

PAPER DETAILS

TITLE: 15. Yüzyil Osmanli Kalemisi Tezyinatinda Kullanilan Rûmî Motifler Üzerine Bir
Degerlendirme

AUTHORS: Semih IRTES, Ali Fuat BAYSAL, Ayse Zehra SAYIN

PAGES: 311-336

ORIGINAL PDF URL: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/2002040>

15. Yüzyıl Osmanlı Kalemîşi Tezyinatında Kullanılan Rûmî Motifler Üzerine Bir Değerlendirme

An Assessment on The Rûmî Patterns Used in The 15th Century Ottoman Painted Decorations

M. Semih İrteş^{*}, Ali Fuat Baysal^{**}, Ayşe Zehra Sayın^{***}

Öz

Osmanlı kalemîşi sanatında önceki dönemlere ait süsleme anlayışından farklı olarak 15. yüzyılda yeni bir üslup ortaya çıkmıştır. Mirasını devraldıkları Selçuklularda görülmeyen bu farklılığın ortaya çıkmasında Osmanlıların beylikten devlete geçişinin, Timur'un ve yakın coğrafyalardan sanatkâr değişimlerinin büyük etkisi olmuştur. Osmanlıların başkenti Bursa ve Edirne'deki yapıların kalemîşlerinde bu etkinin uygulamaları görülmektedir. Günümüze ulaşan yapılarda bulunan kalemîşlerinde desen yoğunluğu ve desenleri oluşturan motiflerdeki abartı dikkat çekmektedir. Özellikle Edirne Muradiye Camii, Bursa Şehzade Mustafa-Cem Sultan Türbelerindeki kalemîşleri dönemin anlayışını en güzel şekilde örneklemektedir. Anlayıştaki bu değişim Türk tezyinatının ana motiflerinden olan rûmî motiflerinde takip edilebilmektedir. Halef-selef oldukları dönemlerde daha sakın ve sade olarak kullanılan rûmîler, 15. yüzyılda oldukça detaylı çizilmiş ve aynı biçimde renklendirilmiştir. Tezyinat kitaplarında yer alan klasik rûmî tipolojisinin dışında, fantezi uygulamalar yapılmış ve devrin heyecanını barındıran yeni örnekler ortaya konmuştur. Bunlar bütünlük ve yapışık rûmîler olarak adlandırılan, bugüne değin üzerinde yorum yapılmayan ilginç rûmî tasarımlardır.

Bu çalışmada 15. yüzyıl Osmanlı kalemîşi tezyinatında görülen rûmî motiflerinin farklı biçimleri incelenmiştir. Sade (yalın), sencîde, sarılma, hurde, dilimli ve dendanlı rûmî türleri kısaca tanımlanmışken "bütünlük ve şeritlere yapışık rûmî" türleri geniş şekilde ele alınmıştır. Ayrıca devrin özgün nakışları olarak karşımıza çıkan bu yenilikçi tasarımlar devrin sufi anlayışının bir etkisi olarak düşünülmüş ve konu bu açıdan da değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler

15. Yüzyıl Kalemîşi, Tezyinat, Vahdet, Tasavvuf, Bütünlük Rûmî, Şeritli Rûmî

Abstract

The Ottoman concept of decoration, unlike the ornament approaches of previous periods in painted decoration art, presented a new style in the 15th century. In the emergence of this difference, which was not seen in the Seljuks, where they inherited their heritage, the change of the Ottomans from the principality to the state, Timur and his transfer of artists from nearby geographies had a great impact. The applications of this effect can be seen in the painted decorations of structures in Bursa and Edirne, the capitals of the Ottomans. In the existing painted decorations found in the structures that have reached today, the pattern density and exaggeration in the motives that make up the patterns are conspicuous.

* Sorumlu Yazar: M. Semih İrteş (Mimar-Nakkaş), Nakkaş Tezyini Sanatlar Merkezi, İstanbul, Türkiye. E-posta: semihirtes@gmail.com ORCID: 0000-0002-8981-7126

** Ali Fuat Baysal (Doç. Dr.) Necmettin Erbakan Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Mimarlık Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Konya, Türkiye. E-posta: afbaysal@gmail.com ORCID: 0000-0002-8616-8781

*** Ayşe Zehra Sayın (Öğr. Gör. Dr.), Necmettin Erbakan Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Mimarlık Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Konya, Türkiye. E-posta: aysezehra42@gmail.com ORCID: 0000-0001-8574-3994

Atf: İrteş, M. Semih, Baysal, Ali Fuat, Sayın, Ayşe Zehra. "15. Yüzyıl Osmanlı Kalemîşi Tezyinatında Kullanılan Rûmî Motifler Üzerine Bir Değerlendirme." *Art-Sanat*, 19(2023): 311–336. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2023.19.1002682>

In particular, the exemplifies in Edirne Muradiye Mosque, Bursa Şehzade Mustafa-Cem Sultan Tombs represent the understanding of the period in the most beautiful way. We can be followed this change of understanding best in the Rumi patterns, which are one of the main patterns of Turkish decoration. The Rumi patterns, which were used in calmer and simpler means during the periods when they were successor-predecessors, were drawn in detail and colored similarly in this century. Apart from the classical Rumi typology specified in the decoration books, fancy practices were made and new examples reflecting the excitement of the era were put forward. These are interesting Rumi patterns, which we called unified and conjoined Rumi, which have not been commented on until today. In this study, different forms of motifs seen in 15th-century Ottoman hand-drawn ornaments were examined. While plain (simple), sencide, hug, scrap, sliced and dendan types have been briefly defined, “integrated and adhered to strips” types have been extensively discussed. In addition, these innovative designs, which appear as the original embroidery of the period, were considered as an effect of the Sufi understanding of the period and the subject was evaluated from this point of view.

Keywords

15th Century Painted Decoration, Bursa School, Mysticism, Unified Rûmî, Striped Rûmî

Extended Summary

The rûmî motif, one of the most important motifs of our ornamental arts, was applied in a new style in the 15th century, different from the ornamentation approach of the previous periods in Ottoman hand-drawn ornaments. Rûmî motifs are classified as plain, dendan, embroidered, senjide, hug and scrap in the sources. In 15th-century architectural decoration, it is seen that some forms included in this thought. There are examples of this motif in mosques and tombs in Bursa and Edirne, the ancient capitals of the Ottoman Empire. Exaggeration and intensity of the general decoration understanding of the period in the rûmî motifs in the hand-drawn embroidery draw attention. The motif is very detailed in the singular (sliced, dendan), and in the plural, it is designed in different ways (integrated, banded conjoined).

Rûmî with animal characters, which we are familiar with from the Seljuk ornamentation, were made on various drawings, slices, dendans and munhanis in the applications of this period. The motif of the period moved away from its animalistic appearance and turned into a decorative form of almost unknown origin. One of the striking features of the period patterns is that the main structure of the designed Rumis never remains empty and almost all of them are made of internal structure. Another feature is that auxiliary elements such as wings and agraphia are not preferred much in designs created from rûmî motifs. The practical application of the motif also enabled the gradual coloring of the rûmî. A small number of wings and clips were used in the formation of the pattern in the composition. As a result of this, line distributions in the pattern were provided in the form of a fork over the rûmî line instead of a wing or agraphia or with a second line coming out of the body. Mostly, there is no concealment at the separation points of the lines.

In our article, it was examined in detail the hand drawing of Bursa Yeşil Kulliye (1414-1419), Edirne Eski Mosque (1414), Edirne Muradiye Mosque (1436), Edirne Üç Şerefeli Mosque (1447) and ceramics altar of Edirne Muradiye Mosque which

contains examples of 15th-century motifs. In addition, the tombs of Şehzade Mustafa - Cem Sultan (1479), Şehzade Mahmud (1507), Gülruh Sultan (1527) (1495) in the Muradiye Complex in Bursa and Mevlana Tomb were also analyzed. Some rûmî forms, which were used in the Seljuk and Principalities periods and the Ottoman classical art period and not included in the classification, are also seen in these structures, apart from rûmî motifs classified as plain, sencîde, hug and scrap in the sources. These are interesting rûmî designs that we call integrated and conjoined rûmîs, which have not been commented on until now. In addition, rûmî motifs with slices and dendan in differ their unusual use. Under the title “Integrated rûmî”, the rûmî motifs appear as a single rûmî motif by becoming integrated; Under the title “Striped Conjoined Rûmî”, the design of rûmî around a strip and attached to the strip; Under the title of “Rumites from Dilim and Dendan”, the density that occurs in the structure of rûmîs and therefore the likeness of rûmîs to vegetable motifs is explained. In addition, it has been determined that the Sufî understanding of the period affected this change in the structural design of the motif.

As a result, it has been determined that the Bursa art style affects the transformation of the rûmî motifs in the 15th-century 1ornaments into an unusually different form. At the head of the Bursa art school, Ali b. There is Elias Ali. The Samarkand style, established by Timur, was synthesized by blending it with the contributions of Nakkaş Ali in Anatolian geography. This style thus 15th-century Ottoman hand-drawn ornaments found a place the Bursa style. In addition, it is seen that three different designs have been developed in the change in the rûmî motifs we mentioned in the penned pencils examined. These designs were used in period decorations. The first of these is the change in the structure of rûmî motifs. In the rûmî motifs applied, vegetable motifs were used more intensively in this period. The second of these is the state of rûmî being one with each other. In this formation, which we define as integrated rûmîs, plain, scrap and rûmîs with dendan were brought into a whole with each other and took their place in hand-drawn embroidery as the original motif of the period. The third striking feature of the ornament style of the period is the concept of designing rûmîs around a strip and adhering to the strip. The decorations examined, it was determined that the capital Edirne was an important decoration center and important designs were put forward in this period. It is understood from the pattern designs that the social and religious life of the period had a profound effect on the muralists. The vast knowledge of motifs and pattern designs of the artisans who produced works in the Anatolian geography was further enriched by the influence of the Samarkand school and the Mevlevi artisans in this process.

Giriş

İnsan tabiatının şekillenmesinde ve karakter oluşumunda kişinin bulunduğu ortamın, yaşadığı coğrafyanın ve iklimin etkilerinin varlığı bilinmektedir. Çevre ile olan bu yakın etkileşim aynı şekilde insan ürünü olan motiflerin oluşumunda da etken faktör olarak ortaya çıkmaktadır. Bir toplumun tarihî seyri içerisinde şekillenen motifler o toplumu diğerlerinden farklı kılan bir medeniyet göstergesidir. Türk toplumu için geçmişte Orta Asya bozkırlarında sürdürülen göçebe ve yerleşik hayatın gerçekleri, tabiatıyla tezyinat sanatlarında kullanılagelen motiflerin tezahürünü sağlamıştır.

Tezyinî sanatların en önemli motiflerinden olan rûmîler, toplumun sosyal yaşantısını ifade eden motiflerden biridir. Tasarımlardaki motiflerin çeşitliliği dönem dönem farklılıklar arz etmiş olmasına rağmen kültürlerarası etkileşimin de yardımıyla rûmî motifleri Abbâsîlerden Endülüs Emevîlerine, Karahanlılardan Gaznelilere, Fâtımîlerden Memlûklere kadar Türk ve İslam beldelerinde tezyinat örgesi olarak kullanılmıştır. Rûmî motifler Timurlu bölgesinde “islîmî” veya “islâmî”, Bağdat ve Tebriz gibi sanat merkezlerinde “eslîmî, islîmî, selîmî” diye tabir edilmiş²; Orta Asya’dan Anadolu’ya ulaştığında Anadolu’dan mülhem “rûmî”, Selçuklulara izafeten “Selçukî” ismi ile şöhret bulmuştur³. Anadolu’nun fethi ile birlikte bu coğrafya üzerinde üretilen hemen her eserin bezemesinde dikkat çekici boyutta kullanılan rûmî motifleri kaynaklarda sade (yalın), dendanlı, işlemeli (nakışlı), sencide, sarılma ve hurde⁴ diye tasnif edilmiş olsa da 15. yüzyıl mimari tezyinatında bu sınıflandırmaya dâhil edilmeyen bazı biçimlerin var olduğu bir gerçektir. Geçmişin aksine motifin yapısında ve sistematikteki farklı uygulamalar dönemin tezyinat anlayışı ile ortaya konan bazı tasarımlarda açıkça görülmektedir. Osmanlı’nın kadim başkentleri Bursa ve Edirne’de bulunan ve günümüze ulaşabilmiş Edirne Eski Cami (1414), Edirne Muradiye Camii (1436), Edirne Üç Şerefeli Cami (1447) ve Bursa Şehzade Mustafa-Cem Sultan Türbesi’nin (1479) kalemişi nakışlarında bu motife ait örnekler bulunmaktadır. Dönemin tezyinat anlayışını ve motif özelliklerini ifade açısından önem arz eden bu nadir örneklerin benzerlerin Afyon Gedik Ahmet Paşa (İmaret) Camii (1472) ve yüzyılın sonlarında yapıldığı düşünülen Konya Mevlana Türbesi (1495) ile 1527 tarihli Gülruh Sultan Türbesi kalemişlerinde⁵ de bulunması bu anlayışın uzun yıllar sürdüğünü göstermektedir (G. 1a, G. 1b, G. 1c, G. 1d, G. 1e, G. 1f).

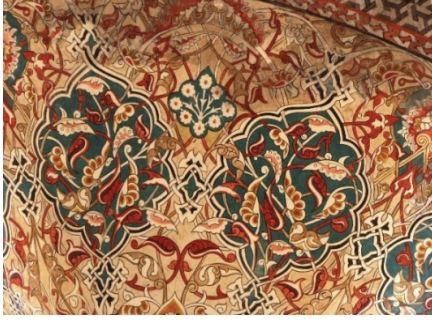
1 Gülrü Necipoğlu, “From International Timurid to Ottoman: A Change of Taste in Sixteenth-Century Ceramic Tiles”, *Muqarnas* 7 (1990), 138.

2 Aziz Doğanay, “Tezyinat”, *TDV İslâm Ansiklopedisi*, c. 41 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları 2012), 81.

3 Ali Fuat Baysal, “Konya’da Bulunan Anadolu Selçuklu Sanatlarında Kullanılan Rûmî Motifler” (Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi, 1998), 16.

4 İnci Birol ve Çiçek Derman, *Türk Tezyinî Sanatlarında Motifler* (İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı, 1991), 182.

5 Serpil Bağcı, “Osmanlı Mimarisinde Boyalı Nakışlar”, *Osmanlı Uygarlığı II*, ed. Halil İnalcık ve Günsel Renda (İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2003), 741.



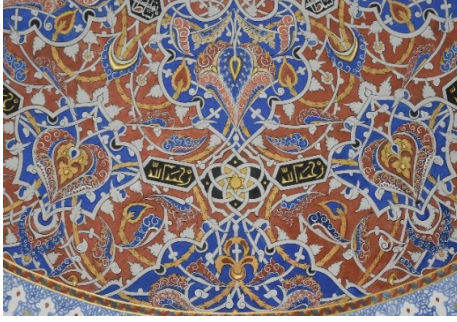
1a: Edirne Eski Cami 1414



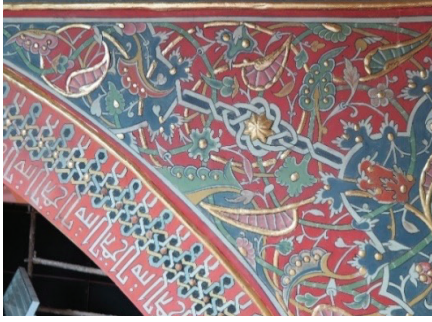
1b: Edirne Üç Şerefeli Cami 1436



1c: Edirne Muradiye Camii 1447



1d: Cem Sultan Türbesi 1479



1e: Mevlana Türbesi 1495



1f: Gülrüh Sultan Türbesi 1527

G. 1: Dönemin Tezyinat Anlayışına Göre Kullanılan Rûmî Motifler: Edirne Eski Cami (1a), Edirne Üç Şerefeli Cami (1b), Muradiye Camii (1c), Cem Sultan Türbesi (1d), Mevlana Türbesi (1e), Gülrüh Sultan Türbesi (1f) (Ali Fuat Baysal, 2011)

Rûmî Motifler ve 15. Yüzyıl Kalemîşi Tezyinatında Kullanımı

Göçebe-avcı kültürün etkisinin göz ardı edilemeyeceği rûmî motiflerin sistematiğinde bir esneklik ve hareket vardır. Bu durum, sanatkarın hayal gücüne bağlı olarak motifin her türlü kompozisyonda, taş, çini, metal, ahşap gibi sert ve kaba malzemeler veya deri, kâğıt, ipek gibi yumuşak malzemeler üzerinde uygulanabilmesine imkân vermektedir. Ayrıca bu motifler ister negatif ister detaylı ve renkli formlarda

olsun, kendi kural ve kaideleri içerisinde tatbik edilebilen bir yapıya sahiptir. Tasarlandığı dönemin üslubuna göre anatomik yapılarında bazı farklılıklar görülse de sistematığı değişmeyen rûmîlerin 15. yüzyılda kullanımı, Selçuklular, Beylikler ve Osmanlı klâsik döneminde kullanılan rûmî motiflerden oldukça farklıdır. Anadolu Türk tezyinî sanatında rûmî motifler 13. yüzyıl başından 16. yüzyıl sonuna kadar geçen süreçte biçimlerindeki çeşitliliğin yanı sıra yapısındaki değişiklikler ile de dikkat çekmektedir⁶.

Devrin genel tezyinat anlayışında olduğu gibi motiflerin detaylarında da ciddi bir abartı ve yoğunluk söz konusudur. Motif tekilde çok fazla detaylandırılmış (dilimli, dendanlı), çoğulda farklı biçimlerde (bütünleşik, şeritli yapışık) şekillendirilmiştir. Selçuklu tezyinatından aşına olduğumuz yalın, iri ve tombul yapılı hayvansal karakterli rûmîler, bu dönem uygulamalarında üzerine çok çeşitli çizimler, dilimler, dendanlar, münhaniler yapılmak suretiyle hayvansal görünümünden uzaklaşarak neredeyse kökeni belli olmayacak dekoratif şekle dönüşmüştür⁷. Rûmî motiflerin kökeninin nebati mi yoksa hayvani kaynaklı mı olduğu tartışmasına girmeden motiflerin bir evrim içerisinde olduğunu, dönem tezyinatında uygulanan rûmîlerin dış çizgilerindeki abartılı dilim ve münhani dendanlarla asma (üzüm) veya çınar yaprağına benzer bir şekle büründüğü söylenebilir⁸ (G. 2b, G. 4a, G. 4b, G. 4c). Rûmîlerin bu şekle dönüşmesinde dönemin önemli bir nakkaşı olan Özbek asıllı Baba Nakkaş'ı ve onun üslubunun etkisi göz ardı edilemez. Ayrıca rûmîlerdeki bu evrilme hadisesi kompozisyonda yer alan irili ufaklı, düz ve kıvrımlı nebati motiflere uyum sağlama düşüncesinin bir sonucu da olmalıdır.

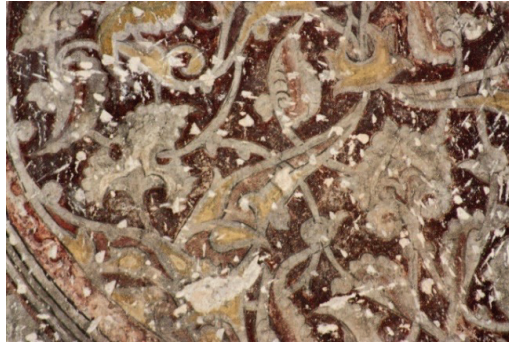
6 Semih İrteş, *Muhteşem Karahisari Kur'an-ı Kerim'i Koltuk Tezhipleri-I* (İstanbul: Nakkaş Tezyini Sanatlar Yayınları, 2021), 27.

7 Cahide Keskiner, *Türk Motifleri* (İstanbul: Turing Yayınları, 2001), 6.

8 Rumi motiflerin kökeni konusunda, bitkisel kökenli ve hayvansal kökenli olmak üzere iki farklı görüş olmakla birlikte biz hayvansal kökenli olduğu kanaatini taşımaktayız. Bu konu hakkında daha geniş bilgi için bk. İrteş, *Muhteşem Karahisari Kur'an-ı Kerim'i Koltuk Tezhipleri-I*; Baysal, "Konya'da Bulunan Anadolu Selçuklu Sanatlarında Kullanılan Rûmî Motifler"; Zekeriya Şimşir, "Konya'daki Selçuklu Mimarisinde Rûmî Motifi" (Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi, 2002); Hatice Aksu, "Rumi Motifinin İlk Öncüleri", *Türkler Ansiklopedisi*, c. 4, (Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002), 182-192; Selçuk Mülâyim, "Rûmî Motifinin Zoomorfik Kökeni Hakkında", *Uluslararası Osmanlı Öncesi Türk Kültürü Kongresi Bildirileri* (Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 1999), 177-181; Birol ve Derman, *Türk Tezyini Sanatlarında Motifler*; Azade Akar ve Cahide Keskiner, *Türk Süsleme Sanatlarında Desen ve Motif* (İstanbul: Sanat ve Kültür Yayınları, 1978), 19.



2a: Edirne Üç Şerefeli Cami



2b: Edirne Muradiye Camii

G. 2: Hurde, Dendanlı ve Münhanili Rûmîler, Edirne Üç Şerefeli Cami (2a), Muradiye Camii (2b) (Ali Fuat Baysal, 2011)

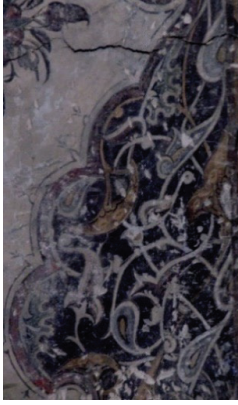
Dönem desenlerinde dikkat çeken özelliklerden biri tasarlanan rûmîlerin ana yapısının hiçbir zaman boş kalmaması ve hemen hepsine iç bünye uygulaması yapılmasıdır. Bir diğer özellik ise rûmî motiflerden oluşturulan tasarımlarda kanat ve agraf gibi yardımcı elemanların çok tercih edilmemesidir. Asli yapısı itibarıyla bir münhani olan rûmîlerin pek çoğunun iç bünyelerine tekrar münhani motiflerinin ilave edilmesiyle motif yapısı değişmiştir. Motif üzerinde yapılan bu uygulama aynı zamanda rûmîlerin kademeli olarak renklendirilmesine de imkân sağlamıştır. Kompozisyon içerisinde yer alan desenin oluşumunda az sayıda kanat ve agraf kullanılması neticesinde desendeki hat dağılımları, kanat veya agraf yerine rûmî hat üzerinden çatal şeklinde ya da rûmî bünyesinden çıkan ikinci bir hatla sağlanmıştır. Hatların ayırım yerlerinde çoğunlukla gizleme yapılmamıştır. Öte yandan bu yüzyıl içerisinde ve sonlarına doğru tezyinat tasarımcılarının kompozisyonlarındaki simetri kaideleri içinde yer alan rûmîler ile kapalı alan olarak yeni biçimler meydana getirdikleri ve tasarım çizimlerinde bu kapalı biçimlerin söz konusu kompozisyonlara yön verdiği görülmektedir⁹.

Bu çalışmada dikkat çekilmek istenen esas konu, klasik anlamda kullanılan yalın, sencîde, sarılma ve hurde gibi rûmî motiflerin anlatımından ziyade bu dönem tezyinatında kullanılan rûmî motiflerin farklı biçimlerinin ortaya çıkartılması ve analiz edilmesidir. Bununla birlikte motifin yapısal tasarımındaki bu değişimde devrin sufi anlayışının bir etkisinin olduğunu düşünmek ve konuyu bu açıdan da değerlendirmek alana katkı sağlamaktadır. Söz konusu motiflerle müteşekkil tasarımlar cami, türbe gibi dinî yapılarda bulunmaktadır ki bu yapılardaki tezyinat mekâna özgü bir anlayışla gerçekleştirilmektedir. Dolayısıyla bu tasarımlar *teklik*, *çokluk*, *çokluktan tekliğe ulaşmak*, *hakikate ulaşmak için bir rehber tabi olmak* veya *bu yolda yolcu olmak* gibi tasavvufi öğretilerin motiflerle ifade edilmiş biçimi olmalıdır. Tasarımların farklı bir bakış açısı ile ele alındığı bu çalışmada konu bütünlüğü açısından motifin bilinen

9 İrteş, *Muhteşem Karahisari Kur'an-ı Kerim'i Koltuk Tezhipleri- I*, 26.

türleri kısaca zikredilmekle birlikte döneme özgü, dilimli ve dendanlı, bütünleşik ve şeritli yapışık rûmî türleri geniş şekilde değerlendirilmiştir.

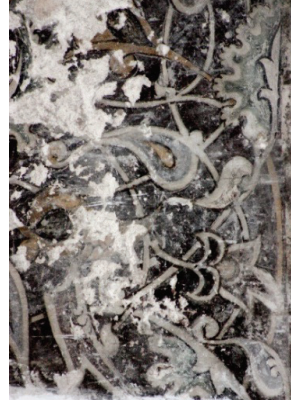
1. Sade (yalın) Rûmîler: Dönem tezyinatında fazlaca kullanılmış olan klasik rûmî formudur. Geçmişten gelen örneklerle benzerlik göstermektedir. Zaman zaman kanat ilavesi de yapılan bu tür rûmîlerin iç kısmı farklı renklerle kademeli olarak renklendirilmiştir (G. 3a, G. 3c).



3a: Edirne Muradiye Camii



3b: Edirne Muradiye Camii



3c: Edirne Muradiye Camii



3d: Edirne Muradiye Camii

G. 3: Sade ve Sencide Rûmîler, Muradiye Camii (Ali Fuat Baysal, 2011)

2. Sencîde Rûmîler: Farsça *ölçülmüş, tartılmış, değerli* anlamlarına gelen¹⁰ ve müsennâ rûmî olarak tanımlayabileceğimiz bu tip rûmîler, yine bilinen tarzda uygulanmış motiflerdir. Kalemî tasarımlarda az sayıda örneklenen sencîde rûmîlere iç bünyeler yapılmış, kademeli olarak renklendirilmiştir (G. 3b, G. 3c).

3. Sarılma Rûmîler: Rûmî motifin birbirine sarılması ile meydana gelen ve motifi zenginleştiren bir uygulamadır. Osmanlı tezyinatında erken dönem ilk örneği Cem

¹⁰ Ali Rıza Alp ve Sabahat Alp, *Büyük Osmanlı Lügati* (İstanbul: Türk-Ar Neşriyat Yurdu, 1958), 1353.

Sultan Türbesi kuzeydoğu cephesindeki vazolu şemse tasarımında görülen sarılma rûmîler, yalın rûmî biçimine sarılan münhani kıvrımlarının ana hat üzerinde dışlı rûmî yapısı ile biçimlenmektedir. Rûmî motifin bu türü 16. yüzyıl tezyinat üslubunda özellikle tezhip tekniği içinde çok yoğun kullanılmasına karşın bu dönemin kalemîşi tezyinatında görülmez.

4. Hurde Rûmîler: Rûmî içinde rûmî olarak tanımlanan hurde rûmîler nispeten büyük bir rûmî motifinin içlerinin belirli kurallar içerisinde daha küçük rûmîlerle bezenmesiyle meydana gelmiştir¹¹. Dönem tezyinatında oldukça fazla yer bulan hurde rûmîler, müstakil kullanıldığı gibi aşağıda tanıtılan bütünleşik ve şeritli yapışık rûmîlerin de ortak paydası olmuştur (G. 5a, G. 6b, G. 6c). Birden fazla rûmî motifinin birbiri ile birlikte yapışık şekilde kullanıldığı tasarımlarda veya şeritlerin bulunduğu desenlerde hurde rûmî mutlaka yer almıştır. Bu dönemde görülen hurde rûmîler 16. yüzyılda uygulanan klasik üsluptaki hurde rûmîlere göre daha özgür bir üsluba sahiptir. Hurdelerde ana yapının dışına taşmalar ve çıkıntılar yapılmıştır (G. 3d, G. 5d, G. 6g). Örneklerine Muradiye Camii, Üç Şerefeli Cami ve Mevlana Türbesinde rastlanan bu tip kompozisyonlar döneme ait bir özellik olarak belirlemektedir. Hurdelerde tabiatı gereği kademeli renklendirme yapılmamış, tek renk boyama tercih edilmiştir.

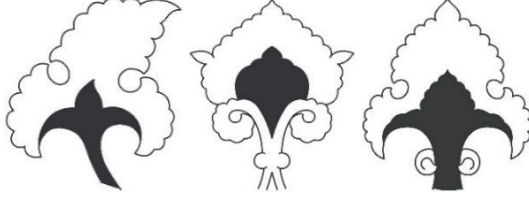
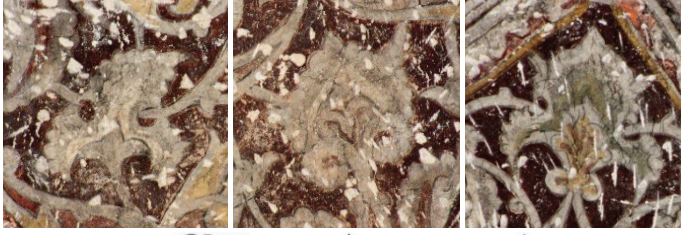
5. Dilimli ve Dendanlı Rûmîler: Kaynaklarda dendanlı veya dilimli olarak tanımlanan ve her dönemin tezyinatında karşılaşılan bu rûmîlerin 15. yüzyıl tezyinatındaki abartılardan dolayı farklı bir çehreye büründüğü görülmektedir. Mevcut örneklerde motifin genelde karın kısmı eşit aralıklarla derin şekilde dilimlenmiş, ardından bu dilimler tekrar dendan diye tabir ettiğimiz dış şeklinde biçimlendirilmiştir. Bu örnekler kendi içerisinde iki şekilde değerlendirebilir: Birincisi, Edirne Üç Şerefeli Câmî ana kubbesinin kalemîşlerinde görüldüğü gibi dilimli rûmîlerin karın veya sırt bölgelerine minik rûmî şekillerin eklenmesiyle testere dişine benzeyen örneklerdir (G. 2a). Bu rûmîler oldukça sert görünümlüdür. İkinci dilimli ve dendanlı örnek ise Edirne Muradiye Camii'nin kalemîşlerindeki nebati görünümlü rûmîlerdir (G. 2b).

Mevcut örneklerde görülen motif, asıl karakterinden farklı olarak dilimli ve dendanlı yapısı ile üzüm yaprağına benzer bir şekil almıştır. ½ simetrisinde asma yaprağına benzeyen bu rûmîler ilk bakışta nebati motif çağrışımı yapmaktadır. Özellikle tepelik ve sencide rûmîlerde uygulanan dilimler ve dendanlar nebati motif algısını artırmaktadır (G. 4a, G. 4b, G. 4c, G. 4d). Bu değişim 15. yüzyılda Baba Nakkaş'ın çiçek üslubunun ve nebati motiflerin önceki döneme göre daha fazla yaygınlaşmış olmasından kaynaklanmaktadır. Ayrıca başkent Edirne'nin çiçek üretimi konusundaki gelişimi ve Timur'un Semerkant civarında, çok güzel bağ ve bahçeler düzenlemesi neticesinde çiçek kültürünün artmış olmasını da bir etken olarak kabul etmek gerekmektedir¹². Tasarımların oluşumunda dönemin nebati üslubuna uyum sağlama amacı

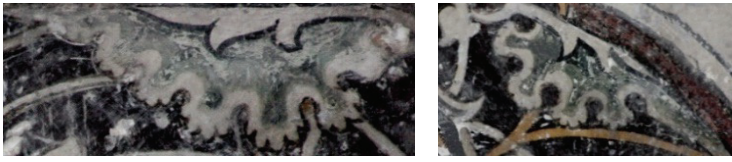
11 Cahide Keskiner, "Türk Süsleme Sanatlarımızda Rûmî", *Antika* 34 (1988), 22.

12 İsmail Aka, "Timur", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, c. 41 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2012), 173.

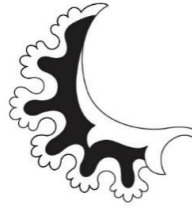
güdüldüğü görülürken sonuçta nebati çizgilerin baskın olduğu biçimlerde motifler ortaya çıkmıştır.



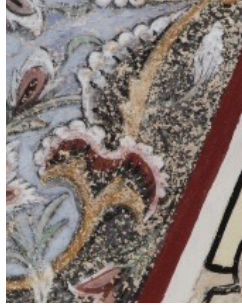
4a: Edirne Muradiye Camii



4b: Edirne Muradiye Camii



4c: Edirne Muradiye Camii



4d: Edirne Üç Şerefeli Camii

G. 4: Dilimli ve Dendanlı Rûmîler, Edirne Muradiye Camii (4a, b, c), Edirne Üç Şerefeli Camii (4d)
(Fotoğraf: Ali Fuat Baysal, Çizim: Ayşe Zehra Sayın)

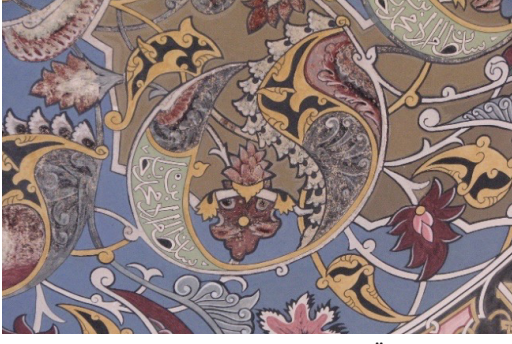
6. Bütünleşik Rûmîler: Dönemin ilginç tasarımlarından biri olan bu türdeki rûmîlerin dönem tezyinatı içerisinde tek başına kullanılmalarının ötesinde birbirleri ile yapışık şekilde biçimlendirildikleri görülmektedir. Bu tasarımlarda farklı türdeki rûmî motifler, boşluk bırakmadan birbirleri ile ters-düz birleşerek yeni bir rûmî biçimi oluşturmuşlardır. Nakkaş bu tasarımı ile helezonlar üzerine tek tek rûmî uygulamayla yetinmemiş, büyük rûmî formu içerisinde birkaç rûmîyi bir arada toplamıştır. Böylelikle hem desen yoğunluğu hem de tasarımda farklılık ortaya konulmuştur. Tezyinat kültürümüz içerisinde çok fazla örneği bulunmayan ve ender görülen bu türdeki rûmî tasarımlar hakkında yazılı kaynaklarda da bilgi yoktur. Dolayısıyla farklı türdeki rûmîlerin bir bütün hâline getirildiği bu tipteki rûmî motifler, *bütünleşik rûmîler* olarak adlandırılabilir. Bu rûmî formu için güzel bir örnek olan ve Evliya Çelebi'nin “Bunda dahi bir ibret verici temaşa vardır ki, Manî'ye benzeyen üstad kıl kalem vurmuştur ki, temaşasına gelen dünya ressamı, kıl kadar ayıbını bulamamışlardır. Her kubbedeki nakışlar başka başkadır”¹³ dediği süsleme Üç Şerefeli Caminin avlu kuzey giriş kubbesinde yer almaktadır (**G. 5a**). Kubbenin çarkıfelek tarzında yapılan ana kompozisyonun detayları incelendiğinde büyükçe çizilen bir rûmî motifi ve bunun iç kısmına yerleştirilmiş farklı türdeki üç adet rûmî motifinin birbiri ile yapışık şekilde yer aldığı görülmektedir.

15. yüzyıl tezyinat üslubu içerisindeki ilginç uygulamalarından biri olan bu tasarımın bordür tarzında oluşturulmuş örnekleri de bulunmaktadır. Bir pervaz düzeninde birbirleri ile yapışık vaziyette devam eden bu rûmîlerin farklı örnekleri Şehzade Mustafa-Cem Sultan Türbesi mihrap cephesinde (**G. 5b, G. 5c**), Mevlana Türbesinin yıldız tonoz kubbesinde ve güney duvar yüzeyindeki bordürlerde (**G. 5d, G. 5e, G. 5f**) görülmektedir.

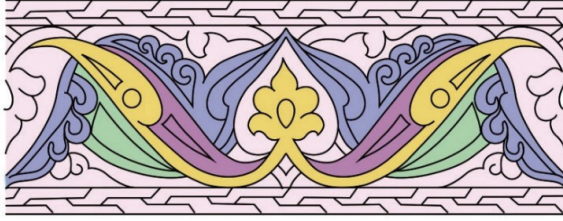
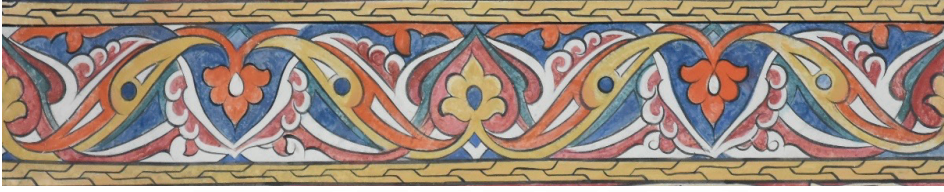
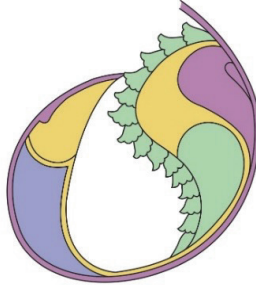
Nakkaş, hazırlamış olduğu kompozisyonlarda sembolizme yönelmiş ve bu çalışmasıyla tasavvuftaki *vahdet kesret*, *kesrette vahdet* (teklikte çokluk, çoklukta teklik) kavramını¹⁴ motiflerle görselleştirmiş olmalıdır.

¹³ Evliya Çelebi, *Seyahatname*, c. 5, haz. Zuhuri Danışman (İstanbul: Zuhuri Danışman Yayınevi, 1970), 314.

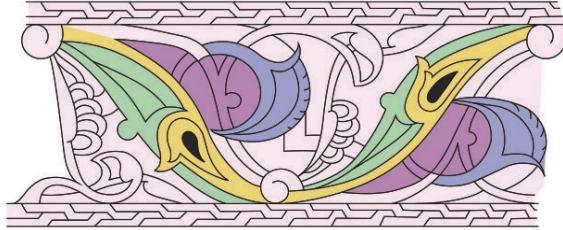
¹⁴ Ali Durusoy, “Vahdet”, *TDV İslâm Ansiklopedisi*, c. 42 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınlar, 2012), 430.



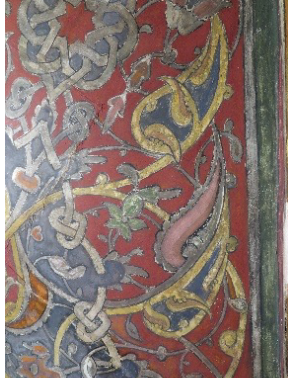
5a: Edirne Üç Şerefeli Cami



5b: Bursa Cem Sultan Türbesi



5c: Bursa Cem Sultan Türbesi



5d: Konya Mevlana Türbesi



5e: Konya Mevlana Türbesi



5f: Konya Mevlana Türbesi

G. 5: Bütünleşik Rûmî Örnekleri. Edirne Üç Şerefeli Cami (5a), Cem Sultan Türbesi (5b, c), Mevlana Türbesi (5d, e, f) (Fotoğraf: Ali Fuat Baysal, Çizim: Ayşe Zehra Sayın)

7. Şeritler ve Şeritlere Yapışık Rûmîler: Dönemin kalemîşi tezyinat anlayışında dikkat çeken bir diğer bezeme unsuru şerit biçimleridir. Türk tezyinat kültürü içerisinde bahsedilmeyen bir süsleme unsuru olan şeritler, desen içerisine tek başına serbest kıvrımlar hâlinde yerleştirildiği gibi rûmîler veya geçmelerle birlikte yapışık vaziyette de kullanılmıştır. Şeritli yapışık rûmîler olarak tanımlanabilen ve 15. yüzyıl nakış geleneğinin yeniliklerinden biri olan¹⁵ bu şeritlere yapışık rûmî motiflerin Bursa ekolü ustalarının eseri olduğu söylenebilir¹⁶.

Mevcut tasarımlarda yer alan örneklerden yola çıkılarak desenler tasnif edildiğinde üç farklı şerit biçimi olduğu tespit edilmiştir:

Birincisi, şeritlerin desen içerisinde, kenarlarında herhangi bir motif olmaksızın kendi başına kıvrımlar hâlinde serbest dolaşan örneklerdir. Edirne Eski Cami ve Mevlana Türbesi kalemîşlerinde örnekleri görülen bu şeritler bitiş noktalarına tepelik formları veya sencide rûmîler ilave edilmek suretiyle sonlandırılmıştır. (**G. 6a**).



G. 6a: Şerit Motifi. Edirne Eski Cami (Ali Fuat Baysal, 2011)

İkincisi, şerit biçiminin her iki kenarında yapışık şekilde rûmîlerin uygulandığı örneklerdir. Muradiye Camii'nin çini mihrabında ve kemer yüzeyindeki kalemîşlerinde, şerit motifinin her iki kenarındaki rûmî hat, şeride yapışık şekilde kullanılmıştır (**G. 6b**, **G. 6c**, **G. 6d**). Olağanüstü bir durum söz konusu olmadığı müddetçe çini malzeme üzerindeki desenlerde bozulma ve değişim görülmemektedir ve desenlerin orijinalliği korunabilmektedir. Dolayısıyla çini üzerindeki tasarımlar deseni analiz etme açısından önemli numunelerdir ve çini mihrabın desenleri diğer örnekler için bir esas teşkil etmektedir. Şeritli yapışık rûmî örnekleri, Üç Şerefeli Caminin avlu kubbesinde (**G. 6e**), Mevlana Türbesinde (**G. 6f**), Bursa Şehzade Mustafa-Cem Sultan Türbesinde (**G. 6g**) ve Gülruh Sultan Türbesinde (**G. 6h**) yer alan bordür tasarımlarıdır¹⁷. Şehzade

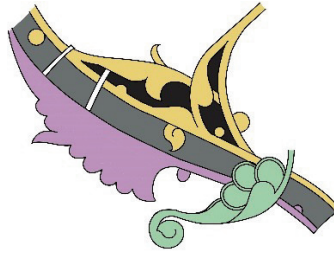
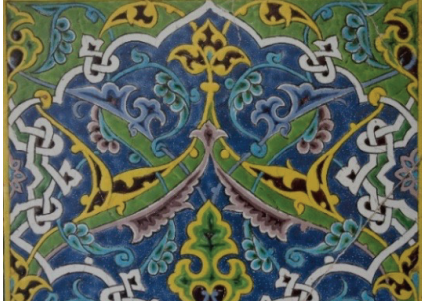
15 Semih İrteş, "Edirne Muradiye Camii Kalemîşleri", *Filiz Çağman'a Armağan*, ed. Ayşe Erdoğan, Zeynep Atbaş ve Aysel Çötelioglu (İstanbul: Lale Yayıncılık, 2018), 322.

16 Ali Fuat Baysal ve Naciye Detseli, "Edirne Muradiye Camii Kalemîşleri ve Nakkaş Sâfi", *Uluslararası Geçmişten Geleceğe Sanat Sempozyumu 26-28 Eylül 2016 Bildiri Kitabı*, ed. Muammer Cengil, Pelin Aşar Karabaş ve Ekrem Derman (Çorum: Hitit Üniversitesi Yayınları, 2016), 591.

17 Semih İrteş, "Şehzade Mustafa'nın Dergâhında Yapılan Son Onarımlar Hakkında Bazı Düşünceler", *Cem Sultan ve Dönemi*, ed. Bilal Kemikli ve Olcay Kocatürk (Bursa: Osmangazi Belediyesi Yayınları, 2018), 123.

Mustafa-Cem Sultan Türbesindeki şerit motifinin bir tarafında hurde, diğer tarafında münhanili rûmî motifinin şeritle birlikte yapışık şekilde yol aldığı görülmektedir. Kıvrımla devam eden hattın uç kısmı bütünleşik rûmî formu ile tamamlanmıştır. Bahse konu örnekler az da olsa 1472 tarihli Afyon Gedik Ahmet Paşa (İmaret) Camiinin kalemişlerinde de yer almaktadır (G. 61).

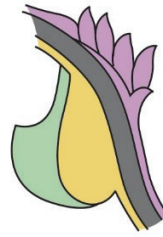
Üçüncüsü ise şerit biçiminin bir kenarında rûmî, diğer kenarında geçme motifinin uygulandığı örneklerdir. Bu şerit biçimin güzel bir örneği, Üç Şerefeli Câminin ana kubbesinde bulunmaktadır (G. 6i). Kıvrımlı bir hat üzerinde üç farklı motifin birlikte kullanılabildiği bu sistemde rûmî motifler ve düğüm motifleri şeritlerle birleşmek suretiyle yapışık vaziyette tek bir hat gibi hareket etmektedir.



6b: Edirne Murâdiye Câmii



6c: Edirne Murâdiye Câmii



6d: Edirne Murâdiye Câmii



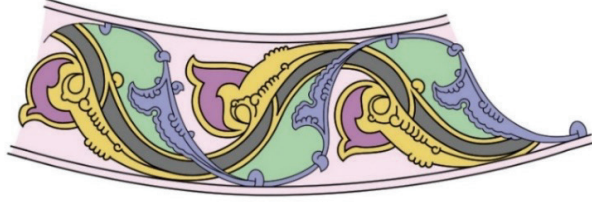
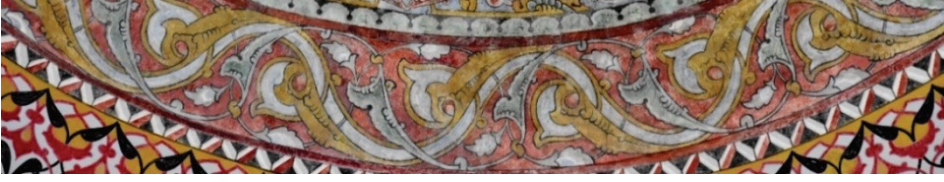
6e: Edirne Üç Şerefeli Cami



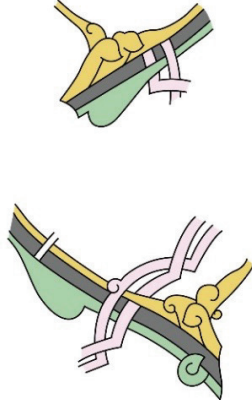
6f: Konya Mevlana Türbesi



6g: Bursa Cem Sultan Türbesi



6h: Bursa Gülruh Sultan Türbesi



6i: Afyon Gedik Ahmet Paşa (İmaret) Cami



6i: Edirne Üç Şerefeli Cami

G. 6: Şeritli Rûmîler. Edirne Eski Cami (6a), Edirne Murâdiye Câmii (6b, c, d), Edirne Üç Şerefeli Câmii (6e), Mevlana Türbesi (6f), Bursa Cem Sultan (6g) ve Gülruh Sultan Türbesi (6h), Afyon Gedik Ahmet Paşa (İmaret) Camii (6i) ve Edirne Üç Şerefeli Cami (6i) (Fotoğraf: Ali Fuat Baysal, Çizim: Ayşe Zehra Sayın)

Bir şerit biçiminin kıvrılarak uzanması ve sonucunda bir tepelik ile son bulması veya yine şerit biçiminin her iki kenarında kendisine tabi olmuş motiflerle birlikte ilerlemesi ve nihayetinde bir noktada sonlanmasıyla kompoze edilen tasarımlarda da mistisizmin izlerini bulmak mümkündür. Bu farklı tasarımların uygulanması, tasavvufi eğitimde insanın manevi bir yola girmesi ve Hakk'a ulaşma çabası olarak bilinen *seyrüsülûk*¹⁸ kavramının vurgulanması olarak değerlendirilebilir.

Değerlendirme

Çalışmada ele alınan 15. yüzyıl Osmanlı kalemîşi tezyinatında görülen farklı motif detayları yenilikçi tasarımlar, devrinin özgün nakışları olarak karşımıza çıkmaktadır. Günümüzde çok fazla örneğine rastlanmayan 15. yüzyıl kalemîşi nakışlarındaki rûmî motifler, çeşitlilikleri ve tasarımlarıyla farklı özellikler göstermektedir. Bu farklı rûmî tasarımları dönemin bariz bir özelliği olarak değerlendirilebilir. Anadolu Selçuklu Devri'nin sona ermesinin ardından Karamanoğlu ve Osmanlı Beyliği bir müddet bu üslubu sürdürmüştür. Ancak Osmanlılar, kuruluş sürecinin akabindeki ilk yüzyılda söz konusu üslubun takipçisi olsalar da 15. yüzyıl içerisinde bu anlayış değişmeye başlamıştır. Beylikten devlet olma yolunda ilerledikleri bu süreçte mimaride olduğu gibi tezyinat bağlamında da Osmanlıların bir arayış içerisinde oldukları ve yeni girişimlerde bulundukları anlaşılmaktadır¹⁹. Osmanlı'nın 15. yüzyıl tezyinatında yakın coğrafyanın ve kültürlerin etkisiyle bir değişim süreci yaşandığı görülmektedir. Bu değişimdeki en büyük etken Timur'dur²⁰. Timurluların coğrafi ve kültürel yakınlığının yanı sıra Timur'un ordusuyla Anadolu'ya girişi daha sonra Semerkant'a dönüş sürecinde Anadolu'daki bazı sanatkârların Semerkant'taki nakışhanelere götürülmesi, bu sanatkârların bir süre sonra tekrar Anadolu'ya dönmesi, Semerkant üslubunun Anadolu'ya taşınarak sanat çevrelerinde yayılması Osmanlı tezyinat anlayışındaki değişim açısından dönüm noktası olarak kabul edebilecek önemli olaylardır²¹. Bununla birlikte bu dönemde yakın coğrafyalardan pek çok sanatçıyı cezbeden Anadolu toprakları, tabiatıyla Timur ve Akkoyunlu idaresindeki Şiraz, Herat, Tebriz ve benzeri şehirlerden Bursa, Edirne ve İstanbul'a göç eden hattat, müzehhip, musavvir, mücellit gibi pek çok sanatkârın

18 Ali Çoban, "Dâvûd-ı Kayserî'de Sülûk ve Sülûkûn Makamları", *II. Uluslararası Sadreddin Konevi Sempozyumu Bildirileri*, ed. Hasan Yaşar (Konya: Meram Belediyesi Konevi Araştırma Merkezi Yayınları, 2014), 127; Süleyman Uludağ, "Sülûk", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, c. 38 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2010), 127.

19 Yıldız Demiriz, *Osmanlı Mimarisi'nde Süsleme Erken Devir (1300- 1453)* (İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1979), 66-68.

20 Patricia Blessing, "Seljuk Past and Timurid Present: Tile Decoration of the Yeşil Külliye in Bursa", *Gesta, International Center of Medieval Art* 2/56 (2017), 250.

21 Ali Fuat Baysal, *Edirne Osmanlı Erken Dönem Camileri Kalemîşi Örnekleri ve Analizleri* (Doktora Tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi, 2013), 177.

üslubundan etkilenmiştir²². Bursa-Tebriz hattındaki ticari ilişkilerin²³ hareketliliği gibi etkenler de devrin tezyinat anlayışının değişimine katkı sağlamıştır.

Değişimden kasıt, geleneği tamamen terk ederek kütleli yeni motiflerin ortaya konulması değildir. Aksine kastedilen gelenekten gelen motiflerin yapısı ve bu motiflerin desen içerisinde uygulama biçimlerinde gerçekleşen bir yeniliktir. Bu yeniliğe en güzel örnek rûmî motiflerde görülmektedir. Tezyinat kültürünün bir parçası olan rûmî motiflerin 15. yüzyıl tezyinatında alışılmışın dışında farklı bir biçime dönüşmesinde Bursa ekolünün etkisi yadsınamaz. Tasarım ustası olan nam-ı diğer Nakkaş Ali'nin önder olduğu Bursa ekolünün müfredatını Semerkant ve Tebriz tezyinat ekolleri teşkil etmiştir²⁴. Timur'un tesis ettiği Semerkant üslubu, Anadolu coğrafyasında Nakkaş Ali'nin katkılarıyla harmanlanarak sentezlenmiş ve Bursa üslubu olarak 15. yüzyıl Osmanlı kalemîşi tezyinatında yer bulmuştur. Bu ekolün etkileri İstanbul'un fethinden sonra hatta 16. yüzyılın ilk çeyreğine uzanan bir zaman dilimine kadar devam etmiştir²⁵. Evliya Çelebi, Üç Şerefeli Caminin kubbelerini süsleyen ve A. Süheyl Ünver'in deyimiyle "devrinin çok değişik süsleri"²⁶ olan bu nakışların İranlı sanatkarlar tarafından yapıldığına dair bilgiler vermektedir. Ancak İranlı sanatkarlardan kastedilen, Yeşil Camide isimleri bulunan Ali b. İlyas Ali, Tebrizli ustalar ve öğrencileri olmalıdır. Çünkü üslup birliği olan Muradiye'nin hemen ardından, Üç Şerefeli Cami için İran'dan özel ekip getirilmesi o devir için biraz zor görünmektedir. Bununla birlikte üslup açısından birbirinin benzeri olan Muradiye ve Üç Şerefeli Caminin tezyinatlarında Bursa'da doğmuş, Edirne'de yaşamış ve Edirne'de vefat etmiş Ali b. İlyas Ali'nin öğrencisi olduğu düşünülen Bursalı Safî²⁷ ismi de göz ardı edilmemelidir.

Anadolu coğrafyasında Bursa Yeşil Külliyesi (1414-1419) ile başlayan değişimin²⁸ farklı örnekleri, Edirne Eski Cami (1414), Edirne Muradiye Camii (1436) ve Üç Şerefeli Cami (1447) kalemîşlerinde ve Edirne Muradiye'nin çini mihrabında açık bir

22 Bağcı, "Osmanlı Mimarisinde Boyalı Nakışlar", 739; Zeren Tanındı, "Yeşil Cami'de Sıva Üzerindeki Nakışlar", *Bursa Yeşil Camii*, ed. İrfan Demirdüzen (İstanbul: Printcenter Yayınevi, 2019), 122; Zeren Tanındı, "Sultan II. Bayezid'in Kitap Hazinesinin Sanatlı Kitapları", *Sultan II. Bayezid Dönemi ve Bursa* (Bursa: Osmangazi Belediyesi Yayınları, 2017), 41; Matrakçı Nasuh, Yavuz Sultan Selim'in Çaldıran Seferi'nde Tebriz'e varınca gerçekleşen durumu şöyle anlatmaktadır: "şâh-ı güm-râhun Tebrîz'de olan hızânesin ve cemî'-i mâ-melekin hızâne-i âmire için zabt eylediler ve san'atlarında üstâd olan pehlevânlarından niçe yüz kimseyi ehl ü tyâllerile ve mâl ü menâllerile dârü's-saltana İstanbul'a sürdiler. Bk. Matrakçı Nasuh, *Rüstem Paşa Tarihi Olarak Bilinen Târih-i Âl-i Osmân (Osmanlı Tarihi 699-968/1299-1561)*, c.1, haz. Göker İnan (İstanbul: Yazma Eserler Kurumu Yayınları, 2019), 314.

23 Faruk Sümer, "XIV. Yüzyılda Türkiye", *Yüzyıllar Boyunca Türk Sanatı 14. Yüzyıl*, haz. Oktay Aslanapa (Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1977), 14.

24 Belesing, "Seljuk Past and Timurid Present: Tile Decoration of the Yeşil Külliye in Bursa", 246.

25 Necipoğlu, "From International Timurid to Ottoman: A Change of Taste in Sixteenth-Century Ceramic Tiles", 137.

26 Evliya Çelebi, *Seyahatname*, c. 5, 314; Ahmet Süheyl Ünver, "Edirne'de Üç Şerefeli Câmî Avlusu Kubbeleri İçindeki Devrinin Süsleri Hakkında", *Arkitekt* 7/10 (1949), 166.

27 Baysal ve Detseli, "Edirne Muradiye Camii Kalemîşleri ve Nakkaş Sâfî", 594.

28 İrteş, "Edirne Muradiye Camii Kalemîşleri", 322.

şekilde görülmektedir. Ayrıca Bursa Muradiye Külliyesindeki Şehzade Mustafa-Cem Sultan (1479), Şehzade Mahmud (1507), Gülrüh Sultan (1527) ve Mevlana Türbesi (1495) gibi türbelerin kalemişlerinde²⁹ de söz konusu örnekler mevcuttur. Bursa ve Edirne dışındaki cami örneği ise 1472 tarihli Afyon Gedik Ahmet Paşa (İmaret) Camiidir. Dikkat çeken husus bu tasarımların yoğun şekilde Edirne’de bulunmasıdır. Geçmişte A. Süheyl Ünver’in gözetiminde yapılan çalışmalarda Üç Şerefeli Caminin avlu kubbe kalemişlerinin, Bursa ve İstanbul örnekleri ile karşılaştırılması sonucunda Edirne’de bulunanlarda yöreye ait örneklerin olduğu tespit edilmiştir³⁰. Dolayısıyla bu tasarımlarda Edirne’nin yeri özeldir.

15. yüzyıl içerisinde inşa edilen ve günümüze ulaşan yapıların tezyinatında yer alan motiflerin yapısal özelliklerine dikkat edildiğinde rûmîlerin Selçuklu dönemi kullanımlarından çok daha farklı şekilde tasarlandığı görülmektedir. Bu farklılık motifin bünyesinde olduğu gibi, kompozisyondaki ana iskeleti oluşturan sistemde de yer almaktadır. Klasik Osmanlı tezyinat sanatında rûmîler yalın, sencide, sarılma, hurde, dilimli veya dendanlı gibi biçimlerde kullanılırken, bu dönemin rûmîlerinin bünyelerinde abartı derecesinde detaylandırılmış görüntüler dikkat çekmektedir. Tezyinatın uygulandığı herhangi bir yüzeyde deseni oluşturan rûmîlerin iç ve dış bünyelerinin hiçbir zaman boş bırakılmadığı fark edilmektedir. Üç Şerefeli Cami kalemişlerinde görüldüğü gibi rûmî motiflerin detaylarındaki münhani biçimlerinin ön planda yer alışı, hurde rûmîlerin şeritler üzerinde yapışık biçimlerindeki yoğun çeşitliliği, rûmîlerin dış çerçevesindeki dilimli biçimlerin bazen dişli yaprağı andıran örnekleri abartılı detayların bir kısmıdır. Bu durum renklendirme için de geçerlidir. Kalemişlerindeki rûmîlerde kademeli bir renklendirmenin varlığı dikkat çekmektedir. Bünyeleri detay ve renkle zenginleştirilmiş rûmîler üzerindeki yoğunluğun ötesinde en önemli farklılık kompozisyonlarda ortaya çıkmaktadır. Gerek 15. yüzyıl öncesi Selçuklu gerekse 16. yüzyıl klasik Osmanlı tasarımlarında görülmeyen uygulamalar 15. yüzyılda yapılmıştır. Bu değişime ait örneklerde genel manada üç farklı tasarımın geliştirildiği ve dönem tezyinatında da bu tasarımların kullanıldığı görülmektedir.

Çalışma kapsamında incelenen eserlerde karşılaşılan uygulamalardan biri, rûmî motiflerin bünyesindeki değişimdir. Aşırı şekilde detaylandırılan rûmîler önceki dönemlerin örneklerinden aşına olunan rûmîlere çok fazla benzememektedir. Mesela, Edirne Muradiye Camiinin kalemişlerinde net şekilde görülen bu motifler, sistemde rûmî olarak kurgulanmış olsa da izleyenler için ilk bakışta nebati bir motifi andıran bir görüntü sunmaktadır. 15. yüzyıl, Selçuklulardan tevarüs eden münhani, hendesi ve rûmî gibi meşhur motiflerin dışında nebati motiflerin daha yoğun kullanılmaya

29 Bozkurt Ersoy, “Bursa Muradiye Türbeleri”, *Kültür ve Sanat* 7 (1990), 33.

30 Neriman Köylüoğlu, “A. Süheyl Ünver’in “Edirne Medeniyeti”nde Süsleme Örnekleri”, *Yöre* 23 (Şubat 2002), 33; İrteş, “Edirne Muradiye Camii Kalemişleri”, 321; Zeren Tanındı, “Kitap ve Tezhibi”, Osmanlı Uygarlığı, ed. Halil İnalıcık ve Günsel Renda (İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2003), 876.

başlandığı bir dönemdir³¹. Özellikle bu dönemde Baba Nakkaş üslubu olarak bilinen ve desen içerisinde irili ufaklı çiçek ve yapraklardan oluşan tasarımların yaygın biçimde kullanıldığı görülmektedir³². Kıvrımlı yapraklar ve yumuşak hareketlerle çizilen nebati motiflerden müteşekkil, kendine özgü bu anlayışın etkileri yaklaşık bir asır kadar devam ederek 16. yüzyılın ilk çeyreğine kadar sürmüştür. Osmanlı tezyinatı 16. yüzyılda kendi klasiğini oluşturmasıyla birlikte³³ önceki dönemin aksine desenlerde ve motiflerde sadeliğe önem veren bir karaktere dönüşmüştür.

Dönemin bir diğer farklı uygulaması ise rûmîlerin birbirleri ile yekvücut olma durumudur. Bütünleşik rûmîler olarak tanımladığımız bu oluşumda yalın, hurde ve dendanlı rûmîler birbirleri ile bir bütün hâline getirilmiş ve dönemin özgün motifi olarak kalemîşi nakışlarında yerini almıştır. İlginç biçimde düzenlenen ve bugün için Üç Şerefeli Caminin avlu kubbesinde görülen bu rûmî örneği mistik açıdan değerlendirildiğinde nakkaşın sufi bir düşünce ile eserini ortaya koyduğu söylenebilir. Çünkü nakkaşın tasarım yaparken hazırlamış olduğu kompozisyonun mimari yapının fonksiyonu ile uyumlu olmasına dikkat etmesi ve sivil veya dinî yapılara uygun, farklı tasarımlar üretmesi mesleğinin gereğidir. Mimari tezyinat kültüründe hat sanatı uygulamalarında öncelikle yapının kullanım amacına yönelik metinler seçildiği gibi dergâh, cami ve türbe gibi dinî yapılarda yer alan nakışlarda da benzer uygulamaların olması kaçınılmazdır. Bahsedilen birden fazla rûmî motifinin bir tek rûmî formu altında bütünleşmesi devrin en fantastik tasarımları olarak görülse de dönemin sosyal dokusuyla da bağlantılı olan vahdet-kesret/teklik-çokluk ilişkisi ima edilmiş olmalıdır. Âlemdeki çokluğun bir olan Hakk’dan sudûru ve teklik-çokluk ilişkisini *vahdet-i vücûd* anlayışı çerçevesinde varlık mertebeleri fikri ile aşmaya çalışan sufi düşüncenin bu bağlamda en önemli ismi Muhyiddin İbnü’l-Arabî’dir (öl. 638 [1240])³⁴. İbnü’l-Arabî’nin bu düşüncesi o dönemde de (ilmiye ve sanat erbâbı arasında) kabul görmüş bir düşüncedir. İbnü’l-Arabî’nin vahdet-i vücûd görüşlerini benimseyen önemli şahsiyetlerden biri de devrin bilginlerinden Molla Fenârî’dir (öl. 1431). Osmanlı’nın ilk resmî müftüsü olarak tanınan Molla Fenârî, yazdığı *Misbâhu’l-Üns* şerhiyle vahdet-i vücûdu felsefi bir dille ifade etmiş, medrese-tekke bütünlüğünü âdeta kendinde temsil etmiştir³⁵. Molla Fenârî Çelebi Sultan Mehmed ve II. Murad devrinde Bursa kadılığı

31 Serpil Bağcı, “Erken Osmanlı Kalemîşleri Üzerine Bazı Gözlemler”, *In Memoriam İ. Metin Akyurt Bahattin Devam Anı Kitabı Eski Yakındoğu Kültürü Üzerine İncelemeler*, ed. Neziha Başgelen (İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 1995), 34.

32 İrteş, “Edirne Muradiye Camii Kalemîşleri”, 321; Tanındı, “Kitap ve Tezhibi”, 876.

33 Çiğdem Önkol Ertunç ve İclal Beştav, “Konya Bölge Yazma Eserler Kütüphanesi’nde Bulunan 5784 Envanter Numarası ile Kayıtlı Mushaf’ın Tezyini Açısından Değerlendirilmesi”, *Iğdır Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 21 (2020), 147.

34 Mahmut Kaya, “İbnü’l-Arabî, Muhyiddin”, *TDV İslâm Ansiklopedisi*, c. 20 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1999), 520.

35 Tahsin Görgün, “Molla Fenârî”, *TDV İslâm Ansiklopedisi*, c. 30 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2005), 247-248.

yapmış³⁶, Osmanlı Devleti'nin ilk müftüsü olmasının ötesinde Osmanlı düşünce ve ilim hayatına yön vermiş önemli bir karakterdir³⁷. Dolayısıyla Molla Fenârî'nin de etkisiyle İbn-i Arabî'nin ve vahdet-i vücûd felsefesinin konuşulduğu bir dönemde söz konusu mistik düşünceye ait bazı öğretilerin motifler üzerinden sembolize edilmiş olması mümkündür. Nitekim sanatçının toplumun aynası mesabesinde olması sebebiyle toplumda gelişen olayları sanatıyla ifade etmesi onun tabiatının bir gereğidir.

Devrin tezyinat üslubunun dikkat çeken bir başka özelliği ise, rûmîlerin bir şerit etrafında ve şeride yapışık vaziyette tasarlanma anlayışıdır. Esasında şerit motifi bu devrin en çok tercih edilen motiflerinden biridir. Desen içerisinde kıvrımlar hâlinde dolanan ve uçlarında tepelik türünde motifler bulunan şerit biçimleri olduğu gibi şeritin her iki kenarına yapışık şekilde devam eden rûmî ve geçme motifli desenler de tasarlanmıştır. Bu ilginç yaklaşım da devrin nakkaşının bir tasavvuru olarak düşünülebilir. Ancak bunu yine mistik düşüncenin bir tezahürü olarak değerlendirmek de mümkündür. Zira Edirne başta Mevlevîlik olmak üzere Nakşibendiyye, Gülşenîyye ve diğer birçok tarikata ev sahipliği yapmış bir şehirdir. Dolayısıyla şehirdeki tasavvufî hayatın dinî yapıları nakşedilmesi uzak bir ihtimal değildir. Bu sembolü iki şekilde yorumlamak mümkündür: Birincisi bu desenlerin bir “yol” içermesi, sûfîlerin mânevî eğitim anlamında kullandıkları “seyr u sülûk” terimini akla getirmektedir. Aralarında nüanstı bahsedilse de genel anlamda her iki kelime sözlükte “bir yola girmek, yolda yürümek” gibi anlamlara gelmektedir. İstilahta ise “davranış ve hâl olarak Rabbe yakınlık mertebelerine yükselmek” veya “âlem-i esfelden âlem-i âlâya urûc edip, mânâda kat-ı avâlim ve menâzildir” gibi anlamlara sahiptir³⁸. Netice olarak bunlar yol ve yolculuğu ifade eden kavramlardır. Kompozisyonlarda görülen ve bir sistematik içerisinde devam eden kıvrımlı bir şerit ve buna yapışık şekilde birlikte rûmî veya geçme motifleri bir yol boyunca beraber ilerlemenin sembolize edilmesidir. Şerit ve buna yapışık şekildeki rûmî motiflerin söz konusu yol metaforuna ikinci bir yorum olarak şeyh-mürîd ilişkisine işâret ettiği söylenebilir. Bu yorum, mürşide eklemlenmiş olan mürîdin, mürşidi ile birlikte yol alması şeklinde değerlendirilebilir. Zira sufi düşüncede yola mürşidsiz çıkılmaz³⁹. Kemâl yolculuğu üç mertebede değerlendirilmektedir: Birincisinde şeyhte, ikincisinde Hz. Peygamberde, üçüncüsünde ise Allah'ta fânî olmak⁴⁰. Teklikte çokluk, çoklukta teklik düşüncesi veya yol ve yolcu kavramları tasavvufun konusu olmakla birlikte bütünleşik rûmîlerde ve yapışık rûmîlerde görülen

36 İbrahim Hakkı Aydın, “Molla Fenârî”, *TDV İslâm Ansiklopedisi*, c. 30 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2005), 245-247.

37 Görgün, “Molla Fenârî”, 247-248.

38 Ali Çoban, *Mevlevî Sülûkî: Cezire-i Mesnevi ve Şerhlerine Göre* (Konya: Palet Yayınları, 2021), 151.

39 Sülûkta şeyh ve gerekliliği konusunda bk. Çoban, *Mevlevî Sülûkî: Cezire-i Mesnevi ve Şerhlerine Göre*, 219-223.

40 Halil İbrahim Yazar, “Râbta ve İlgili Bazı Tasavvufî Kavramların Sûfî Gelenek Açısından Tahlili”, *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi* 11(1) (2022), 525; Hayati Bice, “Dîvân-ı Hikmet'te Fenâ ve Bekâ Kavramları”, *I. Uluslararası Hoca Ahmed Yesevi Sempozyumu 28-30 Nisan 2016*. (Ankara: Hoca Ahmet Yesevi Yayınları, 2017), 522-524.

örneklerde bu kavramların derin etkilerinden söz edilebilir. Çünkü geçmişte tasavvufun bizzat yaşandığı ve yaşatıldığı mekânlar tekkelerdir. Tekkeler sadece bu yaşantıya imkân veren mekânlar olmasının ötesinde müdâvimlerinin de sanatla meşgul oldukları ve bu yolla terbiye edildikleri bir nevi sanat kurumlarıdır. Mevlevihaneler de geçmişte bir nakışhane görevi görmüş ve pek çok sanatkâr yetiştirmiştir. Mevlevilik, özellikle bu dönemde sanat alanındaki faaliyetleri ve hayat tarzıyla şehir kültürünü icra ettiği için II. Murad tarafından desteklenmiştir. Halkın eğitilmesine katkı sağlaması amacıyla başkent Edirne’de bugün Muradiye Camii olarak bilinen mekânda Mevlevihane kurulmuş, Konya’dan davet edilen Mevlevi dervişleri olan Cemalettin ve Celalettin Çelebi kardeşler bu külliye yerleştirilmiştir⁴¹.

Bu bilgiler ışığında başkent Edirne’nin önemli bir tezyinat merkezi olduğu ve bu dönemde önemli tasarımlar ortaya koyduğu muhakkaktır. Dönemin sosyal ve dinî hayatının nakkaşlar üzerinde derin bir etkiye sahip olduğu, desen tasarımlarından anlaşılmaktadır. Bursa ekolünün etkisi, Edirne’de açık şekilde görülürken Konya’ya kadar uzanmış olması da Mevlevihane ve sanat bağlamında değerlendirilmelidir.

Sonuç

Osmanlı Beyliği devlet olma sürecinde Selçuklu Devleti’nin mirasını sürdürmekle birlikte, Fetret Devri ile yaşamış olduğu bazı siyasi ve sosyal olaylar tezyinat üslûbunun değişimine katkı sağlamıştır. Bu dönemde tezyinî tasarımlarda ve motiflerin anatomilerinde bazı yeni uygulamaların ortaya çıktığı görülmektedir. Bu değişim sürecinde tezahür eden en önemli örnekler, Bursa, Edirne, Konya, Afyon gibi bazı şehirlerde yer alan ve günümüze sağlam şekilde ulaşabilen az sayıdaki mimari eserlerde bulunmaktadır. Söz konusu mimari yapılarda yer alan desenler, motif zaviyesinden değerlendirdiğinde en dikkat çeken motifin rûmî motifler olduğu söylenebilir. Rûmî motiflerdeki değişim, motifin ana yapısı aynı olmakla birlikte, motifin bünyesinde ve kompozisyonundaki ana iskeleti oluşturan sistemde bulunmaktadır. Çalışma kapsamında incelenen eserlerde üç farklı tasarımın geliştirildiği ve dönem tezyinatında da bu tasarımların kullanıldığı görülmektedir:

İlk olarak dönem eserlerinde yer alan rûmî motiflerin bünyelerinde abartı derecesinde detaylandırılmış görüntüler dikkat çekmektedir. Rûmîler önceki dönemlerden aşına olunan rûmîlere çok benzememektedir. Hatta ilk bakışta muhatabına nebati bir motifi andıran görüntüler sunmaktadır.

Tespit edilen ikinci farklı uygulama ise bu çalışmada bütünleşik rûmîler olarak tanımlanan, rûmîlerin birbirleriyle bir bütün hâline getirilmesiyle kurgulanan yekvücut olma durumudur. Birden fazla rûmî motifin bir tek rûmî formu altında bütünleşmesi, devrin özgün tezyinî tasarımıdır.

41 Baysal, *Edirne Osmanlı Erken Dönem Camileri Kalemîşi Örnekleri ve Analizleri*, 173; Çoban, *Mevlevî Sülûkü: Cezire-i Mesnevi ve Şerhlerine Göre*, 41.

Devrin tezyinat üslubunun dikkat çeken üçüncü özelliği ise, rûmîlerin bir şerit etrafında ve şeride yapışık vaziyette tasarlanması anlayışıdır. Desen içerisinde kıvrımlar hâlinde dolanan ve uçlarında tepelik türünde motifler bulunan şerit biçimleri ve şeridin her iki kenarında yapışık şekilde devam eden rûmî ve geçme motifli desenler devrin nakkaşının bir tasavvuru olarak düşünülebilir.

Söz konusu tasarımları ve tasarımlarda yer alan rûmî motiflerdeki değişimi farklı bir açıdan değerlendirmek mümkündür. Her ne kadar tasarımlar bir geleneğin devamı olarak görülse de bunların bir felsefesinin olduğu, bir düşünce çerçevesinde oluşturulduğu muhakkaktır. Dolayısıyla tezyinattaki bu değişimin arka planında dönemin sosyal dokusuyla bağlantılı olarak vahdet-kesret / teklik-çokluk ilişkisinin de ima edildiği söylenebilir. Çünkü bu dönemde İbnü'l-Arabî'nin vahdet-i vücûd anlayışı çok yaygındır. Osmanlı düşünce ve ilim hayatına yön veren ve devrin önemli ilim adamlarından Molla Fenârî de bu anlayışın önemli temsilcilerinden birisidir. Aynı şekilde tıpkı bütünleşik rûmîlerde olduğu gibi bu şeritli tasarımlarda da mistik düşüncenin etkilerinden söz etmek mümkündür. Tasarımlarda yer alan bu desenlerin bir “yol” şeklinde ilerlemesi, mürşide bağlılık gösteren müridin, mürşidi ile birlikte yol alması şeklinde de yorumlanabilir. Böylece rûmî tezyinatın şeyh-mürid ilişkisi ve sufilerin manevi eğitim anlamında kullandıkları seyrüsülûk kavramını da işaret ettiği düşünülebilir.

Sonuç itibarıyla 15. yüzyıl kalemişlerinde bulunan rûmî motiflerdeki farklı tasarım gelişimleri bölgeler arası sanatkâr hareketliliğini ve Semerkant ekolünü işaret etmekle birlikte özellikle Anadolu coğrafyasında eser üreten sanatkârların engin desen ve motif bilgisine sahip olduklarını göstermektedir. Ayrıca hat, tezhip, minyatür, kalemişi gibi geleneksel sanatların icrasında ve ihyasında Mevlevihânelerin ve Mevlevi sanatkârların katkıları dikkat çekmektedir. Öte yandan söz konusu farklılığın oluşmasında, Molla Fenârî'nin de etkisiyle vahdet-i vücûd felsefesinin yoğunlukla konuşulduğu ve tartışıldığı bu dönemde söz konusu mistik düşünceye ait bazı öğretilerin sanatçılar vasıtasıyla motifler üzerinden sembolize edilmiş olması ihtimal dâhilindedir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazarlar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazarlar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The authors have no conflict of interest to declare.

Grant Support: The authors declared that this study has received no financial support.

Kaynakça/References

- Aka, İsmail. “Timur”. *TDV İslâm Ansiklopedisi*. 41. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2012, 173-177.
- Akar, Azade ve Cahide Keskiner. *Türk Süsleme Sanatlarında Desen ve Motif*. İstanbul: Tercüman Sanat ve Kültür Yayınları, 1978.
- Aksu, Hatice. “Türk Tezhip Sanatının Süsleme Unsurları”. *Osmanlı Ansiklopedisi*. 11. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 1999, 131-145.
- Aksu, Hatice. “Rumi Motifin İlk Öncüleri”. *Türkler Ansiklopedisi*. 4. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002, 182-192.
- Alp, Ali Rıza ve Sabahat Alp. *Büyük Osmanlı Lügatı*. İstanbul: Türk-Ar Neşriyat Yurdu, 1958.
- Aydın, İbrahim Hakkı. “Molla Fenârî”. *TDV İslâm Ansiklopedisi*. 30. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2005, 245-247.
- Bağcı, Serpil. “Osmanlı Mimarisinde Boyalı Nakışlar”. *Osmanlı Uygarlığı II*. Ed. Halil İnalcık ve Günsel Renda. İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2003, 736-759.
- Bağcı, Serpil. “Erken Osmanlı Kalemîşleri Üzerine Bazı Gözlemler”. *In Memoriam İ. Metin Akyurt Bahattin Devam Anı Kitabı Eski Yakındoğu Kültürü Üzerine İncelemeler*. Ed. Nezih Başgelen. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 1995, 33-40.
- Baysal, Ali Fuat. “Konya’da Bulunan Anadolu Selçuklu Sanatlarında Kullanılan Rûmî Motifler.” Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi, 1998.
- Baysal, Ali Fuat. “Edirne Osmanlı Erken Dönem Camileri Kalemîşi Örnekleri ve Analizleri.” Doktora Tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi, 2013.
- Baysal, Ali Fuat ve Naciye Detseli. “Edirne Muradiye Camii Kalemîşleri ve Nakkaş Sâffı”. *Uluslararası Geçmişten Geleceğe Sanat Sempozyumu 26-28 Eylül 2016 Bildiri Kitabı*. Ed. Muammer Cengil, Pelin Aşar Karabaş ve Ekrem Derman. Çorum: Hitit Üniversitesi Yayınları, 2016, 591-604. Erişim 22 Nisan 2021. http://cdn.hitit.edu.tr/ugs2016/files/97177_1612231432807.pdf
- Bice, Hayati. “Dîvân-ı Hikmet’te Fenâ ve Bekâ Kavramları”. *I. Uluslararası Hoca Ahmed Yesevi Sempozyumu Bildirileri, 28-30 Nisan 2016 Ankara*. Ankara: Ahmet Yesevi Üniversitesi Yayınları, 2017, 513-537.
- Birol, İnci ve Çiçek Derman. *Türk Tezyinî Sanatlarında Motifler*. İstanbul: Kubbealtı Akademisi Kültür ve San’at Vakfı Yayınevi, 1991.
- Blessing, Patricia. “Seljuk Past and Timurid Present: Tile Decoration of the Yeşil Külliye in Bursa”. *Gesta, International Center of Medieval Art* 2/56 (2017): 225-250.
- Çoban, Ali. “Dâvûd-ı Kayserî’de Sülûk ve Sülûkün Makamları”. *II. Uluslararası Sadreddin Konevî Sempozyumu Bildirileri*. Ed. Hasan Yaşar. Konya: Meram Belediyesi Konevi Araştırma Merkezi Yayınları, 2014, 54-60.
- Çoban, Ali. *Mevlevî Sülûkü: Cezire-i Mesnevi ve Şerhlerine Göre*. Konya: Palet Yayınları, 2021.
- Demiriz, Yıldız. *Osmanlı Mimarisi’nde Süsleme Erken Devir (1300- 1453)*. İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1979.
- Doğanay, Aziz. “Tezyinat”, *TDV İslâm Ansiklopedisi*. 41. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2012, 79-83.
- Durusoy, Ali. “Vahdet”. *TDV İslâm Ansiklopedisi*. 42. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2012, 430-431.

- Ersoy, Bozkurt. “Bursa Muradiye Türbeleri”. *Kültür ve Sanat* 7 (1990): 27-34.
- Ertunç, Çiğdem Önkol ve İclal Beştav. “Konya Bölge Yazma Eserler Kütüphanesi’nde Bulunan 5784 Envanter Numarası ile Kayıtlı Mushaf’ın Tezyini Açısından Değerlendirilmesi”. *Iğdır Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 21 (2020): 143-160.
- Evliya Çelebi. *Seyahatname*. Haz. Zuhuri Danışman. 5. cilt. İstanbul: Zuhuri Danışman Yayınevi, 1970.
- Görgün, Tahsin. “Molla Fenârî”. *TDV İslâm Ansiklopedisi*. 30. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2005, 247-248.
- İrteş, Semih. “Edirne Muradiye Camii Kalemışleri”. *Filiz Çağman’a Armağan*. Ed. Ayşe Erdoğan, Zeynep Atbaş ve Aysel Çötelioglu. İstanbul: Lale Yayıncılık, 2018, 315-324.
- İrteş, Semih. “Şehzade Mustafa’nın Dergâhında Yapılan Son Onarımlar Hakkında Bazı Düşünceler”. *Cem Sultan ve Dönemi*. Ed. Bilal Kemikli ve Olcay Kocatürk. Bursa: Osmangazi Belediyesi Yayınları, 2018, 123-136.
- İrteş, Semih. *Muhteşem Karahisari Kur’an-ı Kerim’i Koltuk Tezhipleri-I*. İstanbul: Nakkaş Tezyini Sanatlar Yayınları, 2021.
- Kaya, Mahmut. “İbnü’l-Arabî, Muhyiddin”. *TDV İslâm Ansiklopedisi*. 20. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1999, 520-522.
- Keskiner, Cahide. *Türk Motifleri*. İstanbul: Turing Yayınları, 2001.
- Keskiner, Cahide. “Türk Süsleme Sanatlarımızda Rûmî”. *Antika* 34 (1988): 18-25.
- Köylüoğlu, Neriman. “A. Süheyl Ünver’in “Edirne Medeniyeti”nde Süsleme Örnekleri”. *Yöre* 23 (Şubat 2002): 30-33.
- Matrakçı Nasuh, *Rüstem Paşa Tarihi Olarak Bilinen Târih-i Âl-i Osmân (Osmanlı Tarihi 699-968/1299-1561)*. Haz. Göker İnan. İstanbul: Yazma Eserler Kurumu Yayınları, 2019.
- Mülayim, Selçuk. “Rumi Motifinin Zoomorfik Kökeni Hakkında”. *Uluslararası Osmanlı Öncesi Türk Kültürü Kongresi Bildirileri, 4- 7 Eylül 1989*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 1997, 177-181.
- Necipoğlu, Gülru. “From International Timurid to Ottoman: A Change of Taste in Sixteenth-Century Ceramic Tiles”. *Muqarnas* 7 (1990): 136-170. <http://www.jstor.org/stable/1523126>.
- Sümer, Faruk. “XIV. Yüzyılda Türkiye”. *Yüzyıllar Boyunca Türk Sanatı 14. Yüzyıl*. Haz. Oktay Aslanapa. Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1977, 5-16.
- Şimşir, Zekeriya. “Konya’daki Selçuklu Mimarisinde Rûmî Motifi.” Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi, 2002.
- Tanırdı, Zeren. “Kitap ve Tezhibi”. *Osmanlı Uygarlığı*. 2. cilt. Ed. Halil İnalcık ve Günsel Renda. İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2003, 864-891.
- Tanırdı, Zeren. “Sultan II. Bayezid’in Kitap Hazinesinin Sanatlı Kitapları”. *Sultan II. Bayezid Dönemi ve Bursa*. Bursa: Osmangazi Belediyesi Yayınları, 2017, 41-59.
- Tanırdı, Zeren. “Yeşil Cami’de Sıva Üzerindeki Nakışlar”. *Bursa Yeşil Camii*. Ed. İrfan Demirdüzen. İstanbul: Printcenter Yayınevi, 2019, 108-122.
- Uludağ, Süleyman. “Süluk”. *TDV İslâm Ansiklopedisi*. 38. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2010, 127-128.
- Ünver, Ahmet Süheyl. “Edirne’de Üç Şerefeli Câmî Avlusu Kubbeleri İçindeki Devrinin Süsleri Hakkında”. *Arkitekt* 7/10 (1949): 166-168.
- Yarar, Halil İbrahim. “Râbîta ve İlgili Bazı Tasavvufî Kavramların Süfi Gelenek Açısından Tahlili”. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi* 1/11 (2022): 509-529.