

Şehzâde Mehmed Türbesi'nde bulunan bir sanatkâr imzası ve bu sanatkârın Türk tezyînâtına getirdiği yenilikler

Bu çalışmamızda, yapmış olduğumuz araştırmalara göre şimdiye kadar fark edilmemiş veya yanlış anlaşılmış olan

bir sanatkâr imzası ve bu sanatkârın Türk tezyînâtına getirdiği yenilikler üzerine bazı düşüncelerimizi dile getirmeye çalışacağız.

Gerek abidevî, gerekse ince sanatlarda, eserin ait olduğu tarihî ve kültürel çevreyi tanımak bakımından, sanatkâr imzaları büyük önem taşımaktadır. Bu imzalar sayesinde bugün birçok eserin, kimler tarafından meydana getirildiğini, hangi kültür çevreleriyle ilişki ve etkileşim içinde bulunduğunu, hangi ekol veya üslûba mensup bulunduğunu kolaylıkla anlayabilmekteyiz. Bazı dönemlerde ve bazı sanat dallarında sanatkârlar, eserlerine imza koymayı gelenek haline getirmişken, kimi ustaların, eserlerine imza koymaktan uzak durduğu görülmektedir. Bunun çeşitli sebepleri arasında sanatkârın tevazu anlayışı ve eserin kolektif bir çalışmanın ürünü olmasının yanı sıra, sanat ve zanaatlar arasındaki hiyerarşiyi sayabiliriz. Mesela, sanatkâr imzası taşıyan bir yapıda mimar adı açık bir künye ile yazılırken, aynı yapıda çalışan taş ustalarının imza yerine kendilerine has çeşitli şekillerden oluşan bir tür paraf koydukları görülmektedir.¹ Bununla birlikte Türk-İslâm sanatı çevrelerinde, birçok önemli sanat eserinde sanatkâr imzasına rastlanmamaktadır.

¹ Mimar ve sanatkâr imzalarının örnekleri için bakınız: Zeki Sönmez, *Başlangıcından 16. Yüzyıla Kadar Anadolu Türk İslam Mimarisinde Sanatçılar*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1989, s. 15-46.

Türk-İslâm kültüründe, sanat eserlerine imza konulmamasının en önemli sebebi mahviyet duygusudur.² Bu anlayışa göre gerçek sanat-kâr, mutlak yaratıcı olan Allah Tealâ'dır. Sanatkârlar ise ancak mutlak yaratıcının yaratmış olduğu eserleri, farklı bakış açılarıyla ele alıp yorumlayarak, onda saklı olan sırları keşfe çıkıp, bu sırları diğer insanlarla paylaşan kimselerdir.³ Kaynağı mutlak güzel olan tabiat güzelliğini, pürüzsüz bir kristale vuran tek bir beyaz ışığa benzetebiliriz. Kristalden geçen beyaz ışık, tayflara ayrılarak tabiattaki bütün renklerin esasını teşkil eden gökkuşağı renklerini meydana getirir. Sıradan insanlar, buldukları noktadan bu kristale bakarken onu, kırmızıdan sarıya ve maviden mora kadar farklı tonlarda ışıklar saçan bir cisim olarak görüp, bu renklerin cazibesine kapılarak derin bir haz duyarlar. Sanatkârlar ise kristale vuran beyaz ışığın nereden geldiğini bilerek ondaki esrarı anlama ve anlatma gayreti içindedirler. İşte bu sebeptendir ki Müslüman sanatkârlar, ışığı yansıtan cisme değil, ışığın asıl kaynağını göstermek suretiyle, gerçek sanatkâra (Sâni') işarette bulunmuşlar ve bu sebeple kendilerini gizleyerek, yaratma iddiasından daima uzak durmuşlardır.

Bildiğimiz kadarıyla, Türk-İslâm sanatları çerçevesinde, imza kitabelerini konu alan derli toplu bir çalışma yapılabilmemiş değildir. Yapılmış olan çalışmalar daha çok münferit sanatkârlara veya sanat dallarına mahsus kalmıştır.⁴ Bunlar arasında Zafer Bayburtluoğlu ve Zeki Sönmez'in Selçuklu ve ilk dönem Osmanlı yapı sanatçıları konu alan çalışmalarını bu bakımdan dikkate değerdir.

Kitap sanatları gibi bazı sanat dalları kolektif bir çalışma gerektirdiğinden bu tür eserlerde şahıs imzasına yer verilmeyip eseri meydana getiren sanatkârlar adına, teşkilatın başında bulunan kişi onları temsilen kendi imzasını koymakta ya da bundan da imtina edilerek, esere

2 M. Uğur Derman, "Yazı Tarihimize Hattat İmza ve Şecereleri", *VII. Türk Kongresi, 25-29 Eylül 1970 Ankara, Kongreye Sunulan Tebliğler*, II, Ankara 1973, s. 728.

3 Beşir Ayvazoğlu, *İslâm Estetiği*, Ağaç Yayıncılık, İstanbul 1992, s. 9-14.

4 Bunlardan bazıları şunlardır: Sönmez, *Başlangıcından 16. Yüzyıla Kadar Anadolu Türk İslam Mimarisinde Sanatçılar*, s. 15-46; Zafer Bayburtluoğlu, *Anadolu'da Selçuklu Dönemi Yapı Ustaları*, Atatürk Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Yayınları, Erzurum 1993, 25-28; Derman, "Yazı Tarihimize Hattat İmza ve Şecereleri", s. 728-733; M. Zeki Kuşoğlu, "Hattat İmzaları", *İlgi*, sy. 42, 1985, s. 32-35; M. Zeki Kuşoğlu, *Dünkü Sanatımız Kültürümüz*, Ötügen Neşriyat, İstanbul 1994, s. 87-98; A. Sacid Açıkgözoğlu, "Eyüp Sultan'da Ketebeli Mezar Taşları", *I. Eyüpsultan Sempozyumu Tebliğler*, İstanbul 1998, s. 202-205; Abdülhamit Tüfekçioğlu, *Erken Dönem Osmanlı Mimarisinde Yazı*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 2001, s. 476-482.

hiç imza konulmamaktadır.⁵ Tevazu anlayışıyla sanat eserlerine imza konulmaması bir tercih meselesidir; dolayısıyla herkesin bu anlayışa katılarak aynı fikri paylaştığı söylenemez. Bu sebeptendir ki bugün, mevcut sanatkâr imzaları sayesinde birçok eserin kim veya kimler tarafından meydana getirildiğini ilk kaynağından öğrenebilmekteyiz.

Bizim bu çalışmaya konu ettiğimiz eser, İstanbul'un merkezinde bir yerde kurularak semte adını veren, Şehzâde Külliyesi'nde cami haziresindeki Şehzâde Mehmed Türbesi'dir. İmza koyma bakımından yukarıda zikrettiğimiz iki anlayışın da örneklerini burada bulmak mümkündür. Türbenin mimarı ve aynı zamanda Hâssa Mimarlar Ocağı'nın da başı olan Sinan Ağa, bu muhteşem esere kendi imzasını taşıyan bir kitabe koymazken, araştırmamıza konu olan Muhammed/Mehmed Usta, imzasını, iki kere, hatta müsennâ yoluyla yapılan tekrarları da sayarsak tam sekiz kere çiniler üzerine işlemiştir. Mimar Sinan'ın, bilinen yüzlerce eserinden yalnızca birinde imzasının bulunması, onun ne kadar mütevazı bir kişiliğe sahip olduğunu bize göstermektedir.⁶

Konumuza esas teşkil eden sanatkâr ve bu sanatkârın imza kitabesinden söz etmeden önce, söz konusu kitabenin, üzerinde bulunduğu yapıyı ve bu yapıda kullanılan bazı teknik ve tasarım özelliklerini incelemek, dönemin sanat anlayışını kavrama ve mezkur sanatkârın Türk sanatına yapmış olduğu katkıyı tespit açısından faydalı olacaktır.

Manisa vâlisi olan Şehzâde Mehmed'in ölüm haberini, onuncu seferinden dönerken Edirne'de duyan Kanunî Sultan Süleyman, çok sevdiği şehzâdesinin naaşını Manisa'dan İstanbul'a getirterek bugünkü yerine defnetmiştir.⁷ Kanunî, ölümünden çok etkilendiği şehzâdesinin vefatına "Şehzâdeler güzîdesi sultan Mehmed'im (949/1543)." diyerek tarih düştürmüştür.⁸ İlk önce şehzâdesinin mezarı üzerine bir türbe yaptıran Kanunî Sultan Süleyman, daha sonra da şehzâdesi Mehmed adına külliye tamamlattır.⁹

5 A. Süheyl Ünver, *İstanbul Risaleleri*, II, (Haz. İsmail Kara), İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yayınları, İstanbul 1995, s. 320, 329.

6 Hayri Bolay, "Mimar Sinan'ın Manevî Dünyası", *Mimarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri*, (Editör, Sadi Bayram), I, İstanbul 1988, s. 147-152.

7 Yılmaz Öztuna, *Devletler ve Hanedanlar: Türkiye 1074-1990*, II, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1996, s. 166.

8 Hacı İsmail Ayvansarâyî, *Hadikatü'l-Cevâmî*, Matbaa-i Âmire, İstanbul 1281, s. 15.

9 Külliye'nin âdiyet meselesi hakkındaki farklı görüşler için bkz. Doğan Kuban, *Sinan'ın Sanatı ve Selimiye*, Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul 1997, s. 64.

Yukarıda da belirtildiği üzere Şehzâde Mehmed Külliyesi bir Mimar Sinan eseridir. Sinan, bu türbede plan olarak Yavuz Sultan Selim Türbesi'ni (1522) kendine örnek almıştır (R. 1-2). Sekizgen planını içeride de muhafaza eden her iki türbe de, sağır kasnak üzerine oturan dilimli bir kubbe ve üç kemer gözünden oluşan birer giriş revakına sahiptir. Çift sıralı pencere düzenine sahip olan her iki yapının cepheleeri, profilli silmelerle hareketlendirilmiştir. Kemerlerle birbirine bağlanan sütunlardan müteşekkil revakın üç yanı açık olup üstü sakıfla örtülüdür. Medhalin her iki yanında birer çinili pano yer almaktadır. Bu iki yapıyı birbirinden ayıran en önemli fark Şehzâde Mehmed Türbesi'nin Yavuz Sultan Selim Türbesi'ne nazaran çok daha müzeyyen (bezemeli) olmasıdır. Kuruluşundan itibaren, estetiği sadelikte ve dengeli nispetlerde arayan Osmanlı türbe mimarisinde Yavuz Selim Türbesi'nin ulaştığı yalın çizgiden bir geri adım atılarak¹⁰, Şehzade Mehmed Türbesinde çok bezemeli bir yapıya dönülmüş olması, iki önemli sebeple izah edilmektedir. Bunlardan birincisi siparişi veren kişiyle alakalı olup, sultanın şehzâdesine olan muhabbeti sebebiyle onun şanına yaraşır güzellikte bir türbe yaptırmak isteği; diğeryse sanatkârla alakalı olup, Mimar Sinan'ın böyle önemli bir projede bütün maharetini sergileyerek, istendiğinde ne kadar ince sanatlı eserler ortaya koyabileceğini ispat etme gayreti içerisinde olmasıdır. Nitekim daha sonraki dönemlerde Sinan, bu denli çok bezemenin yer aldığı başka bir eser ortaya koymamıştır.¹¹

Şehzâde Mehmed Türbesi'nin mimarî projesi Sinan'a aittir; dolayısıyla dış cephe bezemelerinin de Sinan tarafından tasarlanmış olduğu düşünülebilir. Ancak türbenin iç bezemeleri tamamen müstakil bir proje olup farklı bir tasarımcıya aittir. Bu tasarımda Sinan'ın katkısının ne derecede olduğunu kestirmek biraz zordur. Zira yukarıda da değinildiği üzere, mimar, eserini meydana getirirken sipariş verenin isteklerini de göz önünde bulundurmaktadır. Bunun en güzel örneğini, Edirne Selimiye Camii'nde (1575) görmekteyiz. Burada Mimar Sinan, payitahta bir mektup yazarak, caminin şahnişin duvarlarının bezemeli ya da sade yapılması konusunda padişâhın görüşüne başvurmaktadır.¹²

10 Yıldız Demiriz, "Sinan'ın Mimarisinde Bezeme", *Mimarbaş Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri*, (Editör, Sadi Bayram), I, İstanbul 1988, s. 465.

11 Aptullah Kuran, *Mimar Sinan*, Hürriyet Vakfı Yayınları, İstanbul 1986, s. 55-57; Kuban, *Sinan'ın Sanatı ve Selimiye*, s. 72.

12 Zeki Sönmez, *Mimar Sinan İle İlgili Tarihi Yazmalar - Belgeler*, Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları, İstanbul 1988, s. 129.



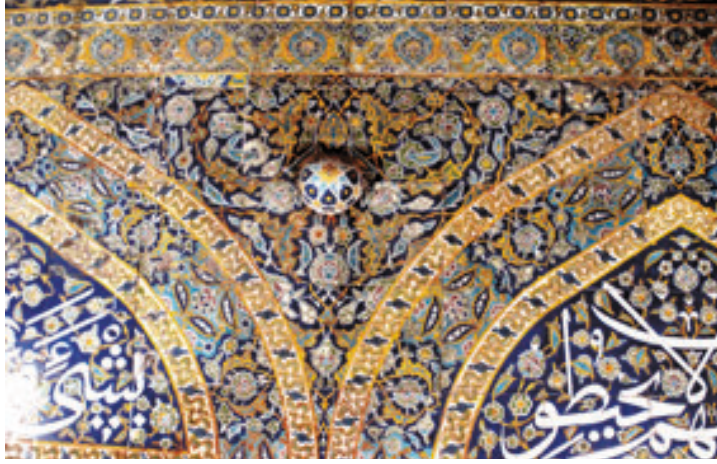
Resim 1. Yavuz Sultan
Selim Türbesi
Genel Görünüşü



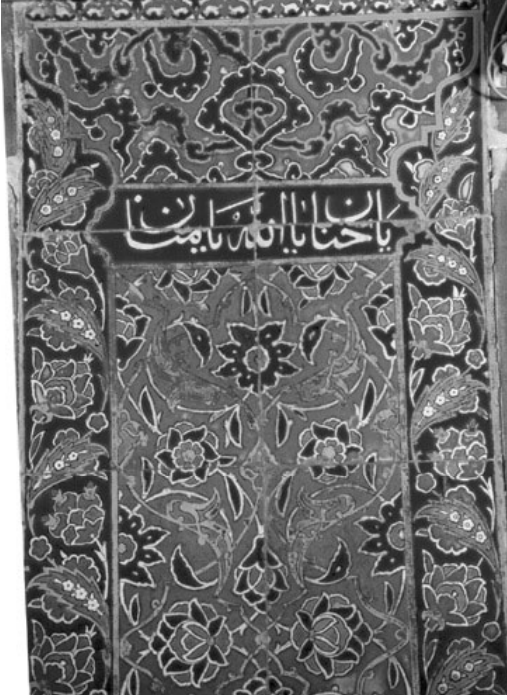
Resim 2. Şehzade Mehmed
Türbesi Genel
Görünüşü



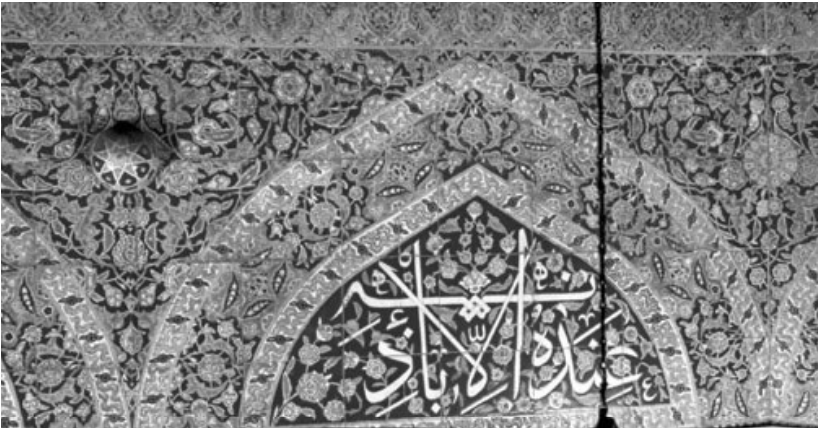
Resim 3. Şehzâde Mehmed
Türbesi Dâhilî Çini
Kaplamları



Resim 4. Şehzâde Mehmed
Türbesi Çinileri
Kemer Bezemeleri



Resim 5. Şehzâde Mehmed
Türbesi Çinileri
Sütun ve Sütun-
başlı Bezemeleri



Resim 6. Şehzâde Mehmed
Türbesi Çinileri
Pencere Aynası
Yazı ve Bezemeleri



Resim 7. Şehzâde Mehmed
Türbesi Çini Dâhilî
Kuşak Yazıları
(Esmâü'l-Hüsna)



Resim 8. Bursa Yeşil Türbe
Çelebi Mehmet
Sandukası Çinileri



Resim 9. Yavuz Sultan Selim
Türbesi Revak
Çinileri



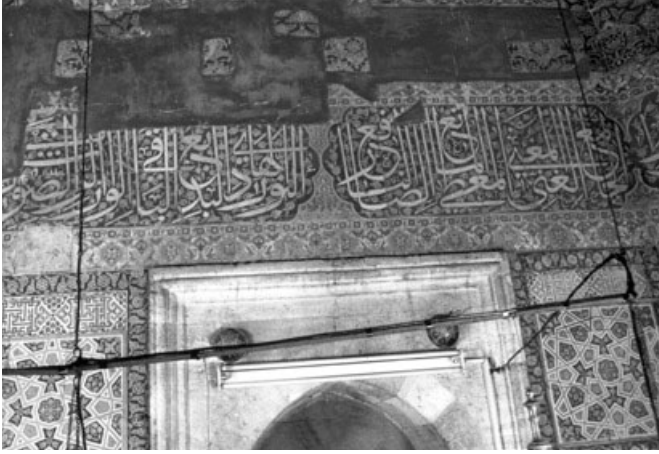
Resim 10. Şehzâde Mehmed
Türbesi Revak
Çinileri



Resim 11. Şehzâde Mehmed
Türbesi Dâhilindeki
Çini Panolar



Resim 12. Şehzâde Mehmed
Türbesi Pencere
Aynasında Yazı ve
Çiçekli Bezemeler



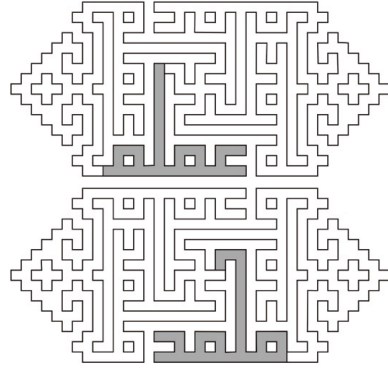
Resim 13.
Şehzâde Mehmed
Türbesi Çinilerinde
Sanatkâr Kitâbeleri



Resim 14. Şehzâde Mehmed
Türbesi Çinilerinde
Geometrik Pano ve
Sanatkâr İmza
Kitâbesi



Resim 15.
Şehzâde
Mehmed Türbesi
Sanatkâr
Kitabesinden
Yakın Görüntü



Şekil 1. Şehzâde Mehmed Türbesi
Çinileri Sanatkâr Kitâbesinde
Usta Adının İşlenmesi



Şekil 2. Şehzâde Mehmed Türbesi
Çinilerindeki Sanatkâr
Kitâbesinin Çözümlemesi

Resim 16. Edirne Selimiye Camii
Hünkâr Mahfili Çinileri
Sanatkâr İmza Kitabesi



Şehzâde Mehmed Türbesi önünde yer alan üç kemer gözlü revakın renkli sütun düzeninin ve mukarnaslı sütun başlıklarının Yavuz Sultan Selim Türbesi ile benzerliğine işaret etmiştik. Cephelerinde profilli silmelerin yanı sıra yoğun renkli taş bezemesine yer verilen Şehzade Mehmed Türbesi'nin, köşelerinde yer alan gömme ayaklar yükselerek mukarnaslı saçağa kadar uzanmaktadır. Yapıyı çepeçevre saran mukarnaslı saçağın üstünde, dendanlı bir taç bezemesi yer almaktadır. İçeri doğru çekilen yivli kasnağın taç bezemesi, diğerine nispetle daha incedir. Sağır kasnak üzerine oturan yarım küre şeklindeki dilimli kubbe kurşunla kaplanmıştır. Yapının her bir cephesi üstte mümas kemerli iki sıra pencere dizisiyle şekillenmiş olup pencere söveleri ve kemelleri, kırmızı taş ve beyaz mermerden geçmeli olarak münavebeli bir şekilde tertip edilmiştir. Alt sıra pencereler ise dikdörtgen şeklinde olup mermer sövelidir. Sivri kemer kavsıyla şekillenen pencere alnlıkları beyaz mermerden olup kemer koltuklarına kırmızı taş kakılmıştır. Pencere sıralarını, yeşil mermer üzerine hakkedilmiş bir ayet kuşağı birbirinden ayırmaktadır. Silme aralarında kalan boşluklar ise, kefeki içine kırmızı taş kakılarak bezenmiştir.

Türbe içerisindeki Şehzâde Mehmed sandukası üzerinde görülen fildişi kakmalarla bezeli ahşap kafes, Osmanlı türbelerinde eşine rastlanmayan bir uygulamadır. Araştırmacılar bu durumu, Kanunî Sultan Süleyman'ın, şehzâdesi Mehmed'i kendi tahtına oturacak bir veliaht olarak gördüğü için, onun sandukası üzerine teberruken bir taht koydurduğu şeklinde yorumlamışlardır.¹³ Ancak Tahsin Öz, sonradan yapıldığını ileri sürdüğü bu ahşap kafes hakkında, şehzadenin nâil olmadığı tahta işaret ettiği yolunda ileri sürülen görüşün, mesnetsiz bir rivayete dayandığını söylemektedir.¹⁴ Biz, mezkur kafesin orijinal olduğu kanaatini taşıyoruz. Zira başka bir yerde benzeri bulunmayan bu kafesin, sonradan buraya ilave edilmesi için açıklayıcı bir gerekçe bulunmamaktadır.

Yapı dışında çiniye yer verilmezken içeride duvar satırları, zeminde başlayarak mukarnaslı kubbe intikallerine kadar, hiç boşluk bırakılmaksızın renklisır çinilerle kaplanmıştır (R. 3). Revak içinde kalan

13 Hakkı Önkâl, *Osmanlı Hanedan Türbeleri*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1992, s. 139; Kuban, *Sinan'ın Sanatı ve Selimiye*, s. 72; Necdet Sakaoğlu, "Mehmed", *Yaşamları ve Yapıtlarıyla Osmanlılar Ansiklopedisi*, II, Yapı Kredi Bankası Yayınları, İstanbul 1999, s. 99; Gözde Ramazanoğlu, *Mimar Sinan'da Tezyinat Anlayışı*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1995, s. 20-23.

14 Tahsin Öz, *İstanbul Camileri*, I, Türk Tarih Kurumu, Ankara 1987, s. 139.

cephede çini panoların kullanılması, Yavuz Sultan Selim Türbesi'yle gelen bir yeniliğin devamıdır. İçeride kullanılan çinilerde, bilinçli ve özenli bir bezeme programı uygulandığı dikkat çekmektedir. Bu çinileri birçok açıdan incelemek XVI. yüzyıl Osmanlı sanatı ve sanat ortamının kavranması bakımından bize önemli katkılar sağlayacaktır. İncelenmesi gereken önemli hususların başında teknik özellikler, üslup, usta ve atölye meselesi gelmektedir. Şimdi bunları sırasıyla ele alalım:

Şehzâde Mehmed Türbesi çinilerinde esas itibarıyla renklisır tekniği kullanılmıştır. Fakat bu çinilerde, şimdiye kadar görülenlerin dışında bazı yeniliklerle de karşılaşmaktadır. Bu yeni uygulamaların başında, beyaz astarlı zemin rengi ve renksiz şeffaf sır kullanımı gelmektedir. XV. yüzyılda ve XVI. yüzyılın başında imal edilen renklisırlı çinilerin tahrirlerinde kullanılan kimyevî bileşim, kabartma ya da çukur bir şekilde kesin hatlar oluşturarak renklisırları birbirinden ayırırken, burada hatlar daha da yumuşatılarak, tahrirlerle renklisırlar mümkün olduğunca aynı seviyeye taşınmıştır.¹⁵ Üst sıra pencerelerin kenarlarında özel olarak şekillendirilmiş profilli çini silmelerin kullanılması da dikkati çeken diğer bir husustur. Çiniler üzerinde yer yer altın kullanılmış olması, daha evvel Bursa üslûbu yapılar, bilhassa Yeşil Külliyesi'nde de görülen bir durumdur.¹⁶ Daha sonraki dönemlerde, sıraltı İznik çinilerinde görülecek olan mercan kırmızısının, burada önemli bir gelişme gösterdiği müşahede edilmektedir.

Türbe içerisindeki çini tezyînât, yapının mimarî şekline uygun olarak, önceden düşünülmüş bir program dahilinde tasarlanıp tatbik edilmiştir.¹⁷ Pencere aralarına, kaide, başlık ve bilezikleriyle işlenmiş birer sütun sırası resmedilmiştir. Bu sütunlar pencere üstlerinde mümas ke-

15 Filiz Yenişehirlioğlu, "Şehzade Mehmet Türbesi Çinileri Üzerine Gözlemler", *Bedrettin Cömert'e Armağan, Hacettepe Üniversitesi Sosyal ve İdari Bilimler Fakültesi Beşeri Bilimler Dergisi Özel Sayı*, Ankara 1980, s. 450.

16 Çini üzerine altının ne şekilde tatbik edildiği farklı tartışmalara konu olmuştur: A. Süheyl Ünver – Mihriban Sözer, "Çinili Köşk'ün Altın Renkli Nakışları", *Arkitekt*, XIII / 3-4, (1943), s. 80-83; Yenişehirlioğlu, "Şehzade Mehmet Türbesi Çinileri Üzerine Gözlemler", s. 450; Feyzullah Dayıgil, "Türkiye Çini Eserleri", *İslam Ansiklopedisi*, III, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, s. 434; Şerare Yetkin, *Anadolu'da Türk Çini Sanatının Gelişmesi*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 1986, s. 207; İsmail Orman, *İstanbul'daki XVI. Yüzyıl Türbelerinin Çini Süsleme Programları*, (Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 1999, s. 106.

17 Şerare Yetkin, "Mimar Sinan'ın Eserlerinde Çini Süsleme Düzeni", *Mimarbaşısı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri*, (Editör, Sadi Bayram), I, İstanbul 1988, s. 480-481.

merlerle birleştirilerek açık bir galeri görünümünü sağlamıştır. Sütunlara oturan kemerler, geçme taş şekilleriyle birbirine bağlanırken, her bir blok, dönüşümlü olarak farklı renkte boyanmak suretiyle, kemerlerin gerçekten geçme taştan yapıldığı hissi uyandırılmak istenmiştir (R. 4). Bu sütun sistemi, daha sonra Kanunî Sultan Süleyman Türbesi'nde (1567) yapının dışına uygulanmıştır. Sütun ve kemer aksâmı değişik kompozisyonlarla bezenirken, pencere aynası ve kemer kolukları da kendi içerisinde uyumlu bir bütünlük oluşturan yazı ve nakışlarla tezyîn edilmiştir (R. 5-6). Kemerli düzenlemenin üstünde yapıyı çepeçevre dolanan, zemini çiçekli kıvrım dallarla bezeli bir yazı kuşağından sonra, mukarnaslı kubbe intikallerine kadar bütün satıh, rumî ve hatayî üslûbu bezemelerle tezyîn edilmiş çinilerle kaplanmıştır (R. 3-7). Ağırıklı olarak çiçek ve yaprakların oluşturduğu nebatî bezeme, türbenin inşâ kitabesinde geçen, Farsça'da sonsuz cennet bahçesi anlamına gelen "firdevs-i ebed" tanımlamasını doğrular niteliktedir.¹⁸ Bu tanımlama aynı zamanda Hz. Peygamberin "(...) Şüphesiz kabir, cennet bahçelerinden bir bahçe veya cehennem çukurlarından bir çukurdur"¹⁹ şeklindeki hadis-i şerifine de telmihte bulunmaktadır. Şehzade Mehmed Türbesi'nin tezyînât programında, çiniye bu kadar yoğun bir şekilde yer verilirken, aynı külliye'nin camisinde çini kullanılmamış olması dikkat çekmektedir.

Türbenin pencere içlikleri, çok ince işçiliğe sahip renkli camlı alçı revzenlerle donatılırken, kubbe intikalleri mukarnas menşurlarıyla dolgulanmıştır. Kubbe içi, kalemkârî ve malakârî tekniğiyle sade bir şekilde tezyîn edilmiştir.

Şehzâde Mehmed Türbesi'nde kullanılan çiniler, üslûp itibariyle benzerlerinden bazı önemli farklılıklar taşımaktadır. Kendi içerisinde güzel bir uyum sergileyen, rumî ve hatayî tarzı bezemeler, kendisinden önceki yapıların bezemelerinden bariz farklarla ayrılmaktadır. Buradaki çinilerle, rumînin yanı sıra hatayî üslûbunun da ilk olarak ortaya çıktığı öncü yapılardan olan Bursa Yeşil Türbe'deki (1421) Çelebi Mehmed sandukası çinileri arasında bir kıyaslama yapılacak olursa, bu üslûp farkı çok daha rahat anlaşılabilir. Çelebi Mehmed sandukasındaki hatayîler, kıvrım dallar halinde yazı zemininde kullanılmıştır (R. 8). Yavuz Sultan Selim Türbesi çinilerinde ise, yazının yerini rumî ağları almış olup hatayîler yine ikinci planda kullanılmıştır (R. 9). Her iki eserde kullanılan hatayî bezemeler de, üslûp bakımından birbirine çok benzemektedir. Yapraklar badem şeklinde, dilimsiz

18 Kitabe için bkz. Önkal, *Osmanlı Hanedan Türbeleri*, s. 140-141.

19 Tirmizî, *Sıfatü'l-kıyâme*, 26.

ve küçük ölçeklidir. Çiçekler de yapraklar gibi sade olup fazla detaylandırılmamıştır. Halbuki Şehzade Mehmed Türbesi'nde çiçekler ve yapraklar daha da geliştirilerek ileri bir seviyeye taşınmış, çeşitlilik artırılarak yeknesaklıktan kurtarılmış ve kompozisyonlara belli ölçüde hareketlilik kazandırılmıştır. Burada hatayilerle rumiler aynı zeminde eşit ağırlıkta kullanılmıştır (R. 4, 10-11). Yapraklar dilimlenerek çeşitli şekillerde dönüş, kıvrılma ve sarılmalarla zengin kompozisyonlar elde edilmiştir. Ayrıca burada, gelişimini rahatlıkla takip edebildiğimiz hatayî üslûbu nakışların çizilişinin, muhtelif çiçeklerin plan ya da dikine kesitlerinin stilize edilmesiyle değil, çiçeğin kesiti alınmaksızın ona, dik ya da yaklaşık 60° üstten veya profilden bakılarak üslûplaştırılmak suretiyle meydana getirildiği anlaşılmaktadır. Türbenin çinilerinde *Hatayî* ve *rumî* nakışlarının yanı sıra, hatırı sayılır miktarda *bulut*²⁰ nakışına da yer verilmiştir (R. 5-11).

Kısaca belirtmek gerekirse Şehzâde Mehmed Türbesi, kendi zamanına gelinceye kadar meydana getirilmiş eserler arasında, nakış çeşitliliği bakımından dağarcığı en zengin olan renklisır çinilere sahip bulunmaktadır. Kenarsularındaki bazı akış aksaklıklarından sarfinazar edilirse, bütün yoğunluğuna rağmen kompozisyonların oldukça dengeli ve ahenkli olduğu söylenebilir. Celî yazıların zeminlerinde kullanılan çiçek ve yapraklar, Şahkulu'nun geliştirdiği ileri derecede üslûba çekilmiş saz yolu nakışlarına nispetle, tabiattaki aslına daha yakın resmedilmiş olan *Kara Memi Üslûbu*'nun habercisidir (R. 6-12). Bu üslûp, bilhassa bahardalı kıvrımlarında belirgin bir şekilde kendini göstermektedir.²¹

Şehzâde Mehmed Türbesi çinilerini üslûp bakımından diğerlerinden ayıran en önemli özelliklerden birisi de çiçek ve yaprakların oluşturduğu hatayî üslûbu bezemelerde, nakış rengiyle nakış sınırlarını oluşturan tahrirler arasında, sarı veya beyaz bir boşluğun bırakılmış olmasıdır (R. 10-11). Bu uygulamaya bulut motifi ve hatayî üslûbu nakışlarda daha sık rastlanırken, rumî üslûbunun yalnızca pîçîde (sarılma) örneklerinde yer verilmiştir. Yeri gelmişken, Osmanlı türbelerinde renklisır çiniler üzerinde, farklı bir tavır olarak rumî üslûbunun pîçîde örneklerine, ilk defa burada rastladığımızı da belirtmek isteriz (R. 4).

20 Bulut Motifinin Osmanlı sanatındaki ilk örnekleri hakkında geniş bilgi için bakınız: Aziz Doğanay, "Bulut Motifi ve Osmanlı Sanatındaki İlk Örnekleri", *Dîvân İlmî Araştırmalar*, sy. 6, 1991/1, s. 225-234.

21 Münevver Öztürk Üçer, *XV-XVIII. Yüzyıllarda Türk Tezhib Sanatında Ekol Olmuş Sanatkârların Karşılaştırılması*, (Sanatta Yeterlilik Tezi), Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 1994, s. 33-82.

Gelişmiş şeklini daha sonraki dönemlerde sıraltı İznik çinilerinde, Süleymâniye Câmii (1557) ve Hürrem Sultan Türbesi'nde (1559) gördüğümüz bahar dalı nakışları ve tabiattaki şekillerine oldukça yakın resmedilmiş lâle ve benzeri çiçekleri, çeşitli örnekleriyle yine ilk defa burada bulmaktayız (R. 6-12).²² Tezyinî sanatlarımızda önemli bir yere sahip olan Tebriz üslûbundan İstanbul üslûbuna geçişin, bu türbede kullanılan çini bezemeleriyle sağlandığını söylemek yanlış olmasa gerektir.

Şehzâde Mehmed Türbesi'nin celi yazılarında da nakışlarda olduğu gibi, farklı bir tavır sergilenmiştir. Yazı istifleri oldukça dengeli olmasına rağmen zemin boşlukları, çok yoğun bir şekilde çiçek ve yapraklarla doldurulmuştur. Muhakkak kalemiyle yazılmış olan çini yazılarında, harf uzantılarının sahaya uyacak şekilde kırılması ve bazı ortak hatların birleştirilmesi, elif ve keşidelerin düğüm ve geçmelerle zenginleştirilmesi, yazının tezyinî vasfını daha da artırmıştır (R. 6-7). Türbede hattat imzasına rastlanmadığından bu yazıların kime ait olduğu hususunda kesin bilgiye sahip değiliz. Ancak dönem ve üslûp itibarıyla ele alındığında, yazıların Ahmed Şemseddin Karahisârî'ye (ö.1556) ait olabileceği fikri akla uygun gelmektedir.

Türbede kullanılan çinilerin üretim yeri hususunda ilk hatıra gelen merkez İznik kasabası olsa da, şimdilik bunu destekleyecek yeterli verilere sahip değiliz. Bu konuda günümüze kadar yapılmış en dikkate değer çalışmayı, Faik Kırmılı'nın makalesi oluşturmaktadır.²³ Kırmılı'ya göre Şehzâde Mehmed Türbesi çinileri, Tebrizli Habib usta okuluna bağlı teşkilat tarafından İstanbul'da üretilmiştir. Mezkur araştırmada ileri sürülen iddialar, çok kesin delillerle desteklenmiş olmasa da, doğrudan veya dolaylı olarak bu konuyla alakalı yapılmış birçok araştırma bulunmasına rağmen, bu iddiaları çürütecek bir karşı görüş ortaya konmuş değildir.²⁴ Bu durumda mezkur çinilerin üretim yeri

22 Şerare Yetkin, "Mimar Sinan'ın Eserlerinde Çini Süsleme Düzeni", s. 481; Nermin Sinemoğlu, "Onaltıncı Yüzyıl Çinilerinde Motif Zenginliği", *Prof. Dr. Şerare Yetkin Anısına Çini Yazıları*, Sanat Tarihi Derneği Yayınları, İstanbul 1996, s. 128; Nurhan Atasoy - Julian Raby, *İznik Seramikleri*, Türkiye Ekonomi Bankası Kültür Hizmeti, Singapur 1989, s. 222.

23 Faik Kırmılı, "İstanbul Çiniciliği", *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Yıllığı*, 1981/11, s. 95-110.

24 Bu konuyla ilgili olarak yapılmış olan araştırmalardan bazıları şunlardır: Önkal, *Osmanlı Hanedan Türbeleri*, s. 138-143; Orman, *İstanbul'daki XVI. Yüzyıl Türbelerinin Çini Süsleme Programları*, s. 103-113; Dilek

hususunda yeni belge ve bilgiler ortaya çıkana kadar, Kırımlı'nın görüşü geçerliliğini koruyacaktır. Ancak usta ve ekol meselesinin, tartışmaya açılmasının vakti gelmiştir.

Belgin Demirsar-Arlı ve Faik Kırımlı, Şehzade Mehmed Türbesi çinilerini Yavuz Sultan Selim Türbesi çinileriyle kıyaslayarak, Şehzâde Mehmed Türbesi çinilerini de Tebrizli Habib'e veya onun ekolüne mal etmektedirler.²⁵ Şehzade Mehmed Türbesi'yle Yavuz Selim Türbesi arasında mimarlık açısından nasıl bir benzerlik varsa, diğer bir deyişle Mimar Sinan ile Acem Ali arasında nasıl bir ilişki varsa, mezkur yapıların çinileri arasında da ancak o kadar bir yakınlık söz konusu olabilir. Özetle söylemek gerekirse, Şehzade Mehmed Türbesi çinilerinin Yavuz Sultan Selim Türbesi çinilerine benzeyişi, tabii bir tekâmül seyrinin neticesidir. Dikkatlice incelendiğinde, Şehzade Mehmed Türbesi çinileriyle Yavuz Sultan Selim Türbesi çinileri arasında, her ikisinde de renklisiz tekniğinin kullanılmış olması dışında, kayda değer önemli bir benzerlik yoktur. Aksine, çini yapım tekniği ve nakış çizim tekniği bakımından, aralarında önemli farklar vardır. Bu farkları yukarıda özetlemeye çalıştık. Şehzade Mehmed Türbesi çinilerinin İstanbul'da, Tebrizli Habib ustanın tarzında çalışan bir çini firmasında üretilmiş olabileceği ihtimalini de göz önünde bulundurmakla birlikte, biz bu eserlerin farklı ustalar tarafından ve farklı atölyelerde imal edildiği kanaatini taşımaktayız.

Öyleyse bütün bu yenilikleri sanat dünyamıza kazandıran dâhi usta kimdir? İşin teknik veçhesi henüz yeterince aydınlığa kavuşmuş olmasına rağmen bu üstadın adının, girişte de belirttiğimiz gibi, imzası gözden irak bir şekilde günümüze kadar ulaşabilmiş olan Muhammed/Mehmed Usta olduğunu, bu araştırmamız ortaya çıkarmıştır.

Haskök, *İstanbul'da Çinili Türbeler*, (Lisans Tezi), İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, İstanbul 1965, s. 23-33; Yenişehirlioğlu, "Şehzâde Mehmed Türbesi Üzerine Gözlemler", s. 449-456; Türkan Pelit, *Yavuz Sultan Selim ve Şehzâde Mehmed Türbelerinin Mimari ve Süslemeleri*, (Lisans Tezi), İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, İstanbul 1980; Tahsin Öz, "Şehzâde Mehmed Türbesi", *Arkitekt*, sy. 177-178, 1946, s. 221-225; Tahsin Öz, *Turkish Ceramics*, The Turkish Press, Broadcasting and Tourist Department, y.yk., ts., s. 19-20; Reşat Ekrem Koçu, "Şehzâde Câmiî Türbeleri", *Hayat Tarih Mecmuası*, Temmuz 1966, s. 38; A. Süreyya Duruçay, "Şehzâde Mehmed Türbesi", *Sanat*, sy. 6, 1972, s. 108-113; Gönül Öney, *Türk Çini Sanatı*, İstanbul 1976, s. 99; Nurhan Atasoy - Julian Raby, *İznik Seramikleri*, s. 222.

25 Belgin Demirsar-Arlı, "Habib Tebrizli", *Yaşamları ve Yapıtlarıyla Osmanlılar Ansiklopedisi*, I, İstanbul 1999, s. 496; Kırımlı, "İstanbul Çiniliği", s. 98.

Kitabede bu imzanın çiniciye mi yoksa nakkaşa mı ait olduğu açıkça belirtilmemiştir. Çini ustasının aynı zamanda bir nakkaş olması da mümkündür.

Şehzade Mehmed Türbesi'nin dahili çinilerinde, kapının sağ ve solundaki mihrabiyeli panoların üstünde yer alan hendesî panonun üstünde, 21x70 cm. ebadında iki ayrı imza kitâbesi bulunmaktadır (R. 13-14). Maklî hatla, müsennâ tarzında yazılmış olan imza kitabesi, beyaz zemin üzerine yeşil harflerle nakşolunmuştur.

Kitabede: “Onu Mehmed yaptı” manasına gelen “Muhammedün amilehû” ibaresi yer almaktadır (R. 15). Şimdiye kadar söz konusu türbe ve çiniler üzerine yapılan araştırmalarda bu kitâbeden tezyini bir levha olarak kısaca söz edilmiştir. Tespit ettiğimiz kadarıyla ilk defa Hakkı Önkal, “Girişin iki yanında, geometrik panonun üzerinde kûfi ile ‘Muhammed’ ismi okunur” diyerek bu kitâbeye işaret etmiştir.²⁶ İsmail Orman, aynı ismin dört kez tekrarlanıp iki kez işlendiğini ifade etmiştir.²⁷ İstanbul yapılarındaki kufi yazılar üzerine müstakil bir çalışma yapan Hüsametdin Aksu da kitabında aynı bilgileri tekrarlamıştır.²⁸ Bu konuya son olarak değinen M. Baha Tanman olmuştur.²⁹ Dipnotundaki teşekkür ifadesinden anlaşıldığına göre Tanman vermiş olduğu bilgiyi İsmail Orman’dan almıştır. Mezkur araştırmacılar, buradaki ismin Hz. Muhammed’e (sa) ait olduğunu zannederek, bu kitabe üzerinde fazla durmamışlardır.

Kilim desenini andıran kitâbe, yatık duran salbekli iki şemseden meydana gelmektedir (Şekil. 1). Kitâbenin etrafı hatayî üslûbunda yaprak ve çiçeklerle bezelidir. İsmi dört kere tekrar edilmesiyle meydana getirilen şemsenin ortasında bir çarkifelek (svastika) motifi teşekkül etmiştir. *Amile* kelimesindeki ‘lâm’ harfi kıvrılarak, *Muhammed* kelimesinde ‘ha’ harfine dönüşmüştür (Şekil 2-4). Aynı zamanda *amilehû* kelimesine tersinden bakıldığında *Muhammed* ismi tezahür etmektedir. “Mim” ve “he” harflerinden çıkan çizgiler geometrik kırılmalarla birbirine kavuşturularak her iki uçta birer zülfe (tepelik) meydana getirilmiştir.

26 Önkal, *Osmanlı Hanedan Türbeleri*, s. 140.

27 Orman, *İstanbul'daki XVI. Yüzyıl Türbelerinin Çini Süsleme Programları*, s. 108.

28 Hüsametdin Aksu, *İstanbul Yapılarındaki Bazı Dekoratif Kûfi Hatlar*, Eray Tanıtım Yayınları, İstanbul 2001, s. 53.

29 M. Baha Tanman, “Edirne Selimiye Camii'nin Hünkar Mahfilindeki Bazı Ayrıntılardan II. Selim'in ve Mimar Sinan'ın Dünyalarına”, *Arkeoloji ve Sanat Tarihi Araştırmaları Yıldız Demiriz'e Armağan*, (Haz. M. Baha Tanman - Işın Tükel), Simurg Yayınları, İstanbul 2001, s. 155-156.

Bu imza kitabesi, sanat tarihi araştırmalarına kazandıracığı yeni bilgiler açısından, birkaç yönüyle önem taşımaktadır. Elbetteki en önemli husus, bugüne kadar bilinmeyen bir sanatkarı gün ışığına çıkarılmış olmasıdır. Bu imzanın keşfi, yalnızca bir sanatkarı bize tanıtmış olmakla kalmayıp, aynı zamanda bu sahada kullanacağımız bir şifreyi çözmemize yardımcı olmuştur. Bu kitabe, bugüne kadar üzerinde fazla durulmayan benzer karakterdeki yazılara, farklı bir açıdan yaklaşmamızı sağlayarak yeni sanatkar imzalarının ortaya çıkmasına vesile olacaktır. Bildiğimiz kadarıyla şimdye kadar mimari ve ona bağlı sanat dallarında makilî hatla, müsennâ tarzında yazılmış bir sanatkar imzasına rastlanmamıştır ya da bu kitabelerin imza oldukları fark edilmemiştir. Ancak mimaride, makilî hatla müsennâ tarzında yazılmış pek çok levha bezeme yazısı bulunmaktadır.³⁰ Bu yazılar daha çok Lafza-i Celal, İsm-i Nebi, Ciharyar-ı güzîn ve Hasaneyn isimlerinden müteşekkildir. Bunların arasında Kelime-i tevhid ve kısa cümlelerden oluşan çeşitli metinler de yer almaktadır. Daha ok Timurî yapılar, sırlı tuğla ve mozaik ini (kâşigârî) işçiliğinde karşımıza çıkan makilî yazılar, Anadolu Selçuklu yapılarında da uzun bir süre sevilerek kullanılmıştır.

Timurlular ve Selçuklular kadar yaygın olmasa da, Osmanlılar da müsennâ tarzında yazılmış makilî yazılara mimarî eserlerde belli ölçüde yer vermişlerdir. Ancak ilk olarak Şehzade Mehmed Türbesi'nde gördüğümüz bu tarz imzaya daha evvelki yapılar da rastlamadık. Edirne Selimiye Camii'nde buna benzer bir örneğin bulunması, daha sonraki dönemlerde de benzer örneklerin bulunabileceğine işaret sayılabilir. Edirne Selimiye Camii'nin hünkar mahfilindeki çiniler üzerinde, 95x95 ebadında iki ayrı levha halinde "amilehû Ali" imzası okunmaktadır. Burada "Ali" ismi ters işlenmiştir (R. 16). Bu kitabenin bir usta imzası olduğu şimdye kadar fark edilmediğinden, araştırmacılarca çok farklı yorumlara neden olmuştur.³¹

30 Bu konuda birçok örnekten bazıları şunlardır: Türkmenistan'daki Sultan Sencer Türbesi ve Sahabeler yapı manzumesindeki Büreyde el-Eslemî ve Hakem el-Gıfârî sandukaları, Anev Manzumesi cephe bezemeleri, Nahçevan Karabaėlar Künbedi, Semerkand Şah Zinde Türbeleri, Kum İmamzâde Türbesi, İsfahan Pir-i Bakran Türbesi, İsfahan Mescid-i Cuma'sı ve Hasankeyf Zeynel Bey Türbesi bezemeleri (Bkz. Yüksel Sayın, *Türkmenistan'daki Mimari Eserler*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1999; Gönül Öney, *İslam Mimarisinde ini*, Ada Yayınları, İzmir 1987).

31 Joanna Zick-Nissen, "The Choice for Compositions of Thilework—in View to The Patron as to The Function of The Room", *Prof. Dr. Şevare Yetkin Anısına ini Yazıları*, Sanat Tarihi Derneği Yayınları, İstanbul 1996, s. 203; Tanman, "Edirne Selimiye Camii'nin Hünkar Mahfilindeki Ba-

Şehzade Mehmed Türbesi'nde imza ibaresini oluşturan harflerin, ustaca düşünülmüş bir tasarımla ya da ilginç bir tevafukla, yan yana getirilmesiyle fevkalade bir durum ortaya çıkmıştır. Yukarıda zikredilen tarzda makulî hatla yazılmış “Muhammedün amilehû” ibaresini, ister sağdan sola doğru okuyunuz, isterseniz soldan sağa; durum hiç değişmemektedir. Kısacası bu tarzda yazılan ‘Muhammed’ kelimesi, zemine tersyüz olarak işlendiğinde ‘amilehû’ şeklinde okunmaktadır. Araştırmacıları asıl yanıltan da bu durum olmuştur.

İmza kitabesinde görülen diğer bir husus, gramerle ilgili bir ayrıntı olup, imza terkinde izafet ‘he’ si kullanılmış olmasıdır. Mimari usta kitabelerinde yaygın olarak Farsça “amel-i fülân” ya da Arapça “amile fülânün” veya “amelü fülânin” şeklinde bir terkip kullanılmaktadır. “amilehû fülân” şeklindeki Arapça terkip, mimariye bağlı usta kitabelerinde çok nadiren kullanılmıştır. Bu terkip daha çok hattat imzalarında “ketebühü fülân” şeklinde karşımıza çıkmaktadır.³² XVI. Yüzyıl çini sanatında nakkaş ve hattat imzalarına pek rastlanmazken XVII. yüzyıl çini sanatında hattat imzaları yaygınlaşmaya başlamıştır.³³

Bu imzanın kime ait olduğu meselesine gelince; ehl-i hiref mevâcib defterlerinden öğrendiğimize göre, 932/1526'dan daha evvel başlayarak 952/1545 tarihine veya daha sonrasına kadar, Hâssa Teşkilâtı'ndan Cemaat-i Nakkaşân-ı Rûmiyân'ın bölükbaşı, yirmi beş akçe ulûfeyle çalışan Şahkuli-i Bağdâdî'dir.³⁴ 965/1558'de Mehmed Şâh serbölük olmuştur.³⁵ 965-966/1558-1559 yıllarına ait mevâcib def-

zı Ayrıntılardan II. Selim'in ve Mimar Sinan'ın Dünyalarına”, s. 154-156; Edirne Selimiye Camii'ndeki usta imzası ve buna benzer imzalar hakkında araştırmalarımız halen devam etmektedir.

32 Derman, “Yazı Tarihinde Hattat İmza ve Şecereleri”, s. 728-733; Kuşoğlu, “Hattat İmzaları”, s. 32-35; Kuşoğlu, *Dünyamızın Kültürümüz*, s. 87-98.

33 Buna örnek olarak, Ayasofya Camii haziresindeki III. Mehmed Türbesi kuşak yazısında ve Ayasofya Camii mihrab şahnişinindeki yazılarda bulunan hattat Mehmed'in imzaları, Topkapı Sarayı'ndaki Ağalar Camii ve Kara Ağalar Mescidi'ndeki Kemankeş Mustafa'nın imzaları ve Elmalı Kencencizade Ömer Paşa Camii'ndeki İznikli Mustafa'nın imzasını gösterebiliriz (E. Emine Dönmez, *Türk Çini Sanatının Sürekliliği İçinde XVII. Yüzyıl Eserlerinin Yeri*, (Doktora Tezi), İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2001, s. 54-55).

34 Rıfki Melül Meriç, *Türk Nakış San'atı Tarihi Araştırmaları I Vesikalar*, Fevz ve Demokrat Ankara Matbaası, Ankara 1953, s. 3-6.

35 Rıfki Melül Meriç'in Mehmed Şah olarak okuduğu bu isim Mehmed-i Siyah (Kara Memi) da olabilir. Bu takdirde Bölük-i Acemân'da çalışan Mehmed Şah-ı Tebrizi'nin, Bölük-i Rûmiyân'a sernakkaşlık yaptığı söylenemez.

terinde, Cemaat-i Rûm Nakkaşları'nın başında yirmi beş buçuk akçe mevâcible nakkaşbaşı olarak Kara Memi'nin adı kayıtlıdır. 952/1545 senesi mevâcib defterinde on dokuz akçe ulûfeyle Bölük-i Acemân'da çalışan Mehmed Şah-ı Tebrizî'nin, bu bölük dağıldıktan sonra bir süre için yirmi beş akçe mevâcible Nakkâşân-ı Rumiyan'ın başına geçtiği anlaşılmaktadır.

Kara Memi'nin, Şehzade Mehmed Türbesi'nden yedi yıl sonra inşasına başlanan İstanbul Süleymaniye Camii'nde (1557) nakkaş olarak çalıştığı bilinmektedir.³⁶ Fakat şimdilik, Şehzade Mehmed Türbesi'nde çalıştığını belgeleyen bir vesika, mevcut değildir. Kara Memi, Şehzade Mehmed Türbesi'nin inşası sırasında, Şahkulu-i Bağdâdî'nin teşkilatında, yirmi dört kişilik bir bölük içerisinde, dokuzuncu sırada yer alan ve on altı buçuk akçe mevâcib³⁷ ile çalışan bir nakkaştır.³⁸ Sarayın, böyle önemli bir siparişi doğrudan doğruya Cemaat-i Nakkaşân'ın sernakkaşı olan Şahkulu'na vermesi beklenir. Ancak burada Şahkulu'nun imzasına rastlanmamaktadır. Şahkulu'nun bu siparişi alarak, işin sorumluluğunu, kabiliyetine güvendiği, kendisinden sonra da bölükbaşı olacak olan halefine, yani nakkaş Kara Memi (Mehmed-i Siyah)'ye tevdi etmiş olması, çok uzak bir ihtimal değildir. Kara Memi'nin daha sonraki dönemlerde gerçekleştirdiği eserlerle buradaki işler kıyaslandığında, mezkur imzanın Kara Memi'ye ait olabileceği fikri akla gelmektedir. Elimizde bu düşünceyi destekleyecek kesin veriler bulunmadığından şimdilik bu fikri ihtiyatla kaydediyoruz. 952/1545 yılında Kara Memi, Cemaat-i Nakkaşân'ın Rûmiyan Bölüğü'nde on altı buçuk akçe alırken Acemân Bölüğü'ndeki Mehmed Şah-ı Tebrizî on dokuz akçe almaktadır. Bundan da anlaşılıyor ki bu dönemde Mehmed Şah-ı Tebrizî, Kara Memi'den daha yetişkin biridir. Dolayısıyla bu imzanın Mehmed Şah-ı Tebrizî'ye ait alma ihtimali daha yüksek görünmektedir.

Akla gelen başka ihtimallerden birisi de bu imzanın, Süleymaniye Külliyesi inşaat defterlerinde adı geçen Mehmed ibn Kasım Subaşı'ya ait olduğudur.³⁹ Mezkur kaynakta Süleymaniye Câmii harimindeki çinilerin İznik çinisi (kâşî-i İznik) olduğu belirtilmekte ve Mehmed ibn

36 Ömer Lütfi Barkan, *Süleymaniye Camii ve İmareti İnşaatı (1550-1557)*, II, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1979, s. 177.

37 Mevâcib, devlet teşkilatının muhtelif kademelerinde çalışanlara üç ayda bir verilen maaştır (Midhat Sertoğlu, *Osmanlı Tarih Lugati*, İstanbul 1986, s. 223, 348). Yevmiyeler kişinin çalıştığı gün sayısına göre hesaplanarak üç ayda bir verilmektedir.

38 Meriç, *Türk Nakış San'atı Tarihi Araştırmaları I Vesikalar*, s. 5.

39. Ömer Lütfi Barkan, *Süleymaniye Camii ve İmareti İnşaat Defteri*, II, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1979, s. 188.

Kasım Subaşı marifetiyle gerçekleştirildiği veya temin edildiği kaydedilmektedir. Çini parçalarının kompozisyonda kullanılacağı yerlerin adları da burada açıkça belirtilmektedir. Çini sanatına teknik bakımdan olduğu kadar kompozisyon bakımından da önemli yenilikler getiren Şehzâde Mehmed Türbesi çinileri, Süleymaniye Camii çinilerinin hazırlık safhasını oluşturmaktadır. Eğer bu sonuncu ihtimal doğru ise Şehzâde Mehmed Türbesi çinilerinin, İstanbul üretimi olmayıp İznik çinisi olduğu zihne takılmaktadır. Bu durumda, Faik Kırmımlı'nın yukarıda zikrettiğimiz Şehzâde Mehmed Türbesi'nin çinilerinin İstanbul'da üretilmiş olduğu iddiası tekrar tartışılmalıdır.

Sonuç olarak diyebiliriz ki; Şehzade Mehmed Türbesi'nde gördüğümüz makulî hatla müsennâ tarzında yazılmış olan bu imza kitabesi, Muhammed/Mehmed adında bir sanatkâra aittir. Mimarî yapılarda ve bilhassa çiniler üzerinde görülen, bazen tersyüz olarak işlenmiş bu tarz kitabelerin, yeni bir bakışla dikkatlice incelenmesi gerektir. Çünkü bu tür yazıların sanatkâr imzası olma ihtimali oldukça yüksektir. Ters yazıldığını sandığımız “Muhammed” ismi aslında “amilehû” şeklinde başlayan bir imza kitabesi olabilir. Bazen isim de ters yazılarak imzanın bir muammaya dönüştürüldüğü görülmektedir. Bunun da en güzel örneğini yine Edirne Selimiye Camii'ndeki imza kitabesinde görmekteyiz. Burada kitabe iki ayrı levha halinde “amilehû” “Ali” şeklinde yazılmıştır. “Ali” ismi ters yazılıp “amilehû” kelimesinin de tersinden okunması sağlanarak “Muhammed” ve “Ali” isimleri yan yana getirilmek suretiyle, imzaya farklı bir hava ve mana yüklenmiştir. Şimdilik iki örneğini sunduğumuz bu tür imzalara yenilerinin eklenmesiyle, bu güne kadar isimsiz birer kahraman olarak yaşamış olan birçok usta ve sanatkâr günışığına çıkacaktır.