

valı cerhederse ve bu cerh tezkiye işlemin-den önce yapılsa ispatlanması şartıyla kabul edilir; tezkiye işlemi bittikten sonra yapılsa gizli yapılan mücerret cerh dışında dinlenilmez. Öte yandan hadis usulünde tezkiye “bir râvinin adâlet ve zabt niteliklerini taşıdığı, güvenilir biri olduğu” anlamında kullanılır (bk. MUADDİL).

BİBLİYOGRAFYA :

Mâverî, *Edebü'l-kâdî* (nşr. Muhyî Hilâl es-Serhân), Bağdad 1392/1972, II, 3-58; İbn Hazm, *el-Muḥallâ*, IX, 393-395, 418, 429; Serahsî, *el-Meb-sûṭ*, XVI, 91-92; Kâsânî, *Bedâ'î*^c, VII, 10-11; Mu-vaffakuddin İbn Kudâme, *el-Muḡnî* (nşr. Abdul-lah b. Abdülmuhsin et-Türkî – Abdülfettâh M. el-Huly), Riyad 1417/1997, XIV, 43-51, 147-170, 188-189, 342; Nevevî, *Ravzatü't-tâlibîn* (nşr. Ali M. Muavvaz – Âdil Ahmed Abdülmevcûd), Riyad 1423/2003, VIII, 151-158; Şehâbeddin el-Karâfî, *ez-Zâhire* (nşr. Muhammed Bû Hubze), Beyrut 1994, X, 198-209, 215-239; Bedreddin el-Aynî, *el-Binâye* (nşr. M. Ömer), Beyrut 1411/1990, VIII, 134, 139-145, 172-187, 194-197; Şemseddin er-Remlî, *Nihâyetü'l-muḥtâc*, Beyrut 1404/1984, VIII, 258, 263-266, 302; Buhûtî, *Keşşâfû'l-kınâ*^c, VI, 350-353; Muhammed b. Abdullah el-Harâşî, *Şerḥu Muḥtaşarı'l-Halîl*, Beyrut, ts. (Dârü Sâdır), VI, 351; VII, 148-149, 158, 181-183; İbn Âbidîn, *Reddû'l-muḥtâr* (nşr. Âdil Ahmed Abdülmevcûd – Ali M. Muavvaz), Beyrut 1415/1994, VIII, 179-184, 207-211; *Mecelle*, md. 1716-1727; Ali Hay-dar, *Dürrü'l-hükkâm*, İstanbul 1330, IV, 506-525; Abdülaziz Bayındır, *İslâm Muhakeme Hukuku*, İstanbul 1986, s. 181-191; Fahrettin Atar, *İslâm Adliye Teşkilâtı*, Ankara 1991, s. 148-149, 203-205; Şüveys Hizâ' Ali el-Mehâmîd, *‘Adâletü's-şâhid fi'l-kazâ'i'l-İslâmî*, Beyrut 1416/1995, s. 377-431, 487-497; “Tezkiye”, *Mv.F*, XI, 238-250.



TUNCAY BAŞOĞLU

TEZYİL

(التزييل)

Bir cümlemin arkasından onu pekiştiren ve anlamını içeren bir başka cümlemin getirilmesi anlamında meânî terimi

(bk. ITNÂB).

TEZYİNAT

(تزینات)

Sözlükte “süslemek” anlamındaki **zeyn** kökünden türeyen **tezyîn** “süslemek, bezemek, donatmak” demektir. Osmanlılar **bezek** ve **bezeme** yerine **tezyînât** kelimesini tercih etmişlerdir. Türk sanatında tezyinat kavramı, Fransızca’dan Türkçe’ye geçen **dekorasyondan** (*décoration*) ziyade “ornementation” anlamında kullanılmakta, tezyinatla sırf tezyinî şekillerden ibaret olan süslemeler kastedilmektedir. Bu tarz bezemeye Arapça’da **zahrafe** denmekte-

dir. Osmanlılar’da motiflere “nakış”, motiflerle meydana getirilen desenler bütününe “resim” (tarh), bunları yapanlara “ressam” (tarrâh) adı verildiği bilinmektedir. “Nakkaş” kelimesi daha geniş kapsamlı olup ressam, musavvir, müzehhip ve kalemkâr gibi sanatkârlar sınıfını içine almaktadır. Osmanlı sarayında bu tür işleri üstlenen Cemâat-i Nakkaşân-ı Hâssa, Hassa Mimarları Ocağı’na bağlı olarak çalışmaktaydı.

İslâm dininin figürlü bezemeyi hoş karşılamaması dolayısıyla Türkler, Orta Asya’da geliştirdikleri, çoğunlukla remzî değer taşıyan hayvanî bezemelerden uzaklaşarak motiflerde üslûplaştırma yoluna gitmişlerdir. Bizans etkisindeki Emevîler’in aksine Abbâsîler döneminde yazı ve hendesenin yanında ileri derecede üslûplaştırılmış bitki motiflerinin yaygınlık kazandığı görülmektedir. İslâm ve Türk sanatı bundan sonra kendi yolunu üslûplaştırma yönünde çizmiş ve günümüze kadar bu yolda ilerleyerek yazı ve hendesenin ön plana çıktığı, figürsüz, ekseriyetle nebatî bezemelerden meydana gelen tezyinat anlayışını geliştirmiştir. Sonsuzluk ve tevhid fikri İslâm sanatının temel karakteristiğini oluşturmaktadır.

Selçuklu mimarisinde bilhassa cephe-ler bezemeyle doldurulurken Osmanlı devrinde mimarinin bir hacim ve kütle sanatı olduğu düşünülerek güzellik sadeliğe aranmış ve mimari tezyinatla aşırıya gidilmeyip âbidevî yapılar yeter derecede bezemiştir. Sanatkârların malzeme ve teknik seçeneğinin çok olması onlara zengin bezeme imkânları sunmuştur. Bununla beraber tezyinatın yer aldığı bütün yüzeylerde kullanılan nakışlar aynı tarzda hazırlanmış olup bunların ana üretim merkezi hiç şüphesiz saray nakışhânesi olmuştur. Burada desenler çizilirken uygulan-

cağı malzemeye göre küçük bazı değişikliklere uğrasa da temel prensiplere sadık kalmıştır. Eserler yalnızca malzemenin cevheriyle değil üzerine uygulanan işçilikle değer kazanır. Bu sebeple tezyinat konusunu, sanatta kullanılan malzeme-teknik ve küçük farklılıklarla bütün malzemeye uygulanan bezeme unsurları bakımından iki ana başlık altında değerlendirmek gerekir.

Malzeme ve Teknik. Türk mimarisi ve tezyinatındaki malzeme ve teknik çağın teknolojisine paralel bir gelişim ve değişim göstermiştir. Osmanlılar’ın mimari tezyinatla kullandıkları malzemelerin birçoğunun çeşitleri günümüze ulaşan arşiv kaynaklarında kayıtlıdır. Ancak bunların nasıl bir terkip ile hazırlanıp uygulandığı konusunda hâlâ bilinmeyen şeyler vardır. Öte yandan kitap sanatlarında kullanılan malzemelerin hazırlanışına dair kaynaklarda geniş bilgiler bulunmasına rağmen bu malzemelerin terkip ve tatbikindeki bazı inceliklere dair bilgi de bugüne kadar gelmemiştir. Tezyinatı malzemeye ve teknığe göre şöylece sıralamak mümkündür: 1. **Tuğla İşçiliği** (Bennâî). Topraktan pişirilerek elde edilen tuğladan yapılan örgü malzemesinin geometrik biçiminden faydalanılarak cephelerde çok hareketli ve canlı bir görünüm sağlanmıştır. Bazan tuğla, henüz hamur / balçık halinde iken özel kalıplarla şekillendirilerek değişik formlar meydana getirmek suretiyle tezyinatın etkisi bir kat daha arttırılmıştır. İnşa malzemesi şeklinde kullanılan tuğlaların bir yüzü şeffaf renksiz veya renkli sıra batırılıp pişirilerek bina cephelerinde ısıtılı bir yüzey elde edilmiştir. Tuğla işçiliği, coğrafi şartlara bağlı olarak daha çok Orta ve Ön Asya Türk ve İslâm mimarisinde yaygınlık kazanmıştır.



Şam Emevîyye
Camii
kemerlerindeki
Bizans etkili
mozaik tezyinat

TEZYİNAT

2. Taş İşçiliği (Sengtrâşî-Haccârî). Taş işçiliği Anadolu Türk mimarisini teşkil eden ana unsurdur. Yalın haliyle asil bir duruşa sahip olan taş, oyma / kabartma ve şebekeli oymanın yanı sıra kakma veya münâvebeli örme suretiyle mimariye belirgin bir incelik kazandırmaktadır. Sofalarda ve pencere önlerinde sıkça rastlanan, renkli taşlardan meydana getirilmiş taş-mozaiik yer döşemeleri taş işçiliğinin farklı bir çeşidini oluşturmaktadır. Taş işçiliğinin en yaygın biçimini oyma ve kabartmalar teşkil eder. Taş üzerine kabartma uygulanırken nakkaşın hazırladığı resim işleme işleminin ardından kömür tozuyla ve silkleme usulüyle zemine aktarılır, fırça veya kalemle tesbit edildikten sonra taşçılar tarafından işlenir. Selçuklu mimari tezyinatında taş malzemeye büyük bir ustalıkla uygulanan geometrik kompozisyonlar Osmanlı mimarisinde yapıların ikinci derecedeki elemanlarına indirgenmiştir. Taş işçiliğinin kendini gösterdiği yerler taşkapılar, mukarnaslar, intikal unsurları, saçaklar, sütun başlıkları, şebekeler, minber, mihrap, alem vb. tâli mimari unsurlardır.

3. Çini (Kâşî-Sırça) Bezeme. Çini Türk ve İslâm mimarisinde tezyinatın vazgeçilmez parçası olmuştur. Teknik farklılıklardan dolayı değişik özellikler gösteren çini sanatı sanat zevki ve teknolojinin gelişmesiyle her çağda farklı üslûplarla ortaya çıkmaktadır (bk. ÇİNİ).

4. Ahşap İşçiliği. Türk-İslâm mimari tezyinatında ahşap işçiliği önemli bir yer tutmaktadır. İşlemeye elverişli yapısından dolayı VIII. yüzyıldan itibaren kapı ve pencere kapaklarında, bilhassa minberlerde yaygın bir kullanım alanı bulmuştur. Taşa uygulanan bütün teknikler ahşaba da uygulanmış olup daha kolay işlenebildiği için ahşap taştan daha zengin bezeme tek-



Niğde Sungur Bey Camii'nin künde-kârî kapı kanatları

niklerine sahiptir. Eskiden ahşap işçiliğiyle uğraşan sanatkârlara "neccâr" denildiği usta kitâbelerinden anlaşılmaktadır. Eski belgelerden oymacılık işine malzemenin cinsine göre "hakk, naht" (nakr), oymacıya da "hakkâk, nahnât, nakkâr" denildiği öğrenilmektedir. Ahşap üzerine sedef işleme işine "sedefkârî", bu işi yapan ustalara "sedefkâr" adı verilmiştir. Ahşap işçiliğinde en çok kullanılan malzeme sedir, ceviz, kestane, elma, armut, abanoz, şimşir, gül, kiraz ve bakkam ağaçlarıdır. Kesildikten sonra su havuzlarında bekletilen ağaçlar öz suyundan tamamen arındırılıp kurtlanmaya karşı kireç kaymağıyla terbiye edilir. Ağaç, neme karşı dayanıklı hale getirilmesi için bezir yağı vb. yağlarla doyurularak işlendikten sonra sandal yağı gibi koruyucularla beslenip cilâlanır (ayrıca bk. AHŞAP; KÜNDEKÂRİ).

5. Alçı İşçiliği. Alçı ile yapılan tezyinat Türkler'in Anadolu'ya beraberlerinde getirdikleri bir bezeme tekniğidir. Abbâsî devri mimarisinin en belirgin özelliği olan alçı bezeme tekniği Anadolu Selçukluları'nda da önemini korumuştur. XIV ve XV. yüzyıllarda daha çok mihraplarda görülen alçı tezyinat Osmanlılar'ın ilk döneminde tuğla malzemeye dayalı mimari intikal unsurlarında, kubbe ve tonoz içlerinde çeşitli prizmatik şekiller (mukarnas) oluşturacak biçimde kullanılmıştır. Kalıpla bas-

kı örneklerinin en güzel uygulamaları tabhânelerdeki takçagöz ve ocak yaşmaklarında görülmektedir. Osmanlı mimarisinin klasik devrinde alçı tezyinat daha çok hamamlarda uygulanmıştır. Ketten lifleriyle güçlendirilmiş alçı kayıtlar arasına cam parçacıklarının yerleştirilmesiyle meydana getirilen pencereler (revzen) Osmanlı tezyinatının vazgeçilmez unsurlarındandır. Eski kayıtlarda içlik pencerelere astar, dışlık pencerelere yüz dendiği belirtilmektedir. Bu pencerelerin ileri derecede bezeli olanlarına revzen-i menkûş (münakkaş revzen) adı verilmektedir. Osmanlı sanatındaki alçı kayıtlı pencerelerle kurşun kayıtlı Batı tarzı vitraylar birbirinden farklı tekniklerdir. Alçı işçiliğinin diğer önemli şubesi, alçı siva üzerine mala ile oyularak işlendiği için "malakârî" adı verilen bezeme tekniğidir. Genellikle kapalı mekânlarda, örtü sistemlerinin içinde ya da duvarların iç yüzlerinde kullanılmaktadır. Siva tam kurumadan uygulanan bu bezeme tarzında ekseriyetle motifler kabarık biçimde ortaya çıkarılır, alçak kısımlar aşı kırmızısı ve çivit mavisi gibi koyu renklerle boyanır. Kabarık kısımlar bazan altın varakla kaplanır.

6. Kalem İşi (Kalemkârî). Binaların el değmeyecek kadar yükseklikteki kısımlarını bezemek için siva üzerine doğal boyalarla yapılan süslemeye bu ad verilmektedir. Kumaş üzerine fırça ile resim yapma tekniği de aynı adla anılmaktadır. Siva yaşıken yapılan resimleme tarzına "fresk" denir. Daha çok siva üzerine uygulanan kalem işi tekniği taş ve ahşap üzerine de uygulanmıştır. Ahşap üzerine uygulanan, üzeri lake ile kaplanmış edirnekârî bezemeler kalem işi tezyinatın diğer bir yönünü oluşturmaktadır. Malzemenin cinsine uygun şekilde nakışlar yağlı boya ya da tutkallı boya ile uygulanır. Yan yana getirilen tahta parçaların üzerine bez veya de-



Elhamra Sarayı'ndan bitkisel desenli alçı süsleme detayı

Bilecik Orhan Gazi İmaretî'nin malakârî süslemesinden günümüze ulaşan bir parça



ri gerilerek zemin tesviye edildikten sonra desenler bazan altın varaklı kabarik alçıyla da zenginleştirilir (bk. EDİRNEKÂRİ; FRESK). Yapıları süsleyen kalemkârî bezemeler sıva üzerine iki farklı biçimde uygulanmaktadır. Birincisinde nakışlar özel kalıplara çizildikten sonra kalıp üzerindeki resimler iğneleme işleminin ardından sıva üzerine silkme yapılır. Ardından nakışlar renklendirilerek etrafına tahrir çekilir. İkinci tarzda ise kalıp kullanılmadan sıva üzerine serbest fırça ile desenler işlenir. Genellikle kemerlerde görülen renkli taş ve mermer taklidi bezemeler bu şekilde gerçekleştirilmiştir. Günümüzde bu alanda farklı teknikler kullanılmakta olup önceden hazırlanan dişi kalıplar üzerinden tamponla veya püskürtme yöntemiyle de bezeme yapılmaktadır.

7. Maden İşçiliği (Kakma, Kazıma, Savatlama, Döküm, Nakır). Tunç ve demirden yapılan sebil, türbe, şadırvan, hünkâr mahfili ve pencere parmaklıkları dövme demir ya da pirinç döküm tekniğiyle meydana getirilmiştir. Demir kapı kanatları, ahşap kapı, pencere ve dolap kapaklarının kilit, reze, rezene, halka, üzengi, kabara, pulbezek ve gülmiş gibi parçaları maden işlerinin en güzel örneklerini teşkil etmektedir. Çeşme ve şadırvanların kurnalarından kubbelerdeki alemlere kadar maden sanatının birçok unsuru mimariye bağlı şekilde gelişen tezyinatın parçası olmuştur. Günlük eşyaların yanı sıra aydınlatmada kullanılan kandiller ve şamdanlar da başlı başına birer tezyinî unsurdur. Bu tür madenî eşyalar daha çok

dövme, kazıma ve savatlama yoluyla bezenirken oyma / kabartma, kaplama ve şebekeli oyma teknikleriyle mücevher gibi işlenen örnekler de görülmektedir. Miğfer, kılıç vb. madenî eşya üzerine desenler kazınarak yuvalar açılıp içine altın ve gümüş teller yatırılarak çekiçle çakılmak suretiyle yapılan tezyinat maden işçiliğinde yaygın görülür. Maden vb. eşya üzerine yapılan oyma işine “nakır”, bu işi yapan kişiye “nakkâr” adı verilir. Kalıpla dökülmüş madenî eşya üzerindeki desenleri kalemle düzeltme işine “çalma”, zeminin kalemle kazınmasıyla desenlerin meydana getirilmesine “kazıma” denilir. Maden sanatının farklı bir uygulama alanı olan tombakların yanı sıra sıkça görülen diğer bezeme teknikleri de dövme, savatlama ve telkâridir.

Bezeme Unsurları. Klasik Türk tezyinatında cinsine göre küçük farklılıklar gösterse de hemen her türlü malzemeye aynı disiplinde hazırlanmış motif ve desenler işlenmiştir. Meselâ taşta uygulanan bir nakışı, çini veya ahşap üzerinde görmek mümkündür. Bu desenlerin kökenleri farklı kaynaklara dayanmakla birlikte müslümanlar kullandıkları nakışları kendi zevklerine ve inanç sistemine uygun hale getirerek kendilerine özgü bazı üslûplar geliştirmiştir. Türk tezyinatında nakışlar bezemenin uygulandığı alanı tamamen kaplamaz. İstifler kesif olsa da tarhlara ayrılan saha içinde nefes alacak boşluklar bırakılıp çeşitli renk ve hareket farklılıklarıyla kompozisyon ferahlatılır.

Desen Tasarımları. Mimari ve tezyinat birçok el sanatıyla birlikte gelişmiş olup geçirdiği her üslûp devresi ve yayıldığı her coğrafî alanda değişik görünümlere bürünmüştür. Osmanlı tezyinatında kullanılan motiflerin sayı ve çeşit bakımından zenginliği bir tasnif yapmayı gerektirmektedir. Temaların kavranabilmesi, üslûp bütünlüğü, etki ve gelişimin tesbiti için Osmanlı tezyinatında tezyinî elemanlar şu şekilde ayrılabilir: 1. **Hat.** Türk tezyinî sanatlarının en mücerret ve asil olanıdır. Hat, mimari eserlerin kimlik kartı görevini üstlenen inşâ kitâbelerinin yanı sıra âyet, hadis, esmâ, dua ve kelâmıkıbarları ihtiva eden kitâbe ve levhalarla mimari alana çekilerek tezyinata katılmış, bir bakıma Batı sanatındaki resimli anlatımın yerini almıştır (bk. HAT).

2. **Hendesî** (Geometrik). Geometrik desenler, hat sanatından olduğu gibi insan zihninin buluşlarından örölü soyut düzenlemelerdir. Hendese ilmine benzer şekilde hendesî tezyinatta da ölçü ve simet-



Bir katı' örneği (TSMK, Albüm, nr. 2153)

Cizre Ulucamiî'nin madenî kapı tokmağı



ri esas alınmıştır. Tasvirden uzak duran müslüman sanatkarlar inançlarına uygun düşen bilim ve sanatın buluştuğu hendeseye yönelmiş, çoklukta birliği ifade etmenin en güzel yolunu hendesî şekillerde aramıştır. Hendesî şekiller arasında daire sonsuzluk ifadesi olarak önemli bir yere sahiptir. Bu tür bezemenin arabesk diye adlandırılması Batılı araştırmacılar tarafından gelen yanlış bir görüştür. Aralarında bazı farklılıklar olsa da her kültürde çeşitli düşünceleri sembol halinde anlatmada kullanılan geometrik şekiller mevcuttur.

3. **Rûmî Üslûbu** (İslimî). Anadolu'ya ait olduğu söylenen bu üslûp Karahanlılar'da, Gazneliler'de, Fâtımîler'de, Abbâsîler'de, Memlûkler'de ve Endülüs Emevîleri'nde kullanılmıştır. Buna göre adı geçen bezeme üslûbunu yalnızca Anadolu'ya mal etmek doğru görünmemektedir. Bununla birlikte rûmî adına tarihî kaynaklarda açıkça rastlanmaktadır. Rûmiye Bağdat ve Tebriz gibi sanat merkezlerinde “eslîmî, islîmî, selîmî” adı verilmektedir. Bu nakışı Türkler Anadolu'ya gelmeden önce kullandıklarına göre nakışın menşei daha önceki tarihlerde ve Türkler'in yaşadığı geniş coğrafyada aramak yerinde olacaktır. Menşei itibarıyla rûminin nebatî mi hayvanî mi olduğu konusunda da iki farklı görüş vardır. Türkler'in İslâmiyet'i din olarak kabul ettiği, fakat İslâm inançlarının sanat üzerindeki tesirinin henüz kendini

TEZYİNAT



Divriği Ulu Camii'nin taçkapı taş süslemesi

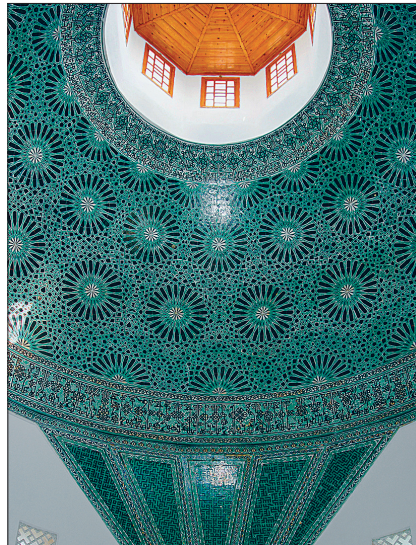
göstermediği dönemlerde Türk sanatının tematik eğilimi hayvanidir. Bu tarzın hayvan üslûbundan geliştiğini ileri sürenlere göre rûmî Orta Asya menşelidir. Topkapı Sarayı nakışhânesinde çalışmalarını yürüten Bölük-i Acemân ve Bölük-i Rûmîyân adlı iki ayrı sanatkar topluluğu vardı. Bunlar aynı zamanda Osmanlı bezeme sanatlarının iki ayrı üslûbunu temsil etmekteydi. Bugün söz konusu bezeme üslûbuna verilen rûmî adı, vaktiyle saray nakışhânesindeki Rûmîyân Bölüğü'nün icra ettiği işleri ifade etmek için kullanılmıştır.

Selçuklu döneminde nâdiren hayvanî karakterli rûmîler görülürken sap üzerinde yürüyen rûmîler çoğunluklu nebatî karakterlidir. Osmanlı'da bu üslûp her şekilde kesinlikle nebatî karakter arz etmektedir (bk. TEZHİP).

4. Nebatî Motifler. Türkler doğuya ve güneye doğru ilerledikçe tanıştıkları din ve kültürlerin etkisiyle nebatî bezemeye biraz daha fazla yer vermeye başlamıştır. Bilhassa Maniheizm ve Budizm'i benimseyen Uygurlar'ın Bezeklik'teki duvar resimlerinde yer alan insan figürlerinin elinde ya da arka planında natüralist anlayışa çok yakın bezemelerin varlığı bilinmektedir. Abbâsiler mimari bezemelerinde, Akdeniz ve Orta Asya kültürünü harmanlayıp İslâmî bir üslûplaştırmayla gerçekleştirdikleri helezon üzerinde yürüyen veya katlanarak çoğalan bitkisel nakışlar kullanmışlardır. Bu nakışların başında yaparak motifi gelmektedir. Bezemelerinde

daha çok geometrik üslûbu ve münhanî-yi kullanan Selçuklular'da nebatî motifler ikinci planda görülmektedir. XIII. yüzyılın sonlarına doğru mimari bezemede ve özellikle taş süslemelerde nebatî motiflerde belirgin bir artış dikkati çekmektedir. Özellikle Bursa Yeşiltürbe mihrabındaki çini levhada bulunan üslûplaştırılmış nebatî motifler devrini aşan bir gelişme ortaya koymaktadır. Bunda Tebrizli kâşî ustalarının rolü açıktır. Nebatî motifler Osmanlı tezyinatının en yaygın bezeme unsuru olup çeşitli bitkilerin sap, yaprak ve çiçeklerinin üslûba çekilmesiyle meydana getirilmiştir. Bu grubun en yaygın şeklini hatâyî motifler oluşturmaktadır. Anavatani Doğu Türkistan olan hatâyî üslûbu bezemede bitkiler ileri derecede üslûplaştırıldığından örneklerin hangi bitkilerden ilham alınıp çizildiği kesin biçimde tesbit edilememektedir. Araştırmalarda, hatâyî motifinin Budizm kültüründe önemli bir yeri olan nilüfer çiçeğinden doğduğu yolunda yaygın bir kanaat mevcuttur. Osmanlı kaynaklarında hatâyî ismi, bir nakış adı olarak değil coğrafi bölge adı olarak zikredilmektedir. Tarihî kaynaklarda, bu tarz bezemeler berk (yaprak), gonca ve gül tabiriyle anlatılmıştır. Günümüzde hatâyî olarak adlandırılan motif, zannedildiği gibi bir çiçeğin dikine kesiti değil; hafifçe üstten bakılan açılmış bir çiçeğin şeffaflaştırılarak üslûba çekilmiş şeklidir. Hatâyî üslûbu çiçeklerin kuş bakışı görünüşüne penç

Karatay Medresesi'nin kubbe içinde ve pandantifindeki çini süsleme



veya merkezel sel hatâyî gibi isimlerin verilmesi yanlıştır.

Saray sernakkaşı Şahkulu-i Bağdâdî, hatâyî üslûbunu işleyerek saz yolu tarzını geliştirmiş daha sonra nakkaşhânedeki Bölük-i Rûmîyân'ın gayretli çalışmaları sonucu Osmanlı'nın klasik çağına damgasını vuran İstanbul üslûbu ortaya çıkmıştır. Kara Memî, has bahçenin çiçeklerini Osmanlı tezyinatına taşıyarak şükûfe (çiçek) tarzını geliştirmiştir. Son devirde Batılı sanat akımlarının tesiriyle üslûplaştırmadan uzaklaşmış minyatür çiçek resimciliği yaygınlık kazanmıştır.

5. Bulut (Ebr, İslimî-i Mârî). Türk sanatında XV. yüzyıldan sonra müstesna bir yere sahip olan bulut motifinin tezyinata Çin kültüründen geçtiği bilinmektedir. Çin sanatında bilhassa inanca dayalı olarak ortaya çıkıp gelişen bulut XV. yüzyıl Herat ve Şiraz mektebinde sıkça kullanılan bir bezeme unsurudur. Anadolu Selçukluları'nda şimdiye kadar rastlanmayan bu motif, Türk sanatında Bursa'daki Sultan II. Murad Türbesi'nin saçağında ve İstanbul Çinili Köşk çinilerinde görülmektedir. Bu motife çin bulutu denmesinin diğer bir sebebi de çiziliş biçiminden kaynaklanmış olabilir, zira "çin" Farsça'da "kıvrım" demektir. Bulut motifinin esasını kıvrımlar teşkil etmektedir. Osmanlı kaynaklarında bir motif adı olarak buluta XVI. yüzyılın sonlarında, ilk örneğine ise Ankara Ahî Şerafeddin (Arslanhane) Camii (1290) mihrabında alçı kabartma olarak rastlanmaktadır. Farslar'ın bu motife islâmî-i mârî demelerinden, doğudaki kökeninin buluta değil yılan / ejderhaya dayandığı anlaşılmaktadır.

6. Hayvan Üslûbu. Orta Asya'da hayvan üslûbunda motifler sap üzerinde yürümeyip hayvan uzuvlarının üslûplaştırılmasıyla meydana gelmiştir. Selçuklular'da sembolik anlam taşıyan bazı hayvan figürleri buna benzer özellikleri devam ettirirken Niğde Sungur Bey Camii'nde olduğu gibi helezon üzerinde kullanılan rûmî arasında hayvan motiflerine az da olsa yer verilmiştir. Osmanlı bezemelerinde gerçek hayattaki veya efsanevî canlı varlıklar Orta Asya hayvan üslûbundan farklı şekilde kullanılmaya devam etmiştir. Daha çok taş, maden işçiliği ve kitap sanatlarında rastlanan hayvan figürlü bezemelere Osmanlı mimari tezyinatında çok az yer verilmiştir.

7. Benek ve Pelengi. Tezyinî sanatlarda kullanılan birçok bezeme unsurunun bugün kesinlikle bilinmemesine rağmen benek nakışı şüpheye yer vermeyecek kadar açık bir ifadeyle kaynaklarda çokça zikre-

dilmiştir. Benek (pars beneği), yalnız başına ya da üçü bir yerde müstakil olarak kullanıldığı gibi pelengi ile de (kaplan çizgileri) sıkça kullanılmıştır. Araştırmalarda şimşek, bulut ve Buda'nın dudağına benzetilerek "büse" adı verilen dalgalı çizgilerden kaynaklandığı Osmanlı arşiv belgelerinde zikredilmektedir. Bu nakış eski belgelerde pelengi denilmekte olup Farsça'da "kaplana ait / kaplan gibi" mânasına gelmektedir. Pelengi kaplan postunu andıran nakışlara verilen bir isimdir. Bazı araştırmacılar benek ve pelengi nakışlarını şekline bakarak Budist menşeli çintemani motiflerle karıştırmışlardır. Selçuklular'da rastlanmayan Osmanlı'nın bu kahramanlık sembolü motiflerini Buda'nın gözlerine ve dudaklarına benzeterek Uzakdoğu'nun mistik kültürüne mal etmek büyük bir hatadır.

8. Mimari Şekiller, Eşya ve Manzara Resimleri. Tezyinatın önemli bir kısmını kemer, sütun, eliböğünde, çörten, kum satahi biçiminde köşe sütunçeleri, niş, mukarnas gibi mimari karakterli unsurların yanı sıra kandil, şamdan, saksı, vazo, gülâbdan vb. taşınabilir eşya resimleri teşkil etmektedir. Çini sanatında yaygın biçimde görülen Kâbe tasvirleri ikonografik açıdan üzerinde durulması gereken diğer bir bezeme unsurudur. Son dönem yapılarında süsleme olarak çeşitli manzara resimlerine yer verilmiştir.

Mukarnas ve Tâli Mücessemiyetler (Mimari Plastik). Binaların genel yapısına ait kültüvî duruşundan başka yardımcı elemanları da mimarinin birinci derecede üslûbunu ortaya koyması bakımından önemli bezeme unsurlarıdır. Kemerler, söveler, sütun başlıkları, alınlıklar, silmeler ve saçaklar gibi tâli unsurlar, yapının asıl karakterini / üslûbunu ortaya koyan mücessemiyetlerdir.

Mukarnaslar, üslûplaştırılmış bitkisel bezemeler ve hendesi tezyinat gibi İslâm sanatını diğer kültürlerin sanatından ayıran önemli unsurlardır.

Sonuç itibarıyla canlıları tasvir etmekten çekinen ve tabiattaki eşyayı olduğu gibi taklit etmeyen müslüman sanatkarlar, kendilerine has bir üslûplaştırma yöntemi geliştirerek dünya sanatları arasında tevhide merkeze alan kendine özgü bir yer edinmiştir.

BİBLİYOGRAFYA :

Halil Edhem [Eldem], *Elvâh-ı Nakşıyye Koleksiyonu*, İstanbul 1340/1924; Celâl Esad Arseven, *Les arts décoratifs turcs*, İstanbul, ts. (Millî Eğitim Basımevi); SA, I-V, tür.yer.; Rifki Melûl Meriç, *Türk Nakış Sanatı Tarihi Araştırmaları I: Vesikalar*, Ankara 1953; Oktay Aslanapa, *Anadolu'da*

da Türk Çini ve Keramik Sanatı, İstanbul 1965; D. Hill – O. Grabar, *Islamic Architecture and its Decoration*, London 1967; S. P. Seher-Thoss – H. C. Sherr-Thoss, *Design and Color in Islamic Architecture: Afghanistan, Iran, Turkey, Washington 1968*; Ömer Lütfi Barkan, *Süleymaniye Cami ve İmareti İnşaatı (1550-1557)*, Ankara 1979, I-II; Yıldız Demiriz, *Osmanlı Mimarisi'nde Süsleme I: Erken Devir 1300-1453*, İstanbul 1979; a.mlf., *İslâm Sanatında Geometrik Süsleme*, İstanbul 2000; Selçuk Mülâym, *Anadolu Türk Mimarisinde Geometrik Süslemeler: Selçuklu Çağı*, Ankara 1982; a.mlf., *Değişimin Tanıkları: Ortaçağ Türk Sanatında Süsleme ve İkonografi*, İstanbul 1999; a.mlf., "Osmanlı Süsleme Sanatı Araştırmaları", *Uluslararası Kuruluşunun 700. Yıl Dönümünde Bütün Yönleriyle Osmanlı Devleti Kongresi, Bildiriler* (haz. Alâaddin Aköz v.dğr.), Konya 2000, s. 267-270; a.mlf., "Selçuklu Süslemeciliğinde Tematik Sınıflama", *DTCFD, Atatürk'ün 100. Doğum Yılına Armağan* (1982), s. 498; F. Banu Mahir, *Osmanlı Resim Sanatında Saz Üslûbu* (doktora tezi, 1984), İÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü; Şerare Yetkin, *Anadolu'da Türk Çini Sanatının Gelişmesi*, İstanbul 1986, s. 210; Semra Ögel, *Anadolu Selçuklularının Taş Tezyinatı*, Ankara 1987; a.mlf., "Anadolu Ağaç Oymacılığında Mail Kesim", *STY, I* (1965), s. 110-119; Gönül Öney, *İslâm Mimarisinde Çini*, İzmir 1987; a.mlf., "Anadolu Selçuklu ve Beylikler Devri Ahşap Teknikleri", *STY, III* (1970), s. 135-149; Nevber Gürsu, *Türk Dokumacılık Sanatı: Çağlar Boyu Desenler*, İstanbul 1988; Minako Mizuno Yamanlar, "Hatâyî Motifinin Menşei", *9. Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi Bildiri Özetleri*, Ankara 1995, III, 445; Süleyman Kırmıtaç, *XV. ve XIX. Yüzyıllar Arasında Osmanlı Saray Sanatı Teşkilatı* (doktora tezi, 1996), İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü; Neslihan Sönmez, *Osmanlı Dönemi Yapı ve Malzeme Terimleri Sözlüğü*, İstanbul 1997; İnci Birol – F. Çiçek Derman, *Türk Tezyini Sanatlarındaki Motifler*, İstanbul 1991; İnci Birol, *Klasik Devir Türk Tezyini Sanatlarındaki Desen Tasarımı Çizim Tekniği ve Çeşitleri*, İstanbul 2008; Aziz Doğanay, *Osmanlı Tezyinatı: Klasik Devir İstanbul Hane-dan Türbeleri (1522-1604)*, İstanbul 2009; Ahmed Refik [Altınay], "İznik Çinileri", *DEFM, VIII/4* (1932), s. 36-37; M. S. Dimand, "Studies in Islamic Ornament", *AI, sy. 4* (1937), s. 293-337; Erdem Yücel, "Türk Mimarisinde Ağaç İşleri", *Arktekt*, sy. 37, İstanbul 1968, s. 25; G. Paquin, "Çintamani", *Halı*, sy. 64, London 1992, s. 104-119; Yuka Kadoi, "Çintamani: Notes on the Formation of the Turco-Iranian Style", *Persica, XXI*, s-Graevenhage 2007, s. 33-47; Eva Baer, "Zakhrāfa", *El²* (Ing.), XI, 423-425; P. P. Soucek, "Decoration", *Elr.*, VII, 189-197.



AZİZ DOĞANAY

THEODORE EBÜ KURRE

(تودوروس أبوقرة)

(ö. 812'den sonra)

Hristiyan Arap ilâhiyatçısı.

Doğu Hristiyanlığı'nın Melkâiyye mezhebine mensuptur. Abbâsiler döneminde Urfa'da (Edessa) yaşadı. Rivayete göre dinî eğitimini Filistin'deki Mâr Saba Manastı-

n'nda almış, burada kendisinden önce yaşayan Yuhannâ ed-Dimaşki'nin ilâhiyatla ilgili görüşlerini öğrenmiş ve bunları eserlerinde işlemiştir. Dimaşki'nin takipçisi ve düşüncelerini sistemleştiren bir kişi olması dolayısıyla hristiyan literatüründe onun talebesi olarak tanınmıştır. Dimaşki'nin Ebû Kurre üzerindeki etkisi, Ebû Kurre'nin İslâm'a karşı yazdığı eserlerde de görülür. 795-812 yılları arasında Harran piskoposu sıfatıyla görev yapan Ebû Kurre, Melkâi ilâhiyatçıları arasında felsefî görüşlere vukufu dolayısıyla filozof ve hakîm, Hristiyanlığın genel dinî literatürüne vukufu sebebiyle de âlim ve kilise yazarı diye anılmıştır. Kendisine "Ebû Kurre" (teselli babası) lakabının verilmesi müslümanların yönetimine geçen Bizans topraklarında yok olma tehlikesine mâruz kalan hristiyan kültürünün kurtarıcısı gibi görülmesindendir. Bu çerçevede bir yandan İslâm'a karşı Hristiyanlığı, öte yandan diğer hristiyan mezheplerine karşı Bizans dinî kültürünü temsil eden Melkâiyye mezhebinin görüşlerini savundu. Kendisine yönelik bazı suçlamalar yüzünden Antakya Patriği Theodoret tarafından Harran piskoposluğu görevinden alınan Ebû Kurre, bundan sonra Kudüs Patriği Thomas'a danışmanlık yapmaya başladı. Ebû Kurre'nin eserlerini bu dönemde kaleme aldığı kabul edilmektedir. Görüşlerini yaymak ve dinî tartışmalara katılmak üzere Mısır'a, Ermenistan'a, Bağdat'a seyahat ettiği ve Bağdat'ta bazı Mu'tezile âlimleriyle tanıştığı bilinmektedir.

Ebû Kurre'nin en önemli özelliği hristiyan ilâhiyatına dair konuları ilk defa Arapça kaleme alıp tartışması olmasıdır. Kendisine nisbet edilen yirmi sekizi Arapça, kırk üçü Yunanca yetmiş bir eseri mevcuttur. Ayrıca otuz risâleden meydana gelen, fakat günümüze ulaşmayan Süryânîce bir eseri vardır. Bazı araştırmacılara göre Yunanca metinler doğrudan Ebû Kurre tarafından yazılmamıştır; bunlar onun Arapça eserlerinin tercümesidir. Onun Melkâiîği savunduğu eserleri Doğu Anadolu'da ve Kafkaslar'da yaşayan hristiyanlar için Gürcü diline çevrilmiş, bunlarda ilk altı konsilin ve özellikle Kadıköy Konsili'nin kararlarının doğruluğunu savunmuştur. Süryânîce risâlelerinin büyük kısmını Monofizit'e (Ya'kübîler) karşı yazdığı bilinmektedir. Bu eserlerinde ikon kimsi (ikonoklast) düşünceye muhalefet etmiş; Tanrı'nın varlığı, sıfatları, irade hürriyeti ve kader gibi konularda görüşlerini açıklamıştır.

Hem Kitâb-ı Mukaddes'e hem kilise balarının metinlerine vâkıf olan Ebû Kur-