

Klasik devir İstanbul hanedan türbelerinde tezyînât*

Bu çalışma, asırlarca içinde bulunduğu muhit ve çeşitli medeniyetlerden aldığı birikimle gelişip süzülerek kendi sanat felsefesini meydana getiren Türklerin cihan-

şümül medeniyetlerinin, tezyînât alanındaki klasik devri olan Yavuz Sultan Selim'den Sultan III. Mehmed devrine kadar olan süre içerisinde meydana getirilmiş türbeler üzerindeki malzemeden hareketle, Osmanlı mimarî plastiği ve tezyînâtını incelemeyi hedeflemiştir.

Mezar yapıları, mimarî sahada meydana getirilmiş, insanda ilâhî duygular uyandıran âbidevî eserlerdir. Türklerin eski inançlarından İslâm kültürüne taşıdıkları, Türk ulularının defnedildiği âbidevî mezar yapılarına, sanat tarihi araştırmalarında 'künbed-kümbet' ismi verilmektedir. Lügatlerde künbed, kubbe, üstü yuvarlak şekilde olan bina veya çıkıntı, dairevî örtü; tümsek ve toparlak manalarına gelirken, onu silindirik veya çok kenarlı gövdenin piramidal veya konik bir külâhla örtülmesinden oluşan mezar yapısı diye tarif edenler de vardır. Bu tarifi yapanlar, kubbeli mezar yapılarına da 'türbe' ismini vermişlerdir. Arapça "t-r-b" kökünden "toprak" anlamına gelen türbe, dilimizde mezar üzerine kurulan binalara verilen isim olmuştur. Ancak mezar yapıları kubbe, künbed, meşhed, makam, makbere veya ravza gibi değişik adlarla da anılagelmiştir.

Şimdiye kadar Osmanlı türbeleri hakkında yapılmış olan çalışmaların bir çoğunda yapılar ya kısaca tanıtılmış ya da daha çok mimarî yönleriyle ele alınmıştır. Bu çalışmalarda konu kronolojik bir sıra içinde bütünüyle ele alınmayıp, belli bölge veya hazirelerdeki az sayıda tür-

* Aziz Doğanay, *Klasik Devir İstanbul Hanedan Türbelerinde Tezyînât*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, M.Ü Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2002, xvi+247 s. (+238 s. çizim ve fotoğraf).

be ile yetinilmiştir. Türbe tezyînâtı üzerine yapılan araştırmalarda ise çini, ahşap ve diğer malzemeler ayrı ayrı ele alınmadığı için türbelerdeki tezyînât programı etraflıca incelenememiştir. Dönemin mimarî plastik ve tezyînât anlayışını ele alan bazı çalışmaların ise, iddialı başlıklar taşımalarına rağmen tatminkâr sonuçlara ulaştıklarını söylemek oldukça zordur.

Osmanlı mimarisinde tezyînât meselesini incelemeyi hedefleyen çalışmamızda sağlıklı sonuçlara ulaşabilmek için, konuyu Osmanlı mimarisinin hemen bütün mimarî ve tezyînî özelliklerini barındıran türbelerle sınırlandırmayı uygun gördük.

Selçuklular döneminde Anadolu’da, Orta Asya tesirlerini uzun süre canlı bir şekilde devam ettiren Türk sanatı, Osmanlı Beyliği’nin kurulmasıyla, yeni bir çehre kazanmıştır. Anadolu’nun eski çağlardan gelen kültür mirasını kendi içinde hazmeden Osmanlılar, atalarının Orta Asya’dan getirmiş oldukları değerler üstüne, kendi inanç ve felsefeleri doğrultusunda yeni sanat anlayışını oluşturmuş, yabancı kültür çevrelerinin tesiri altında kalmaktan da sakınmışlardır. Fetih’le birlikte, kısa zaman zarfında çağın en büyük medeniyet merkezlerinden birisi olan İstanbul’u pâyitaht edinen Osmanlılar, sanat hareketlerinde yaşanabilen tabii tesirler dışında, Bizans çevresinden de fazla etkilenmeyip, kendi anlayışları doğrultusunda inkişâflarına devam etmişlerdir.

İstanbul, ilim, sanat ve ticaret hayatı açısından Doğu ve Batı arasında bir köprü olmasının yanı sıra, hemen her bakımdan dünya siyasetini etkileyen önemli bir merkez olmuştur. Fatih Sultan Mehmed zamanında başlayıp, Yavuz Sultan Selim zamanında da belli bir ivme kazanarak, saray tarafından sanat faaliyetlerine engin desteğin sağlanması ve sanatkârların İstanbul’a davet edilmesi neticesinde İstanbul’da toplanan sanatkârların birikimlerini aynı potada eritmeleri, klasik Türk sanatının *İstanbul üslûbunun* ortaya çıkmasına vesile olmuştur.

İstanbul’un tarihine ve kültür hayatına dair bilgileri yerli ve yabancı birçok eserde bulmak mümkündür. Bunların başında Osmanlı tarihleri, seyahatnâmeler ve saraydaki sanat faaliyetlerini takip etmemize yardımcı olan ehl-i hıref defterleri gelmektedir. Bunların yanı sıra, narh ve in’âmât defterlerini de zikretmek gerekmektedir.

Ayvensarâyî Hacı İsmail Efendi’nin *Hadîkatü’l-Cevâmi’* (İstanbul 1281) adlı eseri, Mustafa Âlî’nin *Menâkıb-ı Hünerverân’ı* (İstanbul 1926), Ahmed Refik’in *Türk Mimarları* (İstanbul 1936) adlı kitabı, Nefeszâde İbrâhim’in *Gülzar-Savab’ı* (İstanbul 1938), Rıfki Melül Meriç’in *Türk Nakış San’atı Tarihi Araştırmaları: I Vesikalar* (Ankara 1953) başlığını taşıyan eseri, L.A. Mayer’in İslâm mimarlarına dair *Turkish Architects and Their Works* (Genève 1956) adlı eseri ve Muhit-

tin Serin'in *Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar*'ı (İstanbul 1999), konumuzla ilgili kıymetli bilgiler ihtiva etmektedir.

Mimar Sinan'ın yaşadığı çevreyi ve sanatının inceliklerini süzgeçten geçiren Selçuk Mülayim'in *Ters Lâle* (İstanbul 2001) adını taşıyan çalışması klasik devrin estetik anlayışını kavramak bakımından önemli bakış açıları sunmaktadır. Mimar Sinan'la ilgili yazma ve belgelerin derlendiği Zeki Sönmez'in *Mimar Sinan İle İlgili Tarihi Yazmalar - Belgeler* (İstanbul 1988) ve Rıfkı Melûl Meriç'in *Mimar Sinan Hayatı Eseri I: Mimar Sinan'ın Hayatına Dair Metinleri* (Ankara 1965) adlı eserleri bu alanda çalışma yapan araştırmacılara kolaylık sağlayan kaynakların başında gelmektedir.

Bütün bunların yanı sıra Hakkı Önkâl'in, hanedan türbelerini mimarî yönüyle ele aldığı *Osmanlı Hanedan Türbeleri* (Ankara 1992) başlığını taşıyan eseri çalışmamıza önemli katkılar sağlamıştır. Araştırmamıza kaynak teşkil eden diğer eserler, Mimar Sinan ve onun yapmış olduğu eserleri konu alan, daha dar çerçeveli hususî araştırmalardır. Bunların başında Ömer Lütfi Barkan'ın *Süleymaniye Cami ve İmareti İnşaatı* (Ankara 1979) adlı eseri gelmektedir.

Son zamanlarda çeşitli üniversitelerde hazırlanmış olan bazı bitirme ve yüksek lisans tezleri, her ne kadar konumuzla doğrudan alakalı gibi görünseler de, bu çalışmalarda mimarî tezyînat konusu ya gelişigüzel bilgilerle geçirilmiş, ya da mevzu bütün yönleriyle ele alınmayıp sadece bazı bahisler inceleme konusu yapılmıştır.

Şüphesiz araştırmamızın asıl kaynağını, incelediğimiz eserlerin bizzat kendileri oluşturmuştur. Türbeler ölçüm, çizim ve fotoğraf çekimleri sebebiyle, birçok defa yerlerinde ziyaret edilerek gerekli incelemeler yapılmıştır.

Osmanlılar, mezar yapı ve bezemeleri alanında, Selçuklulardan farklı bir yol tutarak kendilerine has bir tarz ortaya koymaya çalışmışlardır. Bursa döneminde serdaplı (mezar odalı) ve külahlı Selçuklu tipi mezar yapılarından (künbed) vazgeçip, serdapsız ve kubbeli Osmanlı tipi mezar yapılarına (türbe) geçilmiştir. Bu bünyevî değişiklik, yapının tezyînatına da tabii olarak aksetmiştir. İlk Devir İstanbul türbelerinde görülen tezyînat programının, daha Bursa döneminden itibaren genel hatlarıyla belirlendiğini, en azından takip edilecek yolun ana hatlarının çizildiğini rahatlıkla söyleyebiliriz.

İstanbul yapılarında, türbelere âbidevî bir görünüm kazandırma isteğinden dolayı yapının gövdesi yükseltilmiş, yükselen ve genişleyen nispetler yapıya azamet kazandırmıştır. Hem görkemli hem de zarif görünümlü bir yapı elde etmek için cephelerde, silmeler ve pencere

düzenlemelerinden istifade edilmiştir. Dış cepheler silmelerle katlara ayrılarak ufki ve dik çizgilerle taksimlenmiş, iki veya daha çok sıralı pencere açıklıklarıyla yapıya zengin bir plastik ifade kazandırılmıştır. Cephe düzenlemelerinde renkli taş uygulamasına sınırlı ölçüde yer verilirken profilli silmelere daha çok itibar edilmiştir. Türbe cephelerinde kullanılan farklı eğim ve kesitlerdeki profilli silmeler, günün değişen saatlerinde adeta bir ışık gölge nümayişi sergilemektedir.

Osmanlı türbelerinde ilk olarak Bursa Gülçiçek Hâtun Türbesi'nde (1399) rastladığımız ve Yıldırım Bâyezid Türbesi'nde (1406) daha belirgin bir şekilde ortaya çıkarak yapıyla bütünleşen üç gözlü giriş revakı, Klasik Devir İstanbul türbelerinin de vazgeçilmez bir unsuru olmuştur.

Bursa türbelerinin önemli unsurlarından birisi olan mihraptan, İstanbul türbelerinde kararlı bir biçimde vazgeçilmiştir. Araştırma çerçevesimize giren türbelerden, yalnızca Sultan II. Selim Türbesi'nde (1576) mihraba yer verilmiştir. Mezkûr türbenin kible istikâmetine, sathî bir girinti şeklinde sembolik bir sağır mihrab nişi yerleştirilmiş fakat bu uygulama dönemin diğer türbelerinde tekrar edilmemiştir. Türbelerde mihraptan vazgeçilmesinin, İslâm peygamberinin kabirleri mabed haline getirmeyi yasaklayan sözlerinden kaynaklandığı kanaatindeyiz. Daha evvel de, Sultan II. Murad'ın vasiyet ederek, sünnet gereği toprağa gömülme arzulanması neticesinde, Selçuklu türbelerinde asırlarca süregelen serdab (kripta-mumyalık-cenazelik) katı geleneğinden vazgeçilmiştir. Sultan II. Murad Türbesi'nde (1451) başlayan yeni üslûp arayışları, Mimar Sinan tarafından geliştirilerek neticede her şey yerli yerine oturtulmuştur. Yapı nispetlerinde ahengi yakalamak için çift cidarlı örtü sistemine geçilmiş ve böylece çardaklı türbeler geliştirilmiştir. Türbelerde Kur'ân-ı Kerim okumaya mahsus mahfiller ihdâs edilmiştir. Açık türbelerde kemer gözleri, lokma demirli şebekeyle kapatılırken, takkapılı bir düzen geliştirilmiştir. Kanunî Sultan Süleyman Türbesi'ne (1568), sonradan kızı Mihrimâh Sultan'ın (1578) defnedilmesiyle, hanedan türbelerinde yalnız başına defin geleneği de değişmiş ve daha sonraki türbeler birer aile kabristanına dönüşmüştür.

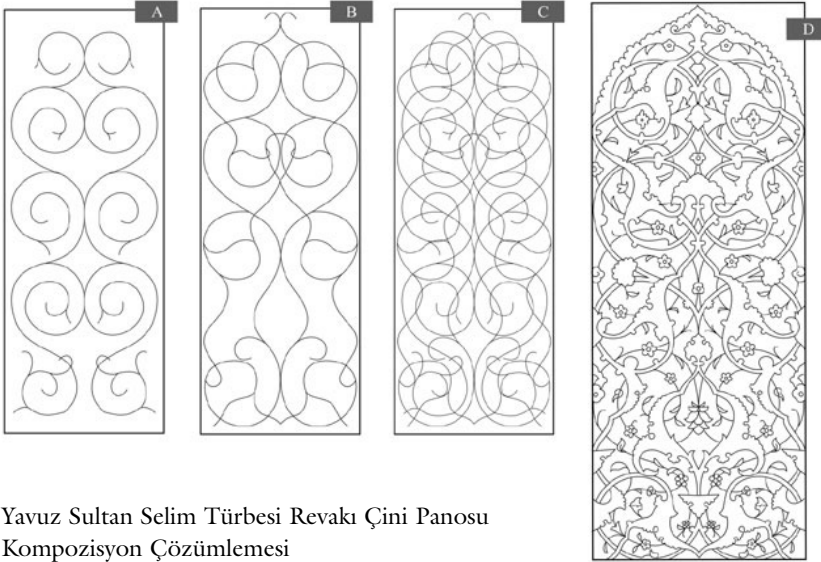
Klasik Devir İstanbul türbelerinin asıl inşa malzemesi taştır. İlk Devir İstanbul yapılarında taş-tuğla münâvebeli Bursa üslûbu yapı tekniği de kullanılmış olmakla beraber, İstanbul üslûbunun benimsediği yapı tekniği 'akçağaçmez'dir. Yapı cephelerinin tuğladan arındırılmış olması, mimarî cephelere daha ağır bir ifade kazandırmıştır. Mimarî cephelerden çekilen tuğlanın sıcak renginin eksikliği, renkli taş bezemeleleriyle giderilmiştir. Klasik Devir hanedan türbelerinin önemli bir kısmında cephelerin mermerle kaplandığı dikkati çekmektedir.



Yavuz Sultan Selim Türbesi Revakı
Çini Panosu



Şehzâde Mehmed Türbesi Harîmi
Çini Panolarından Bir Örnek



Yavuz Sultan Selim Türbesi Revakı Çini Panosu
Kompozisyon Çözümlemesi



Hürrem Sultan Türbesi Revakı Çini Panosunun Etek Kısmı



Kanûnî Sultan Süleyman Türbesi Revakı Çini Panosunun Etek Kısmı



Kanûnî Sultan Süleyman Türbesi Revakı Çini Panosundan Ayrıntı



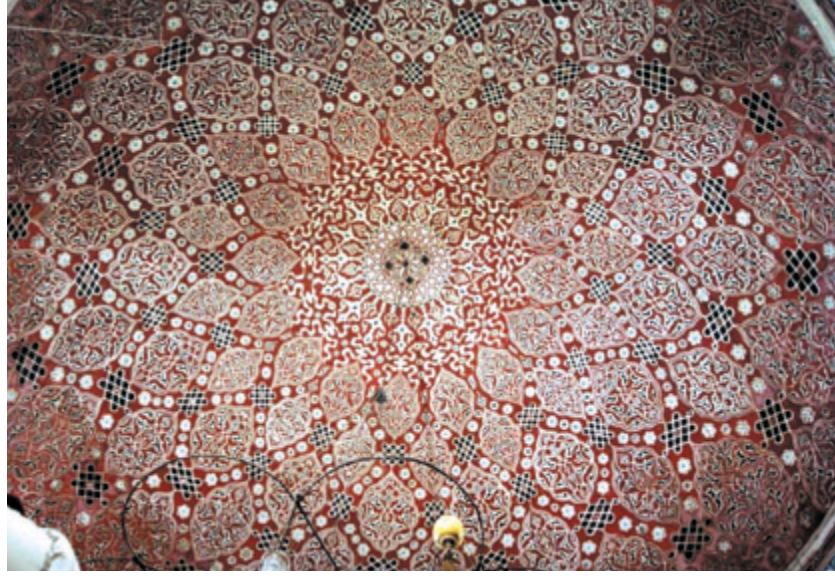
Kanûnî Sultan Süleyman Türbesi
Sedef Kakmalı Kündekârî Kapısı



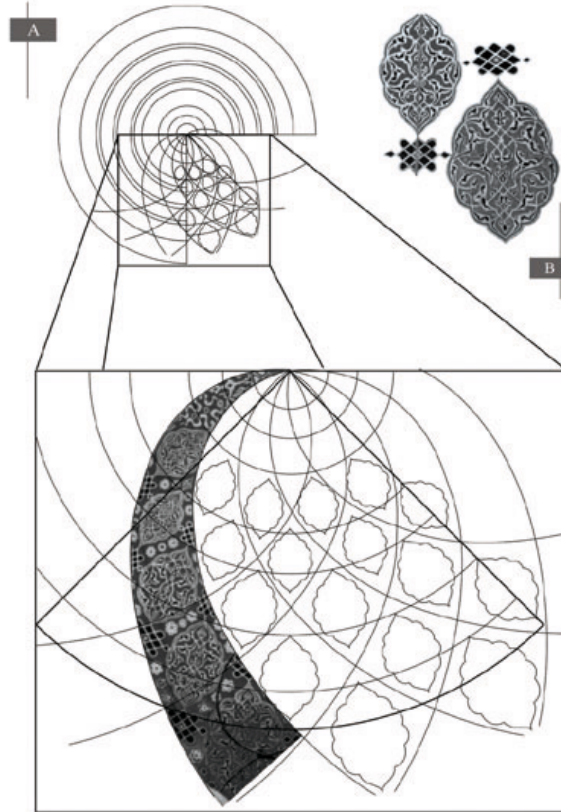
Kanûnî Sultan Süleyman Türbesi
Edirnekârî Bezemeli Dolap Kapağı

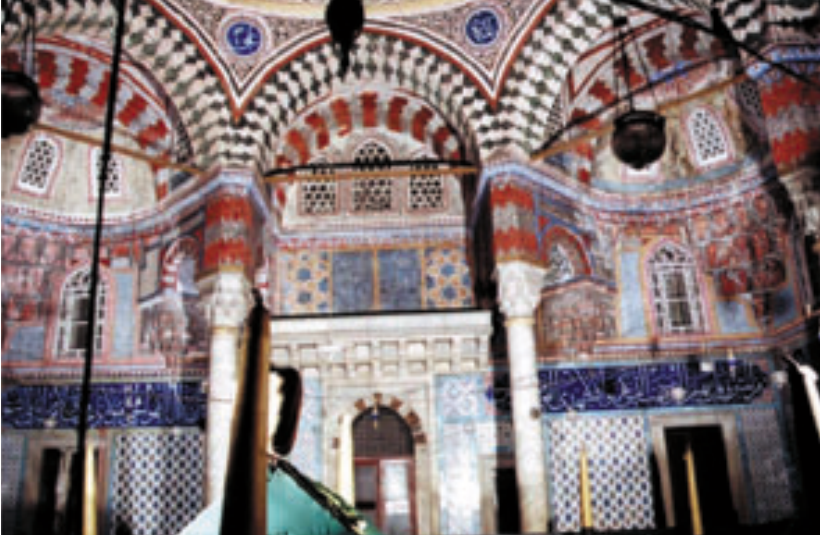


Kanûnî Sultan Süleyman Türbesi Malakârî Kubbe Bezemelerinden Ayrıntı



Kanûnî Sultan Süleyman Türbesi Malakârî Kubbe Bezemeleri





Sultan II. Selim Türbesi İç Tezyînatı Genel Görünümü



Sultan III. Murad Türbesi Malakârî Kubbe Bezemeleri



Sultan III. Murad Türbesi Harimi Çini Panolarından Bir Ayrıntı



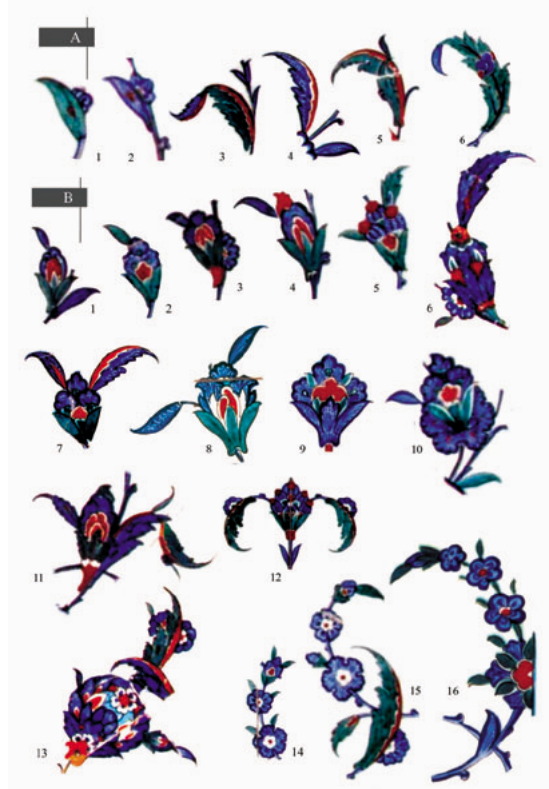
Pulak Mustafa Paşa Türbesi
Şâhidelerinden Bezeme Ayrıntısı



Şehzâde Mehmed
Türbesi Çinilerinden
Yaprak ve Çiçek
Nakışları

Şehzâde Mehmed
Türbesi Çinilerinden
Hatayî Nakşî
Örneklere





Sultan III. Murad
Türbesi Çinilerinden
Yaprak ve Çiçek
Örnekleri



Sultan III. Murad
Türbesi Çinilerinden
Hatayî Nakşî
Örnekleri

Bir satıh değerlendirme sanatı olan malakârî tekniği, Osmanlı türbelerinde ilk kez Yavuz Sultan Selim Türbesi (1522) medhal kemerinin karnında kullanılmış ve daha sonra kubbelerde kullanımı yaygınlaşmıştır. Kanunî Sultan Süleyman Türbesi'nde malakârîye kıymetli taşların katılmasıyla murassa (tarsi') tekniği geliştirilmiştir.

Klasik Devir İstanbul türbelerinde tezyînat programı, plan tiplerine göre bazı farklılıklar arzetsede, genel hatlarıyla iki grupta değerlendirilebilir. Birinci grubu etrafı açık türbeler teşkil etmektedir. Açık türbelerde bezemeler hacet kapısı, mermer sanduka ve şâhidelerde yoğunlaşmaktadır. İkinci grubu çok kenarlı kapalı türbeler oluşturmaktadır. Yavuz Sultan Selim Türbesi, revak çinileriyle kendisinden sonraki türbeleri etkileyen bir örnek olmuştur. Şehzâde Mehmed Türbesi'nden sonra da çini bezeme, yapının harîmine girmiştir. Kapalı türbelerde ekseriyetle yapı duvarlarının iç satıhları, alt pencere seviyesinden itibaren kubbeye kadar kalemkârî bezemelerle süslenmiştir. Bunun dışında türbelerde tezyînat programının vazgeçilmez bir bölümünü ahşap işçiliği oluşturmaktadır. Kapı kanatları ve pencere kapaklarında, künde-kârî tekniğiyle meydana getirilmiş çok zengin repertuara sahip hendesî bezemelerin yanı sıra, sanduka maksurelerinde görülen sedefkârî bezemeler de devrin muvaffak olduğu uygulamalar arasındadır. Sanduka düzenlemelerinde sadeliğe doğru gidilmiş ve sandukalar sembolik hale getirilmiştir.

Bursa Çelebi Mehmed Türbesi'nde (1421) görülen renklisır (lâkabî) çinilerden sonra, bu teknikteki çiniler uzun bir süre sonra ilk defa Yavuz Sultan Selim Türbesi'nde başarılı bir şekilde kullanılmıştır. Osmanlı türbelerinde Çelebi Mehmed Türbesi'yle başlayan lâkabî çini kullanımı, Hürrem Sultan Türbesi (1559) medhalinde bulunan az sayıdaki kaplamalar hariç tutulursa, Şehzâde Mehmed Türbesi'yle son bulmuştur. Arşiv kaynaklarından öğrendiğimize göre Hürrem Sultan Türbesi'nin renklisır çinileri İstanbul üretimi olmayıp deniz yoluyla dışarıdan getirilmiştir. Bu da, renklisır çinilerin merkezinin İznik olduğuna işaret etmektedir.

Mimarî bünyeden bir parça sayılmasalar da, türbe tezyînatının önemli bir bölümünü taşınabilir kıymetli eşyalar oluşturmaktadır. Menkul kıymetler arasında mukaddes emanetler, türbede yatan şahsa ait hususî eşyalar, sedefkârî rahleler, yazma mushaflar, kandiller, şamdanlar ve puşîdelerle türbede kullanılan sair mefrûşâtı sayabiliriz. Bunların pek çoğu türbelerin yapılışından sonraki dönemlere ait olabileceğinden ayrı bir çalışmanın konusu olarak düşünülmüş ve üzerinde ayrıntılı bir şekilde durulmamıştır.

Klasik Devir Osmanlı sanatında, İstanbul'da hüküm süren Rûmî ve Acemî nakkaşların temsil ettiği iki ayrı mektepten söz edilebilir. Saray Nakışhânesi'nde faaliyet gösteren bu iki bölüğün çalışmaları aynı zamanda Osmanlı tezyîni sanatlarının iki üslûbunu teşkil etmektedir. Bezeme sanatlarında üslûp bakımından Acemî nakkaşların tesiri Kanûnî Sultan Süleyman devrine kadar devam etmiş fakat, çinide çok renkli sıraltı tekniğinin kullanılmaya başlanmasıyla Acemî üslûp, yerini İstanbul üslûbuna terk etmiştir. İlk defa Şehzâde Mehmed Türbesi'nde belirtileri görülen şükûfe tarzı, Hürrem Sultan Türbesi'nde iyice açığa çıkmıştır.

Satlı bezemelerinin malzemece türü ne olursa olsun nakış düzenlemeleri, strüktüre uyum sağlayacak şekilde tertip edilmiştir. Nakışlar kendi içinde bulunduğu yere uyum sağlayacak doku oluştururken, dışarıda da strüktür öğeleri tarafından belirlenmiş geometriyi zedelemeyecek şekilde tanzim edilmişlerdir. Bazı küçük tercih farklılıkları olmakla birlikte, bütün malzemeler üzerine aynı tarz nakış ve kompozisyonlar uygulanmıştır.

Osmanlı mimârî bezeme sanatında tezyînâtı meydana getiren nakışlar, konularını daha çok tabiattan almaktadırlar. Nebâtî kaynaklı nakışların ekseriyet teşkil ettiği nakışlar arasında *bulut* motifine de önemli ölçüde yer verilmiştir. Sıraltı çinilerin gelişmesiyle birlikte, Osmanlı çini sanatında nebâtî menşeli nakışların daha da gelişerek arttığı görülmektedir. Çıkış kaynağının hayvânî olduğuna inanılan *rûmî* üslûbu bezemeler, bu devrin çinilerinde nebâtî karakter arz etmektedirler. Rûmî nakışlarda, *pîçîde* tarzı geliştirilmiştir.

Tezyînâtta nebâtî kaynaklı nakışların kullanımı artarken Selçuklular'da sıkça görülen insan ve hayvan gibi canlı tasvirlerden ve fantastik figürlerden sakınılmıştır. Hendesî tezyînât ise, bilhassa ahşap ve çini sanatındaki yerini korumaya devam etmiştir.

Türbelerde dikkati çeken diğer bir husus, değişik muhtevâlî kitâbelerdir. İnşa kitâbelerinden farklı olarak, hem bezeme maksadıyla hem de hayatta olanlara ölümü hatırlatarak öğüt vermek maksadıyla yazılmış âyet, hadis ve kelâm-ı kibar gibi ibâreler, türbede yatan kişinin kimliğiyle de irtibatlandırılarak, türbe tezyînâtına farklı bir hava kazandırılmıştır.

Osmanlı Tezyînâtında Bezeme Unsurlarının Tematik Tasnifi

Osmanlılarda tezyinatın kavranabilmesi, üslûp çözümlemesi, tesir ve tekâmülün tespiti için, genel kabullere göre tezyînâtta görülen bezeme elemanlarını tematik olarak şu şekilde sıralayabiliriz:

1. Hat

Türk tezyîni sanatlarının en mücerret ve âbidevî olanı hat sanatıdır. Hat, inşa kitâbelerinde, âyet, hadis, esmâ, duâ ve kelâm-ı kibarları ihtiva eden levhalarda ve çeşitli mimarî satırlarda kullanılmaktadır. Ölçüleri bir noktadan hareketle tespit edilen harfler, rûhânî bir hendese-ye sahiptir.

Cevherleri aynı fakat üslûpta bazı farklılıklar gösteren hat çeşitleri, önceleri Aklâm-ı sitte adı altında disipline edilmişken, daha sonra gelişimini sürdürerek zengin bir çeşitliliğe kavuşmuştur. Klasik Devir İstanbul hanedan türbelerinde daha çok celî sülûs yazı çeşidinin kullanıldığı görülmektedir.

2. Geometri (Hendese)

Geometrik motif ve kompozisyonlar, insan zihninin buluşlarından örülür mücerret düzenlemelerdir. Tasvirten uzak duran Müslüman sanatkârlar, inançlarına uygun bir yol olarak bilim ve sanatın buluştuğu hendeseye yönelmiş, çoklukta birliği ifade etmenin en güzel yolunu, geometrik şekillerde bulmuşlardır. Her şey bir noktadan ibarettir. Nokta her şeyin merkezi, aynı zamanda her şeyin başlangıcı ve sonudur. Noktanın hareketiyle meydana getirilen şekiller, kırılmak ve birbirini kesmek sûretiyle, merkezî kompozisyonlar oluşturduğu gibi, nihâetsiz terkipler de oluşturabilmektedir. Çoğunlukla bir yıldız merkez olarak gelişirler. Hendesî şekiller arasında daire, sonsuzluk ifadesi olarak önemli bir yere sahiptir. Bütün geometrik şekilleri, bir dairenin içinden kurmak mümkündür. Tevhid inancı etrafında temerküz etmiş olan Türk-İslâm sanatı, bu düşünceyi sonsuzluk ifade eden şekillerle anlatmaya çalışmışlardır. Hendesî terkibât, bütün çağlarda olduğu gibi Klasik Devir Osmanlı sanatında da müstesna yerini daima korumuştur.

3. Rûmî Üslûbu

Roma'ya ait anlamına gelen rûmî (Romî) nakşı, hemen bütün kaynaklarda Anadolu'ya, dolayısıyla Anadolu Selçukluları'na izâfe edilmektedir. Menşei itibarıyla nebatî mi yoksa hayvânî mi olduğu konusunda iki ayrı kanaat bulunmaktadır.

Türk sanatında, bazı çevrelerin lotus ve palmet olarak adlandırdıkları motifler, gelenekçi anlayışa göre çoğu zaman rûmî motifinin bir çeşidi olarak tanımlanmıştır. Rûmînin salt bir nakış değil de aynı zamanda bir üslûp adı olduğu kabul edilirse, mezkûr nakışların isimlendirilmesi hususunda daha isabetli sonuçlara ulaşılabileceğimizi düşünürüz. Hatayî üslûbu için de benzer problemler söz konusudur. Örneklerle

hayvânî bir çıkışa bağlanan rûmînin lotus ve palmet gibi değişik şekillerinin nebâtî isimlerle adlandırılması da ayrı bir tezat teşkil etmektedir.

Fetih sonrası İstanbul'da yaşanan sanat faaliyetleri içerisinde sanatkâr alışverişleri önemli bir yere sahiptir. Bu çerçevede İstanbul Topkapı Sarayı Nakışhanesi'nde çalışmalarını yürüten Bölük-i Acemân ve Bölük-i Rûmiyân adında iki ayrı sanatkâr grubunun olduğu bilinmektedir.

4. Nebâtî Motifler (Hatayî Üslûbu)

Nebâtî motifler Osmanlı tezyînâtının en yaygın bezeme unsuru olup, çeşitli bitkilerin sap, yaprak ve çiçeklerinin üslûba çekilmesiyle meydana getirilmişlerdir. Bu grubun ekseriyetini hatayî üslûbu oluşturmaktadır. Ana vatanı Doğu Türkistan olan *'hatayî üslûbu'*nda bitkiler ileri derecede üslûplaştırıldığından, örneklerin hangi bitkilerden ilham alınarak çizildiği kesin olarak tespit edilememektedir. Tarihî kaynaklarda, bu tarz bezemeler anlatılırken *yaprak (berg)*, *gonca*, *gül ve hatayî* gibi tabirler kullanılmaktadır.

Deseni oluşturan nakışlar, çiçeklerin gonca ve açılmış hallerine, duruş ve ifade şekillerine göre; gonca, gül, hatayî ve yaprak gibi alt sınıflar oluşturmaktadır. Hatayî, zannedildiği gibi bir çiçeğin dikine kesitinin anatomik çizgilerinin stilize edilerek çizilmesiyle değil, çiçeğin anatomik yapısının şeffaflaştırılarak, mestâne bir bakışla üslûba çekilmesiyle meydana getirilmiştir. Hatayîyi meydana getiren çiçekler, ilham kaynağına göre, tek yapraklı, katmerli yapraklı, çanaklı veya çanaksız olmak üzere değişik şekillerle ortaya çıkmaktadır.

5. Şükûfe

XVI. yüzyılın ikinci çeyreğinde saray nakkaşbaşısı (sernakkaşı) Şahkulu, hatayî üslûbuna önemli yenilikler getirmiştir. XVI. yüzyılın ikinci yarısında Şahkulu'nun talebesi Kara Memi'nin, Hasbahçe'nin çiçeklerini tezyînâtımıza taşımasıyla natüralist bir hareket başlamış, neticede *şükûfe* (çiçek) üslûbu doğmuştur. Son devirde batılılaşma tesiriyle yaygınlaşan çiçek resimleri ile şükûfe tarzını birbirine karıştırmamak gerekmektedir. Zira şükûfe üslûbunda çiçeklerin öz hatları korunarak yarı üslûplaştırılmaları sözkonusudur. Halbuki çiçek resimciliğinde üslûplaştırma olmayıp, müstakil tablo gibi düşünülen çiçek resimleri bir tezhîb üslûbu içerisinde bezeyici unsur olmaktan çok, resim sanatı içerisinde değerlendirilmesi gereken farklı bir hususu teşkil etmektedir.

6. Bulut

Türk sanatında XV. asırdan sonra müstesna bir yere sahip olan bulut motifinin tezyînâtımıza Çin kültüründen geçtiği bilinmektedir. Çin sanatında, bilhassa inanca dayalı olarak zuhûr edip gelişen bulut nakışı,

XV. asır Herat ve Şiraz mektebinin sıkça kullandığı bir bezeme unsurudur. Anadolu Selçuklularında şu âna kadar rastlayamadığımız bu motifin Türk sanatına Osmanlılar zamanında, Timurlularla olan münasebetler sırasında, Tebriz ve Herat ekolü ile gelmiş olması kuvvetle muhtemel görünmektedir.

Bulut motifi Türk tezyinî sanatlarında, Fatih Sultan Mehmed zamanında kullanılmaya başlamış, II. Bâyezid zamanında yaygınlık kazanmıştır. Osmanlı tarzındaki klâsik örneklerine ise XVI. asrın ikinci yarısında rastlanmaktadır. Bu nakış, mutfak eşyalarından savaş aletlerine, duvar çinilerinden kuyumculuk işlerine varana kadar her sahada kendisine yer bulmuş ve en parlak devrini Osmanlı İznik çinileriyle yaşamıştır. Daha çok dolantı ve yığın halinde bulunan bu bezek, yalnız başına kompozisyonlar oluşturabileceği gibi, diğer nebâti motiflerle beraberce de uyum içerisinde terkiât oluşturabilmektedir. Hatayî üslûbu ile birlikte sıkça kullanılmış olmasına rağmen, rûmî nakışları arasında da nadiren kullanılmıştır.

7. Hayvan Üslûbu

Osmanlılarda hayvan üslûbundaki bezemeler, efsanevî veya gerçek hayattaki canlıların üslûplaştırılmasıyla, Orta Asya hayvan üslûbundan farklı olarak kullanılmaya devam etmiştir. Daha çok kitap sanatlarında karşımıza çıkan hayvânî üslûptaki bezemelere, Osmanlı mimarî tezyînatında çok az yer verilmiştir.

8. Benek ve Peleng

Budist menşeli *çintamani* motifiyle karıştırılan *benek* nakışı literatürümüzde, *peleng* nakışıyla da birleştirilerek *çintemânî* olarak kullanılmaktadır.

Benek nakşının esasını, merkezleri bir yana kaydırılmış içten teğet, üç daire oluşturmaktadır. İki altta birisi üstte olmak üzere, merkezleri birbirine bakan üç benekten meydana getirilen tertip daha yaygın bir şekilde kullanılmaktadır.

Araştırmalarda şimşek, bulut ve Buda'nın dudağına benzetilen dalgaların aslında kaplan postundaki dalgalı çizgiler olduğunu Osmanlı arşiv belgelerinden öğreniyoruz. Dalgalı iki çizgiden oluşan bu nakşa eski vesikalarda '*peleng*' adı verilmektedir.

Pars beneği, kaplan çizgileriyle birlikte sıkça kullanıldığından, bu iki nakış çoğu zaman aynı motifmiş gibi telakki edilmiştir. Benek ile pelengin, birbiriyle uyumlu ancak birbirinden tamamen farklı, ayrı birer nakış örneği oluşturdukları, arşiv kaynaklarında ayrı ayrı isimleri zikredilmiş olmasından anlaşılmaktadır.

9. Remzî Motifler ve Kozmik Semboller

Çeşitli mânâlar yüklenmiş ay, yıldız, güneş gibi tabiat varlıklarına, Türk sanatlarında sıkça rastlanmaktadır. Bilhassa ilk devir yapılarında bina cephelerinde, mihrap, minber ve ahşap kapılarda müstakil olarak kullanılan bu semboller, ileri derecede üslûplaştırılmış olarak, hendesî tezyînâtta da sık sık kendini göstermektedir.

10. Karma Uygulamalar

Birden çok nakşın aynı tarh içinde, girift ya da tabakalar halinde kullanılması, yeknesaklığı önleyerek kompozisyona derinlik ve zenginlik katmaktadır. Klasik Devir Türk tezyînî sanatlarında desenler çizilirken, aynı tarhı paylaşan nakışlar arasında uyum aranarak, tabiata aykırılıktan uzak durulmuştur. Nakış tercihinde bilinçli seçimler yapılarak, kompozisyon içinde ahenkli bir harmanlama meydana getirilmiştir.

11. Mimarî Şekiller ve Eşya Resimleri

Mimarî tezyînâtın önemli bir kısmını kemer ve sütun şekilleri, eli-böğründe, çörten, kum saati başlıklara sahip köşe sütunçeleri, mihrâbiye, mukarnas gibi mimarî karakterli unsurların yanı sıra kandil, şamdan, saksı ve vazo gibi eşya resimleri teşkil etmektedir.

Kompozisyon Oluşturma Usülleri

Teker teker fazla bir anlam ifade etmeyen bazı motifler, belli yöntemlerle bir araya getirilerek bir bütün oluşturulmaktadır. Bunun için önce, tezyîn edilecek sahayı belli tarhlara ayırarak, motifleri taşıyacak olan bezemenin iskeletini ve kanaviçesini oluşturmak gerekir. Ferdî nakışlar, tenâzur ve tekrarlama yoluyla çoğalarak devam eden hareketlerle birbirine bağlanıp bütünü meydana getirirler. Osmanlı tezyînâtında kompozisyon oluşturma usûllerini şöyle sıralayabiliriz:

1. Simetrik (Tenâzurî)

Tenâzur, kompozisyonu oluşturan elemanların 1/2, 1/4 veya daha fazla kesrinin çizilerek katlanması sùretiyle bütün oluşturma yöntemidir. Kompozisyonu oluşturan desenlerin sap ve kanaviçeleri çizildikten sonra desen katlanarak kompozisyon tamamlanır. Ayırım noktaları kıvrılan yapraklarla örtülerek, desen âdeta bir ağ gibi örülür.

2. Tekrarlı (Mükerrer)

Kompozisyonun uygulanacağı sahaya, düz ya da baklava şeklinde bir şebeke çizilir. Müstakil olarak hazırlanan nakış veya nakış grupları, önceden hazırlanmış olan şebekeye belli şekillerde dizilerek tekrar eden aynı unsurlar, sonsuza kadar uzatılır.

3. Akışkan (Seyyâl)

Akışkan kompozisyonlar, bir noktadan başlayıp sarmaşık gibi gelişerek, katlanma veya tekrarlama yapılmaksızın sonsuza kadar devam eder. Daha çok helezonlardan oluşan bu tür kompozisyonlarda sapsar, ters ve düz dönüşlerle çeşitli kıvrımlar yaparak ilerler. Nakışlar bu sapsar üzerine uygun biçimde yerleştirilir. Seyyâl kompozisyonlarda ekseriyetle tekrara yer verilmez.

Kompozisyon Düzenleri

Mimarî satırlar tenâzur, mükerrer ve seyyâl kompozisyonların çeşitli şekillerde tertip edilmeleriyle bezenmiştir. Türk tezyînatında kullanılan bütün kompozisyon örnekleri derlenerek, bugüne kadar toplu bir değerlendirilmeye tâbi tutulmadığından, Türk tezyînatındaki kompozisyon kurma esasları, araştırmacılarca farklı bakış açılarından ele alınarak birbirinden farklı sınıflandırmalar yapılmıştır. Tespitlerimize göre Türk tezyînatındaki kompozisyon düzenlerini şöyle özetleyebiliriz:

1. Serbest ve Müsennâ Kompozisyonlar

Serbest ve Müsennâ kompozisyonlar, içerisinde tekrar ve tenâzur bulunmayan, adından da anlaşılacağı gibi, uygulama yapılacak sahanın, arzulanıldığı şekilde serbestçe kullanılmasıyla meydana getirilen, başlangıç ve bitiş noktaları belli olan düzenlemelerdir. Müsennâ düzenlemeler, serbest bir şekilde hazırlanan desenin bir kez katlanarak, kendisine ayrılan çerçeve içinde başlayıp biten tertiplerdir. Bir kez katlanması sûretiyle meydana getirilen ters simetrik kompozisyonları da bu sınıfta değerlendirebiliriz.

2. Merkezî veya Müdevver Kompozisyonlar

Kompozisyonu oluşturan desenlerin, simetri esasına dayalı, bir merkezden çıkan şuaî mihvare göre tertip edilmesiyle, başladığı yerde biten kompozisyonlardır. Bu grubu dâirevî yazı kenarı bezemele-ri, şemse ve madalyonlar oluşturmaktadır. Bir merkez etrafında tek yönde ilerleyen kapalı düzendeki süslemeler, merkezî kompozisyonların dikkate değer farklı bir sınıfını meydana getirmektedir. Bu çeşit kompozisyonlar bir merkez etrafında dönerek fasit daire oluşturmaktadırlar.

3. Müselsel ve Sonsuz (Ulama) Kompozisyonlar

Müselsel terkibât, büyük ölçüde simetri esasına dayalı bir düzenlemedir. Kompozisyonu teşkil edecek bir modülün, dört yönde, merkezden muhite doğru sonsuza dek katlanarak gelişmesiyle meydana

gelir. Türk sanatındaki sonsuzluk fikri, tezyînâtın da ana umdesini teşkil eder. Geometrik bezemeler dışında, esasını rûmî ya da nebâtî kıvrımların oluşturduğu helezonların da sonsuzluk prensibinden hareket ettiği anlaşılmaktadır.

4. Girift Kompozisyonlar

Hatayî bulut ve rûmî gibi birden fazla motif grubunun, desen örgüsünün girişik bir şekilde ya da tabakalar oluşturacak şekilde bir arada kullanılmasıyla elde edilen kompozisyon türüdür.

5. Akışkan ya da Yürüyen Kompozisyonlar

Yürüyen kompozisyonlar genelde simetri esasına dayalıdır, fakat, desenler kaydırılmış mihver üzerinde yürütüldüğünden, tam bir simetri söz konusu değildir. Desen ağları yilankavî bir yapıya sahiptir.

6. Kenarsuları (Çerçeveleyici Kompozisyonlar)

Kenarsuları sonsuza kadar devam edebilecek karakterde, ancak iki yanından sınırlı, pano veya bir mimarî unsuru çerçeveleyen, uzun şerit halindeki kompozisyonlardır.

7. Karma Kompozisyonlar

Yukarıda zikredilen kompozisyonların birden fazlasının aynı satıhta, birlikte düşünülerek tertip edilmesiyle meydana getirilen düzenlemelerdir.

Sonuç olarak Bursa'da başlatılmış olan Osmanlı türbe mimarisi ve tezyînât anlayışı, klasik şeklini Mimar Sinan Mektebi'yle tamamlamış, Dalgıç Ahmed Ağa'ya (ö. 1607) kadar da bozulmadan devam etmiştir. Nakış üretim usûlleri ve kompozisyon oluşturma esasları belli temellere oturtulmuş olmakla beraber hiçbir zaman yenilik arayışlarından vazgeçilmemiştir.