



Ondokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi
Ondokuz Mayıs University Review of the Faculty of Divinity

e-ISSN: 2587-1854, OMUİFD Haziran 2026, 60: 605-635



Klasik Dönem Osmanlı Kâşî (Çini) Sanatında Nâdir Çiçek Motifleri ve Sembolik Anlamları Üzerine Bir İnceleme

An Examination of Rare Floral Motifs and Their
Symbolic Meanings in Classical Ottoman Kâshi Art

Elif Feyza KAYGUSUZ¹

¹Ondokuz Mayıs Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, Samsun
· e.feyzakahveci@hotmail.com · ORCID > 0000-0002-7525-1598

Makale Bilgisi/Article Information

Makale Türü/Article Types: Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş Tarihi/Received: 17 Ocak/January 2026

Kabul Tarihi/Accepted: 01 Temmuz/July 2026

Yıl/Year: 2026 | **Sayı – Issue:** 60 | **Sayfa/Pages:** 605-635

Atıf/Cite as: Kaygusuz, E. F. "Klasik Dönem Osmanlı Kâşî (Çini) Sanatında Nâdir Çiçek Motifleri ve Sembolik Anlamları Üzerine Bir İnceleme"

Ondokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 60, Haziran 2026: 605-635.

KLASİK DÖNEM OSMANLI KÂŞÎ (ÇİNİ) SANATINDA NÂDİR ÇİÇEK MOTİFLERİ VE SEMBOLİK ANLAMLARI ÜZERİNE BİR İNCELEME

ÖZ

Osmanlı kâşî (çini) sanatında şükûfe üslubu kapsamında değerlendirilen yarı üsluplaştırılmış çiçek bezemeleri, araştırmalarda genellikle lale, gül, karanfil ve sümbül gibi yaygın örnekler etrafında ele alınmıştır. Bu yaklaşım, mîmârî kâşilerde daha sınırlı görülen çiçek tasvirlerinin yapı ölçeğindeki dağılımını, bezeme programı içindeki yerini ve ikonografik anlamlarını görünür kılmayı güçleştirmektedir. Literatürde söz konusu nadir çiçek motiflerine kısa bahislerle değinilmiş; yapı-mekân bağlamında izlenebilir örnekleri ile sembolik katmanları sistematik biçimde birlikte değerlendirilmemiştir. Çalışmanın amacı, yaygın motif dağarcığının dışında kalan çiçek tasvirlerini yapı ölçeğinde tespit etmek ve bunları yer aldıkları mekân, kompozisyon düzeni ve kültürel çağrışımlar çerçevesinde değerlendirmektir. Araştırma nitel yöntemle yürütülmüş, evânî (tabak, kâse, sürahi gibi günlük kullanım eşyaları) kapsam dışında bırakılarak yalnızca mîmârî kâşî bezemeleri incelenmiştir. İstanbul'daki Rüstem Paşa Câmii (1561) ile Hekimoğlu Ali Paşa Câmii (1735) arasında seçilmiş bir yapı grubu üzerinden çiçek tasvirlerinin biçimsel özellikleri, kompozisyon içindeki konumları ve bezeme düzenindeki tekrar biçimleri görsel-betimleyici yöntemle incelenmiştir. Elde edilen bulgular, dîvân şiiri ve tasavvufî metinlerdeki çiçek imgelemiyile karşılaştırılmalı olarak yorumlanmıştır. İnceleme menekşe, süsen, zerrin/nergis ve buhûr-u Meryem gibi çiçeklerin çoğu zaman tamamlayıcı ölçekte kullanıldığını; edebî ve tasavvufî metinlerdeki çağrışımları aracılığıyla bu unsurların bezeme programında sembolik bir anlam alanı oluşturduğunu göstermektedir. Bulgular, bu tercihlerin rastlantısal olmadığını; söz konusu tasvirlerin özellikle câmî, türbe ve harem gibi alanlarda belirli estetik ve temsîli yönelimler doğrultusunda konumlandırıldığını göstermektedir. Bu yönüyle çalışma, Osmanlı kâşî sanatındaki çiçek bezemelerinin biçimsel sınırlarının ötesinde, kültürel ve sembolik boyutlarıyla yeniden okunmasına katkı sağlamaktadır. Ayrıca bazı tasvirlerin dönemsel yoğunlaşmaları ve atölye üretimleriyle ilişkileri izlenebilmiş, aynı çiçeğin farklı kompozisyon şemalarında nasıl dönüştürüldüğü gösterilmiştir. Bu bulgular, nadiren görülen bu çiçek motiflerinin yalnızca çeşitlilik göstergesi değil, mekânın anlamını pekiştiren, izleyicinin algısını yönlendiren ve bezeme diline ayrıntı katan öğeler olarak dikkatle ele alınması gerektiğine işaret etmektedir.

Anahtar Kelimeler: Türk-İslam Sanatları Tarihi, Osmanlı Çini Sanatı, Kâşî, Klasik Dönem, Çiçek Motifleri, Şükûfe, Sembolizm.



AN EXAMINATION OF RARE FLORAL MOTIFS AND THEIR SYMBOLIC MEANINGS IN CLASSICAL OTTOMAN KÂSHI ART

ABSTRACT

Semi-stylized floral ornamentation evaluated within the şükûfe style in Ottoman tile (kâşî) art has generally been examined in scholarship through widely used examples such as the tulip, rose, carnation, and hyacinth. This approach makes it difficult to reveal the distribution, place within the decorative program, and iconographic meanings of floral representations that appear more rarely in architectural tile decoration. In the literature, such rare floral motifs have been mentioned only briefly; their traceable examples within architectural and spatial contexts and their symbolic layers have not been systematically evaluated together. This study aims to identify, at the architectural scale, floral representations that fall outside the common motif repertoire and to evaluate them within the framework of the spaces in which they appear, their compositional arrangements, and their cultural associations. The research was conducted through a qualitative method and focuses solely on architectural tile decoration, excluding evânî, that is, daily-use objects such as plates, bowls, and pitchers, from the scope of analysis. Through a selected group of buildings in Istanbul, ranging from the Rüstem Paşa Mosque (1561) to the Hekimoğlu Ali Paşa Mosque (1735), the formal characteristics of floral representations, their positions within compositions, and their modes of repetition within the decorative scheme were examined through a visual-descriptive method. The findings were interpreted comparatively with the floral imagery found in Ottoman divân poetry and Sufi texts. The analysis shows that flowers such as the violet, iris, zerrin/narcissus, and cyclamen (buhur-u Meryem) were often used at a subsidiary scale; through their associations in literary and Sufi texts, however, these elements formed a symbolic field of meaning within the decorative program. The findings also indicate that these choices were not coincidental; rather, the representations in question were positioned, especially in spaces such as mosques, tombs, and harems, in line with particular aesthetic and representational tendencies. In this respect, the study contributes to a rereading of floral ornamentation in Ottoman tile art beyond its formal boundaries, with attention to its cultural and symbolic dimensions. In addition, the periodic concentrations of certain representations and their relations with workshop productions were traced, and it has been shown how the same flower was transformed across different compositional schemes. These findings indicate that these rarely encountered floral motifs should be considered not merely as indicators of variety, but as elements that reinforce the meaning of space, guide the viewer's perception, and add detail to the language of ornamentation.

Keywords: History of Turkish–Islamic Art, Ottoman Kâshi Art, Classical Period, Floral Motifs, Şükûfe, Symbolism.



GİRİŞ

Osmanlı kâşî sanatı, mîmârî bezeme programları içinde motif seçimi, kompozisyon düzeni ve teknik uygulamaların birlikte ele alındığı çok katmanlı bir görsel dil ortaya koymaktadır. Özellikle 16. yüzyılın ilk çeyreğinden itibaren saray atölyelerinde şekillenen üslup birliği, kâşî bezemelerinde motif anlayışı ve kompozisyon kurgusunun yeniden yapılanmasına zemin hazırlamıştır. Bu süreçte, ilk örnekleri tasvir (minyatür) sanatında izlenen kısmen üsluplaştırılmış çiçek motifleri 16. yy. saray nakkaşlarından Kara Memi (ö. ?) aracılığıyla tezhib sanatına aktarılmıştır. Saray nakkaşhânesinde üretilen desenlerin farklı sanat dalları arasında dolaşıma girmesiyle birlikte, söz konusu motifler kâşî sanatında da uygulanmaya başlanmıştır.

Kâşî bezemelerinde bitkisel kökenli motifler, tam üsluplaştırılmış formlar ile türü ayırt edilebilen çiçek tasvirleri arasında geniş bir çeşitlilik göstermektedir. Hatâyî ve peç gibi tam üsluplaştırılmış bezeme unsurlarının yanında, lale, gül, karanfil ve sümbül gibi türü ayırt edilebilen çiçekler de kompozisyonlarda yer almaktadır. Desen şemalarında sıkça tekrarlanan bu çiçekler, kâşî bezemelerinde öne çıkan motif çeşitliliğinin temel unsurlarını oluşturmaktadır.

Osmanlı dönemi kâşîlerindeki çiçek tasvirlerine yönelik değerlendirmeler, literatürde çoğu zaman lale, gül, karanfil, sümbül, zambak ve bahar dalı gibi sık karşılaşılan örnekler etrafında şekillenmiştir. Ancak mîmârî kâşî örnekleri dikkatle incelendiğinde, bu yaygın çiçek tasvirlerinin yanında menekşe, süsen, zerrin/nergis ve buhûr-u Meryem gibi daha sınırlı kullanıma sahip türlerin de kompozisyonlara dâhil edildiği görülmektedir. Bu motiflerin yapı ölçeğinde yer aldıkları örneklerin, bağlamlarının ve kompozisyon düzenlerinin bütüncül biçimde ortaya konulması, bezemelerdeki motif tercihlerini yalnızca biçimsel ve estetik bir mesele olarak değil, aynı zamanda anlam ve temsil boyutlarıyla birlikte değerlendirmeyi mümkün kılmaktadır.

Osmanlı kâşî sanatının bezeme dili ve üslup özellikleri üzerine yapılan araştırmalar, nicelik bakımından oldukça geniş bir literatür oluşturmaktadır. Bu çalışmalar kapsamında rûmî^[1] ve hatâyî^[2] gibi tam üsluplaştırılmış bezeme unsurları ile şükûfe üslubundaki çiçek tasvirleri farklı yönleriyle ele alınmıştır. Özellikle lale^[3],

[1] Sabiha Bayhan Koç, *Rumi Çizim ve Teknikleri* (İstanbul: İlke Kitap, 2023); Zeynep Arol, *İstanbul'daki Klasik Dönem Osmanlı Çinilerinde Rumi Kompozisyonları* (İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Fakültesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2020).

[2] Hatice Kübra Tavash, *Peç Motifinin Tarihsel Gelişimi ve Karakteri* (İstanbul: Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2014).

[3] Sevgi Çekinmez, *Türk Çini ve Seramik Sanatında Lale* (Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2010).

gül^[4], sümbül^[5] ve karanfil^[6] gibi yaygın çiçekler üzerine müstakil incelemelerin yanı sıra kapsamlı yayınlarda^[7] bu motiflere ayrılmış özel bölümlere de yer verilmiştir. Buna karşılık daha sınırlı kullanıma sahip menekşe, süsen gibi çiçekler çoğu zaman kısa değinilerle anılmış, genellikle desen çeşitliliğini göstermek amacıyla örnekler arasında sayılmıştır. Mevcut literatür, Osmanlı kâşî sanatı ve geniş bezeme dağarcığına ilişkin önemli bir birikim sunmaktadır. Ancak bu nâdir çiçek tasvirlerinin mîmârî kâşî bezemelerindeki örneklerinin sistematik biçimde tespiti ve bu motiflerin sembolik anlamlarıyla birlikte ele alınması konusunda belirgin boşluklar bulunmaktadır.

Bu çalışma, Osmanlı kâşî sanatında yaygın örneklerin gölgesinde kalan çiçek tasvirlerini mîmârî kâşî örnekleri üzerinden tespit etmeyi ve ikonografik bağlamlarını görünür kılmayı amaçlamaktadır. Osmanlı kâşîlerinin yüzyıllara yayılan üretimleriyle kalıcı bir sanat mirası oluşturduğu dikkate alındığında, bu tasvirlerin yapı ölçeğinde kayıt altına alınması ve bezeme dilinin çözümlenmesi, yalnızca en sık tekrarlanan örneklerle sınırlı olmayan daha kapsayıcı bir değerlendirme gerektirmektedir. Bu doğrultuda çalışma, kap ve kullanım eşyası niteliğindeki evânîleri kapsam dışında bırakarak, mîmârî yapılardaki kâşî bezemelerini inceleme alanı olarak belirlemektedir. Rüstem Paşa Câmii (1561) ile başlayıp Hekimoğlu Ali Paşa Câmii (1735) ile sonlanan dinî mimari yapı grubu esas alınmış; bu yapılarda kullanılan çiçek motifleri ve kompozisyon düzenleri incelenmiştir. Belirlenen yapı grubu üzerinden gerçekleştirilen değerlendirmelerin, motiflerin kullanım süreklilikleri, kompozisyon içindeki konumları ve anlam ilişkilerinin bütünlüklü biçimde ele alınmasına imkân tanıyacağı düşünülmektedir. Böylece Osmanlı kâşî sanatındaki çiçek motiflerinin yalnızca biçimsel değil, aynı zamanda kültürel ve sembolik boyutlarıyla da yeniden düşünülmesine katkı sağlaması öngörülmektedir.

[4] Nurcan Sertyüz, *16. Yüzyıl Tezminatımızda Gül (Tezhipte-Çinide)* (İstanbul: Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 1998).

[5] Zerrin Küçükkaragöz, *XVI. ve XVII. yy. Osmanlı Tekstil ve Çini Sanatında Sümbül Motifi* (İstanbul: Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, 1998).

[6] Serap Yıldırım, *Türk Çini Sanatında Karanfil* (Sakarya: Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2010).

[7] Ara Altun (ed.), *Osmanlı'da Çini Seramik Öyküsü*, (İstanbul: İstanbul Menkul Kıymetler Borsası, 1997); Walter B. Denny, *İznik The Artistry of Ottoman Ceramics* (London; New York: Thames & Hudson, 1st American Edition, 2005); İnci A. Birol - Çiçek Derman, *Türk Tezini San'atlarında Motifler* (İstanbul: Kubbealtı Yayınları, 2015); Nurhan Atasoy, *Kara Memi* (İstanbul: Masa Yayınları, 2016); Yıldız Demiriz, *Osmanlı Kitap Sanatlarında Doğal Çiçekler* (İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2019).

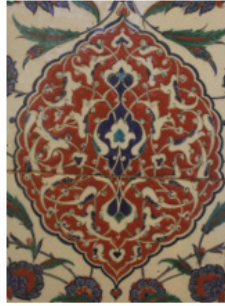
1. OSMANLI KÂŞÎ SANATINDA ÇİÇEK MOTİFLERİNE GENEL BİR BAKIŞ

İslâm sanatında figürlü tasvirlerle yönelik sınırlamalar, zamanla tasvir yasağı ekseninde gelişen tartışmaları beraberinde getirmiş; bu durum sanatkârları ana ifade alanı olarak doğaya yönelmiştir. Ancak doğa kaynaklı formların sanat eserlerine aktarımında birebir kopyalamadan ziyade soyutlayıcı ve yorumlayıcı bir estetik anlayış benimsenmiştir.^[8] Bu yaklaşımın sonucunda bitki ve çiçekler üsluplaştırılarak (stilize edilerek) tezyîni birer motife dönüştürülmüştür. Bu motiflerin ilk örnekleri, doğadaki çiçek biçimlerinden hareketle üsluplaştırılan nebâtî kökenli hatâyî grubu bezeme unsurlarıdır.

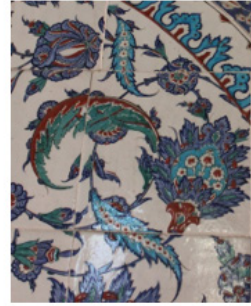
Osmanlı tezyîni sanatlarında hatâyî grubu motifler, çiçeklerin belirli ölçülerde üsluplaştırılmasıyla oluşturulmaktadır. Bu gruptaki çiçekler, doğadaki karşılıklarının birebir aktarımı olmaktan ziyade, ayrıntıları azaltılarak ve tezyîni düzenin gereklerine göre yeniden yorumlanarak motif niteliği kazanmış bezeme unsurlarıdır. Nebâtî kökenli bezeme anlayışında çiçeksiz ve yaprak esaslı örnekler Anadolu'ya, diğer bir ifadeyle Rûm diyarına ait kabul edilerek rûmî; çiçekli örnekler ise Hitâ'dan geldiği düşünüldüğünden hitâyî/hatâyî olarak adlandırılmıştır.^[9] Hatâyî grubundaki motifler (Şekil 1), rûmî bezeme anlayışıyla birlikte (Şekil 2) İslâm tezyinatının nebâtî kökenli ve tam üsluplaştırılmış başlıca unsurları arasında yer almaktadır.



Şekil 1: Sultan II. Selim Türbesi Revâkı Kâşî Levhalarında Hatâyî Grubundaki Motifler



Şekil 2: Sultan Ahmed Câmii Kadınlar Mahfili Kâşîlerinde Şemse İçerisindeki Rûmî Motifler



Şekil 3: Takkeci İbrahim Ağa Câmii Kâşîlerinde Saz Üslûbu Hatâyî Motifleri

[8] Ali Fuat Baysal, "Tezhip Sanatı", *Türk İslam Sanatları Tarihi El Kitabı*, ed. Abdulkadir Dündar (Ankara: Grafiker Yayınları, 2019), 424.

[9] Birol-Derman, *Motifler*, s. 65; Aziz Doğanay-Merve Akyüz, "İslâmî / Rûmî ve Hatâyî Motifinin Köken Meselesi: Timûrî Tezyînat Üslûbunun Osmanlı Sanatına Yansımaları ve İstanbul Üslûbunun Teşekkülü", *Türklük Araştırmaları Dergisi* 3/1 (Haziran 2024), 44.

Hatâyî grubu motiflerinin tanımlanmasına ilişkin literatürde farklı değerlendirmeler bulunmaktadır. Bu değerlendirmelerde penç motifinin çiçeğin üstten görünümünü, hatâyî motifinin ise çiçeğin dikey doğrultuda ele alınmış bir kesitini yansıttığı yönünde yorumlar öne çıkmaktadır. Ancak hatâyî ve penç motifleri, bitkisel kökenlerine rağmen doğadaki çiçek formlarının doğrudan aktarımı olarak değil, soyutlayıcı ve üsluplaştırmacı bir bezeme anlayışı içinde değerlendirilmelidir. Bu nedenle hatâyî motiflerini çiçeğin enine ya da dikine alınmış gerçekçi kesitleri olarak tanımlamak, bu bezeme anlayışının soyutlayıcı niteliğini karşılamakta yetersiz kalmaktadır. Zira üsluplaştırılmış çiçek motiflerinde amaç, çiçeğin taç yaprakları (tüveyç), tohum kesesi (meşime), çanak (keys) ve yaprak (berg) gibi botanik unsurlarını ayrıntılı biçimde tasvir etmekten ziyade, bezeme anlayışına uygun bir estetik bütünlük oluşturmaktır.

Selçuklu döneminde sınırlı ve ikincil bir konumda kalan nebâtî bezeme, Osmanlı saray çevresinde gelişen sanat ortamı sayesinde giderek merkezî bir rol üstlenmiştir.^[10] Fatih Sultan Mehmed'den itibaren İstanbul'da toplanan sanatkârlar ve saray nakkashânesinin yönlendirici etkisiyle de hatâyî grubu motifler klasik Osmanlı süsleme üslûbunun temel bezeme dağarcığını oluşturmuştur.^[11]

Kâşî sanatında kullanılan motifler, literatürde genel olarak stilize, yarı stilize ve natüralist şeklinde sınıflandırılmaktadır. Hatâyî grubundaki motifler için çoğunlukla stilize, kimi zaman ise üslûba çekilmiş ya da üsluplaştırılmış gibi ifadeler tercih edilmiştir. Her ne kadar stilize terimi anlam bakımından üsluplaştırma kavramına karşılık geliyor olsa da, dil kökeni bakımından Türkçe'ye tam anlamıyla yerleşmiş bir terim değildir. Bu nedenle, özellikle hatâyî grubu motifler söz konusu olduğunda üslûba çekilmiş veya üsluplaştırılmış terimlerinin kullanılması daha isabetli görünmektedir. Üslûba çekmek, doğadaki bir unsurun birebir kopyalanması yerine, belirli bir sanat anlayışının estetik kuralları doğrultusunda yorumlanarak işlenmesini ifade etmektedir. Bu doğrultuda üretilen motifler, hem dönemin sanat zevkini hem de sanatkârın kişisel üslubunu yansıtmakta; biçim, oran, renk ve çizgi özelliklerinde gözlemlenen farklılıklarla zenginleşmektedir. Böylece üsluplaştırılmış motifler, doğa ile sanat arasında kurulan estetik ilişkinin somut bir ifadesi hâline gelmektedir.

Bu kavramsal çerçeve, üsluplaştırma anlayışının tarihsel süreç içinde kâşî sanatında nasıl geliştiğini ve somut örnekler üzerinden nasıl izlenebileceğini değerlendirmeyi gerekli kılmaktadır. 15. yy'da Tebrizli ustaların Osmanlı atölyelerine dâhil olması, kâşî sanatında yeni bir dönüşüm sürecinin başlangıcına işaret etmektedir. Bursa Yeşil Türbe (1421) ve Şehzade Mehmed Türbesi'nde (1543-1548)

[10] Aziz Doğanay, "Tezyinat", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 2012), 41/82.

[11] Aziz Doğanay, *Osmanlı Tezyinatı: Klasik Devir Osmanlı Hanedan Türbeleri* (İstanbul: Klasik Yayınları, 2009), 84.

görülen örnekler, motif anlayışında ilerleyen dönemlerde belirginleşecek gelişmelerin erken izlerini taşımaktadır. Erken dönem renkli sır (lâkabî) tekniğinin son örneklerini barındıran Şehzade Mehmed Türbesi'nde rûmî ve hatâyî motiflerinin nitelikli örnekleri yer almaktadır.^[12]

Hatâyî üslûbunun Osmanlı süsleme sanatında geçirdiği dönüşümde, saray nakkashânesinde görev alan Şahkulu'nun (ö. 963/1556) belirleyici bir rolü bulunmaktadır. Tebriz kökenli olan ve 16. yüzyılın başlarında Osmanlı hizmetine giren Şahkulu^[13], mevcut hatâyî motiflerini yerleşik kompozisyon anlayışının dışına taşıyarak bu üslûba yeni bir ifade gücü kazandırmıştır. Onun geliştirdiği ve literatürde saz yolu olarak adlandırılan üslup^[14], İstanbul üslûbunun özgün kollarından biri olarak şekillenmiş; hatâyî ve yaprak motifleri hareketli ve iç içe geçmiş bir düzen içerisinde ele alınmıştır (Şekil 3). Saz yolu üslûbunda motifler, tek tek bağımsız unsurlar olmaktan ziyade, sınırlı renk anlayışı ve belirgin çizgilerle kurgulanan bütüncül ve dinamik kompozisyonların parçası olarak ele alınmıştır. Bu yenilikçi yaklaşım, hatâyî üslûbunun yalnızca bitkisel bir bezeme unsuru olmaktan çıkıp, hayal gücüne dayalı ve sembolik yönü güçlü bir anlatım dili kazanmasını sağlamıştır. Şahkulu'nun ardından gelen sanatkarlar bu birikimi farklı bir doğrultuda geliştirerek Osmanlı süsleme sanatını yeni bir aşamaya taşımıştır.



Şekil 4: Beyân-ı Menâzil Tasvirlerinde Karanfil, (1533-1536)^[15]



Şekil 5: Kara Memi Tezhiblerinde Yaprak Öbeğinden Çıkan Karanfil Çiçekleri ile Lale, Çiğdem ve Manisa Lalesi, (1566)^[16]

[12] Doğanay, *Osmanlı Tezyinatı*, 84.

[13] Osmanlı Arşivi (BOA), Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi Defterleri (TS.MA.d), Gömlek No. 4104. 1b.

[14] Fatma Çiçek Derman & Gülnur Duran, "Şahkulu", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 2010), 38/283.

[15] Matrakçı Nasuh, *Beyân-ı Menâzil-i Sefer-i Irâkeyn-i Sultan Süleyman Han* (İstanbul: İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi), NEKTY05964, 31b.

[16] Kânûnî Sultan I. Süleyman Han, *Divân-ı Muhibbî* (İstanbul: İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi), İÜK. T 5467, 359a.

Şahkulu'ndan sonra sernakkaş olan Kara Memi, çiçeğin türüne özgü ayırt edici özellikleri koruyan; buna karşılık ayrıntıları bilinçli biçimde sadeleştiren bir yaklaşım geliştirerek Osmanlı süsleme sanatında çiçek merkezli yeni bir estetik anlayışın şekillenmesinde belirleyici olmuştur. Kara Memi'nin geliştirdiği bu bezeme anlayışı, bitkisel formların tam anlamıyla üsluplaştırılmaması nedeniyle kaynaklarda çoğu zaman yarı üsluplaştırılmış ya da yarı stilize motifler olarak tanımlanmaktadır. Ancak çiçek tasvirlerine dayalı bu yaklaşımın, kavramsal açıdan daha tutarlı biçimde değerlendirilebilmesi için ortak ve kapsayıcı bir adlandırmaya ihtiyaç duyduğu anlaşılmaktadır. Bu doğrultuda, Kara Memi ile ilişkilendirilen bu bezeme anlayışının şükûfe üslûbu olarak adlandırılması daha isabetli görünmektedir. Nitekim ilk örneklerine tasvir sanatı (Şekil 4) ve ilerleyen süreçte Kara Memi tezhiblerinde (Şekil 5) rastlanan bu anlayışın, II. Selim döneminden itibaren çiçeklerin botanik özelliklerini konu edinen eserlerde şükûfe adıyla anılmaya başlandığı ve bu bağlamda *Şükûfenâme* olarak tanımlanan metinlerin kaleme alındığı bilinmektedir.^[17] Bu tarihsel kullanım göz önünde bulundurulduğunda, şükûfe teriminin Kara Memi'nin geliştirdiği, tür özelliklerini koruyan yarı üsluplaştırılmış çiçek anlayışını tanımlamak için kullanılması kavramsal ve terminolojik açıdan daha tutarlı bir yaklaşım olarak değerlendirilmektedir.



Şekil 6: Sultan Ahmed Câmii Kadınlar Mahfilindeki Kâşilerde Şükûfe Üslûbu Nakışları



Şekil 7: 17. Yüzyıl Çiçek Buketi Tasvirinden Hareketle, Tarama Tekniğiyle Hazırlanmış Uygulama. (E. F. Kaygusuz)^[18]

Şükûfe üslûbunda çiçek tasvirleri, doğadan alınan örneklerin birebir aktarımı yerine, dönemin estetik anlayışı doğrultusunda belirli ölçülerde

^[17] Doğanay - Akyüz, "İslîmî / Rûmî ve Hatâî Motifinin Köken Meselesi", 68-69.

^[18] Tasvirin aslı için bkz. Silsilenâme-i Âli Osman, (İstanbul: İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler

üsluplaştırılmasıyla ortaya çıkmıştır. Bu yaklaşımda çiçeğin türüne ait ayırt edici özellikler korunmakta; buna karşılık ayrıntılar aşırı doğalcı bir betimlemeye yönelmemek amacıyla bilinçli biçimde sadeleştirilmektedir. Çiçekler çoğunlukla kendi sap ve yapraklarıyla birlikte, yalın ve dengeli bir kompozisyon anlayışı içinde ele alınmaktadır. Sap, yaprak ve taç yaprak gibi botanik unsurlar ise seçilebilir düzeyde vurgulanmaktadır. Böylece şükûfe üslûbu (Şekil 6), bütünüyle üsluplaştırılmış (stilize) çiçek tasvirleri (Şekil 1,3) ile tam anlamıyla doğal çizimler (çiçek minyatürleri) (Şekil 7) arasında konumlanan ara bir ifade dili sunmakta ve klasik dönem Osmanlı çiçek estetiğinin karakteristik üslup katmanlarından biri olarak değerlendirilmektedir.

Kitap sanatlarında gelişen şükûfe üslubu, saray atölyelerinde üretilen desenlerin farklı sanat dallarına aktarılmasıyla Osmanlı kâşî sanatında da etkisini göstermiştir.^[19] 16. yüzyılın ilk çeyreğinden itibaren şükûfe üslubunda motifler Osmanlı kâşîlerinde yer almaya başlamıştır. Lale, gül, karanfil, sümbül, bahar dalı ve zambak gibi çiçeklerin şükûfe üslubunda en sık tercih edilen motifler arasında yer aldığı görülmektedir. Söz konusu örneklerde, çiçeklerin türlerine özgü biçimsel özellikler belirgin biçimde korunduğundan her bir tür kolaylıkla tanınabilmektedir. Şükûfe üslubunda çiçekler çoğunlukla kendi sap ve yapraklarıyla birlikte tasvir edilse de, bazı kompozisyonlarda farklı çiçek türlerinin aynı dal üzerinde bir araya getirildiği daha serbest bezeme düzenlerine de rastlanmaktadır.

Bilhassa dinî yapılarla, çiçeklerin cenneti çağrıştırma amacıyla kullanıldığı düşünülmekte ve bu bağlamda lale ile gül motiflerine özel bir anlam atfedilmektedir. Lalenin Allah'ı^[20], gülün ise Hz. Peygamber'i^[21] temsil ettiğine inanılması, bu iki çiçeğin kâşî sanatının başta gelen motifleri arasında yer almasını açıklamaktadır. Sümbül, dîvân şiirinde çoğunlukla sevgilinin saçına benzetilmekte^[22]; karanfil ise Osmanlı kültürü ve dîvân şiirinde aşk, zarafet ve sevgilinin güzelliğiyle ilişkilendirilen bir çiçek^[23] olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu çiçeklerin yanı sıra zambak motifi de kâşî bezemelerde sıklıkla kullanılan önemli unsurlar arasındadır. Altı taç yaprağı ve belirgin sapçıklarıyla kolaylıkla ayırt edilebilen zambak, özellikle ulama kompozisyonlu kâşîlerde yaygın biçimde görülmektedir. Bahar dalı ve bahar ağacı motifleri de açmakta olan çiçekleriyle bu grup içinde değerlendirildi-

Kütüphanesi), NEKTY09366.

[19] Nurhan Atasoy, *Kara Memi* (İstanbul: Masa Yayınları, 2016), 349.

[20] Beşir Ayvazoğlu, *Ateş Çiçek Lale* (İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş Yayınları, 2003), 7; Aziz Doğanay, "Türklerde Âhret İnancının Mezar Yapı ve Bezemelerine Tesiri", *Sanat ve İnanç 2*, haz. Banu Mahir-Halenur Katipoğlu (İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2004), 137.

[21] Beşir Ayvazoğlu, *Güller Kitabı* (İstanbul: Ötügen Neşriyat, 1999), 86; Tahsin Özcan, "Lalelerin Efendisi", *Z Dergisi* (PDF: İstanbul Zeytinburnu Belediyesi, 2017/1), 234.

[22] Yıldız Demiriz, *Osmanlı Kitap Sanatlarında Doğal Çiçekler* (İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2019), 385.

[23] Ayvazoğlu, *Güller*, 168-169.

ılmaktadır. Bahar ağacı motifi, çoğunlukla pano kompozisyonlarının merkezinde konumlandırılmakta; kimi örneklerde ise desen şeması içerisinde tek ya da birden fazla dal hâlinde betimlenmektedir.

Osmanlı kâşî sanatında sık kullanılan bu çiçekler estetik ve sembolik açıdan belirginleşmiş bir motif dağarcığının zamanla yerleştiğini göstermektedir. Bununla birlikte, aynı dönemlerde kâşî bezemelerinde daha sınırlı örneklerle temsil edilen ve bu yerleşik dağarcığın dışında kalan bazı çiçek motiflerinin de varlığı dikkat çekmektedir. Menekşe, süsen, zerrin (nergis), ters lale (ağlayan gelin), peygamber çiçeği, buhûr-u Meryem ve bileşikgiller sınıfından müteşekkil bu nakışlar, gerek kompozisyon içindeki konumları gerekse sembolik çağrışımları bakımından ayrı bir değerlendirmeyi gerekli kılmaktadır. Bu çiçekler, bezeme programları içerisinde çoğu zaman ikincil ya da tamamlayıcı unsurlar olarak yer almakta; bu durum, söz konusu motiflerin literatürde genellikle sınırlı değerlendirmeler içinde ele alınmasına ya da daha genel incelemeler kapsamında anılmasına yol açmaktadır. Oysa bu çiçeklerin tercih edilme nedenleri, kompozisyon içindeki yerleşimleri ve diğer bezeme unsurlarıyla kurdukları ilişkiler, bilinçli estetik ve anlam yönelimlerine işaret etmektedir. Bu bağlamda, yaygın motif kullanımının görece dışında kalan çiçeklerin, kâşî tezyînâtı içerisindeki kullanım biçimleri, temsil edildikleri bağlamlar ve taşıdıkları anlam katmanlarıyla birlikte ele alınmasının, bezeme dilinin daha kapsayıcı biçimde anlaşılmasına imkân tanıdığı görülmektedir.

2. OSMANLI KÂŞÎ SANATINDA NÂDİR ÇİÇEK MOTİFLERİ VE SEMBOLİK ANLAMLARI

Osmanlı kâşî sanatında bitkisel bezemeler içerisinde en yaygın kullanılan motif grubunu hatâyî kökenli üsluplaştırılmış çiçekler oluşturmaktadır. Bununla birlikte 16. yüzyıldan itibaren, özellikle tasvir ve tezhib sanatlarında gelişen çiçek merkezli anlayışın kâşî sanatına da yansıdığı görülmektedir. Bu süreçte sembolik anlamları güçlü olan lale ve gül motifleri başta olmak üzere, çiçek açmış bahar dalı, karanfil ve zambak gibi motiflerin kâşî bezemelerinde yaygın biçimde kullanıldığı bilinmektedir. Ancak bu yerleşik kullanımın yanı sıra, kâşî bezemelerinde daha sınırlı örneklerle temsil edilen bazı çiçek motifleri dikkat çekmektedir. Sayıca az olmalarına rağmen bu çiçeklerin tercih edilme nedenleri, kompozisyon içindeki konumları ve taşıdıkları sembolik anlamlar, bilinçli estetik ve anlam yönelimlerine işaret etmektedir. Bu nedenle söz konusu motiflerin türlerinin tespit edilmesi, kullanım bağlamlarının ortaya konulması ve sistemli biçimde değerlendirilmesi önem taşımaktadır.

2.1. Zerrin/Nergis

Soğanlı bitkiler arasında yer alan ve *Amaryllidaceae* familyasına dâhil edilen zerrin/nergis, sarı ve beyaz taç yapraklı türleriyle tanınmaktadır (Şekil 8,9,10). Beş ya da altı taç yapraklı olan bu çiçeğin merkezinde, boru ya da huni biçiminde ve turuncu tonlarını da barındırabilen bir yapı (kadeh) yer alır.^[24] Türüne bağlı olarak zerrin, tek bir sap üzerinde yalnızca bir çiçek açabildiği gibi, küçük gruplar hâlinde birden fazla çiçek de taşıyabilmektedir (Şekil 9,10).

Klasik şiirde daha çok nergis adıyla anılan bu çiçeklerin, eski çiçek ustaları tarafından nergisgiller familyasına ait ve yaygın biçimde zerrinkadeh olarak tanımlanan türler üzerinden yetiştirildiği bilinmektedir.^[25] Farsça *zer* kelimesi altın anlamına gelmekte olup^[26], *zerrin* sözcüğü altın gibi ya da altından yapılmış anlamlarında kullanılmaktadır.^[27] Bu doğrultuda, çiçeğin sarı renkli kadeh kısmının altına benzetilmesiyle zerrinkadeh adlandırmasının ortaya çıktığı anlaşılmaktadır. Zerrin ve nergis adlandırmalarının geçmişten günümüze büyük ölçüde süreklilik gösterdiği; farklı tür ve görünlümlere bağlı olarak çeşitli isimler kullanılmış olmakla birlikte, temel adlandırmaların günümüzde de varlığını koruduğu anlaşılmaktadır.^[28]

Osmanlı kâşî sanatında zerrin motiflerinin, tespit edilebildiği kadarıyla çoğunlukla beyaz taç yapraklı türler üzerinden tasvir edildiği görülmektedir. Bu tercihin, sarı rengin kâşî bezemelerde sınırlı kullanımıyla ilişkili olabileceği düşünülmektedir. Tek çiçekli zerrin tasvirleri, kompozisyon içerisinde çoğunlukla tamamlayıcı unsur olarak değerlendirilirken; tek bir dal üzerinde birden fazla çiçeğin yer aldığı örnekler, kompozisyonun ana unsurlarından biri olarak kurgulanmıştır. Özellikle taç yaprak uçları daha sivri olan ve zerrinkadeh olarak adlandırılan tür, biçimsel özellikleri sayesinde kâşî bezemelerinde kolaylıkla ayırt edilebilmektedir. Kitap sanatlarında katmerli örneklerine de rastlanan zerrin çiçeği, kâşî sanatında yalnızca biçimiyle tercih edilmiştir.^[29]

Hem ıslah edilerek yetiştirilen hem de doğada kendiliğinden yetişen zerrin çiçeği, özellikle güçlü ve ayırt edici kokusuyla tanınmaktadır. Kâşî kompozisyonlarına dâhil edilen bu motif, yalnızca görsel bir zenginlik sunmakla kalmayıp, aynı zamanda çağrıştırdığı hoş koku aracılığıyla nâzırda ferahlatıcı ve dinginleştirici bir

[24] Zerrin çiçeği doğada çoğunlukla altı taç yapraklı olarak görülmekle birlikte, beş taç yapraklı örneklerine de rastlanmaktadır. bkz. A. Süheyl Ünver, *Çiçeklernâme* (İstanbul: Üsküdar Belediyesi Kültür Yayınları, 2020), 95.

[25] Ayvazoğlu, *Güller*, 145.

[26] David Neil MacKenzie, *A Concise Pahlavi Dictionary* (New York: Oxford University Press, 1971), “zarr”, 98.

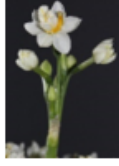
[27] Arif Etik, *Farsça-Türkçe Lûgat* (İstanbul: Salâh Bilici Kitabevi Yayınları, 1968), “zerrin”, 212.

[28] Ünver, *Çiçeklernâme*, 92-165.

[29] Yıldız Demiriz, *Osmanlı Kitap Sanatında Naturalist Üslupta Çiçekler* (İstanbul: Acar Matbaacılık, 1986), 373.



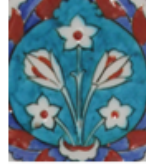
Şekil 8: Katmerli Nergis Çiçeği



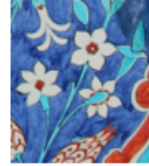
Şekil 9: Katmerli Nergis ve Goncaları



Şekil 10: Kadehli Nergis



Şekil 11: Rüstem Paşa Câmii



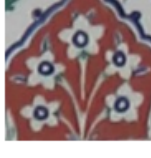
Şekil 12: Rüstem Paşa Câmii



Şekil 13: Kasımpaşa Piyâle Paşa Câmii



Şekil 14: Sultan II. Selim Türbesi



Şekil 15: Kılıç Ali Paşa Câmii



Şekil 16: Valide-i Atik Câmii



Şekil 17: Mehmed Ağa Câmii



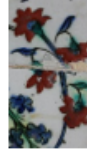
Şekil 18: Ramazan Efendi Câmii



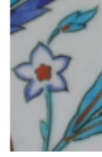
Şekil 19: Takkacı İbrahim Ağa Câmii



Şekil 20: Eyüp Sultan Türbesi



Şekil 21: Bosnalı İbrahim Paşa Türbesi



Şekil 22: Sultan Ahmed Câmii



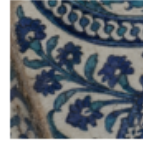
Şekil 23: Sultan Ahmed Câmii



Şekil 24: Sultan Ahmed Câmii



Şekil 25: Eminönü Yeni Câmii



Şekil 26: Eminönü Yeni Câmii Hünkâr Kasrı

Şekil 27: Topkapı Sarayı Harem Dairesi^[30]

etki uyandırmaktadır. Bu yönüyle zerrin, bezeme programları içerisinde duyuşal hafızaya hitap eden ve estetik algıyı derinleştiren bir unsur olarak değerlendirilebilir.

Zerrin çiçeğine kâşî bezemelerinde ilk olarak Rüstem Paşa Câmii'nde rastlanmaktadır (Şekil 11,12). Bu yapıdaki kâşilerde altı farklı zerrin tasarımı tespit edilmiştir. Söz konusu tasarımlar, çiçek başı sayısı, dal düzeni, renk tercihi ve gonca/açmış çiçek ayrımı bakımından çeşitlilik göstermektedir. Bazı örneklerde zerrin tek çiçek başı taşıyan bir dal biçiminde düzenlenirken, bazı örneklerde aynı dal üzerinde üç ya da beş çiçek başı yer almaktadır. Zerrinin gonca hâlinin de kompozisyona dâhil edildiği görülmektedir (Şekil 11). Kâşî sanatındaki bir diğer erken örnek, Piyale Paşa Câmii'nde (1573) karşımıza çıkmakta olup, burada zer-

^[30] Fatma Zehra Dumlupınar, Topkapı Sarayı Harem Dairesi 17. Yüzyıl Çini Pano Tasarımları (İstanbul: Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2015), 358.

rin motifleri tek dal üzerinde on bir çiçek başı ile tasvir edilmiş ve kırmızı renk tercih edilmiştir (Şekil 13).

Sultan II. Selim Türbesi'nde (1577) yer alan vazo tasarımlı kâşilerde ise, vazonun yanındaki yaprak öbeklerinden çıkan, sivri ve kırmızı taç yapraklarıyla ayırt edilebilen zerrin motifleri tek dal üzerinde iki çiçek başı taşıyacak biçimde işlenmiştir (Şekil 14). Aynı karo düzenlemesine Takkeci İbrahim Ağa Câmii'nde (1592) de rastlanmaktadır. Kılıç Ali Paşa Câmii'nde (1580) beş çiçek başlı (Şekil 15), Vâlide-i Atik Câmii'nde (1570–1583) üç çiçek başlı (Şekil 16), Ramazan Efendi Câmii'nde (1585–1586) kırmızı renkte tek (Şekil 18), Eyüp Sultan Türbesi (1458) (Şekil 20) ve Bosnalı İbrahim Paşa Türbesi'nde (1603) dört çiçek başlı zerrin motifleri görülmektedir (Şekil 21). Sultan Ahmed Câmii'nde (1609–1617) ise bir, üç ve beş çiçek başlı olmak üzere sekiz farklı zerrin nakışı tespit edilmiştir (Şekil 22,23,24).

Zerrin nakışının kâşi sanatındaki geç dönem örneklerine Eminönü Yeni Câmii (1665) ve Hünkâr Kasrı'nda rastlanmaktadır (Şekil 25, 26). Buradaki kompozisyonlarda, tek dal üzerinde farklı açılma evrelerine sahip zerrin çiçeklerinin birlikte kullanılması dikkat çekicidir. Zerrin motifleri arasında farklı örneklerden biri ise Mehmed Ağa Câmii'nin (1585) medhâl sofasında yer alan alınlıkta görülmektedir (Şekil 17). Zerrinin doğal sarı rengine en yakın ton, burada turuncuya çalan bir renkte betimlenen tek çiçekli örnekte karşımıza çıkmaktadır. Kadehi, kesesi ve yapraklarıyla birlikte oldukça tanınabilir biçimde işlenen bu zerrin, kâşi bezemeleri içerisindeki en belirgin örnekler arasında yer almaktadır. Takkeci İbrahim Ağa Câmii (Şekil 19) ve Topkapı Sarayı kâşilerinde (Şekil 27) de zerrin nakışları görülmektedir.

Zerrin/nergis çiçeklerinin sembolik anlam boyutu özellikle tasavvufî metinlerde belirginleşmektedir. Şemseddin Sivâsî'nin Gülşenâbâd^[31] adlı mesnevisinde zerrinkadeh ve nergis, âleme mestâne bir bakışla yönelen ve görünen dünyanın bir hayalden ibaret olduğunu idrak eden sembolik figürler olarak tasvir edilmektedir. Bu bağlamda söz konusu çiçekler, tasavvufî düşüncede kesret âleminin ardındaki vahdeti sezebilen ve ilâhî aşkla mest bir görme biçimini temsil etmektedir. Özellikle nergisin mahmur gözle ilişkilendirilmesi, duyularla algılanan dünyanın ötesine geçerek hakikati temaşa etme arzusuna işaret etmektedir. Nergis ile aynı kökten türeyen *narkoz* ve *narkotik* kavramları ise, bitkinin bünyesinde bulunan uyuşturucu etkiye sahip maddelere gönderme yapmaktadır. Bu özellikler doğrultusunda nergis, dîvân şiirinde çoğunlukla hasta, mest ya da mahmur bir hâlin sembolü olarak ele alınmış; çiçekler âlemi tasavvurunda ise elinden kadehi düşmeyen, sürekli

^[31] Gülşen-âbâd, Şemseddin Sivâsî'nin (ö. 1006/1597) kaleme aldığı, dinî-tasavvufî edebiyat çerçevesinde telif edilmiş bir mesnevîdir.

sarhoş bir figür şeklinde betimlenmiştir.^[32] Tasavvufi bağlamda bu sarhoşluk hâli, ilâhî aşka düşmekle eşdeğer bir anlam taşımaktadır.

2.2. Menekşe

Menekşe, botanik açıdan çok sayıda türe sahip bir bitki olmakla birlikte, en bilinen örnekleri *Viola tricolor* (hercai menekşe) ve *Viola odorata*'dır. Osmanlı sanatlarında görülen örnekler halk arasında *kokulu menekşe* adıyla tanınan *Viola odorata* türüdür (Şekil 28). Menekşegiller (Violaceae) familyasından olan bu çiçek ormanlık alanlarda kendiliğinden yetişmektedir.

Benefşe veya menevşe de denilen menekşe, doğada genellikle ağaç diplerinde ve çalı kenarlarında, dikkat çekmeyen gölgeli alanlarda yetişen; mor rengi ve hoş kokusuyla tanınan narin bir çiçektir. Bu mütevazı konumu, sanatlarımıza yansımada da belirleyici olmuştur. Menekşe, süsleme programlarında çoğunlukla ana motif olarak değil, kompozisyonu tamamlayan yardımcı bir unsur olarak kullanılmıştır. Kalp biçimli yaprakları ve bir köşesinde mahmuz bulunan asimetrik çiçek yapısıyla kolaylıkla ayırt edilebilmektedir.^[33] Menekşelerin yarı açmış olanları da



Şekil 28: Kokulu Menekşe³⁴



Şekil 29: Rüstem Paşa Câmii



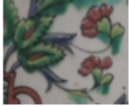
Şekil 30: Rüstem Paşa Câmii



Şekil 31: Kadirga Sokullu Mehmed Paşa Câmii



Şekil 32: Sultan II. Selim Türbesi



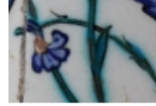
Şekil 33: Sultan II. Selim Türbesi



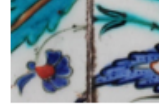
Şekil 34: Takkeci İbrahim Ağa Câmii



Şekil 35: Takkeci İbrahim Ağa Câmii



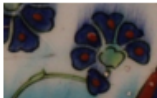
Şekil 36: Vâlide-i Atik Câmii



Şekil 37: Vâlide-i Atik Câmii



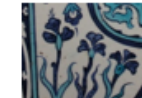
Şekil 38: Ramazan Efendi Câmii



Şekil 39: Sultan Ahmed Câmii



Şekil 40: Sultan Ahmed Câmii



Şekil 41: Hatice Turhan Sultan Türbesi



Şekil 42: Topkapı Sarayı Harem Dairesi

tam açmışları gibi, kıvrımlı sapların ucunda yer alır. Özellikle buket düzenlemelerinin alt bölümlerinde ve vazo tasvirlerinin dip kısımlarında, desendeki boşlukları dengeleyen tamamlayıcı bir motif olarak karşımıza çıkmaktadır.

[32] Ayvazoğlu, *Güller*, 144, 146.

[33] Yıldız Demiriz, "Osmanlı Çini Sanatı", *Türkler Ansiklopedisi*, Hasan Celal Güzel vd. (Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002), 12/571.

Menekşe, kâşî bezemelerde çoğunlukla büyük panoların alt bölümlerinde, yaprak öbekleri arasından çıkan ikincil bir unsur olarak yer almakta; ayrıca vazo içindeki çiçek gruplarında aşağı doğru sarkarak kompozisyondaki boşlukları dolduran tamamlayıcı bir motif olarak kullanılmaktadır. İlk defa Kara Memi'nin tezhiblerinde görülen menekşe motifinin kâşî yüzeylerdeki bilinen en erken örneği, Rüstem Paşa Câmii'nde bulunmaktadır (Şekil 29,30). Burada menekşe, vazo kenarında tek başına ve ulama kompozisyon içinde tekrar eden iki farklı tasarım hâlinde karşımıza çıkmaktadır. Menekşe motifinin kâşî bezemelerindeki bir sonraki uygulaması, Kadırga Sokullu Mehmed Paşa Câmii (1572) mihrâb kâşîlerinde pano alt bölümünde yer alan müstakil bir demet şeklinde karşımıza çıkmaktadır (Şekil 31). Bu örnekte menekşe yapraklarının ayrıntılı ve özenli biçimde ele alındığı görülmektedir. Edirne Selimiye Câmii (1575) hünkâr mahfilinde, kırmızı zeminli bir şemse içerisinde menekşenin ana motif olarak işlendiği istisnai bir uygulama yer almakta; bu örnek, menekşenin kâşî bezemelerinde nâdiren de olsa merkezî bir unsur hâline gelebildiğini göstermektedir.^[35]

Menekşenin vazo tasvirleri ile birlikte kullanımı Sultan II. Selim Türbesi (Şekil 32, 33) ile Takkeci İbrahim Ağa Câmii kâşîlerinde (Şekil 34, 35) benzer bir anlayışla sürdürülmüştür. Vazodan çıkan kırmızı renkli menekşeler, hem kompozisyondaki boşlukları doldurmuş hem de bitkinin boynu bükük yapısını yansıtan zarif örnekler ortaya koymuştur. Üsküdar Vâlîde-i Atik Câmii pano formlu kâşîlerinde (Şekil 36, 37); Ramazan Efendi Câmii bezemelerinde ise yaprak öbeklerinden çıkan, uzun ve ince dallı, mavi renkli menekşeler son derece zarif bir üslupla işlenmiştir (Şekil 38).

Bir süre kâşî bezemelerinde görülmeyen menekşe motifine, Sultan Ahmed Câmii kâşîlerinde yeniden rastlanmakta (Şekil 39); özellikle kobalt zemin üzerinde beyaz bırakılarak işlenen menekşe tasviri dikkat çekmektedir (Şekil 40). Hatice Turhan Sultan Türbesi (1663) kâşîlerinde ise menekşe, önceki örneklerden farklı olarak dik duruşlu ve lale benzeri yapraklarıyla farklı bir görünüm sergilemektedir (Şekil 41). Topkapı Sarayı Harem Dairesi kâşîlerinde de menekşe nakışlarına rastlanmaktadır (Şekil 42).

Gülşen-âbâd'da menekşe çiçekler meclisine katılan bir süs unsuru olmanın ötesinde, tasavvufî bir şahsiyet olarak kurgulanmıştır. Boynu eğik duruşu, sesizliği ve gölgede kalışı; tevazu, edep ve melâmîlik anlayışıyla ilişkilendirilirken, seccadesini çimen üzerine seren bir âbid olarak tasvir edilmesi menekşeyi ideal kul tipinin sembolüne dönüştürmektedir. Konuşmaksızın yalnızca hâl diliyle var olan menekşe, ilahî sıraları ifşa eden güzel kokusuyla ârif olanlara hitap eder; bu

^[34] <https://www.naturfoto.cz/violka-vonna-fialka-fotografie-1615.html>

^[35] Ayrıntılı bilgi ve görsel için bkz. Dilek Çakır, "Edirne Selimiye Camii'nin Hünkâr Mahfili Çini-leri", *Sanat Tarihi Dergisi* 33/2 (Ekim 2024), 541.

yönüyle küçük ve mütevazı görünümüne rağmen derin bir mânevî anlam taşımaktadır.^[36] Böylece menekşe, dıştan sade ve gizli, içten ise marifetle dolu bir varlık olarak tasavvufî sembolizm içerisinde konumlandırılmıştır. İnan şiirinde menekşe, bahçedeki parlak ve gösterişli çiçekler arasında, lacivert hırkasıyla içine kapanmış; başını eğmiş, tefekküre dalmış bir sûfiyi andıran sembolik bir tasvirle ele alınmaktadır.^[37]

Bu tasavvufî çerçeve, menekşenin dîvân şiirindeki kullanımlarıyla da örtüşmektedir. Dîvân şiirinde menekşe; güzel kokusu, koyu rengi ve eğik duruşu üzerinden sevgilinin beni, saçı ve ayva tüyüyle ilişkilendirilirken, yere yakın ve kısa boylu oluşu sayesinde tevazu ve mahviyet çağrışımları taşıyan bir çiçek olarak ele alınmıştır. Böylece menekşe, hem tasavvufî metinlerde hem de klasik şiirde, görünüşte küçük ve silik; anlam bakımından ise derin ve çok katmanlı bir sembol olarak ortak bir anlam alanı içerisinde değerlendirilmiştir.^[38]

2.3. Süsen

Süsengiller (Iridaceae) familyasına ait olan iris, yerli ve klasik kaynaklarda süsen adıyla anılmaktadır. Hoş kokulu, soğanlı ve çok yıllık bir bitki olan süsen; beyaz, sarı, mavi ve mor gibi çeşitli renklerde görülebilmektedir (Şekil 43). Süsenin Latince adı olan iris, Yunan mitolojisinde gökkuşağını temsil eden tanrıça ile ilişkilidir.^[39] Çiçeğin özellikle mavi ve mor tonlarındaki taç yapraklarının çok renkli ve ışığa duyarlı görünümü, gökkuşağını çağrıştıran bu adlandırmayı anlamlı kılmaktadır. Çoğunlukla su kenarlarında yetişen bu bitki, uzun sapları ve iri çiçekleriyle tanınmaktadır.^[40] Süsenin çiçekleri, üçü dışa doğru açılan ve üçü içe yönelerek yukarı doğru duran toplam altı taç yapraktan oluşmaktadır. Yapraklarının sert, sivri ve dik formu ise bitkinin hem doğal duruşunu hem de edebî ve sembolik yorumlarını belirleyen temel unsurlardandır.

Süsenin botanik özellikleri ve biçimsel karakteri, kâşî bezemelerindeki tasvir anlayışını doğrudan etkilemiş; bitkinin sert, sivri ve dik formu, motifleşme sürecinde belirleyici unsur olmuştur. Kâşî bezemelerinde süsen motifinin bilinen en erken örneği, Eyüp Sultan Türbesi'nde yer alan ve 16. yüzyıl sonuna tarihlenen bir pano üzerinde, servi ağacının dibinde konumlandırılmış tasvirde görülmektedir (Şekil 44). Klasik dönem yapıları arasında bu motifin kullanımı oldukça sınırlı olup, tespit edilebilen bir diğer örnek Hatice Turhan Sultan Türbesi'nde bulun-

[36] Şemseddin Sivasî, *Gülşen-âbâd*, nşr. Hasan Aksoy (Sivas: Sivas Belediyesi Yayınları, 2015), 47

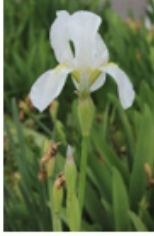
[37] Annemarie Schimmel, *İslamın Mistik Boyutları*, çev. Ergun Kocabyık (İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2001), 119.

[38] İskender Pala, *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü* (İstanbul: L&M Yayınları, 2002), 317.

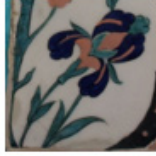
[39] Hanım Yılmaz, "Süsenin Klasik Türk Şiirindeki Anlam Yolculuğu", *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi* 9/1 (2025), 351.

[40] Nurhan Atasoy, *Kara Memi* (İstanbul: Masa Yayınları, 2016), 316

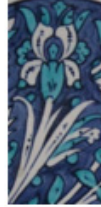
maktadır (Şekil 45). Burada süsen, şemse kompozisyonu içerisinde, diğer üsluplaştırılmış çiçek motifleriyle birlikte tanınabilir bir formda işlenmiştir. Motifin yer aldığı diğer örnek Tekfur Sarayı üretimi kâşîlerle bezeli Hekimoğlu Ali Paşa Câmii'nde (1735) bulunmaktadır (Şekil 46). Mihrâb sofasındaki pencere üstle-



Şekil 43: Süsen



Şekil 44: Eyüp Sultan Türbesi



Şekil 45: Hatice Turhan Sultan Türbesi



Şekil 46: Hekimoğlu Ali Paşa Câmii



Şekil 47: Topkapı Sarayı Harem Dairesi

rinde yer alan yazı kuşağının boşluklarında konumlanan bu tasvirler, süsenin kâşî bezemelerindeki sınırlı fakat süreklilik gösteren kullanımını ortaya koymaktadır. Topkapı Sarayı Harem Dairesi'nde (17. yy) pano formlu kâşîlerde de süsen motifine ait örnekler rastlanmaktadır (Şekil 47).

Klasik Türk şiirinde süsen, sivri ve keskin görünümlü yapraklarıyla dikkat çekmiş; bu biçimsel özelliği sebebiyle kılıç, hançer ve şemşir gibi keskin nesnelere ilişkilendirilmiştir.^[41] Şiir dilinde bu benzetmeler çoğu zaman asker, silahdâr ve savaşçı imgeleriyle birlikte kullanılmıştır. Süsen, estetik bir çiçekten ziyade sertliği ve keskinliği temsil eden bir unsur olarak tasavvur edilmiştir.^[42] Şairlerin süseni betimlerken esas olarak yaprak formundan ilham aldıkları, çiçeğin biçimsel karakterinin sembolik anlam üretiminde belirleyici olduğu anlaşılmaktadır.

Menekşe veya lale gibi genel bir estetik unsurdan ziyade, koruyucu, uyarıcı ve sınır belirleyici bir sembol olduğu düşünülmektedir. Nitekim kâşîlerde süsen motifinin pano diplerinde, kuşak yazıları arasında ya da belirli kompozisyon odaklarında yer alması; onun süslemekten çok dengeleyen ve muhafaza eden bir rol üstlendiğini düşündürmektedir. Özellikle yazı kuşağı çevresinde konumlandırılması, süsen motifinin söz ve kutsal mekânla ilişkilendirilen koruyucu bir anlam çerçevesinde ele alındığını göstermektedir. Bu bağlamda süsen, kâşî bezemelerinde sessiz fakat dikkatli bir bekçi imgesiyle ilişkilenen; estetik niteliğinin yanı sıra anlam yüklü bir motif olarak öne çıkan bir tasvirdir.

Süsenin sembolik anlam dünyası yalnızca mîmârî bezemelerle sınırlı kalmamıştır. Ruhun ölümsüzlüğü ve ölüm sonrası hayata işaret eden çağrışımları

[41] Yavuz Bayram, "Klasik Türk Şiirinde Duyguların Dili: Çiçekler", *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic* 2/4 (2007), 215.

[42] Ayvazoğlu, *Güller*, 164.

nedeniyle, bu bitkinin mezar çevrelerinde de tercih edildiği bilinmektedir. Bu kullanımın, çiçeğin dik ve sivri formuyla koruyuculuk fikrini çağrıştırması ve gecicilik-bekâ karşıtlığı içinde anlam kazanmasıyla ilişkili olduğu düşünülmektedir.

Süsen adının kökeni konusunda kesin bir etimolojik açıklama bulunmamakla birlikte, süsme fiilinin vurmak, toslamak anlamı ile süsenin sivri ve dik yaprakları arasında sembolik bir çağrışım kurulması mümkündür. Klasik edebiyatta süsenin kılıç, mızrak ve silahlı figürlerle ilişkilendirilmesi ve mîmârî bezemelerde koruyucu bir unsur gibi konumlandırılması, bu çağrışımı anlam düzeyinde güçlendirmektedir. Bu bağlamda, süsenin biçimsel özelliklerinin güç, savunma ve muhafaza kavramlarıyla örtüşen bir sembolik okuma sunduğu söylenebilir.

2.4. Buhûr-u Meryem

Buhûr-u Meryem, botanik literatüründe *Cyclamen* olarak bilinen ve halk arasında Meryem Ana kandili ile Meryem Ana eli adlarıyla da anılan bir çiçektir.^[43] Bitkiye atfedilen bu adlandırmalar, Hz. Meryem'in Hz. İsa'yı doğururken yaşadığı zorluğa ve bu sırada elinde tuttuğu çiçeğin buhûr-u Meryem olduğuna dair, doğruluğu kesin olmayan anlatılara dayanmaktadır.^[44] Söz konusu rivayetler bilimsel bir temele sahip olmamakla birlikte, çiçeğin kültürel ve sembolik anlam dünyasında bu adlarla yer bulmasına zemin hazırlamıştır.

Buhûr-u Meryem, beş taç yapraktan oluşan çiçeği ve zarif duruşuyla dikkat çekmektedir (Şekil 48). Çiçeğin merkezi aşağıya doğru yönelmişken, bükümlü taç yapraklarının geriye doğru kıvrılarak yukarı yönlü bir form oluşturması, kelebeğin uçuşunu andıran dinamik bir görünüm meydana getirmektedir. Bitkinin yaprakları ise çoğunlukla kalp biçiminde olup açık ve koyu yeşil tonları ile kendinden desenli bir yüzeye sahiptir.

Osmanlı süsleme sanatlarında çiçek nakışlarının temsilcisi olan Kara Memi, Dîvân-ı Muhibbî başta olmak üzere zengin bitkisel tasvirlerle yer vermiştir. Ancak çiçek motifleri adına kartela niteliği taşıyan iki dîvân nüshasında (TSMK R. 738 ve İÜK T. 5467) *buhûr-u Meryem* motifine yer vermediği görülmektedir.^[45] Bu durum, söz konusu motifin Kara Memi'nin etkin olduğu klasik dönem üslup anlayışı içinde yaygın bir bezeme unsuru olmadığını göstermektedir.

[43] Ziya Şükân, *Farsça-Türkçe Lügat Gencine-i Güftar Ferheng-i Ziya* (İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1984), "buhur-i Meryem", 1/274.

[44] Pala, *Divan Şiiri Sözlüğü*, 85,156.

[45] Demiriz, *Naturalist Üslupta Çiçekler*, 340.



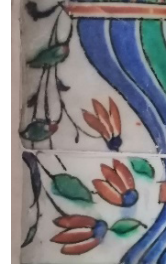
Şekil 48: Buhûr-u Meryem^[46]



Şekil 49: Topkapı Sarayı Harem Dairesi^[47]



Şekil 50: Topkapı Sarayı Harem Dairesi^[48]



Şekil 51: Topkapı Sarayı Harem Dairesi

Buhûr-u Meryem motifinin, sanatçının faaliyet döneminden ziyade, özellikle 18. yüzyılda Osmanlı süsleme sanatında yaygınlık kazandığı anlaşılmaktadır. Cilt, tezhib ve tasvir sanatlarında örnekleri görülen motif, 17. yüzyılın ikinci yarısından itibaren mîmârî kâşî tezyinatında sınırlı sayıda olmak üzere karşımıza çıkmaktadır. Bu kronolojik dağılım, buhûr-u Meryem'in motif dağılımına sonradan dâhil edilen ve geç dönemde daha belirgin hâle gelen bir motif olduğunu ortaya koymaktadır.

Topkapı Sarayı Harem Dairesi'nde yer alan kâşî panolarda *buhûr-u Meryem* motifi, farklı kompozisyon düzenleri içerisinde betimlenmektedir. Harem Dairesi'nde Valide Sultan yatak odasında yer alan bir kâşî panoda motif, doğrudan zeminden çıkan bir bitki formunda ele alınmış; bükük boynu ve geriye doğru kıvrılan taç yaprakları sayesinde buhûr-u Meryem olarak teşhis edilebilmektedir (Şekil 49, 50).^[49] Bir diğer örnekte ise çiçek, vazodan aşağı doğru sarkacak şekilde, kendine özgü yapraklarıyla birlikte tasvir edilmiştir (Şekil 51).

Kâşî sanatında oldukça nâdir rastlanan bu motifin, farklı çizim anlayışlarıyla ele alınmış olması, söz konusu örnekleri hem ikonografik hem de biçimsel açıdan dikkat çekici kılmaktadır. Aynı panoda yer alan ve doğrudan zeminden çıkan buhûr-u Meryem tasvirleri ise, kendilerine özgü yaprak formlarıyla kompozisyon içinde belirgin bir görünüm sergilemektedir.

Dîvân şiirinde sınırlı biçimde kullanılan buhûr-u Meryem, beyitlerde çoğunlukla latif bir koku unsurunun ötesine geçirilerek ruhânî ve diriltici bir etkiyle ilişkilendirilmiştir. Bâkî ve Hayâlî Bey'in örneklerinde bu koku, Mesih'in nefesi ve Yed-i Beyzâ mucizesiyle bağlantılandırılarak duyuşsal alanın dışına taşınmış

[46] https://en.wikipedia.org/wiki/Cyclamen#/media/File:Wild_cyclamens.jpg

[47] Dumlupınar, *Topkapı Sarayı Harem Dairesi 17. Yüzyıl Çini Pano Tasarımları*, 241.

[48] Dumlupınar, *Topkapı Sarayı Harem Dairesi 17. Yüzyıl Çini Pano Tasarımları*, 437.

[49] Dumlupınar, *Topkapı Sarayı Harem Dairesi 17. Yüzyıl Çini Pano Tasarımları*, 134, 232.

ve mucizeye açık bir zemin üzerine yerleştirilmiştir.^[50] Böylece buhûr-u Meryem, âşğın iç dünyasında bir canlanmanın ve mânevî dirilişin simgesi hâline getirilmiştir.

Sevgilinin zülfüyle ilişkilendirilen kullanım biçimlerinde ise kokusuna uhrevî bir mahiyet kazandırılmış, âşğı mest eden bir cezbe kaynağı olarak değerlendirilmiştir. Tasavvufî söylemde bu mest hâlinin ilâhî aşka işaret ettiği kabul edildiğinden, buhûr-u Meryem imgesi de hakikate yönelik içsel bir uyanışla ilişkilendirilmiştir. Kutsal kadın figürü olan Hz. Meryem'e yapılan göndermelerle kokusu, iffetin ve letafetin de taşıyıcısı hâline getirilmiştir. Böylece çiçek imgeleminde sıradan bir kokudan ziyade ruhanî, diriltici ve teolojik bir sembol olarak konumlandırılmıştır. Bu sembolik anlam Topkapı Sarayı Vâlîde Sultan yatak odasındaki kâşilerde somutlaştırılmıştır. Buhûr-u Meryem, mahrem mekânda iffet ve letafetle ilişkilendirilen bir çiçek olarak temsil edilmiştir.

2.5. Ağlayan Gelin/Ters Lale

Zambakgiller (Liliaceae) familyasına mensup *Fritillaria imperialis* türü, Türkçede ağlayan gelin ve ters lale isimleriyle bilinmektedir (Şekil 52). Tuğ-i şâhî^[51] olarak da anılan bu bitki, soğanlı yapıya sahip olup genellikle koyu turuncu renkli çiçekler açmaktadır. Lale formunu hatırlatan ve çoğunlukla altı adet olarak gelişen bu çiçekler karakteristik biçimde aşağıya doğru sarmaktadır.

Ağlayan gelin çiçeğinin dikkat çekici özelliklerinden biri, gövdesinde biriktirdiği suyu sabah saatlerinde, güneşin doğuşuna yakın bir zamanda dışarıya bırakmasıdır. Bu durum, çiçeğin ağladığı şeklinde yorumlanmış; söz konusu gözlem ve yorumlar neticesinde bitki, halk anlatıları ve folklorik terminoloji içerisinde ağlayan gelin adıyla anılır hâle gelmiştir.^[52]

Ağlayan gelin motifine, Osmanlı sanatında mezar taşları, kalemişleri, yazma eserler ve kâşî sanatı gibi farklı alanlarda sınırlı sayıda örnekle rastlanmaktadır. Ancak motifin mîmârî kâşî bezemedeki kullanımını bakımından, günümüze ulaşan örneklerin tamamının Topkapı Sarayı ile sınırlı olduğu görülmektedir.^[53]

[50] Yavuz Bayram, “Duyguların Dili: Çiçekler”, 213.

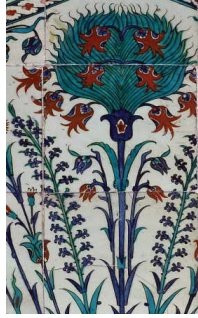
[51] Nurhan Atasoy, *Hasbahçe* (İstanbul: Aygaz Yayınları, 2002), 58.

[52] Azade Akar, “Ağlayan Gelin”, *Nigarhane Dergisi*, 5/1, 2025, 48.

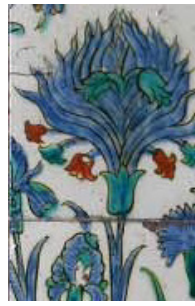
[53] Demiriz, *Naturalist Üslupta Çiçekler*, 334.



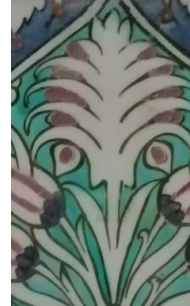
Şekil 52: Ağlayan Gelin/Ters Lale^[54]



Şekil 53: Topkapı Sarayı Harem Dairesi^[55]



Şekil 54: Topkapı Sarayı Harem Dairesi^[56]



Şekil 55: Topkapı Sarayı Harem Dairesi

Topkapı Sarayı Harem Dairesi'nde yer alan kâşî panolarda ağlayan gelin motiflerine rastlanmaktadır. Vâlîde Sultan yatak odası ve IV. Mehmed Kasrı'nda yer alan kâşî panolarda ağlayan gelinlerin yaprakları kobalt ve turkuaz, çiçekleri ise kırmızı ve turkuaz renkte işlenmiştir (Şekil 53, 54). Topkapı Sarayı Şadırvanlı Sofa'da yer alan şemse formu örneklerde, lale demetleri arasına yerleştirilmiş beyaz zeminli ağlayan gelin nakışı dikkat çekmektedir (Şekil 55).

Ağlayan gelin motifinin anlam boyutuna ilişkin doğrudan edebî veya yazılı kaynağa rastlanmamıştır. Gerek biçimsel özellikleri gerekse kendisine atfedilen kültürel çağrışımlar doğrultusunda hüznün, gözyaşı ve yas temalarını hatırlatan sembolik bir çiçek olarak değerlendirilebilir. Gövdesinde biriktirdiği suyu sabah saatlerinde dışarıya bırakması, halk gözlemine dayalı olarak ağlama fiiliyle ilişkilendirilmiş; bu fizyolojik özellik zamanla çiçeğin hüznün ve yas temalarıyla özdeşleştirilmesine zemin hazırlamıştır. Her ne kadar Osmanlı döneminde çiçeğin ağlayan gelin veya ters lale adıyla anıldığına dair doğrudan bir kayıt bulunmasa da bu doğal özelliğin dönemin sembolik düşünce dünyasında benzer çağrışımlarla algılanmış olması muhtemeldir.^[57]

Motifin kâşî bezemede yalnızca Topkapı Sarayı Harem Dairesi'nde kullanılmış olması, bu çiçeğin seçimine dair bilinçli ve ayırt edici bir tercihin söz konusu olduğunu düşündürmektedir. Kısa süreli çiçeklenme dönemine sahip olması ve nâdirliğiyle dikkat çeken ağlayan gelin, geçici fakat değerli bir güzelliğin görsel karşılığı olarak algılanmış olmalıdır. Bu özellikleriyle çiçeğin, saray hiyerarşisi ve mekânsal anlam bakımından özel bir konuma sahip olan Harem Dairesi'nde tercih edilmiş olması, motifin sembolik bir anlam yükü taşıdığına işaret eder.

^[54] <https://hakkari.ktb.gov.tr/TR-158768/ters-lale.html>

^[55] Dumlupınar, *Topkapı Sarayı Harem Dairesi 17. Yüzyıl Çini Pano Tasarımları*, 437.

^[56] Dumlupınar, *Topkapı Sarayı Harem Dairesi 17. Yüzyıl Çini Pano Tasarımları*, 242.

^[57] Akar, "Ağlayan Gelin", 48,59.

Çiçek, Hem Hristiyan hem de İslam kültürlerinde hüznün ve kutsallıkla ilişkilendirilen anlatılara konu olmuştur. Hristiyan geleneğinde Hz. İsa'nın çarmıha gerilişi sırasında Meryem Ana'nın gözyaşlarından türediğine inanılan çiçek, İslam kültüründe ise Hz. Hüseyin'in Kerbelâ'da yaşadığı trajediyle bağlantılı olarak derin bir yasın sembolü hâline gelmiştir.^[58] Bu anlatılar doğrultusunda ağlayan gelin, yalnızca estetik bir bezeme unsuru değil; acı, kayıp, tevazu ve fanilik kavramlarını bir arada düşündüren çok katmanlı bir sembol olarak okunabilir. Aşağıya doğru yönelmiş çiçek formu ise, bu anlam dünyası içinde tevazu ve kusursuz olmayan güzellik fikrini görsel düzlemde pekiştirmektedir.

2.6. Manisa Lalesi

Zambakgiller familyasına mensup olan bu çiçeğin, *Tulipa orphanidea* türü olduğu düşünülmektedir (Şekil 56). Halk arasında dağ lalesi olarak da bilinen bu bitki, lale ile benzerlik göstermesi nedeniyle sıklıkla karıştırılmaktadır. Bununla birlikte, kimi kaynaklarda anemon olarak adlandırılmasına rağmen, bu türle özdeşleştirilmesi botanik açıdan mümkün değildir. Zira *Anemone coronaria*'da taç yapraklar yukarı doğru değil, yanlara doğru açılmakta ve yapraklar gövde üzerinden gelişmektedir.

Soğanlı bir bitki olan Manisa lalesinin çiçekleri kırmızı ya da kırmızıya yakın turuncu tonlardadır. Tam açılmamış hâli ve yandan görünümü lale formunu andırmakta; bu nedenle özellikle üsluplaştırılmış tasvirlerde lale ile karıştırılabilmektedir. Ancak iki çenekli bir bitki olması, tek çenekli laleden botanik açıdan belirgin biçimde ayrılmasını sağlamaktadır. Dilimli yaprak yapısı ve çiçek sapı üzerinde yaprak bulunması, Manisa lalesini ayırt etmeye imkân tanıyan başlıca özellikler arasındadır. Ayrıca bu bitki, Anadolu coğrafyasında yabani olarak yaygın biçimde yetişmektedir.^[59]

[58] Hüseyin Satıcıoğlu, “Batken’de (Kırgızistan) ve Batman’da (Türkiye) Ters Lale Efsaneleri”, *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi* 9/1 (Mart 2020), 424.

[59] Demiriz, *Naturalist Üslupta Çiçekler*, 359.



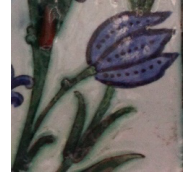
Şekil 56: Manisa Lalesi^[60]



Şekil 57: Rüstem Paşa Câmiî



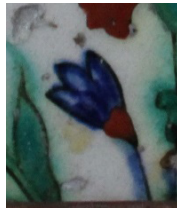
Şekil 58: Vâlide-i Atik Câmiî



Şekil 59: Takkeci İbrahim Ağa Câmiî



Şekil 60: Eyüp Sultan Türbesi



Şekil 61: Bosnalı İbrahim Paşa Türbesi



Şekil 62: Hatice Turhan Sultan Türbesi



Şekil 63: Topkapı Sarayı Harem Dairesi

Manisa lalesi formu, Osmanlı kâşî sanatında farklı yapı türleri ve kompozisyon şemaları içerisinde sınırlı örneklerle karşımıza çıkmaktadır. Rüstem Paşa Câmiî pâye kâşîlerinin yaşmaklarında (köşelik), yaprak öbekleri arasından yükselen çiçekler arasında bu forma rastlanmaktadır (Şekil 57). Vâlide-i Atik Câmiî mihrâb sofasındaki pano düzenlemelerinde ise Manisa lalesi, beyaz renkte ve küçük ölçekte işlenmiş olup, geniş yüzeyli kompozisyon içinde ana motiflerden ziyade ayrıntı düzeyinde yer alan tamamlayıcı bir unsur niteliği taşımaktadır (Şekil 58).

Benzer biçimde, Takkeci İbrahim Ağa Câmiî'ndeki vazolu kâşî panoda vazunun kaidesi çevresindeki yaprak kümeleri arasında kobalt renkli örnekler yer almakta (Şekil 59); Eyüp Sultan Türbesi'nde ise vazodan çıkan ulama kompozisyonlu kâşîlerde yaprak öbekleri arasından yükselen kırmızı renkli tasvirler görülmektedir (Şekil 60). Bosnalı İbrahim Paşa Türbesi'nde bir çiçek demeti içinde (Şekil 61), Hatice Turhan Vâlide Sultan Türbesi'nde ise pencere nişinde yer alan ve rastgele yerleştirilmiş kâşî karolardan birinde tekil bir örnek tespit edilmiştir (Şekil 62). Topkapı Sarayı kâşîlerinde de yaprak öbeklerinden çıkan örnekleri bulunmaktadır (Şekil 63). Bu örnekler, Manisa lalesinin kâşî sanatında belirli mer-

^[60] <https://www.turktarim.gov.tr/Haber/987/yilda-sadece-bir-kez-acan-manisa-lalesi-vataninda-korunuyor>

kezlerle sınırlı kalmakla birlikte, farklı kompozisyon anlayışları içinde değişken biçimlerde yorumlandığını ortaya koymaktadır.

Manisa lalesinin Osmanlı kâşî sanatındaki kullanımı, açık ve yerleşik bir sembolik anlamdan ziyade, estetik ve biçimsel tercihler çerçevesinde değerlendirilmiştir. Adını belirli bir bölgeden alan bu çiçeğin, geniş yüzeyli pano kompozisyonları içerisinde küçük ölçekli ve ikincil bir motif olarak yer alması, mahallî bir bitki formunun klasik desen şemasına ölçülü biçimde dâhil edildiğini düşündürmektedir. Bu bağlamda Manisa lalesi, doğadaki bitkisel çeşitliliğin ve gözleme dayalı süsleme anlayışının bir yansıması olarak, kompozisyonu zenginleştiren tamamlayıcı bir unsur niteliği taşımaktadır.

2.7. Peygamber Çiçeği

Papatyagiller (Asteraceae) familyasına mensup *Centaurea cyanus* türü, Türkçede mavi kantaron ve peygamber çiçeği/düğümü adlarıyla anılmaktadır (Şekil 64). *Centaurea cyanus*'un Türkçede peygamber çiçeği olarak adlandırılmasının, bitkinin Hz. Meryem ve Hz. İsa ile ilişkilendirilen anlam katmanlarıyla bağlantılı olarak şekillendiği düşünülmektedir. Şifa, saflık ve manevî koruyuculuk gibi çağrışımlar çerçevesinde bu kutsal figürlerle kurulan ilişki sayesinde, çiçeğin halk kültüründe peygamber kavramıyla özdeşleştirilmiş olduğu anlaşılmaktadır.^[61] Mavi renkli taç yapraklara sahip olan bu çiçeğin merkez kısmı, mor yahut pembe-ye çalan mor tonlarındadır. Tek yıllık otsu bir bitki olan peygamber çiçeği, balık pulunu andıran karakteristik bir çanak yapısına sahiptir.

Üsluplaştırılmış bezeme örneklerinde peygamber çiçeği, zikzaklı yaprakları nedeniyle karanfil motifiyle biçimsel benzerlikler gösterebilmekte ve bu sebeple zaman zaman karıştırılabilmektedir. Her ne kadar çiçeğin kendine özgü taç yapraklarıyla tasvir edildiği örnekler bulunsa da bazı kompozisyonlarda karanfilin taç yaprak formuyla ele alındığı da görülmektedir. Bu gibi durumlarda peygamber çiçeğini teşhis etmede en belirleyici unsur, balık pulu görünümündeki çanak kısmıdır. Ancak çanak bölümünün aşırı derecede üsluplaştırıldığı ve türsel ayırt ediciliğini yitirdiği örneklerde, bitkinin yaprak formları tanımlayıcı bir ölçüt hâline gelmektedir. Bu bağlamda peygamber çiçeğinin doğru teşhisi, taç yaprak, çanak ve yaprak unsurlarının birlikte değerlendirilmesini gerektirmektedir.

Sultan Ahmed Câmîi kâşîlerinde peygamber çiçeğine ait yedi farklı tasvir tespit edilmiştir (Şekil 65-71). Servi ağaçlı pano kompozisyonlarında ağacın kaidesi çevresinde, kendine özgü yaprak ve ayırt edici taç yapraklarıyla ele alınmıştır. Ayrıca ulama kâşîlerde yılankavi dallar üzerinde, hünkâr mahfilinde bordür kâşî-

[61] Hayrunnisa Turan, "İslam Sanatında Kantûrus (Kentaur) Tasviri", *Sanat Tarihi Dergisi* 30/1 (Nisan 2021), 152.

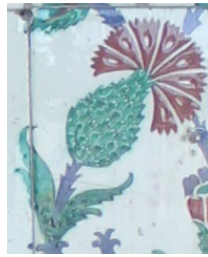
leri içinde yer aldığı görülmektedir. Sultan I. Ahmed Türbesi (1619) kâşilerinde ise peygamber çiçeğine ait dört farklı nakış tespit edilmiştir (Şekil 72-74). Bu örnekler, vazo kenarlarında ve ulama kompozisyonlarda yılankavi dallar üzerinde konumlandırılmış olup, motifin farklı kompozisyon şemalarına uyum sağlayacak biçimde çeşitlendirildiğini göstermektedir. Topkapı Sarayı Harem Dairesi kâşilerinde görülen örnek, ilk bakışta karanfili andırmakla birlikte, balık pulu görünümündeki çanak kısmı ve turkuaz taç yapraklarının altında yer alan beyaz merkezi sayesinde peygamber çiçeği olarak tanımlanabilmektedir (Şekil 75).



Şekil 64: Peygamber Çiçeği^[62]



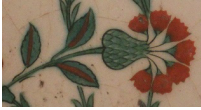
Şekil 65: Sultan Ahmed Câmii



Şekil 66: Sultan Ahmed Câmii



Şekil 67: Sultan Ahmed Câmii



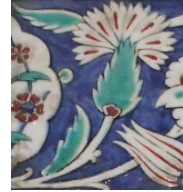
Şekil 68: Sultan Ahmed Câmii



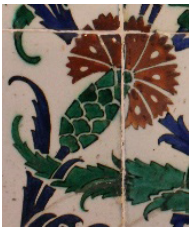
Şekil 69: Sultan Ahmed Câmii



Şekil 70: Sultan Ahmed Câmii



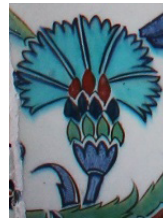
Şekil 71: Sultan Ahmed Câmii



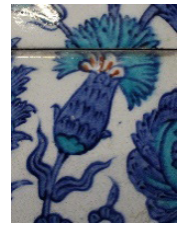
Şekil 72: Sultan I. Ahmed Türbesi



Şekil 73: Sultan I. Ahmed Türbesi



Şekil 74: Sultan I. Ahmed Türbesi



Şekil 75: Topkapı Sarayı Harem Dairesi

Peygamber çiçeğinin ayırt edici taç yaprakları ve karakteristik çanak yapısı, motifin süsleme programı içerisinde biçimsel çeşitlilik sağlayan bir unsur olarak tercih edildiğini düşündürmektedir. Bu bağlamda çiçeğin anlamı, sembolik bir içerikten ziyade, görsel zenginlik ve kompozisyon dengesi üzerinden kurulmaktadır.

[62] <https://beehappyplants.co.uk/bee-plants/centaurea-cyanus/>

2.8. Bileşikgiller (Asteraceae) Grubunu Çağrıştıran Çiçek Motifleri

Ayn-ı safâ, kasımpatı, yıldız çiçeği, kadife çiçeği, ekinezya ve papatya gibi bileşikgiller (Asteraceae/compositae) familyasına mensup çiçek motifleri, özellikle üsluplaştırılmış bezeme örneklerinde biçimsel açıdan birbirine oldukça benzerdir. Bu familyaya ait çiçeklerin ortak özelliği, farklı sayılarda taç yaprağın tek bir merkezden çıkmasıdır.

Söz konusu çiçekler yalınkat formlarıyla papatya tipine, katmerli düzenlemele-riyle ise kasımpatı, ayn-ı safâ veya yıldız çiçeği formuna yaklaşmakta; üsluplaştırma arttıkça aralarındaki türsel farklar büyük ölçüde belirsizleşmektedir. Bu nedenle bezeme programı içerisinde bu çiçeklerin her birini kesin biçimde ayırt etmek çoğu zaman mümkün olmamaktadır. Ancak bazı örneklerde, çiçeklerin yaprak formları tür tespitinde belirleyici bir unsur hâline gelebilmektedir. Buna rağmen, özellikle kâşî sanatında karşılaşılan yoğun üsluplaştırma anlayışı dikkate alındığında, bu çiçeklerin tek tek ele alınmasından ziyade, bileşikgiller familyası başlığı altında birlikte değerlendirilmesi daha isabetli bir yöntem olarak görülmektedir.^[63]



Şekil 76: Sultan II. Selim Türbesi



Şekil 77: Sultan Ahmed Câmii



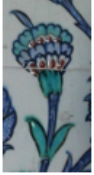
Şekil 78: Sultan Ahmed Câmii



Şekil 79: Kasımpaşa Piyale Paşa Câmii



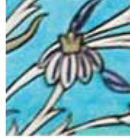
Şekil 80: Eyüp Sultan Türbesi



Şekil 81: Topkapı Sarayı Harem Dairesi



Şekil 82: Topkapı Sarayı Harem Dairesi



Şekil 83: Topkapı Sarayı Harem Dairesi^[64]



Şekil 84: Mehmed Ağa Câmii



Şekil 85: Hekimoğlu Ali Paşa Câmii



Şekil 86: Handan Ağa (Kuşkonmaz) Câmii



Şekil 87: Eminönü Yeni Câmii



Şekil 88: Eminönü Yeni Câmii



Şekil 89: Yeni Câmii Hünkâr Kasrı



Şekil 90: Hatice Turhan Vâlide Sultan Türbesi

[63] Demiriz, *Naturalist Üslupta Çiçekler*, 338.

[64] Dumlupınar, *Topkapı Sarayı Harem Dairesi 17. Yüzyıl Çini Pano Tasarımları*, 166.

Sultan II. Selim Türbesi ve Takkeci İbrahim Ağa Câmii kâşilerinde yer alan ve biçimsel olarak birbirinin aynısı olan iki motif, aşağı doğru sarkan taç yapraklarıyla ekinezya (echinacea) çiçeğini andırmaktadır (Şekil 14, 76). Benzer şekilde, Sultan Ahmed Câmii mihrâb duvarı kâşilerinde yaprak öbeklerinden çıkan ve aşağı sarkan taç yapraklara sahip bir başka çiçek motifi de saraypatı çiçeğine benzerliği ile dikkat çekmektedir (Şekil 77).

Kasımpaşa Piyale Paşa Câmii kâşilerinde tek bir dal üzerine yerleştirilmiş çiçekler, ilk bakışta yıldız çiçeğini çağrıştırmakla birlikte, bir dal üzerinde birden fazla çiçeğin birlikte tasvir edilmiş olması bakımından bu türle tam olarak örtüşmemektedir (Şekil 79). Bu özellik, söz konusu motiflerin, tek sap üzerinde çoklu çiçeklenme göstermesiyle bilinen ak yıldız (ornithogalum) grubunu hatırlatan bir form sergilediğini düşündürmektedir. Aynı yapının mihrâb kâşilerinde, lale diplesinde konumlandırılmış bir çiçek motifinin ise papatyaya yakın bir form sergilediği görülmektedir.

Eyüp Sultan Türbesi kâşilerinde, beyaz taç yaprakları ve merkezî düzeniyle papatyaya formunu hatırlatan bir çiçek motifi bulunmaktadır (Şekil 80). Motiflerin dal, yaprak veya çiçeğin diğer ayırt edici morfolojik unsurlarını içermemesi, bu tasvirlerin papatyaya yakın bir görünüm sergilemesine rağmen, tür düzeyinde kesin bir adlandırmaya gidilmesini güçleştirmektedir.

Mehmed Ağa Câmii (Şekil 84) ile Hekimoğlu Ali Paşa Câmii (Şekil 85) kâşilerinin Tekfur Sarayı üretimi olması, bu örnekleri diğerlerinden ayıran önemli bir unsurdur. Söz konusu kâşiler, teknik uygulama, renk özellikleri ve üsluplaştırma anlayışı bakımından klasik İznik üretimi örneklerden belirgin farklılıklar göstermektedir. Bu yapılarda yer alan çiçek tasvirleri anemon, düğün çiçeği (ranunculus) veya şakayık (paeonia)^[65] gibi türleri çağrıştırmakla birlikte, çiçek merkezinin genişliği ve taç yapraklarının biçimi ile kasımpatı (chrysanthemum) çiçeğini de andırmaktadır. Bununla birlikte, motiflerin üslup özellikleri dikkate alındığında, bu tasvirlerin genel olarak ayn-ı safâ motifleriyle ilişkilendirildiği görülmektedir.

Bileşikgiller grubuna ait önemli bir motif yoğunluğu ise Yeni Câmii Külliyesi birimlerinde tespit edilmiştir. Yeni Câmii (Şekil 87, 88) ve Hatice Turhan Vâlide Sultan Türbesi (Şekil 90) kâşilerinde, aşağı doğru sarkan beyaz veya turkuaz renkli taç yapraklara sahip çiçekler, bu familyanın temel biçimsel özelliklerini yansıtmakta; aynı zamanda üslup ve renk kullanımı bakımından diğer örneklerden ayrılmaktadır. Bu durum, söz konusu motiflerin külliye ölçeğinde bilinçli ve bütüncül bir bezeme anlayışı içinde ele alındığını düşündürmektedir.

^[65] Hans Theunissen, *Tekfur Sarayı A History of an Ottoman Tile Workshop (c. 1719-52)* (PDF: Leiden 2023), 429.

Yeni Câmii (Şekil 89), Handan Ağa Câmii (Şekil 86) ve Sultan Ahmed Câmii (Şekil 78) kâşîlerinde rastlanan aşırı derecede üsluplaştırılmış bir çiçek motifi, Kara Memi'nin tezhib tasarımlarından hareketle geliştirildiği düşünülen ayn-ı safâ motifine benzetilmektedir. Topkapı Sarayı Harem Dairesi I. Ahmed Has Odası'ndaki kâşî panoda yer alan üsluplaştırılmış çiçek motifleri ise yandan verilmiş görünümleri ve katmanlı taç yaprak düzenleriyle ayn-ı safâ ya da kadife çiçeği formlarını çağrıştırmaktadır (Şekil 81, 82, 83). Motiflerin yoğun biçimde üsluplaştırılmış olması, çiçeğin cepheden algılanmasını engellemekte ve tür düzeyinde kesin bir teşhisi güçleştirmektedir.^[66]

SONUÇ

Bu çalışma, Osmanlı kâşî sanatında nâdir olarak görülen çiçek motiflerinin bezeme programları içinde rastlantısal ya da yalnızca boşluk doldurucu unsurlar olarak değerlendirilemeyeceğini ortaya koymaktadır. İncelenen örnekler, mekşe, süsen, zerrin/nergis, buhûr-u Meryem, ağlayan gelin, peygamber çiçeği ve Manisa lalesi gibi çiçeklerin belirli yapı türlerinde, seçili mekânlarda ve kompozisyon düzeni içinde bilinçli tercihler doğrultusunda kullanıldığını göstermektedir. Bu durum, kâşî bezemelerinde motif seçiminin yalnızca estetik beğeniyle değil; mekânsal hiyerarşi, temsil kaygısı, sembolik çağrışım ve bezeme programının bütüncül anlamı ile de ilişkili olduğunu göstermektedir.

Araştırma kapsamında ele alınan örnekler, Osmanlı kâşîlerindeki çiçek dağarcığının lale, gül, karanfil ve sümbül gibi yaygın tasvirlerle sınırlı olmadığını; daha az karşılaşılan türlerin de bezeme dili içinde belirli işlevler üstlendiğini ortaya koymaktadır. Bu çiçekler çoğu zaman kompozisyonlarda ikincil ölçekte yer almakta, ana bezeme unsurunun çevresinde, vazo ve servilerin diplerinde, yaprak öbekleri, kıvrık dallar ve yazı kuşaklarıyla ilişki içinde düzenlenmektedir. Ancak bu ikincil konum, söz konusu motiflerin anlam bakımından önemsiz olduğu anlamına gelmemektedir. Aksine, buldukları mekân ve eşlik ettikleri kompozisyon unsurlarıyla birlikte değerlendirildiklerinde, bu çiçeklerin bezeme programına görsel çeşitlilik kazandırmanın yanında mekânın anlamını derinleştiren tamamlayıcı öğeler olarak işlev gördüğü anlaşılmaktadır.

Motiflerin yapı içindeki dağılımı, mekân-motif ilişkisinin önemini açık biçimde göstermektedir. Türbe ve câmilerin harem, mihrâb çevresi, medhâl sofası ve yazı kuşakları gibi sembolik değeri yüksek alanlarında nâdir çiçek tasvirlerine yer verilmesi, bu tercihlerin yalnızca süsleme amacıyla açıklanamayacağını düşündürmektedir. Özellikle harem ve türbe gibi mahremiyet, kutsallık, ölüm, hatıra ve temsil değeri taşıyan mekânlarda görülen örnekler, çiçek motiflerinin mekânın işlevi ve anlam dünyasıyla birlikte düşünülmesi gerektiğini göstermektedir. Bu

^[66] Dumlupınar, *Topkapı Sarayı Harem Dairesi 17. Yüzyıl Çini Pano Tasarımları*, 358.

bağlamda nâdir çiçek motifleri, yapı ölçeğinde anlamı pekiştiren ve izleyicinin algısını yönlendiren görsel işaretler olarak değerlendirilmektedir.

İkonografik açıdan bakıldığında, söz konusu çiçeklerin dîvân şiiri ve tasavvufi metinlerdeki çağrışımları kâşî bezemelerindeki anlam katmanlarını zenginleştirmektedir. Zerrin/nergis, mahmur bakış, mest olma hâli, güzellik ve ilâhî aşk bağlamında okunabilmekte; tasavvufi metinlerde kesret âleminin ardındaki vahdeti sezebilen bir görme biçimiyle ilişkilendirilmektedir. Menekşe, eğik duruşu, gölgede kalışı ve güzel kokusuyla tevazu, edep, mahviyet ve melâmîlik düşüncesiyle bağlantılı bir sembol niteliği taşımaktadır. Süsen ise sivri ve keskin yaprakları dolayısıyla klasik şiirde kılıç, hançer ve şemşir gibi imgelerle ilişkilendirilmiş; kâşîlerde pano diplerinde, yazı kuşakları çevresinde ya da belirli odalarda yer almasıyla koruyucu ve sınır belirleyici bir anlam alanı kazanmıştır. Buhûr-u Mer-yem ruhânîlik, iffet, letafet, şifa ve mânevî diriliş çağrışımlarıyla öne çıkmakta; özellikle mahrem mekânlarda bu anlamları somutlaştıran bir unsur hâline gelmektedir. Ağlayan gelin ise hüzün, gözyaşı, yas, fanilik ve kutsallıkla ilişkilendirilebilecek çok katmanlı bir sembol olarak dikkat çekmektedir.

Bununla birlikte, çalışmada ele alınan bütün çiçeklerin aynı yoğunlukta sembolik anlam taşımadığı da görülmüştür. Manisa lalesi ve peygamber çiçeği gibi örneklerde sembolik çağrışımlar daha sınırlı olup, bu tasvirler daha çok biçimsel çeşitlilik, gözleme dayalı bezeme anlayışı ve kompozisyon dengesi bağlamında değerlendirilebilir. Bu durum, nâdir çiçek motiflerinin tek bir yorum kategorisi içinde ele alınamayacağını göstermektedir. Bazı motifler güçlü ikonografik ve tasavvufi çağrışımlar taşıırken, bazıları daha çok estetik zenginlik, mahallî bitki bilgisi veya atölye repertuarındaki çeşitlenme üzerinden anlam kazanmaktadır.

Üslup bakımından da bu tasvirlerin tek biçimli olmadığı anlaşılmaktadır. Bazı örneklerde çiçeğin ayırt edici özellikleri korunarak yarı üsluplaştırılmış bir görünüm elde edilmiş; bazı örneklerde ise motif, kompozisyonun genel ritmine uyacak biçimde sadeleştirilmiştir. Aynı çiçeğin farklı renk, dal düzeni, çiçek sayısı, yöneliş ve kompozisyon şeması içinde kullanılması, Osmanlı kâşî sanatında nâdir çiçek motiflerinin durağan değil, yapı ve kompozisyon bağlamından çeşitlenen bir bezeme unsuru olduğunu göstermektedir. Bu çeşitlilik, dönemsel beğeniler, atölye üretimleri ve yapı ölçeğindeki tasarım tercihleriyle ilişkilidir.

Sonuç olarak bu çalışma, Osmanlı kâşî sanatındaki çiçek bezemelerinin değerlendirilmesinde yaygın-nâdir ayrımının yalnızca niceliksel bir ölçüt olarak ele alınmasının yetersiz kaldığını göstermektedir. Nâdir görülen çiçek tasvirlerinin yapı ölçeğinde sistematik biçimde tespit edilmesi; kompozisyon, mekân, üslup ve ikonografik bağlamlarıyla birlikte değerlendirilmesi, kâşî bezemelerinin yalnızca süsleyici değil, anlam taşıyıcı bir görsel dil olarak okunmasına imkân tanımaktadır. Bu yönüyle çalışma, Osmanlı süsleme sanatlarında motif analizinin yalnızca biçim

ve tekrar ilişkisi üzerinden değil, aynı zamanda mekânsal bağlam, kültürel çağrışım ve sembolik temsil düzlemlerinde ele alınması gerektiğini ortaya koymaktadır.

KAYNAKÇA

- Akar, Azade. “Ağlayan Gelin”. *Nigarhane Dergisi* 5/1 (2025), 45-60.
- Altun, Ara (ed.). *Osmanlı'da Çini Seramik Öyküsü*. İstanbul: İstanbul Menkul Kıymetler Borsası, 1997.
- Arol, Zeynep. *İstanbul'daki Klasik Dönem Osmanlı Çinilerinde Rumi Kompozisyonları*. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Fakültesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2020.
- Atasoy, Nurhan. *Hasbahçe*. İstanbul: Aygaz Yayınları, 2002.
- Atasoy, Nurhan. *Kara Memi*. İstanbul: Masa Yayınları, 2016.
- Ayvazoğlu, Beşir. *Ateş Çiçek Lale*. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş. Yayınları, 2003.
- Ayvazoğlu, Beşir. *Güller Kitabı*. İstanbul: Ötügen Neşriyat, 1999.
- Bayram, Yavuz. “Klasik Türk Şiirinde Duyguların Dili: Çiçekler”, *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic* 2/4 (2007) 209-219. <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.169>
- Baysal, Ali Fuat. “Tezhip Sanatı”. *Türk İslam Sanatları Tarihi El Kitabı*. ed. Abdulkadir Dündar. 421-434. Ankara: Grafiker Yayınları, 2019.
- Birol İnci A.-Derman, Çiçek. *Türk Tezyinî San'atlarında Motifler*. İstanbul: Kubbealtı Yayınları, 2015.
- BOA, Osmanlı Arşivi. Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi Defterleri (TS.MA.d), Gömlek No. 4104. <https://katalog.devletarsivleri.gov.tr>
- Çakır, Dilek. “Edirne Selimiye Camii'nin Hünkâr Mahfili Çinileri”. *Sanat Tarihi Dergisi* 33/2 (2024), 523-555. <https://doi.org/10.29135/std.1405780>
- Çekinmez, Sevgi. *Türk Çini ve Seramik Sanatında Lale*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2010.
- Demiriz, Yıldız. “Osmanlı Çini Sanatı”, *Türkler Ansiklopedisi*, Hasan Celal Güzel vd. 12/563-572. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002.
- Demiriz, Yıldız. *Osmanlı Kitap Sanatında Naturalist Üslupta Çiçekler*. İstanbul: Acar Matbaacılık, 1986.
- Demiriz, Yıldız. *Osmanlı Kitap Sanatlarında Doğal Çiçekler*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2019.
- Denny, Walter B. *Iznik The Artistry of Ottoman Ceramics*. London; New York: Thames & Hudson, 1st American Edition, 2005.
- Derman, Fatma Çiçek-Duran, Gülnur. “Şahkulu”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 38/283-284. İstanbul: TDV Yayınları, 2010.
- Doğanay, Aziz-Akyüz, Merve. “İslimî / Rûmî ve Hatâyî Motifinin Köken Meselesi: Timûri Tezyînat Üslûbunun Osmanlı Sanatına Yansımaları ve İstanbul Üslûbunun Teşekkülü”. *Türklük Araştırmaları Dergisi* 3/1 (2024), 31-77. <http://dx.doi.org/10.29228/inture.10>
- Doğanay, Aziz. “Tezyînat”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 41/79-83. İstanbul: TDV Yayınları, 2012.
- Doğanay, Aziz. “Türklerde Âhret İnancının Mezar Yapı ve Bezemelerine Tesiri”. *Sanat ve İnanç* 2. haz. Banu Mahir-Halenur Katipoğlu. 127-140. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2004.
- Doğanay, Aziz. *Osmanlı Tezyinatı: Klasik Devir Osmanlı Hanedan Türbeleri*. İstanbul: Klasik Yayınları, 2009.
- Dumlupınar, Fatma Zehra. *Topkapı Sarayı Harem Dairesi 17. Yüzyıl Çini Pano Tasarımları*. İstanbul: Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2015.
- Etik, Arif. *Farsça-Türkçe Lûgat*. İstanbul: Salâh Bilici Kitabevi Yayınları, 1968.
- Kânûnî Sultan I. Süleyman Han. *Divân-ı Muhibbî*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi. İÜK. T 5467.
- Koç, Sabiha Bayhan. *Rumi Çizim ve Teknikleri*. İstanbul: İlke Kitap, 2023.
- Küçükkaragöz, Zerrin. *XVI. ve XVII. yy. Osmanlı Tekstil ve Çini Sanatında Sûmbül Motifi*. İstanbul: Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, 1998.
- MacKenzie, David Neil. *A Concise Pahlavi Dictionary*. New York: Oxford University Press, 1971.
- Matrakçı Nasuh. *Beyân-ı Menâzil-i Sefer-i Irâkeyn-i Sultan Süleyman Han*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi. NEKTY05964.

- Özcan, Tahsin. "Lalelerin Efendisi". *Z Dergisi*. 232-237. PDF: İstanbul Zeytinburnu Belediyesi, 2017/1. <https://www.zdergisi.istanbul/bu-sayi/?sayi=1>
- Pala, İskender. *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*. İstanbul: L&M Yayınları, 2002.
- Satıcıoğlu, Hüseyin. "Batken'de (Kırgızistan) ve Batman'da (Türkiye) Ters Lale Efsaneleri", *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi* 9/1 (2020). 417-434. <http://www.itobiad.com/tr/issue/53155/647177>
- Schimmel, Annemarie. *İslamın Mistik Boyutları*. çev. Ergun Kocabıyık. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2001.
- Sertyüz, Nurcan. *16. Yüzyıl Tezyinatımızda Gül (Tezhipte-Çinide)*. İstanbul: Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 1998.
- Silsilenânme-i Âli Osman. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi. NEKTY09366.
- Şemseddin Sivasî, *Gülşen-âbâd*, nşr. Hasan Aksoy. Sivas: Sivas Belediyesi Yayınları, 2015.
- Şükûn, Ziya. *Farsça-Türkçe Lügat Gencine-i Güftar Ferheng-i Ziya*. 1/274. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1984.
- Tavaslı, Hatice Kübra. *Penç Motifinin Tarihsel Gelişimi ve Karakteri*. İstanbul: Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2014.
- Theunissen, Hans. *Tekfur Sarayı A History of an Ottoman Tile Workshop (c. 1719-52)*. PDF: Leiden 2023.
- Turan, Hayrunnisa. "İslam Sanatında Kantûrus (Kentaur) Tasviri". *Sanat Tarihi Dergisi* 30/1 (2021), 149-173. <https://doi.org/10.29135/std.768136>
- Ünver, A. Süheyl. *Çiçeklernâme*. İstanbul: Üsküdar Belediyesi Kültür Yayınları, 2020.
- Yıldırım, Serap. *Türk Çini Sanatında Karanfil*. Sakarya: Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2010.
- Yılmaz, Hanım. "Süsenin Klasik Türk Şiirindeki Anlam Yolculuğu". *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi* 9/1 (2025). 343-367. <https://doi.org/10.34083/akaded.1507776>
- <https://beehappyplants.co.uk/bee-plants/centaurea-cyanus/> (Erişim tarihi: 10.01.2025)
- https://en.wikipedia.org/wiki/Cyclamen#/media/File:Wild_cyclamens.jpg (Erişim tarihi: 10.01.2025)
- https://en.wikipedia.org/wiki/Iris_sanguinea#/media/File:Iris_sanguinea.JPG (Erişim tarihi: 10.01.2025)
- <https://hakkari.ktb.gov.tr/TR-158768/ters-lale.html> (Erişim tarihi: 10.01.2025)
- <https://www.naturfoto.cz/violka-vonna-fialka-fotografie-1615.html> (Erişim tarihi: 10.01.2025)
- <https://www.turktarim.gov.tr/Haber/987/yilda-sadece-bir-kez-acan-manisa-lalesi-vataninda-korunuyor> (Erişim tarihi: 10.01.2025)