

PAPER DETAILS

TITLE: IZNIK ÇİNİLERİNDE `SEMSE` FORMU

AUTHORS: Sitare TURAN BAKIR

PAGES: 96-104

ORIGINAL PDF URL: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/28859>

ŞEMSE IN İZNİK TILES

In this article we discussed the şemse form that we know to have been used on tiles during the second half of the 16th century. In order to specify certain features and design principles, we firstly handled şemse as an ornamented motif, secondly we examined its location in the design environment of the tiles.

It is clear that şemse was quite popular in all Turkish traditional art branches but the tile samples of the second half of the 16th century prove that this form was mostly developed and used with the well known multi-colored red underglazing technique. At that time rich motifs and compositions were designed in the court studios and were produced at Iznik workshops. With no doubt, şemse forms are also reflecting the same principals of the period with their motifs and perfect design structures in the compositions

Key Words: İznik Tiles, Şemse Form, Turkish Tila Art

Anahtar Kelimeler: İznik Çinileri, Şemse Formu, Türk Çini Sanatı

İslam süslemeciliğinin tarihsel gelişimi içinde, farklı yörelerde farklı anlam ve yorumlarla karşımıza çıkan motif ve formlar, araştırmacıların sürekli ilgi odağı olmuştur. Kültürlerin kavranması, değişik zaman dilimlerindeki zihniyetlerin ve inançların yeterince anlaşılabilmesi, sözü edilen süslemelerin, sembolik anlam ve biçimlerinin doğru şekilde ifadesiyle mümkün olmaktadır.

Bu amaçla yazımızda; Türk sanatının hemen her dalında karşılaştığımız “şemse” olarak adlandırılan formun, 16. yüzyılın ikinci yarısında üretilen çinilerde nasıl ele alındığını görmek ve bazı sınıflandırmalarla belli prensip ve ilkelerin varlığını tasarım boyutunda irdelemek istedik. Bunu yaparken şemsenin, çini sanatındaki sayısız çeşitte örneğini motif ve kompozisyon özellikleri açısından incelemek gerekti.

Bilindiği gibi 16. yüzyılın ikinci yarısında Osmanlı çini süslemeciliğinde gözle görülür şekilde artış olmuştur. Kuşkusuz bu gelişimde dönemin mimarbaşı Koca Sinan'ın etkisi büyüktür. Saray nakkaşhanesinde usta nakkaşların elinden çıkan desenler, çini üretim merkezi İznik'te uygulanmıştır. Bu dönemde “Çok renkli kırmızılı sır altı tekniği” adı altında gruplandırılan çiniler teknik özellikleri, motif ve kompozisyondaki zenginlikleriyle günümüzde de haklı bir ilgiye sahiptirler. Bu çeşitlilik içinde şemse formunun kullanıldığı çiniler, umulanın üzerinde bir sıklıkla karşımıza çıkarlar.

Şemse'nin kırmızılı sır altı tekniğindeki tasarım özelliklerine girmeden önce, kısaca kelime anlamından ve ilk örneklerinden söz etmek gerekir. Kaynaklar, “şemse”nin Arapça'da güneş anlamına gelen şems kelimesinden türediğini ve bu motifin güneşe benzediği için şemse olarak isimlendirildiğini belirtmektedir. Yapılan çalışmalar, şemse

* Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü Öğretim Üyesi

formunun diğer süsleme sanatlarında kullanılmasına rağmen ilk örneklerinin görüldüğü ve klasikleştiği cilt sanatında daha detaylı incelendiğini gösterir. Buna göre; Selçuklu dönemi ciltlerinde ve 15. yüzyıl Osmanlı ciltlerinde genellikle yuvarlak formda, 16. yüzyıldan itibaren oval biçimleriyle karşımıza çıkarlar. Oval formu şemselerin çoğunun üst ve alt uçlarında salbek adıyla bilinen rumi üslubundan tanıdığımız küçük tepelik motifleri yer almaktadır. Klasik cilt kapaklarında güneş ışınlarını betimlediği varsayılan tığlar da, oval şemselerin sınırları üzerine oklar şeklinde oturtulmuştur.

Sanat tarihçileri ve araştırmacılar tarafından madalyon olarak da sözü edilen şemse formu için genellikle yayınlarda, Selçuklu öncesi dönemlere değinilmemiştir. Bu ismi ne zaman aldığı, prototiplerinin neler olduğu konusunda net bilgiler edinemiyoruz. Ancak 8. yüzyılda maden sanatının örneklerinden Göktürk'lere ait mezarlardan çıkan kulplu bir sürahide şemse formunun kullanılması dikkat çekicidir¹. Bu konu kuşkusuz; diğer birçok motifin köken araştırmasında olduğu gibi, geniş bir yelpaze içinde incelenmesi gereken, başlı başına bir araştırma konusudur.

Bilindiği kadıyla çinilerde renkli sır tekniğinde şemseli pano örneğine Osmanlı döneminde ilk kez Bursa Yeşil Türbe'de (1421) mihrabın iki yanında yer alan panolarda rastlıyoruz. 15. yüzyıl sonu 16. yüzyılın başına tarihlenen mavi-beyaz seramik formlarda da şemse motifinin çeşitli kombinasyonlarla stilize bitkisel motiflerle birlikte kullanıldığı görülmektedir. 16. yüzyılın ikinci yarısında ise, şemse formunun her çinili yapıda bolca kullanıldığını, hatta Edirne Selimiye Camisi'nde olduğu gibi, bazı yapılarda şemse formunun diğer motif ve düzenlemelere oranla ağırlıklı olarak tercih edildiğini tespit edemekteyiz.



Resim 1- Rüstem Paşa Camii, çini bordür

Sözü geçen dönemde şemse formunu ve tasarım özelliklerini belirleyebilmek için örnekleri iki başlık altında incelemeyi uygun gördük. Bunlardan ilki “şemsenin çevre düzeni” (bir başka deyişle şemsenin çini deseninin uygulandığı alanda kullanımı), diğeri ise “şemse formunun kendi iç düzeni”dir.

1- Şemsenin Çevre Düzeni

16. yüzyıl çinili yapılarında desenlerin şematik özelliklerine baktığımızda, sürekli

¹ Hatice Aksu, *Rumi Motifinin Kökeni*, M.S. Ü. yayımlanmamış doktora tezi, İstanbul, 1998, s:85, kat.no 51, res.61

tekrarlanan alan şemalarıyla karşılaşmaktayız². Bunlar ulama şemalı bordür ve karolar, panolar, süpürgelik çiniler, pencere ve kapı alınlıkları, köşe dolgular, pendentifler gibi zengin çeşitte bezeme alanlarıdır. Şemse formunun en çok kullanıldığı alanları ise; bordürler, ulama şemalı karolar ve panolar olmak üzere üç ayrı grupta ele aldık. Pendentif, süpürgelik, köşe dolgular gibi bezeme alanlarındaki örnekleri sınırlı olduğundan sınıflandırmaya dâhil etmedik. Ancak yeri geldiğinde bunların örneklerine de değinilecektir.

Bordürlerde şemse

Çini bordür şemaları iki yanından sınırlı, iki yanından ise, yan yana geldiğinde tekrar edebilecek şekilde yanm motifler yerleştirilerek tasarlanan ve ana kompozisyona çerçeve oluşturarak onları tümleyen kompozisyon alanlarıdır. Çeşitli şema gruplarına rastladığımız çini bordürlerde şemseli örnekler sınırlıdır. Çok olmamakla birlikte, tekrarlanan dikdörtgen alanın iki yanına, dikey konumda yarım şemse motifleri yerleştirilen bordür örnekleri bulunmaktadır. (Resim 1) Bunlar şemselerin arasından ve altından geçen hatayı, rumi ve yan stilize çiçeklerle düzenlenen “tek ana dal üzerinde gelişen bordür kompozisyonları” grubunda karşılaştığımız bordürlerdir³.

Rüstem Paşa Camii (1561), Kadirga Sokullu Camii (1572), Piyale Paşa Camii (1573), Kılıç Ali Paşa Camii (1580) ve Mehmet Ağa Camisi'nde (1585) şemseli bordürlere rastlamaktayız. Kılıç Ali Paşa Camii ve Piyale Paşa Camisi'ndeki mihrabı dönen bordürde diğer örneklerden farklı olarak, şemselerin dikdörtgen alana yatay şekilde yerleştirilmiş olduğu göze çarpar. Piyale Paşa Camii bordüründe sadece içi bezeli şemseler yer alırken, Kılıç Ali Paşa örneğinde şemselerin arasında tek ana dal üzerinde ilerleyen, hatayı üslubu motifler bulunmaktadır. Mehmet Ağa Camisi'nde rumili panoların ve kitabeli panoların etrafında farklı düzenlemelerde şemseli bordürler görülür. Kitabeyi çevreleyen örnek, şemse ve hatayı üslubu ile tasarlanırken; rumi motifli panonun etrafındaki şemseli alan dikdörtgen kartuşlarla birlikte düzenlenmiştir.

Ulama şemalı karolarda şemse

Ulama şemalı karolar, yan yana geldiklerinde dört tarafa oturtulan yarım motiflerle çok yönlü ulanabilecek şekilde tasarlanarak; düz duvarlarda, fil ve payanda ayaklarında, mihrap nişinde ve bazen de panolarda bezeme kolaylığı sağlarlar. 16. yüzyılda, ulama karo şemaları zengin bir çeşitlilik sergiler. Çoğunlukla tekrarlanan desen, tek karoda olabildiği gibi iki karo veya dört karoda da tekrarlanacak şekilde çizilmiş olabilir. Bazı örneklerde ise, karo ölçüleri önemsizmeden, desenlerin karolara geliş güzel geçirildiği gözlenir.



Resim 2- Calouste Gülbienkian Müzesi, Lizbon, ulama çini pano, env. no:1671

² Desen şemalarındaki sınıflandırmalar için bkz.: S. T. Bakır, *İznik Çinileri ve Gülbienkian Koleksiyonu*, 1999, s:215-268

³ Şemseli örnekler için bkz: S. T. Bakır, a.g.e., s:230-231



Resim 3- Piyale Paşa Camii,
ulama çini mihrap detayı



Resim 4- Üsküdar,
Atik Valide Camii, çini pano

Şemselerin ulama şema alanında, yan kenarlara köşelere veya ortaya gelecek şekilde, dikine, diyagonal veya yatay olarak belli aralıklarla dizilen “basit ulama kompozisyonlar” adı altında sınıflandırılan örneklerinde sadece içleri bezeli şemse motifleri yer alır. Kadirga Sokullu Camii, Piyale Paşa Camii, II. Selim Türbesi (1574), Edirne Selimiye Camii (1575), Takkeci İbrahim Ağa Camii (1591) ve Sultan Ahmet Camisi’nde (1617) basit ulama şemaların şemseli örnekleri boldur. (Resim 2)

Sadelik içinde olanların yanında, şemseli ulama şemalar; “dairesel hatlı ulama kompozisyonlar”, “merkezi ulama kompozisyonlar” ve “boyuna gelişen kompozisyon şemaları” içinde de karşımıza çıkmaktadır. Rüstem Paşa Camii, Edirne Selimiye Camii, Eyüp Sultan Türbesi’nde kıvrık ve dairesel hatlarla birlikte şemselerin yan kenarlara, desenin ortasına oturtularak veya köşelerden merkeze birleşecek şekilde düzenlendiği gözlenmektedir.

Ulama karo desenlerinde, boyuna gelişen kompozisyon şemaları içinde ele alınan “sürekli yukarıya ilerleyen şemalar”, şemse desenleri için ideal kompozisyon alanları oluşturmaktadır. Bunlar yine belli aralıklarla dizilerek, stilize bitkisel desenlerin arasında farklı formları sayesinde kompozisyona zenginlik katarlar. Klasik oval formlulardan başka, şemselerle aynı fonksiyonu ve etkiyi yaratan salbek motiflerin veya tepeliklerin irileştirilerek şemse yerine kullanıldığı benzer şemalar ayrıca dikkati çekmektedir.

Sürekli yukarıya ilerleyen kompozisyon şemalarında şemsenin sadece motif olarak değil, desenin oluşturulduğu alanda şema formu olarak da kullanıldığına tanık olmaktayız. Bu uygulama şekli diğer sanat dallarında, yoğunlukla da Osmanlı kumaş sanatında karşımıza çıkmaktadır. “Şemse formlu kompozisyon şemaları” olarak adlandırdığımız bu grupta, yapraklarla oluşturulan şemse şeklinde alanlar, içleri motif bezeli kalın saplarla oluşturulan ve rumi üslubu motiflerle oluşturulan şemse şeklinde şemalar görülür. (Resim 3)

Panolarda şemse

Klasik Osmanlı döneminde çinili yapıların tümüne yakın bölümünde, büyük titizlik ve ustalıkla tasarlanmış panolar göze çarpar. Bunlar, desen kurguları ve motifleri belli prensipler içinde gelişen ancak her biri kendi sınırları içinde yeni ve özgün

tasarımlar içeren örneklerdir. 16. yüzyılın ikinci yarısında üretilen panolar, aşağıdan yukarıya doğru boşluk bırakılmadan bezenmiş, birçoğunda kemer, köşe dolgu (köşebent) ve bordür deseni kullanılmıştır. Panolarda en geniş alanı kaplayan ana desen, stilize bitkisel motiflerle süslüdür. Desen başlangıcı genellikle bir yaprak kökten veya Üsküdar Atik Valide Camisi'nde (1583) mihrap yan duvarlarında bulunan panolardaki gibi, vazodan yapılmıştır. (Resim 4) Başlangıcın iki yanında farklı birer çıkışla uzanan natüralist çiçekler, serbest kompozisyon anlayışıyla tasarlanmıştır.

Simetrik pano şemasına sahip örneklerin çoğunda bir göbek kısmı bulunur. Bunlarda en çok tercih edilen form, ortadaki şemse veya şemse şeklindeki dilimlenmiş alandır. Bütün örneklerde göbekteki ana şemse formu, klasik örneklerde olduğu gibi, kompozisyon alanına oval olarak dikine yerleştirilmiştir. (Resim 5) Bezeme, kendi sınırları içinde kalacak biçimde, pano deseninden bağımsız olarak tasarlanır. Nadir olarak, pano kompozisyonunun ana deseni, şemse alanı ile bağlantılı çizilmiştir.

Şemseler çoğunlukla uçlarında salbek motifleri ile birlikte tasarlanır. Ancak cilt sanatından tanıdığımız bu motifler, klasik tepelik formlarının yanı sıra, aynı görsel etkiyi verecek şekilde bir hatayı formunda veya yapraklar yardımıyla farklı biçimler ve düzenlemelerle karşımıza çıkabilirler. Bazı örnekler iki uçtaki salbek formların arasına motifler koyularak ana şemse formdan kopartılarak çizilmiştir. Salbek yerine şemse göbeğin üzerine tekrar küçük bir şemse oturtulduğu, onun da üzerine küçük bir salbek yerleştirildiği görülür. Şemsenin alt ucunda görmeye alıştığımız diğer salbek motifi ise, başlangıcı vazo olan örneklerde kaldırılmıştır. Böylece göbekteki şemse doğrudan pano deseninin başladığı vazo formuna oturtulur. Alt ucunda salbek olmayan bazı örneklerde şemse iri bir orta-bağ motifinden de çıkabilir. (Resim 6)

Şemse göbekli panolardan başka, ulama şemalı panolarda da şemse formunun tercih edildiği örnekler bulunur. Ulama şemalı panolarda çoğunlukla şemseler; ulama karolardaki gibi tekrar eden desenin köşelerine, yanlarına veya ortasına yerleştirilir. Burada tekrarlanan desen birden fazla karo alanında çizilmiştir. Buna en güzel örnek Edirne Selimiye Camii, Hünkâr mahfilinde-



Resim 5- Kanuni Türbesi,
çini pano



Resim 6- II. Selim Türbesi,
çini pano detay

ki meyve ağaçlı panonun yanında yer alan şemseli panodur. Ancak bu kompozisyon şemaları göbekli panolar kadar yaygın değildir.

Şemse formlar kompozisyonun oluşumunda önemli görevler üstlenmişlerdir. Panolarda göbeğe yerleştirilen, ulama şemalı panolarda belli aralıklarla tekrar edilen şemseler; desende denge unsurlarının oluşmasına, bezemede monotonluğun önlenmesine yardımcı olurlar. Alanların şemselerle bölünmesi ve renklendirilmesi, ana desen zemininde kullanılan sayısız ince detaylı motifin de kolayca algılanmasını sağlar.

Pano şemalarında şemsenin konumunu incelerken, göbekli örneklerde şemsenin her zaman pano alanının tam ortasına yerleştirilmediğini, kullanılan salbek, kemer, köşebent formların konumuna göre yerinin biraz aşağı veya yukarı olmak üzere değişebildiğini tespit etmekteyiz. Böylece tasarımda oluşabilecek denge ve algılama problemlerinin önüne geçilmiştir. Şemse göbekli panoların güzel örneklerini, Kanuni Türbesi, Topkapı Sarayı, Harem Dairesi, Altın Yol panoları (1574-75), Edime Selimiye Camii, Üsküdar Atik Valide Camii, Sultan Ahmet Camii ve Eyüp Sultan Türbesi'nde görmek mümkündür.

2- Şemse Formunun İç Düzeni

Çini desenlerinde şemse motiflerini, kendi iç düzenlerinde kavrayabilmek için, iki ayrı başlık altında ele almak gerekir. Bunlardan biri şematik özellikleri, diğeri ise desende kullanılan motif ve üsluplardır.

Şematik özellikler

Geleneksel Türk sanatlarının bütün dallarında olduğu gibi çini sanatında da önem kazanan simetrik olma özelliği şemse formlarının iç düzenine de belirgin bir şekilde yansımaktadır. Yanm simetrik desen şemasının yanında kısıtlı sayıda dörtte bir desen şemasına göre çizilmiş örnekler de bulunur. Çoğunlukla bordür ve ulama karo alanlarında küçük boyutlarda tasarlanan şemselerin içindeki rumi desenli şemalar, dörtte bir desen şemasında çizilmiştir. Cilt sanatında bu dönemde birçok kitap kapağında serbest ve dörtte bir şemalı örneklerle rastlarken, çinilerde, özellikle panolarda, yarım simetrik şemalar tercih edilmiştir.



Resim 7- Topkapı Sarayı, çini pano



Resim 8- Topkapı Sarayı, III. Murad Odası girişi, çini pano, detay

Motif ve üslup özellikleri

16. yüzyılın ikinci yarısında tüm çini ve seramiklerde olduğu gibi, şemse formunda da, hatayi üslubu, rumi, bulut üslubu ve saray nakkaşı Karamemi'nin zengin çeşitteki natüralist çiçekleri kullanılmıştır. Bunların arasından lale, karanfil, gül, sümbül, kokulu menekşe, bahar dalları, nergis, zambak gibi natüralist çiçekler diğer motiflere oranla daha fazla rağbet görmüştür. Hatayi üslubu motiflerle bezenen şemse formların bazen natüralist üslup çiçekleriyle bir arada kullanıldığı, küçük şemse formlarında, özellikle ulama karo ve bordürlerde, rumi bezemenin ve yine natüralist çiçeklerin tercih edildiği görülmektedir. Victoria & Albert Müzesi'ndeki nadir örneklerden sayılan kemerli çini mezar taşında, göbekteki kobalt zeminli şemse formun içi yazı ile bezelidir⁴.

Şemse göbeklerdeki yarı stilize çiçeklerin çiziminde, hatayi üslubunun aksine bir dal üzerinde birkaç çiçek yerine, tek dal üzerinde tek motif yerleştirildiğinde tasarımda bazı zorluklarla karşılaşıldığı anlaşılmaktadır. Bu tür görsel aksaklıklar uzayan saplar üzerine orta bağlar konulmak suretiyle çözüme ulaştırılmıştır.

Genellikle şemse kompozisyonlarının başlangıç noktası desenin alt bölümüdür. Natüralist çiçekli kompozisyonlarda tek çıkış, bazen de iki ayrı çıkış noktası bulunur. Bu bölümlerde yaprak ve orta-bağ motifleri kullanılmıştır. Aynı grubun gonca motifinden başlayan örneklerine de rastlanır.

Şemse formunun iç düzeninde motif ve üslup özelliklerinden söz ederken son olarak çinilerde şaşırtan çeşitlilik ve zarıflıkteki, "Şemselerde sınır süsleri"ne değinmek gerekir. Klasikleşmiş şemselerin en sade şekilde çizilen örnekleri tek çizgi halinde sadece ovalin sınırlarını belirleyen tarzıdır. Sık rastlanan şemse sınırlar, basitçe dilimlenmiş (dendanlı) örneklerdir. Çinili yapılarda geniş alan düzenlemeleri, motif ve formların büyüterek detaylandırılmasını gerektirdiğinden, pano göbeklerinde de şemse sınırlarının son derece süslü bezemelerle vurgulandığına tanık olmaktadır.

Bunlar iki ayrı uygulamayla karşımıza çıkarlar. En yaygın olanı, iç düzenden ve çevre düzeninden bağımsız olarak farklı üsluptan motiflerin, sınır çizgisinin hareketine uyumlu olarak oturtulmuş örnekleridir. Sözü geçen motifler, hatayi, gonca, küçük dişli yapraklar, bahar çiçekleri, karanfil şeklinde motiflerdir. Bunlar kısa tekrarlar halinde şemse sınırlarda yer alırlar. Motifli sınırların bazılarında en dışta dilimli bir hat daha bulunur. Bu dilimler yine kendi içinde dilimlenerek detaylanmış olabilir. İçlerinden küçük yapraklar çıkarılarak oluşturulan sınır bezemeleri görülür. (Resim 7-8) Pano göbeklerinde, iri, detaylı ve sırtlı tek bir yaprağın şemse formuna benzetilerek oluşturulduğu örnekler de bulunmaktadır.

Şemse sınırlarının süslemelerinin, iç düzenden bağımsız çizilen sayısız örneğinin yanında, şemsenin içindeki desenle birleşen tasarımları da mevcuttur. Bu özelliği ile dikkati çeken örnek, Kanuni Türbesi'ndeki şemse göbekli panodur. Bu panonun aynısı, farklı bir renk düzeniyle Sultan Ahmet Camisi'nde bulunmaktadır. Panonun ortasına iç içe geçen iki şemse yerleştirilmiştir. İçteki şemsede desen; sınırlarındaki rumilerle başlamış

4 Çinî mezar taşı için bkz: G. Öney, *İslam Mimarlığında Çinî*, 1987, s:92

ve iç zemindeki rumi motifleriyle bağlantılı olarak çizilmiştir.

Özetleyecek olursak; “Şemse” formu, uzun tarihi geçmişi içinde en çok 16. yüzyılda böylesine benimsenmiştir. Başlı başına bir bezeme ögesi olan bu motif; aynı zamanda kompozisyon şemalarının oluşumunda, çini desenlerinin estetik ve teknik sorunlarının aşılmasında da önemli bir görev üstlenmiştir. Bu forma gösterilen ilgiyi; dallar veya yapraklarla oluşturulan desen kurgularına sahip “şemse formlu kompozisyon şemaları”nda da açıkça tespit etmekteyiz.

Kırmızılı sır altı tekniğindeki çinilerde desen tasarımlarının, bir disiplin içinde şekillendiği, sonsuz çeşitte desende elde edilen simetri, denge ve bu sınırlar içinde gelişen hareketlilik unsurlarının bilinçli bir çalışmayla saray atölyelerinde gerçekleştirildiğini biliyoruz. Şemse formu da; Klasik Osmanlı döneminde çini desenlerinin tasarım boyutunda yakaladığı mükemmelliğin tüm prensiplerini üzerinde taşımaktır.

KAYNAKÇA

- Aksu, H., **Rumî Motifin Kökeni**, M.S.Ü., Sosyal Bilimler Enstitüsü, yayınlanmamış doktora tezi, İstanbul, 1998
- Ara, A., "İznik", **Türk Çinî ve Seramikleri**, İstanbul, Sadberk Hanım Müzesi, 1991, s:8-49
- Arseven, C.E., "Şemse", **Sanat Ansiklopedisi**, Cilt IV, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1952, s:1880
- Aslanapa, O., **Anadolu'da Türk Çinî ve Keramik Sanatı**, İstanbul, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, 1965
- Aslanapa, O., **Türk Sanatı**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1984
- Atasoy, N.-Raby, J., **İznik**, Londra/Singapur, Alexandria Press, 1989
- Atıl, E., **The Age Of Sultan Süleyman The Magnificent**, Washington National Gallery of Art, 1987
- Bakır, S. T., **İznik Çinîleri ve Gülbenkian Koleksiyonu**, Kültür Bakanlığı yayını, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1999
- Carswell, J., "Ceramics", **Tulips, Arabesques & Turbans**, (ed. Yanni Petsopoulos), London, 1982
- Çiğ, K., **Türk Kitap Kapları**, Yapı Kredi Bankası Yayınları, İstanbul, 1971
- Demiriz, Y., **Osmanlı Mimarisinde Süsleme, Erken Devir**, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1979
- Demiriz, Y., **Osmanlı Kitap Sanatında Natürallist Üslupta Çiçekler**, İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Yayını, İstanbul, 1986
- Denny, W., **Gardens of Paradise, 16th Century Turkish Ceramic Tile Decoration**, Ertuğ & Kocabıyık, 1998
- Mülayim, S., **Değişimin Tanıkları**, Kaknüs yayınları, İstanbul, 1999
- Öney, G., **Türk Çinî Sanatı**, Yapı Kredi Bankası yayını, İstanbul, 1976
- Öney, G., **İslam Mimarisinde Çinî**, Ada Yayınları, İstanbul, 1987
- Özen, M. E., **Türk Cilt Sanatı**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, Haziran 1998
- Özcan, Y., **Türk Kitap Sanatında Şemse Motifi**, Kültür Bakanlığı, Ankara, 1990
- Pakalın, M. Z., **Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü**, Cilt III, İstanbul, 1971, s:334
- Raby, J.-Tanındı, Z., **Turkish Bookbinding in the 15th Century**, (ed. Tim Stanley), Azimuth Editions, United Kingdom, 1993