



TİASAD

Türk & İslam Dünyası Sosyal Araştırmalar Dergisi
The Journal of Turk & Islam World Social Studies

Yıl: 4, Sayı: 10, Mart 2017, s. 234-251

Nursel KARACA¹

DİYARBAKIR BEHRAM PAŞA CAMİİ ÇİNİLERİ

Özet

Türk çini sanatı, Türk süsleme sanatlarının en güzel örneklerini oluşturan alanlardan biridir. Köklerini Uygur, Karahan, Gazneli, Fatımi ve özellikle İran Büyük Selçuklu sanatından alan bu sanat, farklı kültür çevrelerinden aldığı etkileri sentezleyerek yüzyıllar boyu eşsiz örnekler ortaya koymuştur. Diyarbakır kuruluşundan bugüne kadar yeri değişmemiş olan ender kentlerden biri olarak, Anadolu-Türk Sanatının başlangıç ve gelişiminde önemli bir yeri olan merkezlerdendir. 1515 yılında, Osmanlı İmparatorluğu'nun altın çağını yaşamaya başladığı bir dönemde bu cihan devletinin hakimiyeti altına giren kent, Cumhuriyet dönemine değin 400 yılı kapsayan bu süreçte imparatorluğun en büyük eyaletlerinden biri olarak gelişimini sürdürmüştür. Diyarbakır'da çini süsleme XII. Yüzyılda Artuklularla birlikte gelmiştir. Osmanlı döneminde çini üretim merkezlerinden biri olduğu kazılarda bulunan çini fırın kalıntılarında ortaya çıkarılan Diyarbakır'da çini süsleme daha çok Osmanlı dönemine ait Hüsrev Paşa, Ali Paşa, İskender Paşa, Melek Ahmet Paşa ve Behram Paşa Camilerinde ve Sahabeler Türbesi'nde karşımıza çıkmaktadır. Bu çalışmada, Osmanlı dönemine ait Behram Paşa Camii'nde yer alan çinilerin renk, motif ve kompozisyon özellikleri üzerine bir inceleme yapılacaktır.

Anahtar kelimeler: Diyarbakır, Osmanlı, Çini, Behram Paşa Camii, Sır Altı Tekniği, Motif, Kompozisyon.

TILES OF DIYARBAKIR BEHRAM PASHA MOSQUE

Abstract

Turkish tile art is one of the areas that makes up the most beautiful examples of Turkish decorative arts. It revealed unique examples by synthesizing the effects taken from different culture environments taking its roots from Uighurs,

¹Yrd.Doç.Dr., Yalova Üniversitesi. Sanat ve Tasarım Fakültesi., nurselkaraca2004@yahoo.com

Karahanlis, Ghaznavid, Fatimid and in particular the Great Seljuk art. As one of the rare cities that have not changed their place since the foundation, Diyarbakır has an important place in the beginning and development of Anatolian-Turkish Art. When the Ottoman Empire began to live its golden age, the city was under the domination of this world state In 1515 and continued its development as one of the largest states of the empire during this period of 400 years up to the Republican era. Tiles Decoration came to Diyarbakır with the Artukids in XII. Century. Tile decoration in Diyarbakır, which was revealed in the remains of tile kilns found in the excavations that was one of the tile production centers in the Ottoman period, is mostly seen in Hüsrev Pasha, Ali Pasha, Iskender Pasha, Melek Ahmet Pasha and Behram Pasha Mosques and Sahabeler Tomb of the Ottoman period. In this study, a review will be made on the color, motif and compositional characteristics of the tiles in Behram Pasha Mosque belonging to Ottoman period.

Key Words: Diyarbakır, Ottoman, Tile, Behram Pasha Mosque, Underglazed Technique, Motif, Composition.

1. GİRİŞ

Çini, kimi zaman kaplar için kullanılsa da genelde seramik hamurundan, benzer tekniklerle yapılan bir yüzü parlak sırlı ve bezemeli yüzey kaplama malzemesidir (Anılan, M.-Rona, Z., 1997, s. 405-406). Türklerde ve günümüzde Türkistan, Orta Asya ve İran’da bunlara “kaşi” denmektedir. Osmanlı döneminde, duvar kaplamaları için “kâşi”, kap-kacak şeklindeki formlar içinse “evâni” terimleri kullanılmakla beraber, 15. Yüzyıl Osmanlı çinilerinin, “fağfurî” denilen ve ilk olarak 9. Yüzyılda Abbasiler’in tanıştığı Çin porselenlerine benzetilmesinden dolayı, Farsça’da “Çin’e ait” anlamına gelen “çini” sözcüğünün kullanımı yaygınlaşmıştır (Aker, 2010, s.2).

İslam sanatı tarihi ve Türk sanatı tarihi içinde önemli bir yere sahip olan çini sanatının geçmişi çok eski tarihlere uzanmaktadır. Orta Asya’ya dayanan sanat, Anadolu’ya Selçuklular zamanında girmiştir. İlk uygulanmaya başladığında sadece düz karoların düz renkli sırlanması şeklinde ve sadece dış yüzeylerde kullanılan bir sanat iken, bu dönemde çini sanatı İslam mimari süslemesinde büyük bir atılım gerçekleştirmiştir. Anadolu Selçuklu mimari süslemesinde çininin öncüsü kabul edilen sırlı tuğla geniş bir kullanım alanı bulmuştur. Anadolu Selçuklu döneminin ardından gelen Beylikler döneminde mimaride olduğu gibi çini sanatında da Selçuklu geleneği devam ettirilmiştir. Osmanlılar döneminde ise geleneksel sanatların en nadide dallarından biri olarak gelişiminin doruk noktasına ulaşmış, farklı motifler ve desenler ilave edilmiş ve renkler çoğaltılmıştır. Osmanlılarda çini merkezleri önce İznik ve Kütahya’da kurulmuştur.

Osmanlı Beyliği’nin siyasal gelişmesiyle ilişkili olarak, İznik ve Kütahya çini merkezlerinden sonra sırayla Bursa, Edirne ve İstanbul’da yeni çini merkezleri kurulmuştur. Doğu’da önemli merkez Diyarbakır’dır. İznik bu süre içinde 17. Yüzyıla değin ana merkez olma durumunu korumuştur. Kütahya ise, 18. Yüzyıla değin İznik’e destek durumunda ikinci merkez olarak devam etmiştir. (Ödekan, 2000, s. 363). 18. Yüzyılda İznik çini atölyelerinin tamamen kapanmasıyla Kütahya çini merkezi olarak faaliyetlerine devam etmiştir (Bakır, 1999, s. 10-13).

Diyarbakır'daki çiniler kalite ve işçilik ve ayrıca zengin motif ve kompozisyon yönünden İznik çiniyle yarışacak nitelikte olmamakla beraber, kendi içerisinde bir bütünlüğe sahip olmaları yanı sıra diğer merkezlerde rastlanmayan özgün kompozisyonlar sunmaları açısından değerli örneklerdir.

Bu araştırmada, Diyarbakır Osmanlı döneminin en anıtsal yapısı durumundaki Behram Paşa camisinde yer alan çini süslemeleri renk, motif ve kompozisyon özellikleri açısından incelenmeye çalışılacaktır. Diyarbakır Osmanlı dönemi camilerinde, Diyarbakır'ın Sur ilçesinde bulunan ve Mimar Sinan'ın çıraklık dönemi eserlerinden olan Behram Paşa Camii'nde yer alan çinilerde sıraltı tekniği uygulanmıştır. Bu nedenle sıraltı çini uygulama aşamalarına kısaca değinmek gerekli görülmüştür.

2. Sır Altı Çini Uygulama Aşamaları

Diyarbakır'da Osmanlı döneminde inşa edilen camilerin çinilerinde harim duvarlarında ve mihraplarda sır altı tekniği kullanılmıştır. Sadece Melek Ahmet Paşa Camisinin minare kaidesinde çini mozaik uygulaması görülmektedir.

Sır altı çini tekniği, 16. yüzyılın ikinci yarısından sonra en çok kullanılan teknik haline gelmiştir. Çini sanatında, çini uygulaması yapılacak ürüne 'bisküvi' denir. Sır altı çini tekniğinde, bisküviye önce bir astar çekilir. Uygulanacak desenin hatları boncuk iğnesi yardımı ile delinir. Bisküvinin yüzeyi astarı zedelenmeyecek şekilde su zımparası ile zımparalanarak pürüzsüz hale getirilir. Bunda amaç motiflerin hatları çizilirken fırçanın rahat hareket etmesidir. Desen, çok ince ezilip elekten geçirilmiş olan odun kömürünün (mangal kömürü) bir sünger ya da içine konduğu bir tampon yardımıyla merkezden dışa doğru gezdirilerek bisküvinin üzerine geçirilir. 'Tahrir' ya da 'tahrir çekme' adı verilen konturlama işlemiyle motiflerin dış hatları çizilir ve içleri istenilen renklerle boyanır. Sır içine daldırılıp, kurutulduktan sonra fırınlanır. Fırında ince, camsı bir tabaka halini alan saydam sıran altında bütün renkler parlak bir biçimde ortaya çıkar (Yetkin, 1993, s. 332).

3. Diyarbakır'da Çininin Yeri

Diyarbakır'daki yapılarda ilk çini süslemeye 12. Yüzyılda Artuklular zamanında rastlanmaktadır. Bu dönemden, O. Aslanapa'nın kazıları sonucunda ortaya çıkarılan, Artuklu sarayında ve 15. Yüzyıldan Akkoyunlular döneminden zamanımıza ulaşan Safa (İparlı/İpariye/Miskli) camisinin harim kısmında 1.20 m. Yüksekliğe kadar yapıyı dolaşan çini süslemelere rastlanmaktadır. Beysanoğlu, yapının çinilerinden "cami... duvarlarını kaplayan çinileriyle de belirlemektedir... Osmanlı dönemi çinilerinden farklı, sır altı tekniğiyle yapılmış bu canlı ve parlak çiniler, yerli bir atölyenin ürünü olmalıdır...(2003, s.460-470) şeklinde bahsederek aynı zamanda o dönemlerde Diyarbakır'da çini üretimi yapıldığı kanısını da dile getirmektedir. Yine aynı dönemden Nebi (Ayni Minare Cami) camisinde çini süslemeler yer almaktadır.

Çininin Diyarbakır'daki varlığı 1515 yılından itibaren Osmanlılar eliyle devam ettirilmiştir. 16. Yüzyılda ve özellikle Mimar Sinan tarafından yapılan veya inşaatı kontrol edilen yapılarda, çini kaplamalar en yoğun mimari süslemeyi oluşturmaktadır (Yenişehirlioğlu, 1985, s. 473). M. Sözen, Osmanlılar'ın yerli atölyeleri kullandıklarının ve desteklediklerinin kanıtı olarak, kentteki ilk Osmanlı cami olan Ali Paşa camisinde yer alan ve klasik Osmanlı çinilerinin genel özellikleri dışında, yerel bazı motifleri benliğinde barındıran çinileri

göstermektedir. Bu konuda yaptığı araştırma, Diyarbakır'da çini yapıldığını da ortaya çıkarmıştır. Araştırma sonuçlarına göre, çini fırınları kentin daha çok Nasuh Paşa Camisi ile Fatih Paşa Camisi arasındaki kısımda toplanmaktadır. Sözen, ev yapımı sırasında, Zincirkıran Türbesi civarında fırın kalıntılarına, sır, çini ve seramik parçalarına rastlandığı ifade etmektedir (1971, s. 79). Bu durumda Diyarbakır yapılarını süsleyen çinilerin büyük bir kısmının, yerli atölyelerde yapılmış olduğu doğrulanmaktadır. Öney'in de, Diyarbakır'da ortaya çıkarılan çini fırın kalıntılarına dayanarak, kentte çini imalatının denendiğini işaret ettiği belirtilmektedir (Daşdağ, 2013, s. 271). Diyarbakır dışında Lice ve diğer bölgelerde de çini ve keramik yapıldığı bilinmektedir. Diyarbakır'daki büyük programlı yapıların süslenmesinde yerli üretim çinilerinin kullanılmasının bu yöreye özgü bir nitelik olduğu, Diyarbakır çevresindeki bu özellik dışında diğer bölgelerdeki Osmanlı Devri yapılarının büyük bir bölümünü süsleyen çinilerin çoğunlukla İznik'ten ve diğer atölyelerden sağlandığı, yerli atölyelerin katkısının çok sınırlı olduğu da belirtilmektedir (Sözen, 1971, s. 79).

Başkent İstanbul'da saray ve çevresi için inşa edilen yapılar ile Edirne ve Manisa'da inşa edilen Selatin camilerinde de kullanılan duvar çinilerinin günümüze kadar korunabilmiş özgün örnekler ile en çok cami ve türbelerde bulunduğu, Diyarbakır ve çevresi yapılarında olduğu kadar Suriye yapılarında da bölgesel bir geleneğin devamı olarak karşımıza çıktığı ifade edilmektedir (Yenişehirlioğlu, 1989, s. 301). Diyarbakır'da yerel bir çini üretiminin olduğuna ilişkin 1518 tarihli 1540 tarihli tapu tahrir defterindeki kayıtlarda da bilgilere rastlanmaktadır. Bu defterlerde 16. Yüzyılın ilk yarısında Diyarbakır'daki meslek grupları arasında çömlekçi ve kaşi (çinic) isimlerine rastlanmaktadır. 1518 tarihli defterde 'kaşi Mahmud' diye bir ifadeye rastlanmaktadır (Yıldırım, 2001, s. 110). Ayrıca, 1540 tarihli tapu tahrir defterindeki kayıtlardan da çinilerin pazarlandığı Suk-i Taban adındaki bir çarşının varlığı anlaşılmakta, bu da şehrin çinicilikte ne kadar ileri olduğunun kanıtı olarak görülmektedir (İlhan, 1994, s. 49).

Kentte Osmanlı dönemine ait Hüsrev Paşa, Ali Paşa, İskender Paşa, Behram Paşa ve Melek Ahmet Paşa camilerinde çini süslemeler yer almaktadır. Diyarbakır'da Osmanlı dönemi camilerinde çini kullanımı dışta minarede ve iç mekanda ise, duvar yüzeylerinde ve mihrapta görülmektedir. Genelde iç mekan duvar süslemesi olarak görülen çini, sadece Melek Ahmet Paşa Camii'nin minaresinin kaide kısmında pabuca yakın bir bordür halinde uygulanmıştır. Buradaki süslemeler, taş süslemelerin arasında kakma olarak çini parçaları şeklindedir.

Diyarbakır'da Osmanlı dönemi camilerinde çini en yoğun olarak iç mekanda beden duvarlarının yüzeylerinin kaplanmasında kullanılmıştır. Ali Paşa Camii, Melek Ahmet Paşa Camii ve Behram Paşa Camii'nde çini kaplamalar dört cephede; İskender Paşa Camii'nde batı ve doğu cephenin güney uçlarında ve güney cephenin en doğu ve en batısındaki panolarda; Hüsrev Paşa Camii'nde batı cephenin kuzey tarafında olmak üzere bir cephedeki panolarda yer almaktadır. Bu dönemde sadece Melek Ahmet Paşa Camii'nin tümüyle çini kaplı mihrabı kentteki tek örnek olma özelliği taşımaktadır. Ayrıca Sahabeler Türbesi'nde de çini süslemeler yer almaktadır.

4. Behram Paşa Camii

Yapı kapısı üzerinde bulunan yazıtına göre Diyarbakır'ın 13. Osmanlı valisi Behram Paşa tarafından 1564-1572 (H.972-980) tarihleri arasında yaptırılmış bir Osmanlı dönemi eseridir. Tuhfetü'l Mimarın'de Sinan'ın eseri olarak geçmektedir (Sözen, 1971, s. 86; a.y., 1975, s. 186; Yılmazçelik, 2000, s. 240; a.y., 1995, s. 59; 2000'e Beş Kala Diyarbakır, 1995, s. 143; Akbulut, 1998, s. 78).

Tek kubbeli bir yapı olan Behram Paşa Camisi'nde kubbe içteki sekiz destek üzerine



oturmaktadır. Kuzeyde yer alan son cemaat yerinin çift revaklı bir düzenlemeye sahip olmasıyla, Diyarbakır camileri arasında iki bölümlü son cemaat yerine sahip tek örnek olarak belirmektedir. Sakıflı son cemaat yeri, aynı üslupta yapılmış önündeki şadırvanı ile sütunlu bir saray girişini anımsatmaktadır. İç revak beş kubbeden meydana gelmektedir. Bu revakı üç yönden çeviren dış revak düz sakıflıdır. Son cemaat yeri dışarı taşıntı yaparak geniş

bir cephe oluşturmaktadır. Yapının asıl son

cemaat yeri beş gözlü olup, altı mermer sütuna oturan sivri kemerlerin taşıdığı beş kubbeyle örtülüdür. Mermer sütunların kare altlıkları ve başlıkları sadedir. Orta kubbe sekizgen kasnağa oturmaktadır, diğer kubbeler kasnaksızdır.

Fotoğraf: 1- Behram Paşa Camii Ahşap tavanlı, avluya akıntılı, kurşun kaplı 2. revak, önde sekiz beyaz, tek parçalı kolona oturur. Yanlarını L planlı ayaklar destekler. Eksene gelen iki kolon, siyah-beyaz almaşık yığma olup şadırvanında da yinelenir (Diğler, 2006, s. 581). Kubbelerin içi zengin kalem işi süslemeleriyle tezyin edilmiştir. Yapı düzgün kesme taş malzeme ile inşa edilmiştir. Behram Paşa Camii, Diyarbakır'da yapılan Osmanlı eserleri içerisinde en muhteşem olanıdır (Fotoğraf: 1).

Camii avlunun güneyinde yer almaktadır. Kuzey yöndeki avlu giriş kapısı ve camiye giriş kapısı ekseninde altıgen planlı pramidal külahlı bir şadırvan yer almaktadır (Fotoğraf: 2)



Fotoğraf: 2- Behrampaşa Camii Avlusu

Harimin revaklara açılan kuzey cephesi simetrik bir düzenleme göstermektedir. Ortadaki taç kapının iki yanında ikişer pencere yer almaktadır. Pencereilerin arasına her iki tarafta birer mihrabiye yerleştirilmiştir.



Taçkapı cepheden çıkıntı yapmaktadır. Kapı nişinin iç yüzeyleri kavsaraya kadar 13 yatay sıralı siyah-beyaz taşlarla almaşık olarak örülmüştür. Yan yüzeylerdeki iki mihrabiye nişi birbirinin ikizidir. Yarım daire planlı nişleri örten yedi sıralı mukarnas kavsaralar üst kesimde üç dilimli kemerle örtülmüştür. Kavsaralar yedi sıralı düzenlenmiştir. Kapı yüzeyine yerleştirilen mukarnas kavsaralı niş üst kesimde beş dilimli kemerle örtülmektedir. Taçkapı nişinin dış köşeliklerinde birer gömme sütunce yerleştirilmiştir. Zeminden belli bir yükseklikte başlayan sütuncelerin çokgen gövdeleri oldukça sade olup, başlıkları ise mukarnaslı olarak tezyin edilmiştir. Harime giriş ana kapısı ahşap kanatlıdır (Fotoğraf: 3).

Kare planlı harimin doğu ve batı yönlerde üçer eyvan ve eksenlerinde de birer pencere bulunmaktadır. Her yan eyvanın güney duvarında eşdeş ve mukarnas örgülü birer mihrabiye yer verilmiştir.

Behram Paşa Camii'nin bezemeli mihrabı, Fatih Paşa Camii mihrabının bir tekrarıdır. Kible duvarından taşıntı yapan **Fotoğraf: 3- Behram Paşa Camii Giriş Cephesi** mihrap dikdörtgen bir form sunmaktadır. Hücrenin yarım sekizgen girintisini on sıralı mukarnas dizini ve üç dilimli kemer örtmektedir. İki yanda sütunceler bulunmaktadır. Harimde ana mihrap dışında, üçü sağda, üçü solda olmak üzere, beş köşeli nişleri çinilerle süslü olan altı mihrap daha bulunmaktadır.

Behram Paşa Camii'nin mihrabın sağında bulunan ve siyah, beyaz ve pembe renkleri içeren minberi taştandır. Minber, kapı, gövde ve taht bölümlerinden meydana gelmektedir.

Caminin bütün duvar yüzeyleri çinilerle kaplıdır (2000'e *Beş Kala Diyarbakır*, 1995, s. 143; Akbulut, 1998, s. 78). Çini süslemelerde ortada bulunan geniş bölüm alt ve üstten ince sularla sınırlandırılmıştır.

Yapının doğu ve batı cephesi birbirinin simetriğidir. Harim ana mekanı eyvanlarından açılan üç dikdörtgen pencere ve küçük odalardan kuzey tarafta olanlarından açılan bir dikdörtgen pencere bulunmaktadır. Eyvanlardan açılan pencere kenarlarında sütüncelere yer verilmiştir.



Güney cephede ise eyvanlarda açılan iki adet ve küçük odalardan güneyde olanlardan açılan iki adet pencereyle altta toplam dört adet pencere bulunmaktadır.

Kuzeybatısında kare kaideli, silindirik gövdeli ve tek şerefeli minaresi yükselmektedir (Fotoğraf: 1).

5. Behram Paşa Camisinde Yer Alan Çiniler Ve Özellikleri

Yapı, Diyarbakır'ın güneybatısında yer alan Süleyman Nazif Mahallesinde konumlanmıştır. Diyarbakır Behram Paşa Cami (1572) Mimar Sinan'ın eseri olarak kabul edilir ve duvarların alt bölümü, doğu ve batı duvarlarındaki ayakların güneyindeki mihrap nişleri belli bir yüksekliğe kadar çinilerle kaplıdır (Tuncer, 1996, ss. 141, 152, Demiriz, 2002, s. 368). İç mekanda harimin cephelerinde kubbeyi taşıyan

ayaklarınıyüzeyleri 100 cm. yüksekliğe kadar, bu ayakların aralarında kalan kuzey ve güney cephedeki iki, batı ve doğu cephedeki üç adet sivri kemerli eyvanı andıran tonozlu nişlerin içleri ve güney duvarlarına açılmış mihrabiyeler 130 cm. yüksekliğe kadar çini panolarla süslenmiştir. Bazı mihrabiyelerde ise çini kaplamaların yüksekliği 150 cm.'yi bulmaktadır. Ayrıca kuzey cephede girişin hemen ardındaki mekanın iki yan duvarında da çini süslemeler mevcuttur. Diyarbakır'daki Osmanlı yapılarında çini malzemenin daha çok iç mekânda kullanılmasının Osmanlı klasik mimarisinin karakteristik bir özelliği olduğu, özellikle Sinan'a atfedilen yapılarda çiniye cami ve türbelerin iç mekânlarında daha yoğun bir şekilde yer verildiği saptanmaktadır (Baş, 2006, s. 284).

Fotoğraf: 4- Ana Panolardaki Çini Süslemelerden Karo Birimi

A. Tekin Behram Paşa camisinde yer alan çinilerin Diyarbakır'da üretildiğini söylemekte (1971, s. 50.), O.C. Tuncer ise, Behram Paşa Camii'nin, duvarlarında "İstanbul'dan getirilen çinilerle yapılmış kaplama olan tek yapı" olduğunu belirtmektedir (1996, s. 159). Tuncer'in bu ifadesinden de, Diyarbakır'da çini üretildiğini ve diğer yapılarda bu çinilerin kullanıldığını anlaşılmaktadır.

Behram Paşa Cami çinileri yapıda iki ayrı biçimde görülmektedir. Bunlardan ana panolarda yer alan kare biçimli çini levhalar 35x35 cm. (Fotoğraf: 4), bordürlerde bulunan dikdörtgen biçimli çini levhalar ise 35x17 cm. ölçülerindedir (Fotoğraf: 5).

Çinilerin hamuru sarımsak renklidir. Bu hamurun kullanılmasının asıl nedeni herhalde Diyarbakır Havzasında bu renge sahip toprağın bulunması ve bu toprağın çini yapımı için uygun hammadde oluşturmasıdır.



İznik çinilerinde 14. Yüzyılın ortalarından 15. Yüzyılın ortalarına kadar kırmızımsı hamur kullanılmıştır. 15. Yüzyılın ikinci yarısında sarımsak beyaz hamur görülmeye başlar. Dokusu ince ve sıktır (Öney, Türk Çini Sanatı, s. 63). 16. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren çinilerde çok silisli gri ve sarıya çalan, ince ve oldukça hafif beyaz bir hamur kullanılmıştır (Sinemoğlu, 1988, s. 244). Çinilere yüzeyin pürüzsüz hale gelmesini sağlayan, aynı zamanda desenin çizilmesini ve boyanmasını kolaylaştıran astar çekilmiştir. Kullanılan astar beyaz renklidir. Ana pano ve bordürlerdeki çiniler, kaplamalara ışıltılı, pürüzsüz ve camsı

Fotoğraf: 5- Behram Paşa Çini Bordürü

bir görünüm veren şeffaf, renksiz bir sır ile kaplanmıştır. Çini kaplamalarda yer yer sır çatlakları göze çarpmaktadır.

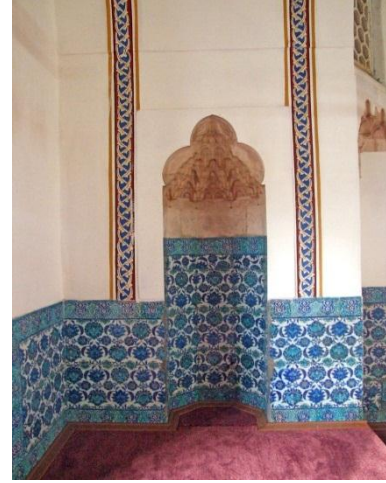


uygulanan sır altı çini tekniği kullanılmıştır. Daha önceleri de kullanılan ancak, 16. yüzyılda daha yoğun olarak uygulanan sıraltı tekniği yüzyılın ortalarından itibaren çinilerdeki tek teknik haline gelmiştir.

Yapının iç mekanında üst örtüyü taşıyan ayakların yüzeyleri ile bunlar arasındaki eyvanı andıran tonozlu nişleri çepeçevre kuşatan çini kaplamalar bitkisel nitelikli bir özellik sergilemektedir. Ana pano ve

Çini süslemelerde koyu ve açık mavi, turkuaz, kırmızı ve siyah renkler kullanılmıştır. Ana panolarda yoğunlukla koyu mavi, açık mavi ve turkuaz'a, çok az olarak kırmızıya yer verilmiştir. Bordürlerde ise koyu mavi, turkuaz ve yine az olarak kırmızı kullanılmıştır. Renklerin düşük kaliteli olduğu ve renk tonlarının da tam olarak tutturulmadığı dikkati çekmektedir. Teknik olarak ise kentteki diğer yapılarda yer alan çinilere de

bordürlerdeki süslemelerde aynı motifler sistematik bir biçimde birbirlerini takip etmektedirler (Fotoğraf: 6). Ana panolarda yer alan bitkisel süslemeler, beyaz zemin üzerinde hatayi, nar çiçeği, rozet çiçeği, gülbezek ve hatayi motifinden çıkan hançer yapraklardan oluşmaktadır. Ana panoları alttan ve üstten bazen de dört taraftan kuşatan bordürlerde ise, ters ve düz biçimde alternatif olarak birbirini izleyen kemerler içerisinde yer alan palmet-rumi kombinasyonu ana panoları sınırlamaktadır (Fotoğraf: 7).



6. Behram Paşa Camii Çinilerinde Kullanılan Renkler

Ana panolarda en çok kullanılan renk koyu mavidir. Bu renk çoğunlukla hatayi, nar çiçeği ve penç (rozet çiçeği) motiflerinin taç yapraklarında yoğun olarak karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca bordürlerde nöbetleşe bir düzende turkuaz renkle birlikte zemin rengi olarak kullanılmıştır. Mavi ve turkuazın bu şekilde dönüşümlü kullanımıyla bir kontrastlığın vurgulanmaya çalışıldığı gözlenmektedir.

Fotoğraf: 7- Behram Paşa Camii İç Mekandaki Çini Kaplamalar

Motiflerde koyu maviden sonra en yoğun olarak kullanılan renkler açık mavi ve turkuazdır. Açık mavi, çoğunlukla hatayilerin ve narçiçeklerinin tohum keseciklerinde, ayrıca taç yapraklarının arasındaki damarlarda ve rozet çiçeklerinin yarım penç şeklindeki taç yapraklarının ortasında göze çarpmaktadır. Turkuaz, ana panolarda sadece gülbezelerde görülmektedir. Bordürlerde ise yoğun olarak zemin rengi olarak kullanılmıştır.

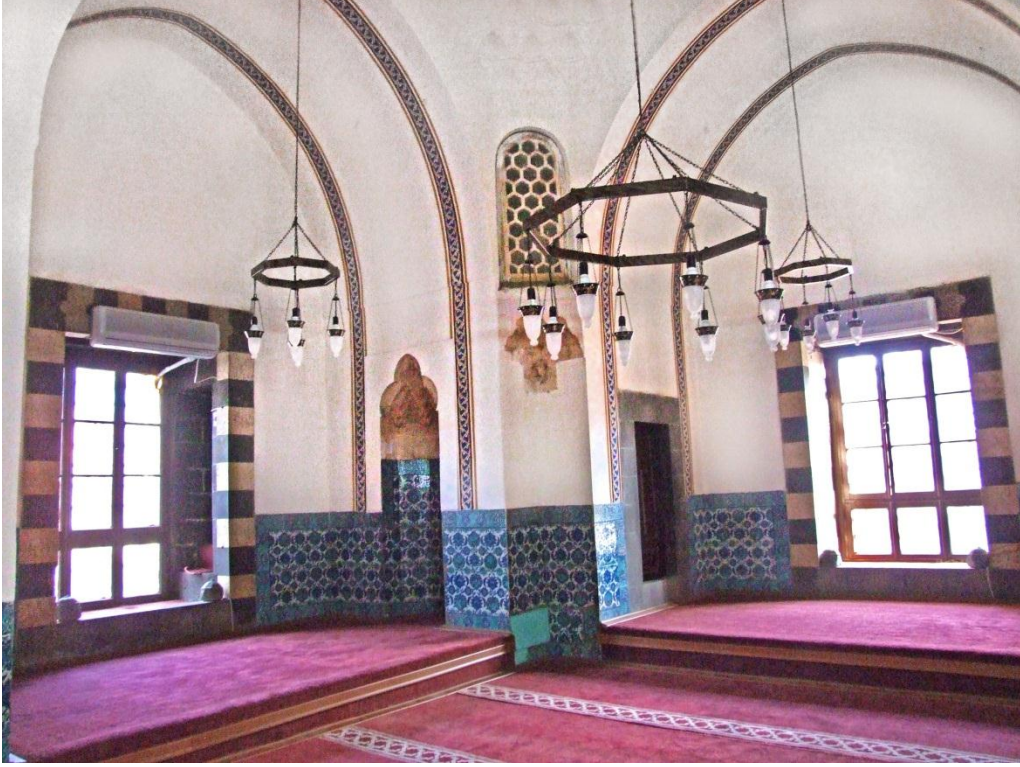
Çini kaplamalarda karşılaştığımız bir diğer renk ise kırmızıdır. Yapıdaki çini kaplamalarda kırmızı, çoğunlukla hatayi ve narçiçeklerinin tohumlarında, rozet çiçeklerinin katmerlerinde, hançer yaprakların orta damarlarında, bordürlerdeki palmet-rumi kombinasyonlarında diğer renklere oranla son derece sınırlı olarak kullanılmıştır. Osmanlı dönemi İznik çinilerinde 16. Yüzyılın ikinci yarısında kısa bir dönem kullanılan ve Osmanlı çiniciliğinin sembolü haline gelen, daha sonra kaybolan, teknik açıdan elde edilmesi de çok güç olan domates kırmızısına göre, burada kullanılan kırmızı rengin son derece düşük kaliteli, soluk, kahverengiye kaçan bir tonda olduğu görülmektedir. Bu da Behram Paşa camisinde kullanılan çinilerin İznik üretimi olmayıp, yerel üretimden sağlandığı kanısını kuvvetlendiren bir diğer kanıt olarak göze çarpmaktadır.

Camide yer alan çinilerde kullanılan diğer bir renk de siyahtır. Çinilere siyah, mavi, kırmızı renk ile, motiflerin hatlarını belirleyen ve renklerin birbirine karışmasını önleyen tahrirleme, tahrir çekme ya da konturlama adı verilen bir işlem uygulanır. Yapıdaki çini süslemelerde yer alan motiflerin kenarlarına siyah renkle ince bir kontur çekildiği görülmektedir.

7. Behram Paşa Camii Çinilerinde Motif ve Kompozisyonlar

7.1. Ana Panolar

Yapıdaki çini kaplamalar motif ve kompozisyon bakımından incelendiğinde en yoğun grubu bitkisel süslemelerin oluşturduğu dikkati çekmektedir. Bitkisel motifler genellikle Selçuklu sonrası döneme ait örneklerde karşımıza çıkmaktadır. Bu örneklerde karşımıza çıkan bitkisel motif ve kompozisyonlar Diyarbakır'da Akkoyunlular dönemine ait Nebi Cami, Diyarbakır Osmanlı dönemi yapıları olan Hüsrev Paşa ve Melek Ahmet Paşa camileri, Sahabeler Türbesi'ndekiler ile İstanbul ve diğer büyük merkezlerdeki çini kaplamalarla



paralellik içerisinde.

Fotoğraf: 8- Behram Paşa Camii Çinili İç Mekanı

Behram Paşa cami ana panolarında hatayi, nar çiçeği, penç türü motif içinde yer alan rozet çiçeği, gülbezek ve tırnaklı ve hançer yapraklardan oluşan bitkisel nitelikli bir kompozisyon yer almaktadır. Aslında bu şema Diyarbakır'da Behram Paşa cami ile aynı döneme ait Hüsrev Paşa cami ve Melek Ahmet Paşa cami çini kaplamalarında da karşımıza çıkmaktadır. O nedenle bu çini düzenleme Diyarbakır'daki yapılarda en sık karşılaşılan bitkisel kompozisyon olma özelliği taşımaktadır. Hüsrev Paşa Caminin ana panoları ile Melek Ahmet Paşa camii mihrabının mukarnaslı kavsarasının köşelerinde ve ana panolarda (doğudaki mahfile çıkışı sağlayan merdivenlerin yan duvarlarındaki çiniler hariç) bu kompozisyona sahip çiniler yer almaktadır.

7.1.1. Ana Panolarda Yer Alan Motifler

7.1.1.1. Hatayi: Hatayi, doğada bulunan çeşitli çiçeklerin dikine kesiti alınarak, anatomik çizgilerinin üsluplaştırılmasıyla ortaya çıkan bir motiftir. Buna eski deyimiyile “makta-ı tulani” (uzunluğuna kesit) denmektedir. Türk süsleme sanatının ana motiflerinden biridir. (Biol-Derman, 2013, s. 65). Tezhip, çini ve halı desenlerinde yaygın olarak kullanılır. Orta Asya ve Uzak Doğu ülkelerinin etkisinde oluşmuştur ve ne olduğu pek belli olmayacak derecede aşırı

şekilde üsluplaştırılmıştır (Keskiner, 2002, s. 6). Köken itibarıyla “Hatâ”, “Hatay”, “Hitay”, “Huten” isimleriyle de anılan Çin Türkistanı’na bağlanmaktadır. Orta Asya’dan İran yoluyla Anadolu’ya gelmiştir (Biol-Derman, 2013, s. 65). 15. ve 16. Yüzyıllarda yoğun bir kullanım alanı bulan hatâyî motifi Türk süsleme sanatlarında kullanılan ortak repertuarın en sevilen elemanı olmuştur (Bakır, 1999, s. 189). Hatayi motiflerinde, diğer Türk süsleme sanatlarından farklı olarak çini sanatında daha zengin renk ve motif çeşitliliğine ulaşılmıştır. Klasik çini desenlerinde hatayi motifleri dört gruba ayrılmaktadır. Bunlar, narçiçeği, penç, şakayık ve marul çiçeği adı altında görülür. Sayılamayacak çok çeşitleri bulunan hatayi motifi üstten, yandan, küçük, büyük, sade ve karmaşık olarak çizilir. Biçim olarak yönlü ve merkezsiz olarak ayrılabilir. Yönlü olanları daire ve oval formlar içinde, merkezsiz olanı ise yalnızca daire formlar içinde yer alırlar (Keskiner, 2002, s. 7).

Behram Paşa camisinin ana panolarındaki düzenlemede hatayi motifinin aşırı üsluplaştırılmış şekliyle uygulandığı dikkati çekmektedir. Muhsin Demironat’ın hatayi çizimini tarif eden açıklamasına dayanarak ((Biol-Derman, 2013, s. 65) bu kompozisyonda uygulanan hatayi motifinin göbek kısmında tohumları koruyan ‘meşime’ adlı kesecik bulunmaktadır.



Fotoğraf: 9- Hatayi Motifi

Meşime açık mavi ile renklendirilmiştir. Meşimenin alt ve orta kısmında, sapın çiçeğe birleştiği orta nokta bulunmaktadır. Çoğunlukla helezon ya da mine şeklinde belirtilen bu nokta incelediğimiz motifte ‘mine’ şeklindedir. Minenin göbeği kırmızı nokta şeklinde, katmerleri ise koyu mavi ile renklendirilmiştir. Orta noktanın altında ‘keys’ denilen çanak kısmı belirgin şekildedir ve koyu mavidir. Meşimenin veya göbeğin etrafını eskiden ‘tüveyç’ denilen taç yapraklar çevirmektedir. Bunlar hatayi motifinin renkli kısmını oluşturmaktadır. Taç yaprakların zemininde koyu mavi, damarlarında ise açık mavi kullanılmıştır. Taç yapraklar irili, ufaklı çizilmiştir. Bunlar kendi üzerlerine kıvrılıp dönmekte ve motife derinlik vermek istercesine kıvrımlar yapmaktadır. Yaprakların uçları oldukça yumuşak ve yuvarlak hatlıdır. Meşime’nin içinde üç adet kırmızı renkli tohumlar bulunmaktadır. Bu tohumların etrafını ‘mine’den çıkan koyu mavi renkli, her iki yanda ikişer tane olmak üzere dört yaprak sarmaktadır (Fotoğraf: 9).

7.1.1.2. Nar Çiçeği: Türk süsleme sanatlarının klasik motiflerinden olan narçiçekleri, genellikle Orta Asya ve Uzak Doğu ülkelerinin etkisinde oluşan, çoğu kez ne oldukları belli olmayacak derecede stilize edilmiş bitkisel desenlerdendir. Nar kat, kat kırmızı çiçekler açan nar ağacının meyvesidir. Çinide kullanılan narçiçeği, doğadaki narçiçeğine benzer yapıda, üsluplaştırılmış zarif bir motiftir. Narçiçeği motifi, hatayi grubu motiflerinin içinde yer almakla birlikte can noktası denen kısım narçiçeği motifinde bulunmaz. Narçiçeği simetrik olarak çizilen bir motiftir. Özellikle irili, ufaklı çizilen taç yapraklar, motife derinlik vermek istercesine kıvrımlar yapar. İç dönüşler son derece karakteristiktir. Çiçek hayli iri ve süslüdür.

Muhsin Demironat’ın narçiçeğini tarifinden yola çıkarak Behram Paşa Cami ana panolarında yer alan narçiçeği motifine baktığımızda çiçeğin kaidelerini oluşturan ve eskiden ‘keys’ denilen çanak kısmı belirgin bir şekildedir. Bu kısım üç dilimli olup, sol ve sağ dilimlerin

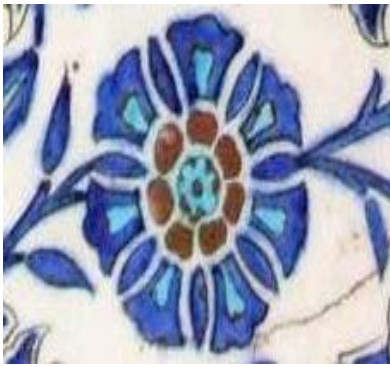
uçları aşağı doğru bakmaktadır. Dilimler koyu mavi renkli olup, ortalarındaki damarlar açık mavi ile işlenmiştir. Çanak kısmının ortasında mine şeklinde orta nokta bulunmaktadır. Minenin göbeği kırmızı ile, katmerleri ise açık mavi ile renklendirilmiştir. Çiçeğin göbek kısmında tohumları koruyan ‘meşime’ denilen kesecik yer almaktadır. Meşime içinde tomurcuk, basit yaprak, yarım penç ve penç motifleri kullanılabilir. Behram Paşa Cami ana panolarında yer alan narçiçeğinin meşimesinde yarım penç, basit yapraklar ve tomurcuklar yer almaktadır. Pençin

içinde mine, basit yapraklar ve tohumlar açık mavi ile renklendirilmiştir. Minenin ortası ise kırmızıdır. Pençten açık mavi renkli iki basit yaprak çıkmakta ve meşimeyi kırmızı renkli iki tomurcuk tamamlamaktadır. Meşime’nin üstünde meşime tepesi yer almaktadır. Burada yer alan meşime tepesi üç dilimli çanak şeklindedir. Bu ünitelerin etrafını çanaktan ve meşimeden başlayarak ahenkli bir şekilde sıralanan taç yapraklar dolanmaktadır. Bunlar kıvrımlı ve tırnaklı taçyapraklardır. Yaprakların zemini koyu mavidir. Ortalarında



Fotoğraf: 10- Narçiçeği Motifi

7.1.1.3. Penç: Penç motifleri, gül, gül goncası, papatya ve benzer çiçeklerin üstten kuş bakışı görünüşünün, üsluplaştırılarak çizilmeleri suretiyle oluşan motiflerdir. Bir başka deyişle, çiçeğin yatay kesitinin anatomik çizgilerinin üsluplaştırılmasıyla oluşur. Ortada, çiçeğin sapının bağlandığı küçük yuvarlak bir göbek kısmı ve etrafında taç yapraklar yer alır. Motif üsluplaştırılırken, yapraklarının sayısına göre Farsça isimlerle adlandırılmış ve yek berk (bir yaprak), dü berk (iki yaprak), se berk (üç yaprak), cihar berk (dört yaprak), penç berk (beş yaprak) ve şeş berk (altı yaprak) denilmiştir. Zamanla en çok beş yapraklı model kullanıldığından ‘penç berk’ deyim haline gelmiş, sonraları berk kelimesi de atılarak bu motiflerin genel anlamıyla ‘penç’ adı yerleşmiştir. Penç motifinde sapın çiçeğe birleştiği nokta gibi yeşil çanak yaprakları da altta kaldığından gizlenmiştir. Penç motifinde bu birleşme noktası altta kaldığından görülmez. Bu nedenle desen içinde kullanılan penç’in herhangi bir cephesinden sap çıkartmak mümkündür. Renkli taç yaprakları ile tohumları taşıyan kesenin üst kısmı görülebilir. Penç motifi yalın ve katmerli olarak iki çeşitten ibarettir. Yalın ve katmerli pençler farklı boyut ve biçimlerde birleştirilerek top çiçek, aynı yöne kıvrılan yapraklarla zenginleştirilerek çarkı felek motifleri ortaya çıkarılabilir (Biol-Derman, 2013, s. 47).



Fotoğraf: 11- Penç (Rozet Çiçeği Motifi)

Diyarbakır Behram Paşa cami ana panolarında iki ayrı penç motifi yer almaktadır. Bunlardan, karoların içinde, merkezine yakın yerde ikişer tane olmak üzere yer alan yedi yapraklıdır. Katmerli penç özelliği taşımaktadır. Bu motif ayrıca ‘rozet çiçeği’ olarak da adlandırılmaktadır. Motifin göbeğinde mine şeklinde tohum kesesi yer almaktadır. Ortası kırmızı katmerleri ise açık mavi ile renklendirilmiştir. Bunun etrafını kırmızı renkli taç yapraklar dolaşır. En dıştaki taç yapraklar ise yarım penç şeklinde düzenlenmiştir. Bu taç yaprakların zemini koyu mavi, ortalarındaki damarlar ise

açık mavi rengindedir. Taç yaprakların aralarındaki boşluklar uzun, basit, koyu mavi yapraklarla zenginleştirilmiştir. Yapraklar ahenkli ve dengeli bir biçimde motif üzerine yerleştirilmiştir (Fotoğraf: 11).

Diğer penç motif yine katmerli örnek sunmaktadır. Bu motif ayrıca ‘gülbezek’ şeklinde de adlandırılmakta ve çoğunlukla ulama çini levhaların birbirleriyle birleştikleri noktalarda yer almaktadır. Bu motif yapının ana panolarında, iki yarımşar penç şeklinde karoların birleşim yerlerinde kullanılmıştır. Karolar birleştiğinde yarımşar da birbirine tamamlayarak katmerli penç şeklini almaktadırlar. Motifin ortasında, göbeğinde tomurcuk kesesi yer almaktadır. Göbeğin ortası kırmızıdır. Yaprakları beyaz ise boyanmadan, beyaz bırakılmıştır. Göbeğin çevresindeki katmer, altı yaprak olacak şekilde yarım pençlerden oluşmaktadır. Zemini turkuaz ile dolgunlaşmıştır. Kenar taç yapraklar ise penç tomurcukları şeklinde çizilmiştir. Tomurcukların içi beyaz bırakılmıştır. Penç tomurcuklarının her birinin altında üçer tane bulunan sap kısımları ise koyu mavidir. Aralarda kalan yarım pençler ise turkuaz renklidir. Bu motifin çok benzeri İstanbul Rüstem Paşa Cami çinilerinde görülmektedir (Fotoğraf: 12).



Fotoğraf: 12- Penç (Gülbezek)

7.1.1.4. Sade ve Basit Yapraklar: Yaprak, hatayi grubundaki penç, Goncagül, hatayi gibi motifleri meydana getiren ve desen içinde önemli bir yeri olan temel motiflerdendir (Birol-Derman, 2013, s. 17). Çinide kullanılan yaprak, doğadaki görünüşünün uluslaştırılmasıyla, süslemede sade, mütevazı, basit ve küçük yapraklar, iri dişli ve büyük yapraklar, kavisli, kıvrımlı (hançer) yapraklar, parçalı ve dilimli yapraklar, ortadan katlı yapraklar, geometrik yapraklar olmak üzere çeşitli şekillerde çizilmiştir. Süsleme sanatlarında diğer bir özellikte her çiçeğin kendi yaprağıyla kullanılmış olmasıdır. Hiçbir zaman bir gül bir karanfil yaprağıyla birlikte çizilmemiştir.

Behram Paşa camisindeki ana panolarında, sade ve basit yapraklar, küçük boyda tırnaklı yapraklar ve büyük tırnaklı (hançer) yapraklar türünden bitkisel elemanlar yer almaktadır. Bunlar oldukça hareketli ve kıvrak biçimde işlenmişlerdir (Bknz. Fotoğraf: 4, 6).

7.1.2. Ana Panolardaki Kompozisyon Özellikleri

Behram Paşa caminin ana panolarındaki kompozisyona baktığımızda hatayi ve narçiçeği şeklindeki büyük motiflerin panoya ters düz şekilde alternatif olarak yerleştirildiğini görmekteyiz. Bu motiflerin aralarındaki boşluklar rozet çiçeği ve gülbezek şeklindeki katmerli penç motifleriyle dolgulanarak düzenlemeye çeşitlilik ve zenginlik katılmıştır. Bunlardan rozet çiçeği şeklindeki pençin karoların iç kısmında, gülbezek şeklindeki pençin ise karoların kenar kısımlarında yarım penç şeklinde yer aldığı göze çarpmaktadır. Rozet çiçeği hatayi ve narçiçeğine bir yönden iki, diğer yönden tek sap ile bağlanmakta, gülbezek ise her iki büyük motife iki yönden de ikişer sapla bağlantı sağlamaktadır. Narçiçeğinin üst tarafında bulunan sağ ve sol yandaki yapraklarının ortasından, uçlarında bir tırnaklı, küçük ve bir tırnaklı, büyük olmak üzere ikişer yaprak çıkmaktadır. Bu tırnaklı, küçük yapraklardan dolayı, kompozisyonda rozet çiçeklerinin narçiçeğine bağlantısı kesilmekte ve hatayi’ye tek sapla bağlanmaktadır. Sapların üzerinde küçük, basit, koyu mavi renkli yapraklar yer almaktadır. Narçiçeğinden çıkan küçük,

tırnaklı yapraklar koyu mavi renkli olup, ortadaki damarları açık mavi rengindedir. Büyük, tırnaklı yaprakların zemini yine koyu mavi ancak orta damarları kırmızıdır. Panolarda kullanılan bitkisel özellikli desen ulama çini örneği sergilemektedir. Ana panolarda yer alan bu çiniler alttan ve üstten dikdörtgen bordür çinileriyle kuşatılmıştır.

7.2. Bordürler

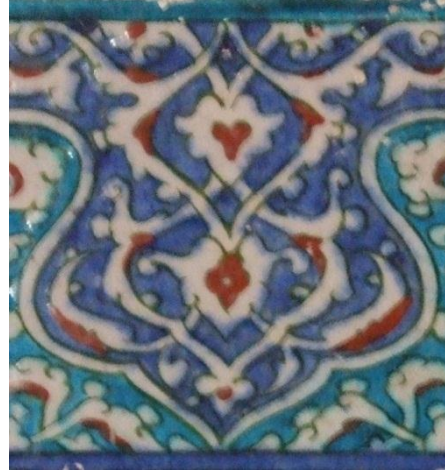
Yapıdaki çini bordürler ana panolar alttan ve üstten, bazen de dört bir yandan kuşatmaktadır.

7.2.1. Bordürlerde Yer Alan Motifler

7.2.1.1. Palmet: Anadolu Türk sanatının erken döneminde taş, çini, ahşap, kalem işi gibi el sanatı örneklerinde çeşitli biçimlerde karşımıza çıkan ve başlıca bezeme öğelerinden biri haline gelen palmet motifi Osmanlı döneminden itibaren, özellikle 16. Yüzyılda natüralist üslubun egemen olmasıyla birlikte tamamen ortadan kalkmamış, ancak süslemede Selçuklu ve Beylikler dönemindeki ağırlığını kaybetmiştir.

Çoğunlukla Lotus ile birlikte kullanılır. Lotus, nilüfer çiçeğinin sadeleştirilmiş şeklidir. Çok zengin çeşitleri olan bu motif İslam eserlerinde sade ve zarif görünümüleriyle çizilmiştir.

Bu motifi bağımsız ve Rumilerle birlikte olmak üzere iki ayrı biçimde görmekteyiz. En ağırlıklı grubu palmet-rumi esasına dayanan süslemeler oluşturmaktadır. Behram Paşa Camii bordürlerinde bu kompozisyonu görmekteyiz. Ayrıca Melek Ahmet Paşa Camii'nin bordürlerinde (doğudaki mahfile çıkışı sağlayan merdivenlerin yan duvarlarındaki bordürler hariç) duvar mihrabın en dış bordüründe karşımıza çıkmaktadır (Fotoğraf: 13).



Fotoğraf 13 - Bordürdeki Palmet - Rumi Esasına Dayalı Kompozisyon

7.2.1.2. Rumi (Selçuki): Kökeninin hayvan figürlerine dayandığı yönünde bir takım hipotezlerin bulunduğu bu motif (Mülayim, 1997, s. 177) Türk süsleme sanatı tarihi içerisinde her dönemde ve her türlü süsleme alanında yüzyıllardan beri kullanılan klasik motiflerdendir. Orta Asya kökenli olmasına karşın, Anadolu Selçukluları tarafından geliştirilip, sıkça kullanıldığı için 'Selçuki' olarak da bilinir. Eskiden Anadolu'ya Diyar-ı Rum denilmesinden dolayı Rumi "Anadolu'ya ait" anlamındadır. Bunlar filiz ve yaprak biçiminde üsluplaştırılmış aşırı stilize hayvan figürleridir. Rumi motifi ilk kez, 9. Ve 10. Yüzyılda Uygur Türklerine ait bezeklik Freski'nde Rumi kanatlı ejderha figüründe bir motif olarak görülmektedir. Karahanlılar Devleti döneminde Rumi motifi desen haline gelecek kadar gelişir ve Türk süsleme sanatında bir üslup haline gelir (Keskiner, 2002, s. 3; Birol-Derman, 2013, s.179, 182-183).



Fotoğraf: 14- Bordürdeki Bulut Esasına Dayalı Kompozisyon

Rumi'lerin çizilişlerine göre sade (düz) rumi, piçide (sarılma) rumi, hurdeleri rumi, sencide, dendanlı (dilimli) rumi, kanatlı rumi gibi pek çok çeşitleri bulunmaktadır. Desendeki işlevlerine göre de, tepelik, orta bağ ve ayırma rumi gibi adlar almaktadırlar.

7.2.1.3. Bulut: Sembolik motifler adı altında görülen ve Çin eserlerinde çok sık rastlanan bulut motifi, mitolojik varlıklardan sayılan simurg ve ejderhanın boğuşmaları esnasında, hırs ve gazap göstergesi olarak burunlarından çıkan buharın veya ateşin ifadesi olmuştur. Türk süsleme sanatlarında önemli bir bezeme unsuru olan bulut motifine kaynak olarak Çin gösterilirse de, her konuda gerçekçi davranan Türkler için bu motifin ilham kaynağı olarak sevdikleri, saygı ve hayranlık duydukları doğa olduğu kabul edilmektedir (Biol-Derman, 2013, s. 153). Bulut motifi çiziliş şekline göre yığma bulut ve dolantı (çizgi) bulut olarak ikiye ayrılır. Dolantı (çizgi) bulut ise kullanılış şekline göre dağınık (serbest) bulut, ayırma bulut, ortabağ, tepelik, hurde bulut şeklinde çeşitlenir (Fotoğraf: 14).

7.2.1.4. Kemer: Mimari unsurlar adı altında görülen bu motife Diyarbakır'da bordür çinilerinde rastlanmaktadır. Çini sanatında kemerler farklı düzenlemelerdeki kompozisyonları birbirinden ayırmak için kullanılmaktadır.

7.2.2. Bordürlerdeki Kompozisyon Özellikleri

Diyarbakır Behram Paşa Camii bordürlerinde süslemeleri içerisine alan ters ve düz kemerler içinde dönüşümlü olarak palmet-rumi ve bulut esasına dayanan süslemeler yer almaktadır. Buradaki palmet-rumi esasına dayanan süslemelerde Rumiler, motifin ortasındaki ayın sırada yer alan iki palmeti ikişer yanlarından kuşatmaktadır. Bu düzenlemede palmetleri kuşatan Rumiler dendanlı (dilimli) ayırma rumi şeklindedir. Desenin üst kısmında yer alan palmetin sağ ve sol yanından çıkan Rumiler ise sade (düz) Rumiler biçimindedirler. Palmetlerin göbek kısmında, ayırma rumilerinin birleşim yerlerinde, sade (düz) Rumilerin dendan kısımlarında ve palmetlerin tepelik kısımlarında kırmızıya yer verilmiştir. Rumi-palmet esasına dayanan bu kompozisyonun zemini koyu mavi ile renklendirilmiştir.

Bordür kısımlarında kemerlerle ayrılan iki kompozisyondan bulut esasına dayanan ikincisinde genel olarak ayırma bulut kullanılmıştır. Bu tür bulut motifi, deseni tekdüzelikten kurtarmak ve göze hoş gelecek cazibe ortamı sağlamak amacıyla zemini bölümlere ayırmakta kullanılmaktadır. Bu anlayışla kullanılan çizgi (dolantı) tipindeki bulut motifi 'ayırma bulut motifi' olarak da adlandırılmaktadır. Desenin ortasındaki göbek kısmında ve dolantı (çizgi) bulutlarının kenar kısımlarında yığma bulut motifleri yer almaktadır. Ayrıca dolantı bulut motifleri, göbek kısmın üstünden tepeliğe 'ortabağ' adı verilen bulut motifiyle bağlanmıştır. Üstteki dolantı bulutlarının ortasında, kompozisyonun tepe noktasında ise 'tepelik' yine yığma bulut ile sağlanmıştır. Tepeliğin sağında ve solunda bulunan çizgi (dolantı) bulutları tepeliğin arkasında birleşerek tepeliğin sağ ve sol tarafına doğru dolanmaktadır. Bulut kompozisyonunun zemini turkuaz rengi ile dolgulanmıştır. Ortadaki göbek kısmının iki yanında

bulunan bulut motifinin iç kenarları ile çizgi (dolantı) bulutlarının kıvrım yerlerinde kırmızı renk kullanılmış, bulutların içi beyaz bırakılmıştır.

Behram Paşa Camii bordürlerinde palmet-rumi esasına dayanan süslemeler ile çizgi (dolantı) bulut şeklinde dönüşümlü ilerleyen kompozisyonları içerisine alan ve onları birbirinden ayıran, ters ve düz kemer kullanıldığını görüyoruz. Kemer ince, siyah iki kontur çizgisiyle sağlanmış ve kemerin içi boş bırakılmıştır.

Diyarbakır'daki Osmanlı dönemi camilerinde taştan sonra en çok kullanılan malzeme çinidir. Çini malzeme yapılar da bezeme amacıyla kullanılmıştır. Diyarbakır yapılarında kullanılan çiniler, teknik ve kompozisyon özellikleri yanı sıra kalite bakımından yer yer üsluba işaret etmekte olup, dönemin en önemli çini üretim merkezi İznik'ten daha farklı bir anlayışı yansıtmaktadırlar (Yıldırım, 2006, s. 595). Behram Paşa Camii çinileri de bu kanıyı güçlendirmektedirler.

8. SONUÇ

Diyarbakır'da Osmanlı döneminde yapılmış camilerde taş ve çini malzeme kullanılmıştır. Bu dönemde çini, mimaride başlıca dekorasyon unsuru olmuştur. Diyarbakır Osmanlı döneminin en anıtsal yapısı durumundaki Behram Paşa Camii hariminde ana mihraptan başka harim mekanına açılan doğu ve batı kanatlarındaki, tonoz örtülü üçer eyvanın kible duvarlarında yer alan birer mihrapla birlikte harimdeki mihrap sayısı yediyi bulmaktadır. Beş köşeli nişleri çinilerle süslü olan dekoratif nitelikli bu mihraplarla iç mekandaki görünüm daha da zenginleştirilmiştir. Yapıda yer alan çiniler ortada bulunan daha geniş ana kuşağın alt ve üstten ince bordürlerle sınırlandırılması şeklinde genelde aynı düzenlemeyi sergilemektedirler. İç mekanda yer alan çinilerin ana panoları yoğun olarak bitkisel bir düzenleme sunmakta, hatayi, narçiçeği, penç çeşitleri ile değişik formdaki yapraklar ulama tarzındaki kompozisyonu oluşturmaktadır. Bordürlerinde ise mimari bir unsur olan kemer formunun içinde dönüşümlü olarak rumi-palmet esasına dayalı olan bir kompozisyon ile sembolik bir motif olan bulut motifinin yer aldığı bir düzenleme ard arda ilerlemektedir. Yapıdaki çinilerde geometrik süslemeye ise hiç yer verilmemiştir. Yapıda, renkli ve zengin motifli çiniler kullanılmıştır. Çini kaplamalar orijinal olarak günümüze kadar gelmiştir. Özgün halini büyük ölçüde muhafaza eden çini kaplamalarda sır çatlakları dışında, dökülmeler ve tahribatlar yok denecek kadar azdır. Yapıyı insan eli ya da olumsuz doğa koşulları sonucu oluşacak tahribattan korumak ve gelecek nesillere bozulmadan ulaştırmak Türk sanatı adına yükümlülüğümüzdür.

9. KAYNAKLAR

- AKBULUT, İ. (1998), *Diyarbakır*, İstanbul: Diyarbakır Büyükşehir Belediyesi Yayını.
- AKER, S. (2010). *Çini Tasarımı*. Ankara: Detay.
- ANILAN, M.-Rona, Z. (1997). Çini. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* içinde (Cilt. 1, ss. 405-408). İstanbul: YEM.
- ASLANAPA, O. (1949). *Osmanlılar Devrinde Kütahya Çinileri*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi.
- ASLANAPA, O. (1965). *Anadoluda Türk Çini ve Keramik Sanatı*. İstanbul: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü.

- ASLANAPA, O. (1989). *Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi.
- BAKIR, S.T. (1999). *İznik Çinileri ve Gülbenkyan Koleksiyonu*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı.
- BAKIR, S.T. (2007). Osmanlı Sanatında Bir Zirve İznik Çini ve Seramikleri. Gönül Öney-Zehra Çobanlı (Ed.), *Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı* içinde (ss. 279-305). İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- BAŞ, G. (2006). *Diyarbakır'daki İslam Dönemi Mimarisinde Süsleme*. Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi, Van.
- BEYSANOĞLU, Ş. (2003). *Anıtları ve Kitabeleri ile Diyarbakır Tarihi*, (I). Ankara: Baran.
- BİROL, İ.A.-Derman, Ç. (2013). *Türk Tezyini San'atlarında MOTİFLER*. İstanbul: Kubbealtı.
- ÇİNİ, R. (1991). *Türk Çiniciliğinde Kütahya*. İstanbul: Uycan.
- DAŞDAĞ, F.E. (2013). Diyarbakır Melek Ahmet Paşa Camii Çinileri. *ESOSDER. Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi* içinde, (45). (ss. 270-280), www.esosder.org, ISSN:1304-0278.
- DEMİRİZ, Y. (2002). Osmanlı Çini Sanatı. *Türkler Ansiklopedisi*. C. 12, ss. 350-357. Ankara.
- DİĞLER, M., (2006). Mimarbaşı Koca Sinan ve Diyarbakır Behram Paşa Cami. *Osmanlı'dan Cumhuriyet'e 2. Uluslar arası Diyarbakır Sempozyumu* içinde (ss. 573-595). Diyarbakır:?
- İLHAN, M.M., (1994). XVI. Yüzyılın İlk Yarısında Diyarbakır Şehrinin Nüfusu ve Vakıfları: 1518 ve 1540 Tarihli Tapu Tahrir Defterlerinden Notlar. *A. Ü. Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Tarih Araştırmaları Dergisi 1992-1994*, 16, (27), ss. 45-113, Ankara.
- KESKİNER, C. (2002). *Türk Süsleme Sanatlarında Stilize Çiçekler –HATAİ-*. Ankara: Neyir Matbaacılık.
- MÜLAYİM, S. (1997). Rumi Motifinin Zoomorfik Kökeni Hakkında, *Osmanlı Öncesi Türk Kültürü Kongresi Bildirileri Kitabı* içinde (ss. 177-181). Ankara.
- ÖDEKAN, A.-Kunt, M.-Faroqhi, S.-Yurdaydın, H.G. (2000). *Türkiye Tarihi* (3 Cilt). İstanbul: Cem.
- ÖNEY, G. (basıldığı yer ve yıl belirtilmemiş). *Türk Çini Sanatı*. Yapı Kredi.
- ÖNEY, G. (1987). *İslam Mimarisinde Çini*. İzmir: Ada.
- ÖNEY, G.-Çobanlı, Z. (2007). *Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı*. İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- SİNEMOĞLU, N. (1988). Mimar Sinan Dönemi Duvar Çiniciliğinin Tekniği ve Gelişimi, Mimar Sinan Dönemi Türk Mimarlığı ve Sanatı Kitabı içinde (ss. 241-249). İstanbul.
- SÖZEN, M. (1971). *Diyarbakır'da Türk Mimarisi*, İstanbul:
- SÖZEN, M. ve bşk., (1975). *Türk Mimarisinin Gelişimi ve Mimar Sinan*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- TEKİN, A., (1971). *Diyarbakır*. (Türkçe-İngilizce) İstanbul: Teknik Ofset.

Diyarbakır Behram Paşa Camii Çinileri

- TUNCER, O.C., (1996). *Diyarbakır Camileri*. Ankara: Diyarbakır Büyükşehir Belediyesi, Kültür ve Sanat Yayınları.
- YENİŞEHİRLİOĞLU, F., (1985). Onaltıncı Yüzyıl Osmanlı Yapılarında Görülen Çini Süsleme Programının Gelişimi. *Erdem (Atatürk Kültür Merkezi Dergisi içinde)*, C.1, S.2, (ss. 473-476). Ankara.
- YENİŞEHİRLİOĞLU, F., (1989). Sinan Yapılarında Çini Kullanımı. *VI. Vakıf Haftası* içinde, (ss. 301-315), Ankara.
- YETKİN, Ş. (1986). *Anadolu'da Türk çini sanatının Gelişmesi*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi.
- YETKİN, Ş. (1993). Çini. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. (8). (ss. 329-335). İstanbul.
- YILDIRIM, S., (2001). *Diyarbakır Yapılarında Çini Süsleme*. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara.
- YILDIRIM, S., (2006). Diyarbakır'daki Osmanlı Dönemi Çinilerinin Motif ve Kompozisyon Özellikleri. *Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Diyarbakır* içinde (II). (ss. 595-607), Ankara.
- YILMAZÇELİK, İ. (2000). Osmanlı Hakimiyeti Süresince Diyarbakır Eyaleti Valileri. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* içinde, 10 (1). (ss. 233-287), Elazığ.
- 2000'E Beş Kala Diyarbakır*. (1995). Diyarbakır: Diyarbakır Valiliği Yayını.