meydana gelebilecek üzüntü verici hususları ifade etmek için – iki farklı şeyi belirtmek için kullanılmıştır (Çoruhlu, 2011: 209).

Siyah kelimesi, Kuran'da altı ayette ve yedi yerde geçmektedir. Bunlardan birinde gece ile gündüzün ayrılış vakti belirtilmekte; bir diğerinde dağlar üzerinden geçen yollar nitelenmektedir. Kalan dört yerde mücrimler, münafıklar ve özellikle de kafirler vasfedilmektedir. Yani siyah Kuran da; küfrü, öfkeyi, azabı, şerri, matemi ve hüznü temsil etmekte, kafirlerin rengi olarak belirtilmektedir. Zira karanlığın görünen bütün gerçekliği örtmesi gibi kafirler de ilahi gerçeği görmezlikten gelmekte İslami gerçekleri örtmektedirler (Okcu, 2007:137).

Mitolojide birçok ana tanrıça ve bakire örneğin Kibele, Efes'in Artemis ve Diana'sı, Hinduların Kali'si eski Mısırlılar'ın İsis'i, Yunan ve Roma'da Demeter, Afrodit simgesel olarak siyahla gösterilmişlerdir. Eski Mısır'da ve diğer Kuzey Afrika ülkelerinde mat siyah, verimli toprağın ve yağmurla şişmiş bulutların rengine benzediği için bereketin simgesel bir rengi olmuştur (Eser, 2014: 23).

Karaman Beyliği çinilerinde kullanılan siyah renk; motif konturlarında ya da çizgisel şeritlerle süsleme oluşturma amacıyla kullanılmıştır. Siyah rengiyle ilgili yapılan olumsuz tanımlamalar elbette çinilerde kullanılan siyahın bu anlamlarda

olduğunu göstermez. Çünkü çinilerde kullanılan siyah; motifleri toplayan ve netleştiren bir renktir. Kağıt üstünde siyah kalemle yaptığımız çizimler çini sanatında siyah renkle yapılmakta, desenin ortaya çıkmasını sağlamaktadır.

Karamanoğlu Beyliği dönem mimarisinden, İbrahim Bey İmaret mihrabı, Yollarbaşı (İlisra) Cami ve Seyyid Mahmud Hayran Kümbeti'ndeki sır altı teknikli çinilerde siyah renkle uygulama yapılmıştır.

SONUÇ

Karamanoğulları Beyliği dönemine ait çinili mimari yapıların; Ermenek, Karaman, Ereğli, Akşehir, Alanya, Sarayönü, Kazımkarabekir, Aksaray ve Konya'da olduğu belirlenmiştir. Karaman Kale kazıları neticesinde ele geçirilen mimari çinilerin de dahil edilmesiyle en çok çiniye sahip olan ilin, beyliğe başkentlikte yapan Karaman olduğu anlaşılmıştır. Beyliğe ait yirmibeş mimari yapının çinili olduğu tespit edilmiş, bunlardan on üçünde halen çinilerin mevcut olduğu, kalan on ikisinde ise çinilerin günümüze ulaşamadığı belirlenmiştir. Mimarideki çinilerin; mihrap, duvar, eyvan, minare, türbe ve odalar, sanduka, alınlık, kubbe, kubbe geçişleri ve taç kapılara uygulandıkları, en çok uygulandığı bölümün de mihrap olduğu tespit edilmiştir. Ayrıca beyliğe ait çinili mimari yapıların; mimari özellikleri, çinilerin teknik, ölçü, malzeme, sembolik anlamları, süsleme ve üslupları da detaylıca araştırılmıştır. Türk çini sanatında var olan tekniklerden bu dönem çinilerinde kullanılan ve kullanılmayanlar belirlenmiş, çiniler üzerine uygulanan motifler gruplandırılarak tarafımdan yapılan el çizimleriyle Karaman Beyliği'ne ait çini motifleri ve bu motiflerle yapılan tasarımlar ortaya koyulmuştur.

Karamanoğulları Beyliği'nin mimari çinilerine uygulanan süslemelerde geometrik formlu örneklerin çoğunlukta olduğu belirlenmiştir. Bunun yanında bitki, figür ve yazı formlarıyla süslenmiş çinilerin kullanımı da görülmektedir.

Bu dönemde kullanılan motif, kompozisyon ve formların tek bir sanatta değil farklı sanat alanlarında da uygulandığı görülmektedir. Yani, çini eseri üzerine uygulanmış bir süslemeyi, ahşap, maden, seramik, taş, alçı gibi farklı malzemeler üzerinde de görmekteyiz. Böylece kültürel değerlerimizi var eden sanat eserlerimiz farklı malzemeler üzerinde somutlaşmış, uzun yıllar kendi kimliğini koruyarak nesilden nesile aktarılmıştır. Beyliğin çini sanatında kullanılmış olan motiflerin benzerleri, Selçuklu, Osmanlı ve diğer beyliklerin çini eserlerine de uyarlanmıştır. Bu motifler, Türk çini sanatında var olan uygulamaların tekrarı niteliğindedir. Ancak var olan motiflere getirilen yeni tasarımlarla beyliğe has kompozisyonların oluşturulduğu görülmüştür.

Karamanoğulları Beyliği'nin mimari çinilerinde kullanılan teknikleri incelediğimizde Türk çini sanatında kullanılmış olan tüm tekniklerin bu dönem çinilerinde uygulanmadığını anlıyoruz. Minai tekniği hariç bu dönemde uygulanan sırlı tuğla, çini mozaik, tek renk sırlı, kabartma, lüster, sır altı, mavi beyaz, renkli sır teknikli çiniler, mimari yapıların iç ve dış cephesini farklı kompozisyonlarla süslemiştir. Beyliğin mimari çinilerinde köklerini Orta Asya'dan alan Selçuklu döneminde yaygın kullanılan tek renk sırlı, kabartma, mozaik ve sırlı tuğla çini tekniklerinin kullanımları devam etmiştir. Selçuklu döneminde fazlaca uygulanmış olan sır altı, lüster teknikli çiniler ve Osmanlı dönemine özgü mavi beyazların beyliğe ait mimari çinilerde var olduğu görülmüştür. Bu dönemde kullanılmış renkli sır (cuarda seca) tekniği, Timur devri etkisi altında gelişen yeni bir çini grubunun oluşmasında öncü olmuştur.

Karaman Beyliği çinilerinde Orta Asya, Selçuklu, Timur, Memluk, Osmanlı dönemi çini sanatının izlerini ve örnekleri görmekteyiz. Bu nedenle beyliğin mimari çinileri farklı teknik ve kompozisyonlar dahilinde olabildiği gibi benzer uygulamaların yapıldığı örnekler de görülmektedir.

Karamanoğulları Beyliği mimari çinilerinde kullanılan sırların renklerinde firuze, lacivert ve patlıcan morunun hakim olduğu anlaşılmıştır. Renklerdeki canlılık ve parlaklık beyliğin geç dönemlerinde yapılan mimari eserlerinde artmakta, erken dönem uygulamalarında daha mat ve cansız olduğu görülmektedir.

Karamanoğlu Beyliği Mimarisinde Çini başlıklı tez çalışmamız adından da anlaşıldığı gibi beyliğin mimari yapılarında mevcut olan veya bulunan çinileri içermektedir. Yapılarda mevcut olan çinilerin hepsi beyliğe ait olmayıp, Selçuklu ve Osmanlı dönem çinileride bulunmaktadır. Beyliğin mimari çinilerinin tatbikatına baktığımızda ise diğer dönemlere ait mimari çinilerle aynı olduğu görülmektedir. Farklı olan yapıya sonradan yerleştirilen Selçuklu ve Osmanlı dönemine ait olan çinilerin yerleşim düzenleridir. Bu çinilerin mimari elemanın özgün çinileriyle uyum içinde olmadıkları anlaşılmaktadır. Bu nedenle farklı yapılardan getirilen çinilerin sonradan ilave edildikleri aşikardır. Örneğin, Kazımkarabekir Ulu Cami'nin mihrap çinilerinin bütününe baktığımızda çini mozaiktir. Yollarbaşı Ulu Cami mihrabında ise çinilerin sonradan monte edilmiş olduğu anlaşılmaktadır. Sır altı, mavi beyaz ve lüster teknikli bu çiniler yapıda kullanılmış olan asıl çinilerin tekniklerine aykırılık

ve sonradan ilave edilmiş olmalarıyla döneme özgü bir yenilik arayışının göstergesi olabilir. Yapılara sonradan yerleştirilen bu çiniler, korunma amaçlı veya mimarideki kayıp çinilerin yerini doldurma amaçlıda kullanılmış olabilirler. Bu nedenle Karamanoğlu Beyliği dönemine ait mimari çinilerini değerli kılan, tek bir mimari yapıda farklı teknikli çinilerin bir arada kullanımıdır diyebiliriz. Karaman Beyliği mimari çini sanatında görülen bu tür denemeler kültürel zenginlikte tarihi bir değere sahip olduğumuzun göstergesidir.

Beyliğin müzelerde bulunan çinilerini incelediğimizde sadece Konya ve Karaman bölgelerinde mevcut olduğu anlaşılmıştır. Konya Sahip Ata Vakıf Müzesi ve Karatay Medresesi Çini Eserler Müzesi'nde korunan çiniler, Kazımkarabekir Ulu Cami mihrap bordürünün altıgen formlu çinileri olup mavi beyaz ve lüster tekniklidir. Karaman Müzesi'nde ise Karaman Kale kazıları sonucunda elde edilen tek renk sırlı çiniler bulunmuştur. Ancak elde edilen çinilerin çoğu küçük ebatlı kırık parçalardan oluştuğu için formları hakkında genel bir değerlendirme yapılamamıştır. Konya ilinin Akşehir ilçesindeki Akşehir Müzesi'nde sergilnemekte olan tilki motifli lüster teknikli çini ise Seyyid Mahmud Hayrani Kümbeti'nden elde edilmiştir. Ancak bu çininin yapı üzerinde bulunmayışı ve Selçuklu eseri olduğu kümbetin incelendiği bölümde belirtilmiştir.

Konya, Karaman illerinde bulunan Karaman Beyliği'ne ait mimari yapıların sahip oldukları çiniler Ermenek, Ereğli gibi ilçelerde bulunan mimari yapıların çinilerine kıyasla daha intizamlı ve kalitelidir diyebiliriz. Örneğin; Karaman İbrahim Bey İmareti'nin renkli sır teknikli mihrap çinisi ile Ermenek Ulu Cami'nin mihrap çinilerini kıyasladığımızda bunu görebilmekteyiz.

Karamanoğlu Beyliği'ne ait kasaba ve köylerdeki mimari yapılarda yapılan bilinçsiz onarımlar çinilerin tahribatında büyük oranda etkili olmuştur. Ayrıca beyliğe ait çini süslemelerin, alçı ve taş süslemeye kıyasla ikinci planda kaldığı anlaşılmıştır. Sonuç olarak Karamanoğlu Beyliği mimari çinileri diğer sanatlarda olduğu gibi köklerinden beslenmiş, zamanla yapılan yeni ilaveler ve gelişmelerle mimarisinde uygulama alanı bulmuştur. Kendinden önce var olan çini sanatının teknik ve motif gibi özelliklerini devam ettirmiş, diğer kültürel çevrelere has yeni çini tekniklerini kendi içinde benimseyerek yeniliklere açık olduğunu göstermiştir.

KAYNAKÇA

Akalın, Şebnem (1997), "Hatuniye Medresesi", **Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi**, Cilt. 16, İstanbul, s. 503.

Akar, Azade - Keskiner, Cahide (1978), **Türk Süsleme Sanatlarında Desen ve Motif**, Tercüman Sanat ve Kültür Yayınları, İstanbul.

Akıncı, H. Selim, (2009), **Türk Çini Sanatında Çiçekli Vazo Tasvirli Panolar**, Trakya Üniversitesi Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Edirne.

Akok, Mahmut (1973), "Konya'da Üç Tarihi ve Mimari Eser, Altınapa Kervansarayı, Hasbey Darülhuffazı ve II. Selim İmareti", **Türk Arkeoloji Dergisi**, Sayı. XX, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, s.5-36.

Aksu, Hatice (1998), **Rumi Motifinin Kökeni**, Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bililer Enstitüsü, Arkeoloji ve Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı, Türk İslam Sanatları Programı, Doktora Tezi, İstanbul.

_____, (2009), "Türk Süsleme Sanatı Motiflerinden Rumi ve Münhani", **Hat ve Tezhip Sanatı**, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, s. 451-465.

Akyurt, Yusuf (1939), **Türk Asarı Atikası Binalarına Ait Tarihi Mecmua, Karamanoğulları Hükümeti Devri**, Cilt. II, Konya.

_____, (1940), **Türk Abideleri-I**, Cilt.I, Konya.

_____, (1941), **Türk Abideleri-II**, Cilt. II, Konya.

Alıcıgüzel, Nabi-Ural, Mehmet (1971), **İlçemiz Sarayönü**, Kaplan Yayınları, Konya.

Alp, Özlem (1998), **Konya ve Yöresi Kilimlerinde Semboller**, Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Uygulamalı Resim Eğitimi Ana Bilim Dalı, Doktora Tezi, Ankara.

Altun, Ara (1991), **İznik Çini ve Seramikleri**, **Sedberk Hanım Müzesi Türk Çini ve Seramikleri**, İstanbul.

_____, (2007), **Türkiye'de Müzecilik, 100 Müze 100 Eser**, Cilt. II, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul.

Altun, Ara - Arlı, Demirsar (2008), **Anadolu Toprağının Hazinesi Çini, Osmanlı Dönemi**, Kale Grubu Kültür Yayınları, İstanbul.

Anonim (1971), "Karamanoğulları Maddesi", **Türk Ansiklopedisi**, Cilt. XXI, Ankara, s.304-306.

_____, (1986), "Karaman", **Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedi**, Cilt. 12, Interpress Yayınları, İstanbul, s. 6390.

_____, (1988), "Konya Coğrafyası ve Tarihine Genel Bir Bakış", **Konya**, Ankara, s.102.

_____, (1991), **Dünden Bugüne Karaman**, Karaman Valiliği, Karaman.

_____, (1991), **Konya'da Selçuklu ve Osmanlı Eserleri**, Bora Yayınları, Ankara.

_____, (2000), **Seramiklerin Görkemi XVI-XIX. yy. Suna İnan Kıraç ve Sadberk Hanım Müzesi Koleksiyonu**, Zero Yayınları, İstanbul.

_____, (2008), "Rumi Motifleri-1", **Megep (Mesleki Eğitim ve Öğretim Sisteminin Güçlendirilmesi Projesi)**, Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, Ankara.

_____, (2014), **Karaman Kalesi Arkeolojik Kurtarma Kazısı, 700 Yıllık Sarayın Keşif Hikayesi**, Karaman Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları, Karaman.

Apa, Gülay (2008), **Konya-Ereğli Türk Devri Mimarisi**, Ereğli Belediyesi Yayınları, Konya.

Arık, Rüçhan (2000), **Kubad Abad Selçuklu Saray ve Çinileri**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

Arık, Rüçhan – Arık, Oluş (2007), **Anadolu Toprağının Hazinesi; Çini Selçuklu ve Beylikler Çağı Çinileri**, Kale Grubu Kültür Yayınları, İstanbul.

Armutlu, H. Mehmet (2001), **Karamanoğulları Tarihi**, Karaman Valiliği Yayınları, Karaman.

Arol, Zeynep (2010), **Geleneksel Formlarda Kuş Figürlü Tasarımlar**, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Geleneksel Türk Sanatları Anasanat Dalı, Eski Çini Onarımları Programı, Yüksek Lisans Eser Metni, İstanbul.

Arseven, Celal E. (1950), "Çini", **Sanat Ansiklopedisi**, Cilt. 2, İstanbul, Milli Eğitim Basımevi, s. 410.

Aslanapa, Oktay (1949), **Osmanlılar Devrinde Kütahya Çinileri**, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınlarından, Sanat Tarihi Enstitüsü: 5, İstanbul.

_____, (1964), "Kırmızı Hamurlu İlk Osmanlı Keramikleri, Milet İşi Denilen Keramikler", **Türk Kültürü**, Yıl: III, Sayı. 25, İstanbul, Türk Kültürü Araştırma Enstitüsü, s. 391-399.

_____, (1971), **Turkısh Art and Archıtecture**, Praeger Yayınları, London.

_____, (1973), **Türk Sanatı II**, **Anadolu Selçuklularından Beylikler Devrinin Sonuna Kadar**, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.

_____, (1977), **Yüzyıllar Boyunca Türk Sanatı**, Tifdruk Matbaası Yayınları, İstanbul.

_____, (1984), "Çini ve Keramik Sanatı", **Türk Sanatı**, Faber Yayıncılık,. İstanbul, s. 317-322.

_____, (1985), **Anadolu Türk Çini ve Seramik Sanatı**, Baha Matbaası Yayınları, İstanbul.

_____, (1987), **Türk Halı Sanatının 1000 Yılı**, Eren Yayınları, İstanbul.

_____, (1993), "Türk Çini Sanatı", **Türk Sanatı El Kitabı: İslam Öncesi Sanat-Mimari-Halı-Kumaş-Çini-Keramik-Minyatür**, İnkılap Kitabevi, İstanbul, s. 25.

_____, (1993), "İznik Kazılarına Göre Osmanlı Keramik Sanatı", **Kültür ve Sanat**, Yıl. I, Sayı. 4, İş Bankası Yayınları, Ankara, s. 61.

_____, (1999), **Turkısh Arts**, Doğan Kardeş Yayınları, İstanbul.

_____, (2003), **Türk Sanatı**, Remzi Kitap Evi Yayınları, İstanbul.

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

Atalay, Mansur (1983), **Kütahya Çinicilik Sanayinin İncelenmesi**, Atatürk Üniversitesi Yayınları, Eskişehir.

Atasoy, Nurhan - Raby, Julıan (1989), **İznik Seramikleri**, Alexandrıa Press, London.

Ateş, Mehmet (1996), **Mitolojiler Semboller ve Halılar**, Sembol Yayınları, İstanbul.

Avşar, Lale (2010), "Antik Yunan Seramiklerdeki Haç ve Çarkıfelek Simgeleri ve Bunların Avrasya, Anadolu ve Mezopotamya Kültürlerindeki Muhtemel Kaynakları", **Mukaddime**, Sayı. 3, Konya, s. 89.

Aydoğmuş, Demirbaş, Gülçin, (2007), **Tarihsel Süreç İçinde Bezeme Sanatında Peyzaj Elemanları**, Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Şehir ve Bölge Planlama Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

Ayduslu, Nevin (2012), **Anadolu Selçuklu Mimarisinde Çini Mozaik**, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Doktora Tezi, Erzurum.

Aygör, Erkan - Tokay, Kemal - Baykal, Şenay - Yöreli, Yasin - İpek, Ruhsar - Doğan, Nursel (2010), **Konya İl Merkezi Taşınmaz Kültür ve Tabiat Varlıkları Envanteri**, Konya Büyükşehir Belediyesi Yayınları, Konya.

Bakır, Turan (1999), "Türk Çini Sanatının Tarihsel Gelişimine Kısa Bir Bakış", **İznik Çinileri ve Gülbenkyan Koleksiyonu**, T.C. Kültür Bakanlığı Osmanlı Eserleri, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, s. 10-12.

Bakırer, Ömür (2000), **Onüç ve Ondördüncü Yüzyıllarda Anadolu Mihrapları**, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara.

_____, (2006), "Anadolu'da XIII. yy. Tuğla Minarelerin Konum, Şekil, Malzeme ve Tezyinat Özellikleri", **Vakıflar Dergisi**, Sayı. IX, Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, s. 337.

Bardakçı, Halit (1976), **Bütün Yönleriyle Ermenek**, Konya.

Barışta, Örcün (2015), **Türk El Sanatları**, Cilt. II, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, İstanbul.

Barry, Mıchael (1995), **Colour and Symbolızm ın Islamıc Archıtecture, Eight Centurıes of the Tıle-maker's Art**, Themes and Hudson Publıshıng, London.

Bayık, Naciye (1995), **Konya ve Çevresindeki Selçuklu ve Beylikler Devri Sandukaları**, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Konya.

Bayrak, E. (2006), **Kütahya Çinilerinin Teknik Ve Desen Özellikleri**, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Ankara.

Baysal, Ali, Fuat (2016), "Hasbey Darul Huffazı Tezyinatı Hakkında Bir Değerlendirme", **Uluslararası Orta Anadolu ve Akdeniz Beylikleri Tarihi, Kültürü ve Medeniyeti Sempozyumu-II, Karamanoğulları Beyliği**, Cilt, I, Necmettin Erbakan Üniversitesi Yayınları, Konya, s. 692-707.

Berger, Rainer, (1970), "Chemical studies of Islamic luster glass." (Editör: Brill, R. H.) **Scientific Methods in Medieval Archaeology**, Chapter XVI. Berkeley, CA: U of Calif. P, pp. 351-377.

Bilici, Kenan (1985), "Karamanoğlu Alaeddin Bey Türbesi", **Vakıflar Dergisi**, Sayı. 19, Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, Ankara, s. 271-276.

Bilir, Timur (2008), **Erken Osmanlı Dönemi Renkli Sır Tekniği ve Yeni Yorumları**, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanatta Yeterlilik Eser Metni, İstanbul.

Birol, İnci - Derman, Çiçek (2007), **Türk Tezyini Sanatlarında Motifler**, Kubbealtı Yayınları, İstanbul.

Birol, İnci, A. (2009), **Türk Tezyini Sanatlarında Desen Tasarımı Çizim Tekniği ve Çeşitleri**, Kubbealtı Yayınları, İstanbul.

Blaır, S. Sheıla – Bloom, M. Jonathan (1994), **The Art and Archıtecture of Islam (1250-1800)**, Yale Unıversıty Press, Sıngapore.

Boran, Ali – Bayar, Şengül (2014), "Sarayönü Dini Yapıları", **Tarih, Kültür, Sanat, Turizm ve Tarım Açısından Uluslararası Sarayönü Sempozyumu (24-26 Ekim 2014 Konya) Bildiri Kitabı**, Selçuk Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Yayınları: 8, Konya, s. 367-404.

Bozkuş, A. Mehmet (2008), **Türkiye Selçukluları Döneminde Karamanlılar**, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih (Genel Türk Tarihi) Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Ankara.

Boyacıoğlu, Ramazan (2001), **Karamanoğulları Tarihi**, Dilek Ofset Matbaacılık, Sivas.

Boynukalın, İbrahim, Rıfkı (1990), **Bütün Yönleriyle Karaman İli-Ermenek, Kazımkarabekir, Ayrancı**, Ofset yayınları, İstanbul.

Can, Y. - Gün, R. (2006), **Türk İslam Sanatları ve Estetiği**, İstanbul, Kayıhan Yayınları.

Cantay, Gönül (2002), "Anadolu Türk Beylikleri Sanatı", **Türkler VIII**, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, s. 15.

Carswell, John (2006), **Iznık Pottery**, The Brıtısh Museum Press, London.

Cengiz, Ahmet (2008), **XVIII. yüzyılda Lârende (Karaman) Şehrinin Fiziki Ve Sosyo-Ekonomik Yapısı**, Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Ana Bilim Dalı Yeniçağ Tarihi Bilim Dalı, Konya.

_____, (2014), **Karaman Tarihi (XVIII. Yüzyıl)**, Çizgi Kitapevi Yayınları, Konya.

Challaye, Felicien (1998), **Dinler Tarihi**, Varlık Yayınları, İstanbul.

Cura, Nilgün (2008), **Erken Osmanlı Mimarisinde Renkli Sır Tekniğinde Çiniler (1300-1453)**, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Çanakkale.

Çağlıtütüncigil, Ersel (2007), **Azerbaycan`da ki İslami Dönem Yapılarında Süsleme**, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı, Doktora Tezi, İzmir.

Çalışkan, Kadir (2012), **Es-Sakızî'nin İçel ve Karaman Tarihi (Metin Tenkidi Ve Değerlendirmesi**, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi Ve Sanatları Anabilim Dalı, İslam Tarihi Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Kayseri.

Çaycı, Ahmet (2008), **Selçuklularda Egemenlik Sembolleri**, İz Yayıncılık, İstanbul.

_____, (2015), "Zaman ve Sanat Bağlamında Çark-ı Felek Motifi", **Uluslararası İslam Medeniyetinde Zaman Sempozyumu, Bildirileri**, Cilt. II, İstanbul, s. 299-306.

Çekinmez, Vural (2000), **Farklı Kültürlerde Renklerin Anlamları**, İgeme İhracatı Geliştirme Etüd Merkezi Yayınları, Ankara.

Çelebi, Evliya (1935), Seyehatneme, Anadolu, Suriye, Hicaz (1671-1672), Cilt.IX, Devlet Matbaası, İstanbul.

Çelik, Sümeyya (2007), **İslam Öncesi Türk Sanatında Bazı Hayvansal ve Bitkisel Kültür Ögeleri**, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enst., İslam Tarihi ve Sanatları Ana Bilim Dalı Türk İslam Sanatları Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Konya.

Çelik, Beşir (2010), **Kuran-ı Kerim'deki Renkler ve Renk İfade Eden Kelimelerin Tahlili**, Harran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Temel İslam Bilimleri Anabilim Dalı Tefsir Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Şanlıurfa.

Çiftçioğlu, İsmail (2001), "Ermenek'te Emir Musa Bey Medresesi (Tol Medrese) ve Vakfiyesi", **İlmi Araştırmalar 12**, İstanbul, s. 73.

Çini, Rıfat (2002), "Ateşin Yarattığı Sanat Kütahya Çiniciliği", **Kütahya Çiniciliği**, Celsus Yayıncılık, İstanbul, s.12.

Çolak, Ahmet (2012), **Karaman**, Karaman, İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü, Karaman.

Çolak, Ahmet - Yıldız, Y. Oğuz - Öztora, Ayça (2012), **Karaman Gezi Rehberi**, Özgün Yayınları, Karaman.

Çoruhlu, Yaşar (2011), **Türk Mitolojisi'nin Ana Hatları**, Kabalcı Yayınları, İstanbul.

Çoşkun, Fahri (1996), **888/1483 Tarihli Karaman Eyaleti Vakıf Tahrir Defteri**, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü İktisat Fakültesi, Türk İktisat Tarihi Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

Delen, Kadir (2005), **Karaman İl Merkezinin Beşeri ve Ekonomik Coğrafya Özellikleri**, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Ortaöğretim Sosyal Alanlar Anabilim Dalı Coğrafya Öğretmenliği Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Konya.

Demir, Derya (2010), **Beylerbeyi Camii Çinileri**, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Sakarya.

Demiralp, Yekta (1996), **Akşehir ve Köylerindeki Türk Anıtları**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

_____, (2009), "Seyyid Mahmud-ı Hayrani Türbesi", **Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi**, Cilt. 37, s. 68-69.

Demiriz, Yıldız (1996), "Mimari Süslemede Renk Unsuru Olarak Kullanılan Keramik Çanaklar", **Sanat Tarihi Yılığı V**, İstanbul, 1972-7, s. 175.

Diez, Ernst.-Aslanapa, Oktay-Koman, M. Mahmut (1950), **Karaman Devri Sanatı**, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul.

Dodkhudoeva, Larisa (2011), **The Folk of Tajıkıstan (Tradıtıonal Crafts),** Mıho Museum Publıcatıon, Japon.

Doğan, Nermin, Şaman (2003), "Bezemeye Bakış, Anadolu'da İlhanlı İzleri", **Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi,** 20/I: 150-166.

_____, (2006), "Kültürel Etkileşim Üzerine: Karamanoğulları-Memluklu Sanatı", **Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi**, Cilt. 23, Sayı. 1, Ankara, s. 131-149.

_____, (2009), "Karamanoğulları Dönemine Ait Bir Yapı; Konya Fakih Dede Türbesi", **Hacettepe Üniversitesi**, **Türkiyat Araştırmaları Dergisi**, Ankara, s. 91-108.

Doğan, Nermin, Şaman - Fataha, Ebru (2011), "Karamanoğulları Medreselerine Tarihsel Bir Yaklaşım: Ermenek Tol, Karaman Hatuniye ve Niğde Ak Medreseleri", **Türkiyat Araştırmaları**, Sayı. 14, Ankara, s. 102-105.

Doğan, T. Elif (2010), **Bursa Yeşil Cami Çinileri (1419-1424)**, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Çanakkale.

Doğanay, Aziz (2009), **Osmanlı Tezyinatı Klasik Devir İstanbul Hanedan Türbeleri (1522-1604)**, İstanbul.

_____, (2009), "Hatayi Üslubu Motifler", **Hat ve Tezhip Sanatı**, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, s. 437-449.

_____, (2010), "Türk Çini Sanatı", **İslam Sanatları Tarihi**, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir, s.171-180.

_____, (2012), "Tezyinat", **Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi**, Diyanet Vakfı Yayınları, Cilt. 41, Ankara, s. 79-83.

Doğru, Sümeyye (2010), **Heykelde Geometrik Soyutlama**, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Heykel Ana sanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İzmir.

Dönmez, Nuray (2006), "Osmanlı Dönemi Mavi Beyaz Çinilerinde Desen", **Uluslararası Geleneksel Sanatlar Sempozyumu-Bildiriler**, Cilt. II, Tübitak Yayınları, İstanbul, s.439-440.

Duran, Remzi (1988), "Konya - Sarayönü'nde Üç Ahşap Cami", **Vakıflar Dergisi**, Sayı. 20, Ankara, s. 47-62.

_____, (2012), **Mitoloji ve Din**, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir.

Duru, Ahmet Talat (2010), **Karaman Tarihi**, Karaman.

Durukan, Aynur (2000), "İbrahim Bey İmareti ve Kümbeti", **Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi**, Cilt. XXI, İstanbul, s. 287-290.

Dülgerler, Nuri, Osman (2006), **Karamanoğulları Dönemi Mimarisi**, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.

Eravşar, Osman - Karpuz, Haşim - Divarci, İbrahim - Kuş, Ahmet – Şimşek, Feyzi (2013), **Büyük Selçuklu Mirası-I**, Selçuklu Belediyesi Yayınları, İstanbul.

_____, (2013), **Büyük Selçuklu Mirası-II**, Selçuklu Belediyesi Yayınları, İstanbul.

Erbek, Mine (2002), **Anadolu Motifleri**, Dumat Yayınları, Ankara.

Erdemir, Yaşar (2001), **Karatay Medresesi Çini Eserleri Müzesi**, Konya Valiliği İl Kültür Müdürlüğü Yayınları, Konya.

_____, (2007), **İnce Minare Taş ve Ahşap Eserler Müzesi**, Konya.

Erginsoy, Ülker (1978), **İslam Maden Sanatının Gelişmesi (Başlangıcından Anadolu Selçuklularının Sonuna Kadar)**, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul.

Erkanal, Armağan (1993), **Anadolu'da Bulunan Suriye Kökenli Mühürler ve Mühür Baskılar**, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.

Eroğlu, Bahtiyar - Yaldız, Esra (2000), "Kültür Mirasının Sürekliliği İçin Anıtsal Binaların Yeniden Kullanılması Bağlamında Ermenek Tol Medrese", **Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, Sayı. X, Konya, s. 318-321.

Ersoy, Ayla (2008), **Traditional Turkish Arts**, Republıc Of Turkey Mınıstry Of Culture And Tourısm Publıcatıons, Ankara.

Eser, Birgül (2014), **Görsel Sanatlarda (Resimde) Renklerin Dili**, İstanbul Arel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Grafik Tasarımı Anasanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi.

Esin, Emel (1978), **İslamiyet'ten Önceki Türk Kültür Tarihi ve İslam'a Giriş**, İstanbul.

_____, (2003), **Orta Asya'dan Osmanlıya Türk Sanatında İkonografik Motifler**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.

Eyice, Semavi (1989), "Alaeddin Bey Türbesi", **Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi**, Cilt. II, İstanbul, s.324.

Fataha, Ebru, Bilget (2010), **Karamanoğlu Beyliği Yapılarında Mimari Süsleme**, Hacettepe Üniversitesi Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Doktora Tezi, Ankara.

Fehervari, Geza (1998), **Pottery of The Islamıc World**, Tareq Rajab Museum.

_____, (2000), **Ceramıcs of the Islamıc World**, London.

Ferguson, George (1966), **Signs & Symbols in Christian Art**, Oxford Üniversity Press, New York.

Fındık, Ö. Nurşen (2008), **Hasankeyf Seramikleri (2004-2006),** Alka Yayınları, Ankara.

Genç, Reşat (1999), **Türk İnanışları ile Milli Geleneklerinde Sarı Kırmızı ve Yeşil**, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara.

Golombek, Lisa (1993), "The Paysage as Funerary İmagery ın the Tımurıd Perıod", **Muqarnas 10**, Tıles & Mural Paintigs, pp. 241-252.

Görür, Muhammet (2002), "Beylikler Dönemi Mimarisinde Figürlü Süsleme", **Türkler**, Cilt. 21, Yeni Türkiye Yayınları, s.55-61.

Gümüşçü, Osman (2016), "Karamanoğulları Beyliği Atlası", **Uluslararası Orta Anadolu ve Akdeniz Beylikleri Tarihi, Kültürü ve Medeniyeti Sempozyumu-II, Karamanoğulları Beyliği**, Cilt, II, Necmettin Erbakan Üniversitesi Yayınları, Konya, s.516-533.

Gündoğdu, Özlem (2008), **İstanbul İlinde Bulunan Yeni Camii Duvar Çinileri Üzerine Bir Araştırma**, Gazi Üniversitesi Geleneksel Türk El Sanatları Bilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, Ankara.

Günal, Zerrin (2006), "Karamanoğulları Beyliği", **Anadolu Selçukluları ve Beylikler Dönemi Uygarlığı**, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, s.133-139.

Günyar, Şerife (2007), **Anadolu Seramiğinde Kuş Ögeleri**, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanatta Yeterlilik Tezi, Eskişehir.

Gürbüz, Hulusi (2014), "International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic", **Turkish Studies**, Vol. 9/6, Ankara, s. 485-504.

Güvenateş, Hediye K. (1996). **Türk Çini Sanatı Teknikleri Ve Mozaik Tekniğinde Üretilen Çinilerin Günümüz Dekorasyonunda Kullanımı Üzerine Öneriler**, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İzmir.

Hattstein, Markus-Delius, Peter (2007), **İslam Sanatı ve Mimarisi**, Literatür Yayıncılık, İtaly.

Hazar, Mehmet – Şengönül, Mehmet (2012), "Türk Kültüründe Sıfırdan Dokuza Kadar Sayı Adları ve Matematik Değerleri", **Bal-Tam Türklük Bilgisi 17**, s. 141-158.

Hıtzel, Frederıc-Jacotın, Mıreille (2005), **İznık-L'aventure D'une Collectıon**, Paris.

Irwin, Robert (1977), **Islamıc Art**, Laurence Kıng Publıshıng, London.

İnan, Abdülkadir (1934), "Ongon" ve "Tös" Kelimeleri Hakkında", **Türk Tarih Arkeologya ve Etnografya Dergisi**, Sayı:II, Devlet Matbaası Yayınları, İstanbul, s. 277.

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

_____, (2012), **"**Seramik Sanatında Yeni Arayışlar, Lüster Tekniği ve 9-13. yy. İslam Dönemi Lüster Seramiği", **Seres 2007 - Uluslararası Katılımlı Seramik, Cam, Emaye, Sır ve Boya Semineri Bildiriler Kitabı**, Eskişehir, s. 219-229.

İzet, Hakkı (1953), Mevlana Türbesinin Çini Kaplamaları ve Anadolu Selçuk Çiniciliğinin Sanat ve İşçilik Özellikleri, **Belleten**, Cilt. XVI, Sayı. 64, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, s. 577- 583.

_____, (1986), "İznik Çiniciliği", **Türk Çini Sanatından Örnekler**, Türk Süsleme Sanatları Serisi 11, Ak Yayınları, İstanbul.

Jenkins, Marilyn (1983), "Islamıc Pottery, A Brıef Hıstory ", **The Metropolıtan Museum of Art**, **Bulletin,** Volum XL, Nuumber 4, New York.

_____, (1984), "Memluk Underglaze-Paınted Pottery: The Eleventh Century Reconsıdered", **Muqarnas** ,Sayı. 2, s. 56-66.

Kaçmaz, Harun (2008), **Cumhuriyetten Günümüze Kütahya Çini Sanatı, Bazı Atölyeler ile Ustaların Çini ve Seramik Sanatına Katkıları**, Sakarya Üniversitesi Geleneksel Türk El Sanatları, Eski Çini Onarımları Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Sakarya.

Karabaş, Seyfi (1996), **Dede Korkut'ta Renkler**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Karaçağ, Abdullah (2002), **Beylikler Devri Mimarisinde Alçı Süslemeler**, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı, Doktora Tezi, Konya.

Karamağaralı, Beyhan (1985), "Ereğli Şeyh Şıhabud-din Sühreverdi Türbe - Mescid ve Zaviyesi Sondajları", **VII. Kazı. Sonuçları Toplantısı**, 20-24 Mayıs, Ankara, s. 661-66.

_____, (1991), **Alanya Gülefşan Kasrı Kazısı**, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara.

Karamağaralı, Haluk (1966), "Mevlana'nın Türbesi", **Türk Etnografya Dergisi**, Sayı. VII, Milli Eğitim Yayınları, İstanbul, s.38-42.

Karpuz, Emine (1989), **Kazımkarabekir'deki Tarihi Eserle**r, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Konya.

_____, (1999), "1997 Yılı Konya Eflaki Dede Türbesi Sondaj ve Kurtarma Kazısı Çalışmaları", **IX. Müze Kurtarma Kazıları Semineri**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, s.111.

Karpuz, Emine – Tütüncü, Mehmet (2015), **Gaferyad Kitabı, Karaman'ın Kazımkarabekir İlçesi ve Çevresinde Tarihi Eserler, Kültür ve Kitabeler**, Sota Yayınları, İstanbul.

Karpuz, Haşim (1996), **Fotoğraflarıyla Geçmişte Konya**, Konya Büyük Şehir Belediyesi Yayınları, İstanbul.

_____, (2009), **Türk Kültür Varlıkları Envanteri Konya 42**, Cilt. I, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.

_____, (2009), **Türk Kültür Varlıkları Envanteri Konya 42**, Cilt. II-III, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.

_____, (2009), **Türk Kültür Varlıkları Envanteri Karaman**, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.

_____, (2010), "Şehabeddin Sühreverdi Külliyesi", **Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi**, Cilt. 38, Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul, s. 420-421.

Karpuz, Haşim - Şimşek, Feyzi - Kuş, Divarcı (2008), **Anadolu Selçuklu Eserleri Fotoğraf Albümü**, Efsane Yayıncılık, İstanbul.

Karpuz, Haşim - Karpuz, Emine (2007), "Konya'da Bulunan Selçuklu Yapılarında Çini Süsleme", **Konya'daki Selçuklu Çini Örnekleri**, Fsf Basımevi, İstanbul, s.1-4.

Kavuncuoğlu, A. Pınar (2003), **Selçuklu Dönemi Konya ve Yöresi Çini ve Seramiklerindeki Sembolik Motiflerin Günümüz Kültür ve Sanat Eğitimindeki Yeri ve Önemi**, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Seramik Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Ankara.

Kayoğlu, Gündağ - Belli, Oktay (1993), **Anadolu'da Türk Bakırcılık Sanatının Gelişimi**, Sandoz Kültür Yayınları, İstanbul.

Kayserilioğlu, Seran (2010), **Selçuklu, Osmanlı ve Endülüs Dönemi Kaplama Seramiklerinin Karşılaştırmalı Değerlendirmesi ve Günümüz Karo Endüstrisine Yansımaları**, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Seramik ve Cam Tasarımı Anasanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

Kerametli, Can (1973), "Anadolu Selçuklu Devri Duvar Çinileri", **Türkiyemiz**, Yıl. 4, Sayı. 10, İstanbul, s. 2-10.

_____, (1986), "Osmanlı Devri Çini ve Seramikleri", **Türk Çini Sanatından Örnekler**, Türk Süsleme Sanatları Serisi 11, Ak Yayınları, İstanbul, s. 32-43.

Keskiner, Cahide (1923), **Turkısh Motifs, Türk Motifleri**, İstanbul.

_____, (2002), **Türk Süsleme Sanatlarında Stilize Çiçekler - Hatai**, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara.

Kılıç, H. Çiğdem (2003), **Türk Kültüründe İnanç ve İnanışlar**, Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Sakarya.

Kılınç, Emine (2008), "Klasik Osmanlı Eğitim Kurumlarından Konya Darul huffazları (XVII. yy)", **Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, Cilt.7, Sayı.1, Konya, s. 19-41.

Koca, Salim (2002), "Anadolu Türk Beylikleri", **Türkler**, Cilt. 6, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, s. 703.

_____, (2016), "Anadolu Türk Beyliklerinde Teşkilat ve Kültür", **Uluslararası Orta Anadolu ve Akdeniz Beylikleri Tarihi, Kültürü ve Medeniyeti Sempozyumu-II, Karamanoğulları Beyliği**, Cilt, II, Necmettin Erbakan Üniversitesi Yayınları, Konya, s 14-39.

Koca, K. Selçuk (2004), **Türk Kültüründe Ongunlar ve Semboller**, Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Sakarya.

Kolas, C. Hasip (1995), **Gez Dünyayı Gör Konya'yı**, Damla Ofset Yayınları, Konya.

Konyalı, İ. Hakkı (1945), **Nasreddin Hocanın Şehri Akşehir, Tarihi-Turistik Kılavuzu**, Numune Yayınları, İstanbul.

_____, (1964), **Abideleri ve Kitabeleri ile Konya Tarihi**, Konya.

_____, (1967), **Abideleri ve Kitâbeleri ile Karaman Tarihi, Ermenek Mut Abideleri**, Baha Matbaası, İstanbul.

_____, (1974), **Abideleri ve Kitabeleri ile Niğde – Aksaray Tarihi**, Cilt. I, Fatih Yayınevi İstanbul.

Kozan, Ali (2012), "Türkiye Selçukluları Döneminde Akşehir'de Bir Sufi: Seyyid Mahmud Hayrani ve Zaviyesi", **Vakıflar Dergisi**, Sayı. 38, Ankara, s. 43-64.
Köroğlu, Hüseyin (1999), **Konya ve Anadolu Medreseleri**, Ofset Yayınları, Konya.

Kuban, Doğan (1995). **Türk ve İslam Sanatı Üzerine Denemeler**, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul.

Kuran, Abdullah (1969), "Karamanlı Medreseleri", **Vakıflar Dergisi**, Sayı. 8, s. 209-223.

Küçük, Salim (2010), "Eski Türk Kültüründe Renk Kavramı", **Bilig**, Sayı. 54, Ordu, s. 185-210.

Küçük, A. Mehmet (2013), "Türk Destanlarında "Sayı" Motifinin Dini Yansımaları", **Gazi Türkiyat**, Ankara, s. 91-109.

Lane, Arthur (1947), **Early Islamıc Pottery: Mesopotamıa, Egypt and Persia**, London.

_____, (1957), **Later Islamıc Pottery Persıa, Syrıa, Egypt, Turkey**, Faber and Faber Yayınları, London.

Mack, Rosamond-Wood Barry-Carter Rıchard (2004), **Islamıc Art and Culture**, The Dıvısıon of Educatıon and Produced by Publıshıng Ofiice, Washington.

Meinecke, Michael (1976), **Fayance Dekorationen Seldschukischer Sakralbauten in Kleinasien**, Verlagernst Wasmuth - Tubingen.

Mısırlıoğlu, Ahmet (2006), **Karaman Tarihi ve Kültürü, Bir Zamanlar Karaman**, Arı Ofset Matbaacılık, İstanbul.

Mimar, Şehabeddin (1930), **Selçuki ve Osmanlı Çinileri İşçiliği,** Kainat Kütüphanesi Yayınları, İstanbul.

Mülayim, Selçuk (1982), **Anadolu Türk Mimarisinde Geometrik Süslemeler**, Selçuklu Çağı, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.

_____, (1989), "Selçuklu Sanatında İnsan Figürünün İkonografik Kaynağı", **Antalya III. Selçuklu Semineri Bildirileri, 10-11 Şubat**, Antalya Valiliği Yayınları, İstanbul, s.91.

_____, (2013), "Rumi Motifinin Zoomorfik Kökeni Hakkında", **El Sanatları Dergisi**, Sayı. 15, İstanbul, s. 100-103.

Mülayim, Selçuk - Ülkü, Candan (1993), "Hayvan Figürü", **Thema Larousse**, İstanbul, 1993, s.228.

Nar, Hasan-Kılıç, Gülşah-Baş, S. Besim (2009), **Geçmişten Günümüze Ereğli**, Ofset Yayınları, Ereğli.

Okcu, Abdulmecit (2007), "Kur'an'da Renkler", **Atatürk Üniversitesi İlâhiyat Fakültesi Dergisi**, S. 28, Erzurum, s. 127-163.

Okyar, Füsun (1995), **İznik Keramiklerinin Karakterizasyonu**, İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Doktora Tezi, İstanbul.

Oral, M. Zeki (1956), "Turgut Oğullan, Eserleri – Vakfiyeleri", **Vakıflar Dergisi**, Sayı. 3, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, s. 31-64.

_____, (1964), "Kuşlu Çini", **Anıt Dergisi**, İstanbul, s. 32.

Orta, Cengiz (2012), **Karaman**, Karaman Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü. Karaman.

Ova, Esma, (2011), **Konya Sahip Ata Camii Süslemelerine Genel Bir Bakış**, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü El Sanatları Ana Bilim Dalı Geleneksel Türk El Sanatları Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Ankara.

Öden, Zerrin (2002), "Karamanoğulları Beyliği", **Türkler 6**, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, s. 756-770.

Ögel, Semra (1987), **Anadolu Selçukluları'nın taş tezyinatı**, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara.

_____, (1994), **Anadolu'nun Selçuklu Çehresi**, Akbank Kültür Sanat Yayınları, İstanbul.

Ölçer, Cüneyt (1982), **Karamanoğulları Beyliği Madeni Paraları**, Yenilik Yayınları, İstanbul.

Önder, Mehmet (1950), **Tarihi-Turistik Konya Rehberi**, Yeni Kitap Yayınları, Konya.

_____, (1952), **Konya Maarifi Tarihi: Selçuklu, Karamanoğulları, Osmanlı Devirleri Konya'sında İlim ve Müesseseleri Cumhuriyetle Birlikte Konya'da Milli Eğitim ve Teşkilatı**, Ülkü Basımevi, Konya.

_____, (1996), **Şaheserler Konuştukça**, Kültür Yayınları, Ankara.

_____, (1999), **Gez Dünyayı Gör Konya'yı**, Konya Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları, Konya.

Öney, Gönül (1976), **Türk Çini Sanatı**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

_____, (1978), **Anadolu Selçuklu Mimarisinde Süsleme ve El Sanatları**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.

_____, (1987), "12-15. yy. Anadolu Selçuklu ve Beylikler Devri Çinileri", **İslam Mimarisinde Çini**, Ada Yayınları, İzmir, s. 44.

_____, (1989), **Beylikler Devri Sanatı XIV.-XV. yüzyıl (1300-1450),** Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara.

Öney, Gönül - Çobanlı, Zehra (2007), **Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı**, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul.

Öner, Esra (2008), "Gevheri Divanı'nda Kuşlar - Bırds' In The Gevherı's Dıvan", **Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi**, Vol. 1/5, İstanbul, s. 554-575.

Önge, Yılmaz (1969), "Ermenek'te Karamanoğlu Emir Musa Medresesi (Tol Medrese)", **Önasya Mecmuası**, Cilt. 5, Sayı. 51, Ankara, s. 7-9.

_____, (1985), "Üç Karamanlı Minaresinin Tezyinatı", **Türk Dili ve Yunus Emre**, Aysu Ofset, İstanbul.

_____, (1989), "Mimarimizde Karamanoğlu Eserlerinin Yeri ve Karamanoğulları'nın Sanatı Hakkında Bazı Görüşler", **Karaman Türk Dili ve Yunus Emre**, Konya, s. 21-23.

_____, (1991), **Türk Çincilik Sanatının Enteresan Örneklerinden İbrahim Bey İmareti'nin (Zaviyesi) Mihrabı**, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.

Önkal, Hakkı (1996), **Anadolu Selçuklu Türbeleri**, Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Ankara.

_____, (2015), **Anadolu Selçuklu Türbeleri**, Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Ankara.

Özbek, Y. (1950), **Studies ın Muslim Iconography I. The Unicorn**, Washington.

Özcan, Meryem (2007), **Rüstem Paşa Cami Çinilerinden Örnekler**, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, El Sanatları Eğitimi Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Ankara.

Özcan, Ali, Rıza (2012), **Hat ve Tezhip Sanatı**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.

Özel, Mehmet (1977), "Erzurum'daki Selçuklu Eserleri", **Kültür ve Sanat**, Sayı.5, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1977, s. 169-176.

_____, (1992), **Tradıtıonal Turkısh Arts**, Apa Ofset Basımevi, Ankara.

Özkeçeci, İlhan (2008), **Türk Sanatında Kompozisyon: Tezhip, Cilt, Kalemişi, Çini, Ahşap, Maden, Hat**, İstanbul.

Özoğul, N. Fatma (2014), **Konya'da XVIII. yy. Darulhuffazlar**, Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal Bilgiler Eğitimi Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Konya.

Özönder, Hasan (1989), **Konya Mevlana Dergahı**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Başbakanlık Basımevi, Ankara.

Öztürk, Hüsnü (2013), **Karamanoğulları Beyliği Sikkeleri**, İstanbul.

Öztürk, Mustafa (2008), **Konya ve Çevresinde Anadolu Selçuklu Dönemi Çinilerinde Kullanılan Bitkisel Motiflerin Dili ve Resim Eğitimi Açısından İncelenmesi**, Selçuk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Konya.

Özüdoğru, Şerife (1989), **Karaman'da Türk Mimari Eserleri Süslemeleri**, Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı Doktora Tezi, İstanbul.

Paker, Mukerrem (1965), "Anadolu Beylikler Devri Keramik Sanatı", **Sanat Tarihi Yıllığı**, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Enstitüsü, İstanbul, s.155-182.

Pala, Çalışıcı İrem (2015), "Bazı Belge ve Tanımlarla 'Çini' Kelimesinin Değerlendirilmesi", **Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi**, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sayı. 13, İzmir, s.12.

Parlak, Sevgi (2008), "Sahip Ata Külliyesi", **Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi**, Cilt. 35, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul, s. 516-518.

Perk, Haluk - Öztürk, Hüsnü (2003), "Karamanoğlu Erhan Bey'in Sikkeleri - Aladin-Orhan yazılı Para Hakkında" **Türk Nümismatik Derneği Bülteni**, Sayı.39, İstanbul, s.78-85.

Polat, Öznur (2011), **Karamanoğulları Devrinde Aksaray Şehri**, Niğde Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Niğde.

Radtke, Kristen (2012), **Hıstory Of Tıle 101**, Backbay Collectıon, http; rbctıle.com/wp-content/uploads/2012/17/Hıstory-of-Tıle-101-Part-1.

Rayman, Hayrettin (2014), "Nevrûz Ve Türk Kültüründe Renkler", **Millî Folklor**, Sayı. 53, İstanbul, s. 10-15.

Salt, Alparslan (2010), **Ansiklopedi, Semboller**, Ruh ve Madde Yayınları, İstanbul.

Samur, Tahsin (1990), **Akşehir'deki Türk Mimari Eserleri**, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, Konya.

_____, (1996), **Akşehir'deki Türk Mimari Eserleri**, Altunarı Yayınları, Konya.

Sarıtaş, Süheyla (2001), **Türk Mitolojisi ve Türklerde Toteizm**, Tüba Yayınları.

Sarre, Friedrich (1999), "Konya Selçuklu Abideleri", **İpek Yolu, Konya Ticaret Odası Dergisi II**, Damla Yayınları, Konya, s..97-143.

Serin, Derya (2008), **Kubad Abad Sarayının Haçvari Çinileri Üzerindeki Bitkisel Süsleme**, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Sanat Tarihi Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, Çanakkale.

Somuncuoğlu, Servet (2012), **Damgaların Göçü-Kurgan, Ankara Güdül Kaya Resimleri**, AC Yapı Yayınları, İstanbul.

Soyhan, Cihat (1988), **Turkısh Tıle Art**, Refioğlu Yayınları, İstanbul.

_____, (1990), **Türk Çini Sanatı, Turkısche Keramıkkuntst**, Refioğlu Yayınları, İstanbul.

Sönmez, Selami (1992), **Anadolu'daki Selçuklular ve Beylikler Dönemi Medreseleri**, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı, Doktora Tezi, Erzurum.

Sözen, Metin (1970), **Anadolu Medreseleri**, Cilt. 1, İstanbul.

_____, (1972), **Anadolu Medreseleri Selçuklu ve Beylikler Devri**, Cilt. II, İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Yayınları, İstanbul.

Sözen, Metin - Güner, Şemsi (1998), **Geleneksel Türk El Sanatları**, Hürriyet Gazetecilik ve Matbaacılık Yayınları, İstanbul.

Sözen, Metin - Tanyeli, Uğur (1986), **Sanat Kavram ve Terimler Sözlüğü**, Evrim Yayınları, İstanbul.

Sümer, Faruk (1972), **Oğuzlar (Türkmenler) Tarihleri – Bey Teşkilatı – Destanları**, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Yayınları, İstanbul.

_____, (2001), "Karamanoğulları", **Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi**, Cilt. 24, İstanbul, s.454 - 460.

Şahan, Hacer (2009), **Karamanoğulları Dönemi Cami ve Mescitlerinde Yer Alan Mihraplar**, Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Kayseri.

Şahin, Mehtap (2015), **Geleneksel Türk Süsleme Sanatlarında Çinicilik**, İstanbul Arel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Grafik Tasarımı Ana Sanat Dalı Programı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

Şanes, H. Mesude (1995), **Selçuklulardan Yirminci Yüzyıla Kadar Tezhipte, Ciltte ve Mimaride Kullanılmış Zencerekler Üzerinde Motiflerin Kökenlerine İlişkin Bir Araştırma**, Cilt-I, Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Geleneksel Türk El Sanatları Ana Sanat Dalı Tezhip Bölümü, Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul.

Şikari (1946), **Karamanoğulları Tarihi**, Konya Halkevi Tarih ve Müze Komitesi Yayınları: Seri 1, Sayı 2, Yeni Kitap Basımevi, Konya.

Şimşek, Feyzi - Kuş, Ahmet ve Divarcı, İbrahim (2007), **Konya'daki Selçuklu Çini Örnekleri**, Selçuklu Belediyesi Yayınları, İstanbul.

_____, (2013), **Büyük Selçuklu Mirası Fotoğraf Sergisi**, Dolunay Yayınları, Konya.

Şimşekler, Nuri (2003), "Mevlana'nın Konya'sı", **Tarihi ve Kültür Başkenti Konya**, Konya Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları, Konya, s.58, 93.

Şimşir, Zekeriya (1990), **Konya Selçuklu Medreseleri Çinilerinde Kullanılan Motifler**, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, Konya.

_____, (1996), **Akşehir'deki Türk Mimari Eserleri**, Altunarı Yayınları, Konya.

_____, (2005), "Akşehir'deki Selçuklu Yapılarında Çini Süsleme", **I. Uluslararası Akşehir Nasreddin Hoca Sempozyumu (Bilgi Şöleni)**, Anka Yayınları, s. 182.

_____, (2014), "Sahip Ata Manzumesinin Süsleme Özellikleri", **Yeşilin ve Medeniyetin Köprüsü Meram**, Mebkam Yayınları, Konya, s. 8-57.

_____, (2017), "Sarayönü Pir Hüseyin Bey Camii Mihrabı", **Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, Sayı, 37, Konya, s. 175-187.

Tanman, M. Baha (2001), "Karamanoğulları-Mimari,", **Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi**, Cilt. 24, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul, s. 460-462.

Taşkın, Saadet (1970), "Anadolu Selçuklularında Çinili Lahitler", **Sanat Tarihi Yıllığı-IV-1970-71**, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul.

Tekin, Burcu Başak (2012), **Anadolu Selçuklu Dönemi (Geometrik Yıldız Hayat Ağacı, Nar Ve Rumi) Motiflerinin Heykel Sanatı Bağlamında Yorumlanması**, Erciyes Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Heykel Anasanat Dalı, Kayseri.

Temizsoy, İlhan-Uysal, Vehbi (1981), **Karaman**, Ofset Yayınları, Konya.

Tengiz, Gökhan (2012), **İstanbul Çinili Köşk Müzesi Teşhirinde Bulunan Kütahya Kullanım Çinileri ve Çanakkale Seramiklerinin Kataloglanması**, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İzmir.

Topal, Cengiz (2009), **Karaman Kültür Envanteri 2009**, Karaman Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü, Karaman.

Toker, İhsan (2009), **Renk Simgeciliği ve Din: Türk Kültür Yapısı İçinde Ak-Kara Renk Karşıtlığı ve Bu Karşıtlığın Modern Türk Söylemindeki Tezahürleri Üzerine**, Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, Sayı. 50:2, s. 93-112.

Türkmen, Kerim (1989), **Kaynaklara Göre Karamanoğulları, Karamanoğulları Devri Kitabeleri**, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı, Doktora Tezi, Konya.

Usta, Seval (2005), **Selçuklu Çini ve Keramik Sanatında İnsan Figürüne İkonografik Açıdan Bir Bakış**, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Türk İslam Sanatları Programı,Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

Ustaoğlu, Eda (2007), **Renklerin İnsan Yaşamındaki Yeri**, Maltepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Psikoloji, İnsan Bilimleri ve Felsefe Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

Uz, M. Ali (1993), **Baha Veled'den Günümüze Konya Alimleri ve Velileri**, Alagöz Yayınları, Konya.

Uzluk, Şehabettin (1946), **Mevlana'nın Türbesi**, Konya Halkevi Güzel Sanatlar Komitesi Yayınevi, Konya.

Uzluk, Feridun Nâfiz (1963), **Karamanoğulları Hakkında İki Ağıt**, Ankara.

Uzunçarşılı, Abdulmecit (2007), "Kuran'da Renkler", **Atatürk Üniversitesi İlâhiyat Fakültesi Dergisi**, Sayı. 28, Erzurum, s. 127-163.

Uzunçarşılı, İ. Hakkı (1988), "Karamanoğulları", **Anadolu Beylikleri ve Akkoyunlu Karakoyunlu Devletleri**, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, s. 1-38.

Uyanık, Zeynep A. (2006). **Çinilerde Kullanılan Klasik Kütahya Çini Desenleri**, Kütahya.

Ünal, Tahsin (1957), **Karamanoğulları Tarihi**, Arı Matbaası, Ankara.

_____, (1986), **Karamanoğulları Tarihi**, Karaman Esnaf Yayınları, Konya.

_____, (2001), **Karamanoğulları Tarihi: Türklüğün ve Türkçenin Sesi**, Berikan Yayınları, Ankara.

Watson, Oliver (2004), **Ceramics from Islamic Lands**, Thames & Hudson Publısher, London.

Wilkinson, Kathryn (2009), **Semboller ve İşaretler**, Alfa Yayınları, İstanbul.

Wılson, R.P. (1957), **Islamıc Art**, London.

Yardımcı, İsmail (2013), **"**The Glazed Tile Techniques of the Seljuk and Beylik Periods", **Journey of Lıterature and Art Studıes**, Vol. 3, No. 1, Davıd Publıshıng.

Yavaş, Alptekin (2007), "Anadolu Selçuklu Köşklerinin Plan Tipleri Üzerine Tespitler", **Ankara Üniversitesi Dil Tarih Coğrafya Fakültesi Dergisi**, Cilt. 47, Sayı. 1, Ankara, s. 203-227.

Yasa, A. Azize (2016), "Anadolu Selçuklu ve Beylikler Dönemi Konya Yapılarında Malzeme Kullanımı ve Yapım Teknikleri", **Vakıflar Dergisi**, Sayı. 45, Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, Ankara, s.143-176.

Yavuz, Nuri (1998), **Anadolu'da Beylikler Dönemi, Siyasi Tarih ve Kültür**, Cantekin Yayıncılık, Ankara.

Yavuz, Şeyda (2008), **Süsleme Sanatlarında Rumi Motifi ve Tarihsel Gelişimi**, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Geleneksel Türk El Sanatları Eğitimi Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Ankara.

Yemiş, Burhan (2009), **Evvel Zaman İçinde Karaman**, Karaman Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları, Karaman.

Yetkin, Şerare (1965), "Türk Çini Sanatından Bazı Önemli Örnekler ve Teknikleri", **Sanat Tarihi Yıllığı 1964-1965**, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Enstitüsü, İstanbul, s. 60-85.

_____, (1972), **Anadolu'da Türk Çini Sanatının Gelişmesi**, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul.

_____, (1993), "Çini", **Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi**, Cilt. VIII, İstanbul, s.329-335.

Yıldırım, Aysun (2013), **Konya Alaeddin Camii, Sırçalı Medrese ve Karatay Medresesindeki Çiniler**, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Geleneksel Türk El Sanatları Anasanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Erzurum.

Yıldırım, Savaş (2007), **Erken Osmanlı 1300-4533 Yapılarında Çini Süsleme**, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Doktora Tezi, Ankara.

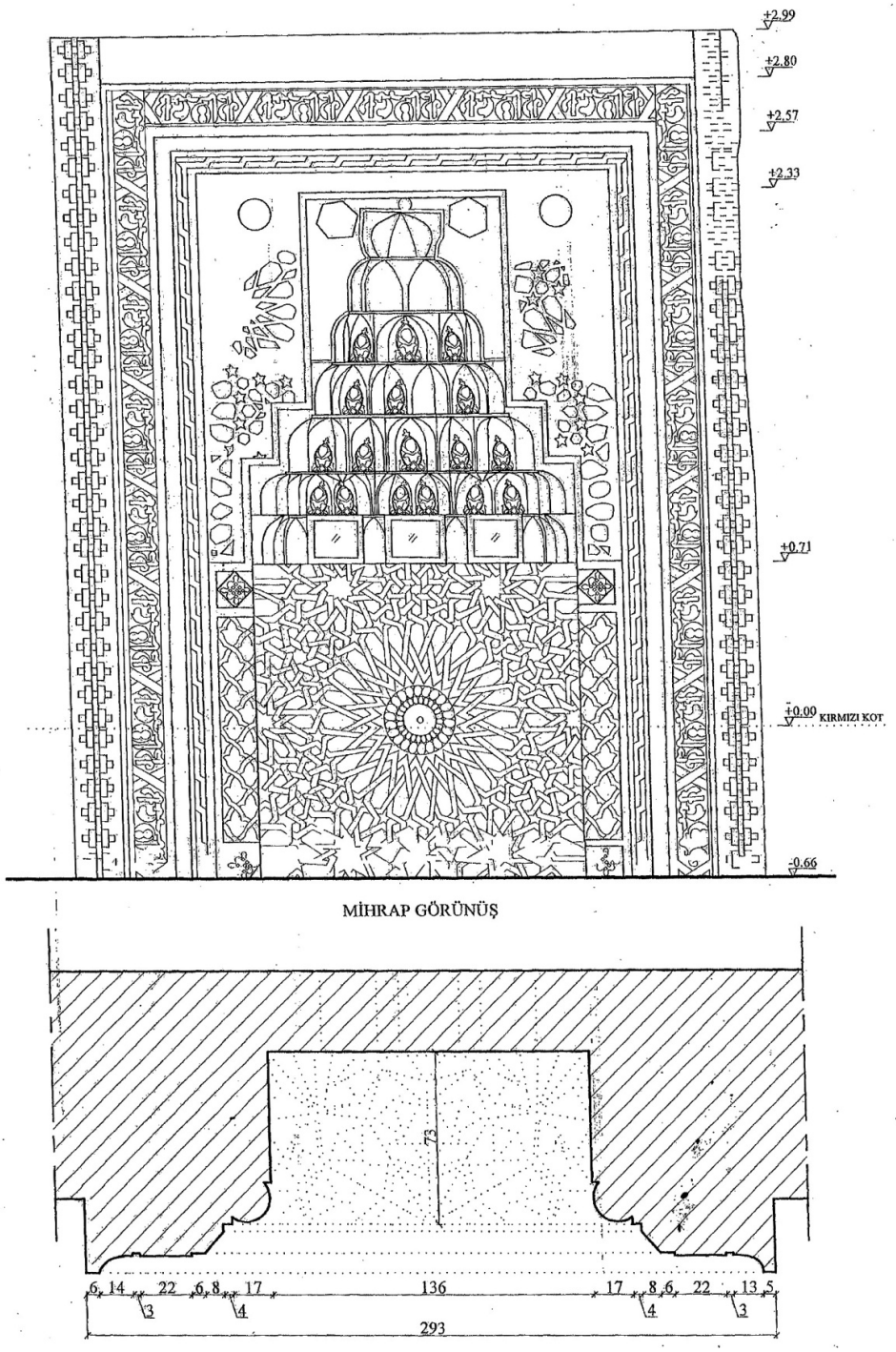
Yılmaz, Leyla (2006), "Çini Sanatı", **Anadolu Selçuklu ve Beylikler Dönemi Uygarlığı II**, Ankara, s. 507-511.

Yörük, Doğan (2009), **XVI. yy' da Ereğli Kazası**, Ereğli Belediyesi Yayınları, Konya.

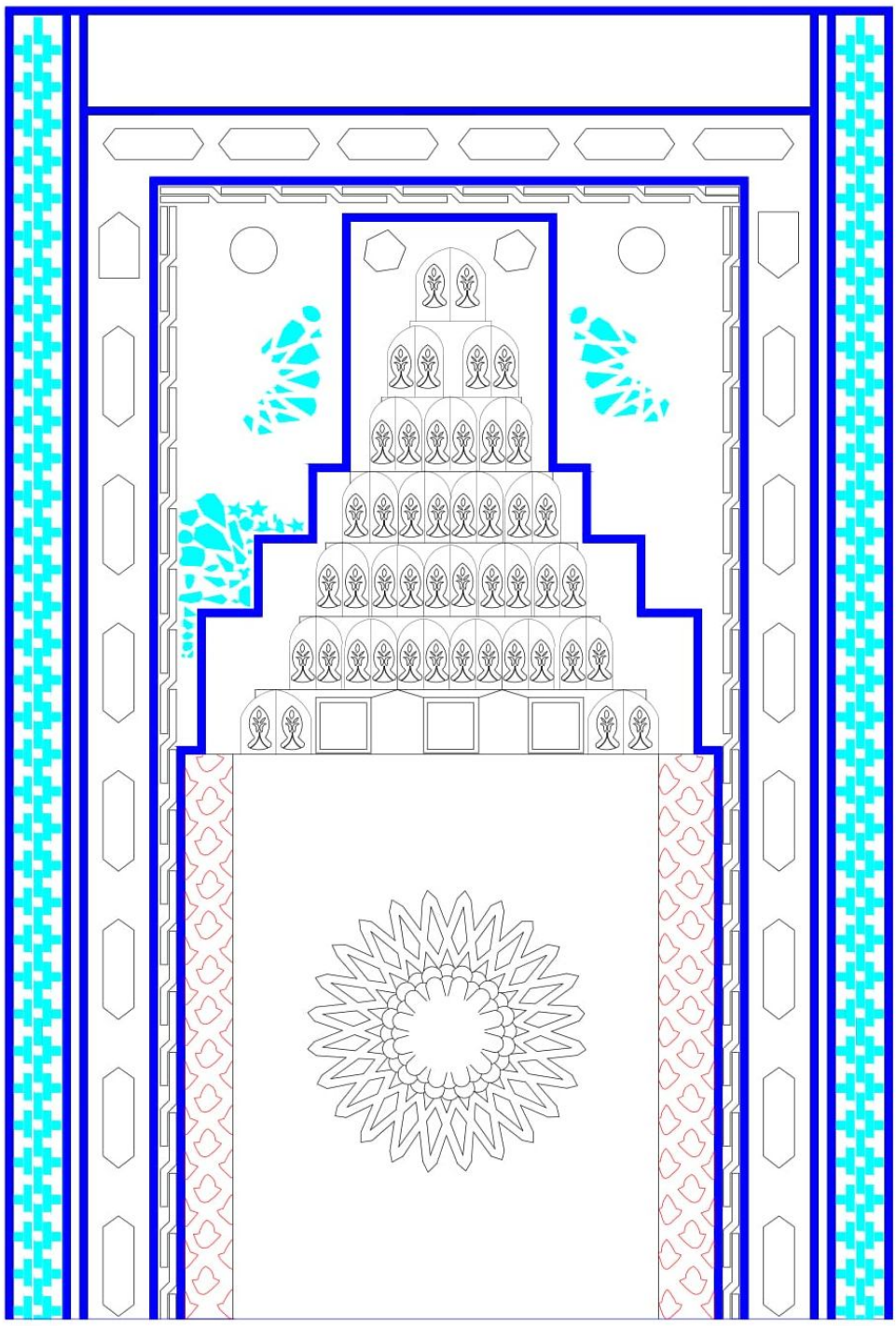
ÇİZİMLER

Çizim No: 1

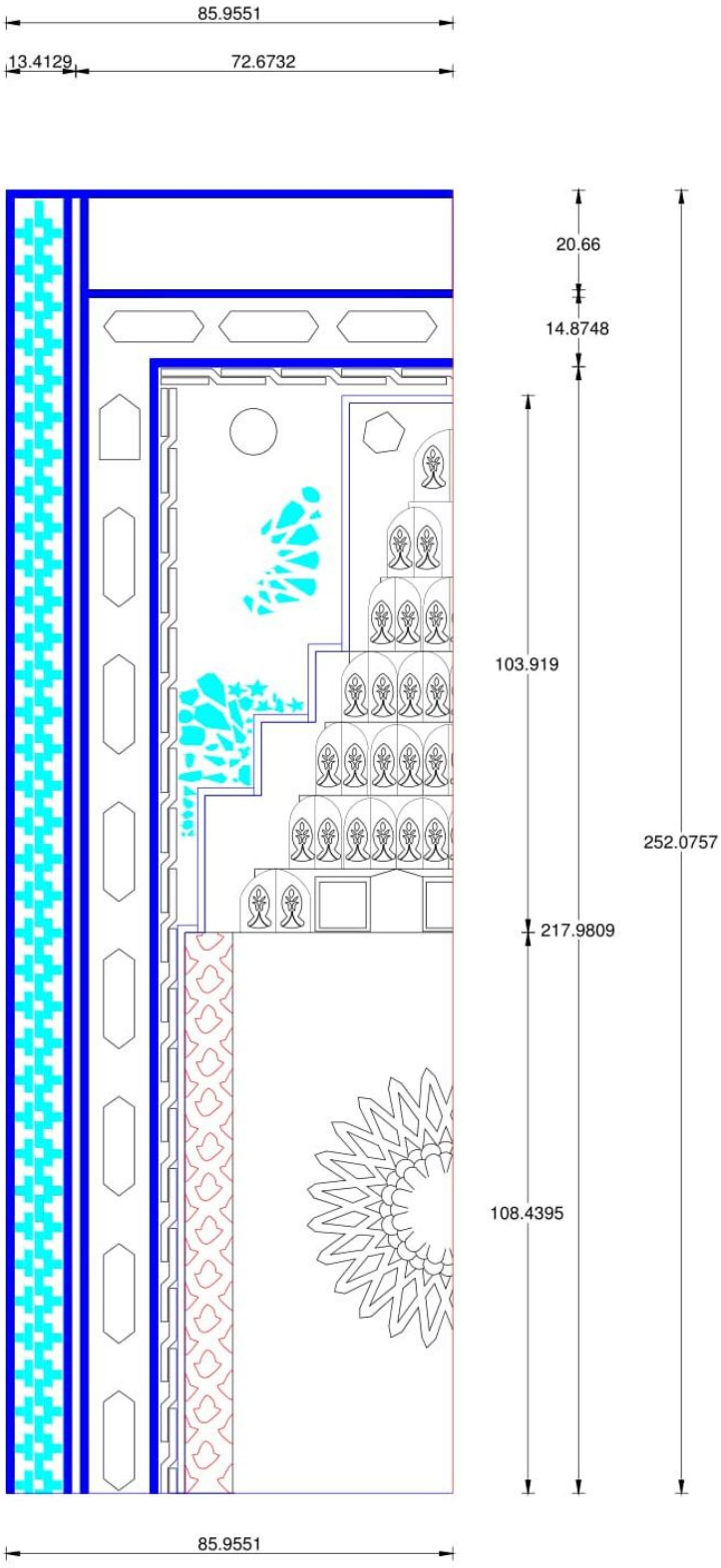
Ermenek Ulu Cami mihrap



Çizim No-1a (Şahan, 2009: 153).



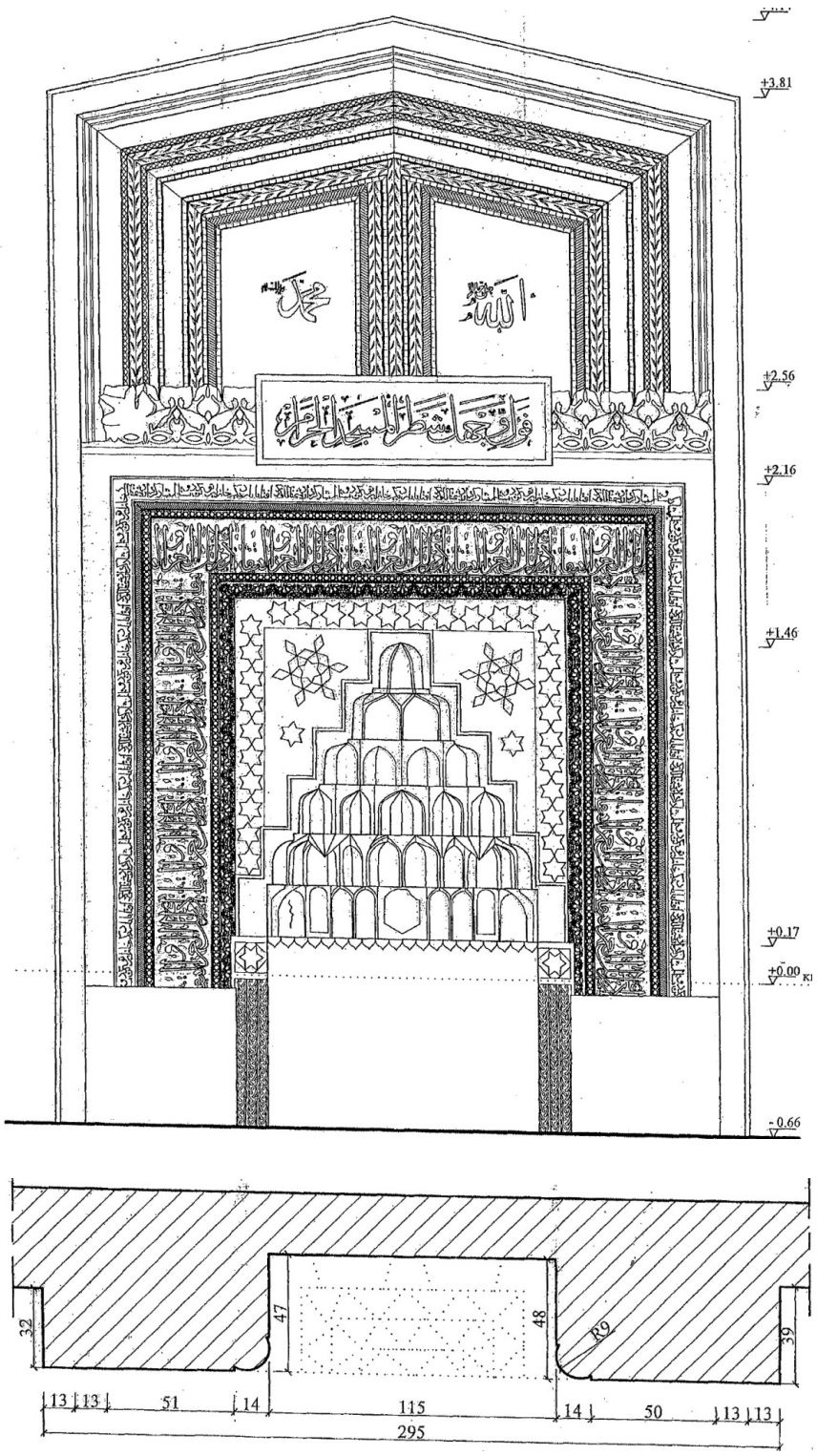
Çizim No-1a (Egehan Doğan).



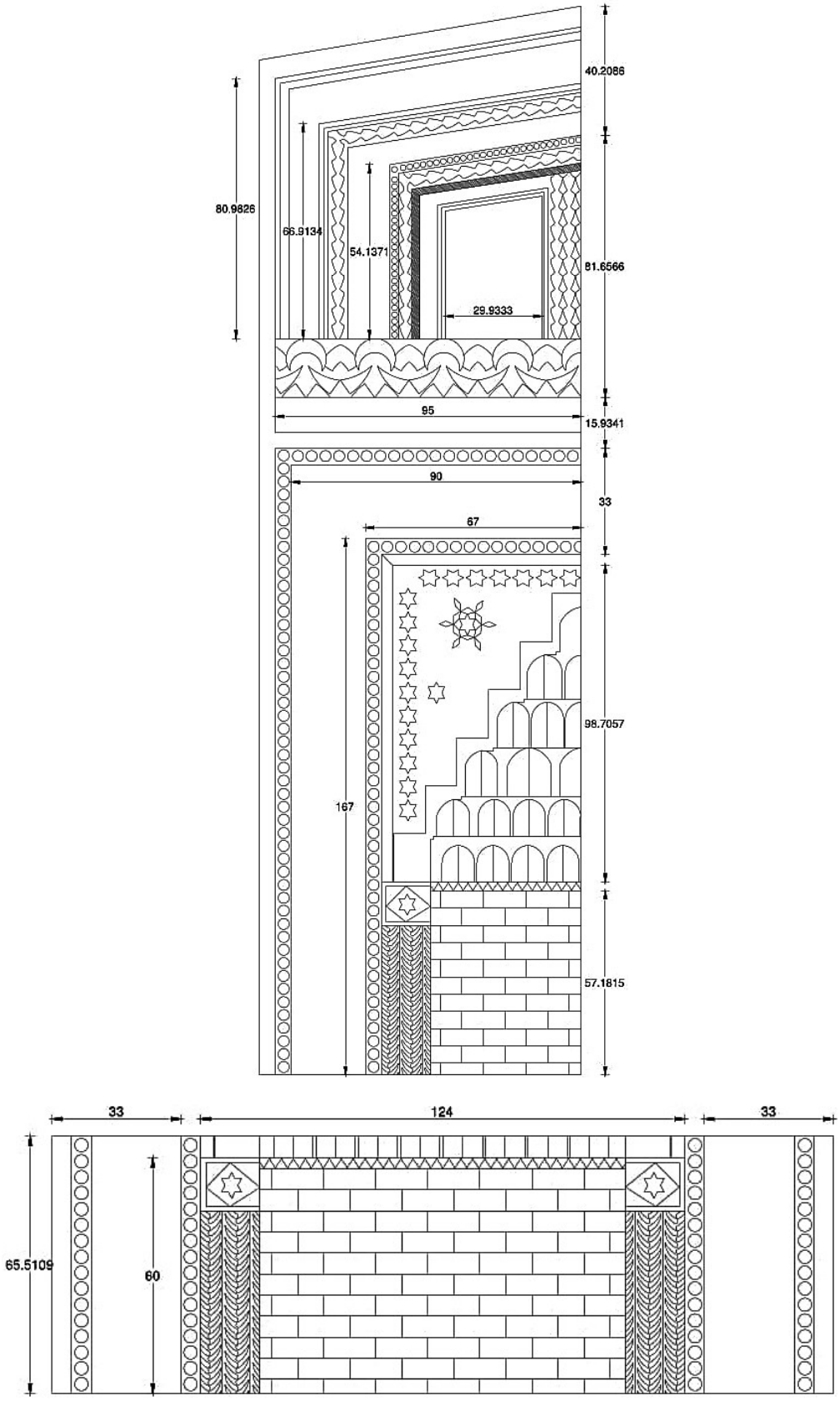
Çizim No-1a (Egehan Doğan).

Çizim No: 2

Sarayönü Pir Hüseyin Bey Cami



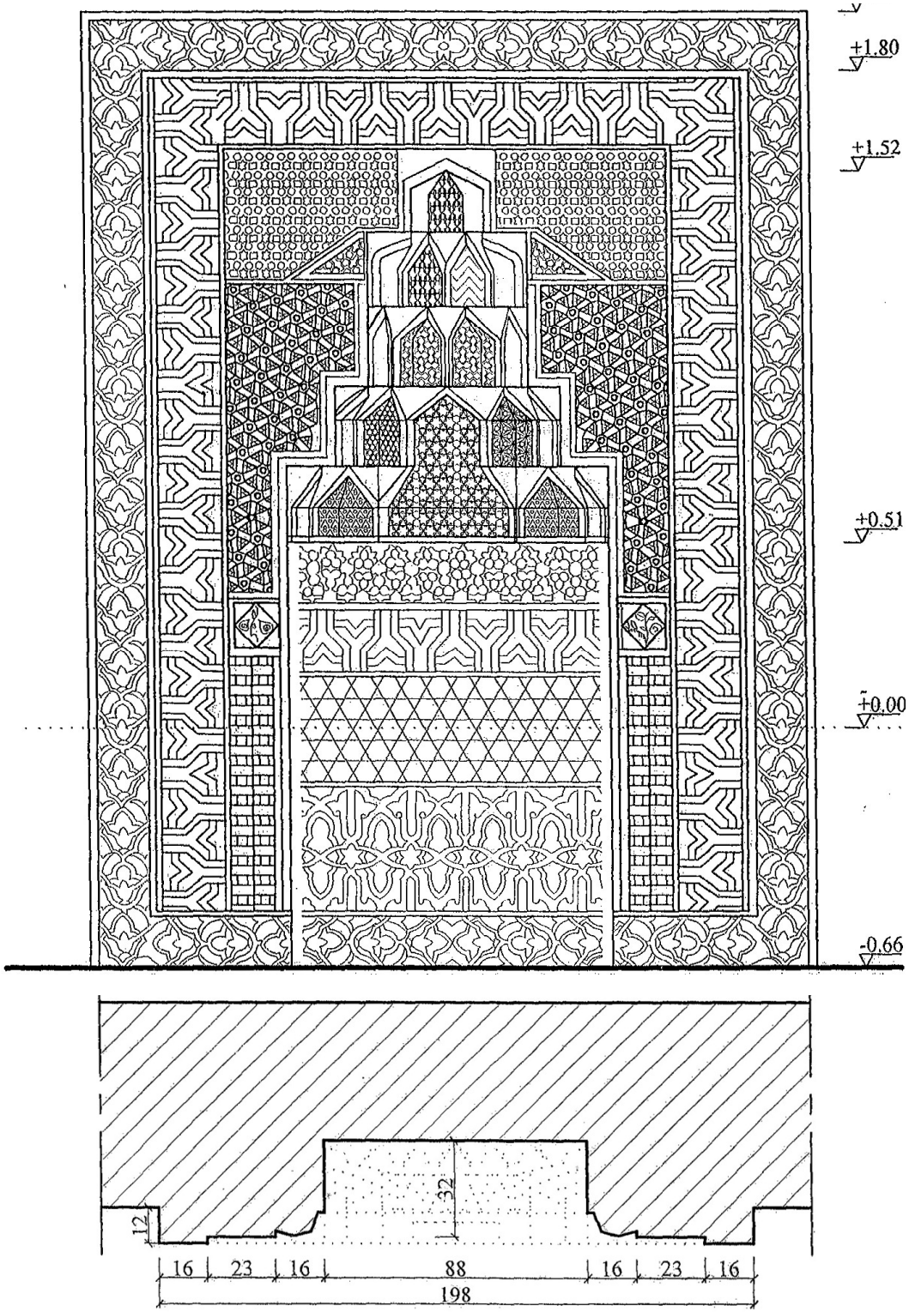
Çizim No-2a (Şahan, 2009: 171).



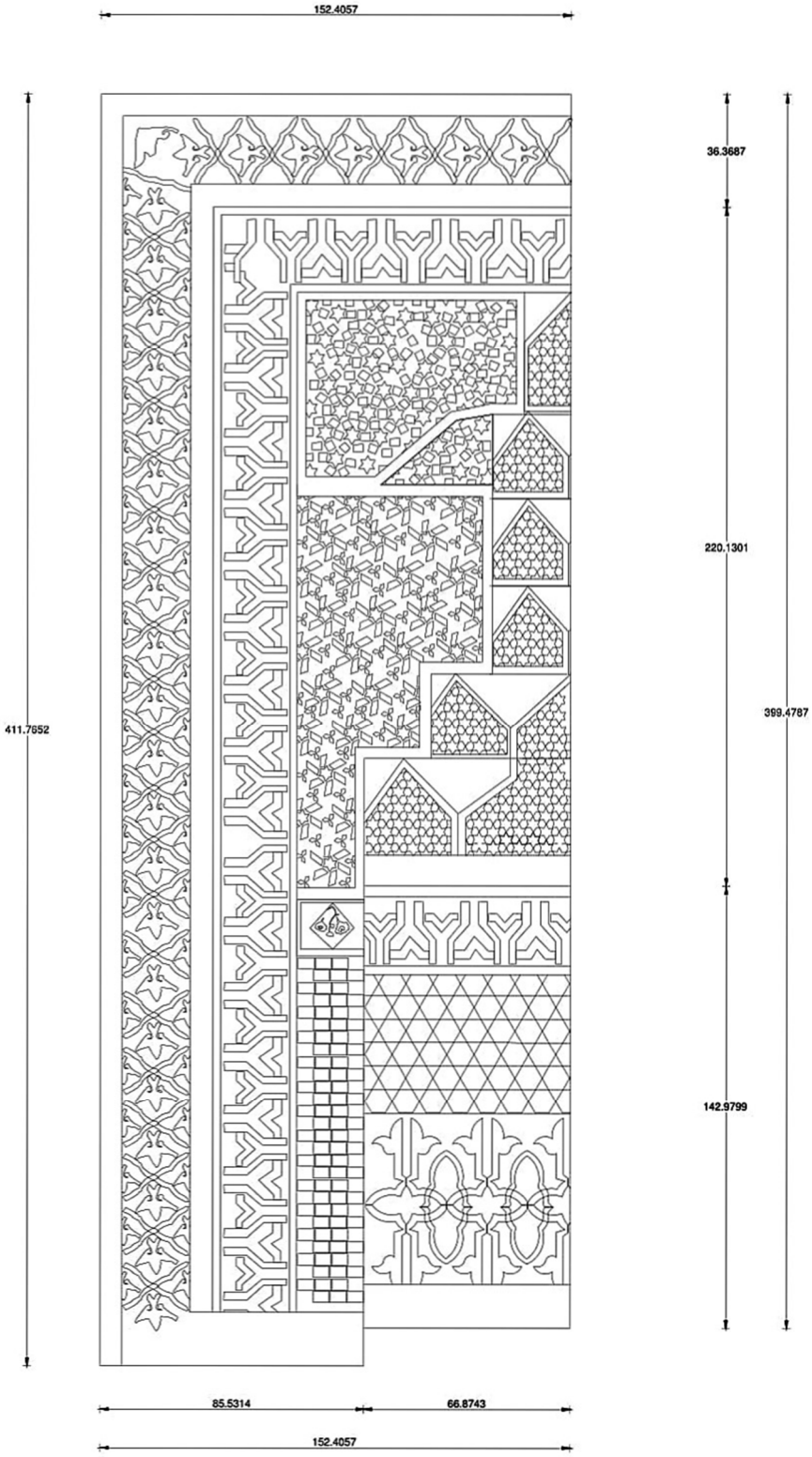
Çizim No-2a (Egehan Doğan).

Çizim No: 3

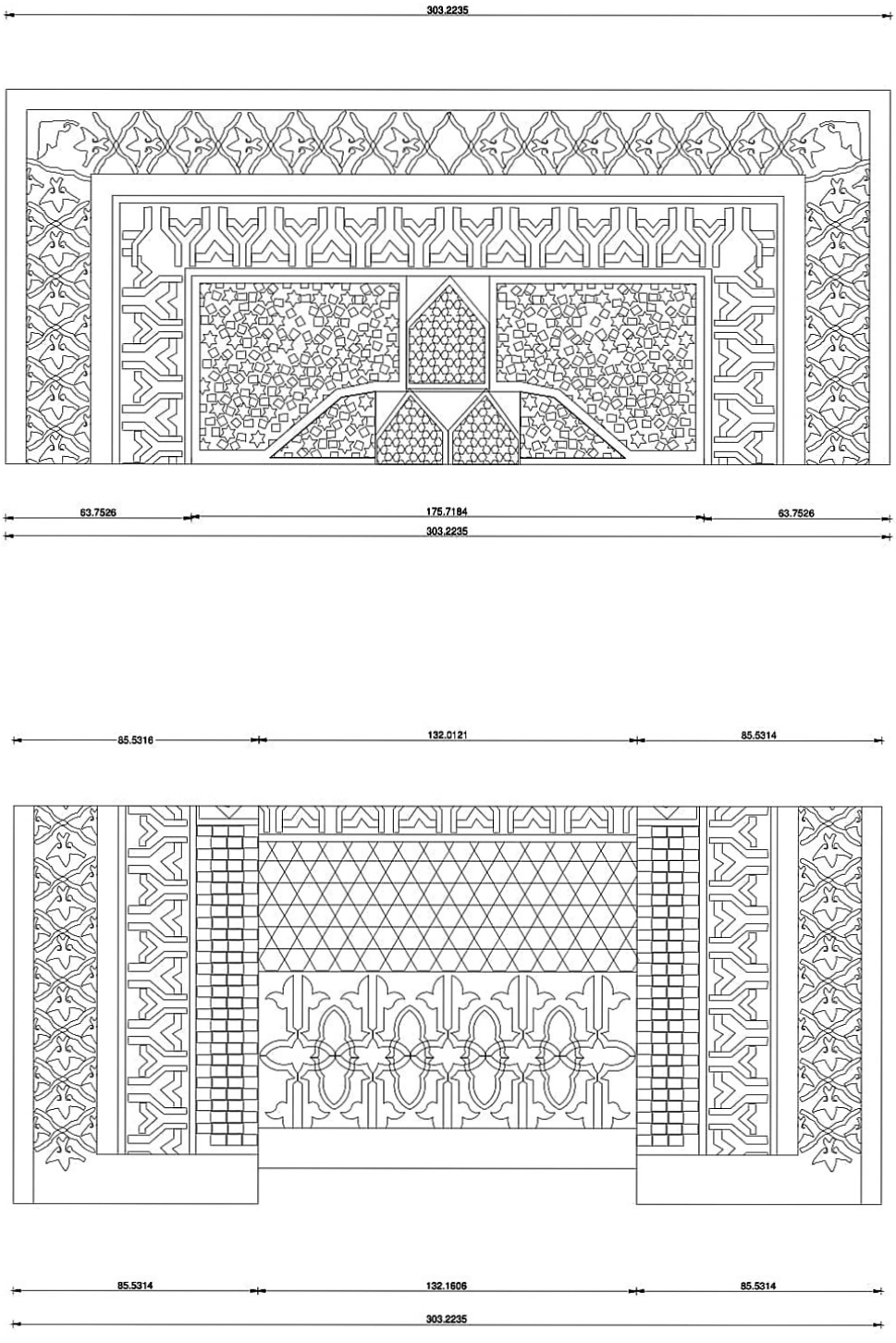
Kazımkarabekir Ulu Cami



Çizim No-3a (Şahan, 2009: 156).



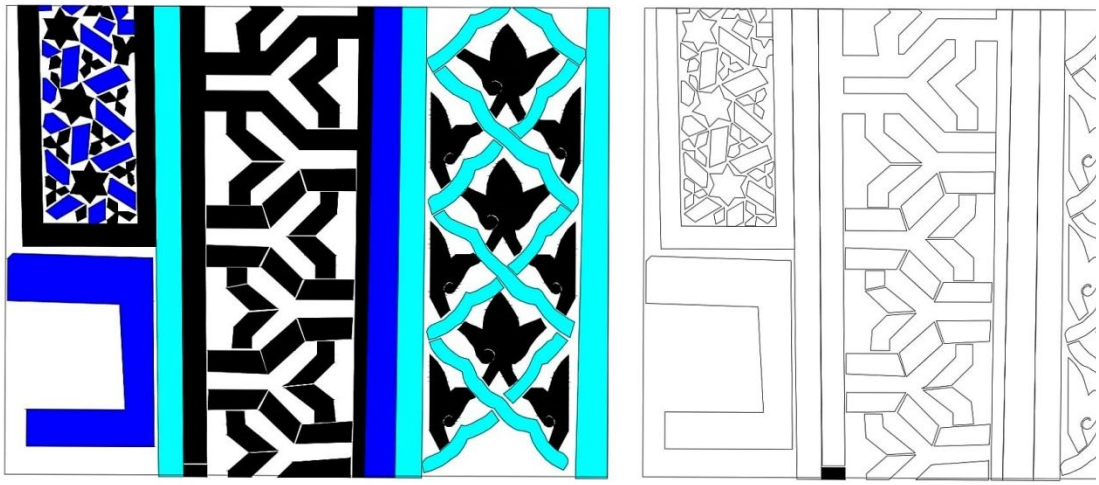
Çizim No-3a (Egehan Doğan).



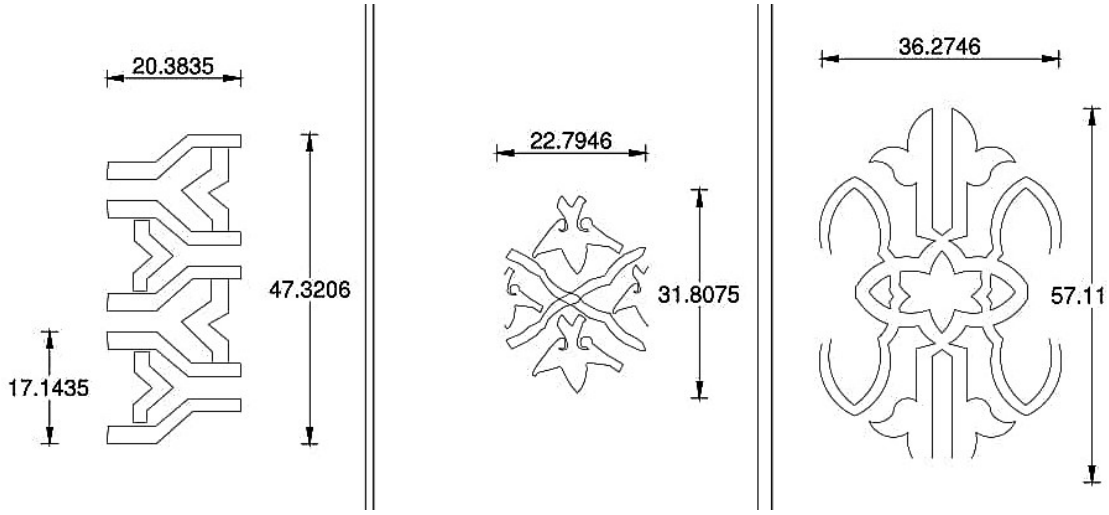
Çizim No-3a (Egehan Doğan).



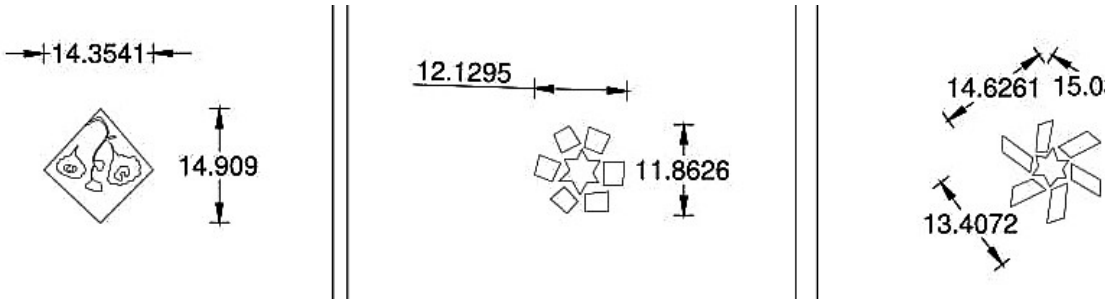
Çizim No-3a (Egehan Doğan).



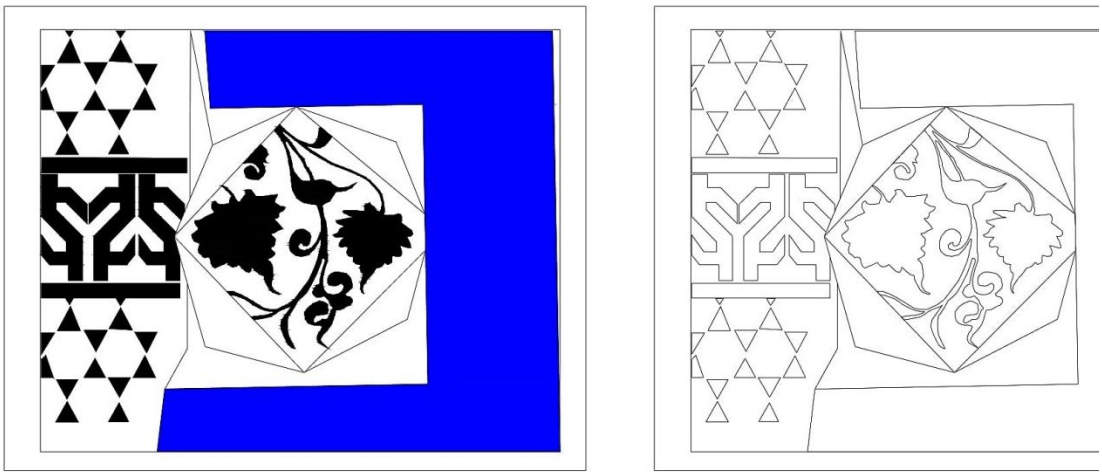
Çizim No-3b



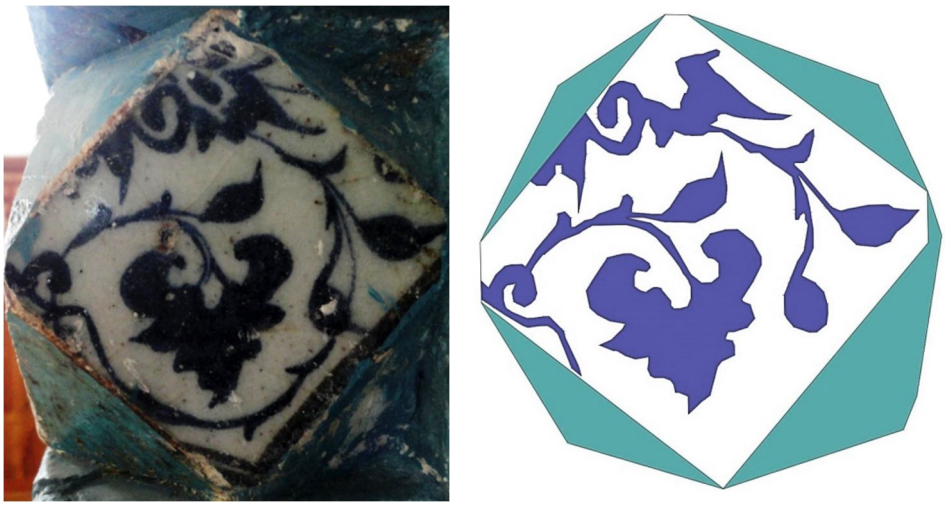
Çizim No-3b



Çizim No-3c (Egehan Doğan).



Çizim No-3c



Çizim No-3d



Çizim No-3d (Egehan Doğan).



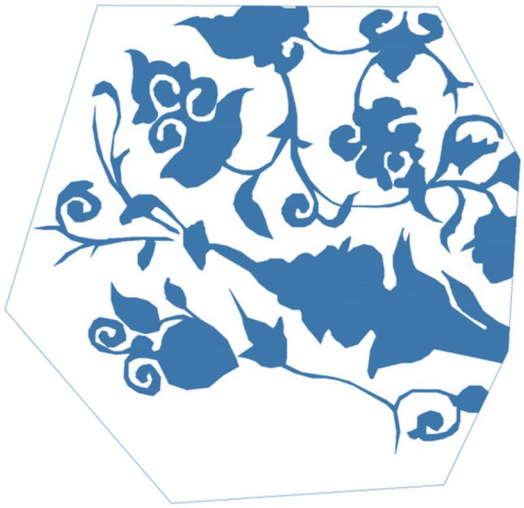
Çizim No-3d

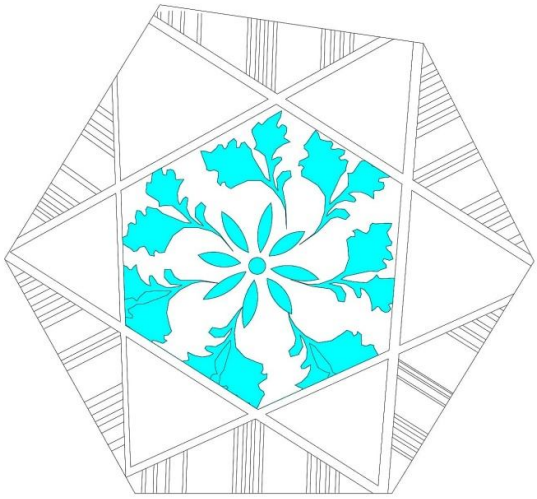


Çizim No-3d



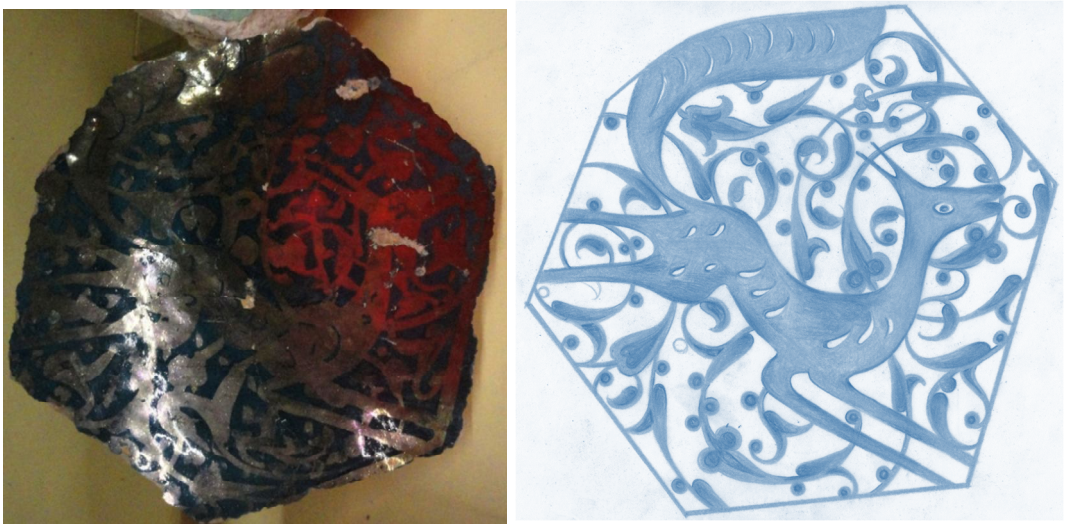

Çizim No-3e (Egehan Doğan).

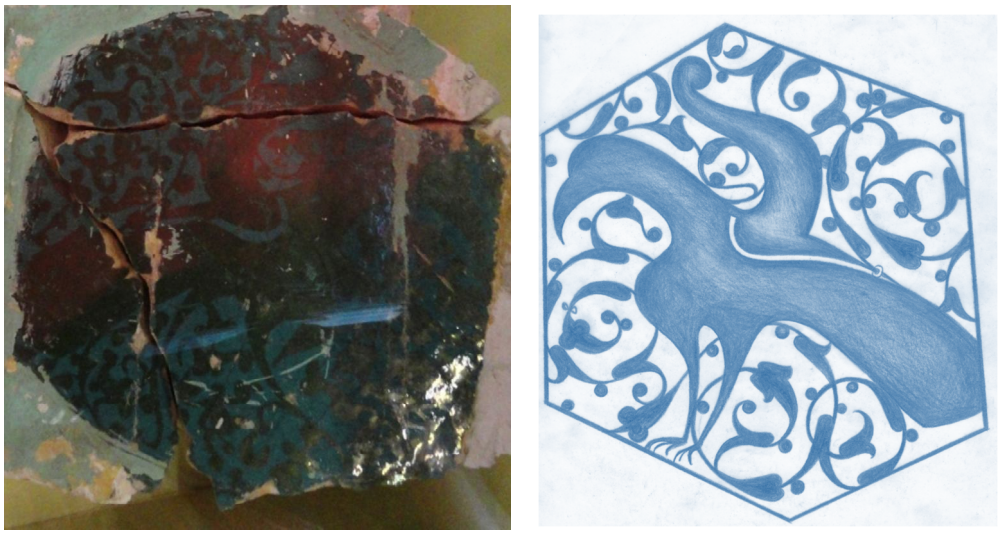





Çizim No-3e (Egehan Doğan).



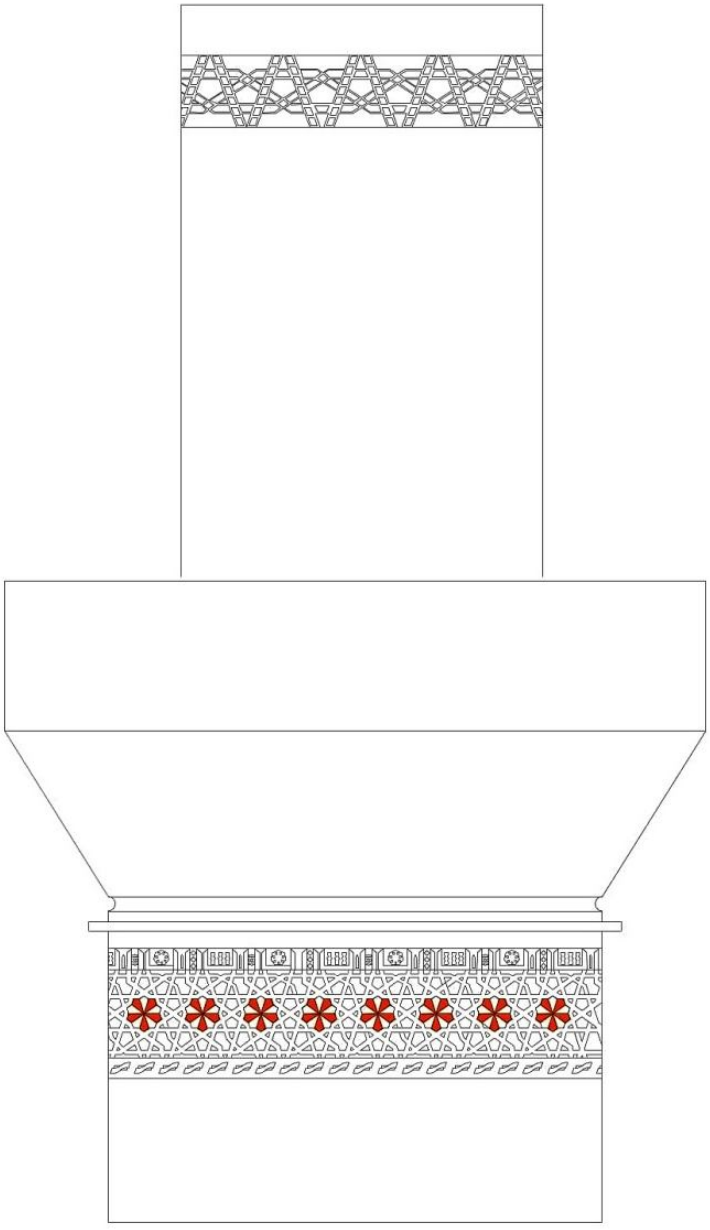
Çizim No-3e



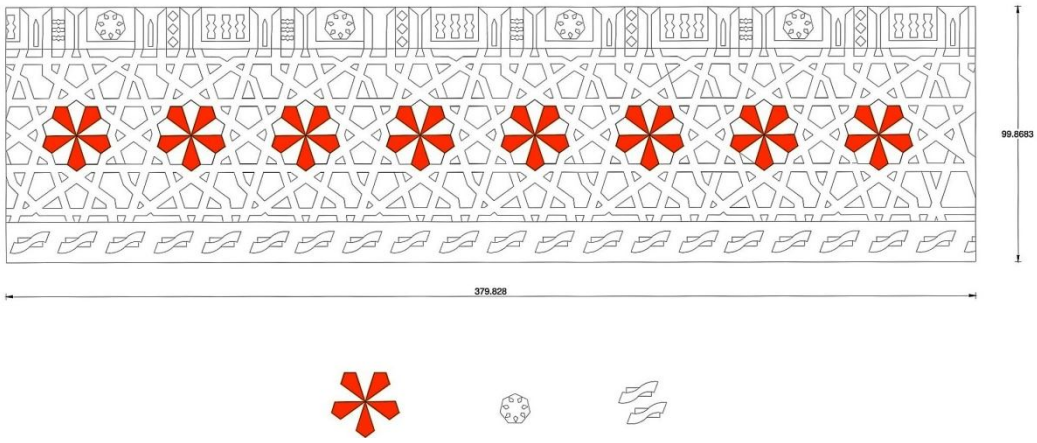
Çizim No-3f

Çizim No: 4

Ereğli Ulu Cami minare



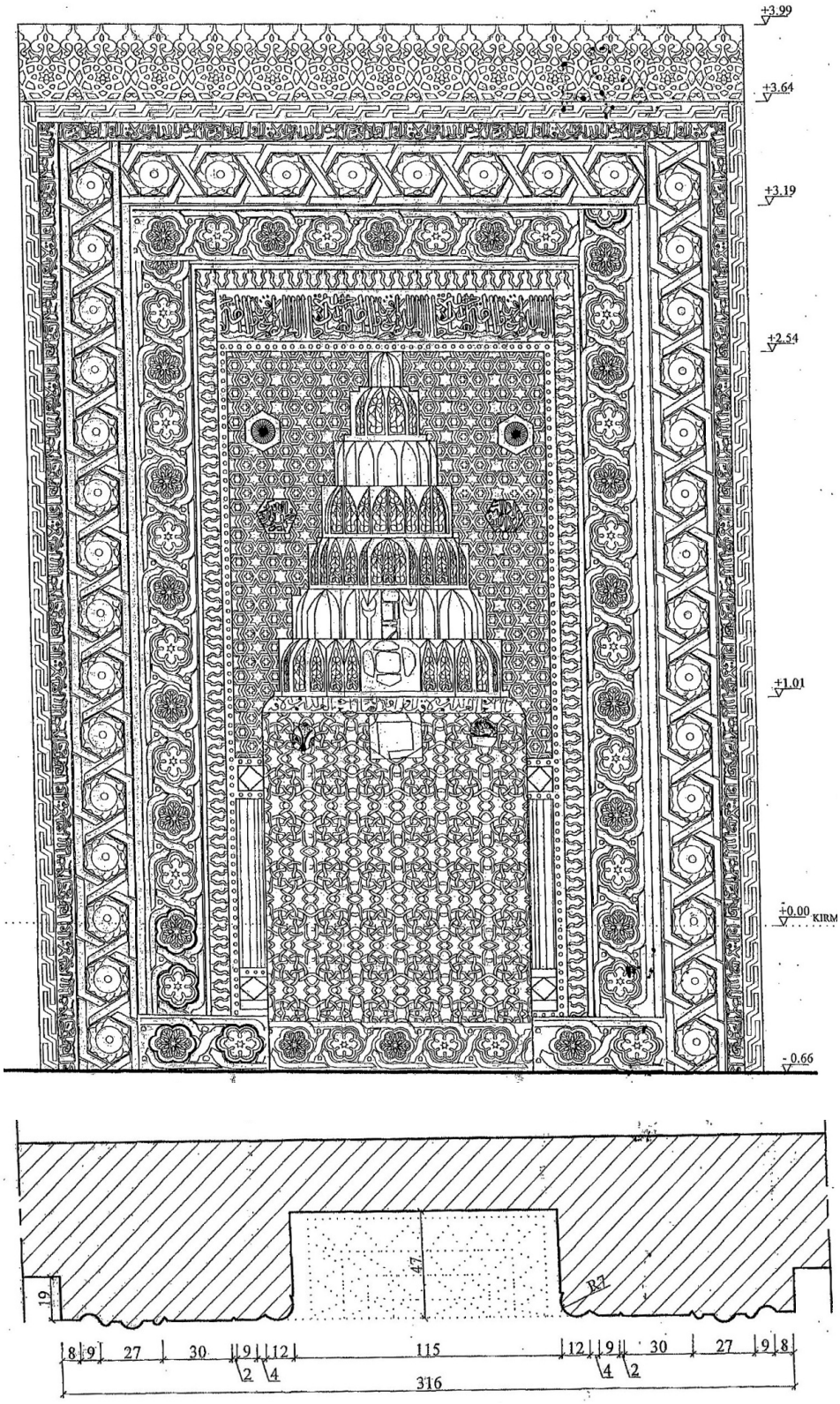
Çizim No-4a (Egehan Doğan).



Çizim No-4b (Egehan Doğan).

Çizim No: 5

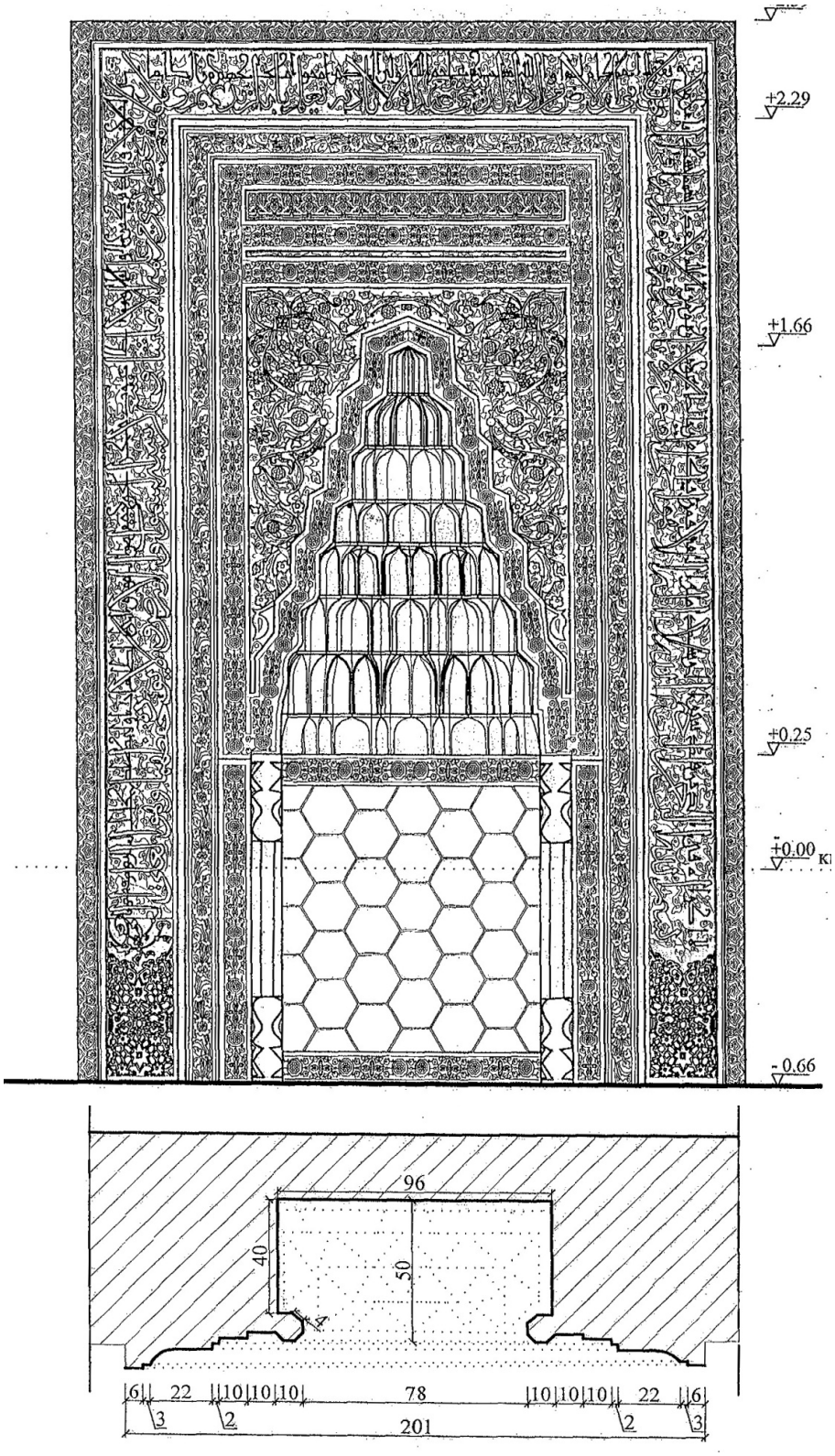
Yollarbaşı (İlisra) Ulu Cami



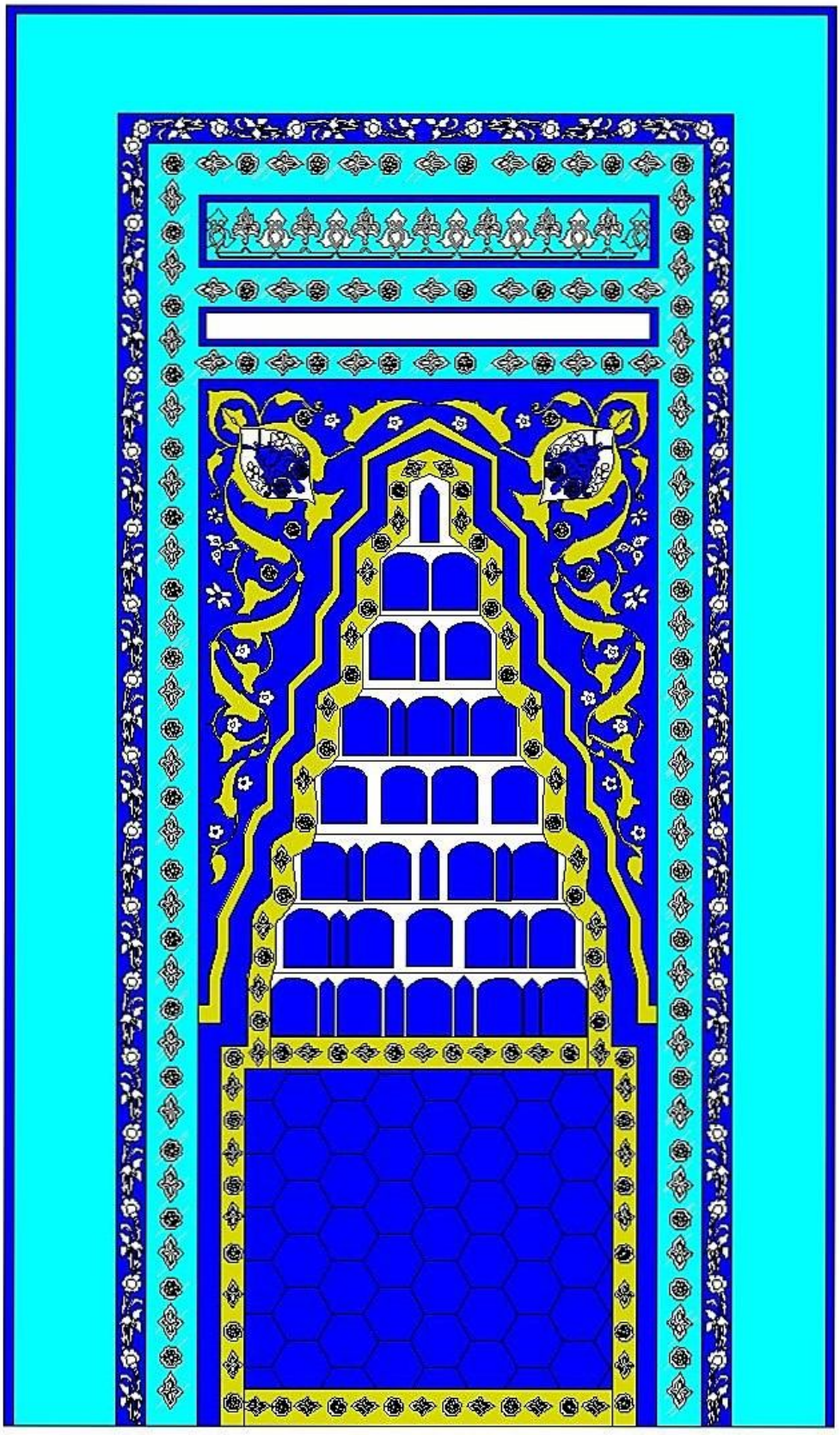
Çizim No-5a (Şahan, 2009: 161).

Çizim No: 6

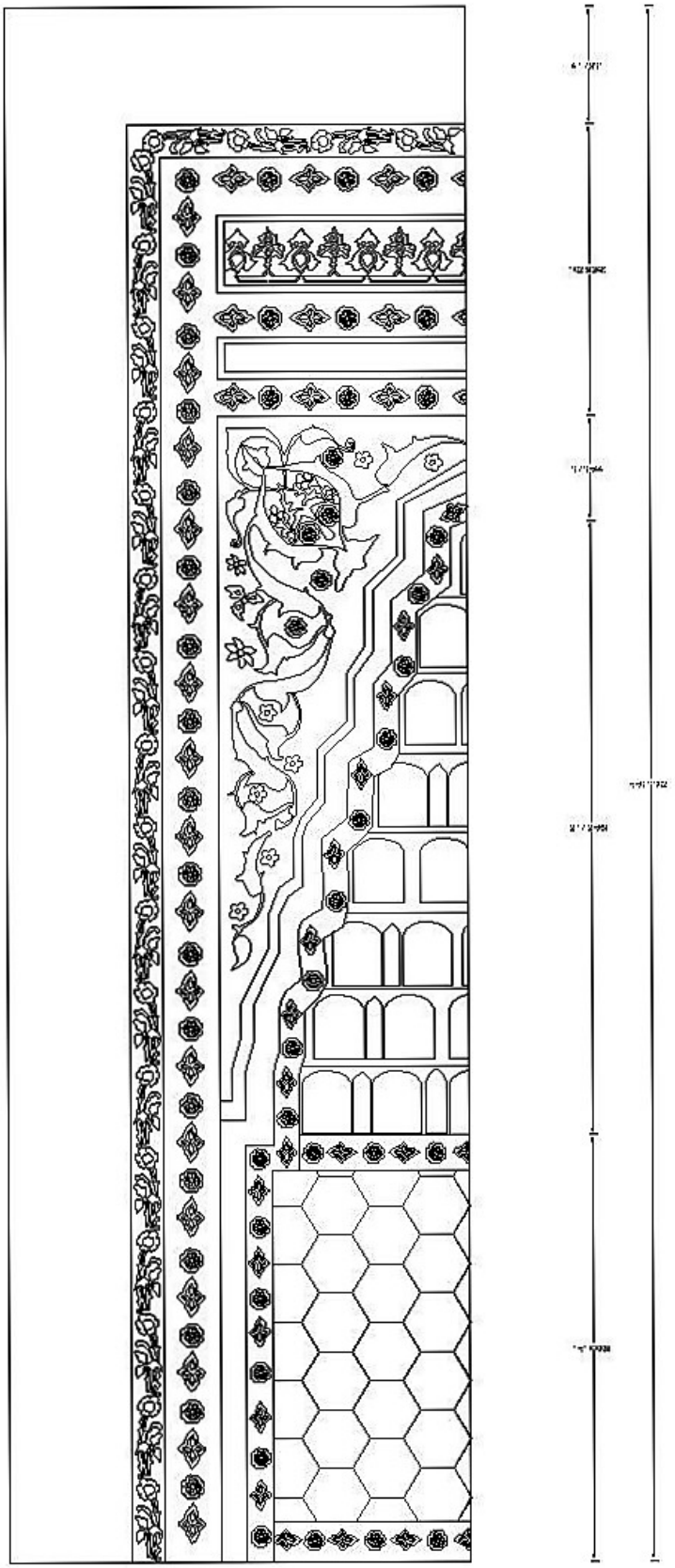
İbrahim Bey İmaret mihrabı



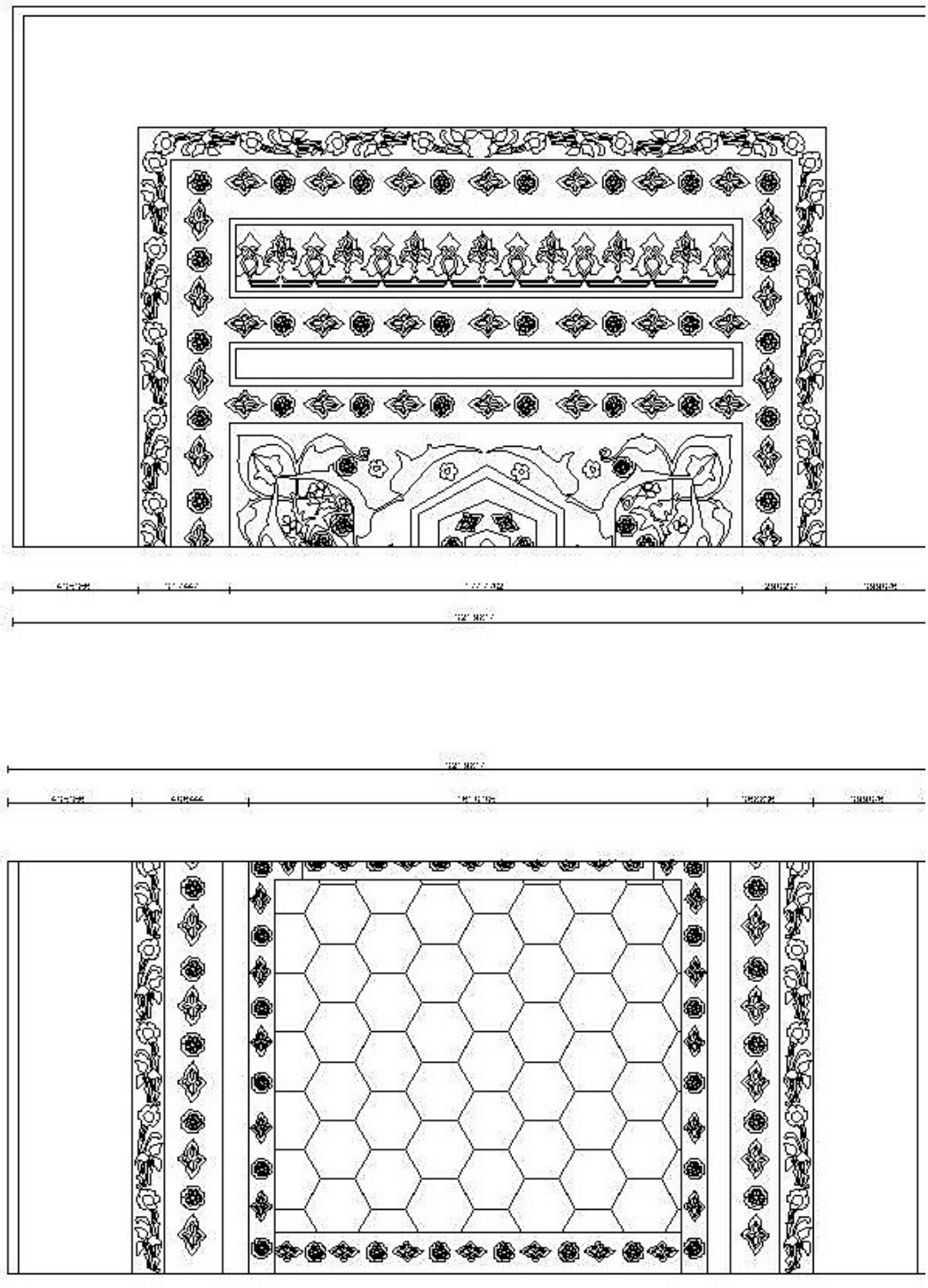
Çizim No-6a (Şahan, 2009: 180).



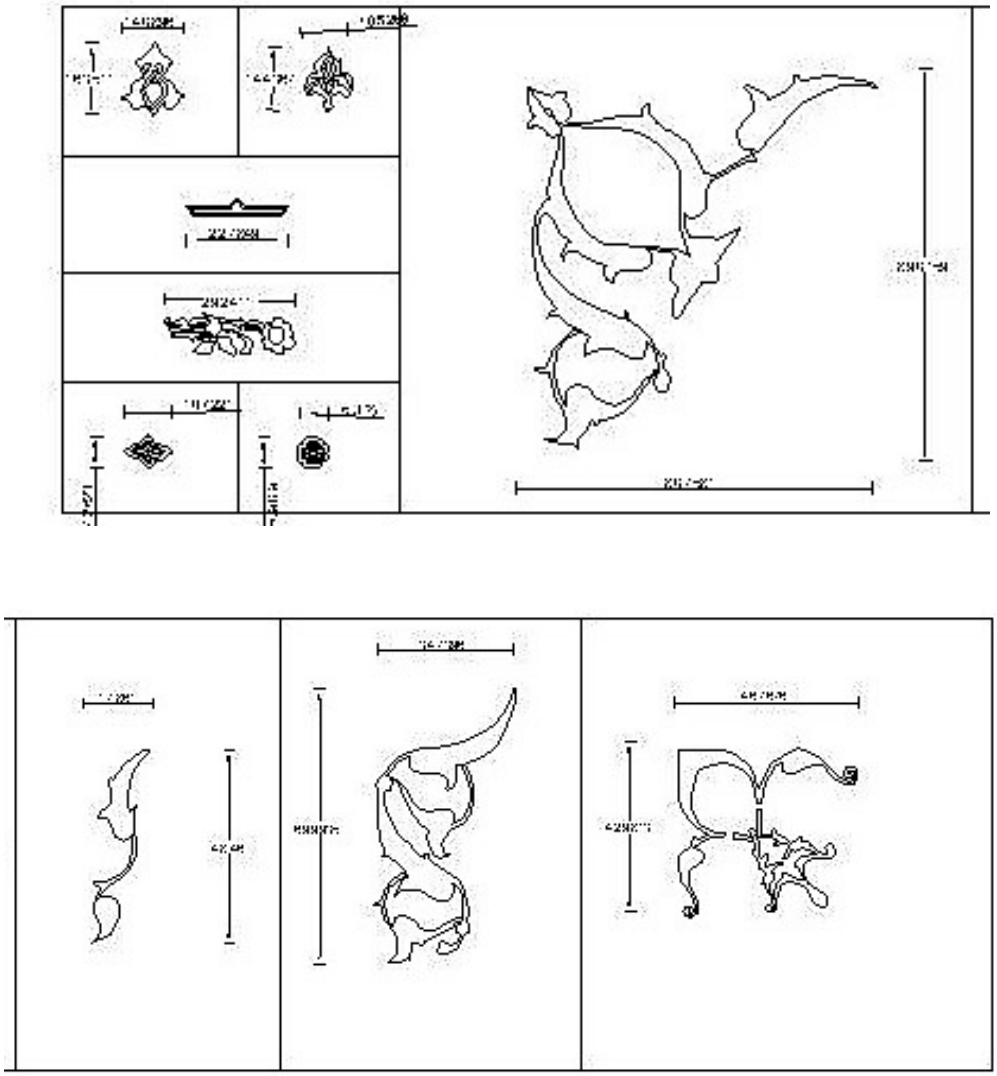
Çizim No-6a (Egehan Doğan).



Çizim No-6a (Egehan Doğan).



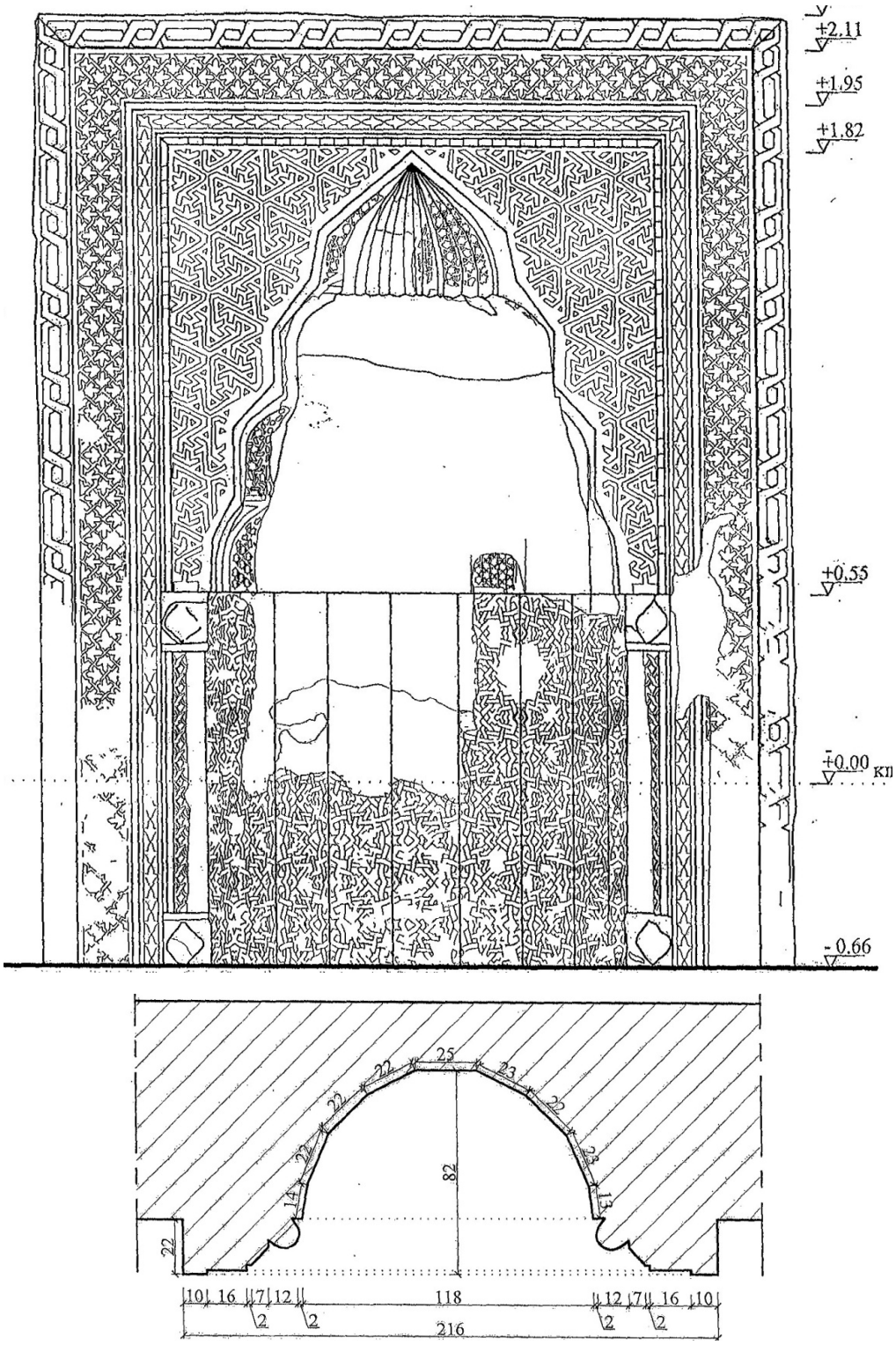
Çizim No-6a (Egehan Doğan).



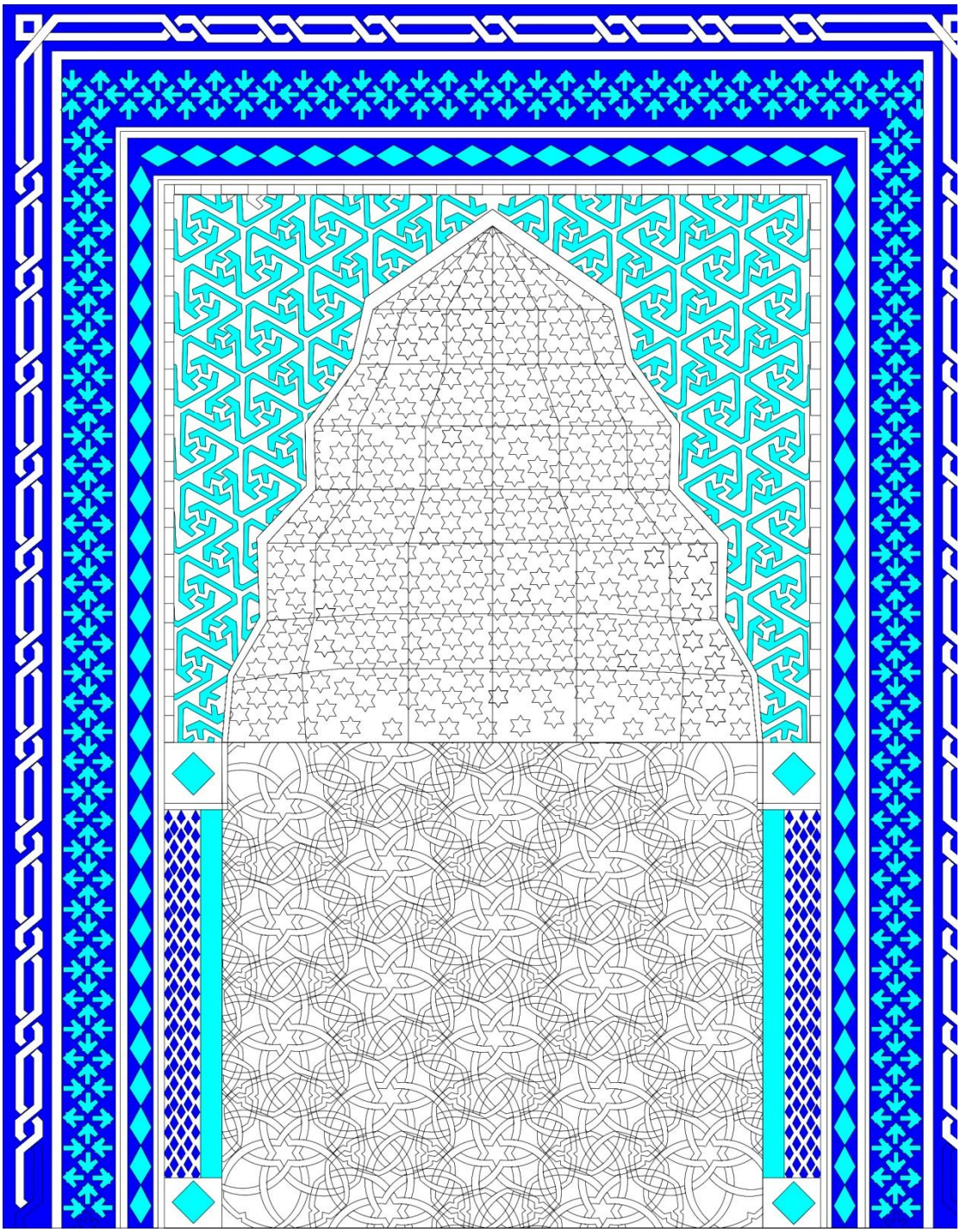
Çizim No-6b (Egehan Doğan).

Çizim No: 7

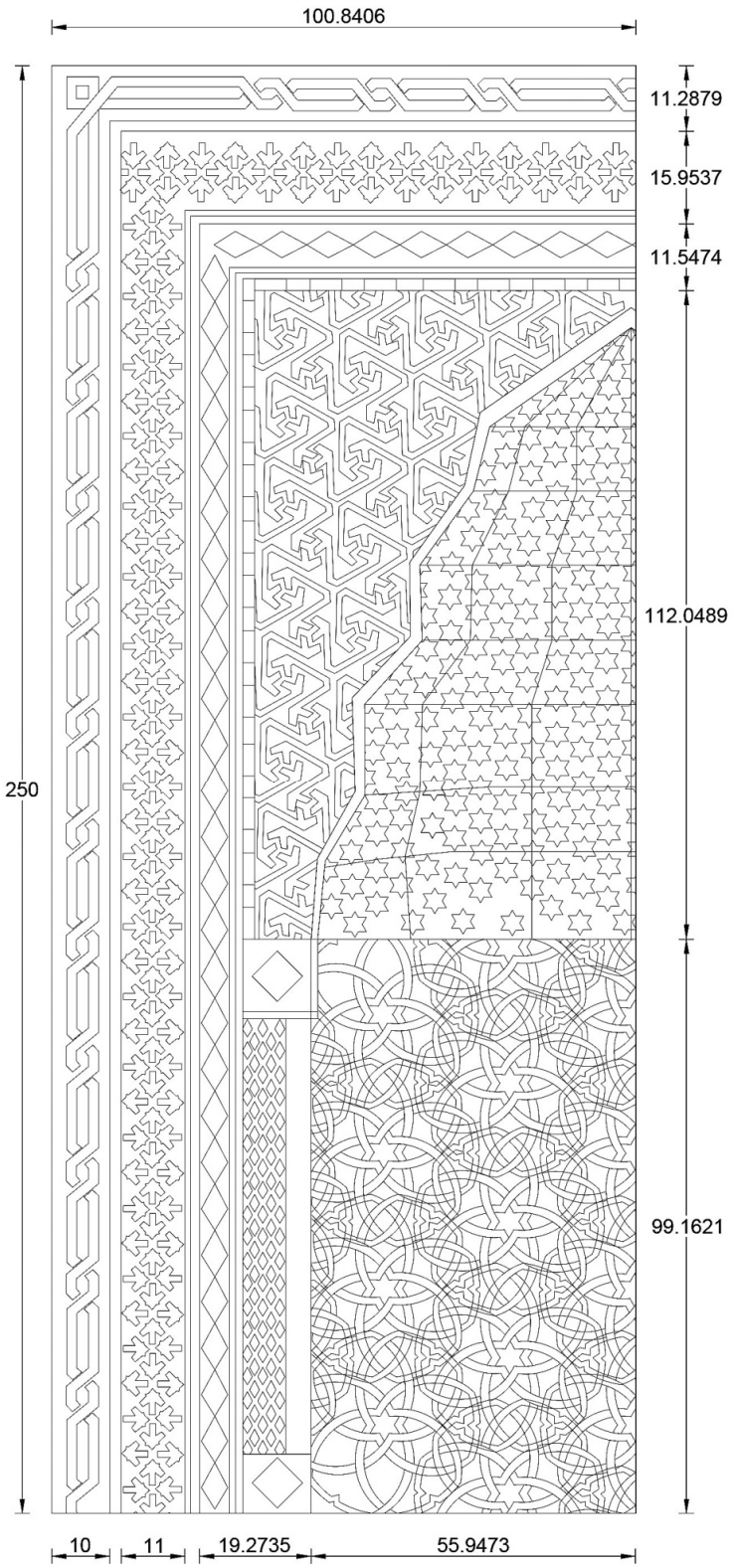
Hasbey Darulhuffazı mihrap



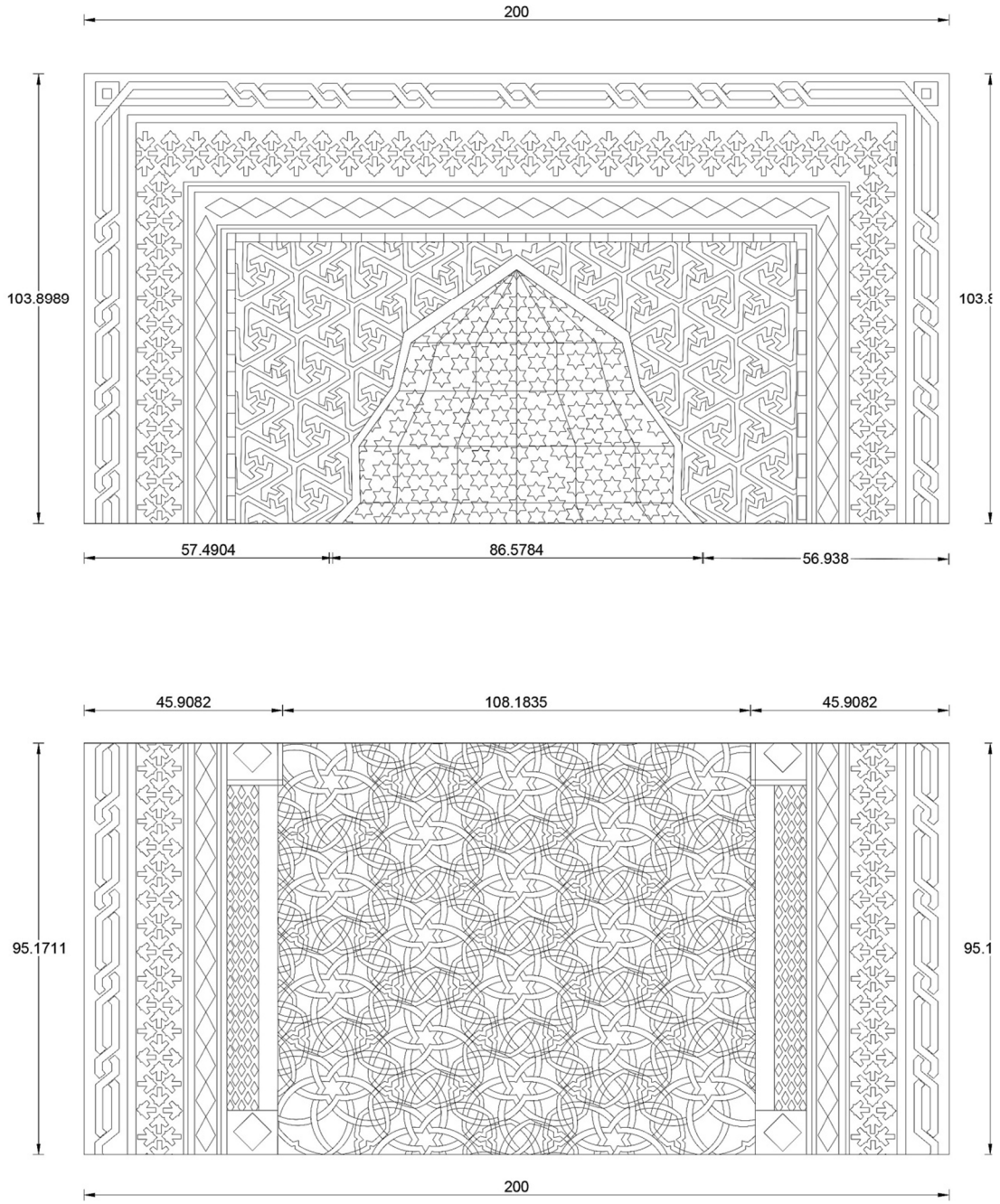
Çizim No-7a (Şahan, 2009: 176).



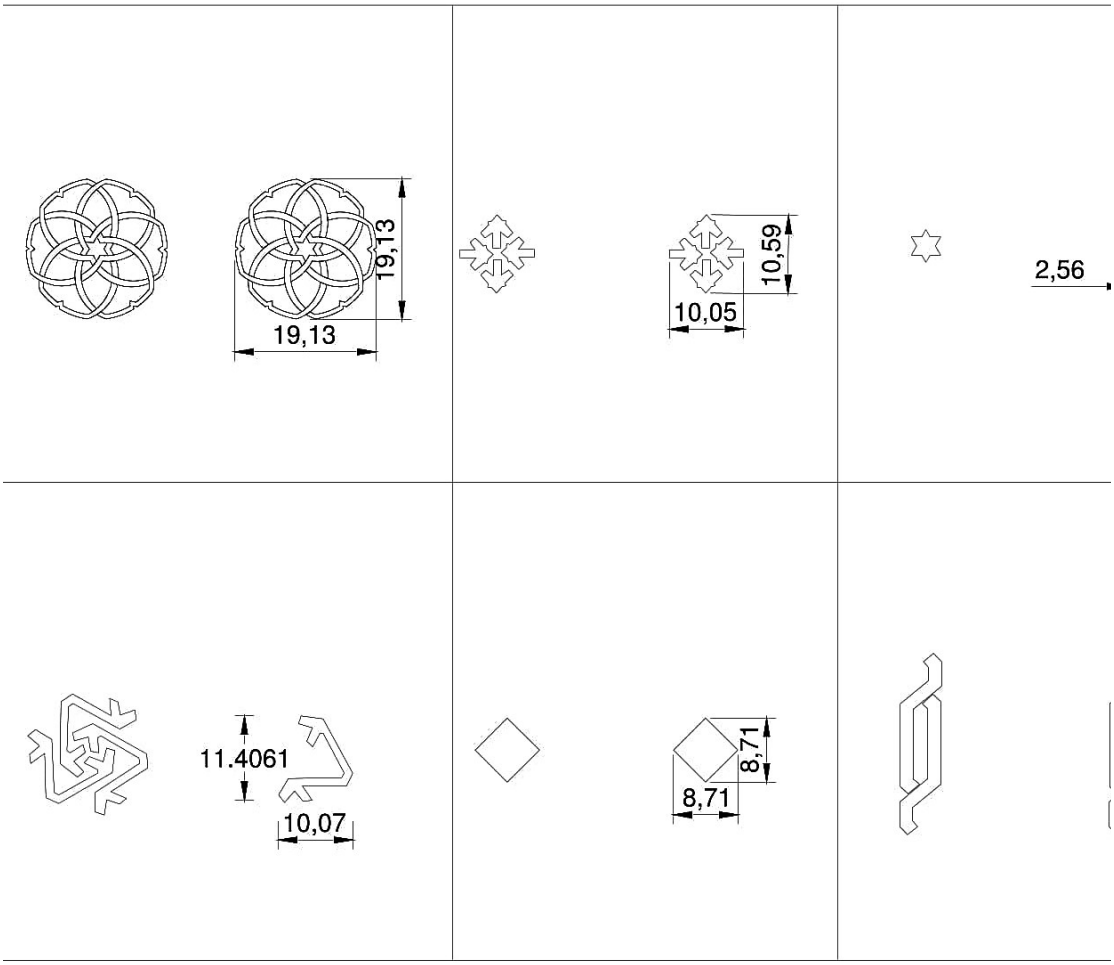
Çizim No-7a (Egehan Doğan).



Çizim No-7a (Egehan Doğan).



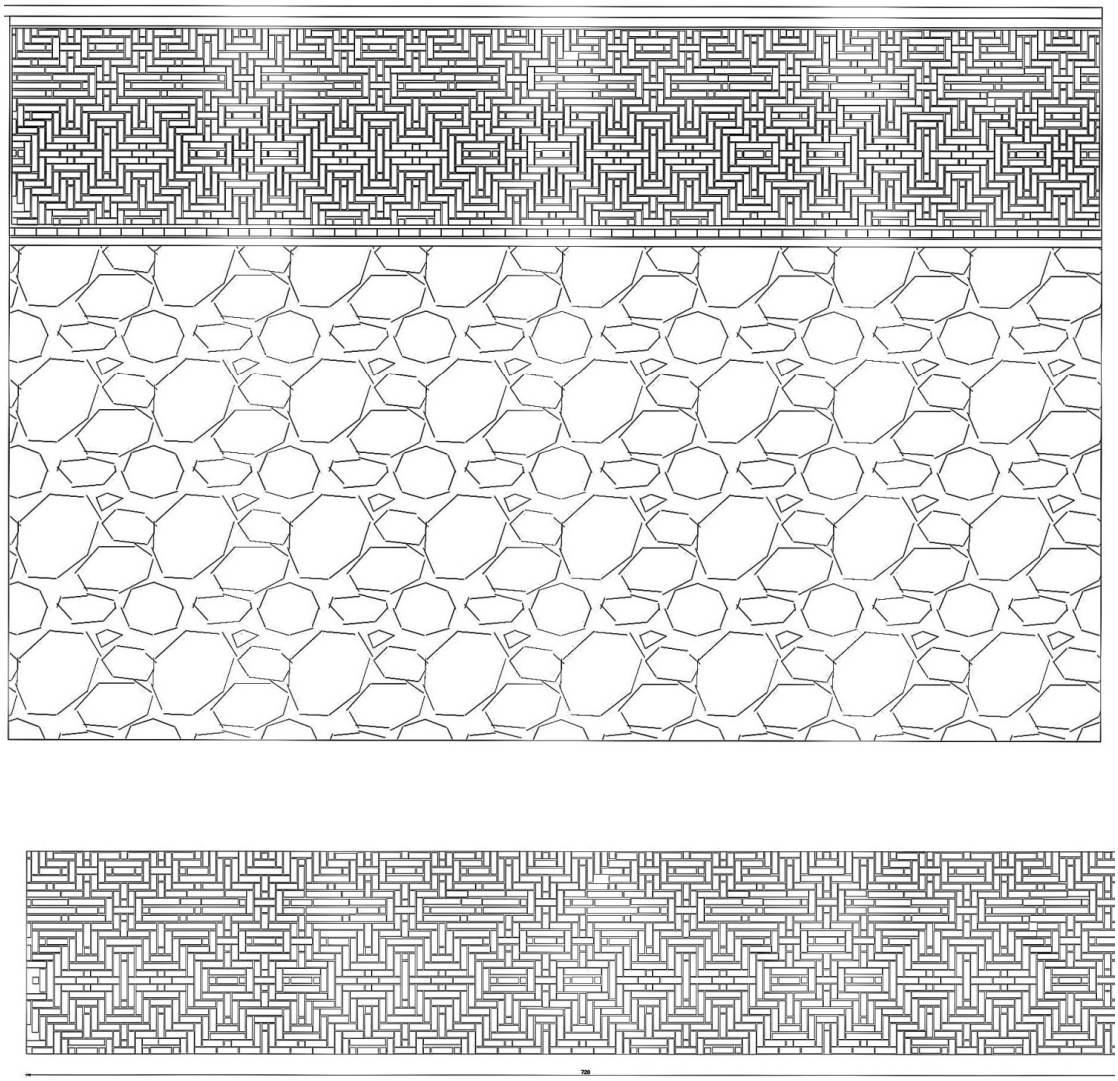
Çizim No-7a (Egehan Doğan).



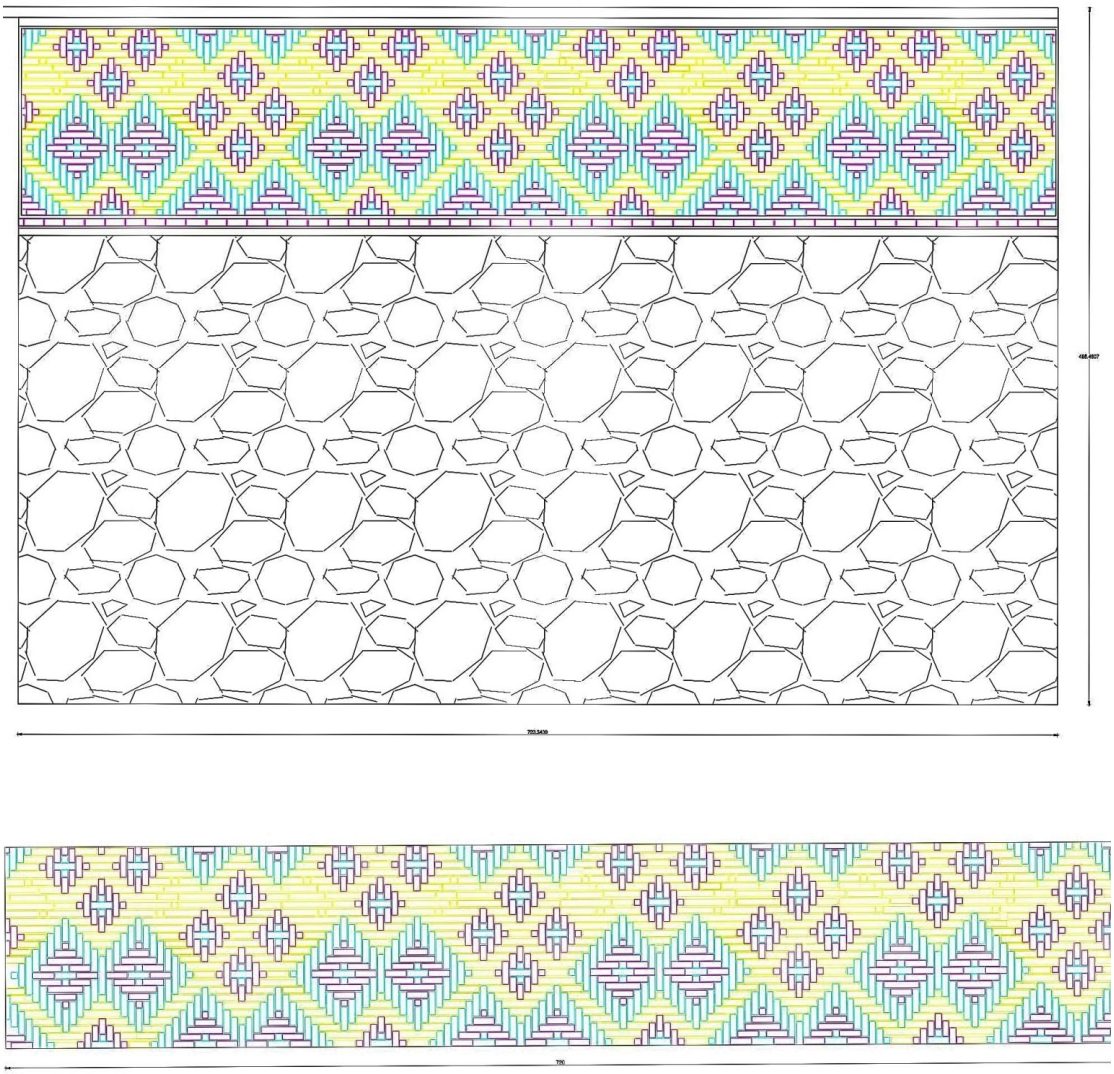
Çizim No-7b (Egehan Doğan).

Çizim No: 8

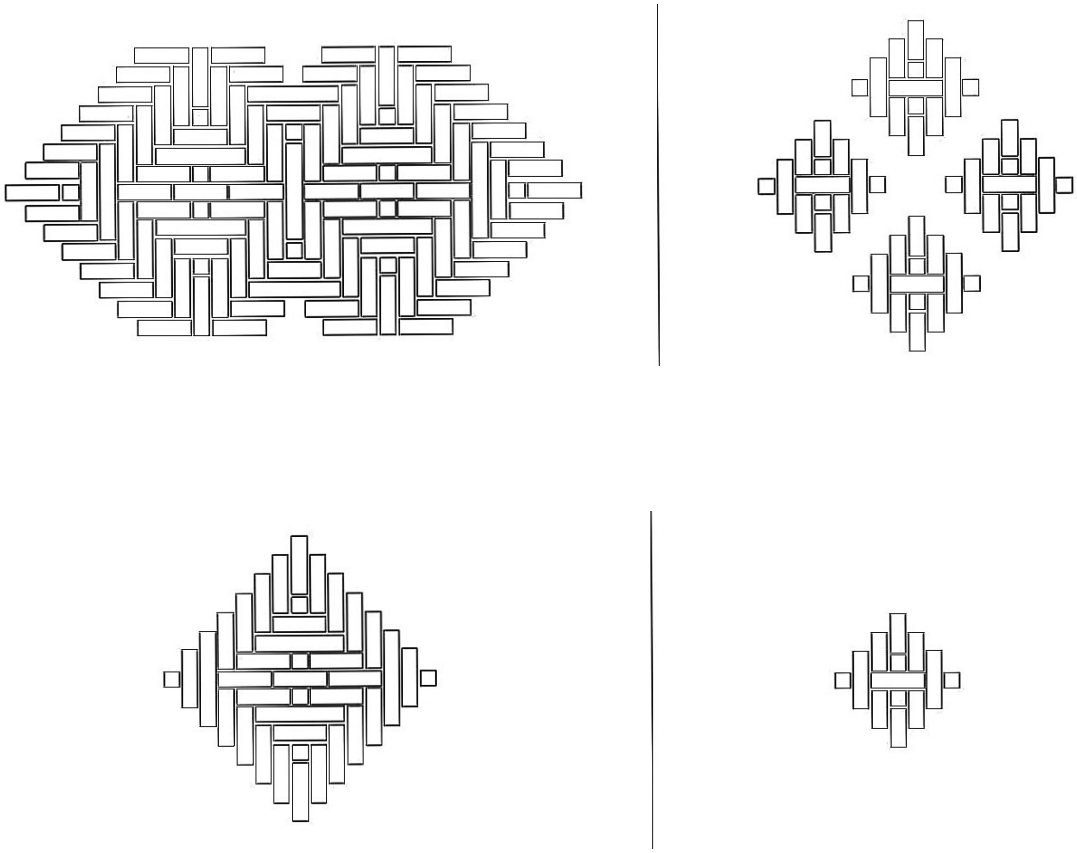
Ahmet Eflaki Dede Türbesi



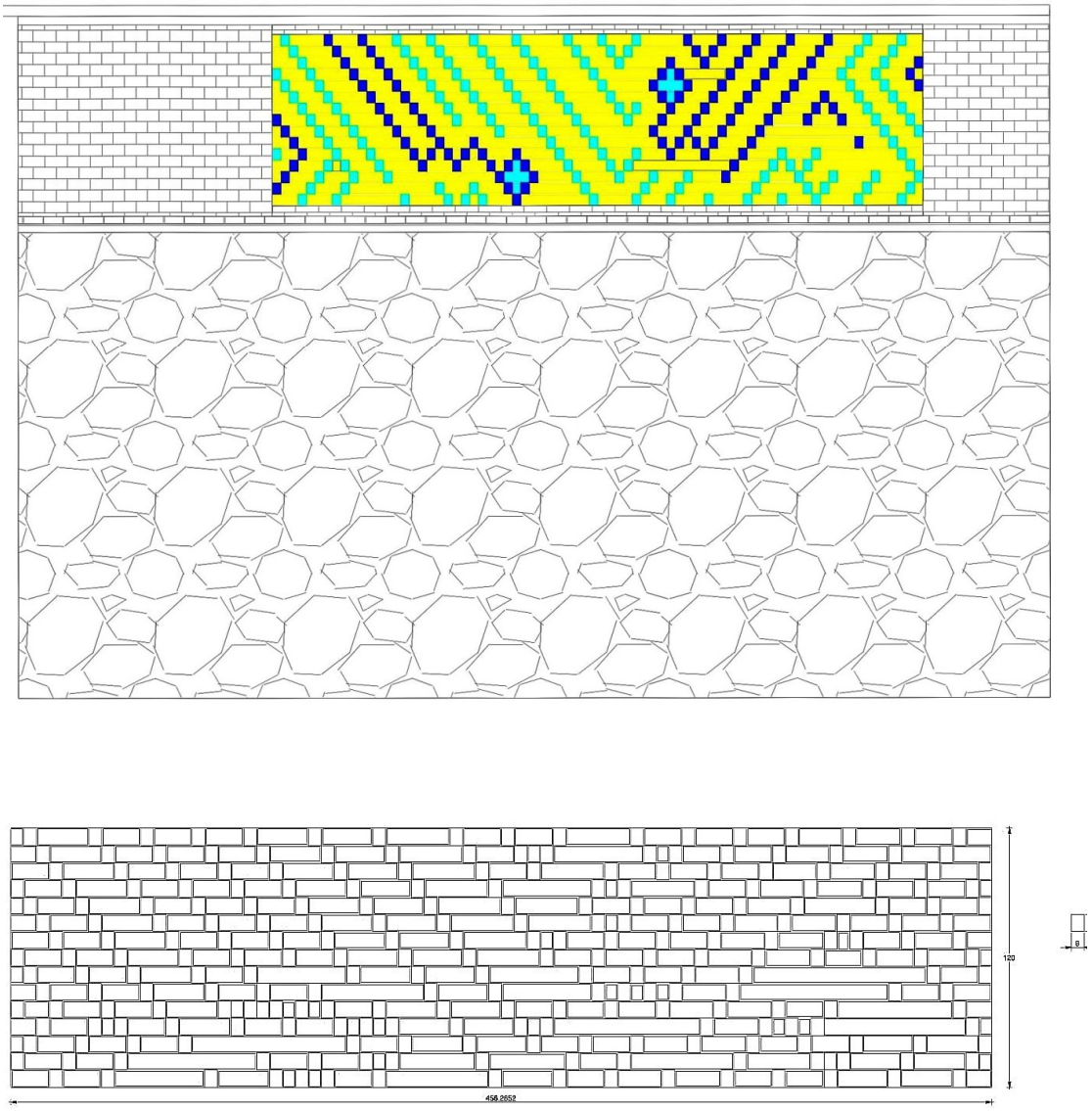
Çizim No-8a (Egehan Doğan).



Çizim No-8a (Egehan Doğan).



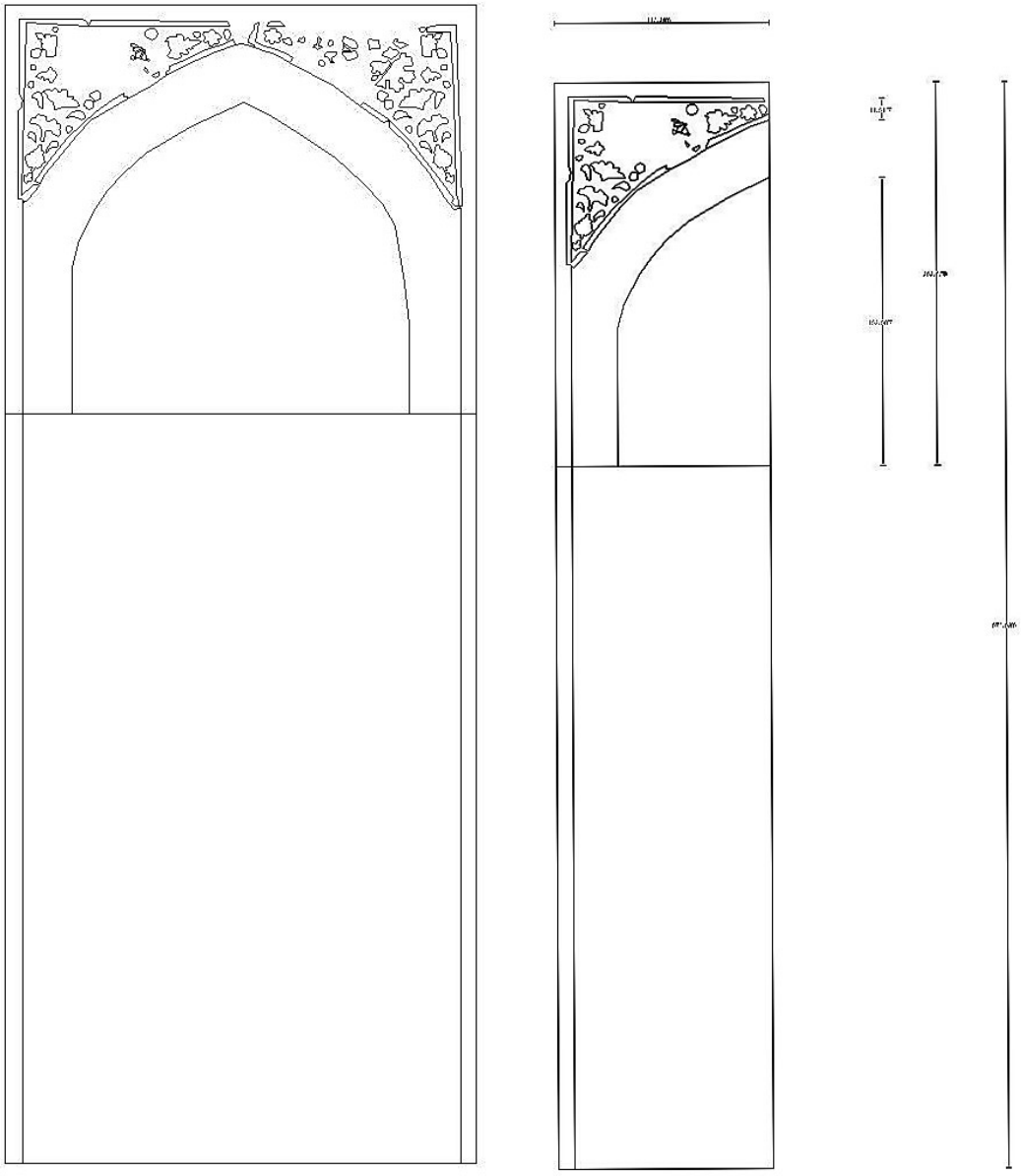
Çizim No-8a (Egehan Doğan).



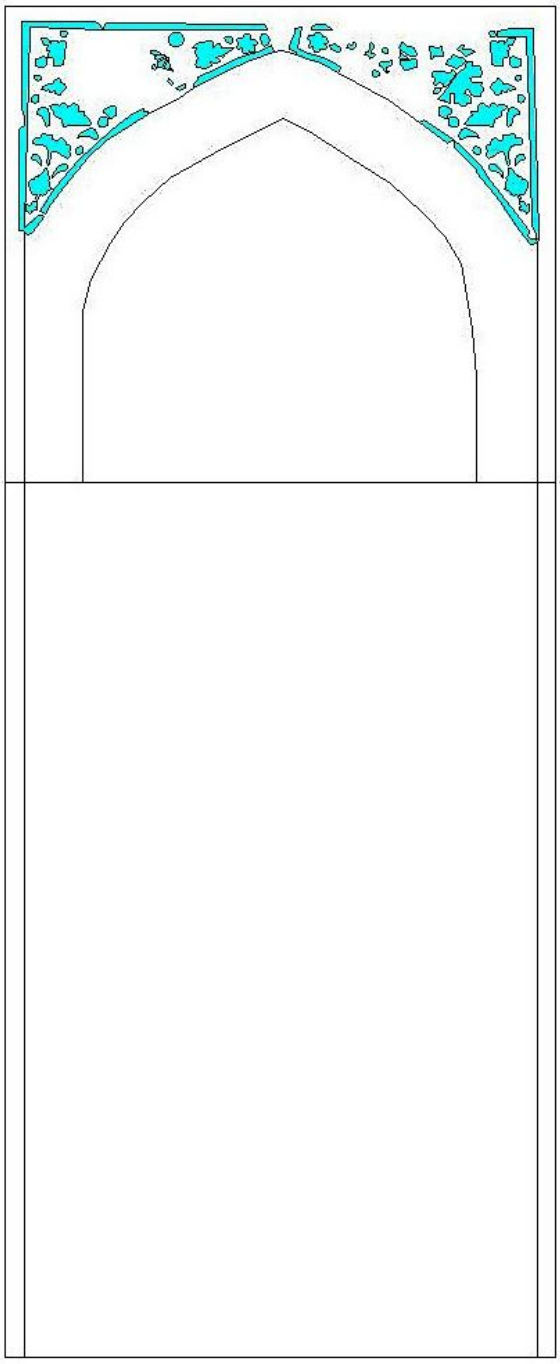
Çizim No-8b (Egehan Doğan).

Çizim No: 9

Fakih Dede Kümbeti



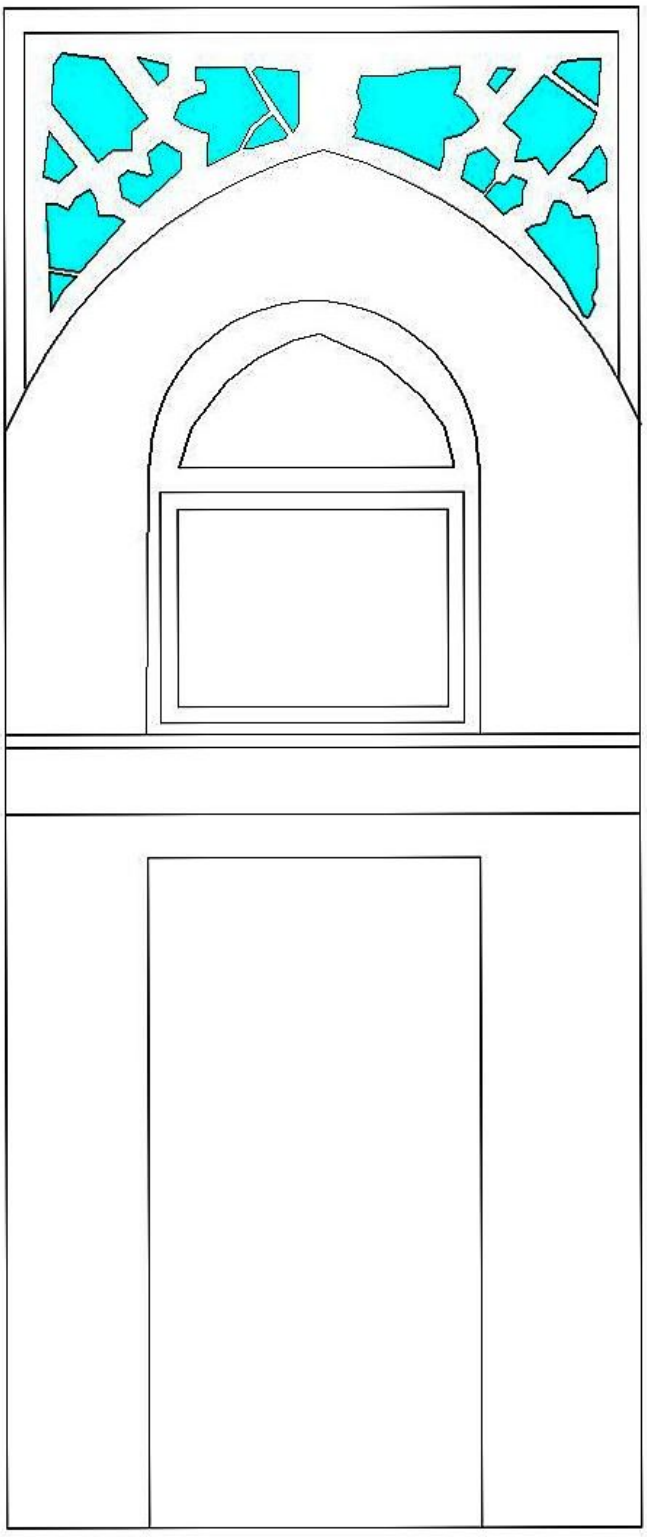
Çizim No: 9a (Egehan Doğan).



Çizim No: 9a (Egehan Doğan).



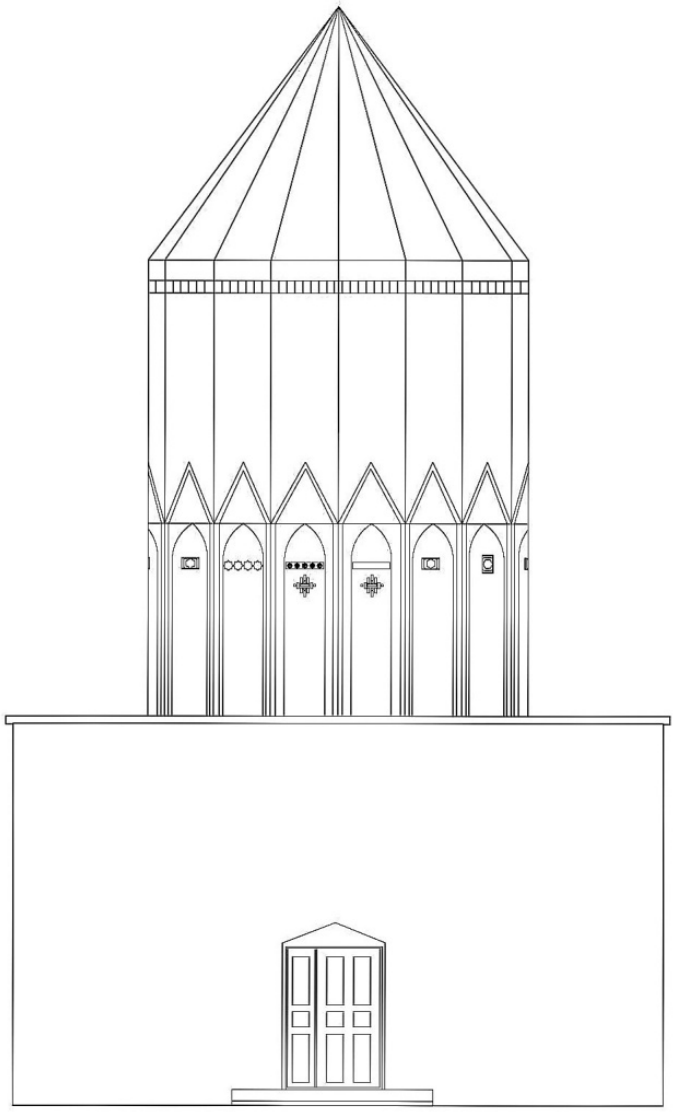
Çizim No: 9b (Egehan Doğan).



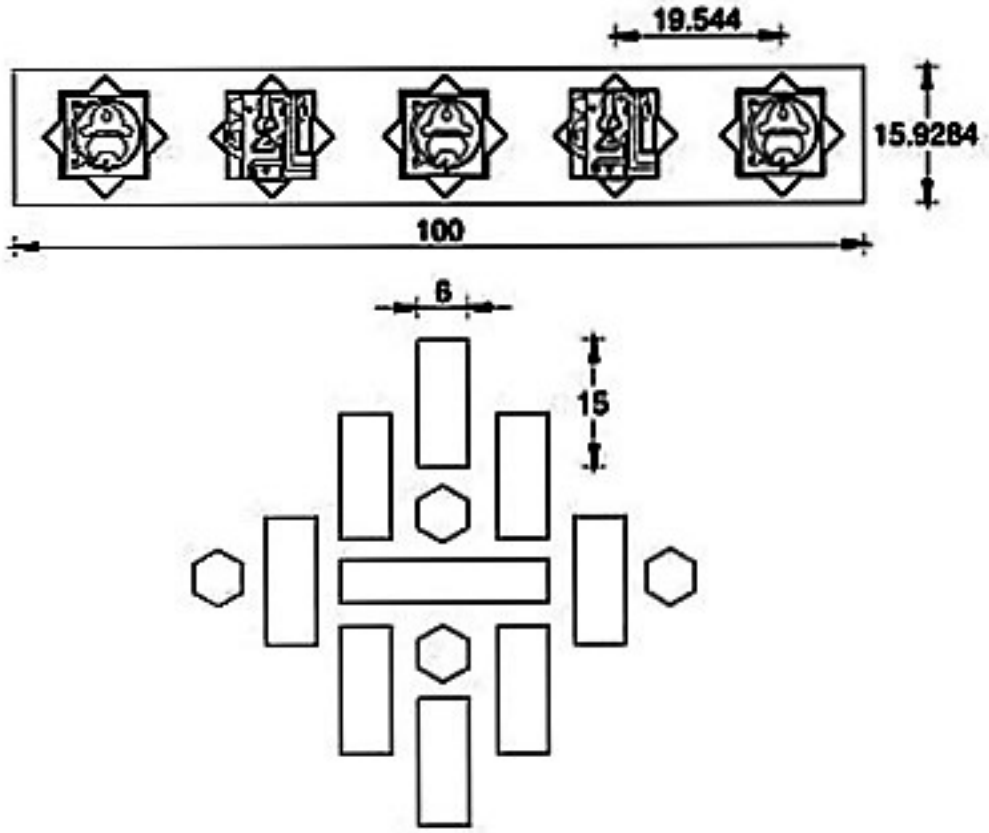
Çizim No: 9b (Egehan Doğan).

Çizim No: 10

Seyyid Mahmud Hayrani Kümbeti



Çizim No: 10a (Egehan Doğan).



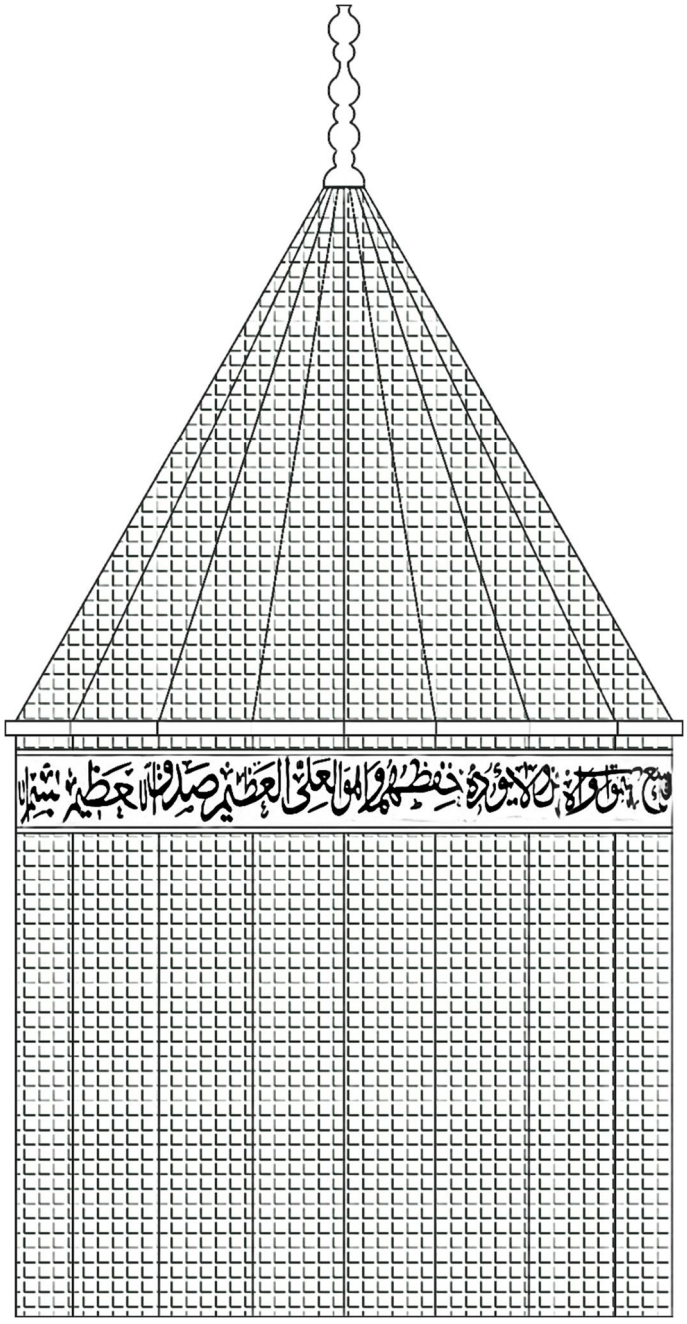
Çizim No: 10b (Egehan Doğan).



Çizim No: 10c

Çizim No: 11

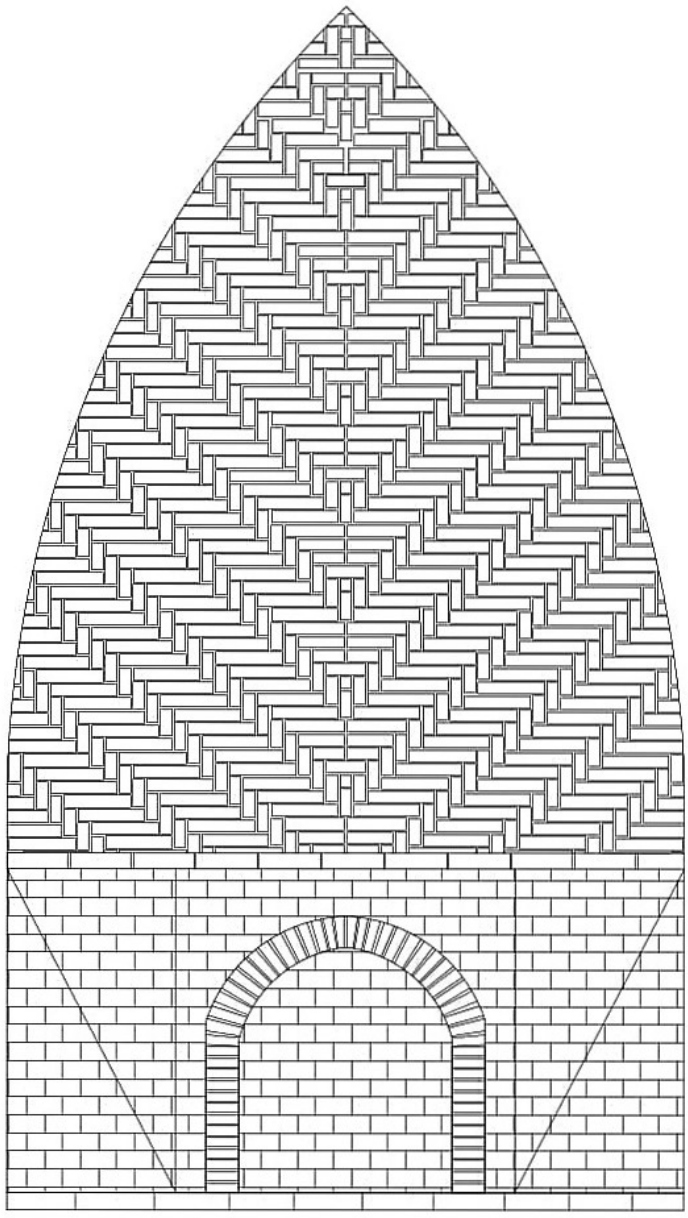
Mevlana Türbesi



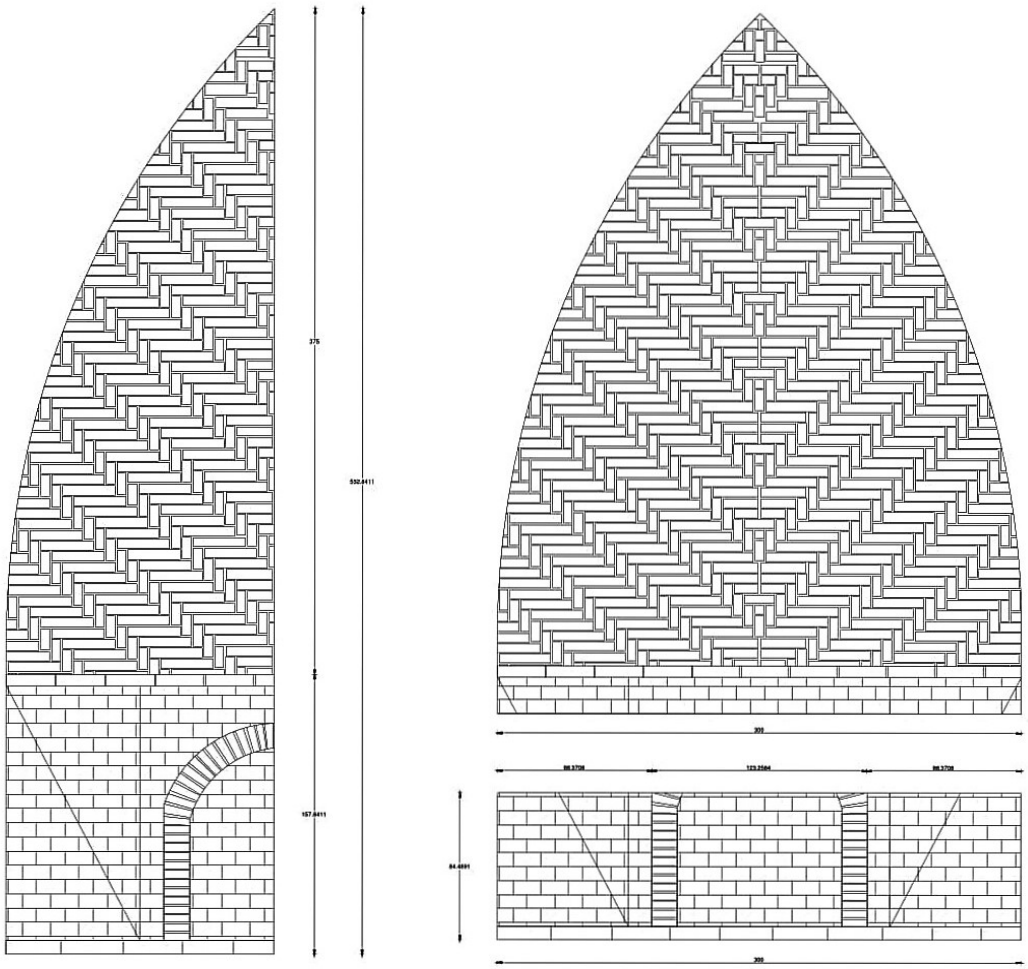
Çizim No: 11a (Egehan Doğan).

Çizim No: 12

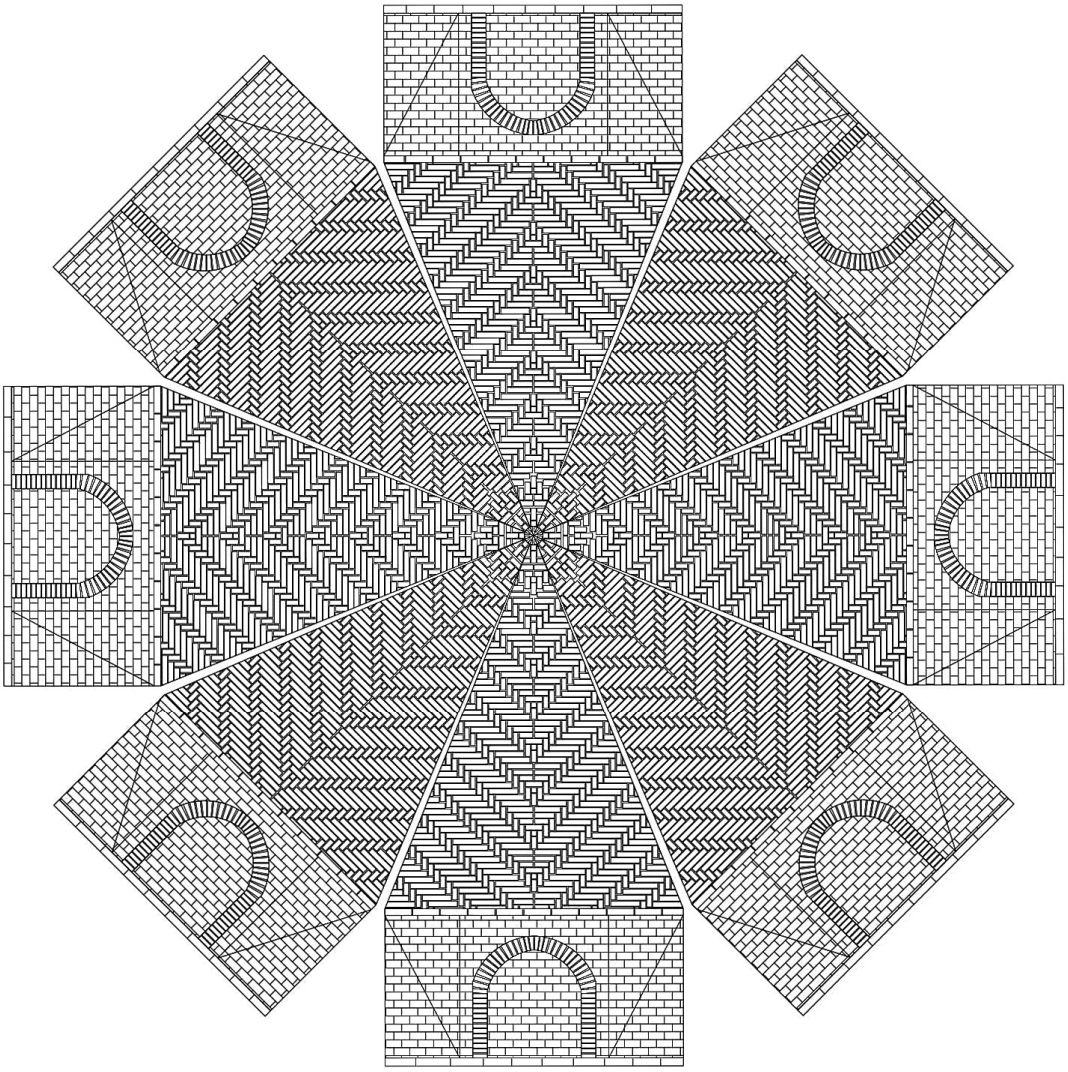
Ulaş Baba Kümbeti



Çizim No: 12a (Egehan Doğan).



Çizim No: 12a (Egehan Doğan).



Çizim No: 12b (Egehan Doğan).

FOTOĞRAFLAR

Fotoğraf No: 18



Fotoğraf -18a. Ermenek Ulu Cami genel görünüm



Fotoğraf -18b. Ermenek Ulu Cami son cemaat ve giriş



Fotoğraf -18c. Ermenek Ulu Cami harim



Fotoğraf -18d. Ermenek Ulu Cami minber ve mihrap



Fotoğraf -18e. Ermenek Ulu Cami mihrap



Fotoğraf -18f. Ermenek Ulu Cami mihrap niş ve sütünce



Fotoğraf -18g. Ermenek Ulu Cami mihrap bordürleri



Fotoğraf-18h. Ermenek Ulu Cami mihrap ikinci bordürü sır altı çinili paftası



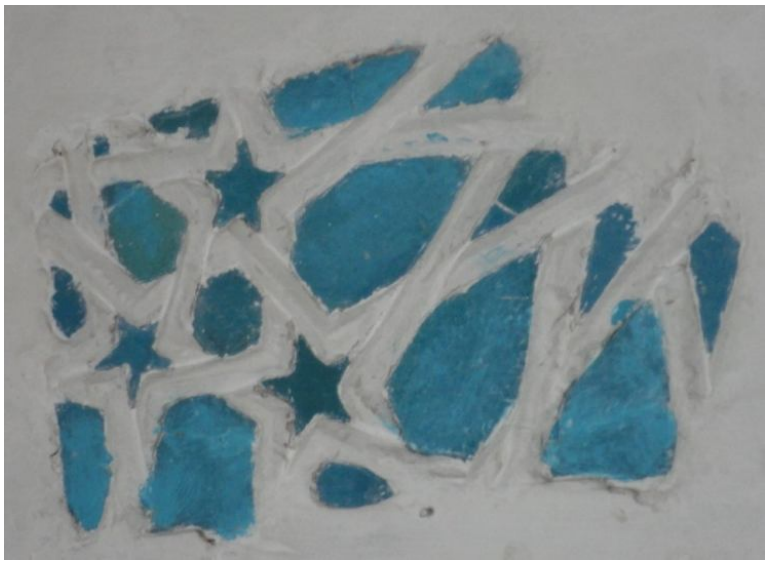
Fotoğraf-18i. Ermenek Ulu Cami mihrap ikinci bordürü alçı arası çiniler



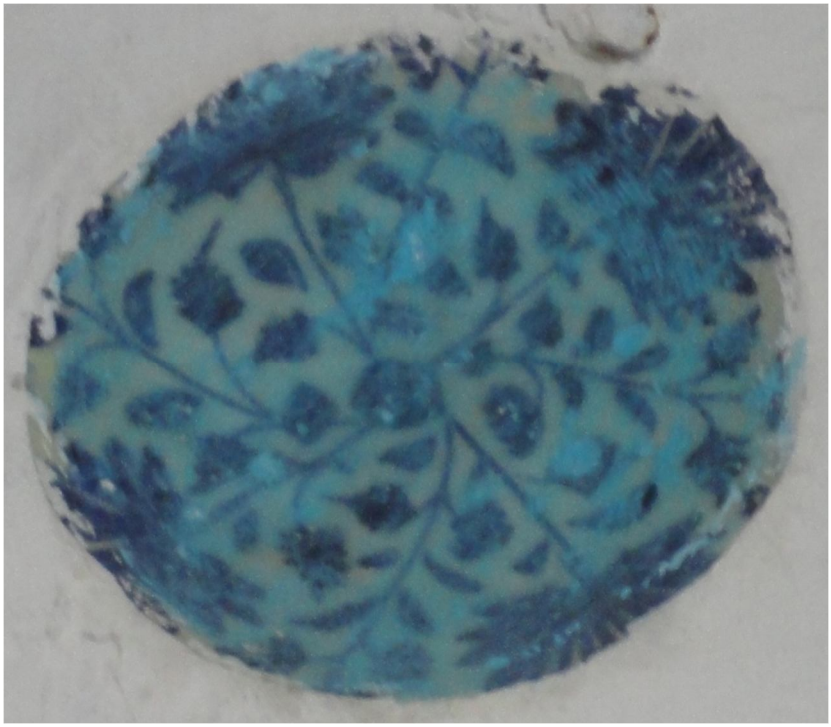
Fotoğraf-18i. Ermenek Ulu Cami mihrap ikinci bordürü alçı arası çini



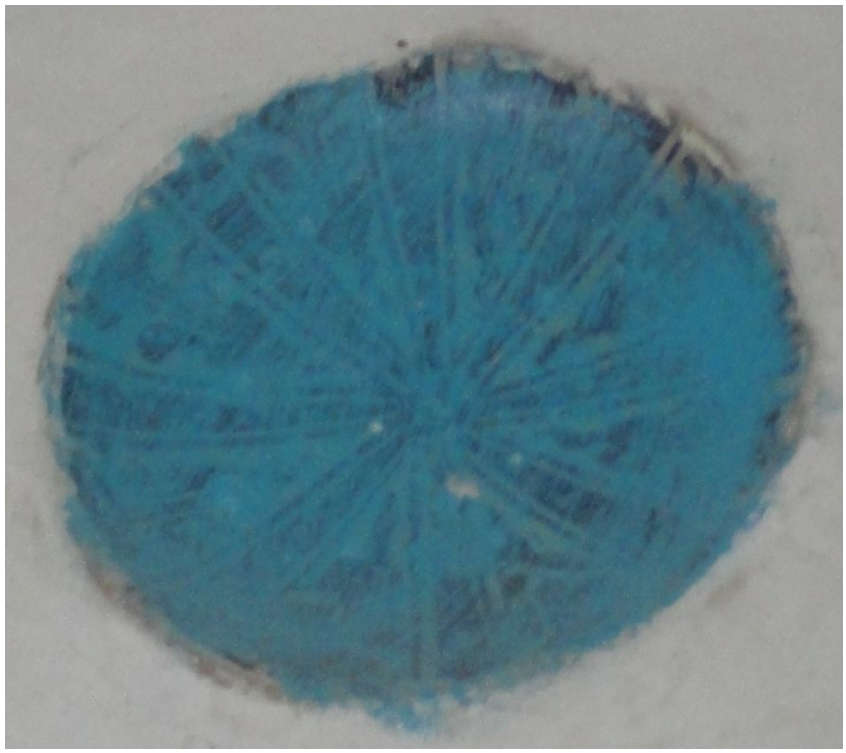
Fotoğraf -18j. Ermenek Ulu Cami mihrap kavsara



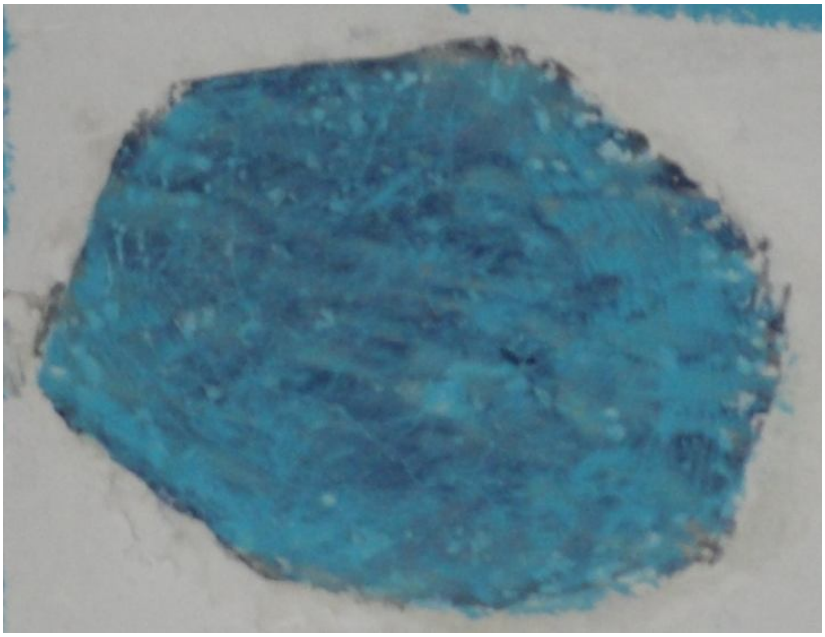
Fotoğraf -18k. Ermenek Ulu Cami mihrap köşelik çinileri



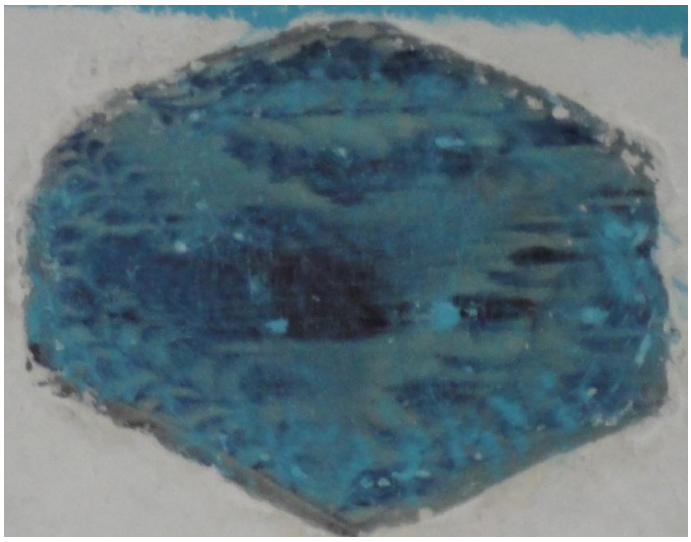
Fotoğraf -18l. Ermenek Ulu Cami mihrap sol köşeliğindeki, çini tabak



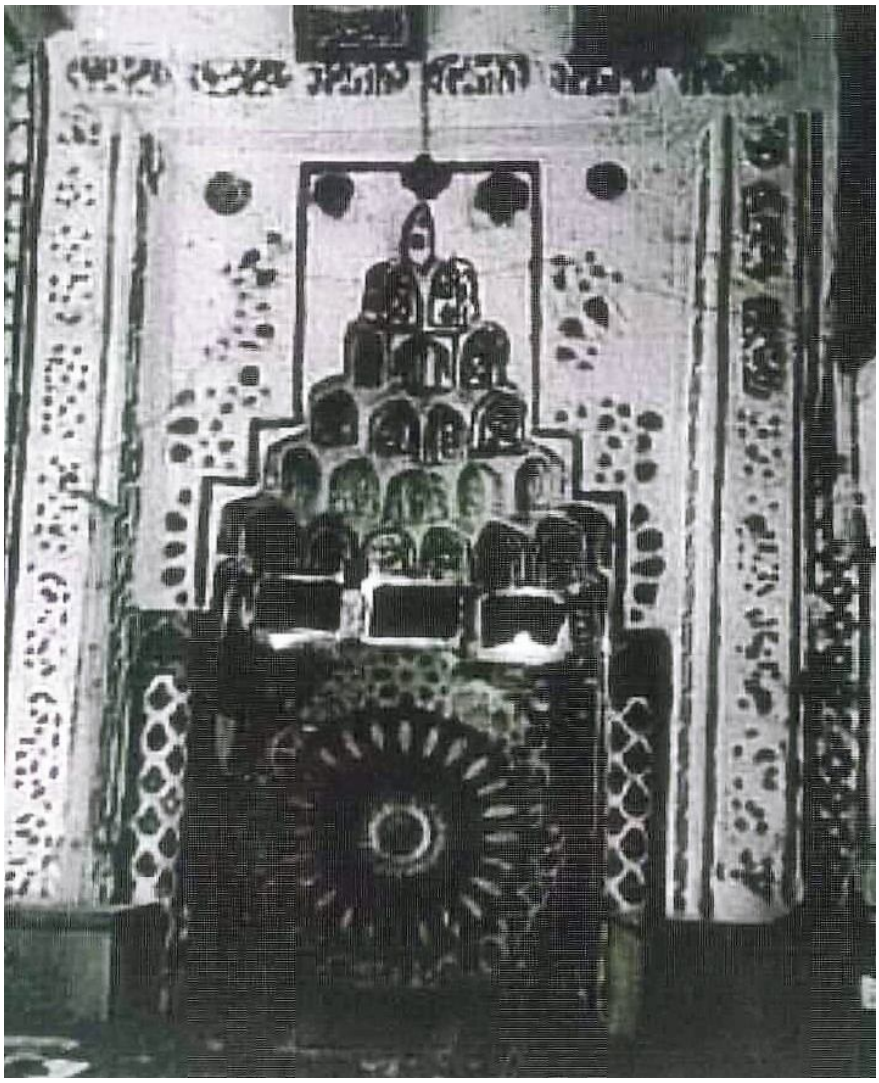
Fotoğraf -18l. Ermenek Ulu Cami mihrap sağ köşeliğindeki, çini tabak



Fotoğraf -18m. Ermenek Ulu Cami mihrap sol köşeliğindeki altıgen çini



Fotoğraf -18m. Ermenek Ulu Cami mihrap sağ köşeliğindeki altıgen çini



Fotoğraf -18n. Ermenek Ulu Cami mihrap
(Konya Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Arşiv Belgesi)

Fotoğraf No: 19



Fotoğraf -19a. Sarayönü Pir Hüseyin Bey Cami genel görünüm



Fotoğraf-19b. Sarayönü Pir Hüseyin Bey Cami harim



Fotoğraf-19c. Sarayönü Pir Hüseyin Bey Cami minber, mihrap



Fotoğraf-19d. Sarayönü Pir Hüseyin Bey Cami avlusundaki yazlık mihrap.



Fotoğraf-19e. Sarayönü Pir Hüseyin Bey Cami mihrap



Fotoğraf-19f. Sarayönü Pir Hüseyin Bey Cami mihrap niş ve sütunceleri



Fotoğraf-19g. Sarayönü Pir Hüseyin Bey Cami mihrap bordür



Fotoğraf-19h. Sarayönü Pir Hüseyin Bey Cami mihrap mukarnas



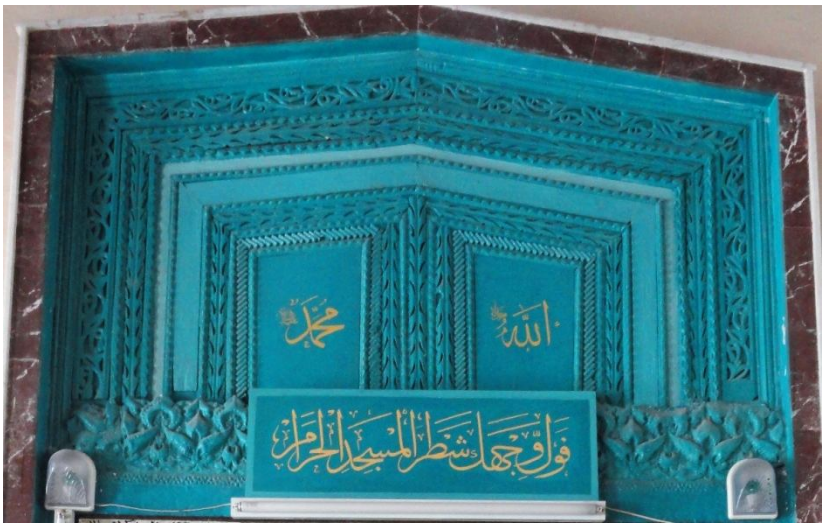
Fotoğraf-19i. Sarayönü Pir Hüseyin Bey Cami mihrap detay



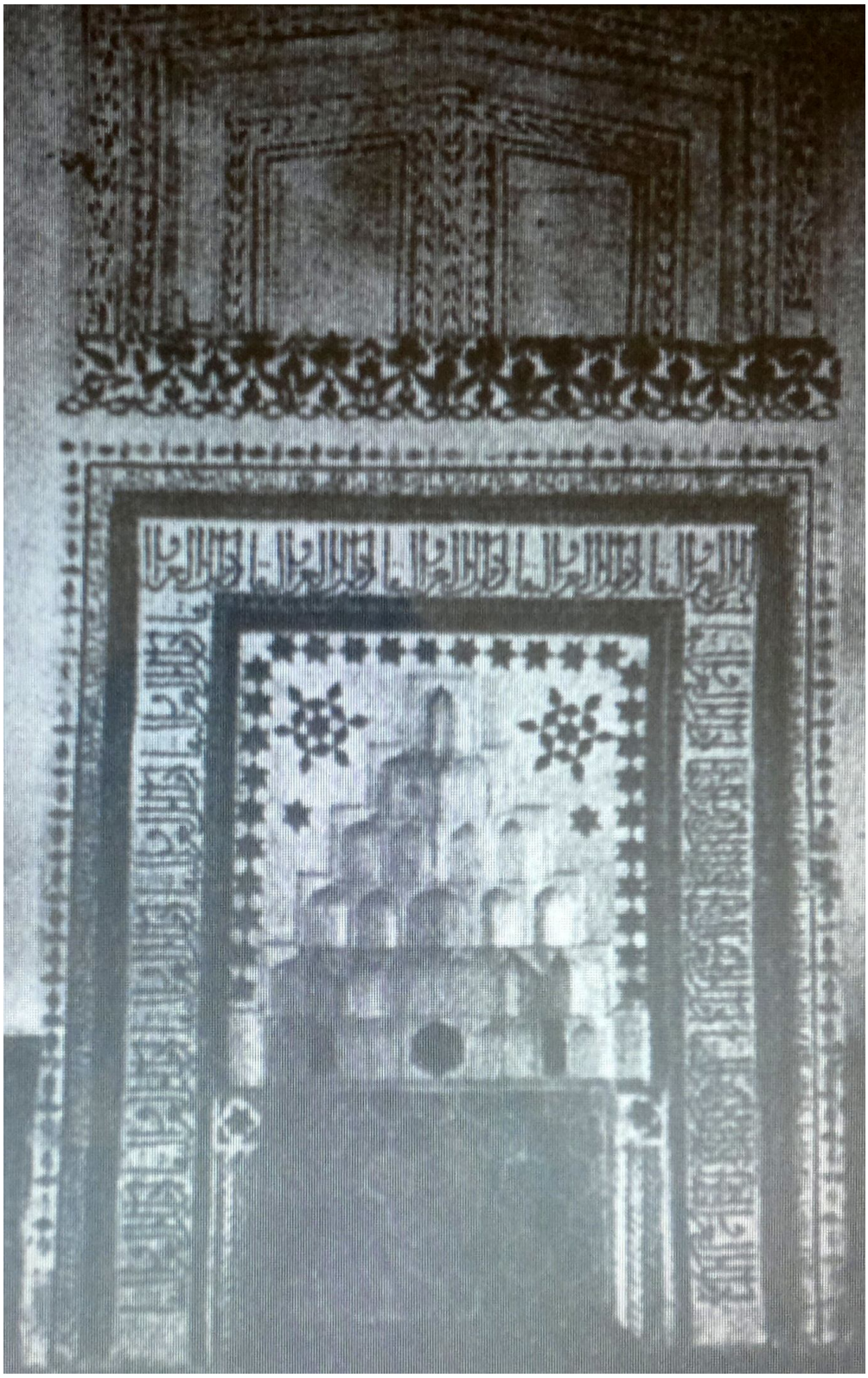
Fotoğraf-19j. Sarayönü Pir Hüseyin Bey Cami mihrap çinileri



Fotoğraf-19k. Sarayönü Pir Hüseyin Bey Cami mihrap kavsara çini



Fotoğraf-19l. Sarayönü Pir Hüseyin Bey Cami mihrap alınlık bölümü



Fotoğraf-19m. Pir Hüseyin Bey Cami eski mihrap (Oral, 1956: 90).

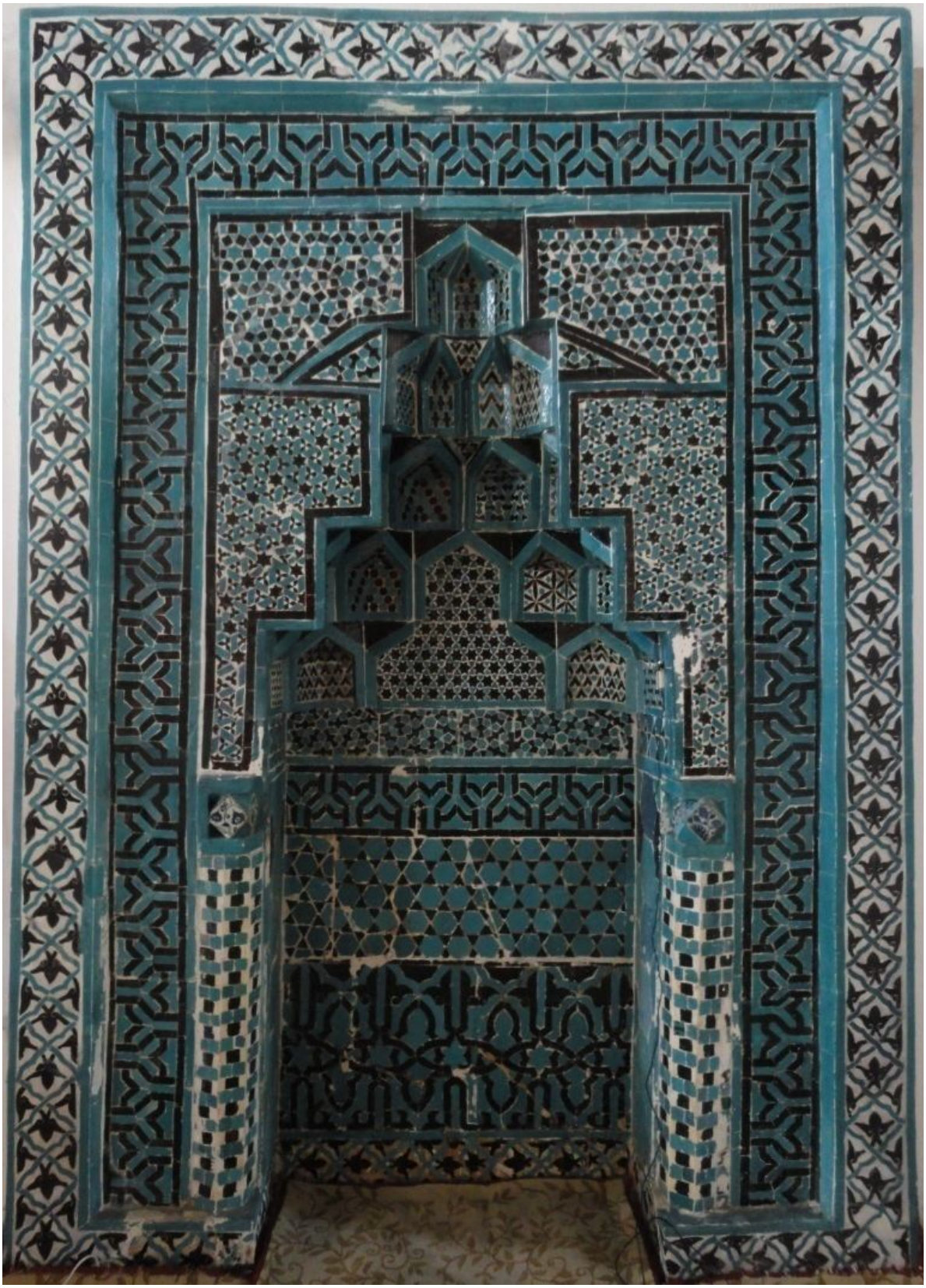
Fotoğraf No: 20



Fotoğraf-20a. Kazımkarabekir Ulu Cami genel görünüm



Fotoğraf-20b. Kazımkarabekir Ulu Cami harim



Fotoğraf-20c. Kazımkarabekir Ulu Cami mihrap



Fotoğraf-20d. Kazımkarabekir Ulu Cami mihrap bordür ve sütünce



Fotoğraf-20e-f. Ulu Cami mihrap sütünce zar başlığı, sır altı ve altın varak tekniği



Fotoğraf-20g. Kazımkarabekir Ulu Cami mihrap sütunce başlıkları, mavi beyaz çiniler



Fotoğraf-20h. Mihrap eski bordürü (Arık ve Arık, 2007: 176).



Fotoğraf-20i. Konya Sahip Ata Vakıflar Müzesinde sergilenen, Mihrap eski bordür çinileri



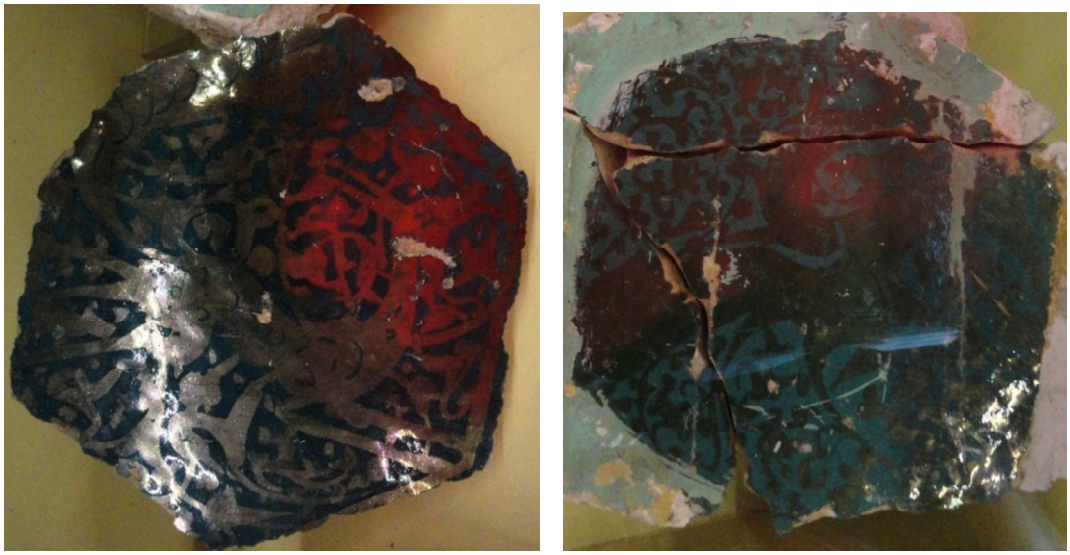
Fotoğraf-20i. Konya Sahip Ata Vakıflar Müzesinde sergilenen, Mihrap eski bordür çinileri



Fotoğraf-20i. Konya Sahip Ata Vakıflar Müzesinde sergilenen, Mihrap eski bordür çinileri



Fotoğraf-20i. Konya Sahip Ata Vakıflar Müzesinde sergilenen, Mihrap eski bordür çinileri



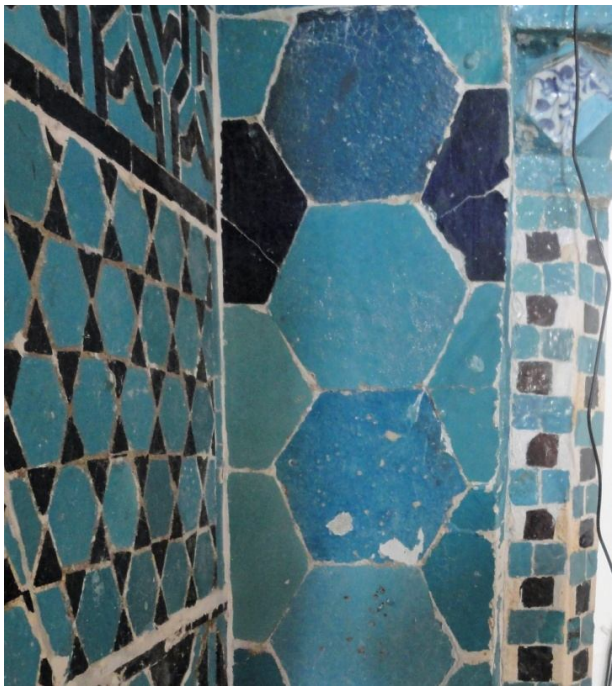
Fotoğraf-20j-k. Konya Sahip Ata Vakıflar Müzesinde sergilenen, Mihrap eski bordür çinileri



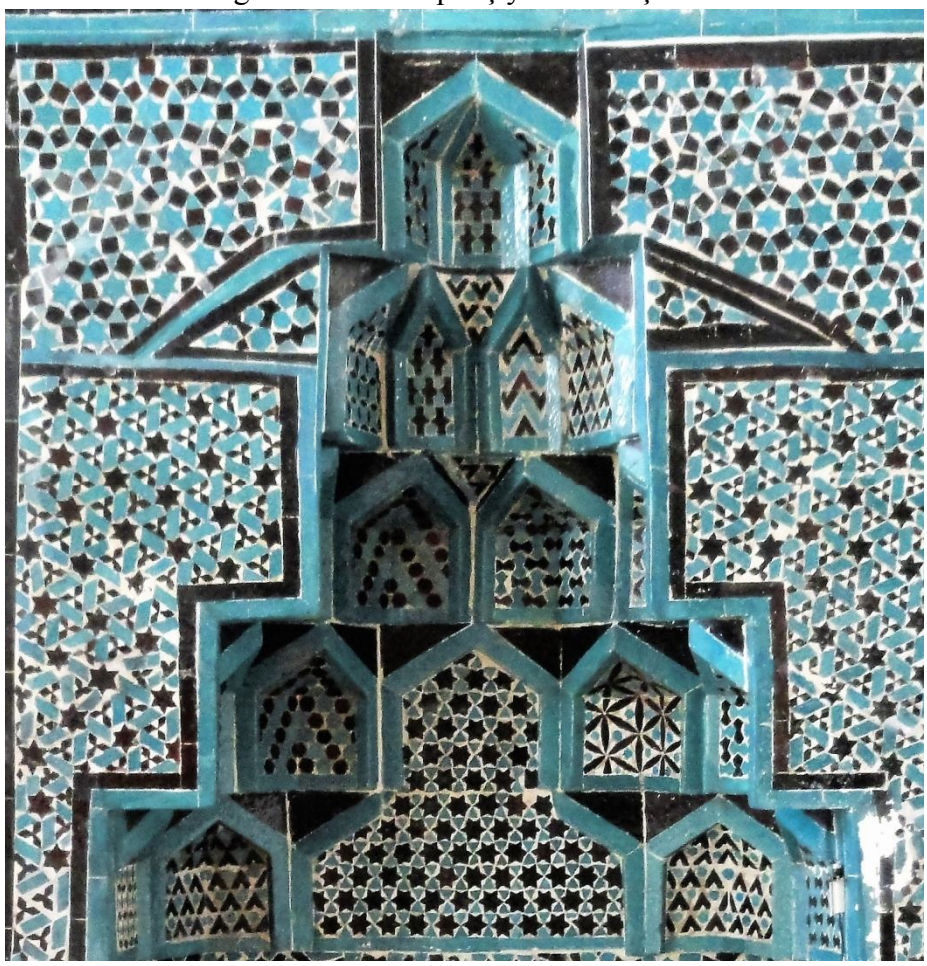
Fotoğraf-20l. Karatay Müze deposundaki, Mihrap eski bordür çinisi



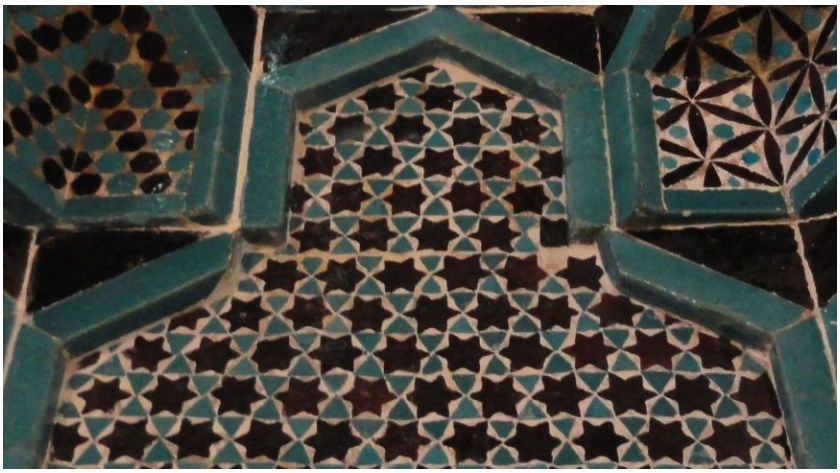
Fotoğraf-20m. Mihrap niş çinileri



Fotoğraf-20n. Mihrap niş yan kenar çinileri



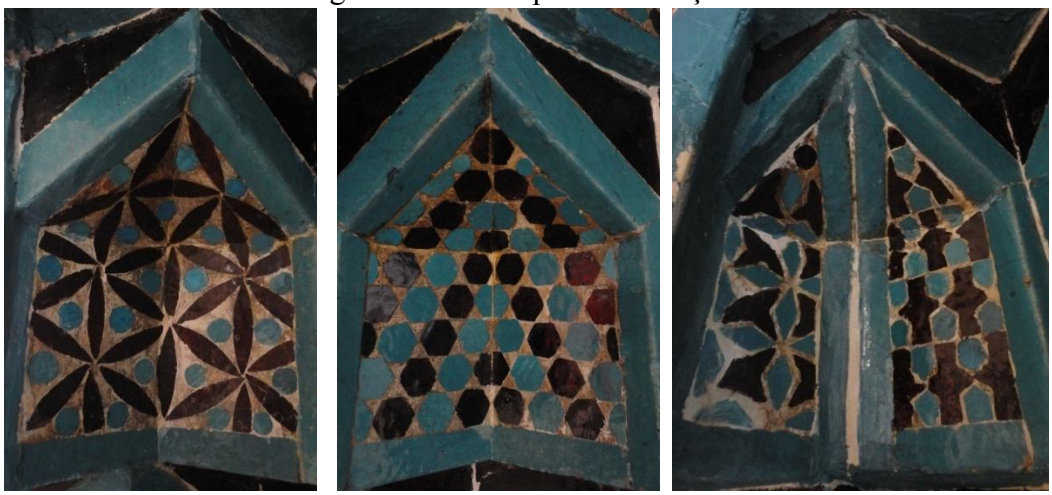
Fotoğraf-20ö. Mihrap kavsara ve köşelik bölümü



Fotoğraf-20ö. Mihrap mukarnas çinileri



Fotoğraf-20ö. Mihrap mukarnas çinileri



Fotoğraf-20ö. Mihrap mukarnas çinileri



Fotoğraf-20ö. Mihrap mukarnas çinileri

Fotoğraf No: 21



Fotoğraf-21a. Ereğli Ulu Cami genel görünüm



Fotoğraf-21b.Ereğli Ulu Cami harim



Fotoğraf-21c. Ereğli Ulu Cami minare şerefe altı mukarnas çinileri, 1996
(Konya Kültür Varlıkları Koruma Bölge Kurulu Arşiv Belgesi).



Fotoğraf-21c. Ereğli Ulu Cami minare şerefe altı mukarnas çinileri detay, 1996 (Konya Kültür Varlıkları Koruma Bölge Kurulu Arşiv Belgesi).



Fotoğraf-21d. Ereğli Ulu Cami minare çini kuşak detayı



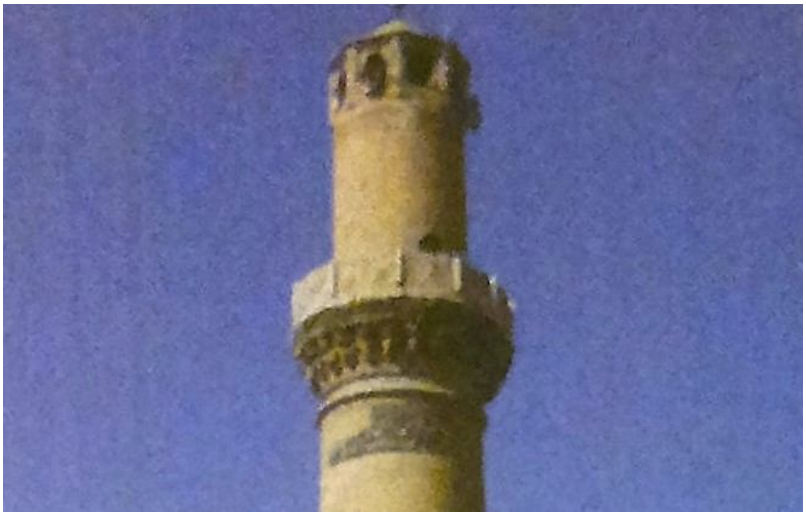
Fotoğraf-21e. Ereğli Ulu Cami minare çini kuşağı, 1907 (Meınecke, 1976: Tafel 14).



Fotoğraf-21f. Ereğli Ulu Cami minare şerefe altı günümüz boyaması



Fotoğraf-21g. Ereğli Ulu Cami minare şerefe üstü günümüz boyaması



Fotoğraf-21h. Ereğli Ulu Cami şerefe altı özgün çinileri (Dülgerler, 2006: 98).

Fotoğraf No: 22



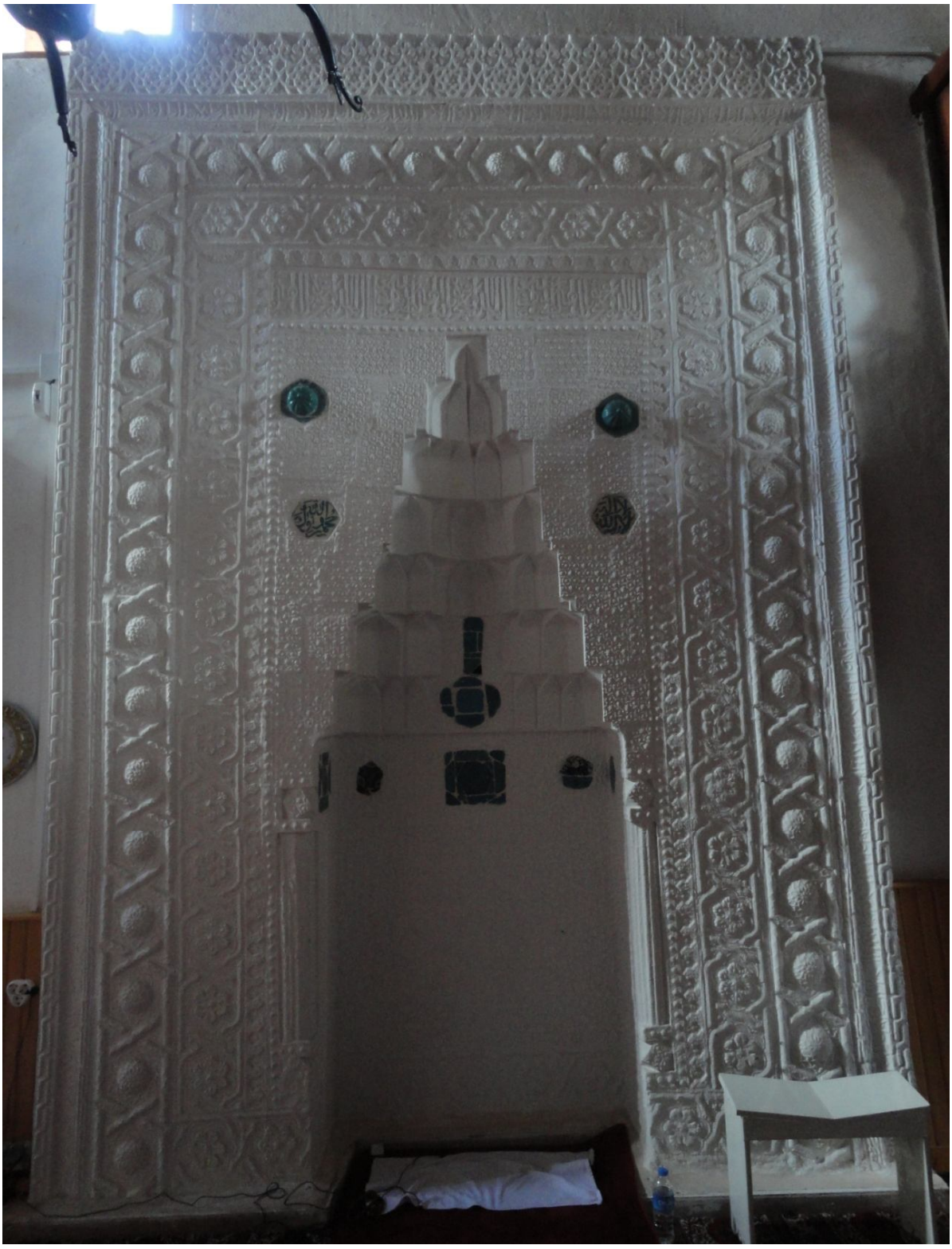
Fotoğraf-22a. Yollarbaşı Ulu Cami genel görünüm



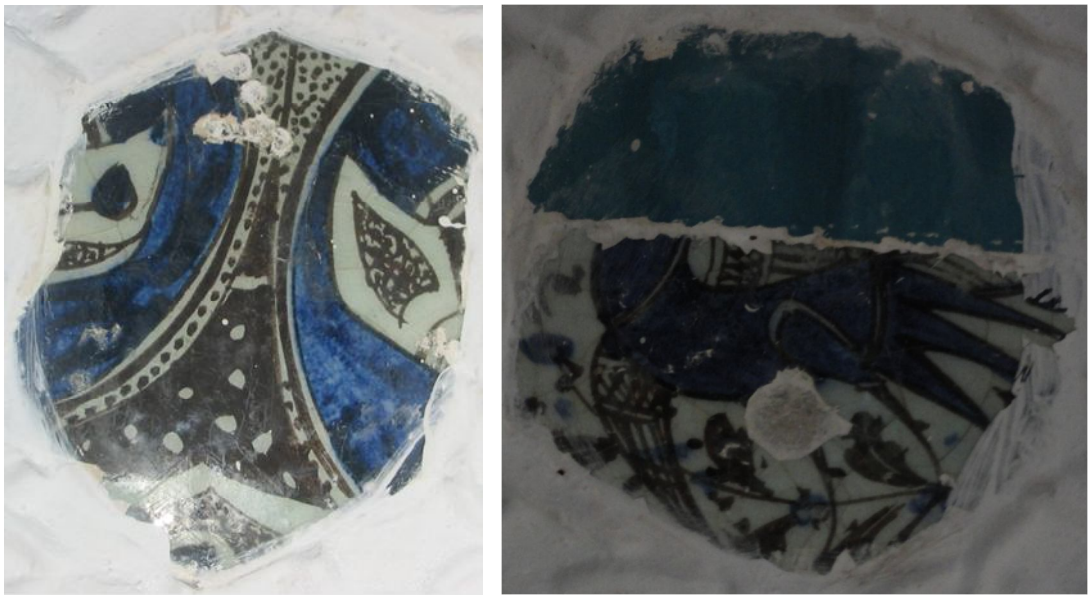
Fotoğraf-22b. Yollarbaşı Ulu Cami harim



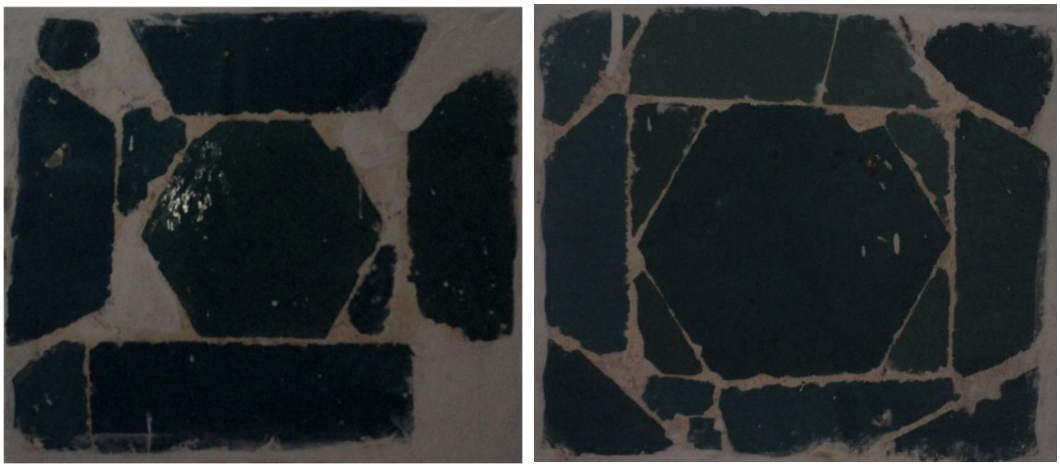
Fotoğraf-22c. Yollarbaşı Ulu Cami, Mescit bölümü



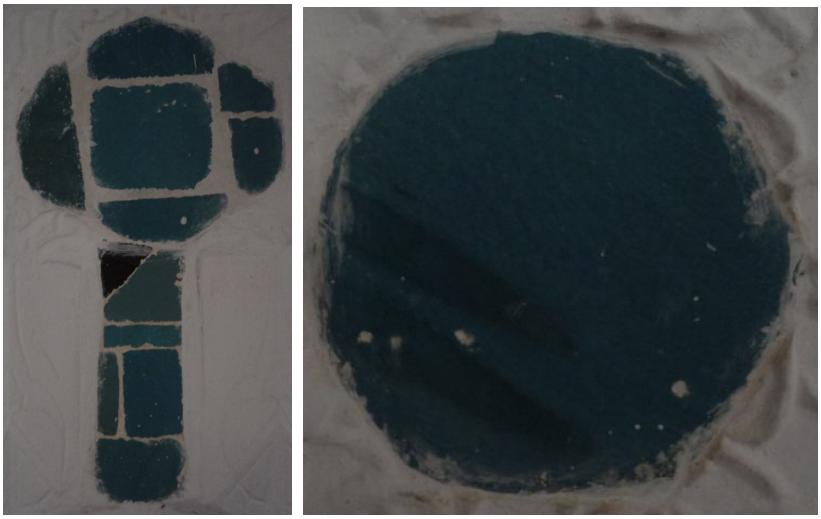
Fotoğraf-22d. Yollarbaşı Ulu Cami mihrap



Fotoğraf-22e-f. Yollarbaşı Ulu Cami mihrap figürlü çinileri



Fotoğraf-22g. Mihrap mukarnas niş altı, tek renk sırlı çiniler



Fotoğraf-22h. Mihrap mukarnas bölümü, tek renk sırlı çiniler



Fotoğraf-22i. Yollarbaşı Ulu Cami mihrap kabara

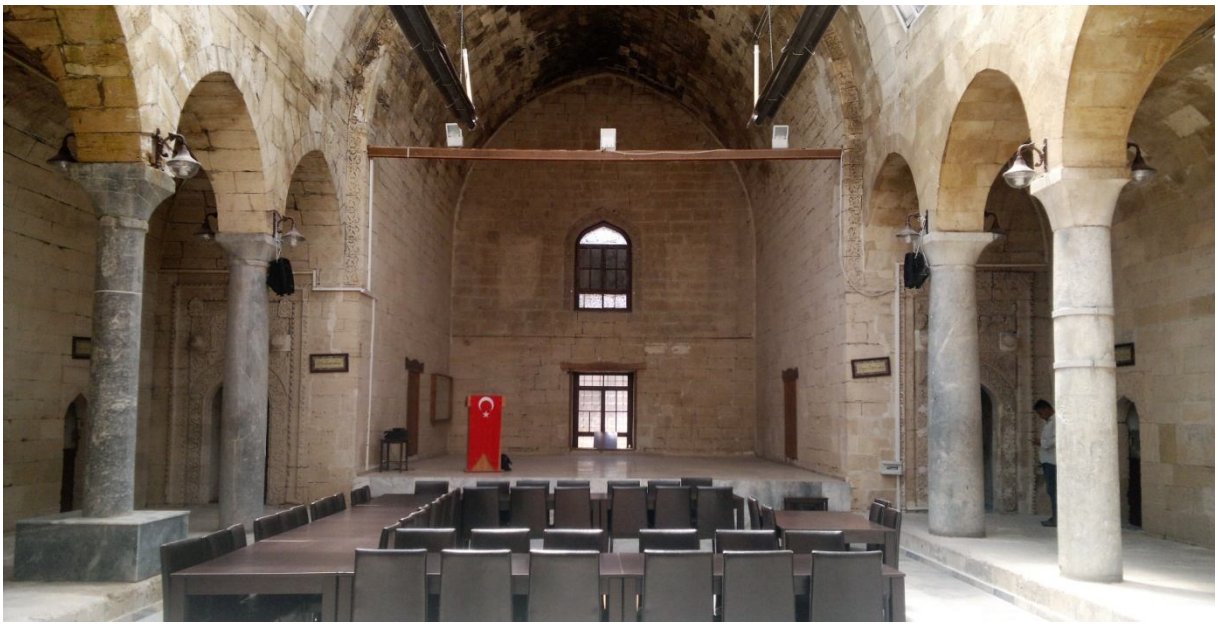


Fotoğraf-22j. Yollarbaşı Ulu Cami mihrap altıgen çinileri

Fotoğraf No: 23



Fotoğraf-23a. Karaman Hatuniye Medresesi genel görünüm



Fotoğraf-23b. Karaman Hatuniye Medrese avlusu



Fotoğraf-23c. Hatuniye Medresesi ana eyvan çini kalıntıları



Fotoğraf-23c. Hatuniye Medresesi ana eyvan çini kalıntılarından detay



Fotoğraf-23d. Hatuniye Medresesi, kubbeli odanın çini kalıntıları



Fotoğraf-23e. Hatuniye Medresesi, harç kalıntıları

Fotoğraf No: 24



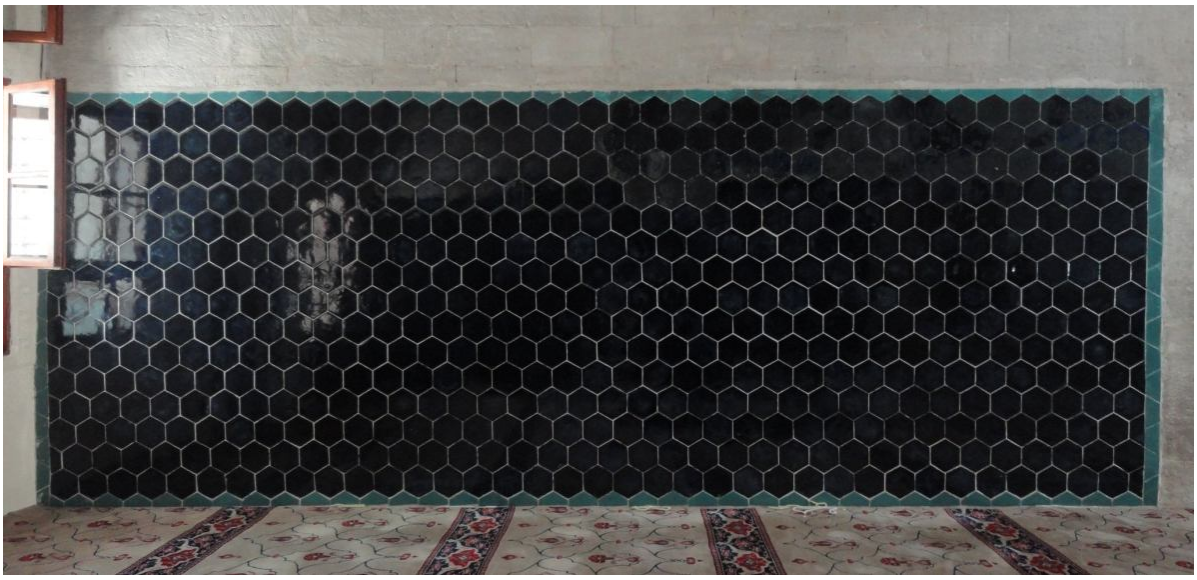
Fotoğraf-24a. İbrahim Bey İmareti genel görünüm



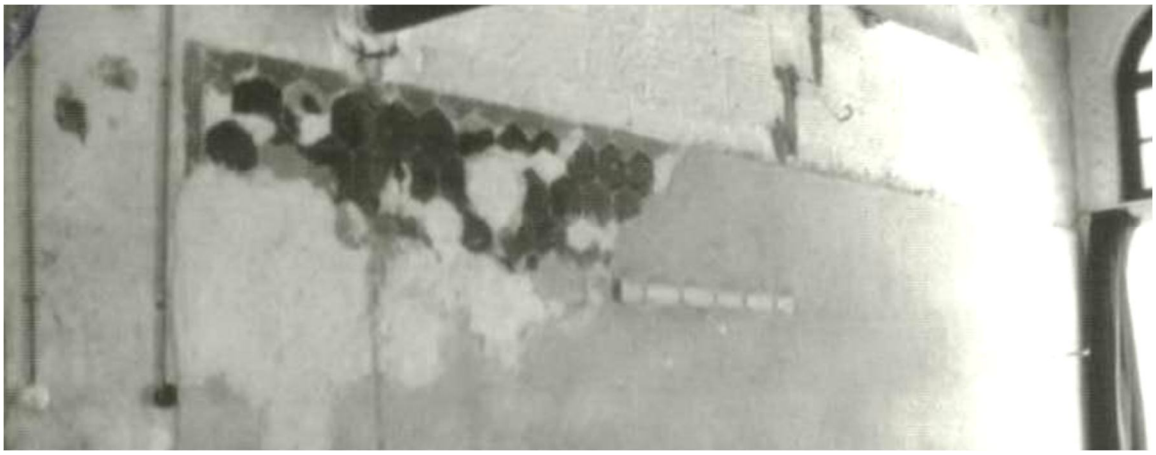
Fotoğraf-24b. İbrahim Bey İmareti avlu



Fotoğraf-24c. İbrahim Bey İmareti ana eyvan



Fotoğraf-24d. İbrahim Bey İmareti ana eyvan altıgen çiniler



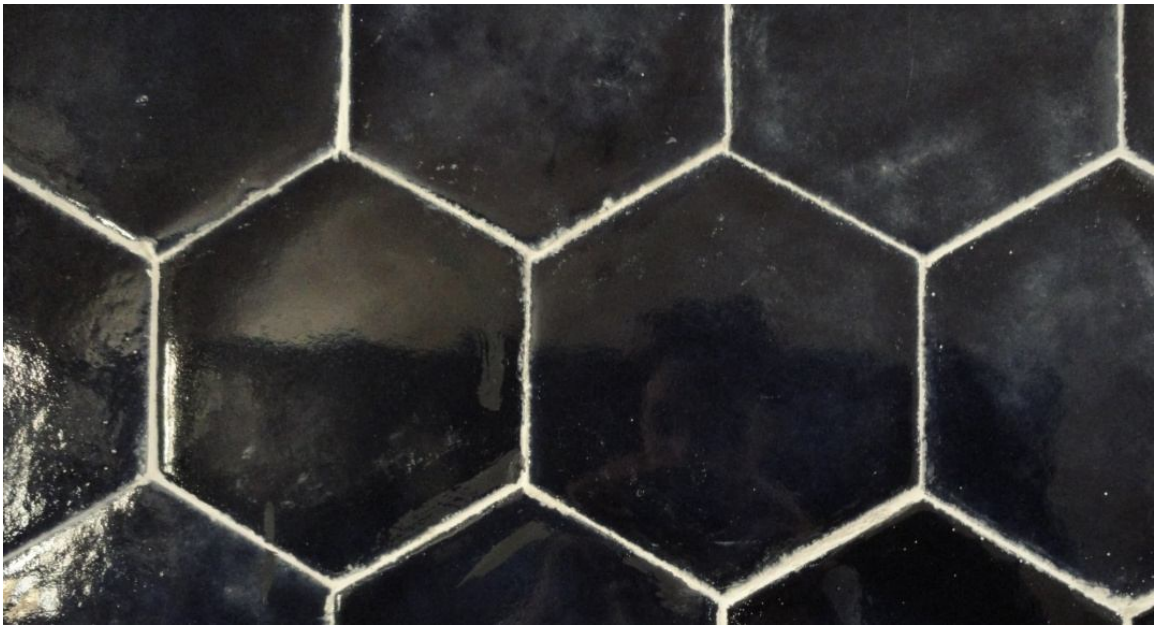
Fotoğraf-24e. Eyvanın doğu duvar çinileri, 1987
(Konya Kültür Varlıkları Koruma Bölge Kurulu Arşiv Belgesi).



Fotoğraf-24e. Eyvanın batı duvar çinileri, 1987
(Konya Kültür Varlıkları Koruma Bölge Kurulu Arşiv Belgesi).



Fotoğraf-24e. Karaman İbrahim Bey İmareti 1432, ana eyvan çinileri (Arık ve Arık, 2007: 182).



Fotoğraf-24f. İbrahim Bey İmareti ana eyvan çini.



Fotoğraf-24g. İbrahim Bey İmareti mihrap



Fotoğraf-24h. İmaret, mihrap niş çinileri



Fotoğraf-24h. Mihrap kavsara mukarnas çinileri



Fotoğraf-24i. İbrahim Bey İmareti mihrap bordürleri



Fotoğraf-24j. İbrahim Bey İmareti mihrap bordürü çini detayı



Fotoğraf-24k. İbrahim Bey İmareti mihrap alınlığı



Fotoğraf-24l. İbrahim Bey İmareti minare çini

Fotoğraf No: 25



Fotoğraf-25a. Hasbey Darülhuffazı genel görünüm



Fotoğraf-25b. Hasbey Darülhuffazı kripta bölümü ve sandukası



Fotoğraf-25b. Hasbey Darülhuffazı kripta bölümü ve sandukası



Fotoğraf-25c. Hasbey Darülhuffazı mihrap



Fotoğraf-25d. Mihrap sütunce ve niş



Fotoğraf-25e. Mihrap bordür çinileri



Fotoğraf-25f. Mihrap nişi, çini detay



Fotoğraf-25g. Mihrap kavsara ve köşelik çinileri



Fotoğraf-25h. Hasbey Darülhuffazı mihrap mukarnas ve köşelik çini detay



Fotoğraf-25i. Kubbeye geçiş çini izleri
(Konya Kültür Varlıkları Koruma Bölge Kurulu Arşiv Belgesi).



Fotoğraf-25j. Hasbey Darülhuffazı kıble duvar çinileri

Fotoğraf No: 26



Fotoğraf-26a. Ahmet Eflaki Dede Türbesi genel görünüm



Fotoğraf-26b. Ahmet Eflaki Dede Türbesi, batı cephesindeki duvar çinileri



Fotoğraf-26b.Ahmet Eflaki Dede Türbesi, kuzey cephesindeki duvar çinileri



Fotoğraf-26c. Türbe içi sandukaları, 1991
(Konya Kültür Varlıkları Koruma Bölge Kurulu Arşiv Belgesi).

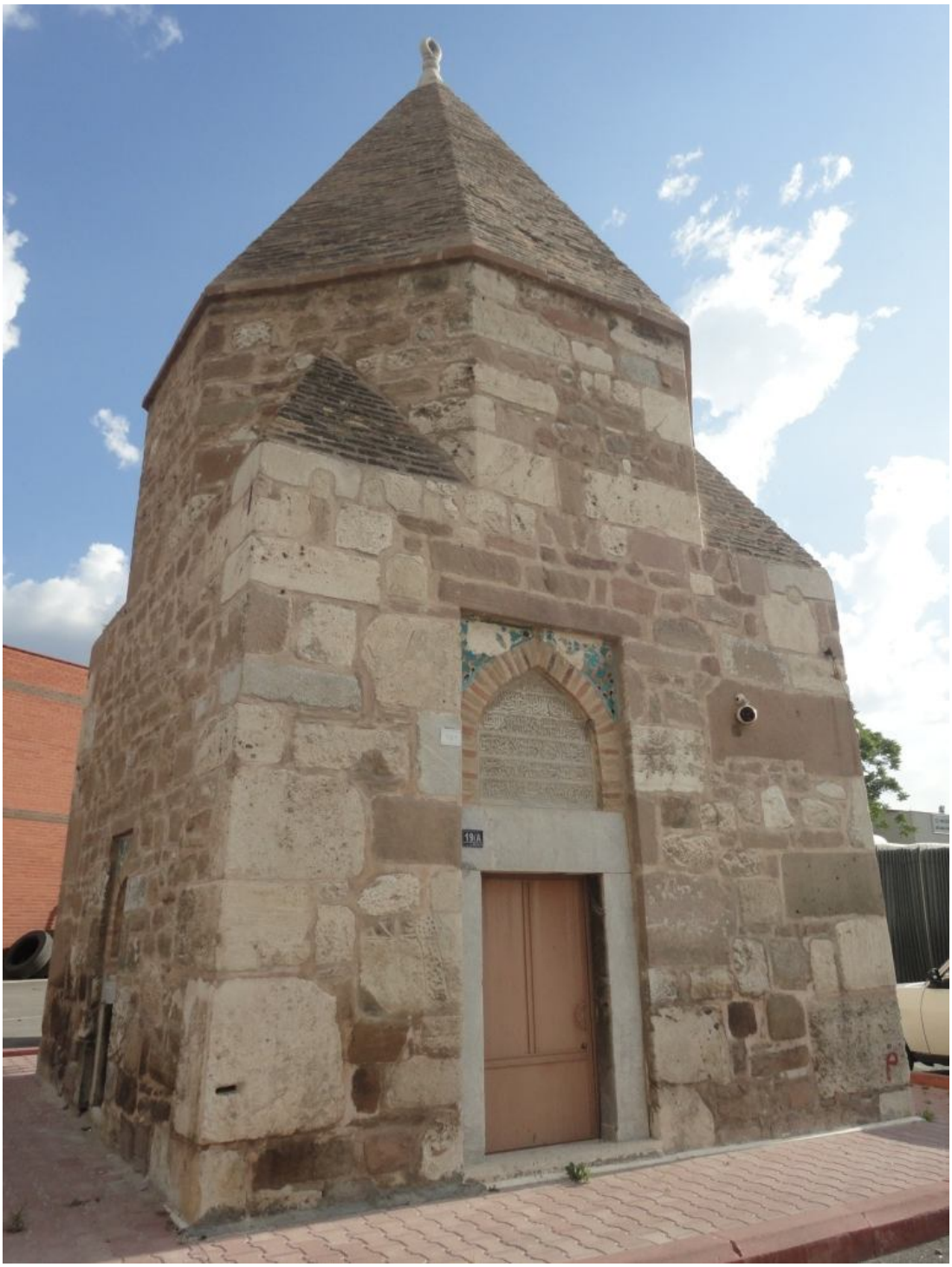


Fotoğraf-26d. Ahmet Eflaki Dede Türbesi batı cephesi duvar çinileri detay



Fotoğraf-26d. Ahmet Eflaki Dede Türbesi kuzey cephesi duvar çinileri detay

Fotoğraf No: 27



Fotoğraf-27a. Fakih Dede Kümbeti genel görünüm



Fotoğraf-27b. Kümbet, sanduka, 2003
(Konya Kültür Varlıkları Koruma Bölge Kurulu Arşiv Belgesi).



Fotoğraf-27c. Kapı üstü kitabe çinileri



Fotoğraf-27d. Kapı üstü kitabe çinileri (Şimşek, Kuş ve Dıvarcı, 2005: 97).



Fotoğraf-27e. Kıble penceresi



Fotoğraf-27f. Fakih Dede Kümbeti doğu penceresi, alınlık çini



Fotoğraf-27g. Fakih Dede Kümbeti batı penceresi alınlık çini

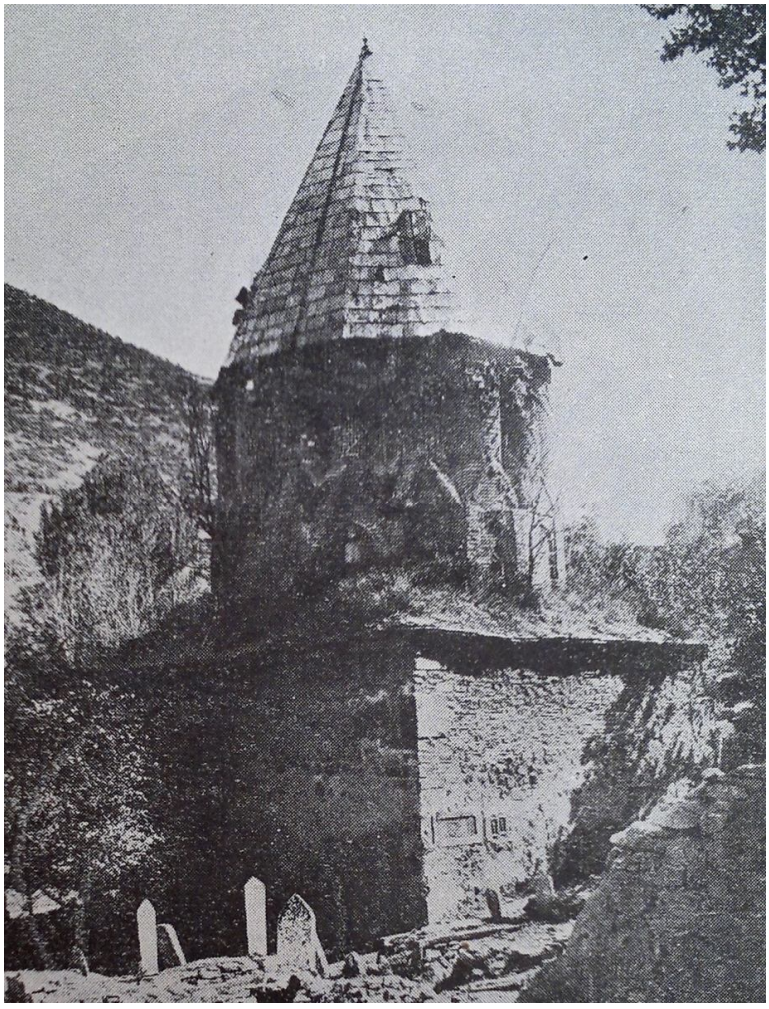
Fotoğraf No: 28



Fotoğraf-28a. Akşehir Seyyid Mahmud Hayrani Kümbeti genel görünüm



Fotoğraf-28b. Seyyid Mahmud Hayrani Kümbeti sanduka (Karpuz, 2009: 1265).



Fotoğraf-28c. Akşehir Seyyid Mahmud Hayrani Kümbeti
(Diez, Aslanapa ve Koman, 1950: 151)



Fotoğraf-28d. Seyid Mahmud Hayrani Kümbeti dilimli kasnak



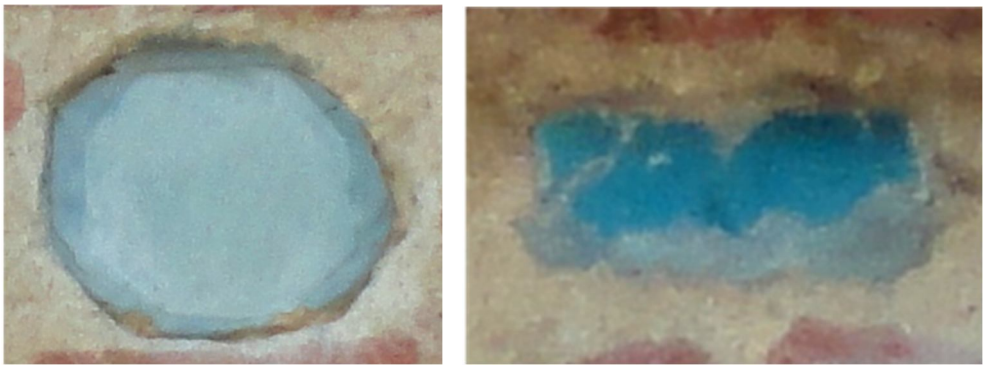
Fotoğraf-28e. Akşehir Seyid Mahmud Hayrani Kümbeti kasnak çinileri



Fotoğraf-28f. Kümbet kubbe alt çinileri



Fotoğraf-28g. Kümbet, dikdörtgen satıh nişler.



Fotoğraf-28g. Akşehir Seyyid Mahmud Hayrani Kümbeti kasnak çinileri detay



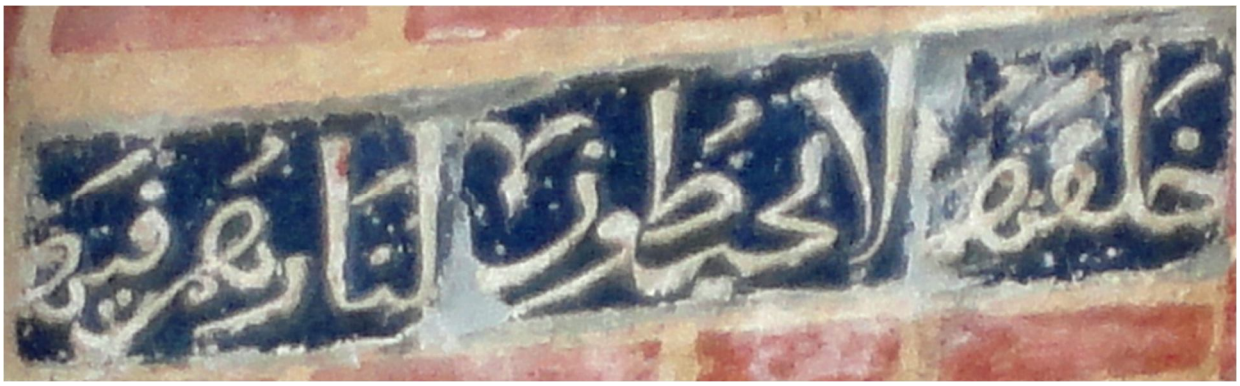
Fotoğraf-28g. Akşehir Seyyid Mahmud Hayrani Kümbet kasnağı, boya ile yapılmış plaka



Fotoğraf-28h. Kümbet nişi, dikdörtgen formlu çini plaka



Fotoğraf-28i. Niş, çini plaka.



Fotoğraf-28j. Akşehir Seyyid Mahmud Hayran Kümbet kubbe nişi çini



Fotoğraf-28k. Akşehir Seyyid Mahmud Hayrani Kümbeti kubbe nişi çini



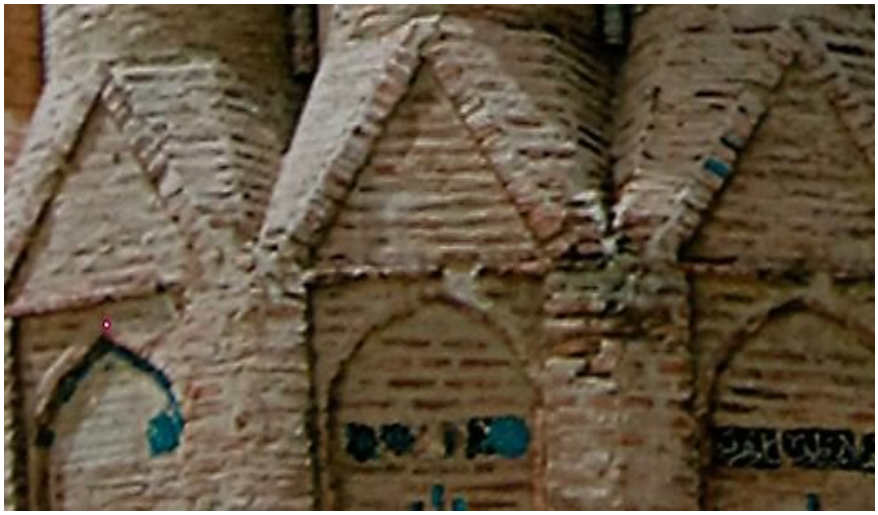
Fotoğraf-28l. Akşehir Seyyid Mahmud Hayrani Kümbeti kubbe niş çinileri



Fotoğraf-28m. Kümbet, kubbe nişi çinileri



Fotoğraf-28n. Kümbet, kubbe niş çinileri



Fotoğraf- 28ö. Kümbet, soldaki nişin içinde ve sağ üstteki üçgen bölümdeki çiniler (Arık ve Arık, 2007: 288).



Fotoğraf-28p. Kümbet, sandukaları



Fotoğraf-28r. Akşehir Seyid Mahmud Hayrani Kümbeti kubbe içi çinisi ve Demiralp, 1996 tarihli kaynaktan kubbe içindeki çiniler (Demiralp, 1996: 167).

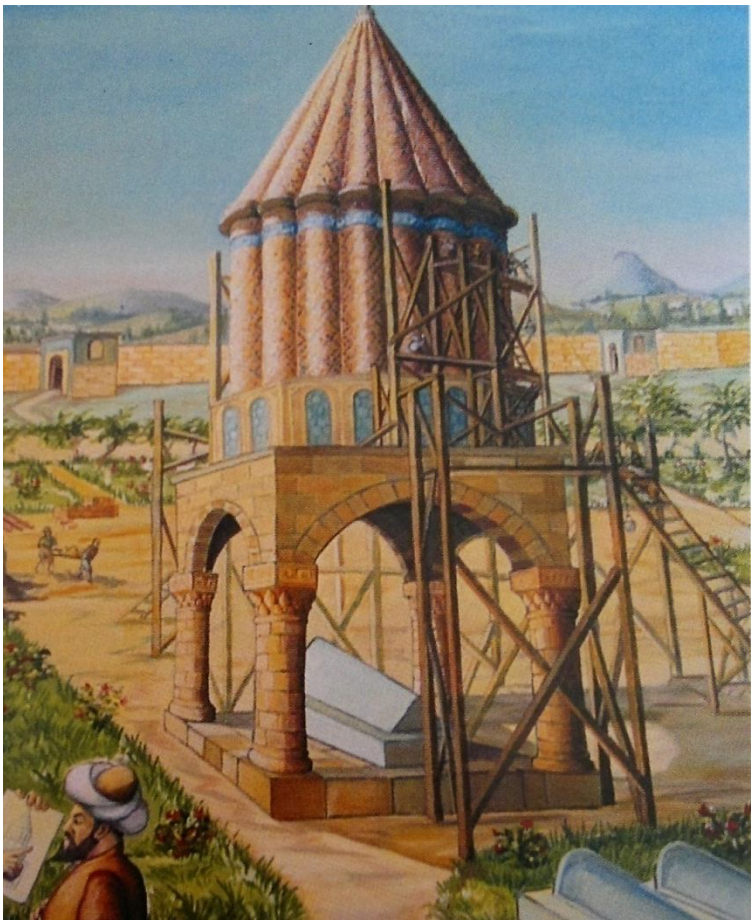


Fotoğraf- 28s. Kümbet, tilki figürlü lüster teknikli çini

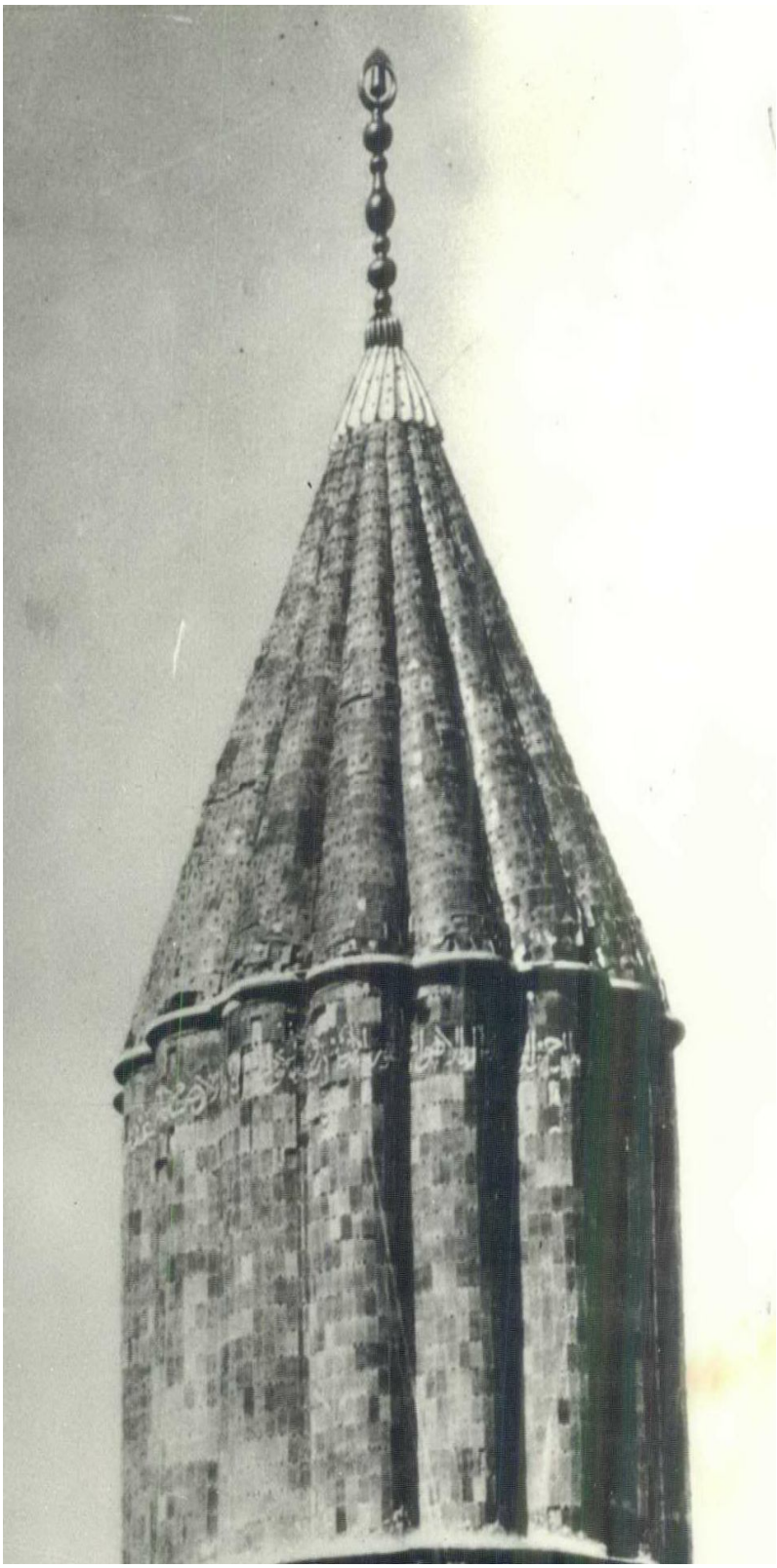
Fotoğraf No: 29



Fotoğraf-29a. Konya Mevlana Türbesi genel görünüm



Fotoğraf-29b. Mevlana Türbesi'nin ilk yapılışını anlatan tablo (Şimşekler, 2003: 93).



Fotoğraf-29c. Konya Mevlana Türbesi, yeşil kubbe,1887 yılı, çini kaplama (Konya Kültür Varlıları Koruma Kurulu Arşiv Belgesi).

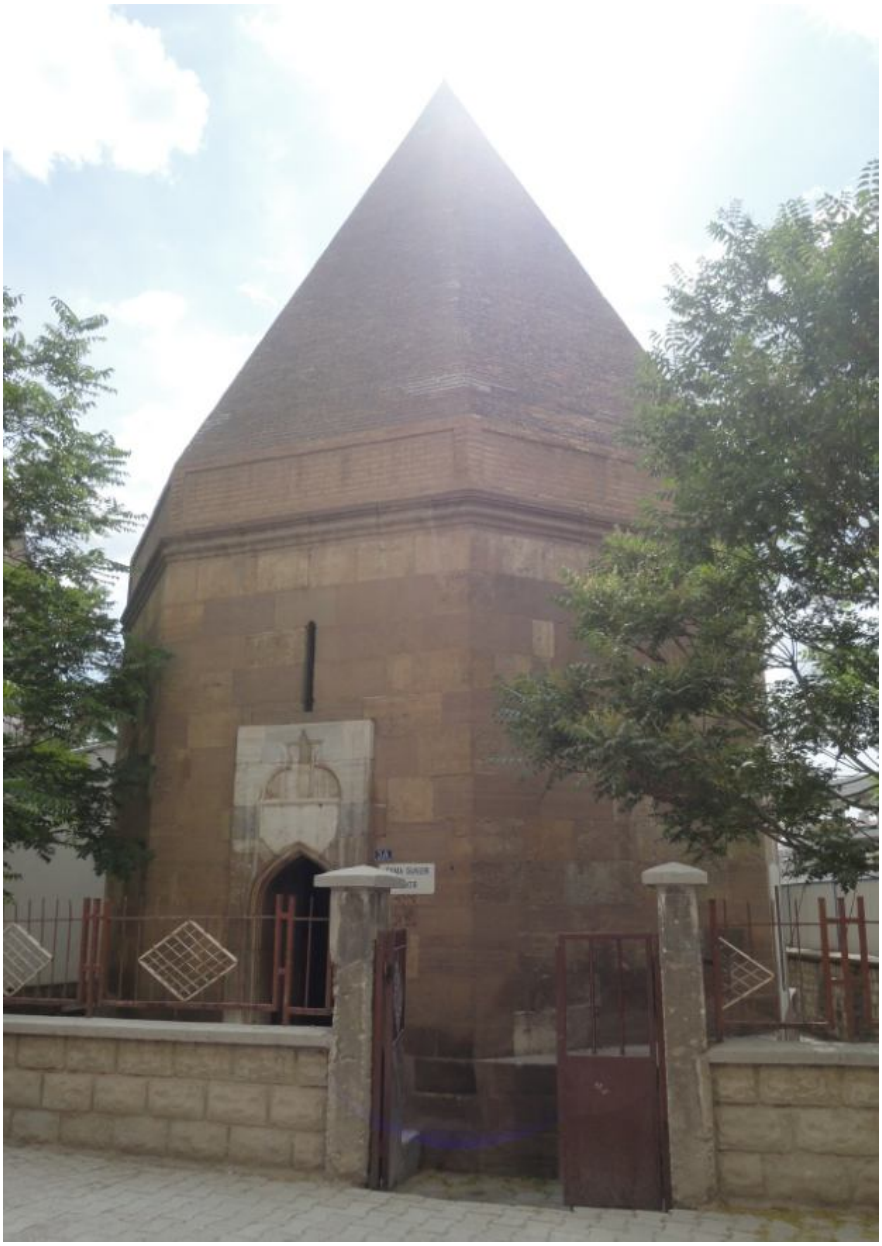


Fotoğraf-29c. Konya Mevlana Türbesi yeşil kubbe



Fotoğraf-29d. Konya Mevlana Türbesi yeşil kubbe çinileri

Fotoğraf No: 30



Fotoğraf-30a Konya Ulaş Baba Kümbeti genel görünüm



Fotoğraf-30b. Konya Ulaş Baba Kümbeti kubbe içi çinileri



Fotoğraf-30c. Konya Ulaş Baba Kümbeti kubbe içi çini detay

Fotoğraf No: 31



Fotoğraf-31a. Dikbasan (Fasih) Cami genel görünüm



Fotoğraf-31a. Dikbasan (Fasih) Cami genel görünüm, 1996
(Konya Kültür Varlıkları Koruma Bölge Kurulu Arşiv Belgesi)



Fotoğraf-31b. Dikbasan (Fasih) Cami harim



Fotoğraf-31c. Dikbasan (Fasih) Cami minber ve pencere kenarı

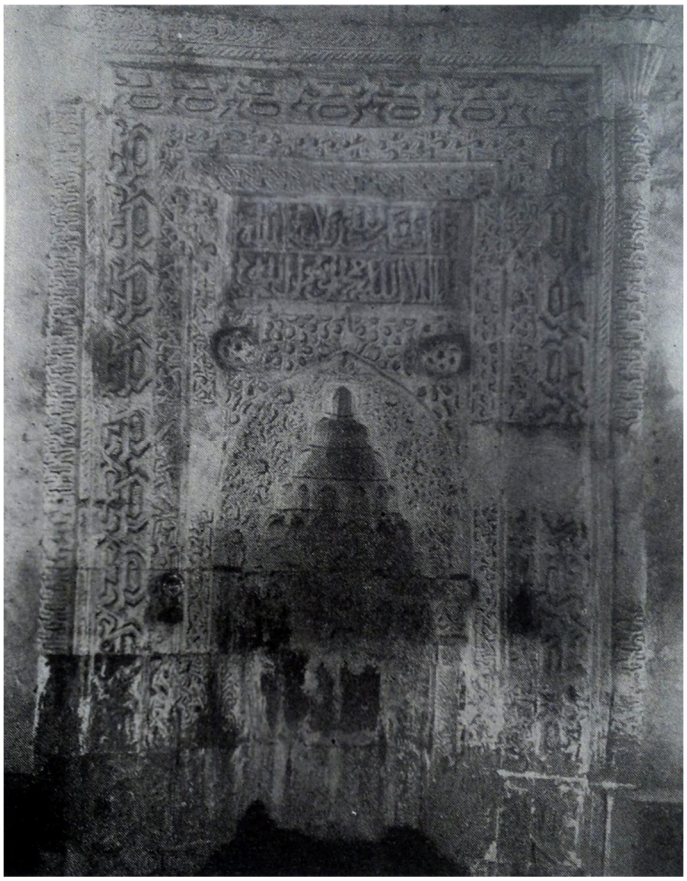
Fotoğraf No: 32



Fotoğraf-32a. Ermenek Sipas Cami genel görünüm



Fotoğraf-32b. Ermenek Sipas Cami harim



Fotoğraf-32c. Sipas Cami eski mihrap (Diez, Aslanapa ve Koman, 1950: 11)

Fotoğraf No: 33



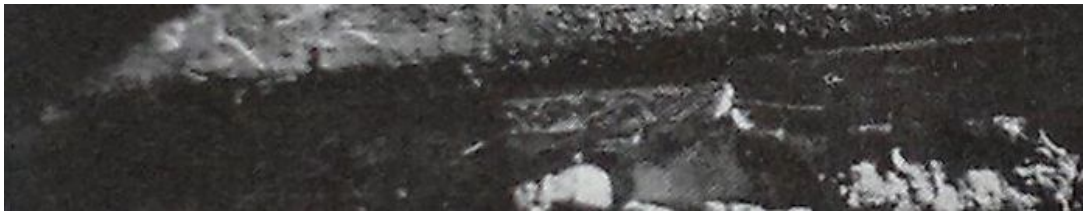
Fotoğraf-33a. Aksaray Zincirli Medrese genel görünüm



Fotoğraf-33b. Aksaray Zincirli Medrese avlu genel görünüm



Fotoğraf-33c. Aksaray Zincirli Medrese, eyvan çinileri (Meınecke, 1976: Tafel 2)



Fotoğraf-33c. Aksaray Zincirli Medrese, eyvan çinisi, detay
(Meınecke, 1976: Tafel 2).

Fotoğraf No: 34



Fotoğraf-34a. Karaman Emir Musa Medresesi genel görünüm



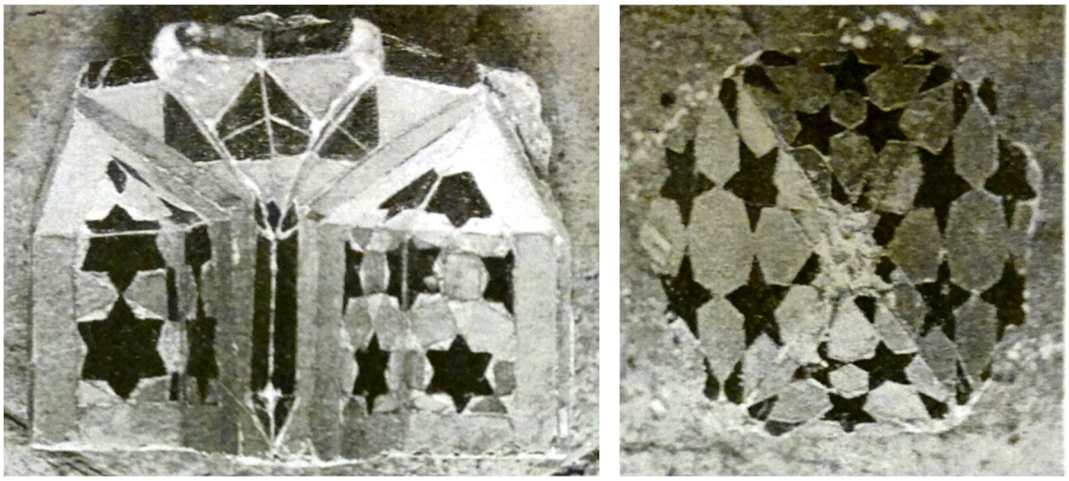
Fotoğraf-34b. Karaman Emir Musa Medresesi genel görünüm



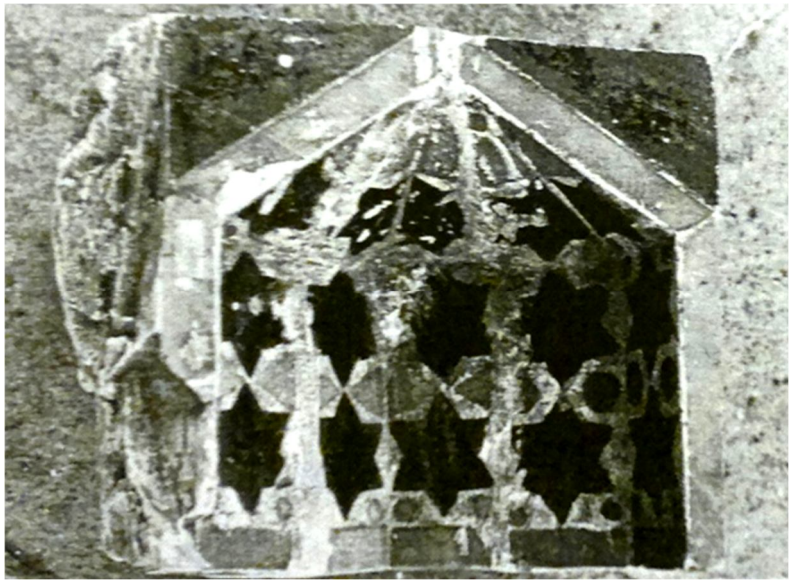
Fotoğraf-34c. Karaman Emir Musa Medresesi genel görünüm (Bozkuş, 2008: 91).



Fotoğraf-34c. Emir Musa Medrese minaresi (Bozkuş, 2008: 91).



Fotoğraf-34d. Emir Musa Medresesi çini parçalar (Meınecke, 1976: Tafel 18).



Fotoğraf-34d. Emir Musa Medresesi çini parçalar (Meınecke, 1976: Tafel 18).

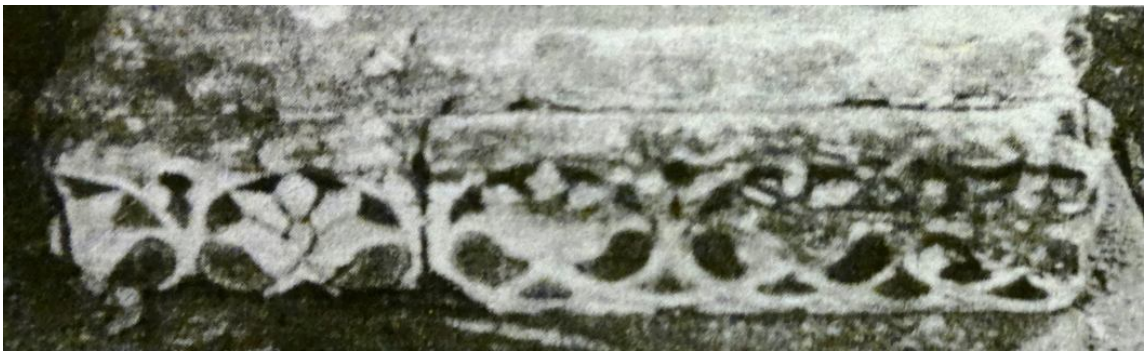
Fotoğraf No: 35



Fotoğraf-35a. Ermenek Tol Medrese genel görünüm



Fotoğraf-35b. Ermenek Tol Medrese avlu genel görünüm



Fotoğraf-35c. Sanduka çini (Menıecke, 1976: Tafel 14).

Fotoğraf No: 36



Fotoğraf-36a. Konya Şucaeddin Türbesi genel görünüm



Fotoğraf-36b. Şucaeddin Türbesi iç görünüş (Karpuz, 2009: 463).

Fotoğraf No: 37



Fotoğraf-37a. Karaman Alaeddin Bey Kümbeti genel görünüm

Fotoğraf No: 38



Fotoğraf-38a. Canbaz Kadı Türbesi



Fotoğraf-38a. Canbaz Kadı Türbesi, 2007
(Konya Kültür Varlıkları Koruma Bölge Kurulu Arşiv Belgesi).



Fotoğraf-38b. Karaman Canbaz Kadı Türbesi içi, 2007
(Konya Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Arşiv Belgesi).



Fotoğraf-38b. Karaman Canbaz Kadı Türbesi mermer sanduka (Karpuz, 2009: 149).

Fotoğraf No: 39



Fotoğraf-39a. Ereğli Şeyh Şıhabuddin Sühreverdi Cami



Fotoğraf-39b. Ereğli Şeyh Şıhabuddin Sühreverdi Cami içi Türbe



Fotoğraf-39b. Ereğli Şeyh Şıhabuddin Sühreverdi Cami içi Türbe sandukaları



Fotoğraf-39c. Ereğli Şeyh Şıhabuddin Sühreverdi Cami avlu Türbesi



Fotoğraf-39d.Ereğli Şeyh Şıhabuddin Sühreverdi mihrap (Zekeriya Şimşir'den)

Fotoğraf No: 40



Fotoğraf-40a. Alanya Gülefşen Köşkü genel görünüm (Yavaş, 2007: 221).



Fotoğraf-40a. Alanya Gülefşan Köşkü (Karpuz, Şimşek ve Kuş, 2008: 155).

Fotoğraf No: 41



Fotoğraf-41a. Av Köşkü (Dülgerler, 2006: 150).