Türklük Araştırmaları Dergisi • Journal of International Turkic Research (INTURE) 2024; 3(1): 31-77
ISSN: 2651-4257
DOI: http://dx.doi.org/10.29228/inture.10 **Araştırma Makalesi**/*Research Article*

İSLÎMÎ / RÛMÎ VE HATÂYÎ MOTİFİNİN KÖKEN MESELESİ: TİMÛRÎ TEZYÎNÂT ÜSLÛBUNUN OSMANLI SANATINA YANSIMALARI VE İSTANBUL ÜSLÛBUNUN TEŞEKKÜLÜ

♦

REFLECTIONS OF TIMURID ORNAMENTATION STYLE ON OTTOMAN ART: THE ORIGIN OF THE RUMI/ESLIMI AND KHATAİ MOTIF AND THE FORMATION OF THE ISTANBUL STYLE

Aziz DOĞANAY[*]-Merve AKYÜZ[**]

Öz

Timur'un cihan hâkimiyeti kurma siyaseti neticesinde savaştığı toplumların âlim ve sanatkârlarını Semerkand'a getirmesi ile Timûrîler (*Gürkāniyān*), Türkistan'da sanat üslûbunun ve bilhassa bezeme sanatlarının önemli temsilcileri arasında adından söz ettirmişlerdir. Osmanlı Devleti ile Timurlu Devleti arasında gerçekleşen etkileşim Türk bezeme sanatlarının inkişâfını sağlayan önemli bir sâik olmuştur. Bugüne kadar yürütülen çalışmalarda Timurlu sanatına ait nakış üslûpları daha çok Türkiye müze ve kütüphanelerinde mahfuz yazma eserler üzerinden incelenmiştir. Dönemin mimarî tezyînâtı ve kâşî bezemeleri ise daha çok malzeme ve teknik hususiyetleri bakımından ele alınmıştır. Konuyla ilgili yapılan araştırmaların akademik dili, Türkistan gibi bu sanatlara beşiklik etmiş bir coğrafyanın dil mirası görmezden gelinerek Batı kökenli terimler ve yakıştırmalara teslim olmuştur. Bu çalışmada Timur dönemi mimarî tezyînâtının yaygın unsurlarından kâşîler, malzeme ve teknik hususiyetlerinden ziyade, bezemeleri meydana getiren nakış, tertip ve üslûpları yönüyle ele alınmıştır. Bunun için ana kaynak sayılan Şâh-ı Zinde yapıları ile Osmanlının erken devir mimarîsinden seçilen bazı örnekler karşılaştırılmıştır. Bazı nakışların köken araştırmalarının da yapıldığı çalışmamızın sonucunda Türkistan ve Anadolu'dan beslenen kapsayıcı bir yaklaşımla, ortak bir ıstılah değerlendirmesi yapılmış, yeni terimler tespit edilmiş ve iki çağdaş devlet arasındaki ortak mirasa dikkat çekilmiştir. Selçuklular döneminde görülmeyip erken devir Osmanlı mimarî tezyînâtında görülen çiçekli nebâtî nakışların Timur dönemi mimarî bezemeleri ile benzer niteliklerde olması; bir hat üzerinde ilerleyen yaprak, tomurcuk ve çiçek gibi tüm unsurlarıyla teşekkül etmiş hatâyî üslûbu nakışların Anadolu'daki ilk örneklerinin XIV. yüzyıl Timûrî bezeme sanatı ile benzerliği; Osmanlı sanatında çoğunlukla erken devir mimarî bezemelerinde karşılaştığımız, günümüzde hâlâ Özbekistan'da sıkça kullanılan nakış tarhlarının sınırlayıcı desenleri *(tenab/tınâb)*, etkileşimin bariz göstergelerindendir. Çift yönlü olduğunu düşündüğümüz bu etkileşimin devamında, Türkistan ve Anadolu arasındaki sanat bağını kuran bazı sanatkârların veya bunların talebelerinin, Fetih'ten sonra İstanbul'a gelmeleri neticesinde nebâtî motif ve üslûplar Osmanlı saray nakkaşhânesinde gelişerek kemâle ermiştir. Bu çalışmada, örnekler üzerinde izlenen değişime bakılarak, Türk tezyînâtının klasik çağında görülen nebâtî motif dağarcığı ve sanat yaklaşımlarının saray nakkaşhanesinde gösterdiği tekâmül neticesinde yepyeni bir tarz/üslûp kazandığı, bu yeni üslûbun artık ***Tarz-ı İstanbul*** veya ***İstanbul Üslûbu*** olarak anılması gerektiği katiyetle teyid edilmiştir. Zira günümüzde bile Türkistan'daki sanatkârlar, Timur devrini esas alarak Osmanlı sarayında gelişen üslûba bigâne kalmışlardır. Hıtâ'dan doğduğuna inanılan çiçekli nebâtî bezeme üslûbu İstanbul'da zirveye ulaşmış ve İstanbul'un zevk-i selimine ve rengine bürünmüştür.

Anahtar Kelimeler: Şâh-ı Zinde, İslîmî, Rûmî, Hendese, Hatâyî, İstanbul Üslûbu, Hayvanî Üslûp, Hattî üslûp, Nebâtî üslûp, Bulut.

Abstract

As a result of Timur's policy of establishing world domination, he brought the scholars and artists of the societies he fought to Samarkand, and the Timurids (Gürkāniyān) made a name for themselves among the important representatives of the artistic style and especially the decorative arts in Turkestan. The interaction between the Ottoman Empire and the Timurid State was an important motivation for the development of Turkish decorative arts. In the studies carried out so far, the ornamentation styles of Timurid art have been

[*] Prof. Dr., Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Türk-İslâm Sanatları Tarihi Anabilim Dalı Öğretim Üyesi, (azidoganay@marmara.edu.tr), ORCID ID: 0000-0003-0898-7447

[**] M. A., Marmara Üniversitesi Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Sanatları ve Tarihi Anabilim Dalı, (merve.akyuz1453@gmail.com), ORCID ID: 0000-0002-0076-1673

This article was checked by intihal.net.
Makale Gönderim Tarihi: 04. 04. 2024
Makale Kabul Tarihi: 30.05.2024

examined mostly through manuscripts preserved in Turkish museums and libraries. The architectural decorations and tile decorations of the period are discussed mostly in terms of their material and technical characteristics. The academic language of research on the subject has surrendered to Western-origin terms and epithets, ignoring the linguistic heritage of a geography like Turkestan, which has been the cradle of these arts. In this study, tiles, one of the common elements of the Timurid period architectural decoration, are discussed in terms of the motifs, arrangements and styles that make up the decorations, rather than their material and technical characteristics. For this purpose, the structures of Shah-i Zinda, which are considered the main source, were compared with some examples selected from the early period architecture of the Ottoman Empire. As a result of our study, which also included the origin research of some motifs, a common terminology evaluation was made, new terms were identified, and attention was drawn to the common heritage between the two contemporary states, with a comprehensive approach inspired by Turkestan and Anatolia. Floral vegetable embroidery, which was not seen in the Seljuk period but was seen in the early Ottoman architectural decorations, has similar qualities to the architectural decorations of the Timurid period; The first examples of hatayi style ornamentation in Anatolia, which consists of all elements such as leaves, buds and flowers moving on a line, date back to the 14th century. Its similarity with the 16th century Timurid decorative art; The limiting patterns of ornamentation beds (tanab), which we mostly encounter in early period architectural decorations in Ottoman art and are still frequently used in Uzbekistan today, are obvious indicators of interaction. In the continuation of this interaction, which we think is two-way. As a result of some artists or their students who established the artistic bond between Turkestan and Anatolia, coming to Istanbul after the conquest of Istanbul, vegetable motifs and styles developed and reached perfection in the palace ornamentation studio. In this study, by looking at the change observed on the samples, because even today, the artisans in Turkestan remain ignorant of the style that developed in the Ottoman court based on the Timurid period. The prophetic decoration style, which is believed to have originated from Khitai, reached its peak in Istanbul and took on the taste and colour of Istanbul. They remained indifferent to the style that developed in the Ottoman palace, based on the Timur period. The vegetal decoration style, which is believed to have originated in Khitai, reached its peak in Istanbul and took on the taste and colour of Istanbul.

Keywords: Shah-i Zinda, Eslimi, Rumi, Handasa, Khitai, Istanbul Style, Animal Style, Hatti Style, Vegetable Style, Cloud

Giriş

Bu çalışmada Timûrî tezyînât üslûbunun Osmanlı sanatına yansımaları, Bursa ve İstanbul üslûbunun teşekkülü ve tekâmülü, mimarî tezyînât üzerinden belirlenen bazı örnekler yoluyla ele alınarak tezyînî motiflerin gelişim süreci takip edilecektir. Rûmî / islîmî ve hatâyî motifinin köken meselesi ve tezyînî sanatlar alanındaki ıstılah sorununa tarihî kaynaklardan cevaplar aranacaktır.

Bugün Türkiye'de kullanılan birçok motifin ana yurdu olarak görülen coğrafyada, özellikle Özbekistan'da sanatkârların motiflerimiz hakkında ne söylediğini öğrenmeye çalıştık. Özbekistan sanat tarihi kaynaklarında tezyînî üslûp türleri **nebâtî**, **hendesî**, **hattî**, **hayvanî**, **efsanevî mevcudat** ve **insan motifleri** olmak üzere altı başlık altında toplanmıştır[1]. Ancak bu tasnif, günümüz Özbekistan sınırları içinde ve daha sonra Anadolu'da tarih boyunca kullanılan Türk İslâm sanatına ait tezyînî üslûp ve motiflerin tamamını kapsamadığından, bazı motifleri tanımlamada veya tasnifte yetersiz kalmaktadır. Bu yüzden öncelikli olarak Osmanlı tezyînâtında görülen üslûp ve nakış türlerini yeni bir tasnife tabi tutmak konuyu daha anlaşılır kılacaktadır[2]. Buna göre aşağıdaki tablo ortaya çıkmaktadır:

[1] Мадина Саипова, Ўзбекистон Ўрта Аср Меъморий Безакларида Рамзий Ифодаларнинг Ривожланиши, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Taşkent: Ўзбекистон Республикаси Қурилиш Вазирлиги Тошкент Архитектура-Қурилиш Институти, 2021, s. 55-67, 157-158; А.С. Уролов-И.Т. Махматкулов, Ўзбекистоннинг Утмишдаги Тасаввуф Масканлари-Хонакохлар Архитектураси, Taşkent: Ёшдар Матбуоти, 2021, s. 152; Caidahbar Cabitovich Bulatov ile yapılan yüz yüze görüşmeden, Taşkent, 22.09.2021, (Ses kayıtları arşivimizde mevcuttur).

[2] Arseven, Türk tezyinatında kullanılan desenleri, İptidâî, Remzî, İdeografik, Hayvânî şekilli, Hendesî şekilli, Mücerret şekilli, Nebât şekilli ve Avrupâî olmak üzere sekiz grupta değerlendirmiştir. Celal Esad Arseven, "Bezeme", Sanat Ansiklopedisi, C. I, MEB, İstanbul 1983, s. 239-240; Biral ve Derman ise Türk tezyini

A) Hattî (Yazı, Hendese ve Tenab/Tınâb)
B) Nebâtî (İslîmî/Rûmî, Hatâyî, Şukûfe, Siyahkalem, Saz Kolu veya Tarz-ı İstanbul)
C) Hayvanî (Hayvan, İnsan, Melek ve Efsanevî Figürler, Benek ve Pelengî, Vakvak)
D) Bulut (İslîmî -i ebrî ve İslîmî -i mârî)
E) Remzî (Güneş, Ay, Yıldız, Kandil, Bûte, Tamga ve Alâmetler)
F) Mimarî ile ilgili şekiller ve eşya resimleri (Takça, Sütunçe vs.)
G) Üslûplar arasında geçişkenlik gösteren kararsız üslûplar (İslîmî ve Vakvakî üslûplar gibi)

Biz bu çalışmamızda sınırları zorlayarak makale boyutlarını aşmamak için yalnızca ilk iki madde üzerinde yoğunlaşacağız.

Erken ve klasik devir Türk tezyînâtında görülen üslûpların yedi ana grupta ele alınması, tarihî süreçteki Türk bezeme motiflerini tasnif bakımından daha kapsayıcı olacaktır. Fars müelliflerinden Mir Münşî oğlu Kadı Ahmed "Gülistân-ı Hüner" başlığını taşıyan 1606 tarihli hattatlar ve nakkaşlar risalesinde Fars sanatında görülen yedi üslûptan söz etmektedir. Bu üslûplar: İslîmî, hatâyî, firengî, fisâlî/fassalî, ebrî, akrah ve selâmî üslûplarıdır[3]. Başka bir yayında da üslûp ve kompozisyonlar اسلیمی، ختایی، (ابرک) ابر، گره، فصّالی şeklinde sıralanmıştır[4]. Her iki tasnifte de rûmîden söz edilmeyip bunun yerine *islîmî* tabiri kullanılmıştır.

XIV. yüzyıl Timur dönemi tezyînâtı ile erken devir Osmanlı tezyînâtı arasındaki etkileşim bu motif terkiplerinden bilhassa nebâtî üslûp üzerinden daha kolaylıkla takip edilebilmektedir. Biz bu çalışmada örneklerimizi daha çok nebâtî üslûplar üzerinden detaylandırmaya çalıştık. Zira Özbekler bugün Türkiye'de hatâyî ve rûmî olarak tanınan iki ayrı üslûbun her ikisinin de nebâtî kökenli olduğunu düşündükleri için aralarında bir fark gözetmeyip adına doğrudan *islîmî* demektedirler[5].

Çalışmamızı, Timur dönemi mimarî tezyînât özelliklerini yeterince ve doğru bir şekilde yansıttığı düşünülen[6] Şâh-ı Zinde yapıları üzerinden yürüttük[7]. Bu yapılar; Timur'un kız kardeşi adına inşa edilen Şirin Bika Aka Makberesi/Türbesi (1385-86), Timur'un komutanlarından Emirzâde'nin Makberesi (1386) ve Timur'un hanımı adına inşa edilen Tuman Aka Makberesi'dir (1405). Mezkûr yapıların kâşî tezyînâtında kullanılan nebâtî nakışların yansımaları Osmanlı'da en bariz şekilde Bursa Yeşil Camii Külliyesi (1424), Edirne Murâdiye Camii (1435-36) ve İstanbul Sırçalı Köşk'te (1472) takip edilebilmektedir.

---

sanatlarında motifleri Yaprak, Penç, Hatayî, Goncagül, Yarı Üslûplaştırılmış Çiçekler, Hayvan Motifleri, Bulut, Çintamâni, Münhanî ve Rûmî başlıkları altında toplamıştır. İnci Ayan Birol-Çiçek Derman, Türk Tezyînî San'atlarında Motifler, İstanbul: Kubbealtı, 2019, s. 3.

[3]Vladimir Minorsky, Calligraphers and Painters: A Treatise by Qādī Ahmad, Son of Mīr-Munshī (circa A.H.1015/A.D. 1606), s. 178.

[4] İslîmî: Rûmî, Hatâî: Hatâyî, Ebr/ebrek: Bulut, Girih: Geçme, Fassâlî:?, Toranc: Madalyon, Şemse: Şemse, Şerefe: Serlavha, Vâgirih: Ulama, Laçekî: Köşebent). https://seeiran.ir/هنر-تذهیب-و-تشعیر/

[5] Саидахбор Булатов - Мохина Олимовна Аширова, Амалий Санат Қисқача Луғаты, ГСП, Тошкент 1992, s.19-20; Бахром Воссикович Нигмонов, Нақш Композицияси, MChJ, Taşkent 2019, s. 62; Komiljon G`ulomov, "Amalıy San'at", O`quv Qo`llanma, O`Zbekıston Respublıkası Olıy va O`rta Maxsus Ta'lım Vazırlıgı, Toshkent 2007, s. 15.

[6] Н. Б. Немцева, Шахи Зинда, Мага Босма, Semerkand 2019, s. 20-29.

[7] Semerkand'da Hz. Peygamber'in amcaoğlu Kusem b. Abbas'ın türbesi merkez alınarak oluşturulmuş, XI-XIX. yüzyıllar arası inşa edilmiş türbe, mescit ve medreselerden müteşekkil yapılar topluluğu. Yapıların çoğunluğu XIV-XV. yüzyıl Timur dönemine aittir. Ayrıntılı bilgi için bk. Engin Bektaş, "Şâh-ı Zinde", DİA, c. XXXVIII, TDV, İstanbul 2010, s. 267-269; Merve Akyüz, Şâh-ı Zinde Yapılarından Şirin Bika Aka, Tuman Aka ve Emirzade Makberelerinde Kâşî/Çini Tezyinatı ve Osmanlı Sanatına Yansımaları, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 2023, s. 11-43.

A. Hattî Üslûp (Yazı, Hendese ve Tenab/Tınâb)

1. Yazı

"*Nûn, And olsun kaleme ve satır satır yazdıklarına ki…*"[8] âyet-i kerîmesiyle başlayan Kalem Sûresi'nde kalem ve yazı üzerine yemin edilmesi ve nâzil olan ilk âyetin "*Oku*" emri olması nedeniyle; yazının İslâm dinindeki yeri Allah kelâmını yüceltmeye hizmet etmesi bakımından da oldukça önemlidir. İslâm öncesinde Hicaz'a Nabat bölgesinden gelen iptidaî Arap yazısı, bilhassa Hicret'ten sonra zamanla gelişerek İslâmî hüviyet kazanmıştır. Yazıda imlânın yanı sıra harf bünyeleri, ölçü ve nispetleri gelişmiş, ihtiyaca binaen bazı yeni yazı türleri ortaya çıkmıştır[9]. Giderek sanat kimliği kazanan yazı, *aklâm-ı sitte* adı altında tevhid edilmiştir[10]. Mimarî tezyînâtta en sık görülen yazı türü ise *ma'kılî* ve *kûfî* ile aklâm-ı sitteden *celî sülüs* ve *celî muhakkak* olmuştur. Zamanla buna *celi ta'lik* yazı da eklenmiştir. Batıdaki ikonografik resimlere mukabil İslâm sanatında yazı ve sembolik anlatım gücü yüksek olan hattî tezyînât mânâ boyutuyla birlikte mimarîde yoğunlukla kapı, mihrab, kubbe, kubbe kasnağı, pencere alınlığı ve duvar yüzlerinde görülmektedir.

XV. yüzyıl Timur dönemi özelliklerini yansıtan Şâh-ı Zinde eserlerinin kâşî tezyînâtında yapılan incelemede genellikle *celî sülüs, kûfî, muhakkak* ve *ma'kılî* türlerin kullanıldığı görülmektedir. XIV-XV. yüzyıl Timurlu sanatına ait bu mimarî yapılarda bulunan hattî tezyînât ile XV. yüzyıl erken dönem Osmanlı mimarî yapılarında görülen hattî tezyînâtın özellikleri birbirine benzer niteliklerdedir. Bu benzerlikleri kısaca şu şekilde sıralayabiliriz:

Amudî harfler dönem özelliği niteliğinde yan yana gelecek şekilde kümelenerek istif edilmiştir. Harf bünyelerinin, ölçü ve nispetleri henüz kemâle ermemiştir. Harflerin ve tirfil ve tırnak gibi tefrişât/tezyînât unsurlarının istifinde bazı boşluklar dikkat çekmektedir. Büyükçe yazılan celî yazıların amudî harfleri uzun tutulmakta ve bu yazının arkasında, dikine harflerin boyunu geçmeyecek şekilde, ikinci bir tabaka olarak kûfî yazılar ilerlemektedir[11]. Celî sülüs yazılarda kapalı harflerin içleri bazen zeminden farklı renkte boyanmakta ve harfler birbirlerinin içinden geçebilmektedir. Yazıya hareket kazandıran yâ-yı makûs kullanımı mevcuttur. Kûfî yazıya ilaveten celî sülüs yazıların zemini helezonî dallar üzerinde ilerleyen nebâtî bezemelerle tezyîn edilmiştir. Yazıyla birlikte tezyînâtın gelişimini de bu kitâbelerden izlemek mümkündür (Fot. 01-03).

[8] Kur'an-ı Kerim Meâli, (Ed.: Halil Altuntaş- Muzaffer Şahin), Diyanet İşleri Başkanlığı, Ankara 2005, s. 563.
[9] M. Uğur Derman, "Hat", DİA, TDV, İstanbul 1997, s. 427-428.
[10] Ayrıntılı bilgi için bk. Muhittin Serin, Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar, İTO, İstanbul 2003, s. 49-109.
[11] Yaygın tarzı böyle olmakla birlikte İstanbul Sırçalı Köşkte olduğu gibi altta sülüs-üstte muhakkak örneklere de rastlanmaktadır (bk. Fot.2).



Fot. 01 Tuman Aka Makberesi Taçkapı Kuşak Yazısından Bir Detay (1405) (Akyüz)



Fot. 02 İstanbul Sırça Köşk (1472) (Doğanay)



Fot. 03 Şehzâde Mehmed Türbesi (1545) (Doğanay)

2. Hendesî Tezyînât (Girihbend, Irâkî Üslûp)

Türk İslâm sanatında inançları gereği insan ve hayvan figürlerinden uzak duran Müslüman sanatkârlar, düşünce yapılarıyla daha uyumlu bulduğu, bilim ve sanatın inançla bütünleştiği hendesî bezemeyi daha çok benimseyip geliştirdikleri görülmektedir[12]. Bu üslûp Özbek, Fars ve bazı Osmanlı kaynaklarında *girih/geçme-düğüm* olarak adlandırılmıştır[13]. Osmanlı kaynaklarında bir ölçü birimi olarak da kullanılan *girih*[14] terimi yerine bazen geometrik bezemeleri anlatmak için girih yerine *hendese*[15] tabirlerinin kullanıldığı da görülmektedir. Sâî Çelebi'nin kaleme aldığı Mimar Sinan risâlelerinde bir üslûp çeşidi olarak *girih* veya *hendese* yerine *Irâkî* tabiri kullanılmıştır[16]. Yavuz Sultan Selim zamanında yaşayan nakkaşlar arasında, o zamanki Irak topraklarında yer alan Halep'ten gelen **Taceddin Girihbend**'in adının geçmesi tesadüfî değildir[17].

---

[12] Selçuk Mülayim, "Geometrîk Kompozisyonların Çözümlenmesine Bir Yaklaşım (Niğde Sungurbey Camisi Ahşap Kapı Kanatları Üzerine Bir deneme)", Arkeoloji-Sanat Tarihi, Sayı: 1, 1982, s. 51; Aziz Doğanay, "Tezyinat", *DİA*, C. XLI, TDV, İstanbul 2012, s. 82.

[13] Саидахбор Булатов, Ўзбек Халк Амалий Безак Санъати, Мехнат, Тошкент 1991, s. 30, 146-147; Abdulkadir Dündar, "Bir Belgeye Göre Amasya II. Bayezid Külliyesi", *AÜİFD,* Cilt: XLIV, Sayı: 2, 2003, s. 140-151.

[14] Ca'fer Efendi, Risâle-i Mi'mâriyye, (1023/1614), (hlz.: İ. Aydın Yüksel), İstanbul Fetih Cemiyeti, İstanbul 2005, s. 80.

[15] Makram Haddad, Ebu'l-Vefa'nın "Fîmâ Yahtâcü İleyhi's-Sân'i min A'mâli'l-Hendasati" Kitabının Geometrik Tezyinata Katkısı, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 2015, s. 25, 91.

[16] Sâî Mustafa Çelebi, Yapılar Kitabı Tezkiretü'l-Bünyan ve Tezkiretü'l Ebniye (Mimar Sinan'ın Anıları), (hz.: Hayati Develi), K Kitaplığı, İstanbul 2003, s.167.

[17] Halil Buttanrı, "Fuad Köprülü'nün 'Osmanlılarda Nakış Tarihine Dair' İsimli Beş Makalesi", Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Sayı: 2, 2001, s. 33. Adı geçen makale içinde (Köprülüzade Mehmed Fuad, "Osmanlılarda Nakış Tarihine Dair 4", İkdâm, 17 Teşrîn-i Sânî 1921, s. 3, sütun. 1-2).

Çizgilerin, çokgenlerin ve yıldızların simetrik birleşiminden oluşan hendesî üslûbun Türk ve İslâm sanatlarında Sâmânîler, Karahânîler ve Selçûkîler dönemi eserlerinde nebâtî bezemeye oranla daha fazla tercih edildiğini görmekteyiz. Zengîler, Eyyûbîler ve Memlûkîlerin de hendesî tezyînât konusunda oldukça başarılı eserler verdiğini belirtmek gerekir. Buna mukabil hatâyî üslûbunun geliştirildiği XV. yüzyıl başı itibarıyla bilhassa Osmanlı sanatında nebâtî bezemenin revaç bulduğu dikkat çekmektedir.

3. Sınırlayıcı Unsurlar (Tenab/Tınâb)

Tenab, Türk Yurdu'nda (Orta Aysa) özellikle Özbekistan'da kullanılan bir uzunluk ölçüsü birimidir. XVII. yüzyılda bu değer yaklaşık 40 cm civarındadır. Türk Yurdu hanlıklarında ekili alanları ölçmek ve sınırlarını belirlemek için de tenab tabiri kullanılmıştır. Bu ölçü 60 x 60 cm'dir. Ayrıca tenab çizgi, iplik veya uzun halat manalarına da gelmektedir[18]. Bir sanat deyimi olarak tenab/tınâb (طناب), desenleri çevreleyen sınır çizgisi veya kompozisyon tertibinde temel unsur olarak kullanılan çizgi, pafta ayırıcı hat manasındadır. Günümüz Türkiye'si yayınlarında bu sınırlayıcı bezeme unsuruna *iplik* denmektedir. Kompozisyon kurgulanırken tenab kullanılacaksa ilk olarak tenab çizilir ve sonrasında nebâtî desenlerin iskelet ve kanaviçeleri oluşturularak motifler yerleştirilir[19]. Tenab sanatkârın tercihine bağlı olarak islîmî, hatâyî ve hatta hendesî üslûplarla da teşekkül ettirilebilir.

Timur dönemi eserlerinde yaygın olarak kullanılan tenabın benzer örnekleri, ilk devir Osmanlı eserlerinde de çokça görülmektedir. Bursa Yeşil Camii (1413-1424) pencere alınlıklarında mermer malzeme üzerinde ve yine Bursa Yeşil Camii dâhilî kâşîlerinde, Bursa Murâdiye Camii (1425-26) pencere alınlıklarında kâşî malzeme üzerinde nebâtî tertiple birlikte gördüğümüz tenab, Edirne Murâdiye Camii mihrab kâşîlerinde ve dahî harem duvarlarının kalemkârî bezemelerinde de örgülü düğüm motifleri biçiminde görülmektedir (Fot. 04-08).

[18] З. Т. Исажонов vd., "Таноб", Ўзбекистон Миллий Энциклопедияси, C. VIII, Давлат Илмий Нашриёти, Тошкент 2004, s. 263.

[19] Саидахбор Булатов, a.g..e, s. 55; Саидахбор Булатов - Мохина Олимовна Аширова, "Таноб", Амалий Санат Қисқача Луғаты, s. 34; Саидахбор Булатов, a g.e., s. 55; Merve Akyüz, a.g..t., s. 60.



Fot. 04 Şirin Bika Aka Makberesi Kâşî Bezemelerinde Tenab Örneği (1385) (Akyüz)



Fot. 05 Tuman Aka Makberesi Kâşî Bezemelerinde Tenab Örneği (1405) (Akyüz)

Bazı kompozisyonlar sonsuza kadar yayılacak tabiata sahip olsalar bile bütün tertibatın nihayetinde sınırlayıcı bir *cedvel* ve/veya *gîsû* bulunur (Fot. 04, 06). Yazı yahut bezemenin dört bir yanını çevreleyip sınırlandıran farklı kalınlıklarda ya da renklerdeki şeritlere cedvel adı verilirken cedvelden sonra çekilen ince çizgiye günümüz müzehhibleri arasında ve yayınlarda *kuzu* denmektedir. İlmî dayanağı olmayan bu tabir aslında *gîsû* (گیسو)'dan galattır. Şekil itibariyle ince uzun saç teline benzetildiği için *gîsû*[20] adı verilen ince şerit, dilden dile aktarılırken *kuzu* olmuş, bunun yanına son zamanlarda bir de *kurt* eklenince terim asıl bağlamından ve manasından tamamen uzaklaştırılarak, kuzu varsa kurt da vardır düşüncesiyle Ezop masallarına çevrilmiştir.

[20] Ziya Şükûn, Farsça-Türkçe Lügat: Gencine-i Güftar Ferhengi Ziya, C. III, MEB, İstanbul: 1996, s. 1725; Mehmet Kanar, Kanar Osmanlı Türkçesi Sözlüğü, C. I, Say Yayınları, İstanbul 2009, s. 1078.



Fot. 06 Bursa Yeşil Camii Dahilî Kaşîlerinden Tenab Örneği (1424) (Akyüz)



Fot. 07 Bursa Murâdiye Camii Pencere Alınlığı Kâşî Bezemelerinde Tenab Örneği (1425-26) (Doğanay)



Fot. 08 Edirne Murâdiye Camii Mihrabı Kâşî Bezemelerinde Tenab Örneği (1435-36) (Doğanay)

B. Nebâtî (İslîmî/Rûmî, Hatâyî, Siyahkalem, Şukûfe ve Tarz-ı İstanbul/Saz Kolu)

Özbekistan sanat tarihi kitaplarında bitki kökenli motiflerden oluşan *nebâtî üslûp* karşılığında *osimliksimon* tabiri kullanılmaktadır. *Osimlik* kelimesi büyümek, gelişmek ve yetişmek manasındaki *ösmek* fiilinden türetilmiştir[21]. Mâverâünnehir bölgesi ve Fars kaynaklarında, bir noktadan çıkıp büyüyerek gelişip bir sap üzerinde ilerleyen nebâtî motiflere umumî mânâda *islîmî* denmiş ve bu başlık altında değerlendirilmiştir. Mâverâünnehir 'de *islîmî* tanımlaması hem *hatâyî* hem de günümüz Türkiye'sinde *rûmî* olarak adlandırılan üslûbu da ihtiva edecek şekilde kullanılmaktadır. Timûrî sanat anlayışında her iki üslûp da nebâtî kökenli kabul edildiğinden, bazen her iki üslûbun motifleri de aynı sap ve gövde üzerinde buluşabilmiştir. İran kaynakları islîmîyi, İslâmî dönemde geliştirilmiş, kökleri Sâsânîlere dayanan bir motif olarak görüp kesin olarak nebâtî kaynaklı olduğunu ileri sürmektedirler[22](Fot. 09). Emevî döneminde inşa edilen Şam

[21] Шавкат Раҳматуллаев, "Ўсимлик", Ўзбек Тилиннинг Этимологик Луғати, Университет Нашриёти, Taşkent 2000, s. 490; Ahmet Bican Ercilasun (ed.), "Bitki", Karşılaştırmalı Türk Lehçeleri Sözlüğü I, Kültür Bakanlığı, Ankara 1991, s. 74-75.

[22] Mahtab Mobini, Tayebeh Shakarami Akbar Sharifinia "Comparative Study of Stucco Decorations of Seymareh Mosque, Noh Gonbad Mosque of Balkh, and Samarra from Abbasid Period" Journal of Fine Arts: Visual Arts, Volume: 23, Issue: 1, April 2018, pp. 61-72; مهتاب مبینی، طیبه شا کرمی و ا کبر شریفی نیا، " بررسی تطبیقی

Ümeyye Camii (715) mozaiklerinde ve el-Müşettâ Sarayı (743-744) taş işçiliğinde nebâtî bezemeler üslûplaştırılmaya başlanmış ve özellikle Abbasî döneminde el-Kasrü'l-Ühaydır (778) el-Cevsaku'l-Hâkānî (836) Isfahan Birinci Abbasî Mescid-i Cuma'sı (Erken Abbasî devri) (Fot. 10), Samerra Ulu Camii (843-852) (Fot. 11) ve Tolunoğlu Ahmed Camii'nde (879) bu üslûplaştırma ve islîmî şekiller daha da ileri düzeye taşınmıştır. Üslûplaştırmanın en ileri düzeyde gerçekleştirildiği Samerra yapılarının (IX. yüzyıl) alçı bezemeleri İslâmî tezyînâtın yol haritasını çizmiştir. Zengîler ve Eyyûbîlerde olduğu gibi erken dönem Osmanlı bezeme sanatında da bu iki üslûbun nebâtî kökeni çok açık bir şekilde görülmekte ve yer yer rûmî olarak adlandırılan motiflerin üzerinde görülen çiçekler mezkûr motifin asıl kaynağına işaret etmektedir (Fot. 12-14).



Fot. 09 Tizpon (Medâin) Bölgesinden Sâsânî Dönemine Ait Alçı Duvar Bezemesi (MS. VI. yy) https://www.metmuseum.org/art/collection/search/322639



Fot. 10 Isfahan Birinci Abbasî Mescid-i Cuma'sı Mihrab Duvarı Alçı Bezemeleri (A Brief Note On Early Abbasid Stucco Decoratıon, Madinat Al-Far And The Fırst Friday Mosque Of Işfahān, Andrea Luigi Corsi - [*Vicino Oriente* XXI (2017), pp. 83-95])



Fot. 11 Samerra Camii Sütun Başlığı (851) (TİEM) Doğanay; Ayrıca bkz. (مهتاب مبینی، طیبه شا کرمی و ا کبر شریفی نیا، " بررسی تطبیقی تزیینات گچبری مسجد سیمره با مسجد نه گنبد بلخ و سامرا از دورهٔ عباسی"، نشریه *هنرهای زیبا - هنرهای تجسمی*، دوره ۲۳ ، شماره ۱، بهار ۱۳، صفحات ۶۱ – ۷۲.)



Fot. 12 Eyyûbîler Devri Maden İşçiliği (1250 civarı) (https://www.christies.com/en/lot/lot-6195222)

تزیینات گچبری مسجد سیمره با مسجد نه گنبد بلخ و سامرا از دورهٔ عباسی"، *نشریه هنرهای زیبا - هنرهای تجسمی*، دوره ۲۳ ، شماره ۱، بهار ۱۳، صفحات ۶۱ – ۷۲.



Fot. 13 Edirne Muradiye Camii Mihrab Sofası (1436) (Doğanay)



Fot. 14 Edirne Muradiye Camii Mihrab Sofası (1436) (Doğanay)

1. İslîmî/Rûmî Üslûbunun Köken Meselesi ve İstanbul Tarzı Rûmî Üslûbu

Bir sap üzerinde yürüyen dal, tomurcuk ve yapraklardan meydana gelen *İslîmî Üslûbu*, Mâverâünnehir'de, diyâr-ı Acem ve Arab'da bilinen ilk İslâm yapılarından Osmanlı dönemine kadar, Türklerin yaşadığı geniş coğrafyada yaygın bir şekilde kullanılan nebâtî türde bir bezeme üslûbudur. Kelime kökünün neye veya nereye nispet ettiğini henüz kesinleştiremediğimiz islîmî adına, yaptığımız araştırmalar sonunda Çeşmehbid'in batısında Marvalrud'un güney sınırında (İran-Afganistan sınırları) bir yerleşim yeri olarak tesadüf ettik[23] ancak buranın tezyînî bir üslûba kaynaklık edecek kadar tanınmış bir kültür merkezi olduğu izlenimi edinemedik. Bununla birlikte Afganistan Belh'teki Nuh Künbed Camii 749-803 ve İran'da Kirmanşah ve Hürremâbad şehirleri arasında yer alan tarihî Simre Camii'nin (Erken Abbasî devri) alçı bezemelerinde ve sütun başlıklarında bitki yapraklarının nasıl üslûba çekilerek islîmî nakışlarını meydana getirdiği oldukça açık ve şaşırtıcı bir şekilde görülmektedir (Fot. 15-20). Halen kadim Türk Yurdu'nda ve diyâr-ı Acem'de islîmî olarak adlandırılan kelimenin yer aldığı kaynaklardan biri XVII. yüzyılda kaleme alınmış olan *Gülistân-ı Hüner*'dir[24]. Günümüzde konuyla ilgili Farsça yayınların hemen tamamında bu üslûba umumî olarak islîmî denmektedir[25]. Batı menşeli kaynakların yarım *palmet* dedikleri rûmî motifinin nebâtî kaynaklı olduğunu kabul ederek geçmişinin çoğunlukla Sâsânîlere bağlandığını ileri sürmektedirler[26] (Fot. 09).

---

[23] دهخدا علی اکبر، *لغت نامه*، زیر نظر: محمد معین، جعفر شهیدی، تهران، سال ۱۳۴۵ /۱۹۹۸، انتشارات دانشگاه تهران، جلد ۲، ص. ۲۴۶۸.

[24] Vladimir Minorsky, a.g.e., s.178.

[25] Amir Houshang Aghamiri, Eslimi: Decorative Designs, In The Illumination and Carpet Designing, Yassavoli Publcation, Tehran 2004, s. 10-24;

محمدرضا هنرور، *آموزش قدم به قدم هنر تذهیب و طرح فرش طرح و نقش*، کتابخانه ملی ایران، تهران، یساولی، ۱۳۸۴، ۱۷۸ – ۱۸۸. ص.

[26] Mesterházy Károly: "A palmetta a honfoglaló magyarok művészetében", A honfoglalás kor Kutatásának Legújabb Eredményei: Tanulmányok Kovács László 70. Születésnapjára, 2013, pp. 447-456.



Fot. 15 Simre Camii (Erken Abbasi Devri) Alçı Bezemeleri (نشریه هنرهای زیبا - هنرهای تجسمی، دوره۲۳، شماره۱، بهار ۱۳۹۷**)**



Fot. 16 ve Samerra Sarayı Alçı Bezemeleri (IXyy.) https://medieval-islamic-history.com/palaces/



Fot. 17 Harunü'r-Reşid'in Suriye'nin Rakka Şehrindeki Sarayından Sütun Başı (786-809)

[https://www.metmuseum.org/art/collection/search/449103]



Fot. 18 Metropolitan Sanat Müzesi'nde Sergilenen Suriye'den Getirilmiş Bir Sütun Başı (786-809)

[https://islamicart.museumwnf.org/database_item.php?id=object;ISL;de;Mus01;5;en&cp]



Fot. 19 Afganistan, Belh, Nuh Künbed Camii Alçı Bezemeleri (749-803) (Archnet)



Fot. 20 Afganistan, Belh, Nuh Künbed Camii Alçı Bezemeleri (749-803) (Archnet)

Türkiye Selçukluları (Selâçika-i Rûm) Devleti tarafından daha sık kullanıldığı gerekçesiyle, bazı sanat tarihi yayınlarında, dönem ve coğrafya gözetilmeksizin, islîmî üslûbu yerine Anadolu'ya (diyâr-ı Rûm'a) ait manasına *rûmî* ismi verilmektedir[27]. Esasında Türkiye Selçukluları Devleti'nden daha evvel Abbâsî, Sâmânî, Karahânî, Gaznevî, Tolunî, Büyük Selçuklu, Zengî, Eyyûbî ve Fâtımî gibi birçok İslâm topraklarında da kullanılan mezkûr bezeme üslûbunu sadece diyâr-ı Rûm'a ait kılmak sorunlu bir yaklaşımdır. Zira bu motif ve üslûp, Türklerin diyâr-ı Rûm'u kendilerine yurt edinmelerinden çok daha önceki çağlarda Abbâsîler, Sâmânîler, Karahânîler, Gaznevîler ve Büyük Selçuklular zamanında kullanılmış ve Endülüs'e kadar bütün İslâm topraklarında yayılmıştır.

Türkiye'deki kaynak ve yayınlarda, *rûmî* olarak isimlendirilen üslûbun adına, Türklerin Anadolu'ya gelmesinden önceki kadim Türk yurdu ve diyâr-ı Acem'de umûm itibariyle *islîmî* denmektedir[28]. Rûmî motifin kökeni üzerine yapılmış bir doktora çalışmasında, rûmî adının ilk olarak Gelibolulu Mustafa Âlî'nin (1541- 1600) *Mevâʿidü'n-Nefâis fî Kavâʿidü'l-Mecâlis* adlı eserinde geçtiği söylenmekle birlikte[29] bu tabir Osmanlı kaynaklarında daha evvel de geçmektedir. Bir tezyînî üslûp adı olarak *rûmî* kelimesi, tam manasıyla tarif edilmemiş olsa da diyâr-ı Rûm'a izafeten bir nebâtî bezeme unsuru olarak Topkapı Sarayı Arşivi'nde bulunan "D. 10232" numarada kayıtlı, Sultan II. Bayezid'in Amasya'daki külliyesini anlatan ve XV. yüzyıl sonlarına ait olduğu tahmin edilen üç sayfalık bir belgede "Ve nîm çarsuları ***müselles rûmî yaprak*** resm olup **kened** olmuşdur" denmekle, günümüzde *rûmî tepelik* olarak bilinen motifi *üç yapraklı rûmî* olarak tanımlamıştır[30]. Bu

[27] Celal Esad Arseven, "Rumî", Sanat Ansiklopedisi, c. IV, MEB, İstanbul 1975, s. 1715; Cahide Keskiner, Türk Süsleme Sanatlarında Stilize Çiçekler -Hatai-, T.C. Kültür Bakanlığı, Ankara 2000, s. 3; İnci Ayan Birol, "Tezhip", DİA, Cilt: XLI, DV, İstanbul 2012, s. 61.

[28] Vladimir Minorsky, a.g.e., s. 178; Amir-Houshang Aghamiri, a.g.e., s. 11-154;
زیر کامران فانی - بهاالدین خرمشاهی، "اسلیمی"، *دایرة المعارف تشیّع*، تهران: ۱۳٦۸، انتشارات حکمت، جلد ۲، ص. ۲۱۶.

[29] Hatice Aksu, *Rumî Motifi Kökeni*, İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayımlanmamış Doktora Tezi), İstanbul 1998, s. 11-12; "Ale'l-husûs ki nakkaş dedügümüz sayir siyeh kalemde, rûmî ve hıtâyî bir kâr resminde mümtaz olanlar olmaya çehrekeşân olan musavvirler zümresi ola." Gelibolulu Mustafa Âlî, *Mevâʿidü'n-Nefâis fî Kavâʿidi'l-Mecâlis*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 1956, s. 88.

[30] Abdulkadir Dündar, a.g.m., s. 151, 170.

tarihte burada rûmî motifinden yaprak diye söz edilmesi bu motifin kaynağına işaret etmesi bakımından çok önemlidir.

Tebrizli ustalar ve Ali b. İlyâs Ali'nin Bursa'ya avdetinden sonra ortaya koydukları, Osmanlı tezyînâtı için bir şaheser niteliği taşıyan Bursa Yeşil Camii ve Külliyesi'nin bezemelerinde kullandıkları, üzerinde Timûrî sanat izleri de görülen hatâyî üslûbu, burada Timûrî sanat üslûbunu da geride bırakarak *Bursa Mektebini*[31] / *Osmanlı Bursa Üslûbunu* oluşturmuştur. İslîmînin çiçekli tarzı olan hatâyî üslûbunun Osmanlı sanatına gelişinden sonra, daha çok çiçeksiz yapraklardan meydana gelen, önceden beri Anadolu'da kullanılan islîmî üslûbu ile arasındaki farkı belirtmek için, Anadolu'nun çiçeksiz islîmîlerine *rûmî* denmeye başlanmış; Hıtâ'dan geldiği düşünülen çiçekli bezemeye de *hatâyî* denmiştir. Rûmî, aynen Mevlânâ Celâleddin-i Rûmî gibi, Anadolu toprakları dışında doğmuş ancak Anadolu ile özdeşleşmiştir.

Bu isimlendirmede, Türk düşünce yapısındaki dinî referanslara atıfta bulunmanın önemi ve etkisi de büyüktür. Selçuklular, Diyâr-ı Rûm'u fethedip kendilerine yurt edindikten sonra, Kur'ân-ı Kerîm'de adı geçen Rûm Sûresi'nin hürmetine bu diyarın adını değiştirmeyip kendilerine Selâçika-i Rûm demeyi yeğlemişlerdir; İstanbul'a da bazen Mahrûsa-i Konstantiniyye dendiği gibi. Anadolu Selçukluları devrinde Divriği Ulu Camii ve Şifahanesi (1228) dışında hemen hiç rastlanmayan hatâyî üslûbu Osmanlıların ilk devirlerinden itibaren sanatımızda neşvünema bulunca yukarıda zikredilen hassasiyetten ötürü Anadolu'da yaygın olarak kullanılan bezeme tarzına rûmî demeyi tercih etmiştir. Bu isimlendirme, Yavuz Sultan Selim'in Çaldıran (1514) seferinden sonra İstanbul'a getirilen Acemî nakkaşların saraydaki Nakkaşlar Cemaati'ne katılıp, mezkûr cemaatin Bölük-i Rûmiyân ve Bölük-i Acemân diye ikiye ayrılmasıyla iyice pekişmiştir[32]. Tabiî olarak Bölük-i Rumîyân'ın elinden çıkan işlere de umumî mânâda *rûmî üslûbu* denmiştir.

Rûmî adının geçtiği belgelerden bizim için en dikkat çekici olanı, Mimar Sinan'ın, Edirne Selimiye Camii bezemelerini vasf ederken "*Hatâyî, Rûmî, İslîmî, 'Irakî anda derç etmiş…*" ifadelerini kullanmış olmasıdır[33]. Burada Koca Sinan, Selimiye Camii'nde (1575) uygulanan dört bezeme üslûbunu da açıkça zikretmiştir. Buna rağmen günümüz Türkiye'sinde tezhip ve tezyînât hakkında yapılan yayınlarda islîmîden ve Irakîden neredeyse hiç söz edilmemesi oldukça manidardır. Bu alanın tanınmış isimlerinden Birol ve Derman, "Motifler" kitabında islîmînin sadece adından bahsetmekle yetinmişlerdir[34].

Gaznevî Mahmud'un tertip ettiği 1686 tarihli Murakka'ında ise kendi sanatını överek, cildin tezhibinde uyguladığı bezeme hakkında "Oyulmuş *hurde rûmîler* ve *güller* böyle bercâdır"[35] ifadesini kullanarak islîmî yerine rûmî, hatâyî çiçekleri yerine de *gül* tabirini kullanılmıştır.

Bilinen ilk Türk İslâm eserlerinden günümüze kadar islîmî üslûbunun uygulandığını görmekteyiz. Meselâ Buhara'daki İsmâil Sâmânî Türbesi'nin (892) kubbe geçiş elemanlarındaki islîmî bezeme, Anadolu'da Selçuklu eserlerinin ve Osmanlı erken dönem eserlerinin kâşî bezemelerinde neredeyse aynen görülmektedir. Ayrıca eserler incelendiğinde Karahanlı, Selçuklu, Timurlu ve Osmanlı erken dönem mimarî bezemelerinde islîmî üslûbun benzer niteliklere sahip olduğu müşahede edilmektedir (Fot. 21-26).

---

[31] Halil Buttanrı, a.g.m., s. 24-26.

[32] Rıfkı Melûl Meriç, *Türk Nakış San'atı Tarihi Araştırmaları 1 Vesîkalar*, Ankara: Feyz ve Demokrat Ankara Matbaası, 1953, s. 1-20.

[33] Sâî Mustafa Çelebi, a.g.e., s. 167.

[34] İnci A. Birol- Çiçek Derman, Türk Tezyînî San'atlarında Motifler, Kubbealtı, İstanbul 2011, s. 66.

[35] Mahmud Gaznevî, Tuhfe-i Gaznevî, İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi, (no. T5461); Aziz Doğanay, "Hatayî Üslûbu Motifler", Hat ve Tezhip Sanatı, (ed.: Ali Rıza Özcan), T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 2009, s. 437.



Fot. 21 İsmâil Sâmânî Türbesi Köşe Hücresi Bezeme Detayı (892) (Akyüz)



Fot. 22 Özkent'te Karahanlı Türbesi, Nasır bin Ali için yapılmıştır. (1012-1013) https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Uzgen-karakhanid-mausoleum-details-1090844.jpg



Fot. 23 Diyarbakır Ulu Camii (1091) (Doğanay)



Fot. 24 Konya Karatay Medresesi (1251) (Doğanay)

XVI. yüzyılın sonlarına doğru İstanbul'da *Cemâ'ât-i Nakkâşân-ı Hâssa'*nın yeniden teşekkül etmesiyle Osmanlı bezeme sanatında Timûrî ve Acemî sanat üslûplarının etkisi eriyerek kaybolmuş; Osmanlı tezyînâtının nizâmî/klasik dönemi başlayıp *İstanbul Üslûbu Rûmî* nakışların en olgun örnekleri ortaya konmuştur[36]. Fatih'teki Mehmed Ağa Camii (1591) ve Ayasofya harîmindeki Sultan III. Murad Türbesi (1599) kâşîlerinde olduğu gibi, uzun yapraklardan oluşan İstanbul tarzına has rûmî motiflere Mâverâünnehir ve Acemistan'da rastlanmamaktadır (Fot. 27-29). Bu da tezyînâtta müstakil olarak Osmanlı *İstanbul Üslûbu*'nun mevcudiyetini ispat ve teyid etmektedir.

[36] Aziz Doğanay, Osmanlı Tezyinatı Klasik Devir İstanbul Hanedan Türbeleri, 1522-1604, Klasik, İstanbul 2011, s. 114-115, 251-252.



Fot. 25 Şirin Bika Aka Makberesi Kâşî Bezeme Detayı Timûrî Üslûp Hatâyî ve İslîmî (1385-86) (Akyüz)



Fot. 26 Bursa Yeşil Türbe Mihrabı Kâşî Bezeme Detayı (1421) (Bursa Üslûbu Hatâyî ve İslîmî) (Akyüz)



Fot. 27 İstanbul Üslûbu Rûmî ve Hatâyî (Tarz-ı İstanbul) Bezeme Örnekleri: Kanunî Sultan Süleyman Türbesi (1568) (Doğanay)



Fot. 28 Sultan III. Murad Türbesi (1595) (Doğanay)



Fot. 29 Mehmed Ağa Camii (1591), (Doğanay)

İstanbul Üslûbu kavramını ilk olarak 2002 yılında tamamlamış olduğumuz ve daha sonra 2009 yılında *Osmanlı Tezyînâtı: Klasik Devir Osmanlı Hanedan Türbeleri 1522-1604* adıyla kitaba dönüştürdüğümüz doktora çalışmamızda dile getirmiş ve aşağıdaki değerlendirmelerde bulunmuştuk:

> "Saray Nakışhânesi'nde çalışmalarını yürüten bu iki bölük aynı zamanda Osmanlı tezyîn sanatlarının iki üslûbunu teşkil etmektedir. Bir nakşa isim olan *rûmî* adının, Saray Nakışhânesi'ndeki Bölük-i Rûmiyân'dan geldiği kanaatini daha önce dile getirmiştik. Hatâyî üslûbunun ise Osmanlı sanatına, çoğunluğunu Tebrizli nakkaşların oluşturduğu Acemî (İranlı) sanatkârlar tarafından taşındığı kanaatindeyiz. Osmanlı sanatında *rûmî üslûbu*nun yanı sıra önemli derecede öne çıkan *hatâyî üslûbu*, ilk olarak Çelebi Mehmed'in Bursa Yeşil Türbe (Künbed)'deki

çini sandukasında ortaya çıkmıştır. Bursa Yeşil Külliyesi'nin çini bezemelerinin Tebrizli ustalar tarafından icra edildiği bilinmektedir. Aynı tesir İstanbul Yavuz Sultan Selim Türbesi çinilerinde de görülmektedir. Acemî nakkaşlar Tebriz, Herat ve oradan da Hoten'e uzanan bir nakış üslûbunu İstanbul'a taşımışlardır. Bu üslûp Kanûnî Sultan Süleyman devrine kadar Osmanlı sanatında hâkimiyetini korumuştur. Ancak XVI. Asrın ortalarında Şahkulı-i Bağdâdî ve Mehmed-i Siyâh'ın (Kara Memi'nin) temsil ettiği akımla *İstanbul üslûbu* kendini göstererek hâkim konuma oturmuştur. Bu iki üslûp arasındaki farkı anlamak için sadece Yavuz Sultan Selim Türbesi (1522) revakındaki çinilerle Hürrem Sultan Türbesi (1559) revak ve haremindeki çinilerin nakış ve tertibini kıyaslamak yeterli olacaktır. Şunu da belirtmek gerekir ki; Türk sanatında kullanılan bütün nebâtî motifleri, hatâyî üslûbu çerçevesinde değerlendirmek bizi yanlış neticelere götürebilir. Bu yanılgı, ekollerin isimlendirilmesinde de karşımıza çıkmaktadır. Öyle ki çağdaş araştırmacılar, Türk ve İslâm sanatı mekteplerinden söz ederken, *Herat ekolü*, *Şiraz ekolü, Tebriz ekolü*, *Bağdat ekolu* gibi, sanatın gerçekleştirildiği şehre izafeten ekol isimlendirmeleri yaparlar da sıra Osmanlı devri Türk sanatına gelince, *İstanbul ekolü* veya *İstanbul üslûbu* demek yerine; *Baba Nakkaş üslûbu, Şahkulu üslûbu, Kara Memi üslûbu* demeyi yeğlerler. Bu tarz bir yaklaşım, kişileri ön plana çıkararak Osmanlı Devleti'nin bütünleyici mefkûresini ve merkeziyetçi yapısını göz ardı edip İstanbul'u ve *İstanbul ekolü*nü görmezden gelmektir. Bilindiği gibi, Osmanlı sarayında meydana getirilen tezyînî sanat eserleri, birer ekip (cemaat-bölük) çalışmasının ürünüdür, bu yüzden meydana getirilen eserler bir kişiye mal edilemez"[37].

Osmanlı tezyînâtı hakkında "Bursa Mektebi" kavramını daha evvel M. Fuad Köprülü kullanmışsa da[38] "İstanbul Üslûbu" kavramını biz tartışmaya açtık. Bazı araştırmacılar bu değerlendirmeyi tamamen görmezden gelerek tanımlamış olduğumuz "İstanbul Üslûbu" kavramını benimsemiş, ancak bizim bu konudaki görüşlerimizi temellendirmek için motif kompozisyon ve tasarım özelliklerine ilişkin kapsamlı bir tahlil yapmadığımızı ve konuyla alakalı ifadelerimizin net olmadığını dile getirmiştir[39]. Hâlbuki yukarıdaki ifadelerden de anlaşılacağı üzere, adı geçen çalışma baştan sona İstanbul Üslûbu'nun gelişimini ve özelliklerini tanımlamaya ve tanıtmaya yöneliktir. Aşağıdaki 69, 70 ve 71'inci fotoğraflar Timûrî-Herat Üslûbu hatâyî bezeme ile İstanbul Üslûbu hatâyî bezeme arasındaki farkı ve gelişimi özetlemeye kâfidir.

*İstanbul Üslûbu'*na karşılık *Saray Üslûbu* tabirini kullananlar da vardır, ancak sarayda aynı anda veya farklı zamanlarda birçok farklı üslûpta eser üretildiğinden, bu tanımlama asıl maksadı anlatmaya kâfi gelmemektedir. *Saray Üslûbun'*dan kastın hangi saray olduğu dahi anlaşılmamaktadır.

Bu sebeple İstanbul nakkaşhânesinin mevcudiyetinden önce Mâverâünnehir ve Irak coğrafyasında gelişip şekillenen, Türkistan ve İran kaynaklarında geçtiği şekliyle *islîmî* olarak adlandırılan bezeme üslûbu, çıkmış olduğu Anadolu yolculuğunda İstanbul'a ulaşarak tekâmülünü tamamlayıp XVI. yüzyılın ikinci yarısı itibarıyla artık bilinen islîmîden farklılaşarak *İstanbul Üslûbu Rûmî (Tarz-ı İstanbul)* oluşmuştur. Mimar Sinan, günümüz

[37] Doğanay, a.g.e., s. 114-115.

[38] Halil Buttanrı, a.g.m., s. 23-26.

[39] Gülnihal Küpeli, "Şehirle Özdeşleşen Estetik Tavır: XV. Yüzyıl Sanatında 'İstanbul Üslubu", İnşâ, Sayı: 1, 2023, s. 73.

Türkiye'sinde *bulut motifi* olarak tanınan, İran kaynaklarında *islîmî-i mârî* ve *islîmî-i ebrî* olarak adlandırılan motife kısaca *islîmî* demektedir[40].

İslîmî kelimesi Özbekistan sanat tarihi kaynaklarında iki manada kullanılmaktadır. Birincisi yaprak, gül/çiçek, dal, tomurcuk gibi her cins nebâtî motifin birbirine eklenerek ilerlemesinden müteşekkil üslûpların genel adıdır[41]. Bu manada *hatâyî* ve *islîmî* olarak ayırdığımız her iki üslûp nebâtî türde kabul edilerek bir başlık altında toplanmıştır. İslîmînin ikinci mânâsı ise Türkiye'de *rûmî* adı ile şöhret bulmuş nebâtî üslûbun Türkistan'daki hususî adıdır[42]. Özel mânâdaki *islîmî/ rûmî*nin nebâtî bezek türüne ait olmasının öne çıkan iki sebebi vardır. İlki bir noktadan çıkıp büyüyen gelişen ve ilerleyen, başlangıcı ve bitişi veya biteviye duruşu belli olan nebâtî yapıda olması; ikincisi ise sap, yaprak ve tomurcuk gibi nebâtî motiflerden meydana gelmiş olmasıdır. Hatâî, çiçekli bitkilerden geliştirilmişken; rûmî daha çok çiçeksiz bitkilerin yapraklarından geliştirilmiştir. Bu sebepledir ki Osmanlı arşiv belgelerinde bu bezeme için "rûmî yaprak" tabiri kullanılmıştır[43]. Bununla birlikte rûmî yaprakları, bazen çiçek gibi veya çiçekle birlikte de resmedilmiştir (Fot. 12, 13, 14, 30).



Fot. 30 Bursa Yeşil Camii Harem Duvarı Yazı Kuşağından Bir Detay (1424) (Doğanay)

Mâverâünnehir ve diyâr-ı Acem âlim ve sanatkârlarınca sanat alanında hazırlanmış çeşitli kitap, ansiklopedi ve sözlüklerde islîmînin ısrarla bitki kökenli bir nakış üslûbu olduğu yazılıdır[44]. Bunlardan bazıları islîmîyi şu şekilde tanımlamışlardır:

"İslîmî dal, sap, tomurcuk ve yaprak gibi bitki motiflerinin tekrarlanması ve iç içe geçerek ilerlemesinden oluşan esasî bir nakış üslûbudur"[45].

"İslîmî yaprak ve kıvrım dallarla ilerleyen bitki kökenli bir nakış üslûbudur"[46].

---

[40] Sâî Mustafa Çelebi, a.g.e., s. 167.

[41] Мадина Саипова, a.g. t., s. 21-22; И. М. Муминов, a.g.m., s. 96; М. А. Ғоибов vd., a.g..m., s. 237.

[42] Саидахбор Булатов - Мохина Олимовна Аширова, a.g.m., s. 19-20; Бахром Воссикович Нигмонов, a.g.e., s. 62; Sherali Avezov ile yapılan görüşmeden, Buhara, 17.09.2021; Dr. Saipova Madina Saidahborova ile yapılan görüşmeden, Taşkent, 22.09.2021, (Ses kayıtları arşivimizde mevcut); Komiljon G`ulomov , a.g.b., s. 15.

[43] Abdulkadir Dündar, a.g.m., s. 141.

[44] М.Ш. Шукуров vd., a.g.m., s. 494; Саидахбор Булатов - Мохина Олимовна Аширова, a.g.m. s. 19-20; М. А. Ғоибов vd., a.g.m. s. 237; Komiljon G`ulomov, a.g.b., s. 15; Бахром Воссикович Нигмонов, a.g.e, s. 62; И. М. Муминов, a.g.m., s. 96; Saipova Madina Saidahborova ile yapılan görüşmeden, Taşkent, 22.09.2021; Sherali Avezov ile yapılan görüşmeden, Buhara, 17.09.2021.

[45] Саидахбор Булатов - Мохина Олимовна Аширова, a.g.m., s. 19-20.

[46] زير كامران فانى - بهاالدين خرمشاهى، «اسليمى»، ص. ۱۶۲.

"Tekrarlanan nebâtî şekillerden oluşan esasî nakış türüdür. Nakışlar dal, sap, tomurcuk ve yapraklardan oluşmaktadır. (…) Meydana getirilen yeni islîmî nakış türleri bölgelere ve şehirlere göre de islîmî-i İsfehanî, islîmî-i Arabî, islîmî-i Meşhedî [islîmî-i Rûmî] gibi isimlerle adlandırılmaktadır[47]. Bu son tanıma göre aslında rûmîyi Türkistan'daki tarzdan farklı, Osmanlı sanatına has yeni bir islîmî üslûbu yani *islîmî-i rûmî* olarak da anabiliriz.

İslîmî ve rûmî bezemenin Anadolu öncesi neşet ettiği coğrafyanın sanat tarihi kaynaklarında yapılan açıklamalarda nebâtî olduğu açıkça görülmektedir. Amasya II. Bayezid Külliyesi hakkında yazılan XV. yüzyılın sonuna tarihlendiği tahmin edilen belgede üslûbun motiflerinden bahsedilirken "yaprak" kelimesinin geçtiğini bir kez daha hatırlatmak isteriz[48].

Türkiye'de mevcut sanat tarihi kaynaklarında *islîmî/rûmî* üslûbunun hayvan kaynaklı mı yoksa nebâtî kaynaklı mı olduğu hususunda iki farklı görüş mevcuttur. Üslûbun hayvanî karakterde olduğunu ileri süren Celal Esad Arseven ve bazı yazarlar, "*stilize edilmiş hayvan şekillerinden geldiğini"* ifade etmekle birlikte bu motiflerin daha sonra neden ve nasıl olduğunu belirtmeden yaprak ve kıvrım dallara dönüştüğünü ifade etmektedir[49]. Zaten hiçbir yayında hayvanların tabiat kanunlarına aykırı bir şekilde niçin sarmaşık dallarına dizildiği ve bitki şekline nasıl ve neden dönüştüğü şimdiye kadar izah edilebilmiş değildir. Bazı yayınlarda rûmînin en eski örneğinin Uygur Türklerine ait Bezeklik fresklerindeki ejderin kanadında görüldüğü iddia edilmekle birlikte bu kanadın bir sap üzerinde yürüyen islîmî/rûmî motifine nasıl dönüştüğü konusunda tatmin edici bir görüş otaya koyamayıp "eldeki vesikaların azlığı, bu motifin sadece var olduğunu bildirerek devrinde kaydettiği gelişme hakkında fikir veremiyor"[50] ifadesiyle aslında bu fikrin ne kadar dayanaktan yoksun olduğu ortaya konulmuştur. Öte yandan Uygurların inançları gereği sanatlarında hayvan figürlerinden ziyade bitki desenlerine önem verdikleri ve hatâyî üslûbunun doğmasına sebep oldukları herkesçe kabul edilen bir gerçektir. Geleneksel Türk sanatları hocalarımızın rûmînin çıkış kaynağı olarak gösterdikleri Bezeklik'teki ejder freski, Çinli uzman arkeologlar tarafından XI. yüzyıla tarihlendirilmektedir[51](Fot. 31). Bu tarihten önce rûmî motifinin tekemmül etmiş örneklerini her yerde görmekteyiz. Bezeklik, 850'den itibaren Budist Koço Uygur Devleti tarafından yönetilmeye başlanmış ve bölge 1209'da Cengiz Han tarafından ele geçirilmiştir. Halbuki, Harunü'r-Reşid'in (hilafeti 786-809) bin bir gece masallarına konu olan Rakka'daki sarayı ve bu sarayda uygulanan üslûplaştırılmış islîmî bezemeleri bundan çok daha erken tarihlidir. Bezeklik'teki ejder olsa olsa *islîmî-i mârî* denen bulut nakşına kaynaklık etmiş olabilir. Tabiî karakteri kıvrım dal ve yapraklardan müteşekkil rûmî üslûbunun, evveliyatında bir hayvan çiziminden geliştirildiğini kesin bir dille söylemek hiçbir şekilde mümkün görünmemektedir. Bu tereddüt bazı sanatkârların eserlerinde uyguladıkları istisnaî yorumlardan ileri gelmektedir. Buna mukabil günümüz yayınlarında tarihî bir kaynağa dayandırılmaksızın "bize göre" diye başlayan cümlelerle bu üslûbun kökeninin kesinlikle hayvanâta dayandığı ileri sürülmektedir[52]. Daha sonra da meydana getirilen motiflerin nebâtî yapıda olduğu gerçeğini izah edemeyip bu motiflerin hayvanî görünümlerinden uzaklaşarak neredeyse kökeni belli olmayan dekoratif şekle dönüştüğü

[47] М. А. Гоибов vd., a.g.m., s. 237.
[48] Abdulkadir Dündar, a.g.m., s. 141.
[49] Celal Esad Arseven, *Türk Sanatı*, Cem Yayınevi, İstanbul 1984, s. 210; Celal Esad Arseven, "Bezeme", Sanat Ansiklopedisi, Cilt: 1, MEB, İstanbul 1975, s. 240.
[50] İnci Ayan Birol-Çiçek Derman, a.g.e., s. 179.
[51] http://www.art-and-archaeology.com/china/turpan/be05.html
[52] Cahide Keskiner, *Türk Süsleme Sanatlarında Stilize Çiçekler -Hatai-*, s. 3; Selçuk Mülayim, "Rumi Motifinin Zoomorfik Kökeni Hakkında", Uluslararası Osmanlı Öncesi Türk Kültürü Kongresi Bildirileri, 4- 7 Eylül 1989, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara 1997, s. 177-181; M. Semih İrteş, Ali Fuat Baysal, Ayşe Zehra Sayın, "15. Yüzyıl Osmanlı Kalemişi Tezyinatında Kullanılan Rûmî Motifler", Art-Sanat, Sayı: 19, 2023, s. 316.

beyan edilmiştir[53]. Öyle ki tamamen yaprak ve çiçeklerden meydana getirilmiş bir islîmî/rûmî cinsine, çiçekle bezenmiş, çiçeklenmiş manasına gelen "müzehher" rûmî ismini önermesine rağmen "çiçek ile ilgili isimler rûmîlerin hayvanların stilize olma özelliğini inkâr edercesine salt bitki algısı oluşturmaktadır" sözleriyle yine de hayvanî çıkışlı olduğu konusunda ısrar edilmiştir[54]. Hâlbuki Tizpon (Medâin) Bölgesinden Sâsânî dönemine ait alçı duvar bezemesi, Belh'teki Nuh Künbed Camii alçı bezemeleri, Rakka'daki Harunü'r-Reşid Sarayı ve Samerra'daki Saray ve Ulu Cami sütun başlıkları, Kayrevan Sîdî Ukbe Camii'ndeki (697?) vazolu taş levha, el-Ezher Camii'ndeki (970) islîmî oluşumlu ağaç biçimli alçı bezemeler ve hatta Anadolu Selçukluları döneminde inşa edilen Konya'daki Sâhib-i Atâ Camii (1258) mihrabındaki desenler ve Edirne Muradiye Camii'ndeki (1436) kâşî bezemeler dahî rûmînin bitkisel karakterini çok açık bir şekilde ortaya koymaktadır (Fot. 15-20, 35-37).



Fot. 31 Göldeki Ejderha, Koço Hanlığı, MS XI. yüzyıl, Bezeklik Mağaraları, 31. Mağara, Sincan. (Berlin Staatliche Museum)



Fot. 32 İstanbul Arkeoloji Müzesi Env. No: 10848-10850, (VIII-IX. yy.) (Burcu Hande Kılınçer)



Fot. 33 Topkapı Sarayı Kütüphanesi Emanet Hazinesi, 4, (v. 224a) (VIII-IX. yy.) (Burcu Hande Kılınçer)

[53] Cahide Keskiner, Türk Motifleri, Turing Otomobil Kurumu Yayınları, İstanbul 2001, s. 6.

[54] Emel Türkmen, "Süleymannâme'nin Cilt Tezyinatında Keşfedilen Benzersiz Rûmî Motifi", Lâle Kültür Sanat ve Medeniyet Dergisi, Sayı: 3, 2021, s. 49.



Fot. 34 Konya Sultanlar Türbesi Kapısındaki Devşirme Levha (Doğu Roma Orta Bizans Dönemi) (Doğanay)



Fot. 35 Konya Sâhib-i Atâ Camii Mihrabında İslîmî Tezyînât (1258) (Doğanay)



Fot. 36 Kayrevan Sîdî Ukbe Camii Vazolu Taş Bezeme Levhası, (697?) (Archnet)



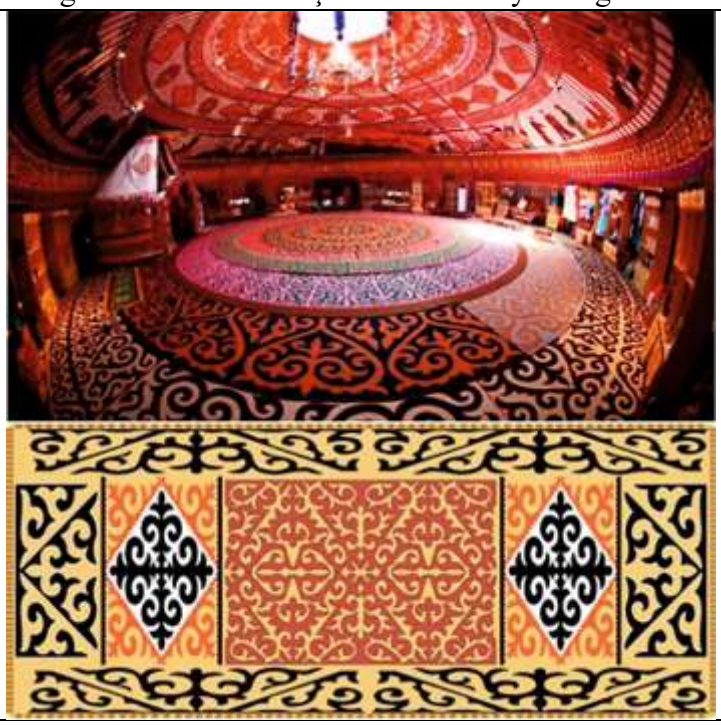
Fot. 37 el-Ezher Camii Vazolu Alçı İslîmî Ağaç Deseni (970) (Archnet)

Rûmî nakşını orta Asya hayvan üslûbuna bağlayanlar İslâm sanatlarına etkisi bakımından Sâsânî, Mısır ve hatta Doğu Roma gerçeğini görmezden gelmektedirler. Emevî ve Abbasî dönemlerine ait bazı Mushaf bezemelerinin, Mısır dokumalarındaki bezemeler ve Doğu Roma/Bizans dönemi taş süslemelerine benzerlikleri hiç de yabana atılır cinsten değildir (Fot. 33-34).

Bunlardan Konya Alaeddin tepesinde Sultan II. Kılıçarslan tarafından inşa ettirilen Sultanlar Künbedi'nin (1155-1192) kapısının üstündeki kemer kavsarasında yer alan, bir Orta Bizans dönemi Doğu Roma eserinden devşirilmiş levha etrafındaki nebâtî bezemenin, Sasani sanatı ve İslâm sanatındaki ilk rûmî örneklerine ve özellikle Topkapı Sarayında muhafaza edilen erken dönem Kur'ân-ı Kerîm bezemelerine benzerliği oldukça dikkati câlibdir. Buradaki pervazda görülen rûmî dal ve yaprakların bir kökten çıkıp kıvrılarak ilerlemesi, bu motifin nebâtî kökenli oluşunu hiç şüpheye mahal bırakmayacak kadar açıkça

ortaya koymaktadır. Bu levhanın her iki yanındaki, baş kısmı volütlü (Koçboynuzu şeklinde kıvrımlı) kral asası gibi duran şeklin İslâm tarihinin günümüze ulaşan en eski minberi olan Kayravan Sîdî Ukbe Camii'nin minberindeki (862-863)[55] şekillere benzerliği ayrıca üzerinde durulması gereken bir husustur.

Aslında islîmî/rûmînin hayvanî kökene dayandığı görüşü, kadim Türk yurdunun hayvan üslûbundan geliştirilen, Kazak Hanlığı kültüründe yaygınca kullanılan ve şekil bakımından ilkel islîmî/rûmî nakışlara benzerlik gösteren üslûplaştırılmış hayvan veya insan figürlerinden ileri gelmektedir. Ancak bu motiflere dikkatlice bakıldığında Kazak kültürünün sembolik şekillerinin islîmî üslûbundaki gibi sap, yaprak ve tomurcuklardan oluşan, uzayıp giden kompozisyonlar olmayıp; insan, yabanî hayvan, kuş ve boynuz şekilleri gibi müstakil figürlerden ya da bu figürlerin eklemeli biçimlerinden meydana geldikleri görülür (Fot. 38).



Fot. 38 Kazak Kültüründe Figüratif Semboller (https://arqau.kz/kz/article/kygiz-uydin-qudiretine-joq-talas.html#gsc.tab=0)

İslîmînin nebâtî bir üslûp olduğunu söyleyen önemli kaynaklardan biri olan *Usûl-i Mi'mârî-i Osmânî'de* (1873) motiflerin fasulye bitkisinden geldiği ileri sürülmüştür[56]. Fakat hangi nebâttan geldiği belli olmayacak derecede stilize edilmiş bu motifler hakkında belirli bir bitkiyi zikretmek kaynağı daraltan, yoruma dayalı bir neticedir. Son devrin meşhur müzehhiplerinden Merhum Muhsin Demironat da rûmî üslûbunun nebâtî kökenli olduğunu savunanlardandı[57].

Asya'daki ilk Türk İslâm devleti olan Karahanlılara ait eserlerde kıvrım dallar üzerinde ilerleyen nebâtî karakterde teşekkül etmiş islîmî üslûbu bezemeler görülmektedir[58]. Daha öncesinde İsmâil Sâmânî Türbesi iç bezemelerinde kıvrım dallarla ilerleyen islîmî

[55] Stefano Carboni, "The Historical and Artistic Significance of the Minbar from the Kutubiyya Mosque", The Minbar from the Kutubiyya Mosque, (Jonathan M. Bloom at al.), The Metropolitan Museum of Art, New York, 1998, p. 50.

[56] Selman Soydemir (ed.), Osmanlı Mimarisi Usûl-î Mi'mârî-i Osmânî, Çamlıca Basım Yayın, İstanbul 2010, 12. Fasıl, s. 43-44, Flore Ornementale Ottomane Planche I, III, IV.

[57] Hatice Aksu, a.g.t., s. 31-32.

[58] Muhlisahon Rustamova, Karahanlı Devri Mimarisi ve Bezemeleri, TDBB Yayınları, İstanbul 2022, s. 107, 275, 331.

üslûbu nakışlar mevcuttur[59] (Fot. 21). Gaznevîler döneminde (963-1186) de ince kıvrımlı dallar üzerinde seyreden islîmî üslûbu bezemeler kullanılmaya devam edilmiş olup bu döneme ait bir levha üzerinde nebâtî dalların ve yaprakların arasında aslan ve insan başlı hayvan ve sair efsanevî mahlûkat motifleri de görülmektedir. Ancak bu panonun alt kısmında yer alan boyunları boncuk veya zincirli hayvan figürlerinin arka planında yer alan islîmî kıvrım dalları mezkûr motifin nebâtî kökenini çok bariz bir şekilde ortaya koymaktadır[60](Fot. 39). Anadolu Selçukluları döneminde bilhassa Niğde Sungur Bey Camii (1335 civarı) gibi İlhanlı eserlerinde nadiren de olsa rastladığımız islîmî dalların arasındaki hayvan motifleri, az sayıdaki istisnalar dışında Osmanlının kuruluş döneminden itibaren terk edilmiştir[61]. XIV. yüzyılda çiçek ve yapraklardan müteşekkil hatâyî üslûbunun geliştirilmesiyle, bilinen islîmîden ayrı bir yol açılmış ve böylece yeni revaç bulan bu üslûba ***hatâyî*** adı verilirken Anadolu'da çokça kullanılan eski islîmîye de ***rûmî*** denmiştir. Rûmî nakış üslûbunun kendi içinde farklı tarzları mevcuttur; bunların kimisi ince uzun bademli çizilirken kimisi daha kısa ve tombul çizilmiş, kimisi de bademler üzerine sarılmalar yapılarak çizilmiştir. Her tarzın bademleri içindeki damarlar da birbirinden farklıdır. Bu tarzların hiçbiri aynı sap üzerinde kullanılmamıştır. Günümüzde çoğu müzehhib bu durumun farkında olmadığı için tarzları karıştırıp, aynı sap üzerinde farklı rûmî türlerini kullanarak üslûbun ruhuna aykırı tertipler kurmaktadırlar.



Fot. 39 Gazne Sarayına Ait Mermer Panoda İslîmî Üslûbu Bezemeler, (https://ghazni.bdus.cloud/islamic/finds/marble/screens)

1. İslîmî-i Rûmî Üslûbunun Tasnifi

Timûrî Tezyînâtta *islîmî* veya Osmanlı deyişiyle *rûmî* üslûbu, şekillerine veya vazifelerine göre iki kısımda değerlendirilebilir:

a. Şekillerine Göre Rûmî

Dendanlı Rûmî: Bu tür motifte çizgiler dendanlı şekildedir. Semerkand mimarî bezemelerde ve Osmanlı erken devir kâşî bezemelerinde iptidaî örneklerini görmek mümkündür.

***Hurdeli Rûmî*:** Herhangi türde bir islîmî motifinin içi daha küçük islîmî motifleri ile tezyîn edilmektedir. Timur dönemine ait kâşî bezemelerinde bu tür bezeme kullanılmakta olup, bu motife ait özel bir isme rastlanmamıştır. Osmanlı kaynaklarında rûmîlerin bizzat

[59] Саидахбор Булатов, a.g.e., s. 14; Саидагбор Булатов - Асрор Мухторов, Ганчкорлик Санъати (Ўрта Махсус Касб – Ҳунар Коллежи Ўқувчилари Учун Ўқув Қўлланма), Taşkent 2006, s. 8.
[60] https://ghazni.bdus.cloud/islamic/finds/marble/screens
[61] Aziz Doğanay, Tezyinat, s. 82.

kendisi küçük çizilmişse buna *hurde rûmî* denmektedir[62]. Eğer rûmînin içi kendi cinsinden veya başka bir nakış türü ile ince olarak işlenmişse buna da *hurdeli rûmî/hurdekârî* denmektedir[63]. Rûmî motifleri kendisinden başka bir tür nakışla işlenmişse buna *münakkaş rûmî* ya da *işlemeli rûmî*[64] adı verilmektedir.

***Pîçîde Rûmî /Sarılma Rûmî*:** Kendi üzerine sarılmaları ve kıvrımları bulunan ve yalnızca kendi sapı üzerinde ilerleyen bir motiftir. Araştırmamız kapsamında incelenen Semerkand eserlerinde bu motife rastlanmamıştır. Ancak Farsça kaynaklarda buna *pîçek* veya *dehen-i ejderî* adı verilirken[65] Osmanlı kaynaklarında *pîçîde rûmî* denmektedir[66]. Bu tür rûmî nakışların ilk örneklerinin Memlûk sanatında ortaya çıktığı görülmektedir. Buna misal olarak Ali b. Muhammed el Muketteb el- Eşref tarafından yazılmış ve İbrâhim el-Âmidî tarafından tezhib edilmiş 775/1373 tarihli bir *Mushaf-ı Şerif*'i gösterebiliriz[67].

***Sencîde Rûmî*:** Hançere benzer şekilde ucu bir yana eğri, yarı simetrik çizilen islîmî motifidir. Semerkand kâşîlerinde bu motifin iptidaî şekilleri mevcut olup özel bir isimlendirmeye rastlanmamıştır. Osmanlı tezyînâtında sıkça rastladığımız bu motif türü, çoğunlukla helezonlar halinde ilerleyen rûmî sapların ters yöne dönüş yaptığı yön değiştirme noktalarında veya dal bitimlerinde kullanılır. Bursa Yeşil Camii'nde olduğu gibi üç yaprak şeklinde kullanıldığı durumlar da olmuştur. Sap ortasında nadiren kullanılır. Osmanlı kaynaklarında bir motif olarak hususî adına henüz rastlamadığımız nakşa günümüz Türkiye'si yayınlarında *sencîde rûmî* dendiği görülmektedir[68].

***Çiçek ve Yaprak Rûmî*:** Rûmînin bu cinsi tamamen yaprak ve-veya çiçeklerden meydana gelmiştir. Hatâyîlerden ayrılan tarafı motifin rûmî sapları üzerinde hareket edip, rûmî biçimli kanaviçelere yerleştirilmiş olmalarıdır.

***Tomurcuk*:** Rûmî ve hatâyî üslûbu nakışlarda dal üzerinde bulunan küçük sap çıkması veya yuvarlak kıvrımlı küçük motif oluşumlarıdır. Özbekistan sanat tarihi kaynaklarında *tomurcuk* olarak isimlendirilen bu tür motifler tabiattaki çeşitli yaprakların tomurcuk halleridir[69]. Günümüz Türkiye'sinde bu motif nüvelerine yanlış bir yakıştırma ile *salyangoz*[70] isimi verilmektedir. Ancak kompozisyonlar dikkatlice incelediğinde bu küçük yuvarlak motiflerin dal boyunca büyüyüp gelişen, açılıp yaprak haline dönüşen tomurcuklar olduğu izlenmektedir (Fot. 40). Bu motif çizimlerinin, tabiattaki yaprak filiz veya tomurcukları ile karşılaştırıldığında, bir yaprağın açılıp gelişme merhaleleri hem islîmî/rûmî motifinin bitkisel karakterli bir nakış olduğu hem de bu yuvarlak şekillerin ileride büyüyerek birer yaprağa dönüşecek olan rûmî tomurcukları olduğu açıkça görülmektedir (Fot. 41).

---

[62] Mahmud Gaznevî, *Tuhfe-i Gaznevî,* İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi T5461 numarada kayıtlı bulunan kitabın cildinde yer alan şiirde "Ki zîrâ bunda Fahrî sanatından dahî fâhirter / Oyulmuş hurde rûmîler ve güller böyle bercâdır" şeklinde geçmektedir.

[63] Mahmud Gaznevî, *Tuhfe-i Gaznevî,* Varak 15b'de "İdüp izhâr-ı sun-ı hurdekârı / Hümâyûn bezmine itdüm nisârı" ifadeleriyle yer almaktadır.

[64] İnci Ayan Birol-Çiçek Derman, a.g.e., s. 188.

[65] Amir Houshang Aghamiri, a.g.e, s. 23-24.

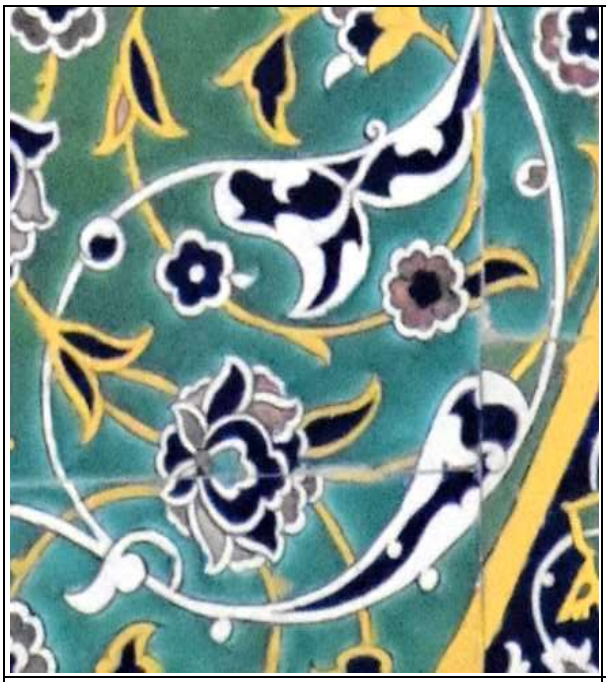
[66] Mahmud Gaznevî, *Tuhfe-i Gaznevî,* Kitabın iç kapağında "Ne zîbâ gösterür etrâfını pîçîde rûmîler / Ne hoş dâdîler itmiş hakk bu kim cây-ı temâşâdır" ifadeleriyle yer almaktadır.

[67] Mushaf-ı Şerif, Ali b. Muhammed el Muketteb el- Eşref (Hattat), İbrâhim el-Âmidî (Tezhib), (Kahire, Mısır Milli Kütüphanesi, 10, vr. 2b-3a).

[68] İnci Ayan Birol-Çiçek Derman, a.g.e., s. 182.

[69] Саидахбор Булатов, a.g.e., s. 54, 165, 357.

[70] İnci Ayan Birol-Çiçek Derman, a.g.e, s. 19.

	
Fot. 40 Yavuz Sultan Selim Camii Pencere Kâşî Bezemede Rûmî Motifinin Tomurcuk ve Yaprak Olma Aşamaları Alınlıkları (1522) (Doğanay)	**Fot. 41 Tabiattaki Bir Yaprağın Tomurcuktan Açık Yaprağa Dönüşmesi Örneği (Doğanay)**

b. Vazifelerine Göre İslîmî-i Rûmî

Yalın Rûmî (Badem): Basit kıvrımlı yaprak kanaviçesi şeklindedir. Özbekistan'da şekil olarak bademe benzetildiğinden bu motifin yalın haline *badem* denmektedir[71]. Celal Esad Arseven de mezkûr motifin yalın halini *bûte* ile eşdeğer görerek *badem* isimlendirmesini kullanmıştır[72]. Osmanlı kaynaklarında ise genel anlamda *rûmî yaprak* denmektedir[73].

***Çift Yol Rûmî*:** Kompozisyonu meydana getiren sapların ilerleyerek dallara ayrılmasına ve paftalar oluşturmasına yardımcı olan gelişmiş bir motiftir. Günümüz Özbekistan kaynaklarında bu tür nakışlara *çift yollu islîmî* denmektedir[74]. Günümüz Türkiye'si yayınlarında bu motife *ayırma rûmî* veya *kanatlı rûmî* gibi adlar yakıştırılmıştır. Osmanlı kaynaklarında bu nakış detayını tanımlayan özel bir isme henüz rastlamadık ancak bu motif genellikle rûmî yollarının ayrıldığı yerde kullanıldığı için Özbek kaynaklarının *çift yol islîmî/rûmî* tanımlaması daha doğru gözükmektedir.

Ortabağ / Orta-bend: Kompozisyona başlangıç teşkil eden islîmî dalların çıkış noktası ve simetrik kurguda orta eksenin birleştirilmesini sağlayan iki ucu geri kıvrılarak birbirine bend olmuş nakıştır. Bazı yeni yayınlarda *agraf,* geleneksel yayınlarda *ortabağ* denen motif için Osmanlı kaynaklarında bir şeyi birbirine bağlamak için *bend* tabiri kullanılmaktadır[75]. Köşelere yerleştirilen bağlayıcı bezemelere zaten yaygın bir şekilde *köşe-bend* tabiri kullanılmaktadır. Bu simetrik motifin kolları birbirine tam olarak

[71] M. K. Rakhımov, Artistic Ceramics of Uzbekistan, Unesco, Taşkent 2006, s. 106,113,122,126,142,143.
[72] Celal Esad Arseven, Les Arts Décoratifs Turcs, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1952, s. 60-70.
[73] Abdulkadir Dündar, a.g.m., s. 151, 170.
[74] Komiljon G`ulomov, a.g.b., s. 64.
[75] Bk. Mehmet Kanar, "Bend", Kanar Osmanlı Türkçesi Sözlüğü, Cilt: I, Say Yayınevi, İstanbul 2009, s. 365-66.

kavuşturulmayıp hilal biçiminde açık bırakılmışsa buna da *gerdan-bend* ya da *gerdanlık* denmektedir[76].

Tepelik/Kened: Kompozisyon içerisinde sapların simetri noktalarında orta-bend gibi davranan, bazen kompozisyona çıkış noktası teşkil eden, tertibi oluşturan sapların nihayetlenip bağlandığı noktada yer alan, genelde üç yapraktan müteşekkil bir kenet motifidir. Özbekistan kaynaklarında bu motifin adına vazifesine göre *medâhil* denirken, münferit çizimlerinde *üç berg* olarak adlandırılmaktadır[77]. Batı menşeli yeni yayınlarda *palmet* olarak adlandırılan motif Osmanlı kaynaklarında da *üçlü rûmî yaprak* veya *kened*[78] olarak tanımlanmıştır. Kened motifi mimarî kemerlerdeki kilit taşı gibidir. Simetrik motiflerin uç noktalarında kened vazifesi gören bu motife Farsça yayınlarda bağımsız şekilde çizilmişse *nişan,* bir tertibin tepesinde çizilmişse duruma göre *tâc* veya *heykelî* isimleri verildiği görülmektedir[79].

Çağdaş İran kaynaklarında islîmî genel olarak beş başlık altında toplanmıştır. Bunlardan ikisi Türkiye'de hatâyî ve bulut adlarıyla islîmî-i rûmîden farklı motifler olarak değerlendirilmiştir:

- طرح اسلیمی ساده (Tarh-ı İslîmî-i Sâde- Yalın Rûmî)
- اسلیمی دهان اژدری (İslîmî-i Dehen-i Ejderî- Çift Yol Sarılma Rûmî)
- اسلیمی پیچک (İslîmî-i Pîçek- Pîçîde Rûmî)
- اسلیمی ختایی (İslîmî-i Hatâyî- Hatâyî Üslûbu)
- اسلیمی ماری (İslîmî-i Mârî- Yılanvârî İslîmî (Bulut)

3. Hatâyî Üslûbu

Hatâyî üslûbu nebâtî kökenli bir tezyînât olup menşei *Hıtâ, Hıtay, Hoten* isimleri ile de anılan Uygur Türklerinin yaşadığı Doğu Türkistan olduğu kabul edilir[80]. Üslûbun menşeini Çin ve Orta Asya (Türk Yurdu)[81] şeklinde zikreden yayınlar da mevcut olmakla birlikte Ernst Diez, Çin ile bağlantısının çok zayıf olduğunu düşündüğü üslûp için Timur dönemi eserlerini işaret etmektedir[82]. Ancak bu motifin Timurlularla eş zamanlı olarak daha gelişmiş örneklerini Milas Firuz Bey Camii'nde (1394) de ve hatta daha erken tarihli Kahire'deki Sultan Hasan Medresesinde (1362) de görmekteyiz. Hatâyî şeklinde galat olmuş motifin doğru telaffuzu *hıtâî* veya *hıtâyî*'dir[83].

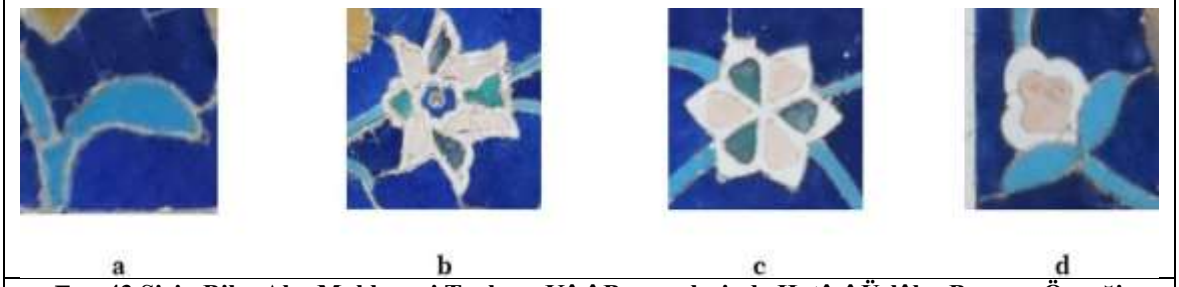
[76] Mehmet Kanar, Gerdenbend, a.g.e., s. 1058.
[77] Мадина Саипова, a.g.t., s. 23; С. С. Булатов -М. С. Соипова, Рамзлар Энциклопедияси, Fan va Texnologiyalar Nashriyot, Toşkent 2021, s. 181.
[78] Abdulkadir Dündar, a.g.m., s. 151, 170.
[79] Amir Houshang Aghamiri, a.g.e., s. 20-25.
[80] İnci Ayan Birol-Çiçek Derman, a.g.e., s. 65.
[81] Cahide Keskiner, Türk Süsleme Sanatlarında Stilize Çiçekler-Hatai, s. 18.
[82] Ernst Diez, Türk Sanatı Başlangıcından Günümüze Kadar, (Çev.: Oktay Aslanapa), İÜ Matbaası, İstanbul 1946, s. 28.
[83] Betül Mutlu, 15. Yüzyılda Hıtay'da Bir Timurlu Sefir Gıyaseddin Nakkaş'ın Hıtay Gözlemleri, *Folklor/Edebiyat*, Cilt: XVII, Sayı: 67-3, 2011, s. 128.



Fot. 42 Şehr-i-Sebz'deki Ak Saray Taçkapısı Kâşî Bezemelerinde Hatâyî Üslûbu Örneği (1379-1396) (Akyüz)

Birol ve Derman, Rikkat Kunt'un yayımlanmamış ders notlarına atıfla, Timur'un torunu Baysungur Mirza'nın Gıyâseddin Nakkaş'ı yeni motifler bulmak üzere Doğu Türkistan'a gönderdiği ve hatâyî motifinin bu seyahat neticesinde Gıyâseddin Nakkaş ile Timur sanatına geçtiğini nakledelerler[84]. Fakat Gıyâseddin Nakkaş'ın Hıtay sefaretnamesi Baysungur Mirza'nın Herat valiliği dönemine yani 1419-21 yıllarına tevâfuk eder[85] ki bu tarihten evvel bina edilmiş Timurlu eserlerinde hatâyî üslûbu bezemelerin varlığı bu görüşü tamamen çürütmektedir. Baysungur'dan önce Timur'un Şehrisebz'deki, Aksaray'ında (1379-1396) (Fot. 42), Semerkand Şah-ı Zinde manzumesinde yer alan Şirin Bika Aka Makberesi (1385) (Fot. 43) ve dönemin daha birçok yapısında görülmektedir. Bu üslûp Osmanlı sanatında dahi anılan tarihten çok önceye ait Milas Fîruz Bey Camii (1394) taş bezemelerinde (Fot. 44-45) ve ardından Amasya Bayezid Paşa Camii (1414) ve Bursa Yeşil Türbe ve Camii'nde (1421-24) görülmektedir. Tarihlerden de anlaşıldığı üzere hatâyî üslûbunu ve motiflerini ilk olarak Gıyâseddin Nakkaş'ın Hıtay sefareti neticesinde getirmiş olması mümkün görünmemektedir. Hatta bu tarihlerde Firuz Bey Camii'nde uzak doğunun kutsal sembollerinden yin-yang motifi bile kullanılmıştır (Fot. 45). Hatâyî üslûbunun Osmanlı sanatına giriş serüveni konusunda hepsinden önemlisi, Türk akademisyenlerinin bakışlarını Timurlulara sabitlediğinden Memlûklu gerçeğini ıskalamış olmasıdır. 1356-1362 yılları arasında Kahire'de inşa edilen Sultan Hasan Külliyesi'nin taçkapısında görülen, mermer malzeme üzerindeki hatâyî ve rûmî bezeme örnekleri Timurlulardan çok daha erken ve oldukça ileri düzeydedir (Fot. 46). Milas Firuz Bey Camii'nin Mimarı Hasan ibn Abdullah ve nakkaşı Musa ibn Adil'in Memlûklu bağlantısı olup olmadığı henüz tespit edilemedi ancak her iki eserde görülen hatâyî nakışlarının şaşırtıcı benzerliği, üzerinde düşünülmesi gereken önemli bir konudur.

[84] İnci Ayan Birol-Çiçek Derman, a.g.e., s. 65.
[85] Betül Mutlu, a.g.m., s. 125-129.



Fot. 43 Şirin Bika Aka Makberesi Taçkapı Kâşî Bezemelerinde Hatâyî Üslûbu Bezeme Örneği (Akyüz)



Fot. 44 Milas Fîruz Bey Camii Taş Bezemelerinde Hatâyî Üslûbu Örneği (1394) (Doğanay)



Fot. 45 Milas Fîruz Bey Camii Taş Bezemelerinde Hatâyî Üslûbu Örneği (1394) (Doğanay)



Fot. 46 Kahire Sultan Hasan Külliyesi, 757-764/1356-1362, Taçkapısı sol sövesinde mermer malzeme üzerinde hatâyî ve rûmî bezeme örnekleri (Noha Abou-Khatwa)

Timur dönemi *hatâyî üslûbu* berg/yaprak, tomurcuk, gonca, hatâyî gülü, aygül ve pahtagül/pamuk gibi motiflerden müteşekkildir. Mezkûr üslûpta motifler, küçük ölçekte ve sade görünüme sahip olup helezonî veya yılankavî şekilde kıvrılan dallar üzerinde ilerlemektedir. Motifleri taşıyan dallar oldukça belirgindir (Fot. 5, 42).

Berg/Yaprak: XIV-XV. yüzyıl Timûrî sanat ekolünde görülen hatâyî üslûbu yaprak motifleri Şâh-ı Zinde yapılarının kâşî bezemelerinde olduğu gibi, badem şeklinde, küçük ve sadedir. XV. yüzyıldan XVI. yüzyılın ortalarına kadar Osmanlı kâşî bezemelerinde de aynı şekilde küçük ve sade çizilen yaprakların Şehzâde Mehmed Türbesi (1543) kâşîlerinde görüldüğü üzere boyları gelişmiş, dilimli, kıvrımlı ve daha detaylı çizilmeye başlanmıştır. XVI. yüzyılın ikinci yarısında bilhassa Şâhkulu'nun *siyahkalem* üslûbu etkisi ile boyları oldukça uzayan, dilimli, kıvrımlı yapraklar Kadırga Sokullu Mehmet Paşa Camii (1572), Rüstem Paşa Camii (1563), Kanunî Sultan Süleyman Türbesi (1568) ve Sultan III. Murad Türbesi (1599) gibi yapıların kâşîlerinde görüldüğü üzere, kendi etrafında dolanan, kıvrılan oldukça gelişmiş bir hâl alarak başlı başına birer terkip oluşturan bezeme unsuru haline gelmiştir. Yapraklardaki bu gelişim ve değişim diğer motiflerde de aynen yaşanmış, en nihayetinde XVI. yüzyılın ikinci yarısından sonra Osmanlı bezeme sanatındaki nizâmî görünümüne kavuşarak *İstanbul Üslûbu/Tarz-ı İstanbul* yaprak ve çiçek formunu oluşturmuştur (Fot. 47-50).

			
Fot. 47 Bursa Yesil Camii'den (1424) (Akyüz)	**Fot. 48 Yavuz Sultan Selim Camii'nden (1522) (Doğanay)**	**Fot. 49 Şehzade Mehmed Türbesi'nden (1543) (Doğanay)**	**Fot. 50 Sultan II. Selim Türbesi'nde İstanbul Üslûbu Yaprak Örneği (1599) (Doğanay)**
Fot 47-50 Özellikle Berg/Yaprak Motifinin Gelişimi ve Sapların Durumu Her İki Üslûp Arasındaki Farkı Ortaya Koymaktadır.			

Hatâyî/Hıtâyî Gülü: Yaygın kanaate göre nilüfer/lotus veya hatmi çiçeğinden geldiği varsayılan motifin karpuz, kabak, nar ve horozibiği çiçeklerinden[86] veya Hıtay Hanedanı'nın devlet çiçeği olan şakâyıktan geldiğini zikreden kaynaklar da mevcuttur[87]. Her ne kadar kıvrımlı hat üzerinde çiçek ve yaprak motifleriyle ilerleyen nakışların bir üslûp olarak temelleri Budist Uygur sanatına dayandırılsa da özgün hatâyî gülü motifinin Budizm felsefesine ait nilüfer/lotus çiçeği olduğunu söylemek peşin verilmiş bir hüküm olur. Minako Mizuno Yamanlar motifin ana unsuru olan hatâyî gülünün nilüfer ya da hatmi çiçeğinden ilhamla geliştirildiğini ileri sürmektedir[88]. Uygur fresklerinde Budist rahiplerin ellerinde tuttukları çiçekler bu fikri destekler mahiyettedir (Fot. 51). Ancak gülhatmi ve nilüfer, şakayık gibi çok katmanlı ve katmerli bir çiçek değildir. Yeşil Türbe'de medfun Çelebi Mehmed sandukasındaki hatâyî güllerine bakarak, Hıtay'da neşet ederek geliştiği düşünülen bu motifin çıkış noktasının hanedan sembolü şakâyık çiçeğine dayanması ihtimali daha güçlü durmaktadır. Kıvrık dallar üzerinde yürüyen çiçekli islîmînin erken örneklerine Maniheist Uygur dönemi (762-840) yazmalarında rastlanmaktadır. Maniheist yazmaların en meşhur örneği, Turfan'da ortaya çıkartılmış olan ve şu anda Berlin Museum für Asiatische Kunst'ta bulunan, eğer tespit doğru ise, Maniheizm'in kurucusu ve aynı zamanda bir nakkaş

[86] Selman Soydemir (ed.), a.g.e, *Osmânî*, s. 43-44, Flore Ornementale Ottomane Planche I, IV.
[87] Minako Mizuno Yamanlar, Hatayi Motifinin Menşei, 9. Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi, Cilt: III, Ankara 1995, s. 446-447.
[88] Minako Mizuno Yamanlar, a.g.m., s. 446.

olan Mani'ye nisbet edilen (M.S. 216-276 civarı) yazma eserdir[89](Fot. 52). Bezeklik'teki rahiplerin yakalarında görülen, kıvrık dallardan meydana gelmiş desenler islîmî fikrinin altlığını oluşturmaktadır. İleri derecede üslûplaştırıldığından hangi çiçekten mülhem olduğu kesin olarak belli olmayan bu motifin menşei hakkında net bir kanaate ulaşabilmek için daha fazla veriye ihtiyaç duyulmaktadır.



Fot. 51 Bezeklik, 9. Tapınak, IX. yy, (Staatliche Museen zu Berlin)



Fot. 52 Turfan Arkeolojik Kazılarında Ortaya Çıkartılan, Nakkaş Mani'ye İzafe Edilen Çiçekli Bezemeye Sahip Uygur Yazması. (Museum für Asiatische Kunst Berlin)

Mengücekoğulları'nın Divriği Ulu Camii (1228) taçkapısında bir üslûp oluşturmasa da hatâyî gülünün Anadolu'daki ilk örneklerine rastlanmış, asıl gelişme ise ikinci beylikler döneminde yaşanmıştır. Milas Firuz Bey Camii (1394), Balat İlyas Bey Camii (1404) ve Bursa Yeşil Külliyesi'nde (1421-24) hatâyî üslûbu nakışlar sanat dünyamızda tam olarak kendini göstermiştir.

Motif genel olarak sap, çanak, tohum kesesi ve taç yapraklardan oluşmaktadır (Çizim 1). Özbek ve Fars kaynaklarında *hatâyî*/*hıtâyî gülü*[90], Osmanlı kaynaklarında umumî olarak *gül*[91], günümüz Türkiye'si yayınlarında ise çiçeğin açılmamış haline *goncagül* denirken açılmış haline yalnızca *hatâyî* denmektedir. Aslında çiçeğin henüz açılmamış haline *gonca,* açılmış haline *gül* denir[92]. Hatâyî gülü motifinin çizimi konusundaki "*Muhtelif çiçeklerin dikine kesitinin, anatomik çizgilerinin üslûplaştırılmasıyla ortaya çıkan şekildir*"[93] görüşü gerçekle bağdaşmayan bir yaklaşımdır. Motifin çiziminde dikine ya da enine kesit alınması söz konusu olmayıp çiçeğin ana hatları iki boyuta indirgenerek üslûplaştırılmıştır. Hiçbir sanatkâr bir çiçeği vazosuna dikine keserek koymaz; parçalamaz, aksine tevhid eder. Motif çizilirken önce hayat noktasından başlayarak tohum kesesi oluşturulacak şekilde iç kanaviçe çizilir, sonrasında taç yaprakların dış sınırlarını belirleyen ikinci kanaviçe, alt kısımda hayat

[89] Peter Zieme, Manichäische Kolophone und Könige, Studia Manichaica. II. Internationaler Kongreß zum Manichäismus. 6.-10. August 1989, St. Augustin/Bonn, (Ed.: Gernot Wiessner-Hans-Joa-chim Klim-keit), Wiesbaden 1992, pp. 324-325.

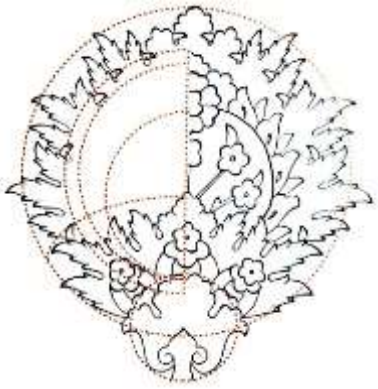
[90] پرویز اسکندرپور خرّمی، تهران: سازمان چاپ و انتشارات ، گلهای ختایی: قالی، کاشی و تذهیب، ۱۳۹۱، ص. ۴۰.

[91] Mamhud Gaznevî, Tuhfe-i Gaznevî, Cild kenarında (no. T5461).

[92] Mehmet Kanar, Gül, Kanar Osmanlı Türkçesi Sözlüğü, Cilt: 1, Say Yayınevi, İstanbul 2009, s. 1104-1107.

[93] İnci Ayan Birol-Çiçek Derman, a.g.e., s. 65.

noktasına daha yakın geçecek şekilde çizilip, iki çember arasına taç yapraklar çanaktan başlayarak istif edilir[94]. Cinsine göre çiçeğin çanak kısmı kâseli veya zarflı olabilir; çiçek tek parça veya çok katmanlı olabilir. Çizilecek çiçeğin cinsine göre çemberler basık ya da beyzî olabilir. Yapraklar kanaviçenin alt orta bölgesinde belirlenen bir merkezden yükseldiği için çiçeğe yaklaşık 30-60° üstten bakıldığı hissi uyanır. Teknik çizim kaideleri göz önünde bulundurulduğunda çiçekler üslûplaştırılırken yan veya dik kesitlerin alınmasının söz konusu olmadığı açıkça görülür. Zira kesit çizgisinde üst üste binme, alttan girip üstten çıkma, ön-arka plan oluşturacak şekilde derinlik verme söz konusu olamaz[95]. (Çizim 2).

	
Çizim 1 Hatâyî Gülü Çizim Aşamaları (Akyüz)	**Çizim 2 Hatâyî Gülü Katmanları (Doğanay)**

XIV-XV. yüzyıl Timur dönemi hatâyî üslûbunda Semerkand'da kullanılan hatâyî gülü motifleri küçük ölçekli, az yapraklı ve katmersiz ve sadedir (Fot. 1, 4-5). Bu üslûpta motiflerin az detaylı ve küçük olması sebebiyle helezonî ve yılankavî dallar ön planda görünür (Fot. 1). Bursa Yeşil Camii ve Türbesi örneğinde olduğu gibi XV. yüzyıl *Bursa Üslûbu* Osmanlı mimarî tezyînâtında görülen helezonî ve yılankavî dallardaki hatâyî gülleri de Timûrî sanat ekolündeki gibi az katmanlı, küçük ve çoğunlukla birbirine benzer tiptedir. XVI. yüzyılın başında hatâyî gülü motiflerde fazla bir değişim görülmezken, Şehzâde Mehmed Türbesi (1543) kâşîlerinde yaprak sayı ve dilimlerinin artması ve tohum kesesi, çanak yaprakları gibi kısımların daha detaylı çizilmesiyle hatâyî gülü motiflerde çeşitlilik ve detaylar artmaya başlamıştır. XVI. yüzyılın sonunda Sultan II. Selim (1573-74) ve III. Murad Türbesi (1599-1600) kâşî örneklerinde görüldüğü üzere hatâyî gülleri yaprak motiflerindeki değişime paralel olarak büyük ölçekli, çok katmanlı, gelişkin bir hâl almış ve Timûrî sanat ekolü özelliklerinden tamamen uzaklaşarak *İstanbul Tarzı Hatâyî Üslûbu'*nu ortaya koymuştur (Fot.53-56).

			
Fot. 53 Bursa Yeşil Camii (1424), Hatâyî Gülü Motifi	**Fot. 54 Yavuz Sultan Selim Camii (1522)**	**Fot. 55 Şehzade Mehmed Türbesi (1543), Hatâyî Gülü Motifinin Gelişimi**	**Fot. 56 Sultan III. Murad Türbesi (1599), Hatâyî Gülü Motifinin İstanbul Tarzı**

[94] پرویز اسکندرپور خرّمی، تهران: سازمان چاپ و انتشارات ، گلهای ختایی: قالی، کاشی و تذهیب، ۱۳۹۱، ص. ۴۰; Aziz Doğanay, Osmanlı Tezyinatı, s. 138.

[95] Aziz Doğanay, Erken Devir Osmanlı Bursa Türbelerinde Tezyinât, s. 289-290; Aziz Doğanay, "Hatâyî Üslûbu Motifler", Hat ve Tezhip Sanatı, (ed.: Ali Rıza Özcan), KB Yayınları, Ankara 2015, s. 437-449.

Aygül Motifi: Çiçeklerin üstten kuşbakışı görünüşünün üslûplaştırılmasıyla meydana gelen gül motifidir. Muhsin Demironat'ın yayımlanmamış ders notlarına istinaden yapılan tanımlara göre motif üslûplaştırılırken yaprak sayısına göre *yek berg (tek yaprak), se berg, (üç yaprak) çehar berg (dört yaprak), penç berg (beş yaprak), şeş berg (altı yaprak)* şeklinde Farsça isimler almıştır[96]. Ancak en çok tercih edilenin beş yapraklı olması sebebiyle *penç berg* (beş yaprak) dendiği, zamanla hepsine birden kısaca *penç* (beş) dendiği yorumu ilmî dayanaktan yoksundur. Zira en çok beş yaprağın kullanıldığı tezi hiçbir veriye dayanmamaktadır; beş yaprağın aksine altı yapraklı çiçek çizmek daha kolay olduğu için altı yapraklı (şeşberg/şeşhane) çiçek daha fazla kullanılmıştır. Üç, dört, altı, sekiz, on, on iki veya daha fazla yapraklı bir çiçeğe Türkçe "beş" manasına gelen Farsça "penç" demenin izah edilir bir yanı yoktur. Bu motif **beş** motifi ise niye Türkçe "beş" demeyip Farsça **penç** diyoruz. Rakam Farsça olunca ne değişiyor!

Bir çiçeğe yandan da bakılsa üstten de bakılsa çiçek her zaman çiçektir. Nereden bakılırsa bakılsın Osmanlı bütün çiçeklere genel olarak *gül* adını vermiştir[97]. Bu çiçeğe *merkezsel hatâyî* demek de Osmanlı lisanı açısından oldukça anlamsızdır[98].

Türkistan ve Acemistan coğrafyasında çiçeğin yandan veya üstten görünüşüne bakılmaksızın tüm çiçekler yaprak sayılarına göre tarif edilmiştir. Ancak bu tarif bir isimlendirme olmayıp, kuşbakışı çizilmiş çiçeğe Özbek kaynaklarında *aygül* adı verilmiştir[99]. Çehar berg aygül, şeş berg aygül, heşt berg aygül gibi tarifler yapılsa da kuşbakışı çizilmiş çiçeklerin asıl adı daima "*aygül"*dür.

XIV-XV. yüzyıl Timur dönemi hatâyî üslûbunda Semerkand'da kullanılan aygül motifleri, hatâyî gülünde olduğu gibi az katmanlı, küçük ve sade görünümde olup kıvrılarak ilerleyen dallar ön plandadır (Fot. 4-5). XV. yüzyıl erken dönem Osmanlı tezyînâtında ise Bursa Yeşil Camii kâşîlerinde farklı şekillerde daha ileri denemelerin görüldüğü aygül motifleri çoğunlukla Timûrî sanat ekolü özelliklerini aksettirir şekilde küçük, az katmanlı ve sadedir. XVI. yüzyılın başında Yavuz Sultan Selim Türbesi (1522) örneğinde olduğu gibi hâlâ sapları belirgin, sade ve küçük ölçekli çizilen aygüller, Şehzâde Mehmed Türbesi'nde (1543) gelişmeye ve çeşitlenmeye başlamış, XVI. yüzyılın sonuna doğru büyük ölçekli, çok katmanlı ve detaylı çizimlerle hatâyî üslûbu, *İstanbul Tarzı Hatâyî Üslûbu'*na evirilmiştir (Fot. 57-60).

			
Fot. 57 Bursa Yeşil Türbe 1421	**Fot. 58 Yavuz Sultan Selim Türbesi 1522**	**Fot. 59 Şehzade Mehmed Türbesi 1543**	**Fot. 60 Sultan III. Murad türbesi 1599**

[96] İnci Ayan Birol-Çiçek Derman, a.g.e., s. 47.

[97] Mahmud Gaznevî, *Tuhfe-i Gaznevî*, Cild kenarında (no. T5461) "Oyulmuş hurde *rûmîler ve güller* böyle bercâdır" ifadesinden rûmî ve hatayî gruplarının kastedildiği anlaşılmaktadır.

[98] Nursel Karaca, Türk Çini Sanatında 'Hatayi' ve 'Şakayık' Motifi Örneğinde Çizim Özellikleri, OPUS Uluslararası Toplum Araştırmaları Dergisi-International Journal of Society Researches, Cilt:18, Sayı: 43, Kasım 2021, s. 7087.

[99] С. С. Булатов - М. С. Соипова, a.g.e, s. 227; Бахром Воссикович Нигмонов, a.g..e., s. 67; Саидахбор Булатов, a.g.e.,s. 54, 122.

Pahtagül/Pamuk Motifi: Timûrî sanat ekolü etkisindeki hatâyî üslûbunun özgün motiflerinden biri doğadaki pamuk bitkisinin stilize edilmiş şekli olan *pahta/pamuk* motifidir. XIV-XV. yüzyıl Timur dönemi kâşîgerî bezemelerde iptidaî şekilde görülen pamuk motifinin Osmanlı mimarî bezemelerinde bilinen ilk örneği 1394 tarihli Milas Fîruz Bey Camii'nin taş bezemelerinde karşımıza çıkmaktadır (Fot.62-63). Bu bezemelerdeki pamuk motifi Timur dönemi kâşîlerinde görülen pamuk motiflerinden daha gelişkin bir formdadır. Bu motifin menşei Anadolu mu yoksa Mâverâünnehir mi, tartışma konusudur. Zira bu motifin daha gelişmiş örnekleri Memlûklu Mushaf tezhiblerinde de görülmektedir[100]. (Fot. 61)



Fot. 61 Sultan Berkuk için Ahmed el-Isfahanî tarafından 1387 tarihinde hazırlanmış Mushaf-ı Şerif. (Darü'l-Kütübü'l-Mısriyye)

Bu motif günümüzde adeta Özbeklerle özdeşleşmiş durumdadır. Bursa Yeşil Camii (1424), örneklerinde olduğu üzere XV. yüzyıl Osmanlı mimarisi kâşî bezemelerindeki pamuk motifleri ise Semerkand kâşî bezemelerindeki Timûrî sanat ekolüne ait hatâyî üslûbu ile aynı tarzdadır. Edirne Murâdiye Camii (1436) altıgen kâşîlerinde ise motifin daha farklı örnekleri mevcuttur. Nizâmî dönem Osmanlı kâşilerinde pek rastlamadığımız motif Kara Memi tarafından da kullanılmıştır. Pahtagül/pamuk motifleri Osmanlı- Timûrî sanat etkileşiminin en güzel örneğini oluşturmaktadır (Fot. 64-67).

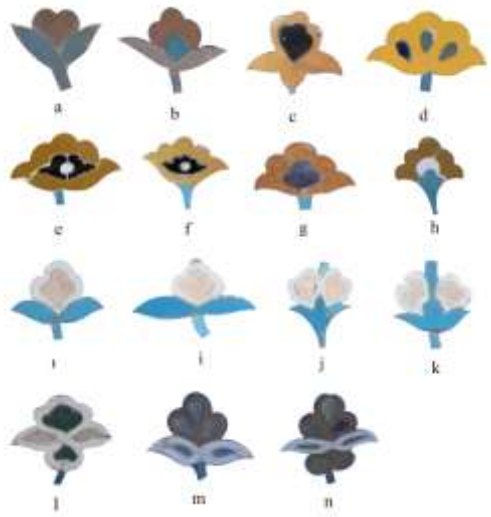
[100] Darü'l-Kütüb, Rasid 123, (789/1387), Sultan Berkuk için Ahmed el-Isfahanî tarafından hazırlanmıştır. (Darü'l-Kütübü'l-Mısriyye).



Fot. 62 Milas Fîruz Bey Camii Taş Bezemelerinde Pamuk Motifi Örneği (1394) (Doğanay)



Fot. 63 Milas Fîruz Bey Camii Taş Bezemelerinde Pamuk Motifi Örneği (1394) (Doğanay)



Fot. 64 Şâh-ı Zinde Eserleri Kâşî Bezemelerinde Pahta/Pamuk Motifleri (Akyüz)



Fot. 65 Bursa Yeşil Camii Kâşî Bezemelerinde Pahtagül/Pamuk Motifleri (Akyüz)

Özbekistan'da sıklıkla piyaleler üzerinde görülen ve sembolik değeri olan pamuk ile lale motiflerinden oluşan terkibe *pahtagül* denilmektedir (Fot.26, 64-67). Hattat ve nakkaş Khabibulo Saliyev İsmailovich'in verdiği bilgiye göre Sovyet Rusyası zamanında dinî unsurlara karşı getirilen yasaklar ve baskı nedeniyle Özbekistan'da dinî içerikli yazıları gizlemek için sanatkârlar Arap alfabesi yerine *nakış elifbası* dedikleri tekniği kullanmıştır. Bu nakış alfabesinde her bir Arapça harfe karşılık bir islîmî motif ya da kıvrımlı çizgi denk gelmekte ve böylelikle nakışlarla metinler oluşturulmaktadır. Piyale üzerinde görülen bu meşhur iki yarım lale arasına çizilen tek pamuk motifinde *Rabbî Allah* yazılı olduğu bildirilmiştir[101]. Osmanlı sanatındaki muhtemel mücerret anlatımları izah etmeye çalışan Johanna Zick Nissen, Rüstem Paşa Camii kâşîlerindeki bazı yaprak kıvrımlarıyla harfler arasında benzerlik kurmak suretiyle "sad, sadaka, sadik, hub, hamd, hill" gibi kendince mistik anlamlar içerdiğini düşündüğü bazı kelimelerin gizli bir şekilde yazılı olduğunu iddia etmiştir[102]. Bu iddia Özbekistan'daki nakış elifbası ile benzerlik göstermektedir (Fot.68).

[101] Özbekistan İslam Medeniyeti Merkezi ilmî hâdimi Hattat ve Nakkaş Khabibulo Saliyev İsmailovich ile yapılan görüşmeden, 20.09.2021, (Ses kayıtları arşivimizde mevcuttur).

[102] Johanna Zick-Nissen, The Choice Compositions of Tilework-in View to the Patron as to the Function of the Room, Prof. Dr. Şerare Yetkin Anısına Çini Yazıları, Sanat Tarihi Derneği Yayınları, İstanbul 1996, s. 201-208.



Fot. 66 Edirne Murâdiye Camii Kâşî Bezemelerinde Pahta/Pamuk Motifleri (1435-36) (Doğanay)



Fot. 67 Özbekistan Piyale Takımı (Akyüz)



Fot. 68 Johanna Zick Nissen'in Rüstem Paşa Camii Kâşîlerindeki Yapraklarda Gizli Yazı Yorumu (Doğanay)

Bir sap üzerinde tüm motifleriyle teşekkül etmiş bir üslûp olarak hatâyînin Osmanlı'daki bilinen ilk örneği Milas Fîruz Bey Camii'nin (1394) taş bezemeleridir (Fot. 44-45). Hatâyî üslûbunun Osmanlı mimarisindeki kâşî tezyînâtında bilinen ilk örneği ise Bursa Yeşil Camii Külliyesi'ndedir (1424) (Fot. 26). Bursa Yeşil Camii'deki kitâbeden anlaşıldığı üzere külliyenin bezemesi Nakkaş Ali b. İlyâs Ali'ye aittir. Lâmiî Çelebi'nin dedesi olan Ali b. İlyâs Ali, Taşköprülüzâde Ahmet Efendi'nin verdiği bilgiye göre Ankara Savaşı (1402) sonrasında genç yaşlardayken Timur tarafından Semerkand'a götürülmüştür. Semerkand'da dönemin nakış üslûplarına vâkıf olan sanatkâr, Timur'un ölümünden sonra Bursa'ya geri dönmüş ve Yeşil Camii Külliyesi inşâsında sernakkaş olarak görevlendirilmiştir[103]. Bursa'nın mimarî bezemelerinde hatâyî nakışlarla kendisini gösteren Timûrî sanat ekolünün etkisi ve *Bursa Üslûbu*, Edirne Murâdiye Camii tezyînâtında da görüldüğü üzere Ali b. İlyâs Ali'nin nakkaşlık döneminde yetişen Bursalı nakkaş Sâfî ile Sultan II. Murad döneminin başkenti Edirne'ye taşınmıştır[104].

Timûrî sanat ekolü ve Acemî nakkaşların etkisi İstanbul'un fethinden sonra Fatih Sultan Mehmed, Sultan II. Bayezid ve Yavuz Sultan Selim dönemlerinde dahi sürmüştür. Anadolulu sanatkârların, İstanbul'da padişahların desteği ve daveti ile çeşitli ülkelerden gelen sanatkârlarla birlikte yürüttüğü çalışmalar XVI. yüzyılın ortalarından itibaren bilhassa

[103] Taşköprülüzâde, Osmanlı Bilginleri eş-Şakâiku'n-Numâniyye fî Ulemâi'd-Devleti'l-Osmâniyye, (Çev. Muharrem Tan), İz, İstanbul 2007, s. 315; Aziz Doğanay, Erken Devir Osmanlı Bursa Türbelerinde Tezyinat, s. 51.

[104] Ali Fuat Baysal, Edirne Osmanlı Erken Dönem Camileri Kalem İşi Örnekleri ve Analizleri, Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Konya 2013, s. 177.

nebâtî türdeki hatâyî ve islîmî/rûmî üslûplarda İstanbul nakkaşhânesinin kendi kimliğini oluşturacak tarzı doğurmuştur.

4. İstanbul Tarzı Hatâyî Üslûbu

İstanbul'un fethinden sonra Baba Nakkaş'ın Türk Yurdu'ndan İstanbul'a getirildiği Fatih Sultan Mehmed döneminden itibaren İstanbul'da bir saray nakkaşhânesinin varlığı düşünülmektedir[105]. Sultan II. Bayezid (1481-1512) ve Yavuz Sultan Selim döneminde (1512-1520) de İstanbul saray nakkaşhânesi faaliyetlerini geliştirerek yürütmüştür. Bu dönemde saray nakkaşhânesinde Acemî nakkaşların önemli miktarda mevcudiyeti söz konusudur. Kanunî Sultan Süleyman döneminde ise (1520-1566) *Ehl-i hiref mevâcib ve masârif defterleri'*ne dayanan vesikalarda yer alan 1545 yılı kayıtlarına göre *Cemâ'ât-i Nakkâşân*, Anadolulu nakkaşların faaliyet gösterdiği *Bölük-i Rûmiyân* ve Acemî nakkaşların faaliyet gösterdiği *Bölük-i Acemân* olmak üzere ikiye ayrılmıştır. 1557-1558 yılı kayıtlarına göre Bölük-i Acemân ortadan kalkmış ve Mehmed Şâh veya Mehmed-i Siyah Bölük-i Rûmiyân'da serbölük olmuştur. 1558-1559 yılı kayıtlarına göre ise Bölük-i Rûmiyân ve Bölük-i Acemân yerine *Cema'at-i Rum Nakkaşları* başlığı altında dokuz kişilik Cema'at-i Acem Nakkaşına yer verilmiştir. Kara Memi bu dönemde yirmi beş buçuk akçe mevacible nakkaşbaşıdır. 1596-1597 yılı kayıtları itibarıyla Rum ve Acem tasnifi tamamıyla ortadan kaldırılmış, nakkaşlar *Cemâ'ât-i Nakkâşân-ı Hâssa* adı altında birleştirilmiştir[106]. Kara Memi'den sonra 1557-1558/1607-1608 yılları arasında dönemin sernakkaşı, eserlerinde imza kullanmadığı için günümüz yayınlarında neredeyse adı hiç anılmayan Lütfî Abdullah'tır[107]. Hâlbuki eserlerine imza koyduğu için çok meşhur olan Veli Can, Lütfî Abdullah'ın sernakkaşı olduğu nakkaşhânede, nakkaşlar arasında adına yirmi birinci sırada yalnızca iki defa rastlanmaktadır. Şâh Kulu'nun talebesi olduğu söylenen Veli Can'ın Şâh Kulu'nun sernakkaşlık döneminde saray nakkaşları arasında adına rastlanmaması Veli Can hakkında şimdiye kadar yazılanların yeniden düşünülmesini gerektirmektedir (Fot. 74).

XVI. yüzyılın ikinci yarısından itibaren İstanbul saray nakkaşhânesinde *Tarz-ı İstanbul'*un inkişâf süreci tamamlanmış; nakkaşların *Cema'atı Nakkaşânı Hâssa* adı altında birleştiği 1596 yılı itibariyle de tekâmülünü tamamlayarak zirveye ulaşmıştır.

İstanbul tarzının inkişâf ve tekâmül sürecini mimarî eserlerin kâşî bezemelerindeki nebâtî nakış örnekleri üzerinden takip etmek mümkündür (Fot. 69-71). Timûrî sanat ekolünün ve Tebrizli ustaların etkisinin yoğun olduğu XV. yüzyıl *Bursa Üslûbu*'nda mevcut hatâyî bezemelerdeki yaprak motifleri küçük, basit ve bademe benzer şekildedir. Hatâyî gülleri tohum kesesi ve çanak yaprakları bakımından sade, küçük ve az katmanlı, fazla çeşitliliğe sahip değildir. Goncalar ise hatâyî güllerinin daha küçük ve sade hali olarak çizilmiştir. *Bursa Üslûbu'*nun çiçekli motifleri küçük ölçekli olduğundan helezonî ya da yılankavî dallar belirgin ve ön plandadır. XVI. yüzyılın başında 1522 yılı Yavuz Sultan Selim Türbesi'nde de yapraklar hâlâ basit ve küçük; çiçekler az katmanlı ve sadedir (Fot.69). 1545 yılı Şehzâde Mehmed Türbesi'ne gelindiğinde hatâyî güllerinin yaprak sayılarının artması ve tohum kesesi, çanak yaprakları gibi kısımların daha detaylı çizilmesi neticesinde çeşitlilik artmaya başlamıştır. Bu çeşitlilik çok katmanlı ve iri çizilmeye başlanan aygüllerde de görülmektedir. Öncesinde badem şeklinde küçük ve sade çizilen yapraklar ise burada boyları daha uzun, kenarları dilimli ve içleri tezyîn edilmiş şekildedir. XVI. yüzyılın sonunda ise Sultan III. Murad Türbesi (1599) kâşî bezemeleri örneğinde olduğu gibi XV. yüzyıl Timûrî

[105] Halil Buttanrı, a.g.m., s. 33.
[106] Rıfkı Melûl Meriç, a.g.e., s. 3-9.
[107] Rıfkı Melûl Meriç, a.g.e., s. 7.

sanat ekolüne ait hatâyî güllerine artık rastlanmamaktadır. Gül/çiçek[108] çizimleri tabiî yapıları gereği yine tohum kesesi, yaprak ve çanak yapraklardan oluşmaktadır fakat hatâyî gülündeki hususî biçim ve sadelik tamamıyla terk edilmiştir. Boyları oldukça uzayan yapraklar artık katlanan, kıvrılan ve sarılarak ilerleyen, kenarları dilimli ve içleri damar veya güllerle bezenmiş şekilde başlı başına bir bezeme unsuru haline gelmiştir. Yapraklardaki bu gelişme gül çizimlerini de etkileyerek ileri derecede tezyîn edilmiş şekilde mükemmel motif çeşitliliğine ulaşılmıştır. Büyük ölçekli çizilen motiflerin arkasına saklanan dallar artık gözle kolayca takip edilemez hâle gelmiştir (Fot. 71).



Fot. 69 Yavuz Sultan Selim Türbesi (1522)



Fot. 70 Şehzade Mehmed Türbesi (1543)



Fot. 71 Kanuni Sultan Süleyman Türbesi (1568)

Fot. 69-71 Timûrî-Herat Üslûbu Hatâyî Tarzından İstanbul Tarzı Hatâyî Üslûbu'na Geçiş Aşamaları (Doğanay)

XV. yüzyıl Bursa ve Edirne dönemi mimarî tezyînâtındaki hatâyî üslûbuna ait motiflerin her biri XVI. yüzyılda çeşitlenerek farklılaşmaya başlamıştır. XVI. yüzyılın ilk yarısı itibarıyla Şâhkulu'nun *siyahkalem* akımını ve Kara Memi'nin *şukûfe* akımını geliştirmesi hatâyî üslûbunun İstanbul tarzına dönüşmesinde etkili olmuş ve İstanbul Üslûbu'nun tamamıyla karakteristik bir çeşitlilik kazanmasını sağlamıştır. XVI. yüzyılın sonunda ise İstanbul nakkaşhânesindeki Bölük-i Acemân'ın lağvedilip tüm nakkaşların *Cema'atı Nakkaşânı Hâssa* (1596) adı altında birleştirilmesinden sonra Sultan III. Murad Türbesi (1599) kâşîlerinde görüldüğü gibi artık Timûrî sanat ekolündeki hatâyî nakışlarının biçim ve sadeliği değil, tekâmülünü tamamlamış İstanbul tarzı hatâyî nakışlarını görmekteyiz.

Biçim farklılıklarının yanı sıra İstanbul tarzı hatâyî nakışlar ile İstanbul tarzından önceki hatâyî nakışların iki ayrı üslûp olduğunun delillerinden biri de hatâyî üslûbunun

[108] Gül, Fars dilinde çiçeklerin genel ismidir. Açmamış güle/çiçeğe gonca denilir. Bk. Kanar, "Gül", s. 1104-1107.

geldiği Mâverâünnehir bölgesinde hâlihazırda üslûbun klasik dönemi kabul edilen XIV-XVI. yüzyıl Timûrî sanat ekolünün çizimlerinin aynen devam ettirilmesidir. Hatâyî üslûbu XIV-XV. yüzyılda Osmanlı sanatına girmiş, geliştirilmiş ve XVI. yüzyılın sonlarına doğru İstanbul nakkaşhânesinde tamamıyla değişerek artık *İstanbul Üslûbu*'na ait bir tarza evrilmiştir. Fakat İstanbul'da geliştirilen bu yeni nebâtî bezeme örnekleri, Mâverâünnehir coğrafyasına geri dönüş yapmamıştır.

Timûrî sanat ekolü etkisi altındaki hatâyî üslûbu ile İstanbul tarzı hatâyî üslûbu arasında ele aldığımız bariz farklar varken her ikisini de ayırt etmeksizin yalnızca hatâyî üslûbu olarak adlandırılması Türk bezeme sanatının gelişimini görmezden gelmek ve Osmanlı'nın bu sanata kazandırdığı kimliği hiçe saymak olacaktır. Bu yüzdendir ki Armenag Bey Sakisian *siyahkalem* üslûbunu İranlılara mal etmektedir[109]. İstanbul tarzının içinde zikredilmesi gereken Şâh Kulu'na ait *siyahkalem* ve Kara Memi'yle özdeşleşen *şukûfe* tarzının da *Şâh Kulu Üslûbu* ve *Kara Memi Üslûbu* gibi isimlendirmelerle bütünden koparılarak, farklı bir ekolmüş gibi gösterilmesi Osmanlı dönemi Türk sanatını parçalayarak yok sayma çabasının bir neticesidir. Bu veriler doğrultusunda *şukûfe* tarızının da İstanbul Üslûbu adı altında anılmasının gerekliliğini bir kez daha vurgulamak isteriz. Bu üslup karşılığında, sebebi aşağıda açıklanacağı üzere, *saz kolu* tabiri geliştirilmiştir.

5. Şukûfe

Farsça'da "çiçek açmak" manasına gelen şukûfe (شکوفه), bezeme sanatında çiçeklerin karakteristik özellikleri kaybolmadan, tabiattaki hangi çiçekten üslûba çekildiği anlaşılacak şekilde çizilen motif ve bezeme tarzdır. Bu tür bezemede çiçekler üslûplaştırılmış olmakla birlikte asıl karakterlerini korumaktadır. Genelde kendi sapları üzerinde yer alan çiçekler çoğunlukla yeşil yapraklarının şeklinden, sap bağlantılarından ve taç yaprak sayılarından tanınırlar[110](Fot. 73). Bu tarzın *yarı üslûplaştırılmış çiçekler*[111], *natüralist çiçekler*[112] şeklinde zikredildiği kaynaklar da mevcuttur. Ancak XVI. yüzyıl ortalarından itibaren geliştirilen bu tür bezemede çiçekler natüralist şekilde ışık gölge ve ince detaylarıyla değil, üslûplaştırılarak ayrıntılarından arındırılmış şekilde çizilmektedir. Natüralist diyebileceğimiz çiçek motifleri XVIII. yüzyılda yaşanan batılılaşma sürecinde *barok* etkisi sonucu ortaya çıkmıştır. Bu dönemde çiçekler üslûba çekilmeden bütün ayrıntıları ile tabiatta görüldüğü gibi çizilmeye başlanmıştır[113]. Bu tür çiçekleri resmeden sanatkârlara doğrudan *çiçek ressamı* denmiştir[114].

İlk örneklerini Şâh Kulu[115] ve Kara Memi'de gördüğümüz şukûfe tarzının Sultan II. Selim zamanından itibaren *şukûfe* isminin çiçek biçim ve özelliklerini inceleyen eserlerde

---

[109] Gaston Migeon-Armenag Bey Sakisian, "La Céramique d'Asia Mineure et de Constantinople du XIV^{e} au XVIII^{e} siècle", Revue de L'Art, Ancien et Moderne, XLIII-XLIV, Paris 1923, s. 17, 30, 38.

[110] Aziz Doğanay, "Eyüp Sultan Camii Civarındaki Bazı Mezarların Naturalist Üslupta Klasik Devir Süslemeleri", Tarihi, Kültürü ve Sanatıyla II. Eyüpsultan Sempozyumu, Tebliğler, 8 - 10 Mayıs 1998, Eyüp Belediyesi, İstanbul 1998, s. 261-263; Aziz Doğanay, Osmanlı Tezyinatı Klasik Devir İstanbul Hanedan Türbeleri 1522-1604, s. 87.

[111] İnci Ayan Birol-Çiçek Derman, a.g.e., s. 113.

[112] Yıldız Demiriz, "16. Yüzyıl Kur'an Tezhipleri Hakkında Bazı Notlar", *Sanat Tarihi Yıllığı,* Sayı: 13, 1988, s. 65; Gülbün Mesara, "Müzehhib Kara Memi'nin Çiçekleri İle Yeni Tasarımlar", *Kültür Sanat Şehir,* Sayı: 1, 2017, s. 186.

[113] A. Süheyl Ünver, Ustası ve Çırağiyle Hezargradlı Zâde Ahmed Ataullah -Hayatları ve Eserleri, Kemal Matbaası, İstanbul 1955, s. 33, 35.

[114] A. Süheyl Ünver, a.g.e., s. 11, 21.

[115] Aziz Doğanay, "Yüzyıllar Sonra Topkapı Sarayı'nda Ortaya Çıkarılan Ejder-Sîmurg Karşılaşması Üzerine", Millî Saraylar, Sayı: 21, 2021, s. 15'teki 3 numaralı resimde sıva altından çıkartılan, birbirine dolanmış ejder resimlerinin ağzına yakın yerde şükûfe tarzı lâle motifleri açıkça görülmektedir.

kullanıldığı ve bu manada *şukûfenâme*lerin oluşturulduğu bilinmektedir[116]. Bu yüzden barok tarzı çiçekler için değil; Kara Memi'nin geliştirdiği tarzdaki yarı üslûplaştırılmış çiçekler için *şukûfe* denmesi daha doğrudur (Fot. 72).

Şukûfe tarzını ilk olarak Osmanlı sanatında XVI. yüzyılda saray nakkaşhânesinde görevli Ressam Şâh Kulu ve Nakkaş Kara Memi, Hasbahçe'de yetişen çiçekleri birebir taklit etmeden ya da karakteristik şekillerinden tamamen tecrid etmeden oluşturmuştur. Kanunî Sultan Süleyman'ın dîvân tezhibi Kara Memi'nin geliştirdiği bu üslûp için önemli bir örnek olmuştur[117]. XVI. yüzyılda Kara Memi ile karakteristik hale gelen bu tarz XVII. yüzyılda en gelişkin örneklerini vermeye başlamıştır. Osmanlı sanatında ziyadesiyle kitap tezhiplerinde, kâşî ve taş bezemelerde görülen bu tarzda karanfil, lale, gül, sümbül, süsen, nergis, zambak, gelincik, hasekiküpesi, menekşe, buhur-i meryem gibi çiçekler kullanılmıştır (Fot.73). Özbekistan'da ise mimarî bezeme örneği olarak Buhara'da XVII. yüzyıl Abdülazizhan Medresesi'nin taçkapı kâşîlerinde bir vazo içinde hasekiküpesi, süsen, karanfil gibi çiçeklerden müteşekkil şukûfe üslûbu örneği mevcuttur. Ancak bu tarzın İstanbul'dan Türk Yurdu'na ne zaman geldiği ve gelişim süreci, pek nadir görüldüğü mimarî eserlerden ziyade tasvirli ve tezhipli yazma eserlerin incelenmesi ile takip edilebilir. Hindistan'daki Taç Mahal'in de çevreye olan etkisi unutulmamalıdır. Özbekçe sanat tarihi kaynaklarında yarı üslûplaştırılmış çiçeklerden oluşan bu bezeme tarzına bir başlık açılmamıştır. Nebâtî üslûp manasındaki osimliksimon nakışlar başlığı altında süsen, ıtırgül (gül), karanfil, gelincik, tilkikuyruğu, kiraz çiçeği, lale, hasekiküpesi şeklinde tek tek isimler verilmektedir[118].



Fot. 72 Topkapı Sarayı Mukaddes Emanetler Dairesi Has Oda Revakında Görülen Lale Motifleri (Doğanay)



Fot. 73 Takkeci İbrahim Ağa Camii Kâşî Bezemeleri Şukûfe Üslûbu (1592) (Doğanay)

6. Siyahkalem/Sazyolu-Saz Kolu

İlk olarak 1923 yılında G. Migeon ve A. Sakisian tarafından *saz yaprak* tabiri kullanılmış[119], ardından 1951'de Ahmed Süheyl Ünver ve 1952'de Celal Esad Arseven "sazyolu" tabirini kullanmışlardır. 1983 yılında Walter B. Denny bir resim tarzı olarak *Saz Üslûbu* tabirini kullanmıştır[120]. Aynı yıl Filiz Çağman'ın da *saz üslûbu* ve *saz yolu* tabirlerini

[116] Ayrıntılı bilgi için bk. Aziz Doğanay, Osmanlı Tezyinatı Klasik Devir İstanbul Hanedan Türbeleri 1522-1604, s. 86.

[117] Gülnur Duran, "Kara Memi", DİA, Cilt: XXIV, TDV, İstanbul 2001, s. 362-363; Nurhan Atasoy, Muhibbi Divanı - Kara Memi, Masa Yayınevi, İstanbul 2016.

[118] С. С. Булатов -М. С. Соипова, a.g.e., s. 89, 123.

[119] Gaston Migeon-Armenag Bey Sakisian, a.g.m., s. 17, 30, 38.

[120] Walter B. Denny, "Dating Ottoman Turkish Works in the Saz Style." Muqarnas: An Annual on Islamic Art and Architecture, I, 1983, s. 103.

benimseyip kullanmasıyla mezkûr kavram edebiyatımıza yerleşmiş[121] daha sonra da Banu Mahir'in "Osmanlı Resim Sanatında Saz Üslûbu" başlıklı doktora teziyle dilimizdeki yerini iyice sağlamlaştırmıştır[122]. Banu Mahir'in araştırmaları doğrultusunda vardığı görüşe göre sık ve girift orman manalarına gelen *saz* kelimesi[123] ile üslûp/tarz manasına gelen *yol* sözcüğü birleştirilerek *sazyolu* kavramını oluşturmuştur. Ancak burada صز ve ساز kelimeleri birbirine karıştırılmış, sözlüklerden yalnızca "sazlık-bük" manasından hareketle sazın sık orman manasına geldiği sonucuna varılmıştır. Saz üslûbuna konu olan resimler birbirine dolanan uzun birkaç yapraktan müteşekkil olup orman havası vermemekte yapraklar da ağaç yaprağına benzememektedir. Birkaç tür yaban hayvanının resmedildiği örnek dışında çoğu resimler peri, kuş ve ejder gibi nakışlar içermekte olup desenlerin hiçbirinde bildiğimiz orman çağrışımı söz konusu değildir. Bu üslûbun Osmanlıdaki ilk temsilcisinin Şâh Kulu olduğu bilinmekle birlikte bu tabirin Şâh Kulu döneminde kullanıldığına dair şimdiye kadar bir kaynağa henüz rastlamadık. Kaynaklarda Şâh Kulu'nun bir ressam olduğu yazılıdır. Dönemin Osmanlı kaynaklarında Şâh Kulu'nun yaptığı işe *siyahkalem/kalem-i siyâhî* denmiş olup, daha çok fırça ile siyah mürekkep kullanılarak yapılan renksiz veya çok az renk kullanılarak yapılan üslûplaştırılmış resimler ve desenler kastedilmiştir. Bu işi yapan sanatkârlara *ressam* veya *tarrah* denmiş, yaptıkları işe *resim* veya *tarh*, uyguladıkları teknik veya üslûba da *siyahkalem* denmiştir[124]. Gelibolulu Mustafa Âlî, *Menâkıb-ı Hünervarân*'ında Şah Kulu hakkında "Nakkâş-ı Çîn "Mânî-i bedâyî'-i güzîn" ki ile'l-ân *siyeh kalem*de naziri gelmemiş ve *ressam* ve *tarrahlık* behresinde kimse ânın gibi suret vermemiş, fenninde mûcid, nakkâşân içinde mâcid her eseri pesendîde-i emâcid ve her resm-i güzîdesi hasedkerde-i tarrâhan-ı müteannid oldukdan ma'da zî ruhdan her nesne ki nakş iderdi rûh-ı revândan gayrısı 'isan görünürdü" demektedir. Ancak daha sonraki yıllarda Müstakimzâde Süleyman Sâdüddin Efendi, Ali Üsküdârî hakkında, "Hizmet-i tezhîb ile şerefyâb olan üstadların biri merhum ruganî Üsküdârî Ali Çelebi'dir ki el-Hâc Yusuf -ı Mısrî şâkirdlerindendir. Vaktimizde *saz yazmak* vadisinde Şah Kulu-i vakittir"[125] ifadesini kullandığı için Şâh Kulu'nun saz yazdığı sonucuna varılmıştır. Bu ifadelerde geçen "*saz yazmak"*dan orman resmetmek manası çıkmaz. Saz "ساز" kelimesi Farsça'da "kamış" anlamının yanı sıra, yapmak manasına gelen ساختن (Sâhten) fiilinin bir gramer kuralı gereği son iki harfinin (te ve nûn) düşerek "ha" harfinin de "ze" harfine dönüşmesiyle meydana gelen fiil-i muzârî şeklidir. "Bina etme" "yapma" "uygulama" "düzenleme" veya "uydurma" manalarına gelir. Bu kelime, "ساز کردن" (saz-kerden) "yapmak" veya "oluşturmak" şeklinde de kullanılır. Farsçada bir şey üretene "sâzende" denir. "Sâzende-i kâşî" gibi. Topkapı Sarayı arşivinde bulunan (Y.Y.143/33 ve G.Y.143/43) desen kalıpları üzerindeki "Sazları altun, şukûfeleri rengâmiz" notları da yapılan yeni tasarımlara işaret etmektedir[126] (Fot.75-76).

Burada saz yazmak, yeni tasarımlarla resim ve desenler yapmak manasına kullanılmıştır. Yine Mustafa Âlî, *Mevâʿidü'n-Nefâis fî Kavâʿidiʿl-Mecâlis* adlı eserinde "Ale'l-husûs ki nakkaş dedügimiz sâir *siyeh kalem*de, rûmî ve hıtâyî bir kâr resminde

---

[121] Filiz Çağman, "Osmanlı Sanatı", Anadolu Medeniyetleri III, Avrupa Konseyi 18. Avrupa Sanat Sergisi: Anadolu Medeniyetleri Kataloğu, İstanbul 22 Mayıs - 30 Ekim 1983, s. 101-104.

[122] Banu Mahir, Osmanlı Resim Sanatında Saz Üslûbu, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Arkeoloji ve Sanat Tarihi Bölümü, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), İstanbul 1984; Esra Mercan, "Banu Mahir, Osmanlı Sanatında Saz Üslubu, İstanbul Hayalperest Yayınevi 2022.", Motif Akademi Halk Bilimi Dergisi, Cilt: 16, Sayı: 41, 2023, s. 493.

[123] Banu Mahir, "Osmanlı Bezeme Sanatında Saz Üslubu", Hat ve Tezhip Sanatı, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara 2009, s. 380; Banu Mahir, Osmanlı Sanatında Saz Üslubu, Hayalperest Yayınevi, İstanbul 2022, s. 29-32.

[124] [Gelibolulu] Mustafa Âlî, a.g.e., s. 69.

[125] Müstakimzâde Süleyman Sâdüddin, Tuhfe-i Hattâtîn, (nşr. İbnülemin Mahmud Kemâl), Devlet Matbaası, İstanbul 1928, s. 271.

[126] Aziz Doğanay, a.g.m.,s. 7, 23.

mümtâz olanlar olmaya, çehrekeşân olan musavvirler zümresi ola"[127] derken açıkça bir tarz olarak *siyahkalem*den söz etmektedir (Fot.74). Siyah kalem tekniğiyle eserler ürettiği için *Siyahkalem* namıyla meşhur olmuş Muhammed Siyahkalem[128] de bu fikri açıkça desteklemektedir. Şah Kulu'nun üslûbu ve tekniği *kalem-i siyâhî*'dir.

XVI. yüzyılın ilk yarısında ortaya çıkan *siyahkalem* tarzının karakteristik motifleri sivri uçlu, uzun ve kıvrılan tarzda hançerî yapraklardır. Bunun yanı sıra hatâyî gülleri gibi nebâtî unsurlar; ejderha ve periler gibi efsânevî mevcudât, geyik, aslan, tavşan gibi çeşitli yaban hayvanları da üslûpta görülen diğer motifler arasındadır. Zamanla figürlü motiflerden arınarak sivri uçlu, uzun ve kıvrımlı hançerî yapraklarla hatâyî güllerden müteşekkil bir hâl almıştır[129].



Fot. 74 Veli Can İmzalı Siyahkalem/Saz Kolu Üslûbu, Topkapı Sarayı Kütüphanesi (H. 2836) (Doğanay)



Fot. 75 Topkapı Sarayı Y.Y. 143/33) (Doğanay)

[127] Gelibolulu Mustafa Âlî, a.g.e., s. 88.
[128] Emel Esin, "Muhammad Siyah Qalam and The Inner Asian Turkish Tradition", *Islamic Art*, I, (1981), New York s. 90-105; Beyhan Karamağaralı, "The Siyah Qalam Paintings and Their Relation to Esoteric Muslim Sects", *Islamic Art*, I, (1981), New York, s. 106-109; Mazhar Ş. İpşiroğlu, *Bozkır Rüzgârı Siyah Kalem*, İstanbul: YKY, 2003, s. 11-19.
[129] Banu Mahir, a.g.m., s. 379-981.



Fot. 76 Topkapı Sarayı G.Y. 143/43) (Doğanay)

Siyahkalem tarzının Osmanlıdaki ilk temsilcisi olan Şâh Kulu-i Bağdâdî, Yavuz Sultan Selim'in Çaldıran savaşındaki (1514) galibiyeti neticesinde Tebriz'den Amasya'ya getirilen sanatkârlardandır[130]. Kanûnî Sultan Süleyman devrinde *Cemâ'ât-i Nakkâşân*'da Bölük-i Rûmiyân'a sernakkaşlık eden Şâh Kulu, dönemin en mahir ressam ve nakkaşlarındandır[131].

Saray nakkaşhânesinin sernakkaşı Şâh Kulu'nun geliştirdiği *Siyahkalem* tarzının karakteristik hançerî yaprakları, temeli yaprak çizimlerine dayanan tüm nebâtî üslûpları etkilemiş ve zamanla Osmanlı sanatının klasik dönemini temsil eden *İstanbul Üslûbu'*nu ortaya çıkarmıştır[132]. *Saz kolu/ say yolu* veya *saz üslûbu* burada hatâyî ve rûmî üslûplarının gelişerek meydana getirdiği *İstanbul Üslûbu*'na karşılık gelmektedir. Saz kelimesi kamış ve ormanı değil; yeni geliştirilen İstanbul tarzını ifade etmekte olup, aynı zamanda tezyînâta getirdiği yeni tasarımlar olması hasebiyle Şah Kulu ve Kara Memi'nin geliştirdikleri şükûfe tarzını da kapsamaktadır. Bu tarz, adı pek bilinmese de Karahisârî Mushafı müzehhiplerinden Lütfi Abdullah'ın sernakkaş olduğu dönemde en mükemmel seviyesine ulaşmıştır.

Sonuç

Netice itibariyle söylemek gerekirse araştırmalarımız bizi, geleneksel Türk sanatları alanında şimdiye kadar bize öğretilen bilgilerin birçoğunun sorgulanmadan ve bilimsel temele dayandırılmadan kabul edilmiş ezberler olduğu düşüncesine ulaştırmaktadır.

Yakın zamana kadar yazılan tezhip kitaplarında, geometrik tezyînât yok sayılmış, kısaca bir tanımlama yapılarak nasıl uygulandığı yönünde hiçbir açıklama yapılmamıştır. Günümüzde yeniden moda haline gelen hendesî tezyînâtımızı da Batılılardan öğrendiğimiz yöntemlerle çizmeye başladık. Buna mukabil Iraklı sanatkâr Muhammed el-Cenâbî geleneksel yöntemi İstanbul'da verdiği derslerle tekrar canlandırmıştır. Osmanlı kaynaklarında hendese ve girih-bend gibi isimlerle anılan geometrik tezyînâtın adı Koca Sinan tezkirelerinde *Irakî* ismiyle anılmaktadır. Bu isimlendirme tesadüfî olmamalıdır.

Tezyînâtta pafta ve tertip oluşturmak ve kompozisyonların etrafını sınırlamak için kullanılan eğri çizgilere günümüz Türkiye'si yayınlarında "*iplik*" adı verilirken Timûrî sanat geleneğinde "*tenab/tınâb*" olarak adlandırılmaktadır. Yine günümüz Türkiye'sinde kompozisyonların etrafını sınırlayan cetvellerin dışına çekilen tek ince çizgiye "*kuzu"* denmektedir. Bu kelime Farsça saç teli manasına gelen "*gîsû"* kelimesinin galatıdır. Ancak

[130] es-Seyyid Pîr Mehmed ibn Çelebi (Âşık Çelebi), Meşâ'irü'ş-Şu'arâ, (hzl. Filiz Kılıç), T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara 2018, s. 184; Aziz Doğanay, a.g. m., s. 8-10.
[131] Rıfkı Melûl Meriç, a.g.e., s. 91-100.
[132] Aziz Doğanay, "Tezyinat", s. 82.

bu kelimenin galat olduğunu unutan sanatçılarımız kuzunun ardına bir de kurt katarak kelimeyi anlamından ve bağlamından tamamen uzaklaştırmışlardır.

Anadolu dışında doğup sonradan Anadolu'ya yerleşen Mevlânâ Celâleddin-i Rûmî gibi aslında Anadolu'ya ait olmayıp sonradan Anadolu'ya mâl olmuş olan islîmî motifinin, isimlendirmesinde olduğu gibi aidiyeti ve menşei konusunda da ciddi bir bilgi kirliliği söz konusudur. Şimdiye kadar sanatçı ve sanat tarihçilerinin önemli bir kesimi rûmî motifinin ilk olarak Bezeklik'te bulunan bir ejderin kanadında görüldüğünü ve bu sebeple motifin hayvan çıkışlı olduğunu ileri sürmüşlerdir. Çinli arkeologlar söz konusu ejderi XI. yüzyıla tarihlendirmektedirler ki bu tarihe gelinceye kadar rûmî motifi neredeyse kemâle ermek üzeredir. Çalışmamızda motifin nebâtî kökenden nasıl geliştiğini tarihî eserlerden örneklerle etraflıca açıklamaya çalıştık.

En iyi bildiğimizi sandığımız hatâyî üslûbu konusunda da karşılaştığımız yeni bilgiler bizi hayrete düşürecek niteliktedir. Şimdiye kadar yapılan yayınlarda hatâyî üslûbunun Osmanlı sanatına, Ankara savaşından (1402) sonra esir alınarak Semarkand'a götürülen sanatkarların, Timurlulardan öğrendiği bilgileri, Timur'un ölümünden sonra geri dönerek (1420) Osmanlı sanatına taşıdıkları söyleniyordu. Halbuki hatâyî üslûbunun gelişmiş örneklerini bu tarihten önce 1394 tarihli Milas Firuz Bey Camii'nin mermer bezemelerinde görmekteyiz. Hatâyî üslûbunun Timurlulardan önce daha da gelişmiş örnekleri, inşaatı 1362'te tamamlanan Kahire'deki Sultan Hasan Medresesi taçkapısında da görülmektedir.

Günümüzde Özbekistan'ın milli motifi haline gelen "*pahtagül (pamuk)*" motifi ise Türkiye kaynaklarında tamamen yok sayılıp hatâyinin alt grubu "*goncagül*" motifi olarak tanıtılmıştır.

İstanbul üslûbu tezyînâtın gelişmesine katkı sunan önemli isimlerden Şah Kulu'nun talebesi olduğu söylenen Veli Can'ın Şah Kulu dönemi nakkaşhâne kayıtlarında adı geçmeyip, Kara Memi'den sonra sernakkaş olan Lütfi Abdullah döneminde yirmi birinci sırada yalnızca iki kere geçtiği halde çok tanınmasına rağmen tezyînî sanatların zirvesi sayılan dönemde Saray nakkaşhânesine en uzun süre sernakkaşlık yapan Lütfi Abdullah'ın adının yayınlarda hemen hemen hiç anılmaması önemli açmazlarımızdandır. Şah Kulu'nun Osmanlı sanatına kazandırdığı resim tarzı "*siyahkalem"* olup, nakkaşhânede geliştirilen rûmî ve hatâyî üslûplarının farklılaşmasıyla meydana gelen yeni İstanbul tarzı Osmanlı tezyînâtına, Osmanlı kaynakları "*saz kolu-saz vadisi"* tanımlamasını getirmiştir.

Özetle ve sonuç olarak söylemeliyiz ki geleneksel Türk sanatları alanında ağır bir bilgi kirliliği ve harabiyet söz konusudur. Şiddetli bir sele kapılıp gitmekte olan geleneksel sanatlarımız mukavemetli bir sala tutunup kurtulamazsa salâsını duymamız pek yakın olacaktır.

Kaynaklar

Yazılı Kaynaklar

AGHAMİRİ, Amir Houshang, Eslimi: Decorative Designs, In The Illumination and Carpet Designing, Yassavoli Publcation, Tehran 2004.

AKSU, Hatice, Rumî Motifi Kökeni, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), İstanbul 1998.

AKYÜZ, Merve, Şâh-ı Zinde Yapılarından Şirin Bika Aka, Tuman Aka ve Emirzade Makberelerinde Kâşî/Çini Tezyînâtı ve Osmanlı Sanatına Yansımaları, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 2023.

ALTUNTAŞ, Halil – Şahin, Muzaffer (ed.), Kur'an-ı Kerim Meâli, Diyanet İşleri Başkanlığı, Ankara 2005.

ARSEVEN, Celal Esad, "Bezeme", Sanat Ansiklopedisi, Cilt: I, MEB, İstanbul 1975, 1983, s. 214-241.

ARSEVEN, Celal Esad, "Rumî", Sanat Ansiklopedisi, Cilt: IV, MEB, İstanbul 1975, s. 1714-1715.
ARSEVEN, Celal Esad, Les Arts Décoratifs Turcs, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1952.
ARSEVEN, Celal Esad, Türk Sanatı, Cem Yayınevi, İstanbul 1984.
ATASOY, Nurhan, Muhibbi Divanı- Kara Memi, Masa Yayınevi İstanbul 2016.
AVEZOV, Sherali ile yapılan görüşmeden, Buhara, 17.09.2021 (Ses kayıtları arşivimizde mevcut).
BAYSAL, Ali Fuat, Edirne Osmanlı Erken Dönem Camileri Kalem İşi Örnekleri ve Analizleri, Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Konya 2013.
BEKTAŞ, Engin, "Şâh-ı Zinde", *DİA*, Cilt: XXXVIII, TDV, İstanbul 2010, s. 267-269.
BİROL, İnci Ayan, "Tezhip", *DİA*, Cilt: XLI, TDV, İstanbul 2012, s. 61-62.
BİROL, İnci Ayan- Derman, Çiçek, Türk Tezyînî San'atlarında Motifler, Kubbealtı, İstanbul 2011.
BULATOV, Caidahbar Cabitovich ile yapılan görüşmeden, Taşkent, 22.09.2021 (Ses kayıtları arşivimizde mevcut).
BUTTANRI, Halil, "Fuad Köprülü'nün "Osmanlılarda Nakış Tarihine Dair" İsimli Beş Makalesi", Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Sayı: 2, 2001, s. 17-46.
CA'FER EFENDİ, *Risâle-i Mi'mâriyye (1023/1614)*, (hzl. Aydın Yüksel), İstanbul Fetih Cemiyeti, İstanbul 2005.
CARBONİ, Stefano, "The Historical and Artistic Significanse of the Minbar from the Kutubiyya Mosque", *The Minbar from the Kutubiyya Mosque*, (Jonathan M. Bloom et al.), The Metropolitan Museum of Art, New York, 1998, pp. 41-66.
ÇAĞMAN, Filiz, "Osmanlı Sanatı", Anadolu Medeniyetleri III, Avrupa Konseyi 18. Avrupa Sanat Sergisi: Anadolu Medeniyetleri Kataloğu*,* İstanbul 22 Mayıs - 30 Ekim 1983, s. 97-315.
Darü'l-Kütübü'l-Mısriyye, *Rasid*, 123, (789/1387),
DEMİRİZ, Yıldız, "16. Yüzyıl Kur'an Tezhipleri Hakkında Bazı Notlar", Sanat Tarihi Yıllığı, Sayı: 13, 1988, s. 63-90.
DEMİRONAT, Muhsin, "Türk Tezyini Sanatlarında Motifler", Akademi Mecmuası, Sayı: 5, 5 Mart 1966, s. 48-49.
DENNY, Walter B., "Dating Ottoman Turkish Works in the Saz Style." Muqarnas: An Annual on Islamic Art and Architecture, I, 1983, s. 103-122.
DERMAN, M. Uğur, "Hat", *DİA*, TDV, İstanbul 1997, s. 427-428.
DİEZ, Ernst, Türk Sanatı Başlangıcından Günümüze Kadar, (çev.: Oktay Aslanapa), İÜ Matbaası, İstanbul 1946.
DOĞANAY, Aziz, "Eyüp Sultan Camii Civarındaki Bazı Mezarların Naturalist Üslupta Klasik Devir Süslemeleri", Tarihi, Kültürü ve Sanatıyla II. Eyüpsultan Sempozyumu, Tebliğler, 8 - 10 Mayıs 1998*,* Eyüp Belediyesi*,* İstanbul 1998, s. 260-267.
DOĞANAY, Aziz, "Hatâyî Üslûbu Motifler", Hat ve Tezhip Sanatı, (ed.: Ali Rıza Özcan), KB Yay, Ankara 2015, s. 437-449.
DOĞANAY, Aziz, "Tezyînât", *DİA*, c. XLI, İstanbul 2012, s. 79-83.
DOĞANAY, Aziz, "Yüzyıllar Sonra Topkapı Sarayı'nda Ortaya Çıkarılan Ejder-Sîmurg Karşılaşması Üzerine" Millî Saraylar, Sayı: 21, 2021, s. 4-25.
DOĞANAY, Aziz, Erken Devir Osmanlı Bursa Türbelerinde Tezyînât, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 1994.
DOĞANAY, Aziz, Osmanlı Tezyînâtı Klasik Devir İstanbul Hanedan Türbeleri, 1522-1604,Klasik, İstanbul 2011.
DURAN, Gülnur, "Kara Memi", *DİA*, c. XXIV, TDV, İstanbul 2001, s. 362-363.
DURAN, Remzi ve Yılmaz, Ayla, "Anadolu Selçuklu Sanatında Sarmaşık Motifi". Ulakbilge, 87 Ağustos 2023, s. 708–728.
DÜNDAR, Abdulkadir, "Bir Belgeye Göre Amasya II. Bayezid Külliyesi", AÜİFD*,* Cilt: XLIV, Sayı: 2, 2003, s. 140-151.
ERCİLASUN, Ahmet Bican (ed.), "Bitki", Karşılaştırmalı Türk Lehçeleri Sözlüğü I. Kültür Bakanlığı, Ankara 1991, s. 74-75.
ESİN, Emel, "Muhammad Siyah Qalam and The Inner Asian Turkish Tradition", Islamic Art, I, New York 1981, s. 90-105.
G`ULOMOV, Komiljon, "Amalıy San'at" O`quv Qo`llanma, O`Zbekıston Respublıkası Olıy va O`rta Maxsus Ta'lım Vazırlıgı, Toshkent 2007.

GELİBOLULU Mustafa Âlî, Mevâʿidü'n-Nefâis fî Kavâʿidi'l-Mecâlis, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 1956.

HADDAD, Makram, *Ebu'l-Vefa'nın "Fima Yahtâcü İleyhi's-Sâna'i min A'mâli'l-Hendasati" Kitabının Geometrik Tezyînâta Katkısı*, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 2015.

İPŞİROĞLU, Mazhar Ş., Bozkır Rüzgârı Siyah Kalem, YKY, İstanbul 2003.

İRTEŞ, M. Semih, Baysal, Ali Fuat, Sayın, Ayşe Zehra, "177-181; 15. Yüzyıl Osmanlı Kalemişi Tezyînâtında Kullanılan Rûmî Motifler", Art-Sanat, 19, 2023, s. 311–336.

İSMAİLOVİCH, Khabibulo Saliyev (Özbekistan İslam Medeniyeti Merkezi ilmî hâdimi Hattat ve Nakkaş) ile yapılangörüşmeden, 20.09.2021 (Ses kayıtları arşivimizde mevcut).

KANAR, Mehmet, Kanar Osmanlı Türkçesi Sözlüğü, Say Yayınevi, İstanbul 2009.

KARACA, Nursel, "Türk Çini Sanatında 'Hatayi' ve 'Şakayık' Motifi Örneğinde Çizim Özellikleri", OPUS Uluslararası Toplum Araştırmaları Dergisi-International Journal of Society Researches, Cilt:18 Sayı: 43, Kasım 2021, s. 7082-7105.

KARAMAĞARALI, Beyhan, "The Siyah Qalam Paintings and Their Relation to Esoteric Muslim Sects", Islamic Art, I, 1981, s. 106-109.

KÁROLY, Mesterházy, "A palmetta a honfoglaló magyarok művészetében", A honfoglalás kor Kutatásának Legújabb Eredményei : Tanulmányok Kovács László 70. Születésnapjára, 2013.

KESKİNER, Cahide, Türk Süsleme Sanatlarında Stilize Çiçekler -Hatai-, T.C. Kültür Bakanlığı, Ankara 2000.

KESKİNER, Cahide, Türk Motifleri, Turing Otomobil Kurumu Yayınları, İstanbul 2001.

KÖPRÜLÜZADE, Mehmed Fuad, "Osmanlılarda Nakış Tarihine Dair 4", İkdâm, 17 Teşrîn-i Sânî, 1921, s. 3, sütun. 1-2.

KÜPELİ, Gülnihal, "Şehirle Özdeşleşen Estetik Tavır: XV. Yüzyıl Sanatında 'İstanbul Üslubu", İnşâ, 1, 2023, s. 64-95.

MAHİR, Banu, "Osmanlı Bezeme Sanatında Saz Üslubu", Hat ve Tezhip Sanatı, : T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara 2009, s. 379-397.

MAHİR, Banu, Osmanlı Resim Sanatında Saz Üslûbu, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Arkeoloji ve Sanat Tarihi Bölümü, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), İstanbul 1984.

MAHİR, Banu, Osmanlı Sanatında Saz Üslubu, Hayalperest Yayınevi, İstanbul 2022.

Mahmud Gaznevî, *Tuhfe-i Gaznevî*, İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi (no. T5461).

MERCAN, Esra, "Banu Mahir Osmanlı Sanatında Saz Üslubu, İstanbul Hayalperest yayınevi 2022", Motif Akademi Halk Bilimi Dergisi, Cilt: 16, Sayı: 41, 2023, s. 491-495.

MERİÇ, Rıfkı Melûl, Türk Nakış San'atı Tarihi Araştırmaları 1 Vesîkalar, Feyz ve Demokrat Ankara Matbaası, Ankara 1953.

MESARA, Gülbün, "Müzehhib Kara Memi'nin Çiçekleri İle Yeni Tasarımlar", Kültür Sanat Şehir, Sayı: 1, 2017, s. 185-189.

MİGEON, Gaston- Sakisian, Armenag Bey, "La Céramique d'Asia Mineure et de Constantinople du XIV^{e} au XVIII^{e} siècle", *Revue de L'Art, Ancien et Moderne*, XLIII-XLIV, Paris 1923.

MİNORSKY, Vladimir, Calligraphers and Painters: A Treatise by Qādī Ahmad, Son of Mīr-Munshī (circa A.H.1015/A.D. 1606).

MOBİNİ, Mahtab- Sharifinia, Tayebeh Shakarami Akbar, "Comparative Study of Stucco Decorations of Seymareh Mosque, Noh Gonbad Mosque of Balkh, and Samarra from Abbasid Period", Journal of Fine Arts: Visual Arts, Volume 23, Issue 1, April 2018, pp. 61-72.

Mushaf-ı Şerif, Ali b. Muhammed el Muketteb el- Eşref (Hattat), İbrâhim el-Âmidî (Tezhib), Kahire, Mısır Milli Kütüphanesi, 10, vr. 2b-3a.

Mustafa Âlî [Gelibolulu], Menâkıb- Hünerverân (İkinci Kısım), Matbaa-i Âmire, İstanbul 1926.

MUTLU, Betül, "15. Yüzyılda Hıtay'da Bir Timurlu Sefir Gıyaseddin Nakkaş'ın Hıtay Gözlemleri", Folklor/Edebiyat, Cilt: XVII, Sayı: 67-3, 2011, s. 125-136.

MÜLAYİM, Selçuk, "Geometrîk Kompozisyonların Çözümlenmesine Bir Yaklaşım (Niğde Sungurbey Camisi Ahşap Kapı Kanatları Üzerine Bir Deneme)", Arkeoloji-Sanat Tarihi, Sayı: 1, 1982, s. 51-62.

MÜLAYİM, Selçuk, "Rumi Motifinin Zoomorfik Kökeni Hakkında", Uluslararası Osmanlı Öncesi Türk Kültürü Kongresi Bildirileri, 4- 7 Eylül 1989, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara 1997, s. 177-181.

ÖZCAN, Ali Rıza (ed.), Hat ve Tezhip Sanatı, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 2009.
RAKHIMOV, M. K., Artistic Ceramics of Uzbekistan, Unesco, Taşkent 2006.
RUSTAMOVA, Muhlisahon, Karahanlı Devri Mimarisi ve Bezemeleri, TDBB Yayınları, İstanbul 2022.
Sâî Mustafa Çelebi, Yapılar Kitabı Tezkiretü'l-Bünyan ve Tezkiretü'l Ebniye (Mimar Sinan'ın Anıları), (hzl.: Hayati Develi), K Kitaplığı, İstanbul 2003.
SAİDAHBOROVA, Saipova Madina ile yapılan görüşmeden, Taşkent, 22.09.2021 (Ses kayıtları arşivimizde mevcut).
SERİN, Muhittin, Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar, İTO, İstanbul 2003.
es-Seyyid Pîr Mehmed ibn Çelebi (Âşık Çelebi), Meşâ'irü'ş-Şu'arâ, (hzl.:. Filiz Kılıç), T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara 2018.
SOYDEMİR, Selman (ed.), Osmanlı Mimarisi Usûl-î Mi'mârî-i Osmânî, Çamlıca Basım Yayın, İstanbul 2010, 12. Fasıl, Flore Ornementale Ottomane Planche I, III, IV.
ŞÜKÛN, Ziya, Farsça-Türkçe Lügat: Gencine-i Güftar Ferhengi Ziya, Cilt: III, MEB 1996.
Taşköprülüzâde, Osmanlı Bilginleri eş-Şakâiku'n-Numâniyye fî Ulemâi'd-Devleti'l-Osmâniyye, (Çev.: Muharrem Tan), İz, İstanbul 2007.
TÜFEKÇİOĞLU, Abdülhamit, Erken Dönem Osmanlı Mimarîsinde Yazı, T.C. Kültür Bakanlığı, Ankara 2001.
TÜRKMEN, Emel, "Süleymannâme'nin Cilt Tezyinatında Keşfedilen Benzersiz Rûmî Motifi", Lâle Kültür Sanat ve Medeniyet Dergisi, Sayı: 3, 2021, s. 26-55.
ÜNVER, A. Süheyl, Ustası ve Çırağiyle Hezargradlı Zâde Ahmed Ataullah -Hayatları ve Eserleri, Kemal Matbaası, İstanbul 1955.
YAMANLAR, Minako Mizuno, "Hatayi Motifinin Menşei", 9. Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi, Cilt: III, T.C. Kültür Bakanlığı, Ankara 1995, s. 445-448.
ZİCK-NİSSEN, Johanna, "The Choice Compositions of Tilework-in View to the Patron as to the Function of the Room", Prof.Dr. Şerare Yetkin Anısına Çini Yazıları, Sanat Tarihi Derneği Yayınları, İstanbul 1996, s. 201-208.
ZİEME, Peter, "Manichäische Kolophone und Könige", *Studia Manichaica. II. Internationaler Kongreß zum Manichäismus. 6.-10. August 1989, St. Augustin/Bonn*, (Ed.: Gernot Wiessner - Hans-Joa-chim Klim-keit), Wiesbaden 1992, pp. 319-327.
БУЛАТОВ, С. С. - Соипова, М. С., Рамзлар Энциклопедияси, Fan va Texnologiyalar Nashriyot, Тошкент 2021.
БУЛАТОВ, Саидағбор- Мухторов, Асрор, "Ганчкорлик Санъати (Ўрта Махсус Касб – Ҳунар Коллежи Ўқувчилари Учун Ўқув Қўлланма), Taşkent 2006.
БУЛАТОВ, Саидахбор- Аширова, Мохина Олимовна, Амалий Санат Қисқача Луғаты, ГСП, Тошкент 1992.
БУЛАТОВ, Саидахбор, Ўзбек Халк Амалий Безак Санъати, Мехнат, Тошкент 1991.
ҒОИБОВ, М.А. vd., "Ислимий", Ўзбекистон Миллий Энциклопедияси, Давлат Илмий Нашриёти, Cilt: IV, Taşkent 2002, s. 237.
ИСАЖОНОВ, З. Т. vd., "Таноб", Ўзбекистон Миллий Энциклопедияси, Cilt: VIII, Давлат Илмий Нашриёти, Тошкент 2004, s. 263.
МУМИНОВ, И. М., "Ислимий", Ўзбек Совет Энциклопедияси, Cilt: V, ЎзССР ФА., Taşkent: 1974, s. 96.
НЕМЦЕВА, Н. Б., Шахи Зинда, Мага Босма, Semerkand 2019.
НИГМОНОВ, Бахром Воссикович, Нақш Композицияси, MChJ, Taşkent 2019.
РАҲМАТУЛЛАЕВ, Шавкат, "Ўсимлик", Ўзбек Тилиннинг Этимологик Луғати,: Университет Нашриёти, Taşkent 2000, s. 440.
САИПОВА, Мадина, Ўзбекистон Ўрта Аср Меъморий Безакларида Рамзий Ифодаларнинг Ривожланиши, Ўзбекистон Республикаси Қурилиш Вазирлиги Тошкент Архитектура-Қурилиш Институти, (Doktora Tezi), Taşkent: 2021.
УРОЛОВ, А.С.- Махматкулов, И.Т., Ўзбекистоннинг Утмишдаги Тасаввуф Масканлари-Хонакохлар Архитектураси, Ёшдар Матбуоти, Taşkent 2021.
ШУКУРОВ, М.Ш. vd., "Ислимий", Фрханги Забони Точикй, Cilt: I, Советская Энциклопедия, Moskova 1969, s. 494.

دهخدا علی اکبر، لغت نامه، زیر نظر: محمد معین، جعفر شهیدی، تهران، سال ۱۳۴۵ /۱۹۹۸، انتشارات دانشگاه تهران، جلد ۲، ص. ۲۴۶۸.
زیر کامران فانی - بهاالدین خرمشاهی، "اسلیمی" ، دایرة المعارف تشیّع، تهران: ۱۳٦۸، انتشارات حکمت، جلد ۲، ص. ۱۶۲، ۲۱۶.
گلهای ختایی: قالی، کاشی و تذهیب ، ۱۳۹۱، ص. ۴۰. ، سازمان چاپ و انتشارات پرویز اسکندرپور خرّمی، تهران:
محمد رضا هنرور، آموزش قدم به قدم هنر تذهیب و طرح فرش طرح و نقش، کتابخانه ملی ایران، تهران، یساولی، ۱۳۸۴، ص. ۱۷۸ - ۱۸۸.

"İyi Yayın Üzerine Kılavuzlar ve Yayın Etiği Komitesi'nin (COPE) Davranış Kuralları" çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir. / The following statements are included within the framework of "Guidelines on Good Publication and the Code of Conduct of the Publication Ethics Committee (COPE)":

Etik Kurul Belgesi/*Ethics Committee Approval:* Makale, Etik Kurul Belgesi gerektirmemektedir./*Article does not require an Ethics Committee Approval.*

Çıkar Çatışması Beyanı/*Declaration of Conflicting Interests*: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarların potansiyel bir çıkar çatışması yoktur. / *There is no potential conflict of interest for the authors regarding the research, authorship or publication of this article.*

Yazarın Notu / *Author's Note:* Bu makale bir tezden üretilmemekle birlikte, makalenin çıkış noktası makale yazarlarından Merve Akyüz'ün Yüksek Lisans Tezi olmuştur./*Although this article is not produced from a thesis, the starting point of the article was the Master's Thesis of Merve Akyüz, one of the authors of the article.*

Katkı Oranı Beyanı / *Author Contributions:* Makale çift yazarlı olup katkı oranı eşittir./*The article has two authors and the contribution rate is equal.*