

DIYARBAKIR MELEK AHMET PAŞA CAMİİ ÇİNİ SÜSLEMELERİ

Savaş YILDIRIM*

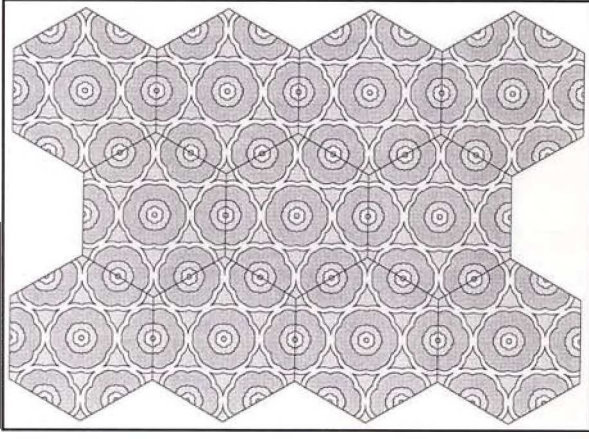
Gerek son yıllarda yapılan araştırmalar ve gerekse giderek daha fazla araştırmacının bu alana ilgi göstermesi sayesinde, Anadolu-Türk çini sanatının zenginliği her geçen gün biraz daha etraflı bir biçimde ortaya konmakta, aydınlığa çıkan yeni malzemeler bu dönem çini sanatının Türk çini sanatı içerisinde sahip olduğu önemli yeri açık bir şekilde göstermektedir. Ancak bu dönem çini sanatının tam ve doğru bir biçimde ele alınarak sağlıklı değerlendirmelere ulaşabilmesi için öncelikle Anadolu'nun çeşitli bölgelerine dağılmış, yapılar üzerinde mevcut ve müze koleksiyonunda bulunan çini süslemelerin kataloğunun tamamlanması gerekmektedir.

Tarih boyunca pek çok medeniyete ev sahipliği yapan Diyarbakır, 1515 yılında Yavuz Sultan Selim zamanında Osmanlı yönetimine girmiş¹ ve bu dönemde kentte pek çok mimarî eser inşa edilmiştir. Çalışmamızda bunlardan biri olan Melek Ahmet Paşa Camii'nin çini süslemelerinin motif, kompozisyon, renk ve teknik özelliklerle ortaya konması amaçlanmaktadır. Yapının çinilerinden bahseden yayınlarda² ayrıntılı bilgilerin yer almadığı, süslemelerin kısa notlar ve genel ifadelerle tanıtıldığı anlaşılmaktadır.

Bina, Urfa Kapı yakınlarında, kendi adını taşıyan mahalle ve cadde üzerindedir. Eserin inşa tarihini bildiren bir kitabesi yoktur ancak



Çizim 1: İç mekânda, beden duvarlarındaki panolarda yer alan kompozisyon



Çizim 2: Doğudaki mahfile çıkışı sağlayan merdivenlerin yan duvarlarındaki kompozisyon.

araştırmacılar³ tarafından 16. yüzyılın ikinci yarısına tarihlendirilmektedir. Banisi Diyarbakırlı Melek Ahmet Paşa'dır⁴. Cami, *Tuhfetül Mimarî*'de Mimar Sinan'ın inşa ettiği yapılar arasında geçmektedir⁵. Fevkanî konumdaki yapının alt katında dükkân mekânları bulunmaktadır. Enine dikdörtgen plânlı yapının hariminde orta mekân, doğu ve batıda kare kesitli ikişer ayağın desteklediği kubbe ile örtülmüştür. Yanlarda ise örtü çapraz tonozdur. İç mekânda doğu ve batı taraf iki katlı bir düzenlemeye sahiptir ve burada mahfiller yer almaktadır⁶.

Eserde çini süsleme, dışta minare kaidesinin pabuca yakın kısmında; iç mekânda ise beden duvarlarında, doğudaki mahfile çıkışı sağlayan merdivenlerin yan duvarlarında ve mihrapta bulunmaktadır.

Minarede bir bordür halinde taşa işlenmiş süsleme, alternatif olarak kabara ve rozetlerle bezenmiş yan yana sekiz köşeli yıldızlar ile bunların aralarındaki ok ucu ve yarım sekizgenlerden meydana gelmiştir. Motiflerin iç kısımlarında,



Resim 1: Diyarbakır Melek Ahmet Paşa Camii minaresinin kuzeydoğudan görünüşü

kakma olarak mozaik tekniğinde turkuaz renkli çiniler yer almıştır (Resim: 1, 2).

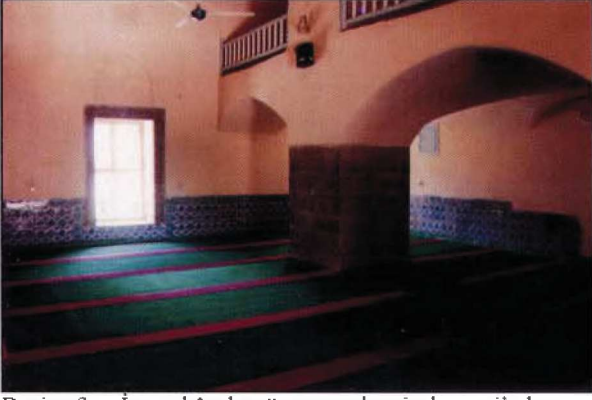
Harimde beden duvarlarının tamamı, zemin-den 86.5 cm. yüksekliğe kadar ulama çinilerle kaplanmıştır (Resim: 3), Panolarda, 34.5x3-4.5 cm. ölçülerinde kare, bordürlerde 34.5x15 cm. ölçülerinde dikdörtgen ulama çini levhalar kullanılmıştır. Sarımtırak hamurlu beyaz astarlı çinilerde şeffaf renksiz sıraltına bitkisel bir süsleme işlenmiştir. Panolardaki kompozisyon, farklı biçimlerdeki hatayilerin⁷ alternatif bir düzende tekrarına dayanmaktadır.

Hatayilerin taç yapraklarından kıvrık küçük yapraklar⁸ çıkmakta, motiflerin aralarındaki bölümlerde ise saplar aracılığıyla hatayilere bağlanan pençer⁹ ve dilimli stilize çiçekler yer almaktadır. Yapraklar, saz yaprakları andırır tarzda kıvrık bir biçimde verilmiştir ancak onlar kadar iri ve hareketli işlenmemiştir. Hatayilerin taç yapraklarında koyu mavi, tohum keselerinde turkuaz, tohumlarında ise turkuaz, koyu mavi, beyaz ve az miktarda kırmızı kullanılmıştır. Kırmızı renk, çinilerde son derece soluk ve kahverengiye çalan bir tondadır. Pençer iki farklı şekilde renklendirilmiştir. Bir kısmının yapraklarında koyu mavi, yanı sıra az miktarda turkuaz ve kırmızı, göbeklerinde, yine turkuaz ve kırmızı, sapsarlarında ise koyu mavi yer almıştır. Yapraklarda renk koyu mavidir. Damarlarında az miktarda turkuaz ve kırmızı kullanılmıştır. Motifler siyahla konturlanmıştır (Resim: 4; Çizim: 1).

Panoları alttan ve üstten kuşatan bordür çinilerinde kompozisyon ters ve düz kemerler içerisine alınmıştır. Ters kemerler içerisinde palmet-rumi kombinasyonuna dayanan bitkisel süslemeler işlenmiştir. Ortadaki palmeti



Resim 2: Minaredeki çinilerden detay



Resim 3: İç mekânda güney cephenin batısı ile batı cephenin güneyindeki çinilerin genel görünüşü

iki yandan rumiler kuşatmaktadır. Düz kemerler içerisinde ise aynı kompozisyonun yanı sıra palmetleri çevreleyen rumilerin üzerinde ikinci bir palmet yer almakta ve bunun sapları bulut motifleriyle nihayetlenmektedir. Kompozisyonunda zemin nöbetleşe bir düzende koyu mavi ve turkuazla renklendirilmiş, motiflerde ise beyaz ve yer yer kırmızı kullanılmıştır (Resim: 5).

Gerek pano ve gerekse bordürlerdeki kompozisyon, cephe duvarlarının tamamında monoton bir biçimde tekrar edilmiştir. Tahribatlar neticesinde çiniler yer yer dökülerek kesintiye uğramıştır.

Yapının güney cephe ortasındaki 4.25 m. yüksekliğinde, 2.01 m. genişliğindeki mihrabı bütünüyle sıraltı tekniğindeki çinilerle kaplıdır (Resim: 6). Motif ve kompozisyonlar cephe duvarlarındaki çinilerden çok fazla farklılık göstermez. Mihrabı dıştan, genişlikleri birbirinden farklı üç bordür dolaşmaktadır. En dışta 15 cm. genişliğindeki bordür, gerek form ve ölçüler gerekse motif ve kompozisyon özellikleriyle cephe duvarlarında yer alan bordür çinileriyle



Resim 4: Panolardaki çini süslemelerden detay

aynıdır ve bu kompozisyon üç yönden mihrabı dolaşmaktadır. Bunun ardından gelen ve belli bir açıyla içe doğru eğimli 8 cm. genişliğindeki ikinci bordürde ise, koyu mavi zeminde beyazla işlenmiş rumili kıvrım dalların birbirine geçmesine dayanan sonsuz bir kompozisyon işlenmiştir. Motif ve renklerdeki bozulmalar göze çarpmaktadır.

10 cm. genişliğindeki üçüncü bordürde sağ taraftaki kompozisyonunda şemse motifleri¹⁰ ile eşkenar dörtgenlerin nöbetleşe olarak boyuna bir düzende birbirine eklenerek devam ettiği görülmektedir. Şemselerin içi palmet-rumi kombinasyonuna dayanan bitkisel motiflerle bezenmiştir. Eşkenar dörtgenler ise karşılıklı birbirine bitişik iki ruminin dört tarafından radyal bir düzende çıkan palmetlerle süslenmiştir. Hem şemse hem de eşkenar dörtgenlerin iç kısımlarında motifler turkuaz zeminde beyazla işlenmiş, kırmızıya da çok az yer verilmiştir. Bordür, iki yandan geometrik örgüyle sınırlanmış, şemse motifleri ile eşkenar dörtgenlerin iki yanında örgü kompozisyonuna bitişik rumiler yer almıştır.

Bordürün sol tarafı ise köşe sütunce başlığı seviyesine kadar sağ yanla aynıdır. Bunun üzerinde desenler kısmen benzemekle birlikte düzenleme farklılaşmaktadır. Burada merkezdeki sekiz köşeli yıldızdan yine ışınal bir biçimde, alternatif bir düzende şemse motifleri ve stilize çiçeklerin çıktığı görülmektedir. Stilize çiçeklerin iç kısmına küçük sekiz kollu yıldızlar işlenmiştir. Muhtemelen levhalar burası için hazırlanmamıştır. Bu kısma yerleştirebilmek için kesilerek kullanılmıştır. Bu nedenle gerek sekiz köşeli yıldızlar ve gerekse ondan ışınal bir düzende çıkan motifler yarım bir biçimde görülmektedir. Mihrap nişinin alt kısmında aynı kom-



Resim 5: Bordür çinilerinden detay



Resim 6: Mihrabın genel görünüşü

pozisyona sahip çinilerin yer alması düzenleme hakkında fikir sahibi olmamızı sağlar. Merkezdeki motifin ortasında da sekiz köşeli bir yıldız yer almakta ve yıldızın her köşesinde birer küçük palmet görülmektedir. Renkler merkezdeki sekiz kollu yıldızın zemininde turkuaz, onun ortasındaki motiflerde beyaz ve az miktarda kırmızı, sekiz köşeli yıldızdan çıkan stilize çiçeklerde koyu mavi, bunların iç kısmındaki yıldızlarda zemin turkuaz motifler beyazla işlenmiştir. Şemse motifinde ise renk düzeni, bordürün alt kısmındaki motiflerden farklılık göstermemektedir (Resim: 7, 8). Bordürün değişik kompozisyonlara sahip alt kısmı ile üst kısmı arasında enine yerleştirilmiş kareye yakın dikdörtgen tek bir levha yer almaktadır. Levhada hatayi motifi, kıvrık iri yaprak tarafından kuşatılmaktadır. Bunun dışındaki alanlarda stilize edilmiş çiçekler görülmektedir.

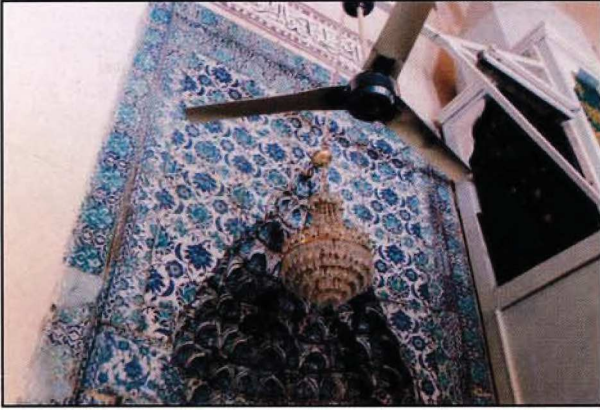
Gerek ikinci ve gerekse üçüncü bordürün dönüş yaptığı tepe noktası kompozisyonu farklıdır. Burada en dıştaki bordürle aynı motif ve kompozisyona sahip çiniler yer alır.



Resim 7: Mihrap bordürlerinin alt kısmından detay

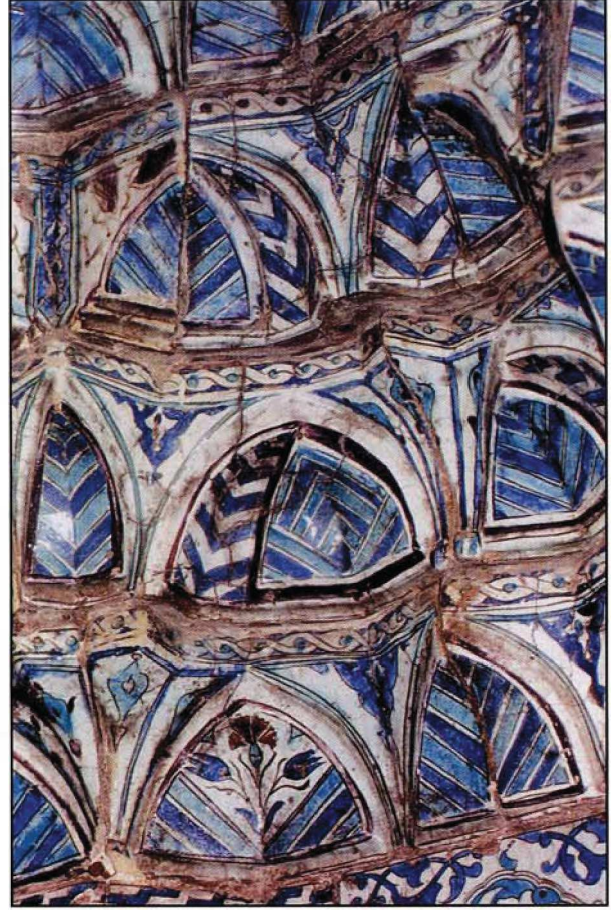
92 cm. yüksekliğindeki mihrabın kavsarası, sekizsıra halinde mukarnaslarla dolgulanmıştır¹¹. Mukarnas yuvalarında açık yeşille konturlanmış "V" biçiminde motifler işlenmiştir. Ayrıca yer yer son derece basit bir biçimde işlenmiş bir vazodan çıkan ortada karanfil ve onun iki yanındaki laleleri de görmek mümkündür. V şeklindeki motiflerin aralarındaki boşluklarda koyu mavi ve turkuaz kullanılmıştır¹². Karanfillerde kırmızı, lalelerde ise yine koyu mavi renk yer almıştır (Resim: 9). Mukarnaslı kavsaranın köşelerine rastlayan alanlarda ise cephe duvarlarının panolarındakiyle aynı özelliklere sahip çiniler kullanılmıştır.

Mihrabın köşelerinde yer alan sütunceler altıgendir. Sağ taraftaki sütuncenin başlığı harçla gelişigüzel bir biçimde kapatılmıştır. Sol taraftaki başlığın üst kısmında "S" yapan kıvrım dalların geçmesiyle oluşturulan bir kompozisyon bulunmaktadır. Alt kısımda ise palmet-rumi



Resim 8: Mihrap bordürlerinin üst kısmından görünüş esasına dayanan bitkisel bir süsleme işlenmiştir. Ortadaki palmet yine iki yandan rumiller tarafından kuşatılmaktadır. Palmelin taç yaprağından çıkan sapsar yine stilize bir palmetle nihayetlenmektedir. Başlıkta zemin turkuaz ve koyu mavi motifler beyazla işlenmiştir. Sütunce gövdesinde yine rumilli kıvrım dalların geçmesine dayanan kompozisyon yer alır. Renk düzenlemesi sütunce başlığından farklılık göstermemektedir (Resim: 10).

Mihrap nişinin alt kısmı ile kavsara arasındaki bölümde bir geçiş kuşağı bulunmaktadır. Burada mihrabın dıştan üçüncü bordüründe gördüğümüz şemse ve eşkenar dörtgenlerin birbirine eklenmesiyle meydana gelen sonsuz kompozisyon bu defa enine bir düzende işlenmiştir. Köşelere rastlayan alanlarda ise mukarnaslar yer almıştır. Nişin alt kısmı beş kenarlı olarak düzenlenmiştir. Burada, birinci sıra levhalarda, kavsaraya geçiş kuşağındaki kompozisyon tekrar edilmiştir. Ortadaki üç kenarda ikinci sıra levhalardan itibaren gördüğümüz merkezdeki sekiz köşeli yıldızdan radyal düzende çıkan motiflerle meydana getirilen kompozisyon, mihrabın dıştan üçüncü bordürünün üst kısmındaki düzenlemeyle aynıdır. Bordürde çiniler kesilerek kullanıldığı için yarım bir biçimde görülen kompozisyon burada bütün haldedir (Resim: 11). Nişin alt bölümünde daha dar tutulmuş diğer iki kenarda ise kompozisyon yine şemse ve eşkenar dörtgenlerin boyuna bir düzende birbirine eklenmesiyle meydana getirilmiştir. Nişin alt kısmındaki birinci sıra levhalardaki enine kompozisyon dört taraftan; ikinci sıra levhalardan itibaren ise ortadaki üç kenar, üç yönden bordürle kuşatılmıştır. Bordür kompozisyon, daha önce



Resim 9: Mihrabın mukarnaslı kavsarsından detay

mihrabı dıştan kuşatan ikinci bordürde ve sütunce gövdesinde gördüğümüz rumilli kıvrım dalların birbirine geçmesine dayanan sonsuz bir düzenlemedir.

Doğudaki mahfile çıkışı sağlayan merdivenlerin yan duvarlarındaki çiniler sıraltı tekniğindedir. Panolar, bir kenarı 15 cm. uzunluğunda altıgen çinilerle kaplanmıştır (Resim: 12). Altıgen motiflerinin içi birbiri içerisinde yer alan dilimli stilize çiçeklerle bezenmiştir. Renkler koyu mavi, turkuaz ve beyazdır. Üçgenlerde ise yine turkuaz kullanılmıştır. Tüm altıgen-üçgen kompozisyonu beyaz bir konturla çevrelenmiştir (Resim: 13). Bu kompozisyonu bordür çinileri kuşatmaktadır. Bordür çinilerinde kompozisyon, sapsar aracılığıyla birbirine bağlanan stilize çiçek ve çin bulutu motiflerinin nöbetleşe düzende yan yana dizilişinden meydana gelmiştir. Bordürde zemin koyu mavi, motifler beyazla işlenmiştir. Stillize çiçeklerin iç kısımlarında ve Çin bulutlarında turkuaz renge de rastlanmaktadır (Resim: 14; Çizim: 2).



Resim 10: Mihrabın soldaki sütuncesinden detay

Diyarbakır Melek Ahmet Paşa Camii çinileri özellikle iç mekândaki motif, kompozisyon, renk ve teknik özellikleriyle bir yandan 16. yüzyılın ikinci yarısında İstanbul ve Anadolu'daki mimarî eserlerde yer alan İznik çinileriyle¹⁵ benzerlik gösterirken diğer yandan başka yerlerde rastlanmayan özgün tasarımlarıyla dikkati çekmektedir¹⁴. Çiniler, motif ve kompozisyon bakımından büyük ölçüde İznik'i taklit etmekteyse de, kalite onun çok gerisinde kalmıştır. Çinilerin tamamında gerek üretim ve gerekse kaplamaların duvar yüzeyine yerleştirilişi bakımından düşük bir kalite ve teknik düzey ortak özelliktir. Motiflerin işlenişi ve ulama levhalarındaki desenlerin birbirini bazı yerlerde tutmaması, renk tonlarındaki bozukluklar ve sırdaki yer yer çatlaklar açık bir şekilde mahallî bir üslûba işaret etmektedir¹⁵.

Minare kaidesindeki geometrik taş süsleme içerisine kakma olarak yerleştirilmiş çini mozaiklerin düzenleme bakımından aynısını yine Diyarbakır'daki Akkoyunlu eseri Safa Camii'nin minaresinde görmekteyiz. Bu tür kompozisyona Anadolu'nun başka yerlerinde rastlanmaması, sadece Diyarbakır ile sınırlı kalması ilgi çekicidir ve yine yerel bir geleneğin göstergesidir. Taş içe-

risine kakma çini ya da sırlı tuğla, Anadolu Türk sanatında çok yaygın değildir. Eski Arapkir'de tekke olması muhtemel yapının mihrabındaki taş kabarlarda¹⁶, Karaman İbrahim Bey İmaretinin minare gövdesinde¹⁷, Edirne Şah Melek Camii'nin taçkapı bordüründe¹⁸, Bursa Koza Han'ın taçkapısının kemer köşeliklerinde¹⁹, İstanbul Mahmut Paşa Türbesi'nin dış cephesinde²⁰, Balat İlyas Bey Camii'nin doğu cephesinin güneyindeki alt sıra pencerede²¹, Manisa Ulu Camii'nin portalinin iki yanındaki dilimli madalyonlarda²² da bu teknikte çini ya da sırlı tuğlaları görmekteyiz.

İç mekânda beden duvarlarındaki kompozisyon bir seri üretimi gösterircesine Diyarbakır'da, Nebi Camii, Hüseyin Paşa Camii, Behram Paşa Camii'ndeki çinilerde de tekrar edilmiştir²³. Yalnız Hüseyin Paşa Camii'ndeki çinilerde bordür kompozisyonu farklıdır. Diyarbakır dışında, Tunceli Sağman'daki Salih Bey Camii'nde de benzer çinileri bulmak mümkündür²⁴. Ayrıca yine Pertek'teki Bey Hamamı'nda ve Pertek Kalesi'nde de aynı üslûbu taşıyan çiniler görülmektedir²⁵. Adana Ulu Camii'nde harimin güney duvarının büyük bir bölümünde ve türbedeki sandukalarda da bu kompozisyon yer alır²⁶.

Melek Ahmet Paşa Camii'nin iç mekân duvarlarında panolardaki bitkisel kompozisyon farklı bir varyasyonla İstanbul'daki İ. Selim Türbesi'nde²⁷ de uygulanmıştır. Ancak burada ele aldığımız çinilerden farklı olarak yapraklar yer almaz, onların yerini gül goncaları almıştır.

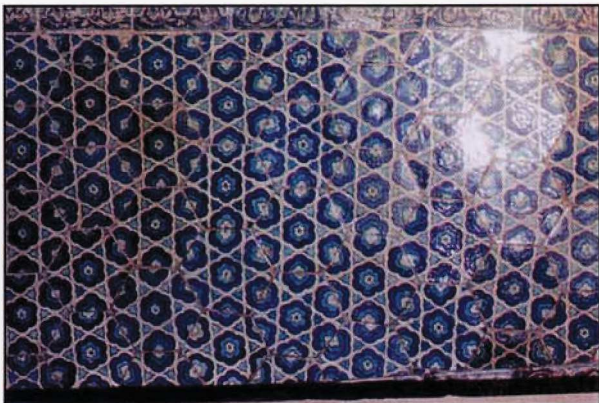
Mihrapta çini, Diyarbakır'da sadece Melek Ahmet Paşa Camii'nde kullanılmıştır. Mihraptaki çinilerin önemli bir kısmına duvar yüzeylerinde de rastlanması kanaatimizce burası için özel olarak çini üretilmediğini, eldeki çinilerin değerlendirilmesi yoluyla mihrabın kaplandığını gösterir. Osmanlı çini sanatında mihrapta çini kullanılması yaygındır. Özellikle mermer mihrapların bordürlerinde, niş altlarında çini kullanılmıştır. İstanbul Piyale Paşa Camii'nin mihrabı, ele aldığımız eserin mihrabında olduğu gibi bütünüyle çini ile kaplanmıştır²⁸. İstanbul Takkeci İbrahim Ağa Camii'nin mihrabı da mukarnaslı kavsarası dışında tamamen çinilidir. Rüstem Paşa Camii, Sokullu Mehmet Paşa Camii, Üsküdar Atik Valide Camii, İvaz Efendi Camii, Mesih Paşa Camii, Ramazan Efendi Camii ve Mehmet Ağa



Resim 11: Mihrap nişinin alt kısmından detay

Camii mihraplarının çeşitli bölümlerinde çini yer almıştır²⁹.

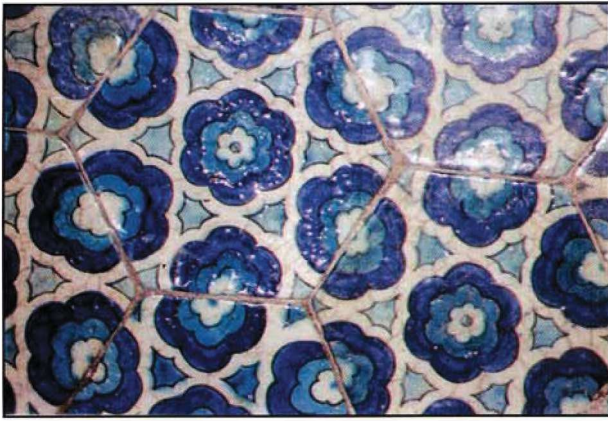
Melek Ahmet Paşa Camii'nin iç mekânında, doğudaki mahfile çıkan merdivenlerin yan duvarlarındaki çinilerdeki altıgen-üçgen kompozisyonu, Diyarbakır'da Safa Camii'nin harimindeki çinilerde renkli sır tekniğiyle uygulanmıştır. Anadolu-Türk çini sanatında bu kompozisyon erken dönemlerden itibaren sevilerek kullanılmıştır. Anadolu Selçuklu Döneminde, Tokat Gök Medrese'de eyvanın yan kanatlarında³⁰, Tokat Murad



Resim 12: Mahfile çıkışı sağlayan merdivenlerin duvarlarındaki çini süslemeler

Sedefkar Türbesi'nde kubbeye geçişi sağlayan üçgen sahanın altında³¹, Bursa Yeşil Camii tabhanelerinde³², yan eyvanlarda³³, hünkar mahfilinin duvarları ile doğu ve batısındaki odalarda, üst kata geçişi sağlayan merdivenlerin yanındaki mekânlarda³⁴, Bursa Muradiye Camii'nin harim duvarlarında³⁵, Bursa Muradiye Medresesi ana eyvanında³⁶, Adana Ulu Camii Türbesi, türbe önü mekânının batı duvarında³⁷ ve Edirne Muradiye Camii iç mekân duvarlarında³⁸ bu kompozisyonla karşılaşmaktayız.

16. yüzyılın ikinci yarısında Diyarbakır mahalî özellik gösteren bir grup çinili yapıyla İznik'e alternatif bir merkez olarak karşımıza çıkmıştır. Melek Ahmet Paşa Camii çinileri, bu yerel karakter gösteren çinilerin içerisinde her türlü tahribat ve yanlış müdahaleye rağmen günümüze nispeten iyi durumda gelebilmiştir³⁹. Öncelikle, çinilere insan eliyle verilen zararların önüne geçilmeli, daha sonra koruma ve onarımlarının yapılması gerekmektedir. Aksi takdirde çinilerdeki dökülmeler artacak ve çiniler yok olma tehlikesiyle karşı karşıya kalacaktır.



Resim13: Panolardaki geometrik süslemeden detay

SUMMARY

Diyarbakır is one of the most important cities in the beginning and developing of Anatolian Turkish Art. A lot of building which had built in the different periods is placed in the city. Also one these is Melek Ahmet Paşa Mosque. This building is placed near Urfa Gate and on the quarter and street which has same name with has same name with structure. There is not inscription of mosque but according to the researchers structure was built in second half of 16th century by Melek Ahmet Paşa. It is dealt with tile ornaments of this mosque with regard to motifs, composition, colour, and technique features in this article. Outer, tile ornaments have placed on minaret and the inner tile ornaments, are placed on the front walls, mihrab, side wall of staircases which reaching to east mahfil. It is used inlay tile mosaic technique on minaret. Technique which used inside tiles are underglaze. Glaze is transparent and colourless. Also it is noticed crackles on the glaze.

Tiles of Melek Ahmet Paşa Mosque with regard to motif and composition have both original features and imitation of İznik tiles in the second half of 16th century. It is seen hatai, leaf, penc, stylize rose, which is on the white ground on tiles of front walls. Mihrab has covered completely with tiles. This tiles on large scale are same with tiles of front walls. Mihrab has covered completely with tiles. This tiles on large scale are same with tiles of front walls. Mihrab has covered



Resim14: Bordürün genel görünüşü

completely with tiles. This tiles on large scale are same with tiles of front walls. In our opinion this situation show that it was not produced special tiles for mihrab. Composition of the panel tiles is geometrical at the side wall of staircases reaching to east mahfil. Here we see hexagon triangle composition. Although the tiles imitate İznik, quality of production does not reach to İznik. A poor quality is seen on the tiles. Dirty - white ground, defeat of both colour tones and motifs indicate local style.

When we are compared other tiled building in Diyarbakır, tiles of Melek Ahmet Paşa Mosque are better than others in spite of every kind of damage. It should be done restoration and conservation of tiles. Otherwise we can say clearly that the tiles spilled will rapidly increase and tiles will be lost.

NOTLAR

- * Savaş YILDIRIM, Araş. Gör., Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, Sıhhiye-Ankara/TÜRKİYE
- 1 Diyarbakır tarihi hakkında ayrıntılı bilgi için bkz., B. Günkut, *Diyarbakır Tarihi*, Diyarbakır, Tarihsiz; B. Konyar, *Diyarbakır Tarihi*, C.I, basıldığı yer belirtilmemiş 1936; U. Eti, *Diyarbakır*, Diyarbakır 1937, s. 15-17; Ş. Beysanoğlu, *Kısaltılmış Diyarbakır Tarihi ve Abideleri*, İstanbul 1963; R. Balin, *Diyarbakır, Tarihçe, Eski Eserler, Coğrafya, İlçeler, Kültür, Yetiştirdiği Adamlar*, Diyarbakır 1963; Anonim, *Cumhuriyet'in 50. Yılında Diyarbakır, 1973 İli Yılı*, Ankara 1973, s. 4-128; N. Göyünç, "Diyarbakır" maddesi, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C.9, İstanbul 1994,

464-472; Ş. Beysanoğlu, *Anıtları ve Kitabeleri ile Diyarbakır Tarihi*, C.I-II, Ankara 1998.

- ² Yapının çini süslemeleri hakkında bilgi veren yayınlanmış çalışmalar için bkz., K. Erdmann, "Zur Turkischen Baukunst Seldschukischer und Osmanischer Zeit", *Istanbul Mitteilungen*, Heft 8, Tübingen 1958, s.1-39, (s. 36); J. Raby, "A Rival To İznik. A Sixteenth Century Tile Industry in Eastern Anatolia ", *Istanbul Mitteilungen*, Band 27/28, (1977-1978) Tübingen 1978, s. 429-459 (s. 437); F. Yenişehirlioğlu, "Les Grandes Lignes De l'Evolution Du Programme Decoratif En Ceramique Des Monuments Ottomans Au Cours Du XVI Eme Siecle", *Erdem*, C. I, S. 2, Ankara 1985, s. 453-476, (s. 471 vd.); F. Yenişehirlioğlu, "Les Revetements De Ceramique Dans Le Edificies Ottomans De Diyarbakır Au XVI Siecle", *Ars Turcica Akten Des VI Internationalen Für Turkische Kunst*, Text I, Munchen 1987, s. 368-382, (s. 371 vd.); Ş. Yetkin, "Mimar Sinan'ın Eserlerinde Çini Süsleme Düzeni", *Mimarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri 1*, İstanbul 1988, s. 479-498, (s. 491); F. Yenişehirlioğlu, "Sinan Yapılarında Çini Kullanımı", *VI. Vakıf Haftası Kitabı*, (5-8 Aralık 1988), İstanbul 1989, s. 301-314 (s. 304 vd.).
- ³ M. Sözen; *Diyarbakır'da Türk Mimarisi*, İstanbul 1971, s. 95'te yapının 1587-1591 tarihleri arasında inşa edildiğini söylemektedir; A. Kuran; *Mimar Sinan*, İstanbul 1986, s. 286'da cami için 1591 tarihini vermektedir.
- ⁴ Melek Ahmet Paşa hakkında bilgi için bkz., M. Süreyya (Y. Hazırlayan N. Akbayar), *Sicili Osmanlı*, C.4, İstanbul 1996, s.1081.
- ⁵ Z. Sönmez, *Mimar Sinan İle İlgili Tarihi Yazmalar-Belgeler*, İstanbul 1988, s. 84.
- ⁶ Yapının mimarî özellikleri hakkında bilgi için bkz., M. Sözen, *a.g.e.*, s. 95-99 vd; Orhan Cezmi Tuncer, *a.g.e.*, s.158-164.
- ⁷ Hatayi motifi hakkında bilgi için bkz., C. E. Arseven, *Le's Art Decoratif Turcs*, İstanbul 1950, s.56 vd; A. Akar- C. Keskiner, *Türk Süsleme Sanatlarında Desen ve Motif*, İstanbul 1978, s.18; M. M. Yamanlar, "Hatayi Motifinin Menşei", *9. Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi* (23-27 Eylül 1991), Bildiri Özetleri, Ankara 1995, s. 445-448; S. T. Bakır, *İznik Çinileri ve Gülbenkyan Koleksiyonu*, Ankara 1999, s.188-190; C. Keskiner, *Türk Süsleme Sanatlarında Stilize Çiçekler-Hatai* Ankara 2000; İ. Birol- Ç. Derman, *Türk Tezyini Sanatlarında Motifler*, İstanbul 2001, s. 67-

100.

- ⁸ Yaprak motifi hakkında bilgi için bkz., S. T. Bakır, *a.e.*, s.194-196; İ. Birol-Ç. Derman, *a.e.*, s.17-46.
- ⁹ Penç motifi hakkında bilgi için bkz., C. E. Arseven, *Sanat Ansiklopedisi*, C. IV, İstanbul 1983, s.100; S. T. Bakır, *a.e.*, s. 190-193; İ. Birol-Ç. Derman, *a.e.*, s. 47-64.
- ¹⁰ Şemse motifi hakkında ayrıntılı bilgi için bkz., Y. Özcan, *Türk Kitap Sanatında Şemse Motifi*, Ankara 1990.
- ¹¹ Mukarnasların düzeni, kurgusu, mihraba ilişkin ölçüler ve oransal bilgiler için bkz., O. C. Tuncer, *a.g.e.*, s. 252-256 vd.
- ¹² F. Yenişehirlioğlu, "Sinan Yapılarında...", s. 313; O. C. Tuncer, *a.e.*, s. 161 kavsarada özel kalıplar kullanıldığını ifade etmektedirler.
- ¹³ İznik çinileri hakkında genel bilgiler veren belli başlı yayınlar için bkz., A. Refik, "İznik Çinileri", *Darülfünun Edebiyat Fakültesi Mecmuası*, C. VIII, S. 4, İstanbul 1932, s. 36-53; N. Atasoy -J. Raby, *İznik Seramikleri*, Singapur 1989; A. Altun, "İznik Çini ve Seramikleri", *Sadberk Hanım Müzesi Türk Çini ve Seramikleri*, İstanbul 1991, s. 7-48, (s. 8-17); S. T. Bakır, *a.g.e.*, Ankara 1994, s. 188-271; A. Altun, "İznik ve Çinisi", *Kültür ve Sanat*, S. 35, Ankara 1997, s. 26-30, (s.28-30); Anonim, *Osmanlı'da Çini Seramik Öyküsü*, İstanbul 1998, s. 91-162; J. Carswell, *İznik Pottery*, London 1998; A. Altun, "Osmanlı Çiniciliğinde İznik", *Osmanlı*, C. 11, Ankara 1999, s. 213-219.
- ¹⁴ F. Yenişehirlioğlu, "Les Grandes...", s. 471'de çini süslemelerin başkent yapılarının üslûbunu taşıdığını söylemektedir.
- ¹⁵ Aynı bir yayın olarak hazırlamayı düşündüğümüz Diyarbakır çinilerindeki yerel özellikler ve çinilerin üretim yerleri konusu burada ayrıntılı ele alınmayacaktır.
- ¹⁶ Ş. Yetkin, *Anadolu'da Türk Çini Sanatının Gelişmesi*, İstanbul 1986, s.153.
- ¹⁷ Ş. Yetkin, *a.e.*, s.135, Resim 84.
- ¹⁸ Resim için bkz. B. Ersoy, "Edirne Şah Melek Camii'nin Tanıtımı ve Mimari Özellikleri Hakkında Düşünceler", *Ege Üniversitesi Arkeoloji -Sanat Tarihi Dergisi VI*, İzmir 1992, s.47-61, (Levha XVII, Resim 4)
- ¹⁹ G. Öney, *Türk Çini Sanatı*, İstanbul 1976, s.107.
- ²⁰ G. Öney, *a.e.*, s.98.

- ²¹ Resim için bkz., A. Durukan, *Balat İlyas Bey Camii*, Ankara 1988, Resim 18.
- ²² Resim için bkz., Ş. Yetkin, *a.g.e.*, Resim 81; H. Acun, *Manisa'da Türk Devri Yapıları*, Ankara 1999, s.66, Resim 34.
- ²³ Diyarbakır Arkeoloji Müzesi'nde hangi yapıdan getirildiği bilinmeyen bazı fragmanlarda da benzer çinilere rastlanmaktadır.
- ²⁴ Resimler için bkz., A. T. Yavuz, "Sağmandaki Çok Fonksiyonlu Salih Bey Camisi", *Vakıflar Dergisi*, S. VIII, Ankara 1969, s. 229-242, (Resim 17-20).
- ²⁵ A. T. Yavuz, *a.m.*, s.239.
- ²⁶ Resim için bkz., N. Çam, *Adana Ulu Camii Külliyesi*, Ankara 1986, Resim 15, 27.
- ²⁷ Resim için bkz., S. T. Bakır, *a.g.e.*, Resim 105.
- ²⁸ F. Yenişehirlioğlu, "Sinan Yapılarında...", s. 304.
- ²⁹ 16. yüzyıl Osmanlı mimarisinde çinili mihraplar ve süsleme düzeni hakkında bkz., "XVI. Yüzyıl Osmanlı Dönemi Yapılarında Görülen Mimari Süsleme Programlarında Mimar Sinan'ın Katkısı Var mıdır", *Mimarlık*, S. 5-6, İstanbul 1982, s. 29-35, (s.30-31); F. Yenişehirlioğlu, *a.m.*, s. 303-304; S. T. Bakır, *a.g.e.*, s. 261-266.
- ³⁰ Ş. Yetkin; *a.g.e.*, s. 95.
- ³¹ Ş. Yetkin; *a.e.*, s. 97.
- ³² Resim için bkz., Y. Demiriz, *Osmanlı Mimarisinde Süsleme I, Erken Devir (1300-1453)*, İstanbul 1979, s. 357, Resim 283.
- ³³ Resim için bkz., Y. Demiriz, *a.e.*, s. 356, Resim 281.
- ³⁴ Resim için bkz., Y. Demiriz, *a.e.*, s. 368, Resim 305.
- ³⁵ Resimler için bkz., Y. Demiriz, *a.e.*, s. 276-277, Resim 164-166.
- ³⁶ Resim için bkz., Y. Demiralp, *Erken Dönem Osmanlı Medreseleri (1300-1500)*, Ankara 1999, Resim 50.
- ³⁷ N. Çam, *a.g.e.*, s.16.
- ³⁸ Resimler için bkz., Y. Demiriz, *a.g.e.*, s. 503-506, Resim 507-515.
- ³⁹ İnsan eliyle verilen bu zararlar dışında ayrıca Diyarbakır yapılarına ait çinilerin yurtdışına kaçınılarak dünyanın önde gelen müzelerinde sergilendiği de bilinmektedir. Diyarbakır'a ait çinilerin yer aldığı çeşitli koleksiyonlar için bkz., J. Raby, *a.g.m.*, s. 456-458.