

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
TEKSTİL VE MODA TASARIMI ANASANAT DALI
Sanatta Yeterlik Tezi

**OSMANLI KUMAŞ SANATINDA
ÇİNTEMANİ MOTİFİNİN BİÇİMSEL EVRELERİ**

Hazırlayan
Dilek YURT

Danışman
Dr. Öğr. Üyesi Füsun ÖZPULAT

İzmir/2018

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
TEKSTİL VE MODA TASARIMI ANASANAT DALI
Sanatta Yeterlik Tezi

**OSMANLI KUMAŞ SANATINDA
ÇİNTEMANİ MOTİFİNİN BİÇİMSEL EVRELERİ**

Hazırlayan
Dilek YURT

Danışman
Dr. Öğr. Üyesi Füsun ÖZPULAT

İzmir/2018

YEMİN METNİ

Sanatta Yeterlik tezi olarak sunduğum "*Osmanlı Kumaş Sanatında Çintemani Motifinin Biçimsel Evreleri*" adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih

26.10.2018

Dilek YURT



TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün 05/04/2018 tarih ve 07 sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin 32 maddesine göre Tekstil ve Moda Tasarımı Sanatta Yeterlik öğrencisi Dilek YURT' un 'Osmanlı Kumaş Sanatında Çintemani Motifinin Biçimsel Evreleri' konulu tezi incelenmiş ve aday 26/04/2018 tarihinde, saat 14.00'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra 55 dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin başarılı olduğuna oy oybirliği ile karar verilmiştir.

BAŞKAN

Dr. Öğr. Üyesi Füsun ÖZPULAT



ÜYE

Prof. Elvan ÖZKANIRUK
ADANIR

ÜYE

Prof. Dr. Fikri SALMAN

ÜYE

Dr. Öğr. üyesi
Nevbahar GÖKSEL

ÜYE

Dr. Öğr. üyesi:
Cemal MEYDAN



ÖZET

Osmanlı kumaş sanatının önemli bir motifi olan çintemani, yüzyıllar boyunca süsleme sanatlarının çeşitli alanlarında kullanılmış, taşıdığı farklı anlamlarıyla dinlerin ve felsefelerin sembolü olmuştur.

Çintemani, merkezleri hayali bir üçgenin köşe noktalarına yerleştirilmiş, ikisi altta biri üstte aynı çapta üç daireden oluşan; bazen belirli bir aralıkta üst üste birbirine paralel olarak gelen pelenk veya kaplan postu adı verilen, iki dalgalı çizgi formuyla birlikte kullanılan bir motif olarak tanımlanır.

Türk sanatındaki uygulanış şekli ve sembolik anlamı itibarıyla Uzakdoğu'dakinden farklı olan, kuvvet ve kudreti simgeleyen motif, tarih öncesi dönemlerden Osmanlı İmparatorluğu'na kadar varlığını sürdürmüştür.

Araştırmanın amacı, erken dönem Orta Asya'dan itibaren XIX. yüzyıl Osmanlı İmparatorluğu'na kadar geçen süre içerisinde çintemani motifinin etkin olduğu bölgelerde sürekliliğini incelemek; dinsel ve kültürel etkileşimlerle gelişimini takip etmek, diğer motif ve üsluplarla bağlantısını kurmak, motifin elemanlarıyla ilgisi olduğu ve olabileceği düşünülen çeşitli unsurlarla sembolik açılımını tespit etmek; motifin biçimsel ve simgesel anlamda tanımını yapmaktır. Tüm bu bilgiler doğrultusunda araştırmada, çintemani motifi odağında Osmanlı kumaş sanatını incelemek, motifin en sık görüldüğü saray kumaşlarını tespit etmek ve çintemani motifli kumaşları desen, renk, kompozisyon ve sembolik açıdan ele alarak irdelemek hedeflenmiştir.

Bu kapsamda alan yazın taraması yapılmış, elektronik veritabanları incelenmiştir. Aynı zamanda dönemin kumaş desenlerine ışık tutacağı düşüncesiyle görsel belge niteliğinde olan Osmanlı minyatürlerinden de yararlanılmıştır. Elde edilen bilgiler ışığında Osmanlı'da çintemani motifinin en çok kullanıldığı kumaşlar tespit edilmiştir. Bu kumaş örnekleri desen, üslup, renk, kompozisyon, bezeme özellikleri ve diğer motiflerle birlikteliği açısından ele alınmış; bulundukları müzeler ve envanter numaraları saptanarak tablolar oluşturulmuştur.

ABSTRACT

Çintemani which is one of the most important patterns in Ottoman fabric art has been used in various fields of decoration arts for centuries thus becoming the symbol of religions and teachings with its different meanings.

Çintemani is described as a pattern which is composed of three circles of the same diameter whose centers are placed on the three corners of the imaginary triangle, the two being below and the one on the top and used together with two undulating linear forms called pelenk (pelennor) or tiger fur skin in paralel with each other in occassional intervals.

Quite different from those comparables in Far East in terms of its symbolic meaning and the way it has been used in Turkish art and symbolising power and strength, the pattern has managed to survive since prehistoric ages until Ottoman Empire.

The purpose of the present thesis is to study its contuinity where çintemani has prevailed since early times of the Central Asia until XIX th century Ottoman Empire, monitor its development with religious and cultural interactions, associate it with other patterns and styles, establish its symbolic evolution with various elements which are correlated and believed to be correlated with aspects of the pattern itself and finally define it in formal and symbolic meanings.

Within the context of the above knowledge, the present study aims to examine Ottoman fabric arts based on çintemani pattern, determine palatial fabrics in which the pattern is seen most and study çintemani-patterned fabrics considering their design, color, composition and symbolism.

Accordingly, the literature has been scanned and the related database studied. In addition, Ottoman miniatures have also been used as visual documentation with the expectation that they would to shed light on fabric patterns of the period, from which the fabrics with çintemani patterns have been found. Such fabric examples have been considered in terms of their design, style, color, composition, decorational charasteristic and their combination with other patterns to finally establish the museums where they are exhibited and their inventory numbers and form the related tables.

ÖNSÖZ

Osmanlı kumaş sanatında çintemani motifinin biçimsel evrelerinin ele alındığı bu sanatta yeterlik teziyle motifin tanımı, sembolik açılımı, tarihsel süreç içerisinde sosyal, kültürel, ekonomik ve dini unsurlarla olan etkileşimi irdelenmiştir. Bu çerçevede Osmanlı kumaş sanatı içerisinde tarihten gelen bileşenlerin çintemani motifine nasıl yansıdığı saptanmaya çalışılmıştır.

Araştırma sırasında konuyla ilgili olarak alan yazın taraması yapılmış, elektronik veritabanları incelenmiş ve minyatürlerinden yararlanılmıştır. Çintemani motifinin tanımı, yorumu ve tarihsel süreç içerisindeki sembolik anlamları Osmanlı kumaş sanatı kapsamında yeniden ele alınmış; motifin kumaş sanatındaki başkalaşımı incelenmiştir. Tespit edilen çintemani motifli kumaş örneklerinin her biri sayısal ortamda iki boyutlu çizimler haline getirilmiş ve bu kumaşlarla ilgili tablolar oluşturulmuştur.

Tez konusu seçerken hedeflerimi göz önünde bulunduran ve araştırma süresince yardımlarını esirgemeyen değerli danışmanım Sayın Dr. Öğr. Üyesi Füsün ÖZPULAT'a; engin bilgileriyle tezimi yönlendirmeme destek olan Sayın Prof. Elvan ÖZKAVRUK ADANIR'a ve Dr. Öğr. Üyesi Cemal MEYDAN'a; bilimsel ve manevi desteğini benden hiç esirgemeyen can dostum Sayın Prof. Dr. Hümeysra BİROL AKKURT'a; tez uygulamalarım sırasında fotoğraf çekimleriyle katkı sağlayan Sayın Öğr.Gör. Emre TUNCER'e; lisans, yüksek lisans ve sanatta yeterlik eğitimim boyunca üzerimde emeği geçen değerli hocalarım Prof. Nesrin ÖNLÜ, Prof. Dr. Özlenen ERDEM İŞMAL, Doç. Sedef ACAR, Doç. Leyla YILDIRIM, Dr. Öğr. Üyesi Gülcan B. ERCİVAN, Öğr.Gör. Neslihan Ş. YAŞAR'a ve çalışma arkadaşlarım Araş.Gör. Elif KURTULDU, Araş. Gör. Derya MERİÇ'e teşekkürlerimi sunarım.

Bu zorlu tez sürecinde sevgileri ve destekleriyle yanımda hep var olan canım eşim Doç. Dr. Alaattin YURT' a ve güzel oğlum Ulaş YURT' a; annem, babam ve kardeşime teşekkürlerimi borç bilirim.

DİLEK YURT

İÇİNDEKİLER
OSMANLI KUMAŞ SANATINDA
ÇİNTEMANİ MOTİFİNİN BİÇİMSEL EVRELERİ

YEMİN METNİ.....	ii
TUTANAK.....	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
ÖNSÖZ.....	vii
İÇİNDEKİLER.....	viii
RESİM LİSTESİ.....	xii
TABLO LİSTESİ.....	xiv
KISALTMALAR.....	xx
GİRİŞ.....	1

1. BÖLÜM
ÇİNTEMANİ MOTİFİNİN TARİHSEL GELİŞİMİ, TANIMI VE SEMBOLİK
ANLATIMI

1.1. Çintemani Motifinin Tarihsel Gelişimi.....	11
1.1.1. İslamiyet Öncesi Türk Sanatı İçerisinde Çintemani Motifi.....	12
1.1.2. İslamiyet Sonrası Türk Sanatı İçerisinde Çintemani Motifi.....	20
1.2. Çintemani Motifinin Tanımı ve Sembolik Anlatımı.....	37
1.2.1 Çintemani Motifinin Tanımı.....	38
1.2.2. Çintemani Motifinin Sembolik Anlatımı.....	41
1.2.2.1. Kutsal Mücevher, Üç Mücevher.....	42
1.2.2.2. Kozmik Unsurların Sembolizminde Çintemani.....	45
1.2.2.2.1. Güneş.....	47
1.2.2.2.2. Ay.....	51
1.2.2.3. Hayvan Sembolizminde Çintemani.....	54
1.2.2.3.1. Kaplan/ Leopar.....	56

1.2.2.3.2. Av ve Hayvan Mücadele Sahneleri.....	63
1.2.3. Geometrik Unsurların Sembolizminde Çintemani.....	68
1.2.3.1. Daire.....	69
1.2.3.2. Üçgen.....	73
1.2.4. Soyut Unsurların Sembolizminde Çintemani.....	74
1.2.4.1. Dalgalı Çizgi.....	75
1.2.4.2. Benek.....	76
1.2.5. Sayıların Sembolizminde Çintemani.....	77
1.2.5.1. Bir Sayısı.....	78
1.2.5.2. Üç Sayısı.....	78

2. BÖLÜM

OSMANLI KUMAŞ SANATI

2.1. Osmanlı İmparatorluğu Döneminde Kullanılan Kumaş Türleri.....	86
2.2. Çintemani Motifli Kumaşlara Ait Tablolar.....	92
2.3. Çintemani Motifinin En Sık Görüldüğü Kumaş Türleri.....	114
2.3.1. Desen Özelliği Açısından Çintemani Motifli Kadife ve Çatma Kumaşlar.....	114
2.3.1.1. Çintemani Motifli Çatma Kumaş Örnekleri.....	117
2.3.1.2. Çintemani Motifli Kadife Kumaş Örnekleri.....	131
2.3.2. Desen Özelliği Açısından Çintemani Motifli Kemha Kumaşlar.....	142
2.3.2.1. Çintemani Motifli Kemha Kumaş Örnekleri.....	144
2.3.3. Desen Özelliği Açısından Çintemani Motifli Seraser Kumaşlar.....	179
2.3.3.1. Çintemani Motifli Seraser Kumaş Örnekleri.....	180
2.4. Çintemani Motifinin Yüzyıllara Göre Diğer Motiflerle Olan İlişkisi.....	187
2.4.1. XV. Yüzyıl Osmanlı Kumaş Desenlerinde Çintemani Motifi.....	187
2.4.2. XVI. Yüzyıl Osmanlı Kumaş Desenlerinde Çintemani Motifi.....	189
2.4.3. XVII. Yüzyıl Osmanlı Kumaş Desenlerinde Çintemani Motifi.....	192
2.4.4. XVIII.-XIX. Yüzyıllar Arası Osmanlı Kumaş Desenlerinde Çintemani Motifi.....	194

2.5. Kullanılan Farklı Tekstil Tekniklerine Göre Çintemani Motifli Kumaşlar.....	196
2.5.1. İşleme Tekniği İle Desenlendirilmiş Çintemani Motifli Kumaşlar.....	196
2.5.2. Baskı Tekniği İle Desenlendirilmiş Çintemani Motifli Kumaşlar.....	207
2.6. Çintemani Motifli Kumaşların Renk Özellikleri.....	209

3. BÖLÜM

SANATSAL ÇALIŞMALAR

3.1. Proje Konsepti ve Çıkış Noktası.....	215
3.2. Sanatsal Çalışmalar.....	217
SONUÇ.....	230
KAYNAKÇA.....	243
ÖZGEÇMİŞ	

RESİM LİSTESİ

Resim1: Pazırık kurganından çıkarılan belleme.....	15
Resim 2: Altay Dağlarındaki I. Pazırık Kurganı'ndan çıkartılan eyer örtüsü üzerine işlenmiş 'parsın bir geyiğe saldırışı' konulu bezeme.....	15
Resim 3: Balalık-Tepe duvar resmi.....	19
Resim 4: Leşger-i Bazar Sarayı'nda asker figürleri.....	21
Resim 5: Büyük Selçuklu dönemine ait kumaş örneği.....	23
Resim 6: Büyük Selçuklu dönemine ait kumaş örneği.....	24
Resim 7: 16. yüzyılın ikinci yarısına ait seraser kumaş örneği.....	24
Resim 8: 17. yüzyıla ait kemha kumaş örneği.....	25
Resim 9: a. İran'ın Keşan kentinde yapılmış Büyük Selçuklu dönemine ait seramik kap.....	26
Resim 9: b. 16. yüzyılın ikinci yarısına ait kemha.....	26
Resim 10: İran'ın Keşan kentinde yapılmış Büyük Selçuklu Dönemine ait seramik kap.....	26
Resim 11: a. İran'ın Keşan kentinde yapılmış Büyük Selçuklu Dönemine ait seramik tabak.....	27
Resim 11: b. Sultan III. Ahmed'in şehzadelerinin 1720 yılında yapılan sünnet düğünlerini konu alan, Levni'nin ünlü eseri Surname-i Vehbi'den ayrıntı (1722-1732).....	27
Resim 12 (a, b): Beyşehir Kubadabad Sarayı çinileri.....	28
Resim 13 (a,b): Beyşehir Kubadabad Sarayı'na ait çini örneği.....	28
Resim 14: Rey'de bulunmuş 13. yüzyıla ait Selçuklu kasesi.....	29
Resim 15: 13. yüzyıla ait duvar çinisi.	31
Resim 16: Kubadabad Büyük Saray'da balık tutan adam çinisi.....	31

Resim 17 : Kubadabad Büyük Saray'dan elinde çiçek tutan kadın figürü.....	32
Resim 18: 13. yüzyıla tarihlendirilen Selçuklu kasesi.....	33
Resim 19: 13. yüzyıla ait tabak parçası.....	33
Resim 20: Selçuklu kumaşı.....	34
Resim 21: Altın ve ipekle dokunmuş 12. yüzyıl Selçuklu kemhası.....	34
Resim 22: 12. yüzyıla ait Selçuklu kumaşı.....	35
Resim 23: Çintemani motifi.....	37
Resim 24: Buddha, Dharma ve Sangha'nın "Üç Cevheri" nin sembolü: Trinatra.....	43
Resim 25: Hz. İbrahim'in mancınıkla ateşe atılması.....	44
Resim 26: Seyyid Ali Paşa tarafından Türkçeye çevrilen Mirat-ı Âlem adlı eserden çizim örneği.....	45
Resim 27: Kün piktogramı.....	49
Resim 28: 16. ya da 17. yüzyıla ait olduğu düşünülen güneş motifleriyle bezeli çintemani beneklerinden oluşan kadife örneği.....	50
Resim 29: Güneş Tasviri.....	50
Resim 30: Eski Türklerde üstün parlaklık işareti: Kün-ay piktogramı.....	52
Resim 31: 16. yüzyıl, III. Murad'a ait olduğu düşünülen tılsımlı gömlek.....	54
Resim 32: İzmir Yeşilova Höyüğü'nde yapılan kazılarda ele geçen, neolitik döneme ait, üzeri pars kabartmalı seramik örnek.....	57
Resim 33: Kaplan postuna bürünmüş Keyumers ve ordusunun cinler ordusuyla savaşı.....	60
Resim 34: Barbaros Hayrettin Paşa'nın portresi.....	61
Resim 35: Çintemani deseni ile döşenmiş tahtından saray eğlencesini izleyen Sultan III.Mehmed tasviri.....	62
Resim 36: Kanuni Sultan Süleyman avlanıyor.....	64
Resim 37: Muhammed Siyahkalem'e ait minyatür.....	65
Resim 38: Yavuz Sultan Selim kaplan avlıyor.....	66
Resim 39: Osmanlı İmparatorluğu dönemine ait çintemani motifli kalkan.....	66
Resim 40: a. Altay Dağlarındaki I. Pazırık Kurganı'ndan çıkartılan eyer örtüsü üzerine işlenmiş Parsın dağ koyununa saldırışı sahnesi.....	68
Resim 40: b. Yin-yang.....	68
Resim 41: Tibet mandalası örneği.....	70
Resim 42: Çeşitli türde monlarla bezeli giysiler içerisindeki Japon savaşçısı.....	71
Resim 43: 16.-17. yüzyıla ait tılsımlı gömlek.....	72

Resim 44: Osmanlı dönemine ait gecelik hünkar takkesi.....	73
Resim 45: 5. Pazırık Kurganından çıkartılan Hun halısı.....	81
Resim 46: 15.yüzyılın ikinci yarısı, çatma dokuma parçası.....	117
Resim 47: 16.yüzyıl sonu ya da 17. yüzyılın başlarına ait çatma dokuma kumaş parçası.....	119
Resim 48: 17. yüzyılın ilk yarısına ait çatma örtü.....	120
Resim 49: 16. yüzyıla ait çatma pano.....	121
Resim 50: 16. yüzyılın ilk yarısına ait çatma pano.....	123
Resim 51: 16. yüzyıla ait çatma kumaş.....	124
Resim 52: 16. yüzyılın ortalarına ait çatma dokuma.....	125
Resim 53: 16.yüzyılın ikinci yarısına ait çatma örtü.....	126
Resim 54: 16.yüzyıl sonu ya da 17. yüzyılın başlarına ait çatma örtü.....	127
Resim 55: 16.yüzyıl sonu ya da 17. yüzyılın başlarına ait çatma dokuma.....	128
Resim 56: 17. yüzyılın ilk yarısına ait bir boy çatma dokuma.....	130
Resim 57: 15. yüzyılın sonlarına ait kadife kaftan.....	131
Resim 58: 15. yüzyılın sonlarına veya 16. yüzyılın başlarına ait kadife.....	132
Resim 59: Yaklaşık olarak 1500 yılına ait olduğu düşünülen kadife tören kalkanı astarı.....	133
Resim 60: 16. yüzyılın ortalarına ait kadife.....	134
Resim 61: 16. yüzyılın ikinci yarısına ait kadife.....	135
Resim 62: 16. yüzyılın ikinci yarısına ait kadife örtü.....	136
Resim 63: 17. yüzyıla ait kadife.....	137
Resim 64: 17. yüzyıla ait kadife yastık yüzü.....	138
Resim 65: a. 17. yüzyılın başlarına ait İtalyan kadifesi.....	140
Resim 65: b. 17. yüzyılın başlarına ait İtalyan kadifesi.....	140
Resim 66: 17. yüzyılın başlarına ait İtalyan kadifesi.....	140
Resim 67: 16. yüzyılın ikinci yarısına ait İtalyan kadifesinden kaftan.....	141
Resim 68: 16. yüzyılın ikinci yarısına ait İtalyan kadifesinden kaftan.....	142
Resim 69: 16. yüzyıla ait kemha dokuma.....	144
Resim 70: 16. yüzyıla ait kemha dokuma.....	145
Resim 71: 16. yüzyılın ortalarına ait kemha dokuma yorgan yüzü.....	146
Resim 72: 16. yüzyılın ortalarına ait kemha dokuma.....	147
Resim 73: 16. yüzyılın ikinci yarısına ait kemha dokuma.....	149
Resim 74: 16. yüzyılın ikinci yarısına ait kemha dokuma.....	150

Resim 75: 16. yüzyılın ikinci yarısına ait kemha kumaş parçası.....	151
Resim 76: 16. yüzyılın ikinci yarısına ait kemha kumaştan yapılmış kilise giysisi.....	152
Resim 77: 16. yüzyılın ikinci yarısına ait kemha kumaş parçası.....	154
Resim 78: 16. yüzyılın ortalarına ait kemha dokuma.....	155
Resim 79: 16. yüzyılın ikinci yarısı kemha dokuma.....	156
Resim 80: 16. yüzyılın ikinci yarısına ait kemha dokuma.....	157
Resim 81: 16. yüzyılın ikinci yarısına ait kemha kolluk.....	158
Resim 82: 16. yüzyılın ikinci yarısına ait kemha dokuma.....	159
Resim 83: 16. yüzyılın ortasına ait kemha dokuma.....	160
Resim 84: 16. yüzyılın üçüncü çeyreğine ait olduğu düşünülen kemha dokuma.....	161
Resim 85: 16. yüzyılın üçüncü çeyreğine ait kemha dokuma.....	162
Resim 86: 16. yüzyılın üçüncü çeyreğine ait kemha dokuma.....	164
Resim 87: 16. yüzyılın sonuna ait kemha dokuma parçası.....	165
Resim 88: 16. yüzyılın sonuna ait kemha dokuma.....	166
Resim 89: 16. yüzyılın sonlarına ait kemha dokuma.....	167
Resim 90: 16. yüzyılın sonlarına veya 17. yüzyılın başları ait kemha dokuma.....	168
Resim 91: 16. yüzyılın sonu ya da 17. yüzyılın başlarına ait kemha dokuma.....	169
Resim 92: 17. yüzyılın başlarına ait kemha dokuma.....	170
Resim 93: 17. yüzyılın ilk yarısına ait kemha dokuma.....	172
Resim 94: 17. yüzyılın ilk yarısına ait kemha dokuma.....	173
Resim 95: 17. yüzyılın ilk yarısına ait kemha dokuma.....	174
Resim 96: 17. yüzyılın ilk yarısına ait kemha dokuma.....	175
Resim 97: 17. yüzyılın ilk yarısına ait kemha dokuma.....	177
Resim 98: 17. yüzyıla ait kemha dokuma.....	178
Resim 99: 16. yüzyılın ikinci yarısına ait seraser şalvar.....	180
Resim 100: 16. yüzyılın ikinci yarısına ait seraser kaftan.....	181
Resim 101: 16. yüzyılın ikinci yarısına ait seraser şalvar.....	182
Resim 102: 16. yüzyılın ikinci yarısına ait seraser.....	184
Resim 103: 16. yüzyılın ikinci yarısına ait seraser.....	185
Resim 104: 16. yüzyılın son çeyreği ya da 17. yüzyılın başlarına ait seraser.....	186
Resim 105: 16. yüzyılın ilk yarısına ait serenk kaftan.....	191
Resim 106: II. Mahmud'a ait kaftan.....	195
Resim 107: Ok Torbası, Topkapı Sarayı Müzesi.....	198

Resim 108: 16. yüzyıla ait olan iç donu.....	199
Resim 109: 16. yüzyıla ait olan kavuk örtüsü.....	200
Resim 110: 16. yüzyıla ait bohça örneği.....	201
Resim 111: 17. yüzyıla ait yastık yüzü.....	201
Resim 112: 17. yüzyıla ait işlemeli bohça.....	202
Resim 113: 17. yüzyıla ait yorgan yüzü.....	203
Resim 114: Oturtma tekniğiyle desenlendirilmiş atlas kaftan.....	204
Resim 115: Kakma oturtma tekniğiyle desenlendirilmiş atlas kaftan.....	205
Resim 116: 17. yüzyıla ait çadır.....	206
Resim 117: Çintemani desenli çarpana dokuma şerit.....	206
Resim 118: Gümüş baskı tekniği ile bezenmiş ipek tafta kadın giysisi.....	208
Resim 119: Baskı tekniği ile desenlendirilmiş ipek dokuma.....	209
Resim 120: 16. yüzyılın ikinci yarısına ait serenk çocuk kaftanı.....	212
Resim 121: Çintemani motifiyle oluşturulmuş özgün tasarımlar.....	216
Resim 122: Kullanılan malzeme ve çalışmaların yapım aşaması.....	216
Resim 123: "Çintemani 1"	218
Resim 124: "Çintemani 1" adlı çalışmanın detayları.....	219
Resim 125: "Çintemani 2"	220
Resim 126: "Çintemani 2" adlı çalışmanın detayları.....	221
Resim 127: "Çintemani 3"	222
Resim 128: "Çintemani 3" adlı çalışmanın detayları.....	223
Resim 129: "Çintemani 4"	224
Resim 130: "Çintemani 4" adlı çalışmanın detayları.....	225
Resim 131: "Çintemani 5"	226
Resim 132: "Çintemani 5" adlı çalışmanın detayları.....	227
Resim 133: "Çintemani 6"	228
Resim 134: "Çintemani 6" adlı çalışmanın detayları.....	229

TABLO LİSTESİ

Tablo 1: K�n-ay Motiflerinin Kronolojik Gelişimi.....	53
Tablo 2: �intemani Motifli �atma Kumaşlar.....	93
Tablo 3: �intemani Motifli Kadife Kumaşlar.....	97
Tablo 4: �intemani Motifli Kemha Kumaşlar.....	101
Tablo 5: �intemani Motifli Seraser Kumaşlar.....	111



KISALTMALAR

Bkz.	: Bakınız
Ed.	: Editör
Env. No	: Envanter numarası
E.T	: Erişim tarihi
Çev.	: Çeviri
s.s.	: Sayfa sayısı
v.d.	: Ve diğeri
y.y.	: Yüzyıl

GİRİŞ

Osmanlı kumaş sanatının önemli bir motifi olan çintemani, yüzyıllar boyunca sadece kumaş sanatında değil; süsleme sanatlarının çeşitli alanlarında da kullanılmış, taşıdığı farklı anlamlarıyla dinlerin ve felsefelerin sembolü olmuştur.

Çintemani, en yalın şekliyle, merkezleri hayali bir üçgenin köşe noktalarına yerleştirilmiş, ikisi altta biri üstte aynı çapta üç daireden oluşan; bazen, belirli bir aralıktaki üst üste birbirine paralel olarak gelen pelenk veya kaplan postu adı verilen, iki dalgalı çizgi formuyla birlikte kullanılan bir motif olarak tanımlanır.

Kökene ve tarihçesi hakkında değişik görüşler bulunan çintemani motifi, farklı kültür ve uygarlıklarda hem sembolik hem de terminolojik açıdan farklı biçimlerde kullanılmıştır. Hükümdarların ve yüksek rütbedeki kişilerin giysi desenlerinde bulunan, gücü ve statüyü simgeleyen bu motifin geçmişinin, tarih öncesi dönem Orta Asya sanatındaki hayvan mücadele sahneleri ile ilişkili olabileceğine; motifin çıkış noktasının ise leopar ve kaplan postundaki benek ve çizgilerden oluştuğuna dair çeşitli görüşler bulunmaktadır. Motifin, dairelerden meydana gelen yapısı dolayısıyla, ay ve güneş gibi kozmik unsurlarla ya da Budizm'in kutsal incisiyle de bağlantısı kurulmaktadır.

Çintemani motifi, Çin ve Japon sanatlarında Buda'nın sembolü olarak kullanılmış ve Buda'nın üç özelliğini temsil ettiğine inanılmıştır. Kelimenin içerisindeki 'mani' sözcüğünün mücevher anlamına geldiği; Budist ikonografide bu desenin çoğunlukla parlak inciyle özdeşleştirilmiş olduğu ve oval ya da gözyaşı damlası şeklinde, alevlerle çevrelenmiş ya da kaplanmış olarak betimlendiği görülmektedir. Buda'nın sunduğu iç görüyü, anlayışı ve ruhani zenginlikleri simgeleyen çintemani, Hinduizm'de her dileği yerine getiren sihirli mücevher ya da tanrının sıfatı biçiminde, Uygurlarda ise yin-yang ile eşdeğer tutulup körkle moncuk olarak tanımlanmıştır.

Türk sanatındaki uygulanış şekli ve sembolik anlamı itibarıyla Uzakdoğu'dakinden farklı olan, kuvvet ve kudreti simgeleyen motif, tarih öncesi dönemlerden Osmanlı İmparatorluğu'na kadar varlığını sürdürmüştür. Orta Asya'dan Anadolu'ya kadar uzanan geniş bir coğrafyada ve tarih öncesi dönemlerden XIX. yüzyıla kadar geniş bir zaman diliminde

varlığını korumuş ve sürdürmüş olan çintemani motifinin ne yazık ki biçimsel tanımı, sembolik açılımı, tarihsel süreç içerisinde sosyoekonomik, kültürel ve dini unsurlarla olan etkileşimi üzerine detaylı inceleme yapılmadığı saptanmıştır. Özellikle motifin, araştırmamızın temel konusu olan Osmanlı kumaş sanatında; desen, renk, kompozisyon açısından örnekleriyle birlikte kapsamlı bir şekilde ele alındığına, motifin yüzyıllara göre değerlendirilip diğer motiflerle ilişkisinin tespit edildiğine, motifle ilgili tablolar oluşturup sayısal ortamda iki boyutlu çizimlerinin yapıldığına dair bir çalışma bulunamamıştır. Bu nedenle bu araştırma, çintemani motifinin biçimsel tanımını ve sembolik açılımını, tarihsel süreç içerisindeki gelişimini, motifin değişimi üzerindeki etkileyici faktörleri ele alıp; motifi Osmanlı kumaş sanatında desen, renk, kompozisyon ve içerdiği sembolik anlam açısından kumaş örnekleri ile birlikte sentezlemeyi; elde edilen veriler doğrultusunda tablolar ve çizimler oluşturarak bunları bilimsel ortama sunmayı hedeflemektedir.

Bu doğrultuda araştırmada, tarihsel süreçte çintemani motifinin biçimsel ve sembolik açıdan tanımını doğru şekilde değerlendirebilmek ve motifi yorumlayabilmek için, konuya katkısı olduğu düşünülen; İslamiyet öncesi ve Osmanlı İmparatorluğu'na kadar olan İslamiyet sonrası Türk sanatını öncelikle incelemenin doğru olacağı düşünülmüştür. Bu çerçevede, Osmanlı sanatı içerisinde tarihten gelen bileşenlerin çintemani motifine nasıl yansıdığı, hangi sürekliliklerin ve değişimlerin bu motifi etkilediği ve şekillendirdiği saptanmaya çalışılmıştır.

İslamiyet öncesi dönem Türk bezeme sanatlarında izleri açıkça görülen çintemani motifinin pek çok kaynakta, Orta Asya kökenli olduğu ve İpek Yolu boyunca Çin dokumaları aracılığıyla Anadolu'ya getirildiği varsayılmaktadır.

Noin Ula'daki kazılardan çıkan Hun İmparatorluğuna ait kalıntılarda, ipekli kumaşlara, işlemeli yün örtülere, aplike süslü keçelere ve çintemani desenli kumaş örneklerine rastlanılmıştır. Uygur tapınaklarının duvar resimlerinde yer alan figürlerin kaftan ve aksesuarlarında çintemaninin işlenerek yapılmış pek çok örneği bulunmuştur. Ele geçirilen bu kumaş örneklerinde, Osmanlı İmparatorluğu'nda çintemani motifinin çıkış noktasını oluşturduğu düşünülen; kaplan, leopar, aslan gibi vahşi hayvan figürleri ve bu hayvanların mücadele sahneleri yer almaktadır. Orta Asya'da her zaman sembolik birer ifade ve Şamanist inanışların birer simgesi olarak işlenen; kahramanlık, kuvvet, bereket, mertlik ve bağlılık duygularını çağrıştıran bu figürlerin, bezeme alanında yoğunlaşarak Anadolu Selçuklularına büyük ölçüde aktarıldığı ve Osmanlı'da da devam ettiği ileri sürülmektedir.

Orta Asya'daki erken dönem Türk kültüründen Osmanlı İmparatorluğu'na kadar varlığını korumuş ve neredeyse tüm Türk devletlerinde hükümdarlığın sembolü olarak görülmüş olan çintemani motifi; Osmanlı'da güç, hakimiyet gibi simgeselliğinin yanı sıra

nazara ve kötülöklere karşı koruyucu tılsım etkisine de sahip olmuştur. Bu özelliğinden ötürü teknik, malzeme ve desen özelliğı açısından imparatorluğun görkemi, kültür ve zenginliğini yansıtan Osmanlı saray kumaşlarında sıklıkla kullanılmıştır.

Dokundukları çevreye, malzemelerine, dokuma teknik ve desen özelliklerine göre farklı gruplar altında toplanan ve zengin desen repertuarını bünyesinde barındıran Osmanlı kumaş sanatında çintemani motifi, güçlü bir grafik ifadeye sahip olmuştur. Kumaşlarda giysilik ve döşemelik gibi farklı ürün türleri içerisinde karşımıza çıkan, yüzyıllara ve dönemlere göre değişim ve çeşitlilik gösteren motif; gerek kendi içerisindeki sade ve yalın yapısıyla gerekse ifade ettiğı simgesel anlamıyla araştırmamızın ana konusunu oluşturmuştur.

Araştırmanın amacı, çintemani motifinin erken dönem Orta Asya'dan itibaren XIX. yüzyıl Osmanlı İmparatorluğu'na kadar geçen süre içerisinde kökeninin nereye ait olduğunu tespit etmekten çok, motifin etkin olduğu bölgelerde sürekliliğini incelemek; dini ve kültürel etkileşimlerle gelişimini, diğer motif ve üsluplarla bağlantısını, motifin elemanlarıyla ilgisi olduğu ve olabileceğı düşünölen çeşitli unsurlarla sembolik açılımını tespit etmek; motifin biçimsel ve simgesel anlamda tanımını yapmaktır. Tüm bu bilgiler doğrultusunda çintemani motifi odağında Osmanlı kumaş sanatını irdelemek, Osmanlı kumaş sanatını desen, renk, kompozisyon ve sembol açısından ele alarak motifin en sık göröldüğü saray kumaşlarını saptamak hedeflenmiştir. Gerçekleştirilen çalışma ile çintemani motifinin yüzyıllara göre değişimi ve diğer motiflerle olan ilişkisi yerleşim düzeni açısından incelenmiş, motifin farklı tekstil teknikleri ve farklı kumaş örnekleri kapsamında kullanımı irdelenmiştir.

Bu kapsamda konuyla ilgili olarak alan yazın taraması yapılmış, elektronik veritabanları incelenmiştir. Aynı zamanda dönemin kumaş desenlerine ışık tutacağı düşüncesiyle görsel belge niteliğinde olan Osmanlı minyatürlerinden de yararlanılmıştır. Elde edilen bilgiler ışığında Osmanlı'da çintemani motifinin en çok kullanıldığı kumaşlar tespit edilmiştir. Bu kumaş örnekleri desen, üslup, renk, kompozisyon, bezeme özellikleri ve diğer motiflerle birlikteliğı açısından ele alınmış; bulundukları müzeler ve envanter numaraları saptanmıştır. Çintemani motifli olan seraser, kemha, kadife/çatma gibi kumaş örnekleri kaynaklardaki bilgiler ve fotoğraflar üzerinden yorumlanmış; bu kumaş desenlerinin her biri sayısal ortamda (AutoCAD) iki boyutlu çizim haline getirilmiştir. Yine seraser, kemha, kadife/çatma kumaşlar, ayrı başlıklar altında kronolojik olarak sıralanmış ve kumaş türlerine göre tablolar oluşturulmuştur.

Gerçekleştirilen literatür taramasında, çintemani motifini odak almamakla birlikte Osmanlı kumaş sanatı üzerine yapılmış bir çok bilimsel çalışmadan yararlanılmıştır. Bu çalışmalar, Osmanlı kumaş sanatı kapsamında geleneksel motifler, bu motiflerin tanımı,

kullanımı ve benzeri bilgileri içermektedir. Araştırma konusuyla bağlantılı olarak şimdiye kadar pek çok bilimsel çalışma yapıldığı tespit edilmiştir.

Atasoy, v.d.(2001), "İpek Osmanlı Dokuma Sanatı" adlı çalışmada, XVI. ve XVII. yüzyıllarda dokunmuş Osmanlı kumaşları teknik açıdan analiz edilmiştir. Bu çalışmada, Osmanlı ipekleri arasında yer alan seraser, kemha ve kadife gibi üç ana dokuma türünün üretim yöntemleri, tasarım ve üretim arasındaki ilişkileri sentezlenmiştir. İpekli kumaş sanayisinin ticaretindeki etkenler, sarayın ipekli kumaş üretim, denetim ve üslup belirlemedeki rolü detaylı bir şekilde ele alınmıştır. Uzmanlardan oluşan uluslararası araştırma grubuyla birlikte yapılan bu kitapta, daha önce hiçbir incelemeye konu olmamış nadir kumaşlar tespit edilmiş ve Osmanlı kumaşlarında kullanılan geleneksel motifler kadife, kemha ve seraser kumaşlarda örnekleriyle birlikte desen, renk, kompozisyon özelliği, ait olduğu yüzyıl açısından yorumlanmıştır. Bu eserde çintemani motifine de tanımı, sembolik anlamı, kaynağı kapsamında yer verilmiştir.

Gürsu (1988), "Türk Dokumacılık Sanatı Çağlar Boyu Desenler" adlı kitabında; Osmanlı dönemi saray kumaş sanatının, Türk süsleme sanatındaki yerine ve diğer sanat dalları ile olan ilişkisine değinmiştir. Gürsu, XIII. yüzyıldan XIX. yüzyıla kadar olan dönem içerisindeki Türk dokuma türlerini, arşiv belgelerine dayandırarak müzelerdeki örneklerle birlikte; teknik, desen ve kompozisyon açısından detaylı bir biçimde incelemiştir. Çalışmasında çintemani motifine oldukça yer vermiş; motif, sembolik süsleme motifleri arasında sınıflandırmıştır. Kaplan postu, kaplan çizgisi, üçlü benek, pars beneği şeklinde adlandırdığı motif aynı zamanda, köken ve sembolik açıdan ele almış; yüzyıllara göre değerlendirmiştir.

Salman (2011) "Türk Kumaş Sanatı" kitabında, erken dönemlerden günümüze kadar olan süreç içerisinde kumaş sanatını detaylı biçimde incelemiş; Türk dokumacılığını tarihçe, teknik özellikler, malzeme türleri, desenlendirme yöntemleri, kullanılan motif çeşitleri kapsamında irdelemiştir. Çintemani motifini, yaratık şekilleri veya sembolik süslemeler başlığı altında sınıflandırmış, motif çizimi ve Osmanlı kumaş örnekleriyle birlikte değerlendirmiştir.

Apak, v.d. (1997), "Osmanlı Dönemi Kadın Giyimleri" adlı yapıtında, XIV. ve XIX. yüzyıllar arasındaki Osmanlı kumaşlarını teknik, desen, renk, tür, süsleme özellikleri açısından dönemin giysi tarzlarıyla birlikte ele almıştır. Çalışmasında çintemani motifine, Osmanlı'da görülen kumaş desenleri kapsamında şekil açısından kısaca yer vermiştir.

Tezcan (1993), "Atlaslar Atlası Pamuklu Yün ve İpek Kumaş Koleksiyonu" adlı kitabında, imparatorluğun son dönemine ait kumaşları dokuma, teknik, motif ve kompozisyon şemaları, boya özellikleri ve dokuma merkezleri gibi birçok açıdan incelemiştir.

Halı koleksiyoncusu Gerard Paquin, "Çintamani" adlı makalesinde, Budizm'den İran'a, Moğollardan Osmanlı İmparatorluğu'na kadar çintemani motifini; kökeni, tanımı, sembolik anlamı, tekstil ve diğer dekoratif sanatlarda ele alınışını kapsamlı olarak açıklamıştır.

Kaynaklar çoğunlukla, XV. ve XIX. yüzyıllar arasında Osmanlı ipek dokumacılığını; tarihi, siyasi, ticari, toplumsal ve estetik unsurlar çerçevesinde incelemiş; kumaşları üretim tekniği, malzeme ve desen açısından ele almıştır. Kapsamlı ve özenli yapılan bu çalışmalarda, çintemani motifli kumaş örneklerinin detaylı bir şekilde, tablolar ve modellemelerle birlikte yorumlandığına dair bir bilgiye rastlanamamıştır. Yapılan araştırma, literatürdeki bu eksikliğin giderilmesi ve konuyla ilgili yapılacak olan diğer bilimsel çalışmalara ışık tutması açısından önem içermektedir.

Osmanlı geleneksel kumaş sanatının önemli bir parçası olan çintemani motifini odak alan bu çalışmada, motifin irdelenmesi aşağıdaki parametreler üzerinden gerçekleştirilmiştir. Bu parametreler:

- a. Osmanlı ipek dokuma sanatı içinde motifin, en sık görüldüğü kumaş türlerinin tespit edilmesi,
- b. Motifin, en sık kullanıldığı ipekli kumaş çeşitleri içinde; desen, renk, kompozisyon ve yerleşim düzeni kapsamında değerlendirilmesi,
- c. Çintemani motifli ipek dokumaların; kumaş türü, dokunduğu yüzyıl, ürün, renk, müze ve envanter numarası kapsamında incelenerek tablolarının oluşturulması,
- d. Çintemani motifli kumaşların, var olan görseller üzerinden, AutoCAD programında iki boyutlu çizimlerinin yapılması,
- e. İki boyutlu çizimlerle motifin okunurluğunun kolaylaştırılması,
- f. Çintemani motifinin, XV.-XIX. yüzyıllar arasında Osmanlı ipek dokumalarında ele alınış şekli ve değişiminin belirlenmesi,
- g. Osmanlı ipek dokumalarında, motifin diğer motiflerle kompozisyon ve düzenleme açısından birlikteliğinin saptanması,
- h. Osmanlı'da motifin kullanıldığı diğer tekstil tekniklerinin belirlenmesi,

- i. Motifin kullanıldığı diğer tekstil tekniklerinin örnekleriyle birlikte incelenmesi,
- j. Osmanlı'ya ait işlemeli ve baskılı kumaş örneklerinde motifin; teknik, desen, renk, kompozisyon ve yerleşim düzeni kapsamında ele alınması,
- k. Osmanlı ipek dokumalarında, motifin renk analizinin yapılması,
- l. Motifin tarih öncesi dönemlerdeki Orta Asya'dan, XIX. yüzyıl Anadolu'ya kadar olan süreç içerisindeki devamlılığının belirlenmesi; biçimsel yapısı ve sembolik anlamının saptanması,
- m. Motifin dönemler boyunca Türklerin egemen oldukları coğrafyalarda gelişimi ve değişiminin belirlenmesi; bu bölgelerde motifin toplum yapısıyla, din-inanç sistemleriyle ve çeşitli kültür verileri ile ilişkisinin analiz edilmesi,
- n. Tarihten gelen bileşenlerin, Osmanlı kumaş sanatı içerisinde çintemani motifine ne şekilde yansıdığının tespit edilmesi,
- o. Motif üzerinde etkisi olan sürekliliklerin ve değişimlerin belirlenmesi,
- p. Biçimsel ve sembolik açıdan tanımıyla ilgili literatürde farklı yorumların bulunduğu motifin, elde edilen bilgiler doğrultusunda sentezlenerek tanımlanması şeklinde belirlenmiştir.

Sunulan araştırma 3 bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde İslamiyet öncesi ve İslamiyet sonrası Türk sanatı ele alınmış, bu kapsamda çintemani motifinin ortaya çıkışı ve anlamı irdelenmiştir. İkinci bölümde Osmanlı kumaş sanatına odaklanılmıştır. Osmanlı kumaş sanatı kapsamında çintemani motifinin kullanımı, farklı kumaş ve tekniklerde motifin ele alınışı ikinci bölümün ana temasını oluşturmuştur. Son olarak üçüncü bölümde, motifin zamansal, anlamsal, kavramsal ve teknik boyutları bir arada değerlendirilmiş; geleneksel kumaş sanatının önemli bir parçası olan çintemani motifinin, günümüz tekstil sanatında ve tasarımında değerlendirilmesi üzerine öneriler geliştirilmiştir.

Araştırmanın I. bölümünün ilk yarısında Orta Asya'da İslamiyet öncesi ve İslamiyet sonrası Türk sanatı incelenmiştir. Bu kapsamda Orta ve İç Asya ProtoTürk, Hun, Göktürk, Uygur, Karluk, Karahanlı, Gazneli, Büyük Selçuklu ve Anadolu Selçuklu sanatı ele alınmıştır.

Hunların inanç ve düşünce sistemleri araştırılmış; bunların Hun maddi kültürüne ve sanatına yansması değerlendirilmiştir. Diğer taraftan Hun sanatında, sembolik anlamı ve formu açısından çintemani motifi için önemli olan hayvan üslubu incelenmiş; bu üslubun

kaynağını ve karakteristiğini oluşturan av tasvirleri ve hayvan mücadele sahneleri üzerinde durulmuştur.

Hunlardan sonra, Türk sanatında bütünleştirici bir etki yaratan Göktürk sanatı mercek altına alınmıştır. Siyasi hakimiyetleri sona erinceye kadar sanatlarında Şamanist düşünce sisteminin izlerini sürdüren Göktürklerin, zamanla Çin kültürünün etkisi altına girmesiyle Budizm'i benimsemesi üzerinde durulmuş; bu kültür ve inanç etkileşimleri altında Göktürk sanatının biçimlenişi ele alınmıştır. Göktürklerin hakimiyetinin sona ermesinden sonra yerine geçtiği belirtilen Uygurların sanatı, Maniheizm ve Budizm kapsamında değerlendirilmiştir.

Türklerin İslamiyet'i kabul etmeleriyle birlikte sanatlarındaki değişim dönemler içerisinde ele alınmıştır. Karluklarla başlayan, Karahanlılar, Gazneliler, Büyük Selçuklular, Anadolu Selçukluları ve Beylikler döneminde devam eden İslam kültürünün etkisi çeşitli sanat eserleri üzerinden incelenmiş; bu eserlerde çintemani motifinin izleri bulunmaya çalışılmıştır.

I. bölümün ikinci yarısında, çintemani motifinin farklı kaynaklardaki tanımları ele alınmış ve tüm bunların sentezinden yola çıkarak motifin tanımıyla ilgili ortak bir noktaya varılmaya çalışılmıştır. Devamında, çintemani motifinin sembolik anlamı incelenmiş ve motifin simgesel açılımlarıyla ilişkili olarak; kutsal mücevher/üç cevher, güneş, ay gibi kozmik unsurlar; kaplan ve leopar gibi vahşi hayvanlar, hayvan mücadele sahneleri ve av tasvirleri; üçgen,daire gibi geometrik unsurlar, benek, dalgalı çizgi gibi soyut şekiller irdelenmiştir. Çintemani motifinin çıkış noktası ve sembolik anlamı elde edilen bulgular üzerinden değerlendirilmiştir.

II. bölümde ise XV.-XIX. yüzyıllar arasındaki Osmanlı dokuma sanatı; tarihi, siyasi, toplumsal, teknolojik ve iktisadi faaliyetler çerçevesinde incelenmiştir. Bu yüzyıllar boyunca Osmanlı'da en sık kullanılan kumaş çeşitleri hakkında bilgi verilmiştir. Bu kumaş türleri arasında kadife-çatma, kemha ve seraser gibi çintemani motifinin en çok görüldüğü kumaşlar örnekleriyle birlikte kapsamlı bir şekilde incelenmiş ve yorumlanmıştır. Elde edilen veriler doğrultusunda bu kumaşlarla ilgili tablolar oluşturulmuş, incelenen kumaşların desenlerinin iki boyutlu çizimleri yapılmıştır.

Osmanlı ipek dokumalarında çintemani motifinin yüzyıllara göre değişimi ele alınmış; motifin diğer motiflerle olan beraberliği ve renk özellikleri irdelenmiştir. Aynı zamanda motif, Osmanlı dönemine ait işlemeli ve baskılı kumaşlarda desen ve teknik özelliği açısından incelenmiştir.

Son olarak III. bölüm, XVIII. yüzyıla kadar Osmanlı kumaşlarında yaygın şekilde kullanılmış olan, sonrasında izine neredeyse hiç rastlanılmayan çintemani motifi ile

oluşturulmuş tasarımlardan meydana gelmektedir. Bu kapsamda motif, zamansal, anlamsal, kavramsal ve teknik boyutları ile bir arada değerlendirilmiş; günümüz tekstil malzemeleri ve geleneksel tekstil tekniklerinden yararlanılarak yeniden yorumlanmıştır. Bu doğrultuda  intemani motifi ile ilgili 6 adet tasarım yapılmıştır.  intemani motifine odaklanılmış olan bu çalışmalarda motifin orijinal yapısı vurgulanmak istenmiştir. Tasarımlarda motifin deformasyona uğratılmamasına dikkat edilmiş; form ve yerleşim düzeni açısından özgünlüğü korunmaya çalışılmıştır.



1. BÖLÜM

ÇİNTEMANİ MOTİFİNİN TARİHSEL GELİşİMİ, TANIMI VE SEMBOLİK ANLATIMI

1. BÖLÜM

ÇİNTEMANİ MOTİFİNİN TARİHSEL GELİŞİMİ, TANIMI VE SEMBOLİK ANLATIMI

Süsleme sanatının önemli bir unsuru olan çintemani motifi, yüzyıllar boyunca dinlerin, ve felsefelerin birer sembolü olarak Orta Asya ve Buda dinindeki eski Türkler, Çinliler, Japonlar ve Hindular tarafından kullanılmıştır.

Motif, eski dönemlerden itibaren çeşitli teknik ve malzemede süsleme ögesi olarak yerini almıştır. Farklı sanat ürünlerinde görebildiğimiz çintemani motifinin, tarihsel süreç içerisindeki sürekliliği ve gelişimini değerlendirebilmek için, öncelikle kökeninin dayandırıldığı Orta Asya'dan; inceleme alanımızın temel konusunu oluşturan Osmanlı İmparatorluğu'na kadar olan dönemlere ait Türk sanatı ele alınmıştır.

Türk sanatı kaynaklarda genel olarak İslamiyet öncesi ve İslamiyet sonrası olmak üzere ikiye ayrılmış şekilde incelenmiştir. Bu doğrultuda tezimizin I. Bölümün ilk yarısında, Orta Asya'dan Anadolu'ya, İslamiyet öncesi ve İslamiyet sonrası Türk sanatı kapsamı altında çintemani motifinin tarihsel süreç içerisindeki gelişimi, değişimi ve etkileşimi üzerinde durulmuştur.

I. Bölüm ikinci yarısında, Türk sanatında simgesel ve estetik yanıyla ortaya çıkmış olan çintemani motifi tanımlanmaya çalışılmış; motifin ikonografik ve sembolik açıdan çözümlenmesi yapılmıştır. Motifi meydana getiren unsurlar form ve içerdiği sembolik anlamlar açısından irdelenmiştir.

1.1. Çintemani Motifinin Tarihsel Gelişimi

Yapılan araştırmalar ve elde edilen bilgiler doğrultusunda, kökeni Orta Asya'ya dayandırılan çintemani motifinin, Osmanlı İmparatorluğu dönemine gelinceye kadar geçirdiği tarihi ve farklı coğrafi süreçlerini incelemenin, motifin okunabilmesi ve değerlendirilebilmesi açısından önemli olacağı görüşüne varılmıştır.

Değişik tarihsel süreçler içerisinde ve farklı coğrafyalarda çeşitli kültürlerle olan sosyal, ekonomik ve sanatsal etkileşim; çintemani motifinin gelişimi, değişimi ve ifade ettiği sembolik anlamına yansımış ve motifin içeriğini oluşturmuştur. Bu doğrultuda, Orta Asya'dan itibaren Osmanlı'ya kadar olan dönemlerdeki Türk sanatının evreleri üzerinde durulmasının konumuz açısından önemli olacağı düşünülmüştür.

1.1.1. İslamiyet Öncesi Türk Sanatı İçerisinde Çintemani Motifi

Türklerin ilk çıktıkları bölge ile ilgili pek çok farklı görüş bulunmaktadır. Kesin olan, kısa sürede Asya kıtasında geniş coğrafi alanları sosyal ve kültürel olarak etkisi altına almış

olmalarıdır. Orta ve İç Asya'da ortaya çıkan, sonraları ise Avrasya'ya kadar yayılan Türk sanatı, bir çok kültürle alışverişe girerek hem bu kültürleri etkilemiş, hem de bu kültürlerden etkilenecek çeşitli öğeleri kendine dahil etmiştir.

Türk sanatının, İslamiyet öncesi ve İslamiyet sonrası olmak üzere iki ana başlık altında toplanmasını öneren Nejat Diyarbekirli, İslam öncesi Türk sanatını, Hun, Göktürk ve Uygur dönemleri şeklinde sınıflandırmış; Türk sanatını anlayabilmek için eski Türk toplum yapısını incelemenin gerekliliğine vurgulamıştır (Diyarbekirli, 1993: 2). Diyarbekirli, tarihsel süreç içinde Türk bozkır sanatının, Çin kültürü ve diğer yerleşik kültürlerle meydana gelen etkileşimlerin ve Türklerin kabul ettikleri çeşitli dinlerin etkisiyle zenginleşerek kendine özgü bir kimlik kazandığını belirtmiştir (Diyarbekirli, 1993: 3).

Asya'nın özellikle yazılı olmayan göçer tarihinin etnik bir panorama çizilemeyecek kadar anonim olduğunu söyleyen Doğan Kuban ise Türk sanatının etnik temele oturtulmasının olanaksızlığı üzerinde durmuştur. Türk sanatı deyimindeki Türk sıfatının, etnik bir nitelik taşımadığını fakat bir kültür kavramı olduğunu savunarak; eski dünyanın bir ucundan öbür ucuna sürekli değişen politik sınırlar içinde, göçer ve yerleşik yaşam düzenlerini birlikte sürdüren ve değişik etnik gruplarla karışan bir toplumlar kültürü olduğunu ifade etmiştir (Kuban, 2014: 14). Kuban, Türk kültürünün Anadolu ve Anadolu dışı iki ayrı kökeniyle birlikte değerlendirilmesi gerektiğini belirtmiş; Anadolu'ya gelirken dışarıdan getirdikleri ve Anadolu'ya geldiklerinde burada buldukları kültür ortamı verilerinin, Türklerin maddi kültürünü oluşturduğunu vurgulamıştır (Kuban, 2014: 6). Türk sanatındaki maddi yaşam ürünlerinin, Avrasya bozkırları göçer kültürüne ve Doğu'da Budist, Maniheizm, Batı'da İslam kültür alanına bağlı olduğunu savunmuştur (Kuban, 2014: 8).

Türklerin yaşadığı çeşitli bölgeler içerisinde en çok kullanılan olan Orta Asya ve İç Asya içinde Türk bozkır sanatı; Baykal çevresi, Altay, Sayan, Tanrı Dağları ve Ordos gibi yerlerde ve Karadeniz'in kuzeyindeki bozkır kuşağını içine alan geniş alanlarda ön plana çıkmıştır. Böylelikle Doğu Avrupa'dan doğuya doğru uzanan ve Pasifik kıyısına kadar erişen bir bozkır kültürü söz konusu olmuştur. Bozkır kavimleri kültürlerini daha batıdaki alanlara ve Türkiye'nin Trakya, İç Anadolu, kısmen Karadeniz bölgesi, Doğu Anadolu ve Güneydoğu Anadolu bölgelerine kadar taşımışlardır. Temel olarak bu kuşaklardan kuzeydekine bozkır kültürü bölgesi ve daha çok tarıma dayalı olan ekonomiye sahip toplulukların yaşadığı güneydeki kültür kuşağına ise yerleşik kültür bölgesi adı verilmiştir (Çoruhlu, 2007: 17).

Yaşar Çoruhlu, bozkır sanatının kendi aralarında farklı niteliklere sahip olduğunu, proto-Türkler ile Hunlardan itibaren hayvan yetiştiriciliğinin yanı sıra, özellikle Türk devletlerinin güneyde kalan arazilerinde tarımla; deniz, göl, akarsu kıyılarında yaşayanların

ise balıkçılık ve avcılık gibi işlerle geçimini sağladıklarını ve yaşadıkları hayatı sanat anlayışlarına yansıttıklarını belirtmiştir (Çoruhlu, 2007: 17). Çoruhlu, Erken Devir Türk Sanatının ABC'si adlı kitabında, Türk sanatının, kaynak olarak Orta ve İç Asya'da prehistorik dönemlerden itibaren meydana çıkan sanat öğelerini taşıdığını ve çeşitli isimlerle anılan kültürlerle dayandığını işaret etmiştir (Çoruhlu, 1998: 17). Türk sanatı tarihinin M.Ö. 2000'lerden itibaren proto-Türk çağı ile başladığını, çeşitli Türk kökenli devletler aracılığıyla çeşitli coğrafyalarda gelişimini sürdürdüğünü ve İslam'a geçiş ile birlikte zenginleşerek esas kimliğini bulduğunu vurgulamıştır (Çoruhlu, 1998: 15).

Orta ve İç Asya'nın erken dönemlerinde oluşan materyaller bozkır kültürünü meydana getirdikten sonra, önce Hunların atalarının ve diğer proto-Türklerin sanatını oluşturmuş, ardından Hun sanatını meydana getirmiştir. Çeşitli kabileler ve boylardan oluşan Hunlar, İç ve Orta Asya'ya yayılan ve ilk kez bir sanat birliği kurmuş olan büyük bir Türk topluluğuydu. Proto-Türk ataları gibi onlar da kimi zaman yerleşik, kimi zaman da yarı yerleşik olarak bozkır yaşam tarzını sürdürmüşler ve bunları sanatlarına yansıtmışlardır (Çoruhlu, 2007: 369).

Hunların oluşturduğu ilk Türk sanatında en önemli üslubu hayvan motifleri oluşturmuştur. Bu üslup, aynı zamanda Orta ve İç Asya'da yaşayan bozkır kültürüne mensup diğer toplulukların da en önemli sanat üslubudur. Hayvan üslubu kaynağını en erken dönemlerden itibaren özellikle kayalar üzerinde betimlenen hayvan tasvirlerinden almıştır. Av tasvirleri, hayvanların hayvanlarla ve hayvanların insanlarla giriştiği mücadelelerin betimlendiği sahnelerdir ve bu üslubun ilk örneklerini meydana getirir (Çoruhlu, 2007: 148). Tekli ya da çiftler halinde ve bazen vücutlarının sadece belirli kısımlarıyla betimlenen hayvanların işlendiği bu üslup; "S" biçimli kıvrımlarla karakterizedir. "S" kıvrımlarının önce yin-yang motifiyle, daha sonra Türk süsleme sanatlarında çok sevilen motif olan çintemani ile bağlantısı kurulmuş ve böylelikle eski hayvan üslubunun devamı sağlanmıştır (Kök, 2014: 234).

Hayvan üslubunun ortaya çıkış nedenleri çeşitli dini inanış ve inançlarla ilgilidir. Hayvanların, insanların soylarının dayandığı hayvan-atalar olarak kabul edilmesi, koruyucu ruh olduklarına inanılması, kalıntılarına saygı gösterilmesi; hayvanın kılığına girildiğinde onun gücüne sahip olduğuna inanılması gibi çeşitli konular Hunların maddi kültürlerine yansımıştır. Bu yaklaşım zamanla bu yöne ağırlık veren bir sanat üslubunun doğmasını sağlamıştır (Çoruhlu, 2007: 148).

Hunlara ait en önemli buluntular Altay dağları eteklerinde bulunan Pazırık ve Noin-Ula kurganlarından* elde edilmiştir. Bu kurganların içinde keçeden yapılmış bellemeler **, ipek, keçe ve yünden yapılmış duvar örtüleri, deri ve yünden yapılmış giysiler, hayvan başı biçiminde maskeler ve kemerler bulunmuştur (Salman, 2011: 10-13).



Resim3: Pazırık kurganından çıkarılan belleme.

Kaynak: ASLANAPA, 2011: 3

Pazırık Kurgan'ı buluntuları M.Ö. V ve M.Ö I. yüzyıllar arasında geniş bir zaman dilimine, Noin-Ula Kurganı buluntuları ise M.Ö. I. yüzyıla tarihlendirilir. Bu kurgandan çıkartılan pek çok eser, Hun devletinin siyasi gücünü ve zenginliğini yansıtmaktadır (Resim 1) (Salman, 2011: 10-13). Noin Ula kurganlarında Hun hükümdar ailesine ait çeşitli ipekli kumaşlara, işlemeli yün örtülere, aplike süslü keçelere ve çintemani desenli kumaş örneklerine rastlanılmıştır (Süslü, 1989: 197). Ayrıca ele geçirilen pek çok kumaş örneğinde hayvan figürleri ve hayvan mücadele sahneleri yer almaktadır (Resim 2).



Resim 4: Altay Dağlarındaki I. Pazırık Kurganı'ndan çıkartılan eyer örtüsü üzerine işlenmiş 'parsın bir geyiğe saldırışı' konulu bezeme.

Kaynak: KILIÇKAN, 2015: 46

* **Kurgan:** Tepe biçiminde mezar, höyük (Bkz. <http://www.tdk.gov.tr>).

****Belleme:** At ve benzeri hayvanların sırtına vurulan keçe, meşin veya kalın kumaş parçası (Bkz. <http://www.tdk.gov.tr>).

Orta Asya'da yaşayan Türkler için hayvan örgelerini kullanmak kahramanlık, kuvvet, bereket, mertlik ve bağlılık duygularını çağrıştırmıştır (Kılıçkan, 2015: 45). Bu sembolik yaklaşım Selçuklulardan Osmanlı'ya kadar devam etmiştir. Çoğu hükümdarın ve sultanın giysisinde güç ve kahramanlık sembolü olan kaplan ve leopar gibi yırtıcı hayvan motifleri kullanılmıştır. Stilize veya natüralist üsluptaki vahşi hayvan postu motifleri, konumuz olan çintemani motifinin çıkış noktasını oluşturmakta ve motifin sembolik açıdan çözümlenmesine yardımcı olmaktadır.

Hun İmparatorluğu'ndan sonra, tarihte Türk adıyla kurulan ilk devlet Göktürk devleti (M.S. VI-VIII) Türk sanatında bütünleştirici etkiyi sağlamıştır. Göktürkler, Hun sanatının mirasını devralarak geniş bir coğrafyada hüküm sürmüşlerdir. Hunlar gibi onlar da eski Türk dini ve dinlerini sanatlarına yansıtmışlar ve Türk sanatının daha güneye doğru yayılmasını sağlamışlardır (Çoruhlu, 2007: 370). Bu dönemlerde Türklere ve bozkır kavimlerine ait çeşitli kurganlardan çıkarılan, kumaş ve keçe örtüleri, ahşap ve madenden yapılmış heykelcikler, at koşum takımları gibi bulguların üzerinde dini ve sembolik anlamlardaki motifler, hayvan figürleri görülmüştür (Yurdakul, 2000: 11-18).

Çoruhlu araştırmalarında, hayvan üslubunun Göktürk çağı sonlarına kadar hiç değişmeden varlığını sürdürdüğünü, aynı zamanda hayvan ve insan mücadele sahnelerinin, hayvan-ata gibi Türk inanışlarının erken tarihli görünümüleri olarak önemine dikkat çekmiştir (Çoruhlu, 1998: 66-67). Göktürk döneminde çeşitli eserlerde görülen hayvan tasvirlerinin çoğunun, erken dönemlerden itibaren Türkler arasında görülen hayvan üslubuna uygun olmakla birlikte natüralist üsluba daha yakın olduğunu vurgulamıştır (Çoruhlu, 2007: 177).

Gönül Öney, Orta Asya'da her zaman sembolik birer ifade ve Şamanist inanışların simgesi olarak işlenen hayvan figürlerinden oluşan biçimsel sözlüğün, Anadolu Selçuklularına da büyük ölçüde aktarıldığını ve XV. yüzyıla kadar varlığını hissettirdiğini savunur. Öney, Asya Türklerinin yaygın dini olan Şamanizm'i şöyle ele alır;

"Asya Türklerinin yaygın dini olan Şamanizm büyük ölçüde tasavvuf ve sufi inançlara adapte edilmiş Anadolu'ya özgü bir karakterle, maden sanatında, çinilerde, seramiklerde, alçılarda, taş kabartmalarda, Selçuk sanatına özgü sembolik bir figürlü anlatımla ifade edilmiştir Selçuklu sanatını süsleyen kartallar, kuşlar, tavuslar, arslanlar, sfenksler, sirenler, ejderler, hayat ağaçları vb. bu karmaşık inanç ve gelenek dünyasının izlerini yansıtır. Şamanizm, doğa güçlerine insan, hayali yaratıklar ve hayvan biçimi verir." ¹

¹ Gönül Öney, "Anadolu Selçuklu Sanatı", <https://www.tarihtarih.com/?Syf=26&Syz=377174&/Anadolu-Sel%C3%A7uklu-Sanat%C4%B1-Prof.-Dr.-G%C3%B6n%C3%BCl-%C3%96ney> (E.T.:28.03.2016.)

Doğan Kuban, Asya bozkırlarında yaşayan toplumların yaşam tarzlarının ve inanışlarının sanatlarına yansıdığını ve göçer yaşamında sanatsal ifadenin bezeme alanında yoğunlaştığını öne sürer.

"Göçer mitolojisinin hayvanlar aleminde simgelenen efsaneleri, göçer yaşamının ayrılmaz parçası olan ruhların değişik hayvanlarla temsil edilmesi, Şaman pratiğinde bu ruhlarla ilişki kurmak için onların simgeleri olan hayvanlar alemiyle fiziksel ilişki kurma zorunluluğu ahşap, deri, maden, keçe, dokuma gibi her türlü malzeme ile giysilerde, hayvan koşumlarında, çadırlarda, arabalarda, çadır ve kulübelerin duvar örtülerinde, maskelerde ifade edilmiştir... Çeşitli renkli parçalarla, sadece konturları belirli hayvan figürleri yapmışlar, bazen aplike tekniğinde, bazen dikiş ve nakışla ve rengi de bir mücevherci gibi kullanarak, eşyalarının yüzlerini süslemişlerdir." (Kuban, 2014: 62)

Kuban, Göktürklerin geride bıraktıkları eserlerin, göçebe kültür çevresinde ortak olan özellikler gösterdiklerini belirtirken, bu eserlerde Çin kültürünün etkisinin yoğun bir şekilde hissedildiğini vurgular. Aynı konu üzerinde duran Celal Esad Arseven ise Türk-Çin sanatı arasındaki ilişkinin tek yönlü olmadığını belirterek her iki taraftan birbirine geçen sanatsal unsurların bulunduğu işaret eder (Arseven, 1984: 15). Yine Çin-Türk ilişkilerini ele alan Jane Gaston-Mahler, özellikle Budizm ve Maniheizm'in Türkler arasında yaygınlaşmasıyla birlikte, Uzak Doğu mitolojisinin Türk sanatının başlıca temaları arasına girdiğine, fakat figürlerin Uygur tipinde biçimlendirildiğine dikkat çeker ve yeni bir sanatsal sentezin biçimlendiğini belirtir. Çin ve Hint etkileriyle oluşan bu üslubun, Osmanlı dönemi sonuna kadar varlığını sürdürdüğünü öne sürer (Kök, 2014: 139). Bu etkileşimi ve sürekliliği özellikle çintemani gibi motiflerde görmek mümkündür. Budist kökenli olduğu belirtilen ve uğurlu cevher olarak bilinen çintemani motifinin, XV. yüzyıldan XVIII. yüzyıla kadar Osmanlı desenlerinde yaygın olarak kullanımına devam edildiği pek çok kaynakta yer almaktadır (Atasoy, v.d., 2001: 299).

745 yılında Göktürklerin siyasi hakimiyetine son vererek kurulan Uygurlar, kısmen yerleşik hayat düzenleri ile ilk kez Türk sanatının yerleşik bir sanat olma özelliği kazanmasını sağlamışlardır. Bu dönemde geliştirilen sanat unsurları İslamiyet'ten sonraki Türk sanatına büyük etkilerde bulunmuştur (Çoruhlu, 2007: 229). Uygurlar ile doruk noktasına ulaşan İslam öncesi Türk sanatı, Moğol akınları sayesinde Anadolu'ya kadar ulaşmış ve klasik Osmanlı sanatının temelini oluşturmuştur (Kök, 2014: 243). Böylelikle dokuma, seramik, minyatür gibi pek çok sanatsal ürünün ve bu ürünlerdeki süsleme unsurlarının Orta Asya'dan Anadolu'ya kadar devamı sağlanmıştır. Dokumadan minyatüre, deriden metala kadar pek çok farklı üründe görülen çintemani motifi bu sürekliliğin bir parçası olmuştur.

Uygur sanatının ikonografi ve ikonolojisi eski Türk dini ve inanışları, Budizm ve Maniciliğe dayanmaktadır. Dolayısıyla Uygur sanatı, eski Türk geleneklerinin izlerinin devam

ettiği, Manicilik ve daha yaygın bir şekilde yerleşen Budizm ikonografisinin yansıdığı bir sentezin ürünü olarak değerlendirilmektedir (Çoruhlu, 2007: 260).

Uygurlar kabul ettikleri yeni dinleri Budizm'e özgü sembolik anlamlar yüklü olan hayvan tasvirlerine uygulamışlardır. Uygur sanatında yer alan gerçeküstü ya da gerçekçi hayvan tasvirleri daha çok Budist ikonografiyi yansıtmak için kullanılmıştır. Budist sanat tarzının etkilerinin Uygur Türklerine, başta Çin olmak üzere yakın bölgelerden ve Hint kültürü bölgesinden gelmiş olabileceği düşünülmektedir. Balalık Tepe Şatosu ve Bezeklikteki tapınaklarda bulunan duvar resmi ve kumaş parçaları üzerindeki hayvan tasvirleri ise eski Türk sanatı üslubunu yansıtmaktadır (Çoruhlu, 2007: 264-269).

Balık-Tepe Şatosu'nun duvarında yer alan duvar resminde kadın ve erkek figürleri bir arada resmedilmiştir (Resim 5). Bu resimde en sağdaki erkek figürünün üzerinde, Sâsani kumaşından yapılmış ve deseni yuvarlak formlardan oluşan bir kaftan giyen bey bulunmaktadır. Kumaşın süsleme tarzı Sâsani üslubuna uymakla birlikte madalyonların içlerinde yer alan hayvan figürleri dikkat çekmektedir (Salman, 2013: 171). Bu yuvarlak madalyonları, araştırma konumuz olan üç benek motifinin daire formlarıyla ilişkilendirmekteyiz. O dönemden itibaren hükümdarların giysilerinde sıklıkla yer aldığı görülen daire ve madalyon formlarına Osmanlı sultanlarının, XVI. yüzyıl sonu XVII. yüzyıl başı çatma ve kadifeden yapılmış kaftanlarında rastlanılmaktadır.



Resim 3: Balalık-Tepe duvar resmi.

Kaynak: SALMAN, 2013: 172

Elimize kumaşlara ait somut örnekler geçmemiş olsa bile Uygurların dokumacılıkta oldukça ileri gittiklerini duvar fresklerinden görebilmekteyiz. Yapılan kazılardan elde edilen bulgularda Uygurlarda kumaş süslemelerinin; dokuma yolu ile desenlendirme, boyama yolu ile desenlendirme, iğne ve işleme ile desenlendirme gibi üç farklı teknikle uygulandığı tespit

edilmiştir. Bu desenlerde Budizm'in ve Manihaizm'in etkisinin olduğu görülmektedir (Salman, 2011: 25-29).

Sonuç olarak, İslam öncesi Türk sanatının en önemli dışavurumu olan hayvan üslubu, Türklerin değişik kültür çevrelerine girmeleriyle ve Budizm, Manihaizm gibi inanışlarıyla birlikte, farklı ortamlarındaki figürlerle bütünleşerek yeni görünümler kazanmıştır. Hayvan üslubuna ait eserler Hunlar, Göktürkler, Uygurlar gibi büyük Türk topluluklarının sanatlarında yaygın olarak görülmüş, süreç içerisinde değişime uğrayarak İslamiyet'ten sonraki dönemlerin Türk sanatlarında, çintemani gibi süsleme motiflerinde, karşımıza çıkmışlardır (Çoruhlu, 2007: 150).

1.1.2. İslamiyet Sonrası Türk Sanatı İçerisinde Çintemani Motifi

İslam dünyasında Türkler, VIII. yüzyılın ikinci yarısından itibaren yer almaya başlamışlardır. Türklerin İslamiyet'i kabul edip, bu yeni din içinde bir sanat geliştirmeleri, Asya'da kurulan Müslüman Türk devletleri ile başlamıştır (Aslanapa, 2011: 25). İslamiyet'i tanıdıktan sonra kültürlerinde var olan sanat karakterlerini çizgisel anlatımla ve soyut biçimde kullanmışlardır. İslam sanatında, canlı varlıkların; hayvan ve özellikle insan şekillerinin tasvirinden kaçış, sanatçıları yeni konular, çizgi türleri ve bezeme arayışına yöneltmiştir (Mülayim, 1982: 51). Kendine özgü orijinal eserler ortaya koyan ve yenilikler getiren İslam sanatı, kendisinden önce var olan çeşitli sanat geleneklerinden esinlenmiştir. Başlangıçtaki amacı dinin ve sosyoekonomik yaşamın çeşitli gereksinmelerine hizmet etmek olan İslam sanatı döneminde, mimarinin yanı sıra; tekstil, ahşap, seramik, cam, maden gibi el sanatlarında yeni çalışmalar üretilmesi sağlanmıştır. Bu dönemde geometrik, hayvan ve insan motifli çok yüksek kalitede tekstil ürünleri ortaya konulmuş, figüratif sanata fazla yer verilmemiştir (Kaya, v.d., 2014: 13).

Karluklarda başlayan İslam kültürünün etkisi mimariden dokumaya kadar pek çok yerde kendini göstermiştir. Dokumacılığın gelişiminin devam ettiği bu dönemlerde süslemelerde figüratif unsurlardan kaçınılmış, figürlü süslemeler daha soyut formlara dönüşmüş; bitkisel motifler çoğalmıştır. Karluklardan sonra kurulan Karahanlılar'a ait herhangi bir kumaş parçası veya giysi ele geçmemesine rağmen mimarilerinde görülen geometrik formların, kufi yazıların, rozet çiçekler gibi süslemelerin kumaşlarda da kullanıldığı düşünülmektedir. Bu dönemde figürlü süslemeler belirgin olarak azalmış, geometrik süslemeler ise bitkisel motiflerin ilavesi ile özelliklerini kaybetmiştir (Salman, 2011: 30). Her iki dönemde de çintemani motifine ait bir buluntuya rastlanılmamıştır.

İslamiyet'ten sonra Karahanlıların ardından Asya-Türk sanatının ikinci önemli dönemini Gazne sanatı oluşturur. Gazne'de Gazneliler tarafından geliştirilen Türk sanatı bir taraftan Büyük Selçuklu sanatına, diğer taraftan Hindistan'daki Türk İslam sanatına temel oluşturmuştur (Kaya, v.d., 2014: 14). Yapılarında ve gündelik eşyalarında figürlü süslemeleri çok az kullanmışlar, bir kaç örnek dışında insan figürünü hemen hiç yer vermemişlerdir (Salman, 2013: 246). Karahanlı ve Gazneliler dönemine ait bilgiler Leşker-i Bazar Sarayı'nda yer alan tasvirlerden elde edilmektedir. Bu tasvirlerde bulunan figürler, dönemin giysi ve kumaş desenlerine ışık tutmaktadır. XI. yüzyıl başlarına ait olduğu düşünülen bu resimlerde, sağdaki lacivert kaftanlı askerin giysisi üzerinde verev şekilde dizilmiş olan açık mavi renkli küçük damla motifleri bulunmaktadır. Soldaki kırmızı renkli kaftanı bulunan figürün giysisinde, açık sarı renkle oluşturulmuş ve şaşırtmalı sıralarda yerleştirilmiş yuvarlak madalyon deseni görülmektedir. Motif, büyük çaplı yapısı ve şaşırtmalı sıralardaki yerleşim düzeni bakımından, XVI. yüzyıl sonu XVII. yüzyıl başına ait olan Osmanlı dönemi kumaş desenlerindeki çintemani motifleriyle benzerlik göstermektedir. Elimize geçen bu örnekler, çintemani motifini takip etmek ve gelişimini incelemek açısından önemli yer teşkil etmektedir (Resim 4).



Resim 4: Leşker-i Bazar Sarayı'nda asker figürleri.

Kaynak: SALMAN, 2013: 251

İslam sanatında gelişmeyi sağlayan en önemli devletlerden biri, XI. ve XII. yüzyıllarda İslam toplulukları arasında önderliği ele geçiren ve İran, Horasan, Harezmi, Irak ve Suriye'de egemen olan Büyük Selçuklular olmuştur (Salman, 2013: 259). Selçuklular batıda Hristiyan dünyası sınırlarında yeni bir fetih ve genişlemenin aracı olmuşlar, bir yandan devletin İslam vizyonunu korumaya ve güçlendirmeye çalışırken öte yandan Arap ve İran kökenli yerleşik yaşam alanlarına gelen Türk göçerlerin yerleşik devlet düzeni içinde yaşayabilmelerini sağlayacak bir yapılaşma kurmaya çalışmışlardır (Kuban, 2014: 133). Bu çok etkileşimli kültür ortamında, malzemenin çokluğu ve tekniklerin çeşitliliği, sanat ve mimaride oldukça ileri bir seviyeye ulaşmalarını sağlamıştır. Büyük Selçuklular, İran'da Sasani Dönemi'nden

(224-651) beri devam eden bezeme geleneğinin mirasçısı olmuşlardır. Bitkisel bezemede yapraklı kıvrık dallar, büyük üçgen rozetler, hayat ağacı, lotus, palmet, rûmi ve nar gibi örgeler sıklıkla kullanılmış, Abbasi Dönemi'nde (750-1258) oluşturulan Samarra üslubu benimsenmiş, geliştirmiş ve bu gelişmeler daha sonra Anadolu Selçuklu bezeme sanatına kaynak olmuştur (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 2008: 281).

Büyük Selçuklular döneminde dokuma en önemli zanaat dallarından biriydi. Değerli kumaş üretiminin saray atölyelerinde yapılması, sultanların maiyetlerinde geniş bir zanaatçı grubu bulundurmaları; el sanatı, bezemesel sanat, endüstriyel sanat, bazen de küçük sanat denilen etkinlikler grubunun sultan ve emirlerin büyüklük, zenginlik, prestij, sosyal statü ve cömertliğinin göstergeleri olmalarını sağlamıştır (Kuban, 2014: 186).

Dokumada en önemli sanat etkinliği halı alanında olmuştur. Kumaş alanında ise önce Kopt ve Sasani gelenekleri üzerine kurulan Erken İslam dokuma sanatı, özellikle halifelerin ve hükümdarların saray atölyelerinde büyük gelişmeler göstermiş; kendine özgü bir üslup yaratmıştır. Selçuklu döneminde, XI. yüzyılda eski örnekleri izleyen dokuma üslubunun XII. yüzyılda Selçuklu bezeme sanatının genel özelliklerini kazandığı, keskin çizgili motiflerin yerlerini dalgalanan çizgilere ve biçim düzenlerine bıraktığı görülmüştür. XI. ve XIII. yüzyıllar arasında Orta Asya'dan Anadolu'ya kadar Selçuklu egemenliği altındaki tüm bölgelerde benzer üsluplarla yapılmış ipek ve altın sırma işlemeli kumaşlar görülmüştür. Bu dönem dokumaların ana motiflerini, diğer el sanatı eserlerinde de görülen; hayvan motifleri, İslam bezemesinin arabesk biçimleri, palmetler ve dolamadal* kompozisyonları oluşturmaktadır. Genel olarak kumaş desenlerindeki soyut bezemelerde; kesişen daireler, çokgen modüllerine oturan geometrik desenler, bitkisel arabeskler görülmektedir. Figürlü bezemelerde ise; konularını edebiyat, astroloji, saray yaşamı ve avdan alan sahneler yer almaktadır (Kuban, 2014: 188).

Büyük Selçuklu dönemine ait kumaşlar ve giysiler hakkındaki bilgileri, elimize kalan az sayıdaki kumaş örneğinden, minyatür, çini, seramik kap ve madeni eşya gibi çeşitli malzemeler üzerindeki tasvirlerden elde edebilmekteyiz. Günümüze kadar ulaşabilmiş bu eserlerden tez konumuz ile ilgili olanlar seçilmiş; çintemani motifi form ve yerleşim düzeni açısından incelenmiş, Osmanlı kumaşlarıyla bağlantıları kurulmaya çalışılmıştır.

İran'da Büyük Selçuklular zamanında kumaş dokumacılığı alanında gelişmeler olmuş fakat günümüze çok az sayıda örnek ulaşabilmiştir. Londra Victoria & Albert Müzesi'nde bulunan XI. yüzyıl sonundan kalma ipek kumaş parçası bu örneklerden biridir. Beyaz zeminli

* **Dolamadal:** Kıvrık dal (www.tubaterim.gov.tr, E.T. 14.08.2017).

kumaş üzerine kırmızı iplikle dokunan motifler, büyük yuvarlak madalyon ve çeşitli hayvan figürlerinden oluşmaktadır. Yuvarlak formların arasında kalan boşluklarda, içleri hayvansal figürlerle bezeli sekizgen düzenlemeler görülür (Resim 5) (Salman, 2013: 263). Oldukça yoğun şekilde bezemesi olan bu kumaş örneğinde bulunan yuvarlak madalyonların, Osmanlı İmparatorluğu kadife ve çatma kumaş desenlerindeki tekli çintemani benekleri ile benzerliği dikkat çekmektedir.



Resim 5: Büyük Selçuklu dönemine ait kumaş örneği.

Kaynak: SALMAN, 2013: 263

Büyük Selçuklulara atfedilen bir diğer kumaş örneği, Lyon'da Musee Historique des Tissus'da (Kumaş Tarihi Müzesi) bulunmaktadır. Kenarları kufi yazılarla doldurulmuş olan damla biçimli motifler içerisinde karşılıklı duran iki insan figürü bulunmaktadır (Resim 6). Ortada rûmilerden oluşmuş bir hayat ağacı motifi yer alır. Zemin boşlukları da çeşitli rûmi düzenlemeleriyle bezenmiştir (Salman, 2013: 262).



Resim 6: Büyük Selçuklu dönemine ait kumaş örneği.

Kaynak: SALMAN, 2013: 262

Her iki kumaş örneğinde yer alan yuvarlak ve damla şeklindeki formlar Osmanlı kumaşlarında sıklıkla kullanılmıştır (Resim 7).

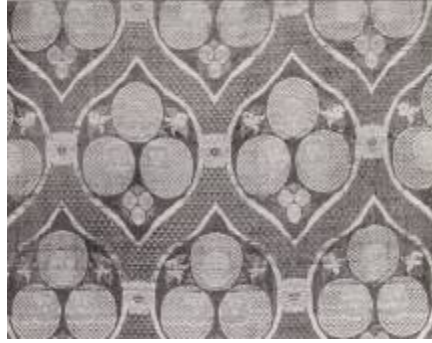


Resim 7: XVI. yüzyılın ikinci yarısına ait seraser kumaş örneği.

Kaynak: ATASOY v.d., 2001: 261

Selçuklu kumaşlarıyla olan benzerliği XVI. yüzyılın ikinci yarısına ait girlandlı* çintemani motifleriyle bezenmiş seraser kumaşta görmekteyiz. Girlandlar, çintemani beneklerinin çevresinde damla formunu oluşturmuştur.

Benzerlik gösteren bir başka örnek, damalı şemse şemasında üç benek motifleriyle bezeli olan XVII. yüzyıla ait kemha kumaştır (Resim 8).



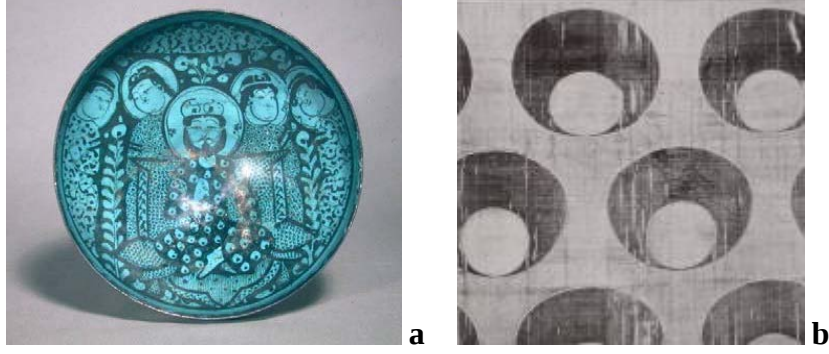
Resim 8: XVII. yüzyıla ait kemha kumaş örneği.

Kaynak: ATASOY, v.d., 2001: 290

Uzak Doğu sanatında uğur getirdiğine ve inciye simgelediğine inanılan çintemani motifi, Selçuklu kaftanlarının desenlerinde çok yaygın kullanılmıştır (Öney, 2008: 67). XIII. yüzyıla ait olduğu düşünülen ve Keşan'da yapılmış bu seramik tabakta, ortada bağdaş kurarak tahta oturmuş sultanın kaftanı çintemani benekleri ile desenlendirilmiştir. Motif içlerine

* **Girland:** Yaprak, dal, çiçek, meyve, sarmaşık yaprağı, çam kozalağı gibi bitkisel elemanların bir araya getirilerek kurdeleler ile sarılması sonucunda oluşmuş olan motif (Bkz. Anabolı, 1984:1).

yerleştirilen ikinci beneklerle Osmanlı kumaşlarındaki örneklere oldukça benzerlik göstermektedir (Resim 9).



Resim 9: a. İran'ın Keşan kentinde yapılmış Büyük Selçuklu dönemine ait seramik kap. **b.** XVI. yüzyılın ikinci yarısına ait kemha.

Kaynak: a.ÖNEY, 2008: 67, **b.** ATASOY v.d., 2001: 266

XIII. yüzyıl başında yapılmış ve Büyük Selçuklu devletine ait olan seramik tabakta, ortada bağdaş kurarak oturmuş bir kadın figürü canlandırılmıştır. Hatun olduğu düşünülen bu figürün kaftanı çintemani motifleri ile desenlendirilmiştir. Bu örnek, Selçuklular döneminde çintemani motifinin, hem kadın hem de erkek giysi desenlerinde bulunduğunu göstermektedir. Diğer taraftan bu tasvirler, motifin üst düzey kişilerin kıyafetlerinde kullanılıyor olabileceğini düşündürmektedir (Resim10).



Resim 10: İran'ın Keşan kentinde yapılmış Büyük Selçuklu Dönemine ait seramik kap.

Kaynak: ÖNEY, 2008: 67

Resim 11/a' da yer alan Büyük Selçuklu Devleti'ne ait seramik tabakta, bağdaş kurarak oturan bir erkek ve beş kadın figürü görülmektedir. Üzerlerinde farklı şekillerde desenlendirilmiş kaftanlar bulunan bu figürlerin saray soyluları oldukları düşünülmektedir. Tabağın sağında ve solunda yer alan iki kadın figürünün kaftanındaki desenin benzeri, Sultan III. Ahmed'in Şehzadelerinin 1720 yılında yapılan sünnet düğünlerini konu alan, Osmanlı İmparatorluğu dönemi önemli minyatür sanatçılarından Levni'nin ünlü eseri Surname-i

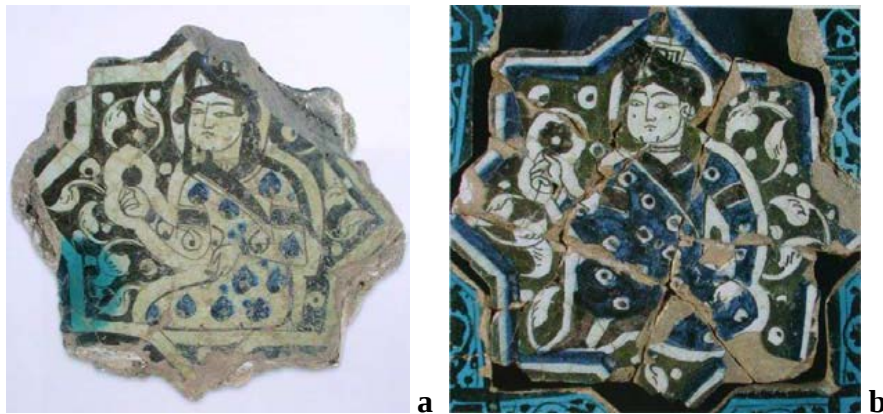
Vehbi'de, padişahın ailesinin önünde yer alan perdede bulunmaktadır (Resim 11/b). Çintemani ve şemse gibi büyük ölçekli desenlerin döşemelik kumaşlarda kullanımına XVI. yüzyıldan itibaren XVIII. yüzyılın ortalarına kadar devam edilmiştir. Bu tür kumaşlar, Osmanlı pazarından ziyade, daha çok Rusya ve Doğu Avrupa'da kilise giysilerinde kullanılmıştır (Atasoy, v.d., 2001: 239).



Resim 11:a. İran'ın Keşan kentinde yapılmış Büyük Selçuklu dönemine ait seramik tabak. **b.** Sultan III. Ahmed'in şehzadelerinin 1720 yılında yapılan sünnet düğünlerini konu alan, Levni'nin ünlü eseri Surname-i Vehbi'den ayrıntı (1722-1732).

Kaynak: a. ÖNEY, 2008: 68, b. ATASOY, v.d., 2001: 239

Resim 12 (a,b) Kubadabad Sarayına ait çinilerdir. Resim 12 a' daki çinide, kadın figürün kaftanında şaşırtmalı düzende yerleştirilmiş çintemani motifleri bulunmaktadır. Resim 12 b' deki çini örneğinde; bağdaş kurarak oturmuş ve bir elinde çiçek tutan, kruvaze yakalı desenli kaftan giymiş kadın figürü dikkat çekmektedir. Figürün kaftanı, çintemani benekleri ile desenlendirilmiştir.



Resim 12 (a, b): Beyşehir Kubadabad Sarayı çinileri.

Kaynak: ÖNEY, 2008: 72

Kubadabad Sarayına ait bir başka çini örneğinde yer alan kadın figürlerinin kaftanlarında çintemani motifi oldukça belirgindir. Motif burada, yerleşim biçimiyle yüzeyde hayali eşkenar üçgenleri oluşturan üçlü daireler şeklinde düzenlenmiştir (Resim 13 a,b).



Resim 13 (a,b): Beyşehir Kubadabad Sarayı'na ait çini örneği.

Kaynak: ÖNEY, 2008: 74

Rey'de bulunmuş olan Resim 14' deki tabak üzerinde, ortada bir bey ile birlikte etrafında iki kadın ve iki çocuk figürü görülmektedir. Soldaki kadın figürünün entarisi, üç benek motifleriyle süslenmiştir. Sağda bulunan kadın figürünün üzerindeki giysi ile yerde yatan çocukların üzerlerindeki giysiler küçük beneklerle süslenmiştir.



Resim 14: Rey'de bulunmuş XIII. yüzyıla ait Selçuklu kasesi.

Kaynak: SALMAN, 2013: 274

XI. yüzyılın ortalarından itibaren Anadolu'ya akan Türk boylarının Bizans'ı bozguna uğratması ve XII. yüzyılın sonlarında Konya merkez olmak üzere başlayan hızlı yapılaşma, İslam dünyasına Anadolu Selçuklu sanat ortamını kazandırmıştır. Selçuklu sultanları ve vezirleri, İslam dünyasının, Doğu Türk devletlerinin, Ermenistan ve Bizans'ın sanatçılarını Anadolu'ya getirterek sanat koruyucuları olmuşlardır. Böylelikle kökleri kısmen Orta Asya'ya kadar uzanan ve İslam sanatına özgü nitelikleri olan Anadolu Selçuklu sanatında; İran, Irak,

Suriye, Bizans ve Ermeni sanatları etkili olmuştur (Öney, Çevrimiçi Kaynak). Doğan Kuban bu etkileşimi şöyle ifade etmiştir:

"Türkler'in yeni ele geçirdikleri toprakların çevresi eski Hristiyan kültür merkezleriyle doluydu. 12. ve 13. yüzyıllarda Konya Sarayı'nın Bizans'la, Gürcülerle, Trabzon İmparatorluğu, Küçük Kilikya Ermeni Devleti ve Haçlılarla olan ilişkileri, devamlı bir sanat ürünü ve sanatçı alışverişine yol açmıştır. Böylece her yeni ürün, özel çevrenin, İslam ve eski Türk geleneklerinin etkisiyle oluşan ve yeni kompozisyonda değişebilen oranlarda değişik kökenli bileşenleri içeren istekleri yanıtlamak üzerine şekilleniyordu." (Kuban, 2005: 100)

Anadolu'ya ait bu sentez ve yaratıda Şamanizm'in etkisi de belirgindir. Şamanizm, tasavvuf ve sûfi inançlara adapte edilerek Anadolu'ya özgü bir karakterle biçimlendirilmiş ve Selçuklulara özgü sembolik bir figürlü anlatımla ifade edilmiştir. Selçuklu sanatını süsleyen kartallar, kuşlar, tavuslar, aslanlar, sfenksler, ejderler, hayat ağaçları vb. bu inanç ve gelenek dünyasının özelliklerini yansıtmışlardır. Bu figürler mimariden kumaşa kadar pek çok el sanatında yer almıştır.

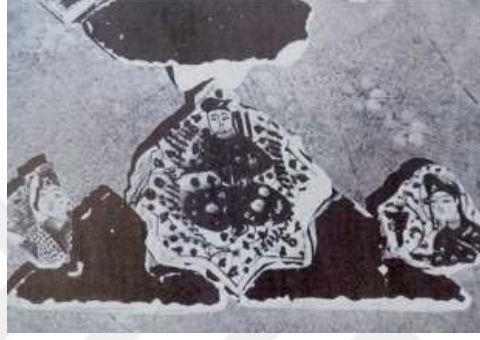
Anadolu Selçuklular döneminde dokumalar, kalite ve kompozisyon açısından oldukça ileri bir seviyeye ulaşmıştır. XIII. yüzyıla ait belgeler bize bu konuda ışık tutmaktadır. Selçukluların çok iyi örgütlenmiş dokuma loncalarının bulunduğunu ve çoğunluğu kırmızı renkli, altın telle dokunmuş ipekli kumaşların İç Anadolu'da dokunup, güney şehirlerindeki limanlarda Venedikli ve Cenevizli tüccarlara satıldığını arşiv kayıtlarından öğrenmekteyiz (Salman, 2011: 36).

Anadolu Selçuklu kumaşlarında ağırlıklı olarak hayvan figürleri, doğa üstü gücü olan yaratıklar, gezegen-burç tasvirleri gibi tahtla ilgili semboller yer almıştır. X. yüzyılın ikinci yarısında İslamiyet'i kabul edinceye kadar çoğunlukla Şamanizm'e bağlı olan ve ataları Oğuzların geleneklerini sürdüren Selçuklular, Orta Asya kültürünü, geleneklerini ve inançlarını Anadolu'ya taşımışlardır. Anadolu Selçuklu figür sanatı, Orta Asya, Sasani, Uygur, Abbasi, Gazne, Moğol, Ermeni, Bizans ve Çin sanatları gibi zengin kültür ve sanat ortamının etkilerini, geleneklerini İslamiyet ile birleştirerek yeni bir sentez ve yorumla sunmuştur (Öney, 2002: 401).

Kendine özgü bir sadeliği olan Anadolu Selçuklu kumaşları, bezeme özellikleri açısından yedi gruba ayrılmıştır: renk tonları ile oluşturulan kompozisyonlar, kıvrık dallar arasında palmet ve lotus düzenlemesinin oluşturduğu kompozisyonlar, damla; çintemani ve üçlü pars beneklerinin oluşturduğu kompozisyonlar, dikey çizgilerin oluşturduğu kompozisyonlar, geometrik motiflerin oluşturduğu kompozisyonlar, hayvan figürlerinin oluşturduğu kompozisyonlar ve yazılı kumaşlar (Süslü, 1989: 198).

Ö.Süslü, "Tasvirilere Göre Anadolu Selçuklu Kıyafetleri" adlı yapıtında damla, çintemani ve üçlü pars beneklerini aynı grup altında değerlendirmiştir. Selçuklulara ait seramiklerde görülen figürlerin üzerlerindeki kumaş örneklerinde, bu motiflerin bazen sonsuza giden bir şema içinde tüm yüzeyi kapladığı, bazen bordürler arasına yerleştirildiği izlenmektedir (Süslü, 1989: 200).

Resim 15, XIII. yüzyıla ait bir duvar çinisidir. Yan yana üç figürün yer aldığı bu çinide, elinde kadeh tutan en sağdaki figürün kıyafeti çintemani motifi ile bezelidir.



Resim 15: XIII. yüzyıla ait duvar çinisi. Konya Karatay Müzesi, Env.No: 45a.

Kaynak: SÜSLÜ, 1989

XIII. yüzyıla ait bir diğer duvar çinisinde, bağdaş kurarak oturmuş, iki elinde bolluk, bereket, şans sembolü balıkları tutan sultan figürü tasvir edilmiştir. Sultan olduğu belirtilen figürün kapalı yakalı giysisi, düzenli şekilde sıralanmış çintemani motifleri ile bezelidir (Resim 16) (Süslü, 1989: 74).



Resim 16: Kubadabad Büyük Saray'da balık tutan adam çinisi.

Kaynak: SALMAN, 2013: 340

Anadolu Selçuklu çinilerinde yer alan, soylu ya da ileri devlet kademesinde olduğu belirtilen figürlerin pek çoğunun giysisinin; çintemani, benek, damla gibi motifler ile bezeli

olduğu görülmektedir. Eldeki örnekler bize, bu desenlerin yüksek rütbeli kişilerin giysilerinde kullanıldığını düşündürmektedir. S.Türkoğlu, Tarih Boyunca Anadolu'da Giyim Kuşam adlı eserinde konuyla ilgili olarak şu bilgileri vermiştir:

"Selçuklular çağının halk giysileri ile saray çevresine ait giysiler, ne denli benzerlik gösterirse gösterebilir, şüphesiz Sultan ve onun haremi ve yakın çevresine ait giysiler, daha görkemli ve pahalı bir görünüme sahipti. Kumaşın en iyisi kullanılıyor ve giysiler zengin takılarla donatılıyordu... Yani Selçuklular çağından itibaren Anadolu'da saray giysileri ile halkın giysileri arasında farklılıklar doğmaya başlamıştır." (Türkoğlu, 2002: 156)

Bir diğer örneğe, Kubadabad Sarayı'ndan getirilen ve Karatay Müzesi'nde bulunan sekiz köşeli yıldız çinide rastlamaktayız. Bu çinide, bağdaş kurarak oturmuş, elinde çiçek tutan kadın figürü resmedilmiştir. Kollarında tiraz bulunan lacivert renkli kıyafetin deseni, içleri siyah noktalı beyaz beneklerle bezenmiştir (Resim 17).



Resim 17 : Kubadabad Büyük Saray'dan elinde çiçek tutan kadın figürü.

Kaynak: SALMAN, 2013: 347

Resim 18, XIII. yüzyıla tarihlendirilen Selçuklu kasesinde kaftan benzeri yakasız giysi giymiş iki figür yer almaktadır. Soldaki figürün giysisi iri benekler ile sağdaki figürün giysisi ise küçük noktalar ile süslenmiştir. Giysilerin üzerindeki motifler ve kollarında bulunan tirazlar* bu figürlerin yüksek rütbeli kişiler olduğunu gösterir.

* **Tiraz:** Üzerine yazı işlenmiş, sıralanmış veya dokunmuş şerit halinde bir kumaş (kol bandı) parçasıdır.

Hakimiyet göstergesidir (Bkz. Salman, 2013: 249).



Resim 18: XIII. yüzyıla tarihlendirilen Selçuklu kasesi.

Kaynak: SALMAN, 2013: 333

XIII. yüzyıla ait olduğu düşünülen bu tabak parçasında, pencereden bakan kadın ve erkek figürleri görülmektedir. Giysileri birbirine benzer ve iri yuvarlak beneklerle bezelidir (Resim 19).



Resim 19: XIII. yüzyıla ait tabak parçası. Ankara Etnografya Müzesi, Env.No: 17345.

Kaynak: SÜSLÜ, 1989

Sayıları az olmasına rağmen elimize ulaşabilen kumaş örnekleri, gerek motifleri, gerekse renkleri açısından dönemin kumaş desenleri hakkında bilgi edinebilmemizi sağlamıştır. Fransa'nın Lyon kentinde bulunan Musee Historique des Tissus'daki kırmızı renkli brokar kumaş bu örneklerden biridir. Kırmızı renk zemin üzerinde, yan yana tam rapor üslubuyla sıralanmış daireler dikkati çekmektedir. İçleri altın simle dokunmuş, sırt sırta iki aslan figürü ile bezenmiş bu dairelerin çevresinde rozet şeklinde çiçekler bulunmaktadır. Dairelerin arasında kalan boşluklar, palmet ve kıvrımlı dallarla doldurulmuştur. Altın telli kemha olarak bilinen bu kumaş, Osmanlı kumaşlarına temel oluşturmaktadır (Resim 20) (Salman, 2013: 310).



Resim 20: Selçuklu dönemine ait kumaşı.

Kaynak: SALMAN, 2013: 311

Bir başka Selçuklu kumaş örneği, XII.-XIII. yüzyıllara tarihlendirilmiştir. Kumaşın zemini kahverengiye çalan kırmızı renkli olup motifleri sarı ipek ve altın telle dokunmuştur. Desendeki yuvarlak madalyonlar, kartal motifleri ve rûmileri anımsatan bitkisel süslemeler dikkatimizi çekmektedir (Resim 21).



Resim 21: Altın ve ipekle dokunmuş XII. yüzyıl Selçuklu kemhası.

Kaynak: SALMAN, 2011: 39

Berlin Staatlichen Museen'de bulunan kartal motifli ipek brokar dokuma, XII. yüzyıla ait ve Konya kökenlidir. İçerisinde çift başlı kartal figürü, rûmi ve palmet motiflerinin yer aldığı madalyonun dış bordürü inci dizileri ile çevrelenmiştir (Resim 22).



Resim 22: XII. yüzyıla ait Selçuklu kumaşı.

Kaynak: SALMAN, 2011: 40

Bu kumaş örnekleri konumuzla ilişkisi açısından önem içermektedir. Yuvarlak madalyon motiflerinin yerleşim düzeni ve içlerinin güç sembolleriyle bezeli oluşu, bize Osmanlı kumaşlarında çintemani desenli kumaşlarına temel oluşturduğunu düşündürmektedir.

Anadolu Selçuklu Devleti, Moğol ordusuna yenilerek 1308 yılında yıkılmış ve böylelikle Anadolu'nun çeşitli bölgelerinde bağımsızlıklarını ilan eden Beylikler dönemi başlamıştır. Bu dönem sanatında yeni üsluplar ortaya çıkmış olmasına rağmen bölgeler arasında belirgin bir farklılık oluşmamıştır (Kaya, v.d., 2014: 20).

Beylikler Dönemi, Selçuklu sanatı ile Klasik Osmanlı sanatı arasında bir geçiş süreci olarak karşımıza çıkmaktadır. Beyliklerin farklı sosyal yapılarına karşın, hemen tüm çevrelerde benzer uygulamalar dikkati çekmektedir. Fetihlerle ele geçirilen önemli merkezler, siyasal ve ekonomik gelişmenin yanı sıra zengin ve canlı kültürel yaşam tüm sanat dallarına yansımıştır (Durukan, 2014: 468).

Anadolu Selçuklu sanatı, teknik ve sanatçı açısından çevredeki İslam ülkelerinden beslenirken, Beylikler Dönemi sanatı daha çok Anadolu'ya bir nitelik taşımıştır. İran ve Doğu Anadolu'da İlhanlı egemenliğinin yıkılmasıyla, İran artık Türk toplumu için zenginliği ve sanatıyla eskisi kadar etkili olmaktan çıkmıştır. Anadolu'da merkezi yönetimin ortadan kalkmasıyla sanata verilen destek azalmış, dışarıdan sanatçı ve biçim ithaline son verilmiştir (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 2008: 215).

Selçukluların dağılmasıyla birlikte dokumacılık sanatı etkilenmiş fakat varlığını Beylikler Dönemi'nde de sürdürmüştür. Bu dönemde, Anadolu'da ipekli kumaşların dokunarak ihraç edildiği kaynaklarda belirtilmektedir. Dönemin kumaşları arasında Kızıl Efladisi, Vale, Ak Alemlî Bezler, Kırmızı Kemha gibi kumaşlar yer almaktadır (Salman, 2011: 46). Ulaşılabilen kaynaklarda, görsel materyal açısından Beylikler Dönemi'ne ait

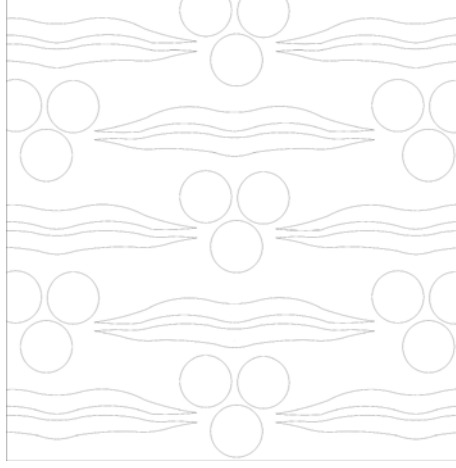
çintemani desenini destekleyecek kumaş örneklerine rastlanılamamıştır. Dolayısıyla bu bölümde kumaşlarla ilgili görsel herhangi bir belge kullanılamamıştır. Konumuz itibarıyla Beylikler Dönemi, Osmanlı kumaş sanatına temel oluşturması açısından önem içermektedir. Materyallerin yetersizliğinden dolayı bu dönemle ilgili olarak genel anlamda bilgi verilmeye çalışılmıştır.

Sonuç olarak Anadolu Türk sanatında, İslam sanat tarihinin ve Orta Asya Türk sanat tarihinin izleri olmuştur. Kendi Şaman inançlarından sonra, Budizm'i, Maniheizmi, Hristiyanlığı, Yahudiliği çoğunlukla da İslamiyet'i kabul eden Türk dilli halklar büyük imparatorluklar kurmuş ve yüzyıllar içinde pek çok kültürü özümsemiştir. Çin sınırından Orta Avrupa'ya kadar çeşitli kültürlerle karşılaşmış, sonunda bulunduğu coğrafi bölgede kendi kimliğini koruyarak yeni bir sanatsal sentez oluşturmuştur. Bu tarihsel süreç içerisinde çintemani motifi de kendi gelişimi ve değişimini devam ettirmiş, farklı kültür ve uygarlıklarda farklı şekillerde yorumlanmıştır. Motif, kökeninin ortaya çıktığı düşünülen tarih öncesi Orta Asya kültüründen Anadolu Selçuklularına kadar olan dönem içerisinde biçimsel ve sembolik açıdan pek fazla değişime uğramamış, çoğunlukla gücün ve statünün simgesi olmuştur.

1.2. Çintemani Motifinin Tanımı ve Sembolik Anlatımı

Süsleme sanatının önemli bir unsuru olan çintemani, yüzyıllar boyunca inançların ve felsefelerin birer sembolü olarak Orta Asya ve Buda dinindeki eski Türkler, Çinliler, Japonlar ve Hindular tarafından kullanılmıştır.

Sanskritçe kökenli bir sözcük olan çintemani, literatüre çeşitli isimlerle geçmiştir. Motif, yabancı kaynaklarda genellikle Chintamani, tschintamani, tchintamani veya çintamani (Doğanay, 2004: 205) olarak; Türkçe kaynaklarda ise Çintemani, Çintamanı, Çin Tamanı, Çintamani, Çintamâni, Çintâmani gibi birden fazla isimle yer almıştır. Sesli harflerdeki değişikliklerle şekillenen sözcük, bugün çintemani olarak dilimize yerleşmiştir.



Resim 23: Çintemani motifi.

Kaynak: KESKİNER, 2001: 140

Motif, "Timur'un Damgası", "Küre ve Şimşek", "Çin'in Ayak İzi", "Kaplan Postu ve Leopar Beneği", "Parlayan İnci", "Mücevher Nişanı" ve "Buda'nın Dudağı" (Aydın, 2000: 373), "İt Ayağı", "Bulut", ve "Buse" (Meydan Larousse Büyük Lûgat ve Ansiklopedi, 1970: 273) gibi adlarla da bilinmektedir.

Motife dönemler boyunca farklı isimler verildiği gibi farklı sembolik anlamlar da yüklenmiştir. Bu bölümde çintemani motifinin çeşitli biçimlerdeki tanımlamaları ele alınmaya çalışılmış, motif; sembolik ve ikonografik açıdan analiz edilmiştir.

1.2.1 Çintemani Motifinin Tanımı

Osmanlı sanatında sıkça karşılaşılan çintemani motifi; kumaş, halı, çini, seramik ve kitap ciltlerinde yaygın bir şekilde kullanılmıştır. Özellikle kaftan, şalvar, döşemelikler, yastık kılıfları, çadır bezleri, sayebanlar gibi tekstil ürünlerinde yaratıcı çeşitlilikte karşımıza çıkmaktadır. Motif, bazen tek başına daireler şeklinde, bazen yan yana gelmiş dairelerden oluşan şeritler biçiminde, bazen de hem şerit hem daire grupları ve iç içe geçmiş daireler şeklinde kullanılmıştır (Paquin, 1992: 107).

Çintemani motifi çeşitli kaynaklarda farklı şekillerde tanımlanmıştır. Bazı kaynaklar, motifi sadece formu açısından, bazıları ise aldığı değişik adlar ve birlikte kullanıldığı örgeler açısından tarif etmiştir.

Sanat Kavramları ve Terimleri Sözlüğü'nde çintemani motifi; birbirine aynı noktada değen iç içe geçmiş üç dairenin bir üçgenin köşelerini merkez alacak şekilde yerleştirilmesiyle oluşan bezeme örgesine verilen ad olarak tanımlanmıştır (Sözen, Tanyeli, 1994: 61).

Motif, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**'nde şu şekilde tarif edilmiştir: üstte bir noktada birbirine teğet geçen üç dairenin oluşturduğu üç yuvarlak örgeyle üst üste iki dalga (bulut) örgesinden meydana gelir. İkisi altta, biri üstte olan ve bir üçgeni oluşturan bu üç yuvarlak örgenin üstünde dalga örgesi yer alır (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997: 409).

Türk Dil Kurumu Türkçe Sözlüğü'nde ise çintemani; ikisi altta biri üstte, iç içe geçmiş halkalar ve şimşegi ifade eden iki yatık kıvrılcımdan meydana gelen süsleme motifi, itayağı biçiminde açıklanmıştır.²

Bir başka kaynakta, iç içe girmiş üç ay şeklindeki süslemeler, gruplaşmış üç nokta , üç benek, üç daire, dragon gözü şeklinde tarif edilmektedir (Şahin, 1983: 13-35).

Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi'nde ise; bir üçgenin köşelerini oluşturacak biçimde yerleştirilen ve birbirine bir noktada teğet olarak değen iç içe üç daireden oluşan süsleme motifi olarak geçmektedir (Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi: 2746).

Ansiklopedik Hat, Tezhip Sanatları Deyim ve Terimleri Sözlüğü'nde çintamani; ikisi altta, birisi üstte olmak üzere üç inci tanesi ile şimşegi tasvir eden şerare şeklindeki zikzaklı iki yatay çizgiden meydana gelen, Türk inanç ve mitolojisinde özel yeri olan ve süsleme (tezyinat) sanatında kullanılan Orta Asya kökenli bir motif şeklinde tanımlanmıştır (Özönder, 2003: 31).

Diğer bir kaynakta motifin tanımı; eşkenar üçgenin merkezde kesişen eksenleri üzerine yerleştirilen, eşit boyutta ve merkeze yaklaşan iç içe küçülen üçer daireden oluşan bir süsleme ögesi biçiminde geçmektedir (Aktan, 1996: 83).

Cahide Keskiner, **Turkish Motifs** adlı kitabında, kaynağını Uzak Doğu'ya dayandırdığı çintemaniyi; yan yana uzanan iki dalgalı çizgiden ve diğer ikisi altta, biri üstte olmak üzere üç yuvarlak benekten oluşan bir motif olarak tarif etmiştir (Keskiner, 2001: 125).

N. Berker çintemani motifini, şöyle tanımlamaktadır:

"16. yüzyıl saltanat motifi olarak saray giysi ve eşyalarının süslemesinde kullanılan (Çintemani)dir. İnsanların arzularını yerine getiren sihirli bir taş olarak bilinen ve Mitolojide Makera adlı bir balığın başından çıkarıldığı söylenen Çintemani motif olarak iç içe geçmiş aylardan oluşan üç benektir. Buda dininin simgesi olarak bilinir. Uygur Türkleri bu motifi saltanat sembolü olarak kullanmışlardır. Osmanlılar da bu sembolü benimsemişlerdir." (Berker, 1977: 11)

M.E. Özen ise aynı motif için benzer bir tanımlamada bulunmuştur. Bir süsleme motifi olarak çintemaninin, Taman, Çinli ve Japonlarda Buda'nın sembolü olduğunu belirtmiş; biri

²http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.599200db6c59b2.4181871
1 (E.T.: 14.08.2017)

üstte, ikisi altta üç inci tanesi ile şimşeğe benzeyen iki yatay şekilden oluştuğunu ifade etmiştir (Özen, 1985: 14).

Çintemaniyi, XVI. yüzyıl başlarından itibaren Türk kumaşları ve giyim eşyaları üzerinde kullanılan bir işleme motifi olarak ele alan R. Ekrem Koçu, **Türk Giyim Kuşam ve Süsleme Sözlüğü**'nde, motifin formunu ikisi altta, biri üstte olan üç kurs şeklinde açıklamıştır (Koçu, 1969: 75-76).

Osmanlı Süsleme Sanatı kitabında motif, kimi zaman yalnız olarak, kimi zaman içine çizilen başka dairelerle hilal şekli verilerek, kimi zaman da bulut, post isimleri alan başka motiflerle birlikte tezyinatta kullanılan üç yuvarlak benek biçiminde tarif edilmiştir (Güney Z., Güney N., 2000: 63).

A.Doğanay ise çintemani motifinin Budizm'e ait olduğunu ve Osmanlı'da çintemani yerine benek nakşı ve pelengi nakşı kavramlarının kullanıldığını ileri sürmüş ve bu durumu şöyle açıklamıştır:

"Benek nakşı", inci şeklinde tek bir benek ya da sacayağı şeklinde yerleştirilmiş üç benekten oluşmaktadır. Bu nakşın gelişmiş şekli, merkezleri bir tarafa kaydırılmış, içten teğet dairelerden meydana gelmektedir. İç içe dizilen farklı çaptaki dairelerin birleşimlerinden hilâl biçimleri oluşmaktadır. Yaygın kullanılan şekli, teğet kısımları birbirine bakacak şekilde yerleştirilmiş, kapalı hilâl şeklindeki üç benekten ibarettir. Bazen teğet kısımlar hilâl şeklinde kopuk bırakılır veya dairelerin teğet noktalarında tiffiller bulunur. Tek nokta veya bir noktanın içerisine üç noktanın yerleştirilmesinden meydana gelen benek şekilleri de mevcuttur. Benek nakşının küçülen daireleri, kademeli olarak bir rengin açılan tonlarıyla ya da farklı renklerle boyanabilir. Benek, yalnız başına ya da üç benek bir arada kullanıldığı gibi, "pelengi" nakşıyla da kullanılmıştır."

(Doğanay, 2004: 194)

The Book of Silk adlı kitabında Philippa Scott motifi, dalgalı iki çizgi üzerinde, piramidal şekilde düzenlenmiş üç nokta olarak betimlemiştir (Philippa Scott, 1993: 123).

Literatürlerden elde edilen bilgiler doğrultusunda çintemani motifinin genel tanımı olarak şu sonuca varılmıştır:

Çintemani motifi, merkezleri hayali bir eşkenar üçgenin köşe noktalarına yerleştirilmiş, ikisi altta biri üstte aynı çapta üç daireden oluşmaktadır. Bazen bu motifin belli bir aralıkla üst üste birbirine paralel olarak gelen ve pelenk veya kaplan postu adı verilen iki dalga formuyla birlikte kullanıldığı da görülmektedir.

1.2.2. Çintemani Motifinin Sembolik Anlatımı

Büyük göçler, savaşlar, ekonomik anlaşmalar, ticaret gibi faktörler; politik, etnik, dini, sanatsal etkileşimleri ve birliktelikleri yaratmıştır. Bu etkileşimler, Türk sanatında simgesel ve estetik yanıyla öne çıkan çintemani gibi ikonografik bir motifte belirgin olmuştur. Çintemani

motifi, farklı kültür ve uygarlıklarda hem sembolik hem de terminolojik açıdan farklı biçimlerde kullanılmıştır. Motifin leopar ve kaplan avcılığını sembolize ettiğine dair görüşler bulunmaktadır. Leopar ve kaplan postları desenlerinin birbirini tamamladığı pek çok Tibet Budizm'i-Budizm öncesi Şaman inançlarıyla yoğrulmuş Tantric sanatı örneği bulunmaktadır. Bu örneklerde Tanrı genellikle kaplan postundan, Şeytan ise leopar derisinden bir giysi ile görülmektedir. Gücü ve statüyü simgeleyen bu motife aynı zamanda kaplan postu ve leopar beneği ismi de verilmektedir. Bir inanişaya göre bu desen, çintemani motifinin kökenini oluşturur. Turan ve İran prens ve prenseslerinin giysilerinde bulunan bu motif, onları halktan kişilerden ayırmak için kullanılmıştır (Aydın, 2000: 374).

Osmanlıya kadar varlığını korumuş ve neredeyse tüm Türk devletlerinde hükümdarlık sembolü olmuş çintemani motifi başka bir görüşe göre; akrebin kalbi sayılan Antares Yıldızını sembolize etmektedir. Yine aynı görüş, çintemani motifinin şimşek ve bulut gibi motiflerle birlikte kullanılmasını kozmolojik unsurlarla ilişkili olduğunu belirtmektedir (Bilgili, 2014: 104).

Çin, Orta Asya ve Hindistan'la karşılıklı etkileşim içinde biçimlenen motif; Budist, Şamanist, ve İslam sanat tarihi boyunca tekrarlanmış; Selçuklu, Timurlu ya da Osmanlı İslam sanatında da tasvir edilmiştir. M.Ö. VIII.-VI. yüzyıla kadar eskilere uzandığı tahmin edilen motif, Çin kültüründe ve eski Türklerde ay ile güneş, dişi ile erkek gibi karşıt kavramları birleştiren dikotomik anlam taşıyan tek bir dairesel formdayken, Osmanlı'da nazara karşı koruyucu tılsım etkisi olan ve gücü temsil eden, çapları aynı uzunlukta olan üç dairenin merkezlerinin bir üçgenin köşelerine denk gelecek şekilde yerleştirilmesiyle oluşmuş üçgen bir kompozisyon içinde ya da iç içe geçmiş dairelerle hilal oluşturacak şekilde düzenlemelerle ele alınmıştır.

Kökeni ve tarihçesi hakkında değişik görüşler bulunan çintemani motifi, farklı uygarlıklara ve dinlere dayandırılmıştır. Konumuz dahilinde motifin sembolik açıdan anlamı ve gelişimi; literatürde yer alan bilgiler ışığında, Kutsal Mücevher/ Üç Mücevher, Kozmik Unsurların Sembolizmi, Hayvan Sembolizmi, Geometrik Unsurların Sembolizmi gibi başlıklar çerçevesinde incelenmeye çalışılmıştır.

1.2.2.1. Kutsal Mücevher, Üç Mücevher

Tez konumuzun ana unsuru olan çintemani motifi, Çin ve Japon sanatlarında Buda'nın sembolü olarak kullanılmış ve Buda'nın üç özelliğini temsil ettiğine inanılmıştır. Kelimenin içerisindeki 'mani' sözcüğünün mücevher anlamına geldiği; Budist ikonografide bu desenin çoğunlukla parlak inciyle özdeşleştirilmiş olduğu ve oval ya da gözyaşı damlası şeklinde, alevlerle çevrelenmiş ya da kaplanmış olarak betimlendiği görülmektedir. Buda'nın sunduğu

iç görüyü, anlayışı ve ruhani zenginlikleri simgeleyen çintemani (Gibson, 2013: 117), Hinduizm'de her dileği yerine getiren sihirli mücevher ya da tanrının sıfatı biçiminde, Uygurlarda ise yin-yang ile eşdeğer tutulup körkle moncuk olarak tanımlanmıştır (Esin, 2004: 78).

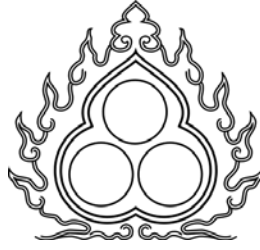
Bu başlık altında, çintemani motifinin Budist ikonografisi açısından Çin, Uygur ve Hint sanatında ne şekilde ele alındığı üzerinde durulmuştur.

Türkler ve Çinliler arasında kültür, sanat ve diğer alanlarda pek çok ortak nokta bulunmaktadır. Erken dönemlerde Çin'in kuzey bölgesini, çoğunluğunu Türklerin meydana getirdiği kavimler oluşturmaktadır. Türk sanat ve kültürü bozkır kültürü anlayışında gelişirken, Çin sanat ve kültürü Güneyli yerleşik kültür grubunun içerisinde yer almıştır. Kuzey bozkır bölgeleriyle Çin arasındaki ilişkilerin izlerine Paleolitik dönemden itibaren rastlanabilmektedir. Neolitik dönemle bu ilişkiler daha açıklık kazanmıştır. Orta ve İç Asya'da neolitik devirden itibaren gelişen çeşitli kültürler hem proto-Türk sanatının oluşumuna katkıda bulunmuş, hem de Çin bölgelerine etki etmiştir (Eberhard, 2000: 356).

Türk ve Çin sanatı ilişkilerinin arka planını din, mitoloji ve inanışlar çerçevesinde gelişen uygulamalar ve simgecilik oluşturmaktadır. Türk ve Çinlilere ait dini-mitolojik konulardan kaynaklanan esaslar, bazen paralel düşmekte bazen de birbiriyle uyuşmamaktadır. Bunların sanata yansımada aynı etkiler görülmüştür. Örneğin Türk sanatında ve Çin sanatında görülen kaplan, leopar, aslan, geyik, ejderha gibi yırtıcı olan veya olmayan pek çok doğaüstü ya da doğal hayvanların simgesel anlamlarında benzerlikler söz konusu olmuştur. Sadece bu simgesel anlamların ortaya çıkış nedenleri ve şekilleri birbirinden farklıdır. Eski Türk mitolojisindeki evren şemasına benzer hususlar, yaratılışla ilgili anlatılan efsaneler, sanat eserlerinde kullanılan çintemani ya da Çin bulutu gibi motiflerin anlamları, hançer-kılıç, ok gibi silahların simgeciligi Türk ve Çin mitolojisinde ortak noktalara sahiptir (Eberhard, 2000: 388). Türklerin Budizm'i kabul ettiği dönemlerde, Budist mitolojiye ve inanışlara ait semboller, kimi zaman toplumun kendi karakterine göre farklı bir şekilde ifade edilmiş, bazı mitolojik ve ikonografik motifler diğer toplumlara göre daha az veya daha çok önemli sayılmıştır (Eberhard, 2000: 388).

Çalışmalarında Uygur sanatına ve Budizm'e yer veren Yaşar Çoruhlu **Erken Devir Türk Sanatı** adlı kitabında, Uygur Budist sanatında ve diğer Budist sanatlarda karşımıza sıkça çıkan simgeler arasında Budist mücevherler ya da cevherler olduğundan bahsetmektedir. Bu simgelerden alevli ve alevsiz inci kürelerin çok yaygın kullanıldığını ve sanat tarihinde de yoğun bir şekilde karşımıza çıktığını açıklamaktadır. Çoruhlu yine, üç mücevher anlamına gelen, Buda-töre-rahiplik gibi Budizm'in üçlemesini simgeleyen Tri-ratna'nın Budist

sanatlarda yaygın olarak üç inci- üç küre veya daire biçiminde betimlendiği belirtmektedir (Çoruhlu, 2007: 288) (Resim 24).



Resim 24: Buddha, Dharma ve Sangha'nın "Üç Cevheri" nin sembolü: Trinatra.

Kaynak: BUCKLAND, 2011: 58

İstekleri karşılayan kıymetli bir taş olduğuna inanılan çintemani de, tıpkı Tri-ratna gibi, alevli bir inci küre biçiminde tasvir edilmiştir (Beer, 2004: 212). Tri-ratra'ya benzeyen bu sembolik gösterime, Osmanlı minyatürlerinde de rastlanılmıştır. Resim 25'teki minyatürün alt bölümünde, Hz. İbrahim'in mancınkla ateşe atılma sahnesi yer almaktadır. Burada Hz. İbrahim, Tri-ratra'ya benzeyen ateşler içerisinde resmedilmiştir.



Resim 25: Hz. İbrahim'in mancınkla ateşe atılması.

Kaynak: AND, 2010: 151

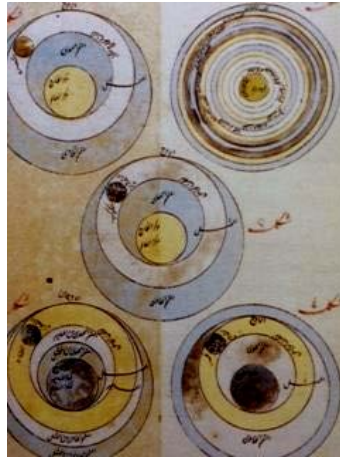
Bazı inanışlarda çintemaninin kökeni Hindu sembollerine dayandırılır. Hinduizm'de inci ve dalgalardan oluşan, akıllı sembolize eden ve 'Parlak İnci' adıyla da bilinen (Aydın, 2000: 374) çintemani, Avalokitesvara, Kishitigarbha, Ratnasambhava gibi Hindu tanrıları da simgeler (Çoruhlu, 2007: 288). Yine Hindu mitolojisinde çintemani, yaratıcı Brahma'yla ilişkilendirilir. Her türlü istek ve arzusunun gerçekleşmesini sağlayan ve sihirli güçleri bulunan bu mücevher, onu elde eden kişinin düşüncelerini iyi yönde etkileme özelliğine sahip olarak görülür (Çoruhlu, 2007: 303).

Çintemani, çeşitli mit (efsane) ve masallarda da yer almıştır (Çoruhlu, 2010: 13). Budist mitolojiyle ilgili öğeler üzerine kurulmuş olan ve Bibliotheque Nationale'de bulunan Uygurca bir kitapta, iyi bir prens olan Prens Kalyanamkara ile kötü kardeşi Papamkara'nın

hikayesinde çintemani yer almaktadır. Bu hikayede çintemaniye ulaşmak isteyen prens, Nirvana'ya ermek isteyen bir Budist gibi çeşitli zorlukların üstesinden gelmek zorunda kalır. Hikaye özetle şu şekildedir: İyi yürekli prens eğlenmek için sarayından dışarı çıkar. Ancak insanların canlılara eziyet ettiğini ve onları çeşitli amaçlar için öldürdüğünü görür. Üzgün bir şekilde saraya geri döner ve durumu babasına anlatır. Bunun üzerine kral ve oğlu, sarayın hazinesini halka dağıtarak yoksulları acı çekmekten kurtaracaklarına karar verir. Ancak bir gün hazine tükenir. Durumu anlayan prens birçok kişiye danışır ve sonunda bilge bir adamın tavsiyesi ile Okyanus Irmağına gidip her türlü isteği yerine getiren mücevher çintemaniyi bulmaya karar verir ve Ejder Hanları'nın ülkesinde çintemaniyi bulmak üzere yola çıkar (Çoruhlu, 2007: 303-304). Hikaye bu şekilde prensin çintemani mücevherini bulmasına kadar devam eder.

1.2.2.2. Kozmik Unsurların Sembolizminde Çintemani

Araştırmamızın 'Kozmik Sembolizm' başlığı altında yer alan bölümünde daha çok, tezimizin ana konusuyla ilişkisi olan; Çin, Orta Asya, Anadolu kültürlerindeki Ay ve Güneş gibi kozmik semboller üzerinde durulacaktır. Orta Asya'nın yaygın kozmik sembollerinden olan ay ve güneş, biçimsel ve sembolik açıdan çintemani ile yakından ilişkilidir. Tek daire ile güneşi, iç içe geçmiş dairelerle hilali anımsatan çintemani motifi, Osmanlı kumaş sanatında ve diğer sanat dallarında ay ve güneş şeklindeki formlarıyla sıkça kullanılmıştır (Resim 26).



Resim 26: Seyyid Ali Paşa tarafından Türkçeye çevrilen Mirat-ı Âlem adlı eserden çizim örneği.

Kaynak: İHSANOĞLU, 2009: 350

İnsanoğlu, güneş, ay, yıldızlar ve gezegenlerin hareketlerini gözlemleyerek zamanla mevsim değişimlerinin farkına varmıştır. Böylelikle evrenin doğal ritmine ve gücüne karşı

fikir sahibi olmaya başlamış, doğal düzene uyumu kolaylaştıracak, doğal güçlerin kontrolünü sağlayacak bir kozmoloji* oluşturmuştur (Wilkinson, 2014: 14).

Yeryüzünde ortaya çıkan farklı uygarlıklar, inançlar, topluluklar ve kültürlerin her biri; kutsal kavramları, bireysel ve kolektif kimliklerin farklı yönlerini, soyut teorileri ve düşünceleri tasvir ve ifade etmek, doğal güçleri anlamak ve kontrol altına alabilmek için sembollerini oluşturmuşlardır (Gibson, 2013: 10).

Sembollerle düşünmek ve iletişim kurmak üzere donanmış olan insanoğlu, Ay'dan yıldızlara, Güneş'ten şimşeğe kadar her şeyi sembollerle ifade etmiş ve bu kozmik unsurları öteki dünya inancıyla ilişkilendirmiştir. Din ile yakın bağlantısı olan kozmik semboller, kültürler arasında farklılıklar ve benzerlikler göstermiştir. İnanç kozmolojilerinin çoğunda, evrenin nasıl oluştuğuna, nasıl şekillendiğine ve bileşenlerinin birbirleriyle nasıl ilişki kurulduğuna dair çeşitli anlatılar bulunmaktadır. Yahudilik, Hristiyanlık ve Müslümanlık gibi tek tanrılı dinlerin kitaplarında kozmosu Tanrı'nın yarattığı kabul edilirken, Antik Mısır, Yunan, Roma ve yanı sıra Hinduizm gibi çoktanrılı inançlar kutsal varlıklara çeşitli kozmik roller atfetmişlerdir. Bu anlatıların çoğunda ortak unsurlar bulunmakla birlikte yaratılış ve kozmosun yapısının daire gibi tek bir sembole farklı kültürlerde tekrarlanması oldukça dikkat çekicidir (Gibson, 2013: 22).

Gök ibadeti ve bununla ilgili kozmoloji ve astral piktogramların*, proto-Türk sayılan Choular döneminde (M.Ö. XI-III), Çin kültürüne girdiği düşünülmektedir. Çin'de ve Türklerde astral kültler, gök ibadeti kozmolojisinin geniş çerçevesi içerisinde ikinci derecede kalırken, Yakındoğu'da ve özellikle Arap ve İran çevrelerinde ön planda olmuştur (Esin, 2004: 62).

İç Asya ve çevresinde gök ibadeti kozmolojisinde yer alan astral ikonografi oldukça zengin ve köklüdür. Aralıksız devam eden, parlaklığın simgesi olan astral motifler, M.Ö. X. yüzyıldan itibaren Türklerin simgeleri arasında yer almış, astral tanrıların, devlet başkanlarının ve önemli kişilerin sembolü olmuşlardır. Astral motifler Kök Türklerin piktogram, damga ve yazılarındaki fonogramlarda görülmüşlerdir (Esin, 2004: 59).

Özellikle İslamiyet öncesi Orta Asya Şamanlarında kutsallığın ve ihtişamın göstergesi olan Şaman giysisi, davul ve aksesuarlarında kozmik unsurlar önemli yer tutmuştur.

* **Kozmoloji:** Evrenin yapısı, kozmosun durumu, onun parçaları ve ondan oluşan elementler arasındaki bağları inceler (Bkz. Çaycı, 2002: 10).

* **Piktogram/Piktografi :** İlkel uluslarda nesnelerin yalınlaştırılmış resim çizimleri ile yazılan yazı (Turani, 1995: 118).

Giyisilerinin omuz, bel ve sırt bölümlerinde, davullarının iç ve dış yüzeylerinde Güneş, Ay ve yıldızları yuvarlak rozetler şeklinde sembolik olarak kullanmışlardır (Demir, v.d., 2009: 31).

Birbirlerini etkiledikleri düşünülen Çin ve Türk uygarlıkları arasında, güneş, ay, yıldız gibi kozmik unsurların çoğu birbiriyle aynı anlama gelmektedir. Orta Asya'dan günümüze kadar Türk Sanatı'nda çeşitli süslemelerde kullanılan güneş ve ay motifine çeşitli anlamlar yüklenmiştir. Hükümdarlık sembolü olarak kullanılan bu motifler, İslamiyet öncesi daha sonra İslamiyet'in inanç sistemi ile birleştirilerek Osmanlı İmparatorluğu'nda mimariden dokumaya kadar pek çok yerde yeniden yorumlanmışlardır. Kozmik motifler, özellikle dokumalarda çintemani benekleri ile belirginlik kazanmışlardır. Çintemani motifinin oluşumundaki tek dairelerin güneşi, iç içe geçmiş dairelerin hilalleri meydana getirmesi, bu kozmik unsurların sembolik açıdan çintemani motifi ile bağlantısının kurulabileceğini göstermektedir.

1.2.2.2.1. Güneş

Yaşamın kaynağı olan güneş, hemen bütün antik kültürlerde ve günümüz ilkel toplumlarında her şeyin gelişip büyümesini sağlayan evrensel bir güç ve tanrı olarak kabul edilmiştir. Kozmosun merkezini oluşturan Güneş gezegeni, çoğu zaman evrenin kalbi şeklinde tanımlanmış ve genellikle altın bir disk şeklinde betimlenmiştir. Gezegenler arasında insanlığa karşı fonksiyonelliği sayesinde bazen bir ilah, bazen de sevgi ve saygı ögesi olmuştur. Güneş, gökyüzünü süsleyen bir motif olmaktan çok, canlıların ısı ve ışık kaynağı olmuştur (Çaycı, 2002: 92).

Isı kaynağı olarak Güneş, canlılık, tutku ve gençliği; ışık kaynağı olarak da aydınlanmayı simgeler. Öte yandan krallıklar ve imparatorlukların da amblemi olmuştur. Bazı geleneklerde 'Evrensel Baba'yı, doğuşu, batışı, doğumu, ölümü ve dirilişi sembolize eder (Wilkinson, 2014: 16).

Eski Mısır tanrıları içinde en önemlisi Güneş Tanrı Ra'dır ve Mısır mitolojisinde bu tanrının, ülkesine bolluk, adalet dağıttığı anlatılmaktadır. Yunan-Roma mitolojisinde ise, Güneş Tanrı Helios, gök kubbeyi dört atın koşulduğu arabası ile geçerek yeryüzüne ışıklarını yollamaktadır. Asur-Babil uygarlıklarının Güneş Tanrısı Şamas, cesaret, kuvvet ve adaletin tanrısı olmuştur (Türe, 2004: 49).

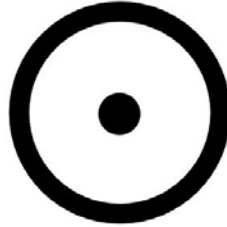
Farklı kültürlerde Güneş'e pek çok sembolik değerler yüklenmiştir. Genellikle eril bir güç olarak temsil edilmiş, Japon ve kimi Amerikan yerli kabilelerinde olduğu gibi bazen dişi sayılmıştır (Wilkinson, 2014: 17). Çin kültüründe imparatorluğun ve eril ilke olan yang'ın simgesi olmuş; aynı zamanda doğduğu yer olan Doğu ve gücünün başladığı mevsim olan baharla ilişkilendirilmiştir (Eberhard, 2000: 132).

Japonya'da imparatorluk sülaleleri, Güneşin çocukları olarak kabul edilmiş ve Japon imparatorlarına 'Güneş'in Oğlu' unvanı verilmiştir. Yine Japon bayrağında Güneş sembolünün bulunması bu inancın bir örneğini oluşturur (Türe, 2004: 50).

Astrolojide Güneş gezegeni, Aslan burcunun evi konumundadır. Bu yüzden aslan figürü ile Güneş diski aynı kompozisyonda yer almıştır. Hitit, Asur, Helenistik, Roma dönemlerinde ve İran kültüründe, Güneş'in aslan tasvirleriyle birlikte kullanımına sıklıkla rastlanılmıştır. Farklı iki figürün birlikte kullanılmasının temel sebebi, fiziksel gücün bir çeşit ifadesi olarak görülmektedir. Hayvanlar dünyasının en güçlü ve savaşçı otoritesi olan aslan ile, kozmik dünyanın en fonksiyonel gezegeni olan Güneş'in beraber betimlenmesi, kültürlerin ideolojisini yönlendiren ya da temsil eden bir unsur olmuştur (Çaycı, 2002: 90-92).

İyi ve kötü vasıflarıyla tanrılar üstü bir varlık olarak mitolojilerde yer alan Güneş, eski dönemlerden itibaren Türk düşünce ve inanç sisteminde saygı duyulan bir kavram olarak görülmüştür. Türkler, içinde bulundukları yaşamın bir parçası olarak kabul ettikleri Güneş'e önceleri Budizm'in etkisiyle eril anlam yüklemişler; daha sonra Anadolu kültüründe 'ana' gibi sıfatlarla birlikte kullanarak ona, karşı bir cinsiyet atfetmişlerdir (Çaycı, 2002: 24).

Eski Türklerde alpin ve hükümdarın simgesi olan Güneş, kün olarak adlandırılmış ve ortasında tek bir nokta bulunan daire veya alevli daire şeklinde tasvir edilmiştir (Resim 27) (Esin, 2004: 61).



Resim 27: Kün piktogramı.

Kaynak: <http://www.turkkozmozlojisi.com/2014/05/cepni-boyunun-tamgas-yengec-takmyldznn.html> (E.T.:16.08.2017)

Şamanizm'de Güneş, Şaman'a kadar uzanan yedi katlı yolun sonunda yer alan ve bütün ruhları bünyesinde toplayan güç olarak karşımıza çıkmaktadır (Çaycı, 2002: 90). Bu yüzden, kutsallığın ve dinsel bir mikro kozmosun simgesi olan, Şaman'ı kötü ruhlara karşı koruyan Şaman giysilerinde, Güneş'i temsil eden rozet ya da daire şeklinde kesilmiş nesneler bulunmaktadır (Çoruhlu, 2010: 76). Genel olarak metal ve ayna gibi malzemelerden yapılan

bu figürler, giysilerin omuzlarına, sırt bölgelerine ve kemerlerine yerleştirilir (Kılıç, 2010: 328; Arda, 2008: 23).

Güneş motifinin giysilerde kullanımına Selçuklular ve sonrasında Osmanlılarda devam edilmiştir. Güneş motifi, Osmanlı saray kumaşlarında çintemani benekleriyle birlikte sıkça kullanılmıştır (Resim 28). Çintemani motifini oluşturan dairelerin bazen güneş formunda olması, bu motifin hükümdarlığı ve hakimiyeti simgelediği, bu motifli giysileri giyenlerin kötülöklere ve nazara karşı korunduğı görüşüne dayanak oluşturmaktadır.



Resim 28: XVI. ya da XVII. yüzyıla ait olduğı düşünölen güneş motifleriyle bezeli çintemani beneklerinden oluşan kadife örneğı.

Kaynak: ATASOY, v.d., 2001: 145

Osmanlı minyatürleri ve astrolojisinde benzer yaklaşımı görmek mümkün olmuştur. Şems, Mihr, Hür gibi çeşitli adlarla anılan Güneş, Osmanlı minyatürlerinde yedi gezegenden biri olarak yerini almış; bütün yıldızları görünmez yapan ve Ay'a ışık veren en parlak yıldız olarak kabul görmüştür. Çoğunlukla çevresinde sarı alevler olan büyük yuvarlak insan yüzü şeklinde tasvir edilmiş; astrolojide güç, namus, utanma, öfke, acıma, incelik gibi niteliklere sahip olmuş ve Aslan burcu ile özdeşleştirilmiştir (Resim 29) (And, 2010: 355).



Resim 29: Güneş Tasviri. Fâlnâme, Topkapı Sarayı Müzesi, Env.No: H1703

Kaynak:

AND, 2010: 356

1.2.2.2.2. Ay

Ay, tarihte pek çok toplum tarafından tanrı olarak kabul edilmiş ve Ay'la ilgili çeşitli mitler oluşturulmuştur. Gizemi her zaman insanoğlunu etkilemiş, aydınlığıyla umudun, bereketi ve dışı nitelikleri ile Ana Tanrıça'nın sembolü olmuştur (Wilkinson, 2014: 18).

Ay, gökteki döngüsel yolculuğu ve sürekli değişen biçimi ile toplumlara, insan yaşamının döngüsüne dair güçlü bir sembol sunmuştur. Yeniyandan dolunaya, Ay'ın aldığı her biçime ve Ay tutulmalarına özel anlamlar yüklenmiştir. Döngüsel büyüme ve küçülmelerin, doğum, yaşam, ölüm ve yeniden doğuşun sembolü olmuştur. Büyüyen Ay, gelişmeyi temsil ederken; küçülen Ay ölümle ilişkilendirilmiştir. Dünyanın pek çok yerindeki kültürler, Ay tutulmalarını çoğunlukla doğal afetlerin veya bir hükümdarın ölümünün habercisi olduğuna inanmışlardır (Wilkinson, 2014: 18).

Neolitik dönemde üretim sürecindeki anaerkil toplumlarda yaygın olarak Ay'ın erkek olduğu ve bütün kadınların Ay'dan hamile kaldığına inanılmıştır (Türe, 2004: 52). Bunun tam tersine, Çin kültüründe ise Ay, dişil ilkeyle bağlantılı olmuştur. Orta Asya Türk çevresinde ise Ay'ın ifade ettiği anlamlar Çin ve Kök Türk görüşleriyle birbirine yakındır (Esin, 2004: 79).

Türkler Ay'ı kut* işareti olarak görmüşler, onu dolunay ve hilal gibi birden çok biçimde tasvir etmişlerdir. Eserlerinde, dolunayı beyaz veya soğuk renkte ve etrafına iki çizgi çizerek; hilali ise sağa-sola-yukarıya veya aşağıya dönük şekilde betimlemişlerdir. İslamiyet'i kabul etmeleriyle birlikte sikkelerinde sıklıkla, hükümdar alameti olan hilali kullanmışlardır (Esin, 2004: 61,85,98).

Türkler Ay'ı Güneş'le bir arada kullanmışlar ve Güneş ile hilalin gökte beraber görünmesini kün-ay olarak tabir etmişlerdir (Resim 30) (Esin, 2004: 61). Bu birliktelik Çin kültüründeki yin ve yang düalizmi ile ilişkilidir ve Türk kültüründe de sıklıkla görülmektedir (Çaycı, 2002: 23).



Resim 30: Eski Türklerde üstün parlaklık işareti: Kün-ay piktogramı.

Kaynak: ESİN, 2004: 338

* **Kut:** Uğur, talih, saadet. Devlet idaresinde güç, yaratıcılık ve yetki bakımından sahip olunan üstün güç (www.tdk.gov.tr, E.T.14.09.2017).

Yin ve yang simgelerinin birleştği bu kavuşma; birlikteliği, düğünü temsil eder ve t'ai-chi ideogramı ile gösterilir. Tez konumuz açısından önemli olan bir nokta, çintemani motifinin kün-ay, yin-yang ve t'ai-chi gibi işaretleriyle birlikte kullanılıyor olmasıdır. E.Esin bu işaretlerin çintemaniyle birlikte kullanımını şu şekilde açıklamıştır;

"Uygurların körkle moncuk adını verdiği ve Avalokiteşvara'yı ve diğer kozmik tanrıları konu alan resimlerdeki cintâmani de Çin'deki T'ai-chi veya Yin-Yang gibi kün-ay işaretiyle kullanılırdı." (Esin, 2004: 83)

T'ai-chi, kadim Çin inancında varoluşun ve evrenin işleyişine zemin oluşturan ikiliğin simgesi olmuştur. Bu sembol, kozmosun ve kapsadığı her şeyin birbirine zıt iki hareket enerjisinden, yin ve yangdan ibaret olduğunu ve makro kozmosta da uyumun ancak bu iki enerji dengelendiği zaman sağlanacağı fikrini aktarır (Gibson, 2013: 148).

Yin, t'ai-chi sembolünün siyah yarısını temsil eder. Pasif, negatif, dişil, kozmik enerjidir ve karanlık, gece, ay ile özdeşleştirilir. İçerisindeki siyah nokta tohumu ya da yinin yang içindeki varlığını, bu iki gücün birbirine bağlı oluşunu temsil eder. T'ai-chi sembolünün kavisli beyaz yarısı ise yangı temsil eder. Yang; aktif, pozitif ve erildir; ışığa, gündüze, sıcaklığa, kuruluğa, ve gökyüzüne karşılık gelir. Bu iki enerjiyi de içeren t'ai-chi, kozmosu, sonsuza dek devam eden hayat döngüsünü içerir (Gibson, 2013: 149).

Kün-ay motifinin tez konumuzla başka bir açıdan da önemi bulunmaktadır. Bu motif aynı zamanda, çintemani ve Türkçe "ant" okunan piktogram ile ilişkilidir. Ant piktogramı, üç benek ve bir hilalden oluşmaktadır. E. Esin, kün-ay ve ant kelimeleri arasındaki bağlantıyı; Türkler ve İç Asyalıların ant içme merasimlerinde güneş ve ayı şahit tutmalarıyla ilişkilendirmiş ve motifin tarihsel süreçteki değişimiyle ilgili görsel ve yazılı olarak bilgiler vermiştir:

"Kün-ay olabilecek bu Kuzey Asya Türk piktogramları, daha sonra tamamen Orta Asya'daki benzerlerinin şeklini aldı...Orkun çevresindeki İslami devirden kalma mezar taşlarında kün-ay motifleri Uygur tarzındadır ve körkle moncuk (cintâmani) motifini de içerir." (Esin, 2004: 77)

Tablo 1: Kün-ay Motiflerinin Kronolojik Gelişimi.

Proto-Türk Dönemi	Uygurlar Dönemi	Erken İslamiyet Dönemi Orta Asya
		

(**Not:** Tablo, Emel Esin "Orta Asya'dan Osmanlı'ya Türk Sanatında İkonografik Motifler" kitabından yararlanılarak oluşturulmuştur.)

N. Bilgili, "Türklerin Kozmik Sembolleri Tamgalar" adlı kitabında çintemani ve ant kelimesi arasındaki bağlantıyı şu şekilde kurmuştur:

"Çintemani gibi bir tam ya da yarım daire içindeki Göktürkçe "ant" okunan simge de aynı formdadır. Bazen de hilal sembolünün içindedir. Bu yıldıza ant içilmesi ve ant-ares olarak anılması, belki de Türkçe "ant" kelimesi ile bağlantılı, çok uzak geçmişin bir yansıması olarak düşünülebilir." (Bilgili, 2014: 104)

Türk Hakanlılarının astral nitelikli devlet alametleri, diğer Türk devletlerini de etkilemiştir. Bu işaretler, Osmanlılara kadar çeşitli şekillerde tekrar etmiştir. Eski Türklerde, yüksek derecede parlaklık ve töre verici mertebeye ulaşmak anlamına gelen, cülus, ay ve yılbaşına işaret eden kün-ay işareti, gök ve dünya planı ile birlikte hükümdarın ayin elbisesine resmedilirken, bu geleneğin Osmanlıda da padişah kaftanları ve tılsımlı gömleklerde devam ettiğini görmekteyiz (Resim 31).



Resim 31: XVI. yüzyıl, III. Murad'a ait olduğu düşünülen tılsımlı gömlek. Topkapı

Saray Müzesi, 13/955.

Kaynak: TEZCAN, 2011: 61

1.2.2.3. Hayvan Sembolizminde Çintemani

Çintemani motifinin biçimsel olarak leopar ve kaplan postu üzerindeki leke ve çizgilerden çıkışlı olduğu; sembolik olarak bu hayvanların temsil ettiği güç ve kudreti yansıttığı bilgisi pek çok kaynakta yer almaktadır (Aydın, 2000: 373-379).

Motifin elemanlarını oluşturan beneklerin leopar postundaki lekelerden, dalgalı çizgilerin ise kaplan postundaki çizgilerden esinlenildiği göz önüne alındığında, motifin leopar ve kaplan gibi gücü temsil eden hayvanların sembolizmi içerisinde değerlendirilmesi gerekliliğini ortaya koymuştur. Bu yaklaşım aynı zamanda, çintemani motifiyle bezeli giysiler giymenin Şaman inancındaki hayvan postuna bürünme ile yakından ilgisi olduğunu akla getirmiştir. Bu bağlamda, Şaman ritüellerinde Şamanın giydiği giyim kuşam üzerinde durmanın yerinde olacağına karar verilmiştir.

Tarih öncesi dönemlerden bu yana hayvanlar tanrı olarak görülmüş, iyi ya da kötü talihle ilişkilendirilmiş, güç ve bilgelik kaynakları gibi niteliklerle donatılmıştır. Önceleri yaşadıkları çevredeki hayvanların gücünden korkan insanoğlu, hayvan resimlerini mağara duvarlarına çizerek ve silüetlerini taşlara oyarak ona karşı egemenliğini sağlamaya çalışmış, bu korkusunun hayranlığa dönüşmesiyle birlikte hayvan üstünlüğünü kabul etmiş ve hayvanlara tapınmaya başlamıştır.

Hayvanlar, çoğunlukla güçlü, korkusuz, yenilmez ve zeki olmalarından dolayı Türklerin yaşamlarında ve inançlarında önemli ölçüde var olmuş; bazen yol gösterici, bazen hayvan-ata, bazen de koruyucu olarak sözlü, yazılı ve görsel çeşitli sanat eserlerinde yer almıştır. Kimi zaman toprak, su, ateş, maden, ağaç gibi yaratılışta kullanılan maddelerle, yönlerle, yıldız takımlarıyla, mevsimlerle ve gün içerisindeki evrelerle de ilişkilendirilmiştir (Cıbroğlu, 2008: 18).

Hemen her dönemde doğanın özgür ruhunu taşıyan hayvanları, hayatlarının bir parçası sayan, onlara kutsal görev, güç simgeleri yükleyen Türkler, hayvanları doğa olaylarından sorumlu tutmuşlardır (Roux, 2005: 162).

Hayvan-atalara tapınma, kişi adlarının hayvan adlarından seçilmesi, yıllara hayvanların adlarının verilmesi, yer ve gök ruhlarına hayvan kurban edilmesi, kahramanların bir çoğunun hayvanla özdeşleştirilmesi gibi Eski Türk kültüründe bulunan özellikler, hayvanın Türk folklorundaki önemini işaret etmektedir. Bunun en güzel örneklerini Oğuz Kağan Destanında görmekteyiz. Destanda Oğuz, dış görünüşü ve kuvveti ile adeta bir hayvanla özdeşleştirilmiştir: "...Ayakları öküz ayağı gibi (kuvvetli), beli kurt beli gibi (ince), omuzları samur omuzu gibi, göğsü ayı vücudu gibi (kuvvetli) idi..." (Ergin, 1988: 13-14)

İnsanın avlandığı hayvandan korkması ve ona saygı duyması; hayvan biçimine girme veya fiziksel olarak onu taklit etme isteğine yol açmıştır. J.Paul Roux bu özdeşleşmeye şu şekilde açıklık getirmiştir:

"...yiyeceğini ve elbisesini borçlu olduğu, kendisinden daha iyi yüzen, daha iyi uçan, hata yapmayan, geleceği bilen, önsezisine güvenilen ve biçimi, özellikle de ruhu olmak üzere, her şeyin gerçek ve temel biçimi olan hayvana karşı avda çok sık talihsiz bir rakip durumuna düşen Altay insanı sürekli zayıflıklarıyla yüzleşir. Zayıf yönlerinden bunalarak kendisinden daha güçlü bir şeye dayanmak ister. Gözlemlediği tüm farklılıklara karşın doğasının tüm evreninkiyi aynı olduğunu ve yetersizliklerinin sorumlusunun yalnızca insan olmasından kaynaklandığını bilir. Bu zorlukları dinle, büyüyle, hayvanları ya da bitkileri taklit ederek ve mümkünse bunlarla özdeşleşerek yenmesi tek şansıdır." (Roux, 2005: 91)

İslamiyet'ten önce Şaman Türklerde oldukça yaygın olan bu durum, ruhların veya hayvanların efendisi olarak görülen Şaman'ın giyiminde karşılık bulmuştur. Kutsallığın simgesi olan ve kötü ruhlara karşı koruduğuna inanılan bu giysilerde, hayvan figürleri veya

tüy, diş, boynuz, kemik gibi hayvana ait olan unsurlar bulunmaktadır (Cıbroğlu, 2008: 28-29). Hayvan postuna bürünen ya da hayvan biçimine girerek onu taklit eden Şamanlar, böylelikle bedenini ve ruhunu değiştirerek ataları ve tanrılarıyla bağlantı kurabileceklerine, kötü ruhlardan ve vahşi hayvanlardan korunacaklarına ve o hayvanın gücüne sahip olacaklarına inanmışlardır (Öger, Gönel, 2011: 233-248). J.P.Roux bu duruma şu şekilde açıklık getirmiştir:

"Giyinmek için derileri, yay yapmak için sinirleri kullanma alışkanlığı, insanların doğal yardımcıları olmaları ve varlıklarının gücü, hayvanların muska, tılsım ve büyü yapmakta kullanılan malzemeler haline gelmelerine yol açmıştır." (Roux, 2005: 163-164)

Benzer yaklaşımın Osmanlı'da da var olduğu; padişahların iç ve dış giysilerinde, Şaman giysilerindeki gibi doğrudan hayvana ait unsurları içermeyen, farklı bir boyut kazanarak hayvan postu desenler ile devam ettiği dikkatimizi çekmektedir. Çintemani desenin, hem hayvan postu desen orijini olması, hem de kötülöklere karşı koruyucu tılsım etkisinin bulunması, Şaman giysileri ile Osmanlı giysi desenleri arasındaki bağlantı noktamızı oluşturmaktadır (Bkz. Sürür, 1976: 25).

Araştırmamızın hayvan sembolizmi başlığı altında iki alt başlık bulunmaktadır. Bunlar, çintemani motifinin desen orijini oluşturarak kaplan/leopar'ın simgesel anlamı; çintemani motifi ile arasında ilişkisi olduğu düşünülen hayvan mücadele ve av sahnelerinden meydana gelmektedir.

1.2.2.3.1. Kaplan/ Leopar

On iki hayvanlı takvimde yer alan, koruyucu ruh olduğuna inanılan ve tılsım etkisi olan hayvanlardan kabul edilen kaplan/leopar/pars, Orta Asya'dan Anadolu'ya kadar; atılgan ve mücadeleci yapısı, kıvrak gövdesi, postundaki benekli deseni ve mücadele sahnelerinde galip geldiği hayvanla oluşturduğu dairesel form özelliğiyle çintemani motifi ile bağlantılı olduğu düşünülmektedir.

Pek çok sanat dalında karşımıza çıkan kaplan figürü, çok eski çağlardan beri Mısır, Mezopotamya, Miken, Hitit, Yunan, Roma gibi uygarlıklar tarafından sıkça kullanılmıştır. Kaplan, vahşi hayvanların kralı, cesaretin simgesi, kötü ruhların kovucusu, koruyucu ruh, hayvan-ata, Alplik ve yiğitliğin sembolü olmuştur. Çoğu kaynakta sembolik açıdan leopar, pars ve aslanla aynı sınıflandırma içerisinde yer almıştır (Çoruhlu, 1995: 141).

Kaplan figürünün sanat eserlerinde ilk görüldüğü yerin neresi olduğuna dair çeşitli görüşler bulunmaktadır. M.Ö. VIII binlere kadar uzanan Çatalhöyük'te ve Yeşilova Höyüğü'nde ele geçen örnekler bize, o dönemlerden itibaren kaplan figürünün kullanıldığını göstermektedir (Resim 32).



Resim 32: İzmir Yeşilova Höyüğü'nde yapılan kazılarda ele geçen, neolitik döneme ait, üzeri pars kabartmalı seramik örnek.

Kaynak: <http://www.haberekspres.com.tr/izmir/anadolu-parsinin-izi-bulundu-h43946.html>
(E.T.:17.08.2017)

Kaplan, leopar, pars gibi kedigillerin kadın ile özdeşleştirildiği Çatalhöyük'te, kaplan figürü genellikle Ana Tanrıça'nın iki yanında betimlenmiştir (Tarcan, 1998: 101). Y. Cıbroğlu bu özdeşleştirmenin sebebini, kadının tarımı icat etmesiyle ilahi bir konuma yükselip erkeği ikinci plana düşürmüş olmasına bağlamaktadır. Tanrıça betimlerinin erkek tanrıdan çok daha fazla yapıldığı bu çağda, simgeciliği büyü amaçlı olarak dokuma ve heykellerde kullanan kadınlar, böylelikle kendilerini erkeklerden daha fazla ifade etme fırsatını bulmuşlardır. Kadının daha güven içinde olduğu, erkeğin onun için bir tehdit oluşturmadığı, aksine büyülerinden ötürü kadının erkeği ruhsal açıdan baskıladığı Çatalhöyük'te kadın, avcılığından dolayı güçlü kabul edilen kedigil ile, erkek ise güç ve cinsellik simgesi olan boğa ile birbirine yakıştırılan unsurlar olmuştur. Devlet sistemine geçilmesiyle birlikte erkek egemenliği hakim olmuş, tanrıça odaklı çağdan tanrı odaklı çağa geçilmiş ve böylelikle kedigiller erkek kahramanla özdeşleşmiştir (Cıbroğlu, 2008: 76). Y. Cıbroğlu bu eşdeğerliği şöyle açıklamıştır:

"Çatalhöyük tanrıçasının kocaları boğayla ilişkilendirilirdi. Çünkü boğa güç ve cinsellik simgesiydi. Güçlü olan boğa ineği döllüyordu. Bu nedenle güçlü kralı boğa simgeledi. Sumer'de de böyleydi. Ancak boğa avlanılan bir hayvandı. Oysa avcı olan kedigil (pars/leopar, kaplan, aslan, vb.) ondan daha güçlü kabul edildi. Çatalhöyük'te büyülerinden ötürü tanrıça daha güçlü sayıldığı için o parsla ilişkilendirildi...Tunç Çağı'nın başında erkeklerin örgütlendiği yönetim ya da devletle birlikte düzenli ordu, silah, yağma ekonomisi ortaya çıkınca kedigil (pars, aslan, kaplan) erkek kahramanla örtüştürüldü...Devlet öncesindeki tarımı bulan kadınların yarattığı simgeciliğin, ritüellerin ve büyü'nün alanında 'tanrıça odaklı çağ' vardır. Devlete geçilince ritüellerde ve büyülerde yer alan simgelerin erkek odaklı yapıldığı 'tanrının egemen olduğu çağ' onun yerini alır." (Cıbroğlu, 2008: 77-78)

Nejat Diyarbekirli, Pazırık kurganlarından elde edilen ve at koşum takımı için yapılmış ağaç oyma pars ve koç başları, boynuzdan yapılmış kedi başları gibi çeşitli figürlerin

tılsım nesneleri olduğunu ve bu stilizelerin Selçuklu ve Osmanlı'da da devam ettiğini örnekler göstererek belirtmiştir (Cıbroğlu, 2008: 50-51). Bu konu, daha önce de değindiğimiz gibi Osmanlı kumaşlarında sıklıkla kullanılan çintemani motifinin tılsımlı olduğu görüşünü desteklemektedir. M.Ö. V. yüzyıldan İslamiyet sonrası döneme kadar devam eden tılsımla ilgili bu sürekliliği "Türk Sanatında Gizli Yüz" adlı eserinde Y. Cıbroğlu şu şekilde ifade etmiştir:

"Pazırık kurganlarında keçe halılar duvara asılı olarak bulundular. Çatalhöyük'te ise önce kilimler dokundu sonra o kilimlerin aynısı duvarlara resim olarak yapıldı. Bu onların okunmak amacı taşıdığını gösterir...Çatalhöyüklerde ve bozkır göçerlerinde, büyü ve ritüel amaçlı yazı, kolay taşınır dokumadan bağımsız değildi. Dokuma örtülerdeki bu imlerin ve resimlerin kalıplaşmış kutsal heceleri ve sözleri vardı, yaratılış ritüellerinde tekrarlanarak kullanılıyordu. İslama geçildiğinde bu inanç ve imler koruyucu tılsıma dönüşerek sürdü." (Cıbroğlu, 2008: 54)

Bazı araştırmacılar kaplan figürlerinin Türk Hayvan Üslubu kaynaklı olduğunu düşünmekte, bazıları da Çin'den yayıldığını ileri sürmektedir. Türklerde ve Çinlilerde ortak olan özellik, kaplan figürünün yaygın bir şekilde kullanılmış olması ve kaplan sembolizminin her iki kültürde de cesaret, yiğitlik, güç gibi benzer anlamlar içermesidir (Çatalbaş, 2011: 51). Y. Çoruhlu, bu ortak kullanımı şöyle açıklamıştır:

"Çin tasavvurlarında kaplanın cesaret, yiğitlik ve askeri sertliğin sembolü olması, eski çağlarda askerlerin kaplan postunu taklit eden elbiseler giymeleri aynı zamanda bir astrolojik sembol olan, beyaz kaplan ünvanının Yin devrinde bir askere verilmesi gibi, kaynaklarda sunulan bilgiler, bu alp mabuda bağlı olarak kaplan sembolizminin Türk ve Çinlilerde ortak olduğunu gösteriyor." (Çoruhlu, 1995: 143-144)

Çin kaynaklarında kaplan, cesaretin simgesi, kötü ruhların kovucusu, eril (yang) bir hayvan ve burçlar kuşağının üçüncü burcu olmuştur (Eberhard, 2000: 159). Çin mitolojisinde ise Buda'nın huzuruna gelen üçüncü hayvandır (Demir, v.d., 2009: 90).

Türk mitolojisinde ve On İki Hayvanlı Takvimde* yer alan kaplan, Eski Türklerde oldukça önemli bir konuma sahipti. Göktürk dönemine ait resimlerde kaplan figürü, yiğitlik ve güç göstergesi olarak, av sembolizmi ve hayvan mücadele sahneleri ile birlikte ele alınmış; Uygur döneminde Alplik veya hükümdarlığın simgesi olmuş, Budist dönemde ise Budizm'in gücünü, tahtı ve hükümdarın kudretini ifade etmiştir (Çoruhlu, 1995: 144-145).

***Hayvan Takvimi:** Her biri bir hayvan adıyla anılan ve on iki yıllık periyotlara dayanan, Hunlardan başlayarak Göktürklerde, Uygurlarda, Batı Türklerinde uzun yıllar kullanılan bir takvim sistemidir. Kökeni hakkında farklı görüşler bulunmaktadır. Kimi araştırmacılar takvimin kökeninin eski Mısır'a dayandığını, kimileri Çinlilerden Türklere geçtiğini, kimi araştırmacılar ise Türklere ait olduğunu savunmaktadır (Kaya, 2012: 17).

** **Hayvan-Ata:** Eski Türklerde, ölen kişinin hayvan-ata ruhuna dönüştüğü inancı bulunmaktaydı. Hayvan-ata ruhu bars/pars/leopard gibi kedigiller ile temsil ediliyordu (Cıbroğlu, 2008: 16-123).

Türklerde kaplanın sembolik olarak aynı zamanda astrolojiyle de bağlantısı bulunmaktadır. Ak veya benekli pars, dört büyük yıldız grubundan birinin simgesi olmuştur (Özkartal, 2012: 67). Yine Orta ve İç Asya'daki kazılarda ele geçirilmiş olan pek çok sanat eserinde, kaplanın hayvan-ata** olarak saygı gördüğüne dair bulgular vardır. Erken devir Türklerinde kaplanın, Şaman'ın yardımcı ruhlarından birisi olduğu anlaşılmaktadır (Çoruhlu,2010:143-158). Şaman'ın öte dünyaya geçiş tören tasvirlerinde yer alan kaplan, bu yolculuğunda Şaman'ın yardımcısı ve refakatçisi olmuştur (Roux,2005:143). İslamiyet'ten önceki Türk sanatının erken dönemlerinde, kurganlardan çıkarılan sanat eserlerinde görülen hayvan mücadele sahnelerinde kaplan figürü önemli yer tutmuştur. Bu sahnelerde kaplan, savaşı kazanan, galip gelen hayvan olarak gösterilmiştir. Mücadele sahnelerine Yer-Gök (Yin-Yang) unsuru açısından bakıldığında kaplan, Gök (Yang) unsuruna karşılık gelmiştir (Çoruhlu, 1995: 146).

Kaplanla ilgili alegori İslam devrinde de etkin olmuştur. Türk-İslam sanatında, özellikle minyatürlerde kaplan tasvirlerinin sözü edilen sembolik kavramları yansıtır şekilde ele alındığı görülmektedir.

"İslâmiyet'ten sonraki Türk sanatında Asya ve Anadolu'da yapılmış minyatürlerde kaplanın güç, kuvvet, hükümdarlık ve taht sembolü olduğuna ilişkin örnekler çoktur. Yine bu minyatürler arasında hayvan mücadele sahnelerinin sembolizmine işaret edenler de vardır." (Çoruhlu, 1995: 151)

İslamiyet'ten sonra kaplan veya pars biçimine girme ve böylelikle onun yeteneklerine sahip olmayı ifade eden hayvan postuna bürünme olayı devam etmiştir (Resim 33).



Resim 33: Kaplan postuna bürünmüş Keyumers ve ordusunun cinler ordusuyla savaşı.

Şehnâme, Bibliothèque Nationale de France 326.

Kaynak: AND, 2014: 116

Y. Çoruhlu hayvan postuna bürünme sürekliliğini şu şekilde açıklamıştır:

"Firdevsi'nin Şehnamesi'nde: "Bir melek, kaplan postu giymiş olduğu halde Kiyumers'in önüne çıkıverdi", "Siyaemek kaplan derisini sırtına giydi. Çünkü o

zamanlar zırh giyme adeti henüz yoktu gibi açıklamalar ve ifadeler vardı. Burada ilginç olan husus, kaplan postu ile zırh arasında ilişki kurulmasıdır. Bu konu kaplanın savaş sembolü olduğu devirlerin izinin kaybolmadığını gösteriyor. Kaplan postu giyen insan tasvirleri, Osmanlı dönemi dahil olmak üzere Türk minyatür sanatında sürekli olarak yer almıştır." (Çoruhlu, 1995: 151)

Benzer yaklaşımın sıklıkla karşımıza çıktığı Osmanlı minyatürlerinde, padişahların, kahramanların veya önemli kişilerin, bazen doğrudan hayvan postuna bürünmüş şekilde bazen de hayvan postu desenli giysiler giyerek tasvir edilmeleri, minyatürlerin tez konumuzun odak noktalarından biri olmasına neden olmuştur (Resim 34).



Resim 34: Barbaros Hayrettin Paşa'nın portresi, Nigâri.(TSM, H2134).

Kaynak: AND, 2014: 200

Bu minyatürlerde yer alan, hükümdarlığın veya hükümdarın gücünün göstergesi olan kaplan postu üzerine oturma sahneleri, konumuz kapsamında dönemin önemli belgesi niteliğindedir. Bu sahnelerde sultan ya da kahramanlar post üzerinde ya da hayvan postu desenli yaygı veya tahtlarda oturur şekilde betimlenmişlerdir (Resim 35). Yine kaplan postu üzerinde namaz kılmanın sultana ait bir ayrıcalık olduğu bilgisi de Hünernâme'de yer almaktadır:

"Osmanlılarda bir kaplan öldüren kişinin kaplan postundan kendisine bir kalpak yaptığı, daha fazla kaplan öldüren kimsenin kendisine kaftan yaptığı, kaplan postu üzerinde namaz kılmanın ise sultana mahsus bir imtiyaz olduğu bilgisi, Hünernâme gibi tarihi kaynaklarımızda mevcuttur." (Doğanay, 2004: 198)



Resim 35: Çintemani deseni ile döşenmiş tahtından saray eğlencesini izleyen Sultan III.Mehmed tasviri.

Kaynak: AND, 2014: 241

Minyatürlerden ve yazılı kaynaklardan yararlanarak karşılaştırmalı bir şekilde ele aldığımız bu bölümde kaplan/leopar/pars simgeciligi üzerinde durulmaya çalışılmıştır. Avcı-toplayıcı dönemden itibaren güç ve hakimiyet simgesi olan kaplan/leopar/pars gibi yırtıcı hayvanların Osmanlı'da da bu sembolik anlamını devam ettirdiği düşünülmektedir. Öte yandan bu belgeler, Eski Türklerde koruyucu ruh olarak kabul edilen kaplan figürünün, erken dönem Türk sanatındaki kötülöklere karşı koruyucu güç ve tılsım etkisinin, Osmanlı'da sembolik olarak anlamını koruduğu görüşünü desteklemektedir.

1.2.2.3.2. Av ve Hayvan Mücadele Sahneleri

Hayvan sembolizmiyle çintemani motifi arasındaki bağlantıyı sağlayan önemli bir konu, İslamiyet öncesi Türk sanatında sıklıkla karşımıza çıkan hayvan mücadele ve av sahneleri olmuştur. Hayvan mücadele ve av sahnelerinin çintemani motifi ile biçimsel ve sembolik açıdan ortak nitelikleri olduğu tespit edilmiştir.

Eğlenmek, spor yapmak, dinlenmek, halkla irtibat kurmak, teftişte bulunmak, savaş hazırlıkları için tatbikat yapmak gibi faaliyetleri içeren av, bir kurum olarak en erken dönemlerden beri Türkler için büyük önem taşımıştır. Avcılıkla ilgili inançlar, simgeler ve buna bağlı olarak yapılan tüm düzenlemeler Türklerin yaşamında önemli bir yer tutmuştur. Sürek avı, kutsal ruh dünyasının bir parçası olarak kabul edilmiş, bu av sırasında atlar, avcı

kuşlar özel olarak eğitilmiş; çita ve pars gibi hayvanlardan da yararlanılmıştır. Devletin ileri gelenleri için tertip edilen süreklilikli avları adeta askeri manevra niteliğinde olup, devletin yenilmezliğinin, gücünün ve başarısının bir göstergesi olmuştur.

Avla ilgili tasvirlerin eskiden beri avda başarılı olmak için büyü amacıyla yapıldığı ileri sürülmüştür. Av tasvirleri, avlanma gerçekleştirilmeden avı simgesel olarak yapma isteğine dayanmaktadır. İlkel insan, avdan önce yapılan bu tasvirler yoluyla avda başarılı olacağına inanmıştır. Bu tür av sahneleri, ahşap oyma, eyer kaşı üzerine yapılmış resim, fresko, minyatür, kumaş üzerine yapılmış tasvir olarak karşımıza çıkmıştır. Bu resimlerde av hayvanları çoğu kez avcıdan daha büyük olarak tasvir edilmiştir (Roux, 2005: 184-186).

Y.Çoruhlu, Hunlarda ve Göktürklerde avla ilgili tasvirlerin önemini vurgulayarak konuya şöyle açıklık getirmiştir:

"Hun ve Göktürk döneminde avlayarak kurban etmeyi gösteren ya da avlanan hayvanı öldürerek ya da yiyerek onun ruhuna, canına ve gücüne sahip olma amacıyla yapılan avları ifade eden tasvirlerle rastlanmıştır. Göktürk döneminde, bir hükümdarın ya da kahramanın gücünü ya da yiğitliğini vurgulayan av sahneleri de önemlidir. En çok aslan ve kaplan gibi yırtıcı hayvanların avlandığını gösteren tasvirlerdir bunlar." (Çoruhlu, 2010: 187)

Bu tema İslamiyet'ten sonra da etkili bir şekilde devam etmiştir. İslamiyet'ten sonra, Türk hükümdarlarının düzenledikleri avlar, İslamiyet'ten önceki devirlerde olduğu gibi İslamiyet'ten sonra hükümdarın güç ve kuvvetinin simgesi olmuş; Osmanlı devrinde mükemmel bir kurum haline gelmiştir. Bir kahramanın taca kavuşmak, gücünü kanıtlamak üzere bir aslanı ya da ejderhayı ya da efsanevi bir yaratığı öldürme sahneleri oldukça önem taşımıştır (Çoruhlu, 2010: 188). Selçuklu dönemi saray tasvirlerinde hükümdar, panter veya efsanevi yaratık avıyla ya da doğanla avlanırken gösterilmiştir (Esin, 2004: 264). Bazı av sahnelerinin, taht sahneleri, tılsımlı şekiller ve burç tasvirleriyle birlikte ele alındıkları da görülmektedir (Çoruhlu, 2010: 189). Osmanlı minyatürlerinde av ile ilgili sahnelere sıklıkla rastlanılmakta ve özellikle padişahın diğer figürlerden daha büyük resmedildiği görülmektedir (Resim 36) (And, 2014: 175).



Resim 36: Kanuni Sultan Süleyman avlanıyor, Hünernâme I (TSM, H1523)

Kaynak: AND, 2014: 234

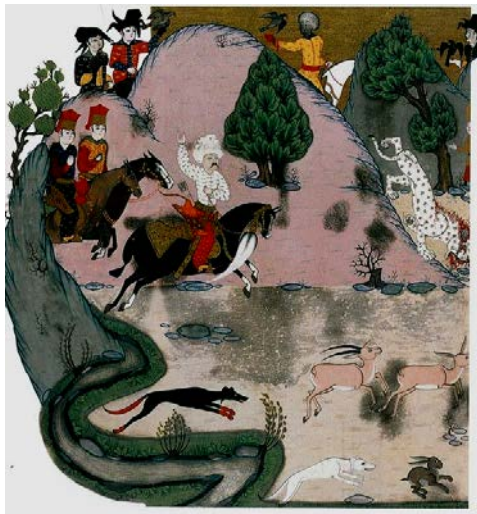
Vahşi hayvanlarla yaptığı mücadeleler için en uygun ortamlar olan av sahneleri, insanlıkla birlikte başlamıştır. Tarih öncesi dönemlerde avcı, gücünü ispat etmek için yenilmesi en zor olanla mücadele etmiş, zaferinin sonucunda mücadele verdiği vahşi hayvanın postuna sarınarak hem ona tanrıların bahsettiği onuru bağışlamış; hem de kendisine güç ve hakimiyetin temsili olarak değer katmıştır (Resim 37).



Resim 37: Muhammed Siyahkalem'e ait minyatür. Env.No:2153/38B3

Kaynak: KARAMAĞARALI, 1984: 100

Alegorik açıdan bakıldığında, Osmanlı minyatürlerindeki av sahnelerinde sultanın benekli postları çağrıştıran ve dolayısıyla gücü ifade eden çintemani desenli kaftanlar giymesi, ilk avcılarının üzerlerine sardıkları benekli hayvan postlarını anımsatmaktadır. Diğer taraftan bu sahnelerde, avlanan kişilerin eyer örtülerinde ve ok kılıflarında çintemani deseninin bulunması dikkat çekicidir (Resim 38).



Resim 38: Yavuz Sultan Selim kaplan avlıyor. Nakkaş Osman, Hünernâme I, TSM,H1523.

Kaynak: AND, 2014: 231

Motifin av ve savaş malzemelerinde kullanımı, Osmanlı'da çintemaninin uğurlu ve tılsımlı olarak kabul edildiği inancını akla getirmektedir (Resim 39).



Resim 39: Osmanlı İmparatorluğu dönemine ait çintemani motifli kalkan.

Kaynak: <http://www.topkapisarayi.gov.tr/tr/content/silahlar> (E.T.:16.08.2017)

Kaplan postundan veya kaplan postunu taklit eden kumaşlardan yapılmış eyer örtüleri geleneği Uygurlara kadar dayanmaktadır. Astana mezarlığından çıkan Turfan at heykelciklerinde eyer altı örtülerinin, kaplan postundan veya kaplan postunu taklit eden kumaşlardan yapılmış olduğu tespit edilmiştir. Bu geleneğin Osmanlı dönemine kadar devam ettiği görülmektedir (Esin, 2004: 286).

Araştırma konumuzla bağlantılı olan ve İslamiyet öncesi Türk sanatında sıkça rastlanılan bir diğer konu hayvan mücadele sahneleridir. Özellikle Hun devrinde, çeşitli sanat eserleri üzerinde görülen hayvan mücadele sahneleri, kabileler arasında meydana gelen çarpışmaların grafik bir ifadesidir. İnsanların hayvan biçimine girme isteğiyle ilgili olarak kovalama ve kovalanma teması, mücadele sahnelerinin en karakteristik özelliğini oluşturur. Mücadele sahnelerinde, hayvan postuna girmiş ya da hayvan biçimine bürünmüş insan tasvirleri yer almaktadır. Çoruhlu bu konuyla ilgili görüşlerini şöyle belirtir:

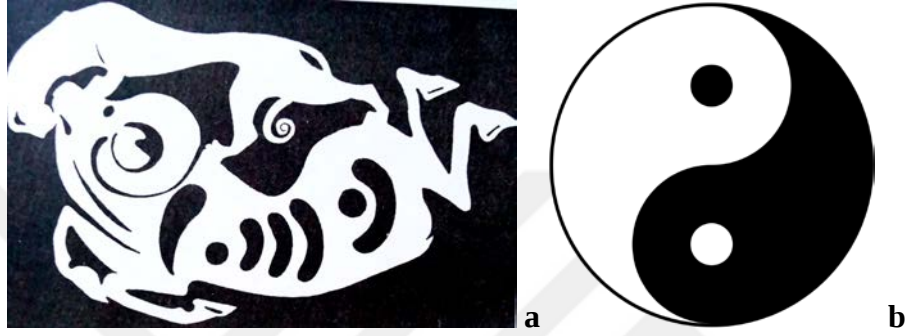
"...hayvan mücadele sahnelerinde, kazanan hayvanın, savaşta ya da başka bir konuda başarı kazanma isteğinde olan ve hayvanın postuna bürünmüş bir insan olduğu düşünülebilir...sonraları yaygın olan insan-hayvan mücadele sahnelerinin de hayvan mücadele sahneleriyle aynı anlamı taşıdığı anlaşılmaktadır." (Çoruhlu, 2010: 190)

Hayvanla mücadeleye girişmeden önce yapılan büyüsel nitelikteki bu ritüelleri J.P.Roux, insan ve hayvanların yaşamlarının birbirine bağlı olduğu ve kaderlerinin birbirleriyle bezerlik gösterdiği şeklinde yorumlamıştır. Bu görüşünü, eski Uygur Türkçesi ile yazılmış fal kitabı olan Irk Bitig'deki fal metinleriyle desteklemiştir:

"Irk Bitig'in bazı öykülerini incelediğimizde hayvanın başına gelen iyi veya kötü olayların insan için de iyi veya kötü olarak yorumlanabileceğini gördük...çünkü hayvan, insanın dünyasını temsil ettiği, haber verdiği ve gizemli bir biçimde insan dünyasıyla örtüştüğü için, hayvanın başına gelen mutlu veya mutsuz bir olayın işareti olduğunu açıkça görüyoruz." (Roux, 2005: 76)

Hayvan mücadele sahneleri, Türklerde binlerce yıl varlıklarını sürdürmüş, bir takım değişiklikler ile birlikte sembolik ve ikonografik özelliklerini koruyarak Avrupa ve Asya'da İslam öncesi ve sonrası dönemlerde çok geniş bir coğrafyaya yayılmışlardır. Asya Hunları, Göktürkler, Uygurlar, Büyük Selçuklular, Anadolu Selçukluları, Osmanlılar ve diğer pek çok Türk dönemlerinde yoğun olarak tasvir edilmişlerdir (Çerezci, 2015: 66).

Hayvanın hayvanla, insanın insanla ya da insanın hayvanla olan bu mücadele sahnelerinin tez konumuz kapsamındaki önemini, her iki figürün sembolik, ikonografik ve biçimsel açıdan yin-yang ile olan ilişkisi oluşturmaktadır (Resim 40).



Resim 40: a. Altay Dağlarındaki I. Pazırık Kurganı'ndan çıkartılan eyer örtüsü üzerine işlenmiş Parsın dağ koyununa saldırışı sahnesi, b. Yin-yang

Kaynak: a. KILIÇKAN, 2015: 47; b. BEER, 2004: 160

Mücadele sahnelerinin; yin-yang, zafer-yenilgi, güçlülük-zayıflık, iyi-kötü, aydınlık-karanlık, erkek-dişi, dost-düşman gibi birbirine zıt görünen kavram çiftlerinin çatışmasını ve birbirini saran iki virgül imini simgelemesi, düşmana karşı galibiyeti ve/veya avın iyi geçmesini temsil ettiğinden çintemani gibi bir çeşit tılsım görevinin olması, bu konunun sembolik anlamı üzerinde durulması gereğini ortaya koymuştur (Çoruhlu, 2010: 29, Cıbroğlu, 2008: 29, Çerezci, 2015: 67).

1.2.3. Geometrik Unsurların Sembolizminde Çintemani

Çintemani motifinin, bazen tek bir daireden oluşmasından, bazen de dairelerin bir eşkenar üçgeni anımsatan yerleşiminden dolayı, üçgen ve daire gibi geometrik unsurlarla birlikte, sembolik anlatım açısından ele alınması görüşüne varılmıştır. Bu kapsamda önce geometrik sembolizme kısaca değinilmiş, ardından çintemani motifinin form ve yerleşim düzeniyle bağlantısı olan daire ve üçgen gibi geometrik biçimlerin simgeselliği üzerinde durulmuştur.

Eski çağlarda, dünyanın hemen her yerinde daire, kare, üçgen, eşkenar dörtgen ve bunların köşegen ya da bileşimlerinden elde edilen yıldızlar gibi geometrik şekillere sembolik anlamlar yüklenmiş; evrenin temel unsurları ile süreklilik ve sonsuzluk gibi kozmik anlamlar

ifade ettiklerine inanılmıştır. Kutsal geometrik şekiller, koruma ve bereket büyülerinin yanı sıra kara büyü törenlerinde de önemli kabul edilmiş; büyüsel güçleri nedeniyle pek çok süsleme sanatında kullanılmıştır (Türe, 2004: 56).

Tarihin hemen her döneminde kullanılmış olan geometrik süslemeler, İslam sanatında Emevi, Abbasi, Karahanlı, Gazneli ve Büyük Selçuklu dönemlerinde geliştirilmiş ve Anadolu Selçuklu, Beylikler ve Osmanlı çağları boyunca varlığını sürdürmüştür. Zaman içerisinde, coğrafik bölge ve kullanılan malzemenin çeşidine bağlı olarak farklı türleri ortaya çıkmıştır (Mülayim, 1982: 51).

İslam ve Türk sanatında, canlı varlıkların; hayvan ve özellikle insan figürü tasvirinden kaçış, sanatçıları, yeni konular aramaya yöneltmiştir. Bu süreç içerisinde geometrik kompozisyonlar özgün bir bezeme türü şekline dönüşmüştür (Mülayim, 1982: 51). Özellikle Selçuklu döneminde çok yaygın olan geometrik süslemeler kare, dikdörtgen, üçgen, daire, poligon, baklava, yıldız gibi formların birleşmesiyle oluşan ve evrenin sonsuzluğunu simgeleyen motifler olarak kullanılmıştır (Kılıçkan, 2015: 56-57).

1.2.3.1. Daire

Daire, çintemani motifini oluşturan temel öğelerden biridir. Güneş, ay, dünya gibi kozmik unsurların simgesi olmasının yanında, İslam felsefesinin temelini oluşturan sonsuzluk ilkesi ve doğum-ölüm-Allah'a ulaşma gibi sembolik kavramları ifade etmesi tezimizin ana konusu olan çintemani ile bağlantı noktalarımızı oluşturmaktadır. Çintemani motifinin formu ve Osmanlı kumaşlarındaki yerleşim düzeni; gerek kozmik unsurlar gerekse sonsuzluk ilkesiyle örtüşmektedir. Bu kapsamda daire, hem form hem de ifade ettiği anlam açısından incelenmeye çalışılmıştır.

Başlangıcının ve sonunun olmamasından dolayı daire; doğum, yeniden doğuş, mevsimlerin birbirini izlemesi, sonsuzluğun ve tanrısal öz olan ölümsüz ruhun, mükemmeliyetin, cennetin ve kozmosun sembolü olmuştur (Shepherd, 2002: 334).

Yaygın olarak Tanrı'nın simgesi olan daire, çoğu dinde gök kubbe, yıldızlar ve gezegenlerin hareketiyle bir tutulmuştur (Wilkinson, 2014: 284).

Antik dönemlerden bu yana, merkezden çıkan sekiz düz hatla eşit parçalara bölünüp araba tekerleğine benzetilmiş daire kompozisyonu, kozmik görünümün evrelerinin ifadesi olmuştur. Merkez nokta, düşünceler alemini; iç daire yaratıcılığı, orta daire şekillendiriciliği; dış daire ise madde alemini simgelemiştir. Daireleri birbirine bağlayan sekiz hat, evrensel radyan enerjinin aktığı kanalların sembolü olmuştur (Türe, 2004: 57).

Eş merkezli iç içe daireler, tarih boyunca çeşitli uygarlıklarda sıkça karşımıza çıkmıştır. Avustralya Aborjinleri Rüya Zamanı öykülerinde eş merkezli daireleri su

birikintileri ya da toplanma noktalarını göstermek için kullanmışlardır. Zen Budistleri, içsel kusursuzluğa giden çeşitli adımları eş merkezli daireler şeklinde betimlemişlerdir. Yine uzun ömrü simgeleyen Taoist harfi 'shou' çoğu zaman daire biçiminde çizilmiştir (Wilkinson, 2014: 284).

Aynı düşüncenin iki ve üç boyutlu temsilleri olarak daire ile küre sembolizmleri büyük ölçüde benzerlik gösterir. Küre genellikle cenneti ve/veya ruhsal evreni temsil eder (Wilkinson, 2014: 285) ve yuvarlak şekliyle yeryüzüyle özdeşleştirilmiştir. Roma İmparatorluğu'nun nişanları arasında yer alır. Onu elinde tutanın İsa'nın dünyadaki temsilcisi olarak dünyevi hükümdarlığına işaret eder (Gibson, 2013: 15).

Hinduizm ve Budizm'de meditasyon veya ruhani eğitim aracı vazifesini gören mandalalar da dairelerden oluşmuştur. Mandalanın içinde yer alan çember, başlangıç noktası ve evrenin enerjisinin odağı olarak kabul edilir. Merkezdeki çemberin etrafında yer alan daireler ise evrenin enerji alanlarını temsil etmektedir (Resim 41) (Wilkinson, 2014: 293).



Resim 41: Tibet mandalası örneği.

Kaynak: WILKINSON, 2014: 292

Mandala, Türkmenlerin inanışlarında da yer almaktadır. Türkmenlerde yuvarlak şekiller gökyüzü ve mandalayı sembolize eder. Küre, ülke, genişlik, bitkilerin türleri gibi anlamlar taşıyan mandala motifi, Türkmen dokuma ve halılarında kullanılmıştır (Deniz, 2005: 92).

Mandalanın Amerikan yerlilerindeki karşılığını düş kapacları oluşturmaktadır. Kuş tüyleri ile stilize edilmiş geleneksel çemberlerden oluşan bu objeler, dairesel şekli ve ışıma motifi ile güneşi temsil etmektedir (Gibson, 2013: 87).

Japon soylularının ve savaşçıların giysilerinde görülen 'Mon'lar da daire formundadır. Monun dairesel şekli, Japon kültürünün etkin simgesi olan güneşi çağrıştırmaktadır. Savaş beylerinin kimliğini gösteren savaş sancaklarından doğduğu

düşünülen Monlar, sonradan soylular ve hizmetlileri tarafından giyilen giysilerin kumaşlarında kullanılmışlardır (Resim 42) (Gibson, 2013: 136).



Resim 42: Çeşitli türde monlarla bezeli giysiler içerisindeki Japon savaşçısı.

Kaynak: GIBSON, 2013: 136

Japon Monlarına benzer şekilde, çintemani motifinin Selçuklu ve Osmanlı'da hükümdar ve yüksek rütbeli kişilerin giysi ve eşyalarında kullanılıyor olması, çintemani motifinin üst sınıfa ait bir desen olabileceğini ve Uzak Doğu ile ilişkisinin bulunabileceğini düşündürmektedir.

Daire, İslami felsefenin temelini oluşturan iki ana unsurun da simgesi olmuştur. Bunların biri sonsuzluk, diğeri insanın dünyaya gelmesi, kemale ermesi, tüm alemleri dolaştıktan sonra tekrar Allah'a dönmesi sürecidir. Bu süreç İslam düşünürleri tarafından birbiriyle kesişen dairelerden oluşan bir şema ile anlatılmıştır. Sonsuzluğa giden bu şema yıldız sistemlerinin de ana şemasıdır (Tezcan, 2011: 87). Tasavvufa dayalı bu bezeme, pek çok el sanatlarında kullanıldığı gibi tılsımlı gömleklerin üzerinde de görülmüştür. Tılsımlı gömleklerde bulunan, doğadaki pozitif güce kanal açarak negatif güce karşı koruma sağlayan daire formlarının çintemani deseninin benekleriyle sembolik ve biçimsel açıdan örtüştüğü düşünülmektedir. Bu aynı zamanda çintemani deseninin daire formundan dolayı tılsım etkisinin olduğu görüşünü desteklemektedir.

Üzerinde kozmik tasvirlerin, yıldız haritalarının, birbirini kesen büyüklü küçüklü dairelerin bulunduğu tılsımlı gömlekler, Çin, Japonya, Hindistan, İspanya gibi farklı kültürlerde var olmuştur. Gömlek üzerindeki tılsımlar, astroloji ve dini inançlara bağlı olarak düzenlenmiştir. Tılsımlı gömleklerin kişiyi hastalıklara, kötülöklere karşı koruduğuna, giyenlere şifa verdiğine ve savaşta başarılı kıldığına inanılmıştır (Resim 43) (Tezcan, 2011: 9-10).



Resim 43: XVI.-XVII. yüzyıla ait tılsımlı gömlek. TSM, 13/1401.

Kaynak: TEZCAN, 2011: 121

Türkler arasında İslamiyet'ten önce kurşun işlemeyen, mutluluk getiren ya da giyeni görünmez kılan tılsımlı gömlek inancının Osmanlı'ya kadar devam ettiği görülmektedir. Osmanlı'da tılsımlı gömlekler, savaşlarda zırh altına iç çamaşırı gibi tene veya kaftan gibi gömlek üzerine giyilmiştir (Tezcan, 2011: 10-11). Benzer kullanım amacının çintemani desenli iç çamaşırlarında ve padişahların gece yatarken kullandıkları, benekli kadifeden üretilmiş takkelerde olması konumuz kapsamında önemli bir yer tutmaktadır (Kumbaracılar, 10, Tezcan, 2011: 171). Bazı görüşler çintemani deseninin tılsım etkisine karşı çıkmasına rağmen; Osmanlı'da nazar-tılsım inancının olması ve tılsımlı gömleklerdeki desenlerle çintemani deseni arasında kozmik unsurlar gibi ortak noktaların varlığı, bize çintemani deseninin kumaşlarda sadece dekoratif bir amaçla kullanılmadığı fikrini vermektedir (Doğanay, 2004: 199).



Resim 44: Osmanlı dönemine ait gecelik hünkar takkesi.

Kaynak: KUMBARACILAR, 4

1.2.3.2. Üçgen

Üçgen, başlangıç, orta ve sonu temsil eden üç sayısının sembolik anlamını taşır. Eski Mısır'dan Babil'e, Hristiyanlık ve Hindulara kadar pek çok kültürde üçgen, tanrıların üçlü kişiliği ile ilişkilidir. Beden-zihin-ruh ve erkek-kadın-çocuk gibi üçlüleri de simgeler (Wilkinson, 2014: 286).

Paleolitik dönem mağara ve kaya resimlerinde hayvan çizimlerinin arasında köşelerine konan birer nokta ile belirtilmiş üçgen motifleri, kadın üreme organının şematik anlatımlarıdır ve av hayvanlarının neslinin çoğalması dileğiyle bereket büyüsü olarak kullanıldıkları kabul edilmektedir (Türe, 2004: 57). Bu çizimler, biçimsel olarak belki de çintemani motifinin ilk örneklerini oluşturmaktadır.

Bronz Çağı başlarından itibaren geliştirilen hiyeroglif ve çivi yazısı gibi yazı sistemlerinde, göz önceleri şematik bir üçgenle gösterilmiştir. Bu nedenle üçgen motifi bereket amacının yanı sıra nazara karşı koruyucu muska amacını da yüklenmiştir (Türe, 2004: 57).

Antik Hitit halkı, tepe noktası yukarıya doğru bakan üçgeni kral ve sağlık sembolü olarak, Sümerler ise tepe noktası aşağıya doğru bakan üçgeni kadını ifade etmek için kullanmışlardır (Shepherd, 2002: 335).

Çok tanrılı dinlerde kutsal üçlemeler de oldukça yaygındır. Hintlilerin Brahma, Vişnu ve Shiva üçlemesi; Yunanların Artemis, Selene ve Hecate üçlemesi üçgenle özdeşleştirilmiş ve kutsal kabul edilmiştir (Bucland, 2011: 72).

Hristiyanlığın kutsal üçlüsü; baba-oğul-kutsal ruh sıklıkla üçgen şeklinde gösterilmiştir. Simyacılar; ateş, toprak, hava ve sudan oluşan dört elementi üçgen ile temsil etmişlerdir. Yukarı doğru bakan üçgen ateşi; içinde yatay bir çizgiyle yukarı bakan üçgen havayı, tepe noktası aşağıya doğru bakan üçgen suyu, içinde yatay bir çizgiyle aşağı bakan üçgen ise toprağı sembolize eder (Shepherd, 2002: 335).

Üçgenin hem nazara karşı koruyucu, hem de bereket büyüsü olduğu inancı İslamiyet'le özdeşleştirilmiştir. İslam ülkelerinin süsleme sanatlarında önemli bir yer tutan, Mührü Süleyman veya altı köşeli yıldız motifi, iç içe geçmiş iki üçgenden oluşmaktadır. İki üçgenle etkisi güçlendirilen bu motif, bolluk ve bereketi temsil eder ve aynı zamanda Museviliğin de sembolüdür (Türe, 2004: 54).

Paleolitik dönemden itibaren, köşelerine konan birer nokta ile belirtilmiş üçgen motifler bereket büyüsü olarak kullanılmıştır. Benzer yerleşim düzeni çintemani motifinde devam etmiştir. Benek adı da verilen dairelerin yerleşimi, bir eşkenar üçgenin köşelerine denk gelecek şekilde oluşturulmuştur. Eski dönemlerden itibaren üçgenin bereket, bolluk sembolü olması ve nazara karşı koruyucu etkisinin bulunması, araştırma konumuzla ilgili bağlantımızı oluşturmaktadır.

1.2.4. Soyut Unsurların Sembolizminde Çintemani

Çintemani motifinin benek nakışı, inci şeklindeki tek bir benek ya da sacayağı şeklinde yerleştirilmiş üç benekten oluşmaktadır. Benekler, yalnız başına ya da üçlü gruplar halinde bir

arada kullanıldığı gibi pelenk motifleriyle de görülmektedir. Pelenk motifi; Osmanlı dönemi Türk sanatında kaplan postundaki dalgalı çizgilerden, benek motifi ise pars postundaki lekelerden meydana gelmektedir. Bazı araştırmacılar tarafından dudağa benzetilen bu dalgalı çizgiler, her zaman düzgün biçimde olmayıp parçalı şekillerde de görülmektedir (Doğanay, 2004: 194).

Bu bölümde motif, tasarımın temel unsurları olan çizgi-şekil yönünden ve bu unsurların sembolik anlamları açısından incelenecektir. Bölüm, dalgalı çizgi ve benek olmak üzere iki alt başlıkta ele alınacaktır.

1.2.4.1. Dalgalı Çizgi

Çizgi, görsel alanda insanın en temel ve ilkel anlatım aracı olmuştur. Uygarlığın başlangıcından bu yana insanları etkilemiş ve görsel iletişimi sağlamada önemli rol oynamış; doğayı taklit etmek ve objeleri biçimlendirmek için sürekli olarak kullanılmıştır. Çağlar boyunca insanlar, görülen, hissedilen ya da hayal edilen şeylerin taslakları olan çizime sık başvurmuşlardır. Mağara resimleri, eski Mısır piktogramları ve antik Yunan seramiklerinde kullanılan çizgisel anlatımlar, çizginin önemini açıkça göstermektedir (Öztuna, 2008: 58).

Çizgi, sözlü olarak açıklayamadığımız düşünceleri ve duyguları dışa vurmada önemli bir yer tutmuştur; nesneyi anlatmanın ötesinde soyut ve tümüyle sözlerle aktarılamayan evrensel anlatımları içinde barındırır. Örneğin kimi çizgi türlerinin, bazı ruh hallerine karşılık gelebileceği ve bazı çizgilerin simgesel anlamlar taşıyabileceği varsayılmıştır (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997: 410).

Çizgi çeşitleri, psikolojik yapıları ve anlamları bakımından irdelendiklerinde; eğri çizgilerin kıpırdanma, kaynaşma, hareket ve neşeyi ifade ettikleri belirtilmektedir. Çizgilerin eğrileri arttıkça basit devinimden, dinamik bir harekete ulaştıkları görülmektedir. Yuvarlak ve eğri çizgiler; yumuşaklığı, hoş ve ritmik bir hareketi ifade ederken; eğri-dairevi-eğimli çizgiler gücü, hareketi, dönüşümü imgeler (Özkartal, 2009: 61). Hafif dalgalı çizgiler; şefkat, yumuşaklık, hoşgörü ve zarafeti, derin dalgalı çizgiler ise; kuvvet ve heyecanı simgeler (Ersoy, 2000: 70).

Çizgi, içerdiği anlatım gücüyle yineleme ya da karşıtlık duygusu uyandırarak iç benliğin, duygu ve inançların dışa aktarımı amacıyla kullanılır. Çizgiler arasındaki boşlukların değişik renk ve tonlarda olması, hacim, doku, konum gibi nitelikleri ortaya çıkartır (Özkartal, 2009: 69).

Dalgalı şeritler, kıvrımlar, sarmallar yalnızca süsleme unsuru olarak kullanılmamışlardır. Dalgalı çizgiler, dış dünyadaki ilişkileri, yaşamdaki ve insanın iç dünyasındaki dalgalanmaları, iniş çıkışları, doğadaki kıvrımları simgeci bir anlatımla ifade

etmişlerdir. Tüm bunların yanında yaşamın temel prensibi olan doğumu ve ölümü, yükselişi ve çöküşü, bütünü ve parçaları anlatmak için de kullanılmışlardır. Bu açıdan ele alındığında çintemani motifinin birlikte sıklıkla kullanıldığı pelenk çizgileri, hafif dalgalı yapısı, yumuşak kıvrımlarıyla ve yatay düzlemde yerleşimiyle kompozisyona ve desene hareketlilik ve dinamizm kazandırmaktadır.

Osmanlı kumaşlarında pelenk çizgileri genel olarak, bazen tek başına, bazen üç beneklerin aralarında, bazen de ait olduğu dönemin motifleriyle birlikte; şaşırtmalı sıralarda, beneklerin etrafında verev formlar oluşturacak biçimde, merkezden dışa doğru açılan düzende sık veya seyrek aralıklarda yerleştirilmişlerdir.

1.2.4.2. Benek

Benekler, görsel her şeyin yapıtaşı olan şekiller içerisinde ele alınmaktadır ve oldukça yoğun anlamlar taşıyabilmektedirler. İlkçağlardan beri, özellikle yazının bilinmediği zamanlarda kolaylıkla temsil edilemeyecek anlam ve düzlemlerin ifade edilmesinde kullanılmışlardır (Wilkinson, 2014: 284). Benek motifi; daire, oval ya da eğrisel şekiller gibi kavisli yapısı sayesinde derinliğe hareket katmış ve yüzeysel mekan etkisi yaratmıştır (Öztuna, 2008: 85).

Benekler, çizgi ya da kenarla betimlenen, kapalı, iki boyutlu bir figür, alan veya boşluk olarak tanımlanır ve çizgi, renk, doku ve ton alanlarıyla elde edilir. Kullanım şekline bağlı olarak statik, hareketli, dar ya da geniş bir izlenim yaratabilirler (Öztuna, 2008: 77).

Doğada var olan en yaygın şekiller; yumuşak, esnek, kavisli ve düzensiz olan organik şekillerdir. Geleneksel Türk sanatlarının tüm dönemlerinde geometrik ve organik şekillerin çeşitli kombinasyonları kullanılmıştır. Anadolu Selçukluları ve Osmanlılar, dekoratif geometriyi ve organik şekilleri ana sanat formuna dönüştürmüşlerdir (Öztuna, 2008: 80-81).

Çintemaniyi oluşturan benek motifi, organik ve geometrik şekiller kategorisinde yer almaktadır ve uğurlu sayılmaktadır. Beneğin iyilik, şans getirici olduğuna, tılsım ve büyüsüne inanan Türkler, kökeni Avrasya hayvan stiline kadar uzanan benek motifini, at koşum takımlarında ve hükümdarların kıyafetlerinde oldukça sık kullanmışlardır. Minyatürlerde Türk hükümdarlarını, uğuruna inandıkları benekli atlara binerken (Öney, 1967: 124) veya çintemani motifli kaftan ve şalvar giyerken tasvir etmişlerdir.

1.2.5. Sayıların Sembolizminde Çintemani

Batıl inançlardan bilimsel çalışmalara kadar pek çok alanda karşımıza çıkan sayılar, matematiğin yanı sıra sosyal bilimlerde de başvurulmuş bir kaynak olmuştur. Temelde evrensel geçerliliğe sahip anlamları olmasına rağmen bazı sayılar, bazı kültürlerde daha sık bir şekilde işlenirken bazı sayıların ise daha az ele alındığı görülür. Bir, üç, dört, beş, yedi, dokuz ve kırk

gibi bazı sayılara özel anlamlar yüklendiği ve bu sayıların kutlu sayıldıkları dikkat çekmektedir (Bozkurt, 2012: 718).

Sayılar çeşitli anlamlar yüklenmesi ve bu anlamların yorumlanması mitolojik dönemlere kadar uzanmaktadır. Bu dönemde her şeyin ruhlar ve tanrılarla ilişkili olduğu düşünülmüş ve sayıların gizemine inanılmıştır. Büyücülük yapmak için veya yinelenerek duaları daha etkin kılmak için sayıları kullanmışlardır. Eski kültürlerde nesnelerin veya olayların belirli bir sayıda olması büyük önem taşımıştır. Böylece sayma yöntemi olarak ortaya çıkan sayılara güçlü bir sembolizm yüklenmiştir (Wilkinson, 2014: 294).

Gerek İslamiyet öncesi gerekse İslamiyet sonrasında Türkler, sayı gibi pek çok şeye sembolik anlam yüklemişler; bunların koruyucu, tılsımlı etkisi olabileceğine inanmışlardır. Çintemani beneklerinin, bazen tek "bir" daire şeklinde; bazen de bir üçgeni oluşturan "üçlü" gruplar şeklinde kullanımı, bir ve üç sayılarının sembolik açıdan ele alınması gereğini ortaya çıkarmıştır.

1.2.5.1. Bir Sayısı

Bir, sayı sisteminin ilk sayısıdır ve dinsel geleneklerde önemli yer tutar. Her sayıya nüfuz etmiş ve tüm sayıları kendinde birleştirmiştir. Her zaman aynı ve değişmezdir. Kendisiyle çarpıldığında yine kendisini verir. Parçası olmasa da bölünebilir (Shimmel, 2012: 51).

Geometrik olarak nokta ile gösterilen "1" sayısı, Pisagorcü düşünürlerce gerçek bir sayı olarak ele alınmamış, yapıcı-yaratıcı özelliğinin yanı sıra hem eril hem de dişil olarak görülmüştür (Shimmel, 2012: 51).

Kadim Hint geleneğinde, başlangıçsal ve her şeyi kapsayan ilkenin ikincisiz "1" olduğu görüşü benimsenmiştir. Yine Hint uygarlığında bir, üstün ruh, yok edilemez olan; yer, ay gibi kavramlara karşılık gelmektedir (Ifrah, 2005: 36-37). Eski Çin kültüründe ise "1"; bütünü, mükemmeli, kutupsallığın ötesindeki Mutlak'ı temsil etmiştir (Shimmel, 2012: 52).

İslamiyet'te bir, ilahiliğın ideal sembolüdür. Tek ve mutlak olanı, Allah'ı temsil eder. Hem Arapça Allah sözcüğünün hem de Arap alfabesinin ilk harfi olan elif, "1" şeklindedir. Elif'in ebced hesabındaki sayısal değeri 1 olduğundan, her şeyin ilki olan Allah'ı temsil ettiğine inanılmıştır (Bozkurt, 2012: 719).

1.2.5.2. Üç Sayısı

Üç sayısı, antik çağlardan itibaren temel bir sayı olarak benimsenmiştir. Tanrıda, evrende ve insanda var olan düzeni ifade etmektedir (Ersoy, 2000: 22). Çin düşünce sisteminde üç, eril bir sayıdır ve gökyüzü-yeryüzü arasındaki konumundan dolayı insanla özdeşleştirilmiştir (Eberhard, 2000: 312).

Hint uygarlığında üç sayısı; üç dünya, üç mücevher, üç amaç ve üç göz gibi kavramlarla ilintilidir (Ifrah, 2005: 192-193). Çok eski tarihlerden beri düşünürler "3" e özel göndermelerle "1" in çokluğa açılımını açıklamaya çalışmışlardır.

"3" ün dinler tarihindeki rolü, üçlemeli tanrıların oluşumuna ve keşfine yol açmıştır. M.Ö. III. bin yılın başlarında, Sümer tanrıları, Anu, Enlil, Ea göğe, havaya ve yere karşılık gelmiş; Eski Babil'de Sin (Ay), Şamaş (Güneş) ve İştar (Venüs) astral üçlemesine tapılmıştır. Benzer şekilde de Hristiyanlıkta da baba-oğul-kutsal ruh üçlemesi önemli bir yer tutmuştur (Shimmel, 2012: 71).

Mitolojik dönemlerde üçlü tanrı şeklinde kendini gösteren üçleme ve üç sayısı etrafında oluşan değişik sembolik anlamlar, Anadolu'da gelenek, görenek ve inançlarda farklı şekillere bürünerek kendini göstermiştir. Anadolu'da çok eski dönemlerden itibaren üç sayısına kutsal ya da uğurlu kabul edilen bir takım anlamlar yüklenmiş, gerek dini hayatta gerekse günlük yaşamda gerçekleştirilen bir takım pratiklerde üç sayısının manevi anlamlarından yararlanma yoluna gidilmiştir (Bozkurt, 2012: 721).

2. BÖLÜM

OSMANLI KUMAŞ SANATI



2. BÖLÜM

OSMANLI KUMAŞ SANATI

Maddi kültürünün en önemli ürünlerinden biri olarak değerlendirilen dokumacılık, en eski medeniyetlerden günümüze kadar gelişerek devam etmiştir. Göktürk, Hun, Uygur gibi Türk toplulukları göçebe çadır yaşamlarında dokumacılık geleneğini en iyi şekilde sürdürmüşler, ipekli dokumaları para yerine ticarete kullanmışlardır. Yapılan arkeolojik kazılar sonucunda elde edilen bulgulardan dokumacılığın, büyük medeniyet merkezleri olan Mısır, Mezopotamya, Hindistan, Çin, Orta Asya ve Anadolu'da geliştiği anlaşılmaktadır.

Türkler Anadolu'ya geldiklerinde, geçmişi çok eskiye dayanan ve sonraki medeniyetlerin zenginleştirdiği dokumacılıkla karşılaşmışlardır. Çatal Höyük'te yapılan kazılarda Neolitik döneme (M.Ö. 6000) ait kumaş parçaları bulunmuştur (Yağan, 1978: 62).

Güney Sibirya'da Altay dağları eteklerinde Pazırık'ta, Rus arkeologu Rudenko tarafından açılan M.Ö. IV. ve III. yüzyıldan kalma kurganlarda, Hunlara ait halı, kumaş, renkli keçe, aplike örtüler gibi hayvan mücadele sahneleri ve insan figürleri ile süslü çok zengin tekstil işleri ele geçmiştir (Resim 45) (Aslanapa, 2011: 1).



Resim 45: V. Pazırık Kurganından çıkartılan Hun halısı.

Kaynak: <https://tr.wikipedia.org/wiki/File:Scythiancarpet.jpg>[E.T.: 16.08.2016]

Yine Selenga nehrinin Baykal gölüne aktığı yerin yakınında Noin Ula bölgesinde açılan kurganlardan bir çok ipek, keçe ve yün kumaşlar çıkarılmıştır (Aslanapa, 2011: 5-6).

VI. yüzyılın ortalarında Orhun Nehri'nin batısında Ötügen'de kurulan Göktürklerle dair pek fazla bilgi olmamasına rağmen, VIII. yüzyılda yerine kurulan Uygur Devletiyle ilgili bir çok renkli döşeme ve halı ele geçirilmiştir (Aslanapa, 2011: 14).

İslamiyet'i kabul ettikten sonra Türkler, tamamıyla özgün, büyük bir sanat geliştirme hareketine Asya'da kurdukları Müslüman Devletleri ile başlamışlardır. (Aslanapa, 2011: 25).

Türkler, Orta Asya'da yerleşik Çin kültürüne komşu olmalarına rağmen, dokumalarının geleneksel niteliğini kaybetmemişler ve Anadolu'ya geldiklerinde de bu özelliklerini korumuşlardır (Uğurlu, 1994: 326). Batıya göç edişleri sırasında bulundukları değişik coğrafi bölgeler ve karşılaştıkları farklı iklim koşulları Türklerin dokumacılık sanatı

üzerinde etkili olsa da, önce İran'da Büyük Selçuklular, sonrasında Anadolu Selçukluları ile dokuma geleneklerini devam ettirmişlerdir (Alpat, 2010: 27).

Anadolu topraklarında büyük uygarlıklardan birini kuran Selçuklular, özellikle süsleme sanatlarında çok ileri seviyelere ulaşmış, Osmanlı kültürü ve sanatının temellerini oluşturmuşlardır.

Başlangıçta dokumalarında Orta Asya'dan gelen step kültürünün göçebe özelliklerini taşıyan Osmanlılar, sonraları Anadolu'da var olan Bizans'ın yerleşik kültür ve sanat anlayışını da sentezleyerek kendilerine özgü dokuma sanatını geliştirmişlerdir (İmer, 1996: 61).

Osmanlı dokumacılığı, XVI. yüzyıl klasik dönemin çeşitli örneklerini vermeden önce çevresinin gelişmiş dokuma sanatının mirasçısı olmuştur. Dokuma sanatındaki temel etkiler özellikle Anadolu Selçukluları ve Beylikler dönemi dokumalarından aktarılmıştır (Tezcan, 1993: 19). Büyük Selçuklular zamanında diğer sanat dallarına paralel olarak kumaşlarda da gelişmeler olmuş, bu kumaşlar zamanla yıprandıkları için elimize çok nadir örnekler ulaşabilmiştir (Aslanapa, 2011: 358).

Anadolu, Ortaçağ'da oldukça tanınmış bir kumaş üretim merkezi olmasına rağmen, bu çağdan kalan kumaş örneği yok denecek kadar azdır. XIII. yüzyılda Marco Polo, XIV. yüzyılda İbn-i Batuta gibi gezginler yazılarında, Anadolu'nun ipek, kadife ve diğer kumaş dokumalarının ününden söz etmişlerdir (Kuban, 2005: 194).

Anadolu Selçuklu dönemi ile Osmanlı dönemi arasında kalan, Anadolu Beylikler döneminin kumaşları hakkında fikir edinebilmek güç olsa da, XIV. yüzyıldaki kumaşlara ait farklı bilgilere ulaşılabilmektedir (Aslanapa, 2011: 358).

Moğol istilaları ile kargaşanın hakim olduğu bu yüzyılda Yıldırım Beyazıt ve Timur ile yapılan savaşlar sonucunda, Bursa'daki gelişmiş durumda olan dokuma sanatı sarsıntıya uğramış, çok miktarda kumaş ve değerli eşya tahrip edilmiştir (Gürsu, 1988: 32). XIV. yüzyıla ait arşiv kayıtlarında, Anadolu'nun çeşitli bölgelerindeki beyliklerde ipekli kumaşların dokunduğuna ilişkin belgeler bulunmaktadır. Dönemin kaynaklarında sıklıkla adı geçen; Alaşehir'in kızıl eflâdı veya vale denilen kumaşı, Denizli bezi, Ak alemli, Denizli bezi, kırmızı kemha gibi kumaş adları, Anadolu Beyliklerinde ve Osmanlıların ilk devirlerinde ileri bir dokumacılık sanatının olduğunun göstergesidir (Aslanapa, 2011: 359).

İstanbul'un fethinden sonra Osmanlı Saray teşkilatı kurulup büyürken dokumacılık da gelişmesini sürdürmüştür. Anadolu'dan Selçuklu izlerini alan, Bizans aracılığıyla da Batı'dan etkilenen Osmanlı, tüm bunları özümseyerek özgün Türk Dokumacılığını yaratmıştır. Daha sonraki dönemlerde buna, siyasi ilişkileri dolayısıyla İran ve Mısır sanatının etkileri de eklenmiştir (Tezcan, Okumura, 2007: 23).

Ekonomik, ticari, sosyal nedenlerden dolayı dokuma sanatı, Osmanlı İmparatorluğu'nun yükselmesine paralel olarak gelişmiş ve belirli bir sisteme ulaşmıştır. Teknik ve sanatsal açıdan devlet hazinesine en büyük geliri sağlayan ve İmparatorluğun siyasi tutumunu belirleyen bir etken olmuştur.

Osmanlı Sanatının önemli bir dalı olan dokumacılık sanatı, önce Bursa ve Edirne'de daha sonra İstanbul'un 1453'te alınıp başkent olması ile İstanbul'da gelişmiştir. Klasik Osmanlı sanatının temellerinin atıldığı XV. yüzyıl, Beylik sanatından imparatorluk sanatına geçilerek sanat dalları arasında üslup birliğinin sağlandığı bir dönem olmuştur (İmer, 1996: 61). Fatih Sultan Mehmet'in kültür politikaları sonucunda Osmanlı uygarlığının olgunlaşma süreci hızlanmış, bu dönemde İslam bilim ve sanatıyla olduğu kadar Hristiyan kültürüyle de ilgilenilmiştir. Doğulu ve Batılı pek çok sanatçı Topkapı Sarayı'nda bir araya toplanmıştır. Böylelikle Orta Asya'dan Rönesans İtalya'sına kadar çeşitli kültürleri benimseyen kapsamlı ve özgün bir sanat anlayışının oluşması sağlanmıştır (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 2008: 1394). Bursa'da toplanan kumaş sanayi etkili bir gelişim göstermiş; geniş ölçüde çeşitli kumaş ve kadifeler dokunmaya başlanmıştır. Yine bu yüzyılda Türk ve İtalyanlar arasında yakın siyasi ve ticari ilişkiler kurularak kumaş üretimi ve ticareti yapılmıştır (Gürsu, 1988: 39).

XVI. yüzyıla gelindiğinde ise Osmanlı ipekli dokuma üretim merkezi, Bursa'dan ağırlıklı olarak İstanbul'a kaymıştır. Yüzyılın başlarında saray için ipekli dokuma üretimi yapan Kârhane-i Hassa kurulmuştur. Kumaşlarda kullanılan altın ve gümüş gibi kıymetli tellerin israfının önlenmesi için çeşitli kanunlar çıkarılmış, kumaşların kalitesinin korunması için saraydan memurlar görevlendirilmiştir (Tekin, 2012: 172). Devlet yönetiminin merkezileşmesiyle sanat etkinlikleri kurumsallaşmış ve sanat hareketlerinin tek elden yürütülmesi sağlanmıştır (Gürsu, 1988: 41). Çeşitli kaynaklar, sanat etkinliklerini kurumlaştıran Nakkaşhane'nin yüzyılın ilk çeyreğinde kurulduğuna işaret etmektedir (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 2008:1394).

Osmanlı İmparatorluğu'nda ipekli dokumalar, İmparatorluğun siyasi ve ekonomik hayatına paralel olarak gelişmiş ve devlet hazinesine büyük gelir sağlamıştır. XVI. yüzyılda teknik ve sanatsal olarak üst düzeye ulaşan dokumalar, XVII. yüzyılın ikinci yarısından sonra ekonomik durumun bozulmaya başlamasıyla birlikte kalite açısından düşüş göstermişlerdir (Bilgi, 2007: 12).

XVI. yüzyılın ikinci yarısında kumaş desenlerine uygulanan üsluplar, XVII. yüzyılın birinci yarısında da kullanılmış ve iki dönem arasında üslup birliği yaratılmıştır (Gürsu, 1988: 105).

XVII. yüzyılın ikinci yarısından itibaren İmparatorlukta baş gösteren kargaşalıklar ve 1683'te Viyana kuşatması neticesindeki başarısızlıklarla Osmanlı İmparatorluğu gerileme dönemine girmiş, bu durum ekonomi, kültür ve sanat üzerinde de olumsuz etkiler yaratmıştır. Osmanlı sanatının her kolunda olduğu gibi kumaş sanatında da batı etkileri görülmeye başlanmıştır. Avrupa kumaşlarının iç piyasayı ele geçirmesi, yerli imalatla rekabetin zorlaşması ve ithal kumaşları taklit ederek üretim yapması yerli kumaş sanatının gerilemesine yol açmıştır (Gürsu, 1988: 105-108).

XVII. yüzyılın ortasından itibaren başlayan batı etkisi, hızla Orta Asya İslam özelliklerinin yerini almaya başlamıştır. 1739'da Fransızlara önemli imtiyazlar verilmesiyle her alanda batı etkisi, özellikle Fransız etkisi artmıştır (İmer, 1996: 62).

İngiltere, Fransa, İtalya gibi Avrupa devletlerinde teknik ilerlemeler ve sanayinin makineleşmeye dönüşmesi, Osmanlılar ile Avrupa arası teknikte ve üretimde farklılıkların ortaya çıkmasına neden olmuştur (İmer, 1996: 62). XVIII. yüzyılda Avrupa dokuma sanayisindeki teknik gelişmeler tekstil üretimini arttırmış; Jakarlı Avrupa kumaşlarının Osmanlı pazarına girmesiyle birlikte, Osmanlı tezgahları talebi karşılamada yetersiz kalmıştır. Buna bağlı olarak saray, dokumacılığın devamı için bir takım önlemler almıştır (Bilgi, 2007: 15).

XIX. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu gerilemeye devam etmiş ve yüzyılın sonuna doğru politik ve ekonomik gücünü iyice yitirmiştir. Padişahlar batı yaşam tarzını benimsemişler ve yeni saraylar yaptırmışlar; bunun sonucunda sanatın sarayla ilişkisi azalmış ve Ehl-i hiref teşkilatı tarihe karışmıştır (Gürsu, 1988: 142).

Ülke içerisinde yapılan ticaretten gümrük alınması, yabancılara ekonomik ve ticari imtiyazlar tanınması, yerli kumaş endüstrisine büyük bir darbe vurulmasına neden olmuştur. Kumaş endüstrisini canlandırmak için kurulan Hereke fabrikası, 1875 yılına kadar yalnız saray için üretim yapmıştır (Gürsu, 1988: 142).

Yüzyıllar boyunca ipek dokumalar, Osmanlı saray yaşamında önemli bir yere sahip olmuştur. Teknik, yapı ve desen özelliğine göre çeşitlilik gösteren ipek kumaş türlerinin gruplanmasını araştırmacılar farklı şekilde yapmışlardır. Kaynaklarda, Osmanlı ipekli kumaşlarının dokuma tekniğine göre kadife (çatma), sırmalı (seraser) ve kemha olarak üç ana başlık altında toplandığı görülmektedir. Bunların dışında canfes, gezi, hatayi, kutnu, atlas gibi kumaş türleri de bulunmaktadır (Tekin, 2012: 173).

Araştırmamızın bu bölümünde, Osmanlı İmparatorluğunda siyasi, ekonomik ve kültürel açıdan önemli bir yere sahip olan kumaşların yüzyıllara göre gelişimi hakkında genel bir bilgi verilmiş ve sonrasında Osmanlı kumaş türleri ele alınmıştır.

Kumaş türleri, "Türk Kumaşları", "Kaftanlar"; Fikret Altay, "Türkçede Kumaş adları"; Mine E.Özen, "Türk Dokumacılık Sanatı Çağlar Boyu Desenler"; Nevber Gürsu, "İpek Osmanlı Dokuma Sanatı"; Nurhan Atasoy, Walter B. Denny, "Osmanlı dönemi Kadın Giyimleri"; Melek S. Apak v.d., Büyük Larousse gibi kaynaklar incelendikten sonra, literatürde en sık kullanılanları alfabetik olarak ele alınmıştır.

2.1. Osmanlı İmparatorluğu Döneminde Kullanılan Kumaş Türleri

Desen, teknik ve malzeme açısından imparatorluğun görkemi, kültür ve zenginliğini yansıtan Osmanlı saray kumaşları, literatürde dokundukları çevreye, malzemelerine, dokuma teknik ve desen özelliklerine göre farklı gruplar altında toplanmıştır.

Çok fazla çeşitlilik gösteren Osmanlı kumaşları, malzeme özellikleri açısından ele alınmaya imkan sağlayacak niteliklere sahiptir. Malzeme bakımından incelendiğinde kumaşların; ipek, pamuk, yün, keten ya da karışık hammaddelerden yapılmış olduğu görülmüştür. Ancak yapılan kaynak taramalarında kumaşların çoğunlukla alfabetik bir dizin içinde ele alındığı tespit edilmiş ve bu sebeple yaygın kullanım tercih edilmiştir. Diğer taraftan, konumuz kapsamında, Çintemani motifinin en çok kullanıldığı; seraser, kemha, kadife/çatma gibi kumaşlar daha detaylı bir şekilde tekrardan incelenmiştir. Çintemani desenli kumaşlar; desen, üslup, kompozisyon, bezeme özellikleri, diğer motiflerle birlikteliği ve renk açısından ele alınmış ve bu kumaşları içeren tablolar oluşturulmuştur.

Osmanlı kumaşları içinde Çintemani motifini inceleyebilmek için motifin tekstile ait örnekleri aşağıda yer alan kumaşlar arasında belirlenmeye çalışılmıştır.

- 1. Aba:** Yün yapağının keçeleştirilmesiyle elde edilen kalın yünlü bir kumaştır (Altay, 1974:10).
- 2. Abâi:** Klaptan ve ipekle işlenmiş, genellikle döşemelik ve bohçalık olarak kullanılan, iri desenli ipekli bir kumaş türü (Özen, 1981: 299).
- 3. Abani:** Kuşak, sarık, başörtüsü, bohça, yorgan yüzü yapımında kullanılan, sarıya yakın beyaz zemin üzerine açık turuncu ipekle süslemenin işlendiği bir kumaş. Etna ve ala olmak üzere iki çeşidi vardır (Salman, 2004: 16).
- 4. Ahmediye:** Çatma olarak adlandırılan ve daha çok döşemelik olarak kullanılan ipekli bir kumaştır (Özen, 1981: 300). Bazı kaynaklarda kırmızıya çalan mor ya da turuncu ipekten, üzeri yaprak desenli, ucu püsküllü bohçalık kumaşa ve bundan yapılan sarığa da Ahmediye denildiği tespit edilmiştir (Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi, 1986: 204).
- 5. Alaca:** Lacivert ya da bordo zemin üzerine sarı çizgileri olan bir tür pamuklu kumaştır (İnalçık, 2008: 103). Pamuklu iplikle dokunan alacalar, kadın ve erkek iç-dış giyiminde kullanılmıştır (Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi, 1986: 310).

6. Altınoluk: Genellikle erkek gömlekleri ve kadın elbiseleri yapımında kullanılan, kırmızı zemin üzerine sarı, siyah, beyaz, mavi, yeşil, mor çizgilerden oluşan yarı ipekli bir kumaş türüdür (Önlü, 1994: 332).

7. Altıparmak: Al veya lacivert zemin üzerine altı renk yollu olarak dokunan kumaş cinsidir. Erkek mintanı ve kadın entarisi yapımında kullanılır (Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi, 1986: 470).

8. Arşın: Altın, gümüş, ipek iplikle dokunan ve özellikle giyimde kullanılan bir kumaş türüdür (Apak, Ündüz ve Eray, 1997: 21).

9. Atlas: İnce pamuktan sık dokunmuş, genellikle düz renkte olan ve ipeğin parlaklığını yansıtan kumaş türüdür (Altay, 1979: 19). Osmanlılarda XVII. yüzyıla kadar çok talep görmemiş, sonraları pahalı, dayanıklı ve parlak olmasından dolayı saray mensuplarınca benimsenmiştir. Dokuma tekniklerine göre: çözümlü, atkı yüzü, çift yüzü, mat ve yanardöner olmak üzere çeşitleri vardır (Salman, 2004: 19).

10. Basma: Üzerine renkli çiçek veya desen basılmış pamuklu kumaştır. İçi havlı ve dışı perdahlı olanlara pazen, içi perdahlı ve dışı havlı olanlara divitin denir (Özen, 1981: 303).

11. Beledi: Bezayağı örgüsüyle beledi tezgahı denen özel tezgahlarda dokunmuş, çift katlı pamuklu bir kumaştır. Genellikle geometrik formlardaki desenlerde dokunmuşlardır (Salman, 2004: 20).

12. Bervanik: Malatya ve çevresinde dokunan bir çeşit pamuklu dokumadır. Dokumanın desenlendirilmesinde ağaç kalıp baskı tekniği uygulanır (Salman, 2004: 21).

13. Bindallı: Büyük dallarla süslü ipekli bir kumaştır (Apak, Ündüz ve Eray, 1997: 22).

14. Boğası: Amerikan bezine benzeyen, pamuk ipliğinden dokunmuş beze verilen addır (Özen, 1981: 305).

15. Bürümcük: Ham ipek veya pamuktan, genellikle bezayağı örgüsüyle dokunan ve iç giyim, peştamal, yorgan astarı yapımında kullanılan ince bir kumaş türüdür (Özen, 1981: 306).

16. Canfes: Atkı ve çözgüsü ipek iplikten olan ve genellikle bezayağı örgüsüyle dokunan, parlak ve sert yapıda tafta türü bir kumaştır. Çeşitli renklerde dokunduğu gibi genellikle çözgüsü mor ve altın sarısıdır. Elbise, cepken, ferace, şalvar, mintan, yorgan yüzü, bohça yapımında kullanılmıştır (Salman, 2004: 23).

17. Çatma: Düz zemin üzerine kadife tekniği ile kabartma motifler oluşturularak dokunan desenli kumaş türüdür. Çatma kumaşlarda desenler, zemine oranla daha yüksek hav çözgüleriyle oluşturulur. Bazı çatma türlerinde zemin alanlarının havlı, desenlerin düz olduğu görülür. Havsız olan kısımlarda genellikle kalın pamuk ipliği kullanılır. Zemin atkısı dışında yüzeyi örtmek amacıyla takviye atkısı olarak ipek, klaptan, sim gibi değerli ipliklerin

kullanımına da rastlanır. Takviye atkılarının cinsine ve motiflerine göre çatmalara çeşitli isimler verilmiştir. Açık renk ipek iplik kullanılan çatmalara **muhakkaş** çatma kadife, ipek iplik yerine klaptan ya da sim kullanılan çatmalara **müzehhep** (çıtınlı) çatma kadife, motifleri yol yol ve dönüşümlü olarak havlı olan çatma hadiyelere **çubuklu çatma hediye** adı verilir (Salman, 2004: 24).

18. Çit: Pamuk ipliği ile bezayağı örgü tekniğinde dokunmuş ve üzeri baskı yöntemi ile desenlendirilmiş bir dokuma türüdür. Chitz veya Indiennes olarak da adlandırılır. Kadın şalvarı, yatak örtüsü, yastık yüzü ve entari olarak çok çeşitli yerlerde kullanılmıştır. XVI. yüzyıldan sonra yaygın olarak tüketilmiştir (İnalçık, 2008: 101).

19. Çitari: İpek ve pamuk karışık dokunmuş sarı ve kırmızı çubuklu kumaş çeşididir (Aytaç, 2015: 8).

20. Çubuklu: Genellikle peştamal ve elbiselik yapımında kullanılan çizgili bir kumaş türüdür. Zemini küçük çiçeklerle süslü olan çeşitleri de vardır (Özen, 1981: 309).

21. Çuha: Çözüğü ve atkısı tek kat yün ipliğinden genellikle dimi yada bez ayağı örgüyle sıkça dokunmuş kalın bir kumaş türüdür. Genellikle askerlerin kışlık giysilerinde (Altay, 1979: 11), ferace, yelek, çakşır, eyer teğeltisi yapımında kullanılmıştır (Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi, 1986: 2800).

22. Damasko: Atkı yüzü ve çözgü yüzü ile oluşturulan, tek renkli, ipekli ya da bazen ipek, yün, pamuk karışımı döşemelik kumaş türüdür. Osmanlı'da ipek ve keten karışımıyla dokunmuş ve adına Şam kumaşı veya dimişki de denilmiştir (Salman, 2004: 27).

23. Dibâ: Fransızların brocard adını verdikleri, canfesten daha kalın olan, motif atkılarında klaptan, sırma, sim gibi altın ve gümüş iplikler kullanılarak dokunmuş ipekli veya kadife bir kumaş türüdür (Koçu, 1976: 89). Sarayda en çok tercih edilen kumaşlardan olup giyimde, döşemelik ve perdelik olarak ya da yorgan yüzü yapımında kullanılmıştır (Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi, 1986: 3136).

24. Futa: Bir zemin üzerine çizgili ve kareli olarak bezayağı örgüde dokunan ipekli peştamal türüdür (Önlü, 1994: 332).

25. Gezi: Çözüğü ipek, atkısı genelde pamuk veya pamuk-ipek karışımlı sık dokunmuş hareli bir kumaştır. XVI. yüzyılda dokunan saray kumaşlarından olan gezi, daha çok dış kaftan ve astarlık yapımında kullanılmıştır (Altay, 1979: 12).

26. Hatayi: İpek ve klaptanla dokunmuş sert bir kumaş türüdür (Gürsu, 1988: 26).

27. Kadife: Çözüğü ipek, atkısı bazen ipek bazen de pamuktan olan havlı kumaştır. Kadifenin havı, çözgülerin arasına atılan fazla çözgü iplerinin ön yüze çıkarılıp aynı seviyede kesilmesiyle elde edilir (Altay, 1974: 16). Havı yapan çözgüler, kumaşın yüzüne, atkının

bulunduğu yerlere yerleştirilerek teller yardımıyla çekilip çıkarılır daha sonra kesilir (Gürsu, 1988: 25).

Türk kadifeleri; tamamı havlı, havsız, klaptanlı ve çatma (hem havsız hem de klaptanlı olan) olmak üzere dört gruba ayrılmıştır (Atasoy, v.d., 2001: 333). Kadifenin tarihinin oldukça eskilere gittiğine, Selçuklular döneminde de kadife yapıldığına ve çatma-i kadife-i pelengi adıyla anıldığına dair kaynaklarda çeşitli bilgiler yer almaktadır. Arşivlerde; yekrenk kadife, münakkaş, kadife (desenli), kadife-i müzehhep (gümüş ve altın telli) ve kadife-i benek (desenli benekli kadife) gibi adlar da geçmektedir (Gürsu, 1988: 25).

28. Keçe: Yün liflerinin sıcak ve nemli bazı işlemlerden geçirildikten sonra dövülüp sıkıştırılmasıyla liflerin birbirine geçmesi sonucu elde edilen kalınca bir kumaş türüdür (Salman, 2011: 218).

29. Kemha: İpekli dokumalar arasında ağır, gösterişli ve tok bir kumaştır. Kaftanlık ve döşemelik olarak kullanılmıştır. Atkısı ve çözgüsü ipek, üst sıra atkısı altın ve gümüş klaptanlı ayrıca takviyeli bir kumaştır (Tezcan, 1993: 31-32). Altın telle dokunmuş olanlarına altınlı anlamına gelen müzehhep kemha, gümüş telle dokunmuş olanlarına simli kemha denilmektedir. Ayrıca, dokundukları yere veya dokuma tarzlarına göre de adlandırılır: Bursa kemhası, gülistani kemha, yekrenk veya dolabi kemha, nakışlı kemha, çiçekli kemha gibi (Arseven, 1983: 1023).

30. Kutnu: Çözgüsü ince ipek, atkısı iki pamuk ve bir ipekten olan enine yollu, kalın bir dokuma türüdür (Altay, 1974: 18). Alacanın benzeri bir kumaş olan kutnu, zamanla yalnızca ipekli kumaşlar için kullanılmıştır (Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi, 1986: 7218).

31. Münakkaş: Renkli ipek ipliklerle veya sırma, sim, klaptan* gibi madeni iplikler ile motifli olarak dokunan ipekli kumaş türüdür (Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi, 1986: 8452).

32. Selimiye: Çözgüsü ve atkısı ipekten, genellikle boyuna yollu, yolların içi çiçek suyu desenli bir ipeklidir (Tezcan, 1993: 35).

33. Seraser: Çözgüsü ipek, atkısı ise ipek üzerine sarılmış gümüş veya altın tel veya doğrudan doğruya gümüş tel kullanılarak dokunan kumaştır. Altınım gümüşüm adı da verilen, Fransızca "taqueté" olarak da bilinen bu kumaş, atkı yüzü birleşik bir dokuma türüdür. Düz ve çiçek desenli olan iki çeşidi bulunmaktadır. Çiçek desenli olanlarına çiçekli seraser veya seraser-i müzehhep denilmektedir (Altay, 1979: 14).

* **Klaptan (Kılbadan):** İpek ip üzerine altın ya da gümüş tel sarılmasıyla elde edilen iplik türüdür (Sürür, 1976: 32).

Baştanbaşa anlamına gelen seraserde desen, kumaşın bir enini kaplayacak ve değerli tellerini gösterecek biçimde oluşturulmuştur. Kumaşın en belirgin özelliği, altın ve gümüş tellerin yoğunluğu, konturların tek renk iplikle dokunması, desenin sade fakat görkemli olmasıdır. Konturların çoğu açık yeşil, bazen de turuncu iplikle belirlenir. Genellikle tören ve hilat kaftanları, hediye kumaşlar ve yastık yüzü yapımında kullanılmıştır (Gürsu, 1988: 26).

34. Serenk: Sehrenk ve salenk olarak da bilinir (Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi, 1986: 10306). XV. yüzyılın ikinci yarısından sonra görülen ve ipekle dokunmuş bir kumaştır. Genelde zemin güvezi ve kendinden desenli olup üç renkli dokunmuştur. Desenler çoğunlukla çiçek ve beneklerden oluşur. Çiçekli olanlara serenk, beneklilere şahbenek, düz olanlara ise sade serenk denilmiştir (Altay, 1979: 16).

Üç renk anlamına gelen ve daha sonra altın tel yerine sarı ipek iplik kullanılan ve renk sayısı artırılan bu kumaş, Osmanlı İmparatorluğu'nun ekonomik durumunun bozulduğu sıralarda altın ve gümüş israfını önlemek için üretilmeye başlanmıştır. Serenk kumaşlar, kemha ve seraserin yerine dokunmuştur (Salman, 2011: 224).

35. Sevayi: İpek ve klaptanla dokunmuş, XVIII. yüzyılın ikinci yarısına ait ipekli bir kumaş türüdür. Kumaş deseni genelde, serpm ve sıra ile bazen de geometrik şema içerisinde dizilmiş kısa dallı yaprak ve çiçeklerden oluşur. Çiçekler genellikle klaptanla dokunmuştur (Gürsu, 1988: 27). Altın ya da gümüş telle işlemeli olanlara telli sevayi adı verilir (Nutku, 1995: 138).

36. Sof: Tiftik yününden ince bükülmüş iplikle dokunan düz kumaşa verilen addır (Apak, Ündüz ve Eray, 1997: 31).

37. Sündüs: Üsküfe olarak da bilinen, genellikle elbise ve kaftan yapımında kullanılan, altın veya gümüş tellerle işlemeli ve nakışlı olarak dokunmuş ipekli kumaşlardır (Arseven, 1983: 1851).

39. Şal: Yünden dokunmuş olan ince ve desenli bir kumaş türüdür (Özen, 1981: 334).

40. Şib: Çok ince gümüş tellerle işlenmiş bir çeşit ipekli kumaştır. Giyim eşyası, bohça, yastık yüzü gibi çeşitli eşyaların yapımında kullanılmıştır (Salman, 2011: 224).

41. Zerbaft: Atkısı ve çözgüsü altın tellerden olan bir kumaştır. Zerbaft veya zerbeft olarak da bilinir (Özen, 1981: 340). Motifleri bazen alaşım, gümüş telle dokunmuş sert bir kumaştır (Altay, 1974: 19).

2.2. Çintemani Motifli Kumaşlara Ait Tablolar

Bu bölümde, Osmanlı saray kumaşlarında çintemani motifli olanların tespit edilmesi amaçlanmıştır. Alan yazın taraması yapılarak kaynaklarda yer alan kumaşlar belirlenmiş ve bu kumaşlara ait listeler oluşturulmuştur. Bunun için temel olarak, Atasoy, v.d. (2001) **İpek**

Osmanlı Dokuma Sanatı, Bilgi (2007) **Osmanlı İpekli Dokumaları Çatma ve Kemha**, Gürsu (1988) **Türk Dokumacılık Sanatı Çağlar Boyu Desenler** adlı yapıtlardan yararlanılmıştır. Yapılan literatür çalışmasında, çintemani ve pelenk çizgisi motifli kumaşlar, önce kumaş türlerine göre gruplandırılmış; daha sonra ait olduğu yüzyıl, dönüştürülen ürün türü, envanter numarası ve yer aldığı müze, motif çeşidi, zemin rengi, motif rengi bazında kronolojik olarak ele alınarak tablolar oluşturulmuştur.



Tablo 2: Çintemani Motifli **Çatma** Kumaşlar

Yüzyıl	Fotoğraf	Kullanım Alanı	Env. No/Müze	Motif	Zemin Rengi	Motif Rengi

XV.yy II. yarısı		Kumaş parçası	17621- D.258/ Sadberk Hanım Müzesi, İstanbul	Üç benek, pelenk çizgisi	Güvezi	Belli değil
XVI.yy		Pano	Ömer M. Koç Koleksiyonu	Tek benek	Güvezi	Klaptan (Belli değil)
XVI.yy I. yarısı		Çatma pano	77.277/ Museum of Fine Arts, Boston	Üç benek	Altın yaldız klaptan	Altın yaldız klaptan

Tablo 2: Çintemani Motifli Çatma Kumaşlar

Yüzyıl	Fotoğraf	Kullanım Alanı	Env. No/Müze	Motif	Zemin Rengi	Motif Rengi
--------	----------	-------------------	-----------------	-------	----------------	----------------

XVI.yy		Kumaş parçası	17623-D.260/ Sadberk Hanım Müzesi, İstanbul	Üç benek, pelenk çizgisi	Güvezi	Klaptan (Belli değil)
XVI.yy II.yarısı		Kumaş parçası	04.1627/ Museum of Fine Arts, Boston	Üç benek	Güvezi	Güvezi
VI.yy II.yarısı		Örtü	616/ Mevlana Müzesi, Konya	Tek benek	Güvezi	Altın-gümüş klaptan, mavi-güvezi kontur

Tablo 2: Çintemani Motifli Çatma Kumaşlar

Yüzyıl	Fotoğraf	Kullanım Alanı	Env. No/Müze	Motif	Zemin Rengi	Motif Rengi
--------	----------	----------------	--------------	-------	-------------	-------------

XVI.yy sonu- XVII.yy başı		Örtü	2760/ Abegg- Stiftung, Riggisberg- Bern	Tek benek	Altın yaldız klaptan, zeytin yeşili, güvezi	Altın yaldız klaptan
XVI.yy sonu- XVII.yy başı		Kumaş Parçası	614/ Mevlana Müzesi, Konya	Tek benek	Güvezi	Altın yaldız klaptan, fıstıki yeşil, güvezi
XVI.yy sonu- XVII.yy başı		Kumaş Parçası	TK-2683/ Kremlin Askeri Müzesi, Moskova	Üç benek	Güvezi	Altın klaptan, gümüş klaptan

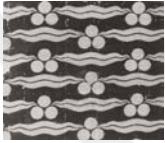
Tablo 2: Çintemani Motifli Çatma Kumaşlar

Yüzyıl	Fotoğraf	Kullanım Alanı	Env. No/Müze	Motif	Zemin Rengi	Motif Rengi
--------	----------	-------------------	-----------------	-------	----------------	----------------

XVII.yy başı		Örtü	598/ Mevlana Müzesi, Konya	Tek benek	Güvezi	Altın klaptan, gümüş klaptan
XVII.yy başı		Kumaş Parçası	1262/ Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Brüksel	Üç benek	Güvezi	Altın klaptan, gümüş klaptan

Tablo 3: Çintemani Motifli **Kadife** Kumaşlar

Yüzyıl	Fotoğraf	Kullanım Alanı	Env. No/Müze	Motif	Zemin Rengi	Motif Rengi
--------	----------	-------------------	-----------------	-------	----------------	----------------

XV.yy sonu		Kaftan	13/6, Topkapı sarayı Müzesi, İstanbul	Üç benek, pelenk çizgisi	Fildişi	Güvezi
XV.yy sonu- XVI.yy başı		Kumaş Parçası	08.109.23/ Metropolitan Museum of Art, New York	Üç benek, pelenk çizgisi	Belli Değil	Belli Değil
XVI. yy		Tören kalkanı astarı	1/2454/ Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul	Üç benek, pelenk çizgisi	Krem	Kahverengi

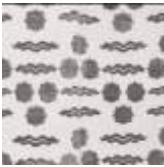
Tablo 3: Çintemani Motifli **Kadife** Kumaşlar

Yüzyıl	Fotoğraf	Kullanım Alanı	Env. No/Müze	Motif	Zemin Rengi	Motif Rengi
--------	----------	-------------------	-----------------	-------	----------------	----------------

XVI. yy ortası		Kumaş Parçası	25/1962/ David Koleksiyonu, Kopenhag	Üç benek, pelenk çizgisi	Belli Değil	Belli Değil
XVI.yy II.yarısı		Kumaş Parçası	16100/ Deutsches Textilmuseum	Üç benek, pelenk çizgisi	Güvezi	Altın klaptan, gümüş klaptan
XVI.yy II.yarısı		Örtü	XIX-10331/ Devlet Müzesi, Krakov	Tek benek	Koyu mor	Altın klaptan, gümüş klaptan

Tablo 3: Çintemani Motifli **Kadife** Kumaşlar

Yüzyıl	Fotoğraf	Kullanım Alanı	Env. No/Müze	Motif	Zemin Rengi	Motif Rengi
--------	----------	-------------------	-----------------	-------	----------------	----------------

XVII.yy		Kumaş parçası	107/F/ Bargello Müzesi, Floransa	Tek benek	Belli değil	Belli değil
XVII.yy		Yastık yüzü	Özel koleksiyon	Tek benek	Belli değil	Belli değil
XVII.yy başı		Şalvar	13/407/ Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul	Üç benek, pelenk çizgisi	Belli değil	Belli değil

Tablo 3: Çintemani Motifli Kadife Kumaşlar

Yüzyıl	Fotoğraf	Kullanım Alanı	Env. No/Müze	Motif	Zemin Rengi	Motif Rengi
--------	----------	----------------	--------------	-------	-------------	-------------

XVII.yy başı		Kumaş Parçası	1071-1900/ Victoria&Albert Müzesi	Üç benek, pelenk çizgisi	Belli değil	Belli değil
XVII.yy başı		Papaz cüppesi	167/ Abegg- Stiftung Riggesberg- Berne	Üç benek, tek benek	Belli değil	Belli değil

Tablo 4: Çintemani Motifli **Kemha** Kumaşlar

Yüzyıl	Fotoğraf	Kullanım Alanı	Env. No/Müze	Motif	Zemin Rengi	Motif Rengi
--------	----------	-------------------	-----------------	-------	----------------	----------------

XVI.yy		Çocuk kaftanı	A1884.65.26/ Royal Scottish Museum, Edinburg	Üç benek, pelenk çizgisi	Gümüş klaptan	Güvezi, fıstıki
XVI.yy		Çocuk kaftanı	13/968/ Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul	Üç benek	Belli değil	Belli değil
XVI.yy ortaları		Yorgan yüzü	13/1966/ Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul	Üç benek	Güvezi	Altın yaldız klaptan

Tablo 4: Çintemani Motifli **Kemha** Kumaşlar

Yüzyıl	Fotoğraf	Kullanım Alanı	Env. No/Müze	Motif	Zemin Rengi	Motif Rengi
--------	----------	-------------------	-----------------	-------	----------------	----------------

XVI.yy ortaları		Kumaş parçası	T157- 1946/ Fitzwilliam Museum, Cambridge	Üç benek, pelenk çizgisi	Güvezi	Altın yaldız klaptan
XVI.yy II.yarısı		Kumaş parçası	GIM- 67148 SHCHA- 4648/ Devlet Tarih Müzesi, Moskova	Üç benek	Fildişi	Fildişi
XVI.yy II.yarısı		Kumaş parçası	35-488/ Musée Historique des Tissus, Lyons	Tek benek	Altın yaldız klaptan	Güvezi, altın yaldız klaptan

Tablo 4: Çintemani Motifli **Kemha** Kumaşlar

Yüzyıl	Fotoğraf	Kullanım Alanı	Env. No/Müze	Motif	Zemin Rengi	Motif Rengi
--------	----------	-------------------	--------------	-------	----------------	----------------

XVI.yy II.yarısı		Kumaş parçası	01.69/ Kunstgewerbemuseum, Berlin	Tek benek	Altın yaldız klaptan	Mavi, beyaz, fildişi
XVI.yy II.yarısı		Kilise giysisi	TK-2766/ Kremlin Askeri Müzesi, Moskova	Üç benek	Fildişi	Güvezi, mavi
XVI.yy II.yarısı		Kumaş parçası	34/1987/ David Koleksiyonu Müzesi, Kopenhag	Üç benek	Altın yaldız klaptan	Güvezi

Tablo 4: Çintemani Motifli **Kemha** Kumaşlar

Yüzyıl	Fotoğraf	Kullanım Alanı	Env. No/Müze	Motif	Zemin Rengi	Motif Rengi
--------	----------	-------------------	-----------------	-------	----------------	----------------

XVI.yy ortası		Kumaş parçası	85.271/Los Angeles Country Museum of Art	Üç benek	Belli değil	Belli değil
XVI.yy II. yarısı		Kumaş parçası	7070/ Musée de la Mode et du Textile, Union Centrale des Arts Décoratifs, Paris	Üç benek	Belli değil	Belli değil
XVI.yy II. yarısı		Kumaş parçası	351/Abegg- Stiftung, Riggesberg- Bern	Üç benek	Belli değil	Belli değil

Tablo 4: Çintemani Motifli **Kemha** Kumaşlar

Yüzyıl	Fotoğraf	Kullanım Alanı	Env. No/Müze	Motif	Zemin Rengi	Motif Rengi
--------	----------	-------------------	-----------------	-------	----------------	----------------

XVI.yy II. yarısı		Kolluk	13/1895/ Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul	Üç benek	Belli değil	Belli değil
XVI.yy II. yarısı		Kumaş parçası	10383- D.120 Sadberk Hanım Müzesi, İstanbul	Üç benek	Güvezi	Güvezi
XVI.yy ortası		Kumaş parçası	13/177 Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul	Üç benek	Belli değil	Belli değil

Tablo 4: Çintemani Motifli **Kemha** Kumaşlar

Yüzyıl	Fotoğraf	Kullanım Alanı	Env. No/Müze	Motif	Zemin Rengi	Motif Rengi
--------	----------	-------------------	-----------------	-------	----------------	----------------

XVI.yy son çeyreği		Kutu kaplaması	13/1421/ Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul	Üç benek	Güvezi	Altın yıldız klaptan
XVI.yy son çeyreği		Kaftan	13/21/ Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul	Pelenk çizgisi	Fildişi	Altın yıldız klaptan, güvezi, mavi
XVI.yy son çeyreği		Kumaş parçası	1907.365/ Art Institute of Chicago	Üç benek	Belli değil	Belli değil

Tablo 4: Çintemani Motifli **Kemha** Kumaşlar

Yüzyıl	Fotoğraf	Kullanım Alanı	Env. No/Müze	Motif	Zemin Rengi	Motif Rengi

XVI.yy sonu		Kumaş parçası	08.109.25/ Metropolitan Museum of Art, New York	Üç benek	Belli değil	Belli değil
XVI.yy sonu		Kumaş parçası	9410-D115/ Sadberk Hanım Müzesi, İstanbul	Üç benek	Güvezi	Fildişi, altın yaldız klaptan
XVI.yy sonu		Kilise giysisi	28.009/ Museum of Art Rhode Island School of Design	Üç benek, pelenk çizgisi	Belli değil	Belli değil

Tablo 4: Çintemani Motifli **Kemha** Kumaşlar

Yüzyıl	Fotoğraf	Kullanım Alanı	Env. No/Müze	Motif	Zemin Rengi	Motif Rengi
--------	----------	-------------------	--------------	-------	----------------	----------------

XVI.yy sonu XVII.yy başı		Kumaş parçası	16234/ Deutsches Textilemuseum	Tek benek	Belli değil	Belli değil
XVI.yy sonu XVII.yy başı		Kumaş parçası	52.20.20/ Metropolitan Museum of Art, New York	Üç benek	Belli değil	Belli değil
XVII.yy başı		Kumaş parçası	617/Mevlana Müzesi, Konya	Üç benek	Belli değil	Belli değil

Tablo 4: Çintemani Motifli **Kemha** Kumaşlar

Yüzyıl	Fotoğraf	Kullanım Alanı	Env. No/Müze	Motif	Zemin Rengi	Motif Rengi
--------	----------	-------------------	--------------	-------	----------------	----------------

XVII.yy ilk yarısı		Kumaş parçası	3877/ Musée de la Mode et du Textile Union Centrale des Arts Décoratifs, Paris	Üç benek, pelenk çizgisi	Belli değil	Belli değil
XVII.yy ilk yarısı		Kumaş parçası	2529/C Bargello Müzesi, Floransa	Pelenk çizgisi	Belli değil	Belli değil
XVII.yy ilk yarısı		Kumaş parçası	44.41.3/ Metropolitan Museum of Art, New York	Pelenk çizgisi	Belli değil	Belli değil

Tablo 4: Çintemani Motifli **Kemha** Kumaşlar

Yüzyıl	Fotoğraf	Kullanım Alanı	Env. No/Müze	Motif	Zemin Rengi	Motif Rengi
--------	----------	-------------------	-----------------	-------	----------------	----------------

XVII.yy ilk yarısı		Kumaş parçası	2528C/ Bargello Müzesi, Floransa	Üç benek, pelenk çizgisi	Belli değil	Belli değil
XVII.yy ilk yarısı		Kumaş parçası	17626- D263/ Sadberk Hanım Müzesi, İstanbul	Üç benek, pelenk çizgisi	Güvezi	Altın yaldız klaptan
XVII.yy		Kumaş parçası	44.41.1/ Metropolitan Museum of Art, New York	Üç benek	Belli değil	Belli değil

Tablo 5: Çintemani Motifli **Seraser** Kumaşlar

Yüzyıl	Fotoğraf	Kullanım Alanı	Env. No/Müze	Motif	Zemin Rengi	Motif Rengi
--------	----------	-------------------	-----------------	-------	----------------	----------------

XVI.yy ikinci yarısı		Şalvar	13/559/ Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul	Pelenk çizgisi	Gümüş	Hardal sarısı
XVI.yy ikinci yarısı		Kaftan	13/265/ Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul	Tek benek	Gümüş klaptan	Altın yaldız klaptan, fıstıki, mercan
XVI.yy ikinci yarısı		Şalvar	13/131/ Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul	Tek benek	Altın yaldız klaptan	Gümüş klaptan, mavi ipek

Tablo 5: Çintemani Motifli Seraser Kumaşlar

Yüzyıl	Fotoğraf	Kullanım Alanı	Env. No/Müze	Motif	Zemin Rengi	Motif Rengi
--------	----------	-------------------	-----------------	-------	----------------	----------------

XVI.yy ikinci yarısı		Kadın giysisi	59/10.780/ Devlet Sanat Müzesi, Bükreş	Tek benek	Belli değil	Belli değil
XVI.yy ikinci yarısı		Kumaş parçası	06.10/Museum of Fine Arts, Boston MA	Tek benek	Belli değil	Belli değil
XVI.yy sonu, XVII.yy başı		Kumaş parçası	TK- 2399/Kremlin Askeri Müzesi, Moskova	Tek benek	Gümüş klaptan	Belli değil

2.3. Çintemani Motifinin En Sık Görüldüğü Kumaş Türleri

Görsel ve yazılı kaynaklardan elde edilen bilgiler ve bu bilgiler doğrultusunda oluşturulan tablolar sayesinde, çintemani motifinin çoğunlukla Osmanlı saray kumaşlarından **kadife-çatma, kemha ve seraserlerde** görüldüğü tespit edilmiştir.

Osmanlı İmparatorluğu'nda, değişik desenleri ve farklı kullanım alanlarıyla, statüleri temsil eden saray dokumaları; ipek desencilerinin, teknik adamların ve zanaatkarların ortak çalışması sonucu üretilmiştir. Dokuma tekniklerine göre değişim gösteren desenler, simetri ve sonsuzluk prensibine bağlı kalınarak, belirli kompozisyon şemalarında kayan eksenler

üzerinde veya madalyonlar içinde yer alacak şekilde düzenlenmişlerdir. Motif repertuarı geniş olmakla birlikte desen düzenlemelerinin oldukça sınırlı olduğu kadife, kemha, seraser gibi kumaşlarda en belirgin özellik, kumaşın eninde ve boyunda desenin tekrarlar oluşturacak şekilde dizilmiş olmasıdır (Bilgi, 2007: 13).

Kadife, kemha, seraser gibi sık kullanılan ve tercih edilen üç dokuma türünde çintemani deseni, kumaşların dokuma tekniklerine ve kullanım amaçlarına uygun olarak tasarlanmıştır. Bu kapsamda çintemani motifli kadife-çatma, kemha, seraser kumaş örnekleri; desen, renk ve kompozisyon özellikleri ve diğer motiflerle olan ilişkisi açısından değerlendirilmeye çalışılmıştır.

2.3.1. Desen Özelliği Açısından Çintemani Motifli Kadife ve Çatma Kumaşlar

Kaynaklardan edindiğimiz bilgiler, Topkapı Sarayı Müzesi'nde çok az sayıda kadifenin günümüze kadar gelebildiğini göstermektedir. Elimize ulaşabilmiş olan kadifelerin çoğunluğunu, çatma kadifeler oluşturmaktadır. Bu sebeple Osmanlı kadifelerinin desen ve kompozisyon özelliği, çatma kumaşlar temel alınarak derlenmeye çalışılmış ve öncelik çatma kumaşlara verilmiştir.

XVI. yüzyılın başlarından itibaren dokumalardaki kalitenin düşmeye başlaması ve İtalya ile olan yakın ticari ilişkiler, Osmanlı sarayının İtalyan kadifelerine olan talebini arttırmış ve sarayda İtalyan eğilimli zevk anlayışının ortaya çıkmasına neden olmuştur. Büyük kalın dallar ve büyük ölçekli bitkisel desenler; lale, karanfil, nar, servi, palmet desenleriyle birlikte kullanılmaya devam etmiştir. Bu etki çok uzun sürmemiş, XVI. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, Bursa'daki kadife atölyeleri İtalyan üslubundan vazgeçerek Osmanlı üslubuna dönmüşlerdir (Atasoy, v.d., 2001: 300, 301, 308). Küçük ölçekli çiçeklerden oluşan yoğun bitkisel bezemeli üslup XVI. yüzyılın son çeyreğine doğru kadife desenlerine yerleşmeye başlamıştır. XVII. yüzyıl başlarında desenlerin ölçüleri ve tekrarı küçülmüş; madalyon desenler içine karanfil, gül goncası gibi bitkisel motifler yerleştirilmiştir (Alpat, 2010: 46). XVII. yüzyılın sonlarında ise Osmanlı kadife desenlerinin, dikey olarak uzadığı görülmektedir (Atasoy, v.d., 2001: 300, 301, 308). XVIII. yüzyılda ise Türk bitkisel desenlerinde Avrupa etkisi görülmeye başlamıştır (Alpat, 2010: 46).

Kadifenin bir çeşidi olan çatma, dokuma tekniği bakımından, genellikle zemin kadife ve desen gümüş klaptanla dokunmuş ya da tam tersi bir şekilde zemin klaptanla dokunarak deseni kadifeden oluşturulmuş bir dokuma türüdür.

Çatmalar desen özelliği açısından incelendiğinde motiflerin hep büyük boyutta ve çarpıcı olduğu görülmektedir. Renkler iki veya üçü geçmez. Zemin rengi genellikle kırmızı

bazen de fildişi rengindedir. Motifler çoğunlukla klaptanla dokunmuştur, konturlarda üçüncü renk olarak filizi yeşil renk kullanılmıştır.

Çatma dokumalarda çoğunlukla birinden diğerine açılan ve sonsuza giden oval madalyon şeması görülür. Madalyonların içi iri hatâyî*, hurma ağacı, stilize edilmiş yelpaze şeklinde karanfil ve güneş ışınları ile desenlendirilmiştir. Natüralist üsluptaki desenler, teknik özellikleri bakımından çatma kumaşlarda daha stilize edilmiş olarak görülür. Bazen az da olsa çiçekler, doğadaki örneklerine benzer biçimde natüralist olarak dokunmuşlardır (Bilgi, 2007: 14, Gürsu, 1988: 82).

Genel olarak desenler fazla detaylı olmayan, dekoratif özelliği ağır basan, iki-üç renkle dokunan motiflerden oluşur. Nevber Gürsü bunu, çatmaların yalnız kaftan yapımında değil, divan örtüsü, yastık yüzü, yaygı gibi mefruşatta ve at koşum takımlarında kullanılıyor olmasıyla ilişkilendirmiştir. Bu yüzden desenlerin uzaktan görülebilecek şekilde büyük boyutlu ve açık-koyu renklerin kontrastlığından meydana gelen çarpıcı bir etkiye sahip olduğunu belirtmiştir (Gürsu, 1988: 82).

Erken döneme ait envanterlerde yer alan çatma örneklerinde, genellikle benekli diye tarif edilen üç benek motifinin oluşturduğu çintemani motifi görülmektedir (Atasoy, v.d., 2001: 161). Çatma kumaşlarda üçlü benek, ay, iç içe ay, Çin bulutu, iri çiçekler, karanfil, rûmî* ve palmetlerden** oluşan oval madalyonlu kompozisyonlar XVII. yüzyıla kadar devam etmiştir (Gürsu, 1988: 82).

Çintemani motifi ve kaplan postu çizgileri, XVI. ve XVII. yüzyıl çatmalarda sıklıkla rastlanılan desenler arasında yer almıştır. Çatmalarda, kumaş enini kaplayacak kadar büyük boyuttaki yuvarlakların içine ikinci bir yuvarlak yerleştirilmesi ile elde edilen büyük madalyonların ve çintemani beneklerinin değişimli sıralar halinde kullanılması XVII. yüzyıl Bursa kumaş desenlerinin temelini oluşturmuştur (Bilgi, 2007: 14, Gürsu, 1988: 92). Bu desenler genellikle iç içe geçmiş ve şaşırtmalı sıralarda yerleştirilmiş tekli veya üçlü beneklerden veya pelenk çizgilerinden meydana gelmiştir.

* **Hatâyî:** Tezhip sanatının ana motiflerinden biridir. Doğadaki çiçeklerin dikine kesitinin, anatomik çizgilerinin üsluplaştırılmasıyla ortaya çıkan şekildir (Bkz. Birol, Derman, 2013: 65).

* **Rumi:** Türk bezeme sanatlarında yaygın kullanılan, stilize yaprak örgesi. Bazı kaynaklara göre, kuş kanadının tanınmayacak kadar stilize edilmesiyle oluşturulmuştur (Bkz. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997: 1592).

** **Palmet:** Bir orta eksenin her iki yanında simetrik olarak düzenlenmiş, yelpaze gibi birbirinden ayrı duran yapraklardan oluşan bitkisel bezeme ögesi (Bkz. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997: 1424).

Çatma kumaşlar, batı piyasasında çok aranmalarından dolayı sanatsal etkileşime maruz kalan ticari ürünler olmuşlardır. Özellikle XV. yüzyıl ve XVI. yüzyıl başlarında İtalyan kadife desenleri ile ortak bazı motiflerin kullanıldığı görülmektedir. XVIII. yüzyılda Batı ile ilişkilerin gelişmesi sonucunda desenlerde Avrupa sanatının etkileri daha hissedilir olmuştur (Gürsu, 1988: 198, Bilgi, 2007: 14). Dolayısıyla bu yüzyıldan itibaren çatmalarda çintemani motifi oldukça az görülmüştür.

2.3.1.1. Çintemani Motifli Çatma Kumaş Örnekleri

Yapılan kaynak taramalarında 11 adet çintemani desenli çatma kumaş tespit edilmiştir. Bu kumaşlar üslup, bezeme özellikleri ve renkleri açısından incelenmiş; kronolojik olarak örneklerle aşağıdaki şekilde ele alınmıştır.



Resim 46: XV.yüzyılın ikinci yarısı, çatma dokuma parçası. Sadberk Hanım Müzesi, Env.No.17621-D.258.

Kaynak: BİLGİ, 2007: 58

XV. yüzyılın ikinci yarısına ait olan çintemani desenli çatma dokuma kumaş parçası, kadife dokumacılığının en erken tarihtli örneklerinden biridir (Bilgi, 2007: 58). Resim 46'daki kumaş örneğindeki desende; şaşırtmalı sıralarda yerleştirilmiş, iki farklı çaptaki dairelerden meydana gelen üçlü çintemani benekleri ve pelenk çizgileri görülmektedir.

Çintemani beneklerini oluşturan üç dairenin her biri, merkezlerinden birleştirildiklerinde bir eşkenar üçgeni meydana getirecek şekilde düzenlenmiştir. Büyük çaplı olan üçlü çintemani beneklerinin tepe noktaları aşağıya, küçük çaplı olan üçlü çintemani beneklerinin tepe noktaları yukarıya bakacak şekilde yerleştirilmiştir. Büyük çaplı dairelerin her birinin içerisinde üçgeni oluşturacak şekilde dizili ve eşit çaplı üç daire; küçük çaplı dairelerin ortalarında ise tekli daireler bulunmaktadır.

Pelenk çizgilerinin, üç beneklerin aralarında ve yatay düzlemde şaşırtmalı düzende ve birbirleriyle uç uca gelecek biçimde tekrar ettiği görülmektedir. Bu örnekte desen oldukça yalındır. Bu sade yapıya, üçlü beneklerin dikey; pelenk çizgilerinin yatay doğrultudaki yerleşim düzeni hareket kazandırmıştır.

Yapılan kaynak taraması sırasında Sadberk Hanım Müzesi'nde bulunan 17621-D.258 envanter numaralı bu kumaşın bir benzerinin, 729 envanter numarası ile Brüksel'deki Royaux d'art et d'histoire'de yer aldığı tespit edilmiştir (Bilgi, 2007: 58, Atasoy, v.d., 2001: 298).

XV. yüzyıldan XVIII. yüzyıla kadar Osmanlı desenlerinde yaygın şekilde kullanılan çintemani motifine özellikle Bursa kadifelerinde sıkça rastlanılmıştır. Çintemani motifi, genellikle göz ya da hilal benzeri biçimler, üç benek ve bir çift dalgalı çizgiden oluşur.

Kökeninin Budizm'e dayandığı ve uğurlu cevher adıyla da bilindiğini belirten İpek kitabında motif, sembolik olarak önce Budizm'de, daha sonra Osmanlı'da ele alınmış ve;

“...benekler incileri, çizgiler ise kutsallık simgesi olarak alevleri ya da deniz dalgalarını simgelerdi. Osmanlı zamanlarında, bu antik form, belki de leopar benekleri ve pelenk, yani kaplan çizgileriyle ilişkilerinden dolayı erkeksi anlamları olan, daha genel bir uğur simgesi haline gelmiştir.” (Atasoy, v.d. 2001: 299)

şeklinde yorumlanmıştır. Dokuma tekniği açısından kadifenin bir çeşidi olan çatmalarda zemin genellikle kadife, desen ise gümüş klaptan ile dokunmuştur. Çintemani motifi; büyük, sade fakat çarpıcı şekilde, sonsuzluk prensibine uyularak değişimli sıralarda kullanılmıştır. Bu tarz süsleme, çatmaların teknik özelliklerine uygun düşmektedir. Büyük motifler, mefruşat için kullanılan çatmaların özelliğini oluşturmaktadır. Nevber Gürsu yuvarlak motiflerin çatmalarda üç şekilde görüldüğünü belirtmiştir:

a) Ortasına güneş ışını saçan ikinci bir madalyonun yerleştirilmesiyle oluşturulan madalyon motifleri (Bkz. Resim 47).

b) Şaşırtmalı düzende yerleştirilmiş, iç içe geçmiş dairelerin oluşturduğu hilallerden meydana gelen, dış çeperi Çin bulutu, iç çeperi yelpaze şeklinde karanfil ve araları üç benek motifleri ile bezeli madalyon motifleri (Bkz. Resim 48).

c) İç içe yerleştirilmiş daireler ile elde edilen, en dıştaki çeperi bitki ve rûmi motifleri ile bezeli ay şeklindeki madalyon motifleri (Bkz. Resim 49).



Resim 47: XVI.yüzyıl sonu ya da XVII. yüzyılın başlarına ait çatma dokuma kumaş parçası. Mevlana Müzesi, Konya, Env.No. 614.

Kaynak: ATASOY, v.d., 2001: 145

Şaşırtmalı sırada yerleştirilmiş, iç içe geçmiş dairelerden oluşan güneş şeklinde madalyonlar ve üçlü çintemani benekleriyle desenlendirilmiş çatma kumaş parçası (Resim 47). Altın yaldızlı klaptandan oluşan güneş madalyonlu güvezi ve fıstıki çatmanın, XVI. yüzyıl sonu ya da XVII. yüzyıl başlarına ait olduğu tahmin edilmektedir (Atasoy, v.d., 2001: 145).

Kumaşın ana desenini, iç içe geçmiş 6 adet daireden oluşan madalyonlar meydana getirmektedir. Dairelerin çevreleri dıştan içe doğru; güneş ışını, yarım ve tam baklava motifleri ile bezenmiştir. Madalyonların etrafındaki küçük çaplı üç benekler, birbirine içten teğet iki daireden oluşmaktadır.

Örnekteki çatma kumaş parçasında; büyük çaplı, etrafı güneş ışınları ile çevrenilmiş ve iç içe geçmiş dairelerden oluşan çintemani benekleri oldukça dikkat çekicidir. Bu daireler, yüzeyde merkezlerinden bir doğru parçası ile birleştirildiklerinde, tepe noktaları aşağı ve yukarı doğru bakan, üst üste ve yan yana sıralı eşkenar üçgenleri oluşturmaktadır.

Sonsuzluk hissi veren, şaşırtmalı sırada düzenlenmiş bu kumaş deseninde, büyük dairelerin etrafındaki boşluklara, bir altıgeni oluşturacak şekilde, küçük çaplı üçlü çintemani beneklerinin yerleştirilmesi, kumaş yüzeyindeki yoğunluğu ve hareketi arttırmıştır.



Resim 48: XVII. yüzyılın ilk yarısına ait çatma örtü. Mevlana Müzesi, Konya, Env.No. 598.

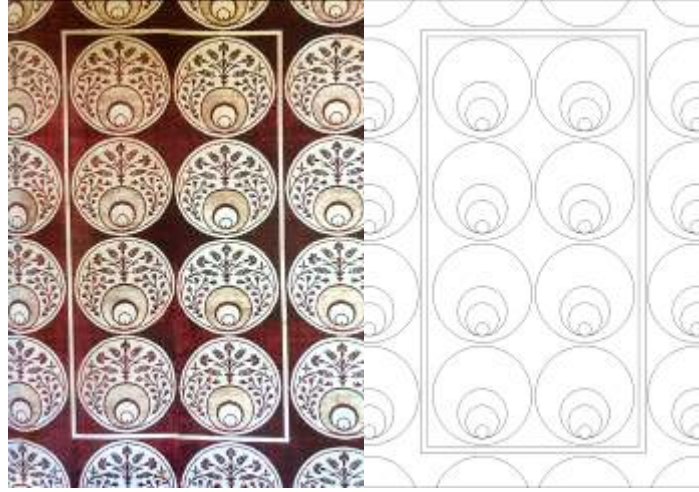
Kaynak: ATASOY v.d, 2001: 140

XVII. yüzyılın ikinci yarısına ait şaşırtmalı sıralarda yerleştirilmiş, içleri Çin bulutu, rozet, yelpaze şeklinde karanfiller ile bezeli hilallerden oluşan madalyon desenli çatma örtü (Resim 48).

Kumaş desenini, güvezi zemin üzerine altın ve gümüş yaldız klaptanla dokunmuş, büyük çaplı dairelerden meydana gelen çintemani benekleri oluşturmaktadır. Sonsuzluk ilkesine göre, şaşırtmalı sırada yerleştirilmiş bu büyük beneklerin içleri ve çevreleri oldukça yoğun motiflerle süslenmiştir.

Madalyonlar, birbirine içten teğet ikincil dairelerin oluşturduğu hilallerden meydana gelmektedir. En içteki daire, yedi yapraklı karanfil motifi ile bezelidir ve her birinde sümbüle benzer tek bir dal stilize çiçek bulunmaktadır. Bu daireyi çepeçevre saran ikinci dairenin içerisinde ise Çin bulutu ve rozet motifleri yer almaktadır. Rozet motifleri, Çin bulutlarının kıvrımları arasında, tekli sıralar halinde ve altışar adettir. Madalyonların en dış çeperi, Çin bulutlarının kıvrımlarıyla uyumlu olan, stilize küçük yaprak motifleri ile çevrelenmiştir.

Madalyonlar arası boşluklarda, altışar adet üç benek motifi yer almaktadır. Bu motifler bir doğru parçası ile birleştirildiklerinde her bir madalyonun etrafını saran altıgenler meydana gelmektedir. Üç benekler, birbirine içten teğet iki daireden oluşmaktadır. Bu daireler merkezlerinden birleştirildiklerinde bir üçgeni tamamlayacak şekilde düzenlenmişlerdir.



Resim 49: XVI. yüzyıla ait çatma pano. Ömer M. Koç Koleksiyonu.

Kaynak: BİLGİ, 2007: 60

XVI. yüzyılın ikinci yarısına ait çatma pano. Örnekteki pano, etrafını çeviren bordürlerle, kapalı bir kompozisyon oluşturmaktadır. Çatma dokumalar; yastık yüzleri, döşemelikler ve kaftan yapımında yaygın olarak kullanılmışlardır. XVI. ve XVIII. yüzyıllar arasında tarihlendirilen çatma yastık yüzlerinde genel olarak ana zeminde, merkezde yıldız şeklinde yuvarlak bir madalyon ve etrafında karanfil, lale, çınar yaprağı, vazodan çıkan çiçek desenleri dikkat çekmektedir (Resim 49) (Bilgi, 2007: 14).

Genel olarak şaşırtmalı düzende görülen çintemani benekleri, bu panoda üst üste sıralanmış ve birbirlerine neredeyse değecek kadar yakın bir şekilde dizilmişlerdir. Bu üst üste ve sık aralıklı düzen, daireler arasında baklava biçimindeki boşlukları oluşturmuştur.

Madalyonları oluşturan çintemani benekleri, birbirlerine içten teğet farklı boyutlarda 4 adet daireden meydana gelmektedir. Dıştan içe doğru ilk dairenin içerisinde; karanfil, lale, sümbül ve gül goncası demetleri bulunmaktadır. Bu motifler, dairelerin içerisinde simetri oluşturacak bir düzende kurgulanmışlardır. Lale ve beş yapraklı karanfiller, bir kökten çıkacak şekilde; gonca gül ve sümbül dalları ise karşılıklı yerleşimleriyle kendi aralarında simetrik düzeni oluşturmuşlardır.

En içteki daire dışında, diğer dairelerin hiçbirinde motif bulunmamaktadır. En küçük çaplı dairenin içerisindeki tek bir nokta, madalyonlarda derinlik etkisi yaratmıştır. Bu etkiyi dairenin etrafını çevreleyen farklı kalınlıktaki konturlar desteklemiştir. Yerleşim düzeninin sadeliğinin yanında bezemenin yoğun oluşu kumaşta hareketliliği sağlamıştır.



Resim 50: XVI. yüzyılın ilk yarısına ait çatma pano. Museum of Fine Arts, Boston, Env.No. 77.277.

Kaynak: ATASOY, v.d., 2001: 125

Birbirine dallarla bağlı, şaşırtmalı sıralarda yerleştirilmiş, içleri lale ile bezeli madalyonlardan oluşan çatma kumaş parçası, XVI. yüzyılın ikinci yarısına aittir (Resim 50).

Altın yıldız klaptan zemin üzerine, güvezi ve sarı hav ile dokunmuş, şemse şemasıyla desenlendirilmiş bu kumaş, süsleme panosunun yarısını oluşturmaktadır (Atasoy, v.d., 2001:124). Her bir şemse, yatayda ve dikeyde birbirlerine dilimli madalyonlar ile bağlanmaktadır. Beşerli dilimlerden oluşan madalyonlar, ortalarında yer alan lale motiflerine göre iki farklı çeşittir.

Şemselerin dikey ekseninde bağlantılarını sağlayan madalyonların içleri sade, yatayda bağlantılarını sağlayan madalyonların içleri ise yoğun şekilde bezeli olan enli laleler ile desenlendirilmiştir. Bu lalelerin tepe noktası hariç etrafını, beşer adet üçlü çintemani benekleri çevrelemiştir. Üç benekleri oluşturan daireler merkezlerinden birleştirildiklerinde, yüzeyde hayali bir üçgeni tamamlayacak şekilde düzenlenmişlerdir.

Şemseler, sarı ve güvezi renk kıvrımlı dallardan meydana gelmişlerdir. Bu kıvrımlı dallar şemselerin içlerinde dört farklı motifle sonlanmışlardır. Böylelikle şaşırtmalı sıralarda yerleştirilmiş 2 farklı şemse ortaya çıkmıştır. Dallar, şemselerin tepe noktalarından içeriye doğru kavis yaparak rûmi ve stilize bitki motifleri ile tamamlanmışlardır. Üçlü çintemani benekleri gruplar halinde bitki motiflerinin içlerinde yer almaktadır.

XVI. yüzyılın ilk yarısında, brokar zemin üzerine sarı ve güvezi hav ile dokunmuş, tombul Osmanlı laleleri ve çintemani motifinin üç benekleri ile desenli kadifeler, Bursa tezgahlarında oldukça çok dokunmaktaydı (Atasoy, v.d., 2001: 124). Döneminin özelliklerini yansıtmaları açısından bu kumaş, örnek gösterilebilecek niteliktedir.



Resim 51: XVI. yüzyıla ait çatma kumaş.Sadberk Hanım Müzesi, Env.No. 17623-

D.260

Kaynak: BİLGİ, 2007: 84

XVI. yüzyıla ait olan bu güvezi renkli çatma dokuma, birbirine bağlı ve şaşırtmalı düzende yerleştirilmiş, içleri palmet, üç benek ve pelenk çizgileri ile bezeli şemselerden* oluşmaktadır (Resim 51).

Her bir şemse, dört adet stilize yaprağın uç uca eklenip aralarına palmet ve rûmi motiflerinin yerleştirilmesinden meydana gelmiştir. Şemselerin ortalarında, konturları yaprak ve konturları çiçek ile çevrili iki tip madalyon yer almaktadır.

Konturları yapraklar ile çevrili madalyonların içlerinde; ortalarında lale motifi olan stilize çiçekler bulunmaktadır. Bu madalyonların etrafını, birbirini takip eden sekiz adet pelenk çizgisi çevrelemektedir. Konturları küçük çiçeklerden oluşan madalyonların ortasında ise rozet motifleri yer almaktadır. Madalyonların etrafında altı adet üç benek motifi bulunmaktadır. Bu motifler bir doğru parçası ile birleştirildiklerinde, her bir madalyonun etrafında altıgenler meydana gelmektedir. Üç benekleri oluşturan daireler ise merkezlerinden birleştirildiklerinde bir üçgeni tamamlayacak şekilde düzenlenmişlerdir.

* **Şemse:** Çeşitli görsel sanatlarda kullanılan ışıklı veya ışısız güneş biçiminde süsleme motifi. Arapça şemsten (güneş) gelen şemse cilt, tezhip, minyatür, çini, porselen, cam, halı, kumaş, oymacılık gibi sanatlarda ve mimaride çokça kullanılan yuvarlak ve elips bir motiftir. Yuvarlak şemseler rozet, madalyon ve kurs adlarıyla da bilinir (Bozkurt, 2010: 518).



Resim 52: XVI. yüzyılın ortalarına ait çatma dokuma. Museum of Fine Arts, Boston, Env.No. 04.1627.

Kaynak: ATASOY, v.d., 2001: 130

XVI. yüzyılın ortalarına ait olan, klaptanlı, güvezi ve fıstıki renkli çatma kumaş. Bu örnek, birbirine kıvrımlı dallarla bağlı, dolaşmalı düzende dönüşümlü olarak lale, kozalak ve rozet motifleriyle bezelidir (Resim 52).

Osmanlı kumaşlarında sık görülen düzenlerden biri dolaşmalı düzendir. Bu düzende dallar, incelediğimiz kumaşta olduğu gibi bağımsız, asimetrik desenlerin dayanağını oluşturur. İkincil motiflerin dallara yerleşimi çapraz, üzerine ya da yanına gelecek biçimde olabilir.

Güvezi zemin üzerine desenlendirilen çatma kumaşta dolaşmalı dallara, asimetrik ve ardışık olarak lale ve kozalak motifleri yerleştirilmiştir. Birbiriyle neredeyse aynı büyüklükte olan bu motifler, 'S' kıvrımlı dolaşmalı dallara rûmi motifli kısa saplar ile bağlanmışlardır. Kalın dallar üzerinde bulunan birbirine çapraz ve ters dönüşümlü şekilde sıralanmış lale ve kozalak motiflerinin aralarında zeminle aynı renkte tek bir rozet motifi yerleştirilmiştir.

Çintemani motifinin üç benekleri, döneme özgü tombul lale motiflerinin içlerinde, üst üste dizili bir düzende bulunmaktadır. Bu kumaş örneğinde üç benekler, küçük boyutlarıyla ana desenden çok, tamamlayıcı desen olarak dikkatimizi çekmektedir. Kozalak motiflerinin yoğun bezemeleri, lale motiflerinin içlerinde yer alan çintemaniler ile dengeyi sağlamaktadır.



Resim 53: XVI.yüzyılın ikinci yarısına ait çatma örtü. Mevlana Müzesi, Konya, Env.No. 616.

Kaynak: ATASOY, v.d., 2001: 144

Resim 53, XVI. yüzyılın ikinci yarısına ait çatma örtü. Bu kumaşta çintemani benekleri, şaşırtmalı sıralarda yerleştirilmiştir. Dairelerin yerleşim düzeni yüzeyde, merkezlerinden birleştirildiklerinde tepe noktaları aşağı ve yukarıya doğru bakan; yan yana ve üst üste dizili hayali eşkenar üçgenleri meydana getirmektedir.

İncelenen örnekte güvezi zemin üzerine, içleri altın ve gümüş klaptan ile dokunmuş ve etrafı mavi renk ipek iplik ile çevrelenmiş daireler oldukça büyük çaptadır. Her daire, birbirine teğet olan ve hilalleri oluşturan iç içe dört daireden oluşmaktadır. Sırasıyla bu daireler incelendiğinde; dıştan içe doğru ikinci sıradaki dairenin dış çeperi, mavi renk stilize küçük yapraklar ile çevrelenmiştir. Üçüncü sıradaki dairenin etrafında kalınlaşıp incelen güvezi renkli kontur, burada ayrıca bir hilalin oluşmasını sağlamıştır. En içteki en küçük çaplı daire ise mavi kontur çizgisinden meydana gelmiştir.

Güvezi zemin üzerine gümüş ve altın yaldızlı klaptandan, şaşırtmalı sıralarda yerleştirilmiş hilallerle bezeli, ince bir kenar çizgisi olan, güvezi ve mavi renkli bu kumaşın sanduka örtüsü olarak dokunduğu tahmin edilmektedir (Atasoy, v.d., 2001: 338).



Resim 54: XVI.yüzyıl sonu ya da XVII. yüzyılın başlarına ait çatma örtü.Abegg-Stiftung, Riggisberg-Bern, Env.No.2760.

Kaynak: ATASOY, v.d., 2001: 141

Şaşırtmalı düzende yerleştirilmiş; Çin bulutu ve palmet motifleriyle bezeli, iç içe geçmiş hilallerin meydana getirdiği madalyonlardan oluşan çatma örtü (Resim 54).

Güvezi, zeytin yeşili ipek iplik ve altın yaldızlı klaptan ile dokunmuş olan, iki tezgah enindeki çatma örtünün XVI. yüzyıl sonu XVII. yüzyıl başına ait olduğu düşünülmektedir (Atasoy, v.d., 2001: 141).

Kumaşın ana desenini, sonsuzluk prensibine göre yerleştirilen, iç içe iki dairenin meydana getirdiği çintemani benekleri oluşturmaktadır. Birbirine içten teğet, farklı boyutlardaki bu daireler madalyonların içerisinde hilalleri meydana getirmişlerdir.

Küçük çaplı dairelerin içerisinde, zeytin yeşili zemin üzerine altın yaldız klaptan ile dokunmuş palmet motifleri yer almaktadır. Dairenin çevresi, altın yaldız klaptandan ince bir bordür ve güvezi renkteki stilize yapraklar ile sınırlandırılmıştır. Küçük çaplı bu dairenin etrafını Çin bulutları kaplamaktadır. Klaptan zemin üzerine simetrik olarak yerleştirilen güvezi renkteki Çin bulutları alev şeklindeki motif ile taçlandırılmıştır. Bu örgeler, madalyonların iç bezemelerini oluşturmaktadır.

Madalyonları meydana getiren büyük çaplı dairelerin dış çeperleri, ortalarında güvezi renkli benekleri olan stilize dilimli yapraklar ile çevrelenmiş, iç çeperleri ise testere dişleri gibi sivri motifler ile kaplanmıştır. Bu dairelerin üst ve alt noktalarından çıkan gonca gül motifleri, daireler arasındaki üçgenimsi boşlukları doldurmaktadır. Şaşırtmalı sıralarda yerleştirilmiş daireler yüzeyde, merkezlerinden birleştirildiklerinde aşağı ve yukarı doğru bakan eşkenar üçgenleri oluşturmaktadır.



Resim 55: XVI.yüzyıl sonu ya da XVII. yüzyılın başlarına ait çatma dokuma. Kremlin Askeri Müzesi, Moskova, Env. No. TK-2683.

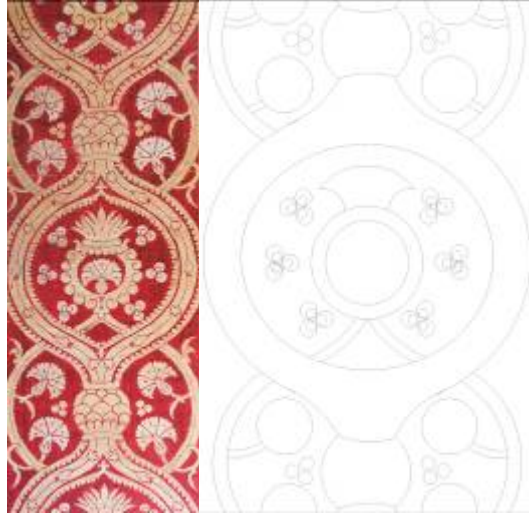
Kaynak: ATASOY, v.d., 2001: 142

XVI. yüzyıl sonu ya da XVII. yüzyıl başına ait olduğu düşünülen; karşılıklı, iki yönlü, içleri rozet, lale ve karanfil motifiyle bezeli palmetlerden oluşan bir boy çatma kumaş (Resim 55).

Bu çatma kumaş örneğinde çintemaninin üçlü benekleri rozetlerden oluşmakta ve palmetlerin içlerinde tepe noktaları aşağıya doğru bakacak şekilde yer almaktadır.

Kalın bir bant içerisinde, aşağı ve yukarı bakan palmet motiflerinin bulunduğu bu düzenlemede, motiflerin hem koyu hem de açık renkte oluşu zeminde pozitif-negatif etkisi yaratmıştır. Çintemani benekleri, güvezi renk palmet motiflerinin içerisinde altın ve gümüş klaptanla dokunmuştur. Yine aynı renk motiflerin içerisinde, iki adet lale ve bir adet beş yapraklı karanfilden oluşan, demet şeklindeki düzenlemeler dikkat çekmektedir. Bu demetler, çintemani benekleri ile baş başa gelecek şekilde yerleştirilmiştir.

Açık renkli palmet motiflerinin içleri; rozet, karanfil ve lale motifi ile desenlendirilmiştir. Rozet motiflerinin etrafında üç adet beş yapraklı karanfil ve iki adet lale motifi bulunmaktadır. Palmet motifinin tabanında ise demet halinde üçerli karanfiller yer almaktadır.



Resim 56: XVII. yüzyılın ilk yarısına ait bir boy çatma dokuma. Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Brüksel, Env.No.1262.

Kaynak: ATASOY, v.d., 2001: 138

Birbirine bağlı olan ve içleri üç benek, karanfil ve taç motifleriyle bezeli çift şemse şeması düzeninde, XVII. yüzyılın ikinci yarısına ait olan bir boy çatma kumaş (Resim 56). Güvezi zemin üzerine, gümüş ve altın klaptan ile desenlendirilmiştir. Bu çatma kumaşta üç benekler, birbirine teğet şekilde ve küçük boyutlarda görülmektedir.

İç içe geçen şemselerden oluşan bu kumaş deseninde, geniş ince konturlu iki farklı tipte şemse motifi görülmektedir. Şemseler arasındaki bağlantı noktalarında kozalak motifleri yer almaktadır.

Geniş enli olan şemse motifinin konturları, etrafı dilimli motifler ile çevrelenmiş birbirine bağlı yaprak ve çiçek desenlerinden meydana gelmektedir. Bu şemselerin içlerinde, dar enli şemselerin tepe noktalarını oluşturan; ortası beş yapraklı karanfil ve en üst bölümünde taç motifi ile bezeli madalyonlar yer almaktadır.

Çintemaninin üç benekleri, bu madalyonların etrafında karşılıklı ve üst üste sıralanmış üçerli gruplar şeklinde düzenlenmiştir. Daireler, merkezlerinden birleştirildiklerinde eşkenar üçgeni oluşturacak biçimde ve birbirine teğet olarak yerleştirilmiştir. Yine her bir benek, kendi içinde birbirine teğet dairelerden meydana gelmektedir.

Dar enli konturu olan şemsenin dış çeperi; sap çıkmaları, iç çeperi ise dilimli desenlerle bezenmiştir. Konturlardan çıkan saplar, şemselerin içerisinde karşılıklı ve üst üste ikişerli olmak üzere toplam dört adet karanfil motifiyle sonlanmıştır. Çintemaninin üç benekleri, karanfil motiflerinin arasında karşılıklı olacak şekilde düzenlenmiştir.

Bu örnek aynı zamanda XVII. yüzyıl başlarında Bursa kumaş üretiminde İtalyan etkisini göstermektedir. İncelenen çatma kadifede, desene Osmanlı kemhalarından alınmış

motifler hakim olmasına rağmen, İtalyan motiflerin kullanımı dikkat çekmektedir (Atasoy, v.d., 2001: 138).

2.3.1.2. Çintemani Motifli Kadife Kumaş Örnekleri

Yapılan kaynak taramalarında 8 tanesi Osmanlı İmparatorluğu'na ait, 5 tanesi İtalyan kadifesi olmak üzere toplam 13 adet çintemani desenli kadife kumaş tespit edilmiştir. Bu kumaşlar üslup, bezeme özellikleri ve renkleri açısından ele alınmış ve kronolojik olarak örneklerle aşağıdaki şekilde sıralanmıştır.

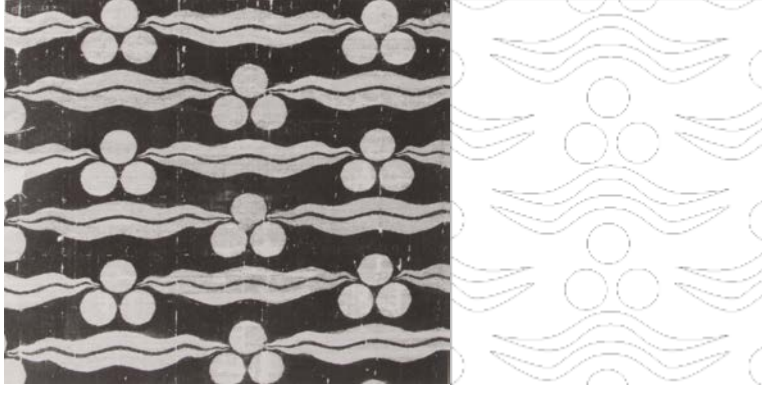


Resim 57: XV. yüzyılın sonlarına ait kadife kaftan. Topkapı Sarayı Müzesi, Env.No. 13/6.

Kaynak: ATASOY, v.d.,2001: 117

XV. yüzyılın sonlarına ait olduğu düşünülen kısa kollu kadife kaftan. Kumaş, fildişi renk zemin üzerine şaşırtmalı sırada yerleştirilmiş güvezi üç benek ve pelenk çizgilerinden oluşan çintemani motifi ile bezenmiştir (Resim 57).

Kumaş, diğer örneklerle göre çintemani deseni açısından oldukça önemlidir. Çintemani motifi bu kumaşta yardımcı bir süsleme örgesi değil, desenin kendisini oluşturmaktadır. Çintemaniden başka herhangi bir motifin yer almadığı bu kumaşta desen, oldukça yalın ve dikkat çekici bir etkiye sahiptir. Motiflerin sadeliğine karşın, üç beneklerin dikey düzlemdeki; pelenk çizgilerinin yatay düzlemdeki yerleşimi, kumaş desenine hareketlilik kazandırmıştır.

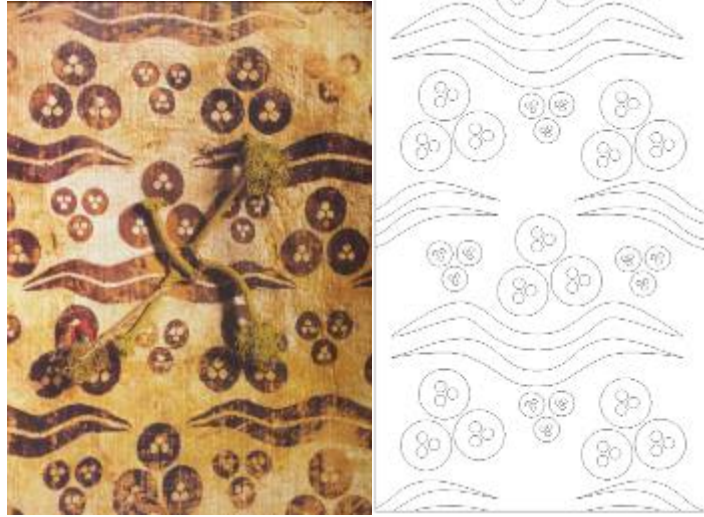


Resim 58: XV. yüzyılın sonlarına veya XVI. yüzyılın başlarına ait olduğu düşünülen kadife. Metropolitan Museum of Art, New York, Env.No.08.109.23

Kaynak: ATASOY, v.d., 2001: 298

XV. yüzyılın sonları ya da XVI. yüzyıl başlarına ait kadife kumaş parçası. Bu örnekte üç benek ve pelenk çizgileri oldukça yalın bir şekilde ele alınmıştır (Resim 58).

Bu kumaş örneği, Resim 57' deki kadife kaftan kumaşı ile aynı desene sahiptir. Üç benek ve pelenk çizgileri oldukça sade bir şekilde, başka bir desen olmadan ele alınmıştır. Kumaşın diğer örnekten farkı; fon-desen arasında birbirleriyle tam zıt renk ilişkisinin bulunmasıdır.



Resim 59: Yaklaşık olarak 1500 yılına ait olduğu düşünülen kadife tören kalkanı astarı. Topkapı Sarayı Müzesi, Env.No. 1/2454.

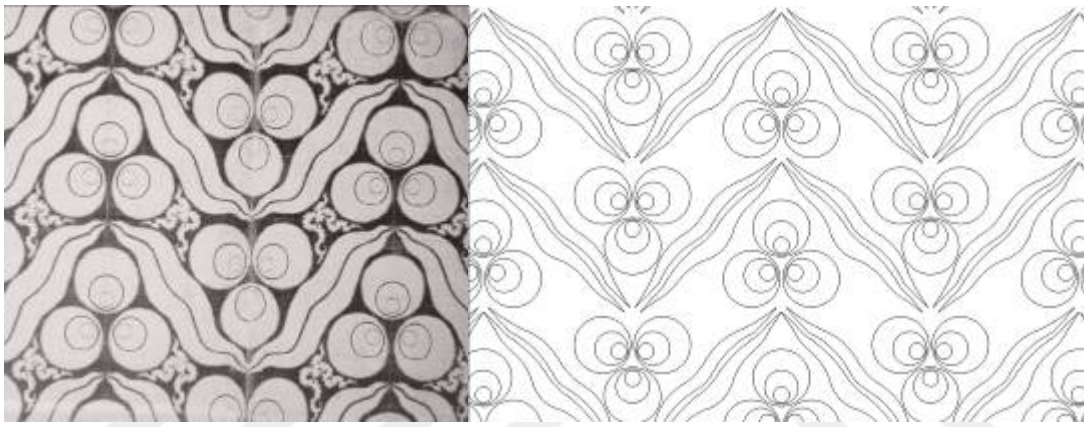
Kaynak: ATASOY, v.d., 2001: 116

Resim 59, çintemani desenli, tüm yüzeyi tamamen havlı kadife tören kalkanı astarıdır. XVI. yüzyıla ait olan bu kadife kumaş, krem rengi zemin üzerine kahverengi çintemani benekleri ve pelenk çizgileri ile desenlendirilmiştir. Kumaş örneğinde görüldüğü gibi, XV.

yüzyıl sonlarından itibaren, çintemani motifinin üç benek ya da inci elemanı, Bursalı kadifecilerin çok kullandıkları desen olmuştur (Atasoy, v.d., 2001: 93).

Bu kadife kumaşın deseninde genel olarak; şaşırtmalı sıralarda yerleştirilmiş üç benek ve pelenk çizgileri dikkatimizi çekmektedir. Merkezlerinden birleştirildiklerinde hayali eşkenar üçgenleri oluşturan dairelerin meydana getirdiği üç benekler, tepe noktaları aşağı ve yukarı doğru bakacak biçimde, iki farklı yön ve boyutta görülmektedir. Her bir dairenin içerisinde üçlü çintemani benekleri yer almaktadır.

Oldukça uzun çiftli çizgilerden oluşan pelenk motifleri ise şaşırtmalı sıradaki yerleşim düzeniyle, kumaş deseninde yatay hareketliliği sağlamıştır.

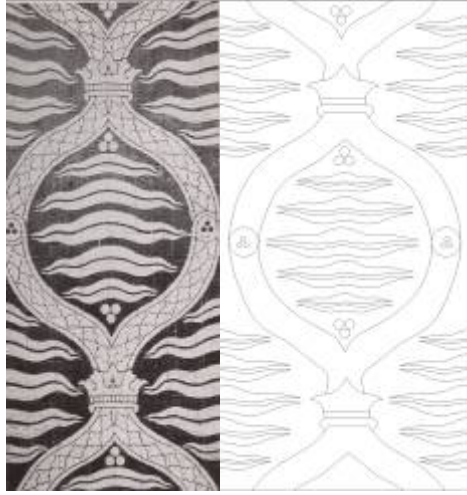


Resim 60: XVI. yüzyılın ortalarına ait kadife. David Koleksiyonu, Kopenhag, Env.No.25/1962.

Kaynak: ATASOY, v.d., 2001: 299

XVI. yüzyıl ortalarına ait olan kadife kumaş parçası. Bu kadife kumaş örneği içleri ikincil dairelerle hilal biçimini almış çintemani benekleri, pelenk çizgileri ve Çin bulutu ile bezenmiştir (Resim 60).

Baştan başa tüm yüzeyinin bezeli olduğu ve boşlukların çok az görüldüğü örnekte, pelenk çizgileri büyük ölçektir ve üç beneklerin etrafında birbirleriyle verevler oluşturacak biçimde sıralanmışlardır. Üç benekleri meydana getiren daireler ise merkezlerinden birleştirildiklerinde, tepe noktaları aşağı ve yukarı yönelmiş olan eşkenar üçgenleri anımsatacak şekilde yerleştirilmişlerdir. Beneklerin içlerinde yer alan, ince kontur şeklindeki iki daire, birbirine teğet değmektedir. Çin bulutları; üç benek ve pelenk çizgileri arasındaki boşluklarda yer almaktadır.



Resim 61: XVI. yüzyılın ikinci yarısına ait kadife. Deutsches Textilmuseum, Krefeld, Env.No.16100

Kaynak: ATASOY, v.d., 2001: 302

Bağlantıları taç motifinden oluşan, içleri pelenk çizgileri ve üç benek ile bezeli şemse şemalı kadife kumaş (Resim 61). XVI. yüzyılın ikinci yarısına ait olan bu kumaş, güvezi zemin üzerine gümüş ve altın yaldızlı klaptanla dokunmuştur.

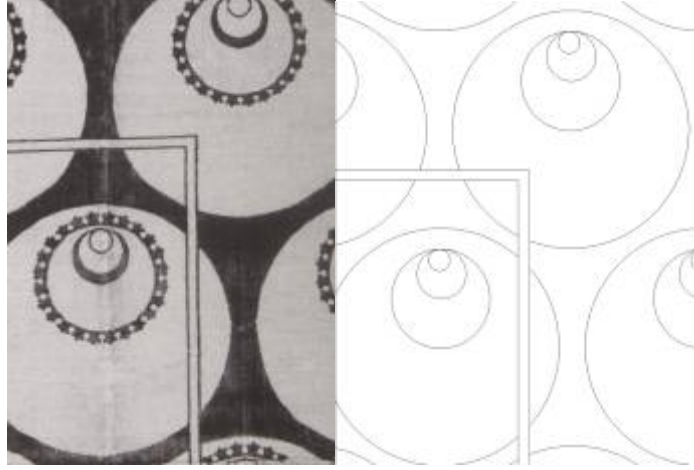
Sade İtalyan şemse şemasının bileşimini sergileyen bu örnek, bağlantı noktalarında yer alan taç motifleriyle saltanat ve asalet etkisini yansıtmaktadır. Taç motifi, özellikle birleşik oval desen gösteren çatmalarda bantların birleştiği yerde kullanılmıştır. Osmanlı kumaşları desenlerinde taç motifi kullanımının, imparatorluğun uluslararası niteliği içinde, dış piyasaya hakim olma ve batıdaki ülkelerin taleplerini karşılama isteğinden kaynaklandığı arşivlerde yer almaktadır (Gürsu, 1988: 165).

İncelenen kumaş örneğinde şemseler, içleri stilize küçük yapraklar ile desenlendirilmiş kalın bordürlerden oluşmaktadır. Bordürlerin orta noktalarında karşılıklı olmak üzere ikişer adet üç benek motifi bulunmaktadır.

Pelenk çizgileri, hem şemselerin içlerini hem de şemseler arasındaki boşlukları, üst üste sıralanmış şekilde ve merkezden uç noktalara doğru küçülerek doldurmaktadır.

Bordürde bulunanların dışında üç benekler ayrıca, şemselerin içlerinde, her bir madalyonun tepe ve alt noktalarında, yukarı ve aşağı yönlü olarak konumlandırılmışlardır.

Bu kadife kumaş örneğinde, dikey düzlemde madalyonların kıvrımlı hareketi, yatay düzlemde pelenk çizgilerinin küçükten büyüğe doğru üst üste sıralanmış yerleşimi, desene oldukça hareketli bir etki kazandırmıştır.



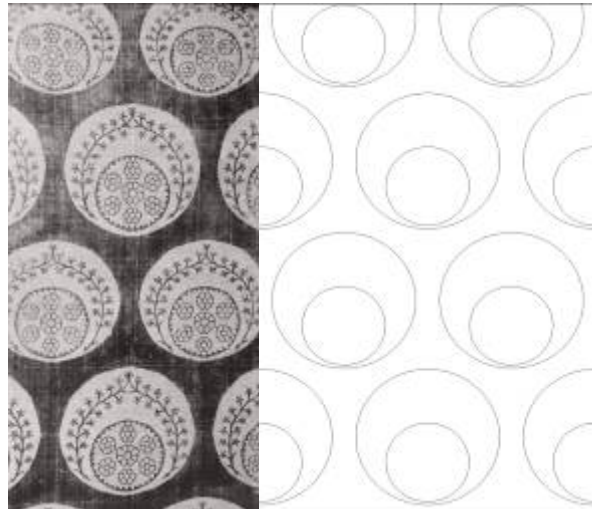
Resim 62: XVI. yüzyılın ikinci yarısına ait kadife örtü. Devlet Müzesi, Krakov,
Env.No.XIX-10331.

Kaynak: ATASOY, v.d.,2001: 311

XVI. yüzyılın ikinci yarısına ait olan kadife örtü (Resim 62). Çintemani benekleri, iç içe geçmiş dairelerden oluşmuş ve şaşırtmalı sıralarda yerleştirilmiştir. Madalyonlar, siyaha yakın koyu mor havlı zeminde, altın ve gümüş yaldız klaptanla dokunmuştur. Bursa kadifecileri kadife dokumalarda madalyon motiflerini yaygın olarak şaşırtmalı düzende, bazen de üst üste sıralı yerleşim düzeninde kullanmışlardır (Atasoy, v.d., 2001: 311).

Dairelerin şaşırtmalı yerleşim düzeni yüzeyde, merkezleri birleştirildiklerinde tepe noktaları aşağı ve yukarı yönlü, yan yana ve üst üste sıralı hayali eşkenar üçgenleri meydana getirmektedir.

Her daire, birbirine teğet olan ve hilalleri oluşturan dört daireden ibarettir. Dıştan içe doğru ikinci sıradaki dairenin konturu, stilize küçük yapraklar ile çevrelenmiştir. Üçüncü sıradaki dairenin etrafında yer alan, kalınlaşıp inceleşen kontur ise burada ayrıca bir hilalin oluşmasını sağlamıştır.



Resim 63: XVII. yüzyıla ait kadife. Bargello Müzesi, Floransa, Env.No.107F

Kaynak: ATASOY, v.d., 2001: 311

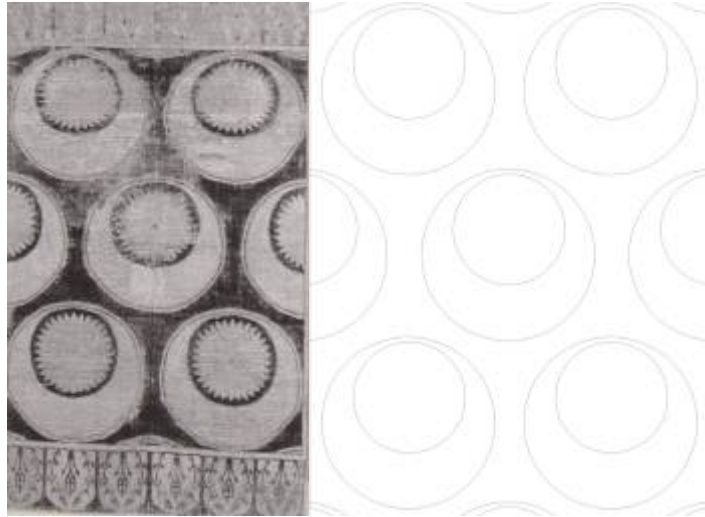
Şaşırtmalı sıralarda yerleştirilmiş, içleri altı ve sekiz yapraklı çiçek ve sümbüllerle bezeli çintemani benekleri ile desenlendirilmiş, XVII. yüzyıla ait kadife dokuma (Resim 63).

XVII yüzyılda Osmanlı desen repertuarı, bir önceki yüzyılda kullanılmayan öge ve uygulamaları da kapsıyordu. Bu dokuma, benekler içine yerleştirilmiş çiçekler ve sümbüller ile dönemine örnek gösterilecek niteliktedir.

Resim 63'deki kumaş deseninde, madalyonları meydana getiren her bir daire içerisinde, birbirine teğet ikinci bir daire yer almaktadır. Küçük çaplı dairenin iç çeperi, yan yana sıralı üçgenler ile çevrelenmiştir. Dairenin ortasında ise, bir adet sekiz yapraklı rozet motifi bulunmaktadır. Bu rozet motifinin etrafını, yine 6 adet altı yapraklı rozet* motifi çevrelemektedir.

Büyük çaplı madalyonların içleri, rozet motifli küçük daireler ve bu daireleri çevreleyen iki adet sümbül dalı ile bezelidir. Her iki dal, tepe noktalarından birbirine bağlanmaktadır.

Madalyonlar, merkezlerinden bir doğru parçası ile birleştirildiklerinde, tepe noktaları aşağı ve yukarı bakan, yan yana ve üst üste sıralı eşkenar üçgenler meydana gelmektedir. Madalyonların şaşırtmalı yerleşim düzeni, yüzeyde sonsuzluk etkisi yaratmıştır.



Resim 64: XVII. yüzyıla ait kadife yastık yüzü. Özel koleksiyon.

* **Rozet:** Gülbezek, gülçe, rozas da denir. Bir merkezin çevresinde düzenlenen çeşitli çiçek yapraklarıyla oluşturulmuş, yuvarlak ve stilize edilmiş gül biçiminde, yüzeyde ya da alçak kabartma örgesi (Bkz. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997: 723).

Şaşırtmalı sıralarda yerleştirilmiş, içinde güneş şeklinde bir madalyon olan çintemani benekleriyle bezeli, XVII. yüzyıla ait olan kadife yastık yüzü (Resim 64).

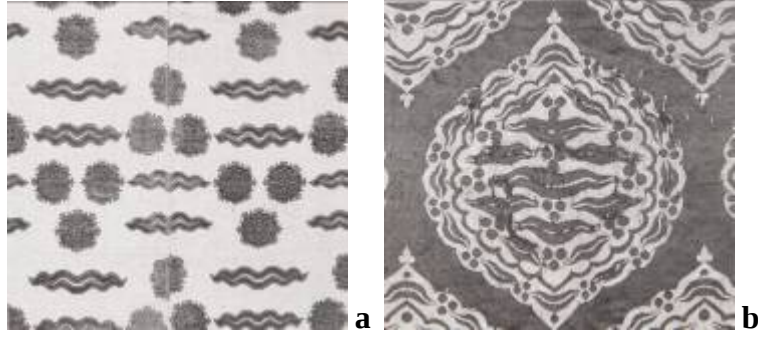
Bu kadife yastık yüzünün kısa kenarları, içleri stilize edilmiş gonca gül motifi ile desenlendirilmiş altı adet nişten oluşan bordürle çevrelenmiştir. Benekleri oluşturan her bir madalyon, iç içe üç adet farklı çaplarda dairelerden meydana gelmektedir. Dıştan içe doğru ilk ve ikinci sıradaki daireler, birbirine teğet olacak şekilde yerleştirilmiştir. Üçüncü ve en içteki daire, güneş kursu şeklindedir ve ikinci dairenin tam ortasında yer almaktadır.

Madalyonlara genel olarak bakıldığında, güneş motifi ve etrafında onu çevreleyen hilal motifi görülmektedir. Bu yastık yüzü deseninde olduğu gibi, yuvarlak madalyonların içlerine yerleştirilen ikinci yuvarlaklar, XVII. yüzyıl kadifelerinde sıklıkla rastlanılan bir desendir (Gürsu, 1988: 154).

XV. yüzyıldan itibaren Osmanlı kumaşları, önemli ihraç malzemesi olarak Avrupa pazarında yerini almıştır. Bu kumaşlar, Rus çarlarının ve Avrupalı soylu sınıfının ilgi gösterdiği lüks tüketim ürünleri olmuştur. Osmanlı kumaşlarına olan yoğun talep, özellikle İtalyan ipek kumaşlarında Osmanlı desenlerinin kopyalanmasına yol açmıştır (Alpat, 2010: 29).

XV. ve XVII. yüzyıllar arasında Osmanlılar, İtalyan ipek endüstrisi için önemli bir pazar oluşturmuş; özellikle kaftan yapımında kullanılan kadife, İtalyan ihraç malları arasında çok önemli bir yere sahip olmuştur. Diğer taraftan Osmanlı sarayının İtalyan kumaşlarına olan yoğun talebi, İstanbul'u İtalyan ipekçilerinin en büyük ihracat pazarı haline getirmiştir (Atasoy, v.d., 2001: 182-183). Her iki ülke arasında oluşan ticari ve kültürel etkileşim kumaşlar üzerinde belirgin olmuştur. Ülkelerin kendine özgü dokuma teknikleri ve pazar ihtiyacına uygun olarak kumaş üretimleri, kumaş desenlerinde değişimlere yol açmıştır.

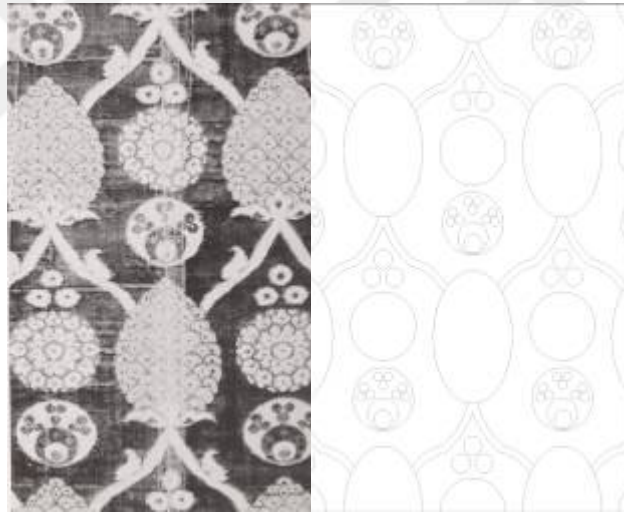
Çintemani deseninin elemanları, İtalyanların Türkiye'ye ihraç için dokudukları kumaşlarda taklit ettikleri desenler arasında yer almıştır. Bu kadifelerin farklı dokuma tekniklerinden kaynaklanan uygulamaları, çintemani deseninin elemanları ve yüzeydeki kompozisyonunda değişimlerin oluşmasına yol açmıştır (Resim 65 a, Resim 65 b). Bazı örneklerde desen aralıkları çok geniş, bazılarında ise bu aralıklar dar tutulmuştur.



Resim 65: a. XVII. yüzyılın başlarına ait İtalyan kadifesi. Topkapı Sarayı Müzesi. Env.No.13/407 b. XVII. yüzyılın başlarına ait İtalyan kadifesi Victoria&Albert Müzesi, Env. No.1071-1900

Kaynak: ATASOY, v.d., 2001: 188

Bir kısmında ise desen ölçekleri değiştirilmiş, motifler İtalyan üslubunda, zeminde yüzer şekilde düzenlenmiştir. İtalyan kadifesinden üretilmiş bu papaz cüppesinin deseni, şaşırtmalı sırada yerleştirilmiş kozalak motifleri, rozet ve çintemaninin üçlü beneklerinden oluşmaktadır (Resim 66).



Resim 66: XVII. yüzyılın başlarına ait İtalyan kadifesi. Abegg-Stiftung, Riggisberg-Berne, Env.No:167.

Kaynak: ATASOY, v.d., 2001: 189

XVI. yüzyılda Türk kumaş desenlerinin İtalyan kumaşlarındaki etkisi belirginleşmeye başlamıştır. Bu karşılıklı etkileşim, XVII. yüzyılın ortalarından itibaren İtalyan kumaşlarının ithal ve taklit edilmesiyle devam etmiştir.

Topkapı Sarayı Müzesi'nde bulunan İtalyan ipeği ile yapılmış kaftanlar iki gruba ayrılmıştır. Bunların çoğu çatmadır ve bazıları Türk süsleme motiflerini içerir (Resim 67, Resim 68). İtalya'dan ithal edilmiş kumaş desenlerinde, Türk kumaş örneklerindeki motiflerden esinlenildiği görülmektedir. Özellikle çintemani deseninin elemanları, İtalyanların

Türkiye'ye ihraç için dokudukları kumaşlarda kullandıkları desenler arasında bulunmaktadır. Kaynaklarda, konuyla ilgili olarak İtalyan tasarımcıların, çintemani desenini Türk kadife ve kemha dokumalarından aldıklarına ve dokumalarında çintemani motifini kullandıklarına dair çeşitli bilgiler yer almaktadır (Atasoy, v.d., 2001: 189).



Resim 67: XVI. yüzyılın ikinci yarısına ait İtalyan kadifesinden kaftan. Topkapı Sarayı Müzesi. Env.No.13/216.

Kaynak: ATASOY, v.d., 2001: 184

Dolaşmalı düzende ters dönüşümlü olarak yerleştirilmiş, yaprakları pelenk çizgilerini anımsatan lale motifleriyle bezeli, XVI. yüzyılın ikinci yarısına ait olan İtalyan kadifesinden kaftan (Resim 67).



Resim 68: XVI. yüzyılın ikinci yarısına ait İtalyan kadifesinden kaftan. Topkapı Sarayı Müzesi. Env.No.13/8.

Kaynak: ATASOY, v.d., 2001: 185

Verev olarak yerleştirilmiş, pelenk adıyla da bilinen kaplan çizgilerini, lale ve nar grupları çevrelemektedir. XVI. yüzyılın ikinci yarısına ait olan bu kadife kaftan, Osmanlı motiflerinin İtalyan kumaşlar üzerindeki etkisini göstermektedir (Resim 68).

2.3.2. Desen Özelliği Açısından Çintemani Motifli Kemha Kumaşlar

Kalınca bir yapıya sahip olan kemha kumaşların deseni, çözgü yüzlü saten üzerine ipek ve klaptan takviyesi ile oluşturulur. N. Gürsu, çözgüsü ve atkısı ipek, deseni yapan takviye atkısında ayrıca gümüş veya altın alaşımlı telle çok sık dokunmuş olan bu kumaşların desenlerinin; tamamen Osmanlı saray sanatı paralelinde, yabancı etkisinde kalmadan, yüksek teknik, kendine has özellik ve çeşitlilik gösterdiğini belirtmektedir (Gürsu, 1988: 25).

Bademli, salvekli, **pelenk**, hurde benek, laleli, zencirli, beharlı gibi isimlerle anılan (Atasoy, 2009: 779) kemha kumaşlarda, dal motifleri madalyonlar ile bir arada; dilimli palmet ve saz yaprakları; nar, kozalak, servi, karanfil, lale, gül goncası gibi motifler ile bir arada kullanılmıştır (Alpat, 2010: 44). Bu motiflerin yan sıra kemha dokumalarda, çintemani motifi çok sık rastlanılan motifler arasında yer almıştır.

XV. yüzyıldan sonra Tebriz'de gelişen Türkmen sanatının etkisiyle kemha desenlerinde, küçük ölçekli Çin bulutlarının ince dallarla birlikte kullanıldığı görülmektedir. Osmanlı kemha desencileri, bu deseni daha belirgin hale getirerek büyütmüşler ve hilalli beneklerin içlerini bezemede kullanmışlardır (Atasoy, 2001: 270).

XVI. yüzyılın ortalarından itibaren süsleme sanatlarında görülen üslup çeşitliliği kemha kumaşlara yansımıştır. Bu yüzyılın ortalarından itibaren çeşitli sanat dallarında kendisini gösteren saz üslubu* kemha gibi zor bir dokuma tekniğine uygulanmıştır. Yine bu dönemde kemhalarda sıklıkla görülen oval madalyonlu desenler, natüralist üsluptaki çiçek kompozisyonlarıyla ve çintemani motifiyle birlikte kullanılmıştır (Gürsu, 1988: 63).

XVII. yüzyılda kemha dokumacıları, şemse şemalarının içinde ve üzerinde, yuvarlak biçimlerden oluşan üçlü motifler ve kaplan postu (pelenk) çizgileri kullanmışlardır. Motiflerin boyutları arasındaki ilişki, yatay ve dikeyde oluşturulan hareketlilik ve geometrik dokular, şemse şemasında farklılıkların oluşturulmasını sağlamıştır (Atasoy, v.d., 2001: 287,289,291). Kemhalara doku kazandırmak için bazen sadece desen içerisinde bazen de kumaşın tüm yüzeyinde; tekrar eden düzende küçük üçgen veya dama motifleri kullanılmıştır. Bu tür örneklerle çintemani motifli kemhalarda rastlamak mümkündür.

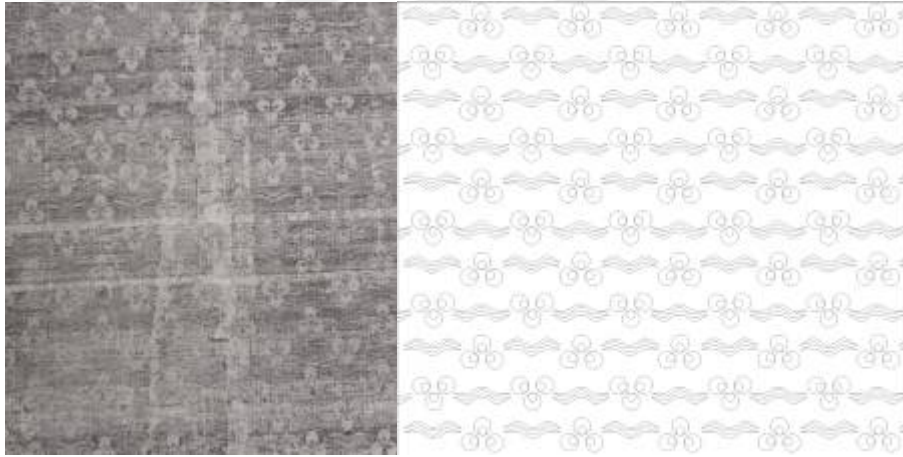
* **Saz Üslubu:** Saz yolu olarak da bilinir. Osmanlı sanatında görülen yaygın bir üsluptur. Bu üslubun ana motifleri; kıvrık, sivri uçlu, hançer formundaki yapraklar ve hatayi çeşitlemeleridir (Bkz. Akpınarlı, Balkanal, 2012: 199).

Yalın ve yoğun, dokulu ve dokusuz biçimleriyle çintemani motifi, kemha desencilerinin sıklıkla kullandığı motiflerden biri olmuştur. Bu motif genel olarak şaşırtmalı düzende ve orta boyutlarda kullanılmıştır.

Çoğunlukla iki renk desen atkısı kullanılarak dokunmuş olan çintemani motifi, kemha desencileri tarafından XVI. yüzyılın sonlarına doğru farklı boyutlarda ve oldukça karmaşık biçimde üretilmiştir. Bu yüzyılda Osmanlı saray sanatçıları, kendilerine özgü sanatsal ifadeler oluşturmak için motifleri tekli öğelerine ayırmak gibi bir eğilim göstermişlerdir. Özellikle çintemani motifinin üç beneklerinin, göze benzer şekilden hilal formuna dönüşmesinde bu yaklaşım görülmektedir (Atasoy, v.d., 265, 267).

2.3.2.1 Çintemani Motifli Kemha Kumaş Örnekleri

Yapılan kaynak taramalarında otuz adet çintemani desenli kemha kumaş tespit edilmiştir. Bu kumaşlar üslup, bezeme, desen, kompozisyon ve renk özellikleri açısından ele alınmış ve kronolojik olarak aşağıdaki şekilde incelenmiştir.



Resim 69: XVI. yüzyıla ait kemha dokuma. Royal Scottish Museum, Edinburg, Env.No.A1884.65.26.

Kaynak: ATASOY, v.d., 2001: 264

Resim 69, XVI. yüzyıla ait kemha çocuk kaftanı. Desen, gümüş klaptan zemin üzerine güvezi ve fıstıki renk ipek iplikle dokunmuştur. Pelenk çizgileri güvezi; benekler ise fıstıki renktedir (Atasoy, v.d., 2001: 265).

Kumaşın deseninde, sadece üç benek ve pelenk çizgileri yer almaktadır. Bu benekler, iç içe geçmiş dairelerin oluşturduğu hilallerden meydana gelmektedir. Daireler, merkezlerinden bir nokta ile birleştirildiklerinde hayali bir eşkenar üçgenin köşelerine denk gelecek şekilde düzenlenmişlerdir. Tepe noktaları aşağı ve yukarı farklı iki yöne bakan

üçgenler, şaşırtmalı sırada yerleşim düzenine sahiptir. Bu yerleşim düzeni yüzeyde, diyagonal bir hareketlilik sağlamıştır.

Diğer taraftan pelenk çizgilerinin yatay düzlemde, üç beneklerin aralarında şaşırtmalı sırada tekrar ettiği görülmektedir. Bu yerleşim düzeni sayesinde yatay düzlemde de bir hareketlilik yaratılmıştır.

İncelenen kemha kumaşa pelenk çizgileri ve üç benekler, sık aralıklarla düzenli bir biçimde tekrar etmiştir. Benekler ve pelenk çizgileri, çocuk kaftanına uygun olacak şekilde küçük ölçeklerde kullanılmıştır.



Resim 70: XVI. yüzyıla ait kemha dokuma. Topkapı Sarayı Müzesi, Env.No.13/968.

Kaynak: ATASOY, v.d., 2001: 264

XVI. yüzyıla ait kemha kumaştan yapılmış çocuk kaftanı (Resim 70). Bu kemha kumaş, gümüş klaptan zemin üzerine güvezi renk ipek iplikle desenlendirilmiştir (Atasoy, v.d., 2001: 265). Kumaşın geneli sık aralıklarla, üst üste ve ters dönüşümlü olarak yerleştirilmiş üç beneklerden oluşmaktadır.

Çintemaninin üç benekleri, birbirine içten teğet ve hilalleri oluşturan dört adet daireden meydana gelmektedir. Daireler, merkezlerinden bir doğru parçası ile birleştirildiklerinde, hayali bir eşkenar üçgenin köşelerine denk gelecek şekilde düzenlenmişlerdir. Yatay düzlemde üç benekler, tepe noktaları aşağı ve yukarı doğru bakacak biçimde yakın aralıklarla sıralanmışlardır.

Benekleri oluşturan daireler incelendiğinde, en büyük çaplı dairenin içi bir noktadan çıkan kıvrımlı iki dal motifiyle bezenmiştir. Orta çaplı daire, en küçük iki dairenin birbirine teğet değmesiyle oluşan bir hilal motifi ve bu motifin etrafını saran çintemani benekleri ile

süslenmiştir. Hilal biçimindeki üçlü çintemani beneklerinin iki yanında ise yine hilallerden meydana gelen tekli benekler bulunmaktadır.

Resim 70'deki kemha kumaş deseninde; zemin ile ana motif arasında bağlantıyı sağlayan herhangi bir örgeyin olmayışı, üç benek motiflerinde "boşlukta asılı" etkisini yaratmıştır.



Resim 71: XVI. yüzyılın ortalarına ait kemha dokuma yorgan yüzü.Topkapı Sarayı Müzesi, Env.No.13/1966.

Kaynak: ATASOY, v.d., 2001: 75

XVI. yüzyılın ortalarına ait çocuk yorganı yüzü (Resim 71) (Atasoy, v.d., 2001: 74). Kemha dokumadan yapılmış bu yorgan yüzü; güvezi ipek zemin üzerine, altın yıldız klaptan ve mavi, koyu kahverengi, fıstıki ipek iplikle desenlendirilmiştir.

Kumaşın deseni, birbirine bağlı ve şaşırtmalı sıralarda yerleştirilmiş şemselerden oluşmaktadır. Şemselerin konturları oldukça kalındır ve içleri birbirine dallarla bağlı rozet, nar ve sümbül motifleriyle süslenmiştir. Her bir şemse arasında, bağlantıları sağlayan taç motifleri bulunmaktadır. Taçların içleri mavi renk rûmi motifleri ile bezenmiştir.

Taç motifleriyle şemse içlerindeki laleler arasında bağlantıyı rûmi üsluptaki dallar sağlamaktadır. Bu dallardan çıkan ve içleri lale, beş yapraklı yonca motifleri ile dolu olan parçalı kıvrımlı yapraklar, şemselerin etrafını sarmaktadır.

Şemselerin içlerinde lale motifleri yer almaktadır. Altın yıldız klaptan ile dokunmuş bu laleler; stilize çiçekler ve gonca gül motifleri ile bezelidir. Lalelerin çanak bölümünde,

mavi renk ipek iplikle dokunmuş rûmi motifi, tepe noktasında ise bir daldan çıkan üç adet penç* motifi yer almaktadır.

Çintemani motifinin üç benekleri, küçük boyutlardadır ve altın yaldız klaptan ile dokunmuştur. Şemse içlerindeki lalelerin etrafında altı adet, şemseler arasında oluşan bağlantı noktalarında ise bir adet üç benek motifi bulunmaktadır. Bezemesi oldukça yoğun bu kemha kumaşa, çintemani benekleri hem küçük boyutlu hem de sayıca az olmalarından dolayı tüm desenle bütünleşmiş ve okunurluğu zorlaşmıştır.



Resim 72: XVI. yüzyılın ortalarına ait kemha dokuma. Fitzwilliam Museum, Cambridge, Env.No. T157-1946.

Kaynak: ATASOY, v.d., 2001: 77

XVI. yüzyılın ortalarına ait olan, güvezi ipek zemin üzerine gümüş ve altın yaldızlı metal klaptan, mavi, yeşil ve koyu kahverengi ipek iplikle desenlendirilmiş kemha dokuma parçası (Resim 72).

Örnekte görülen bu kemha parçası, şaşırtmalı düzende yerleştirilmiş stilize iri boy lale, madalyon, her iki motifi birbirine bağlayan kalın dallar, taç ve çintemani motifleriyle bezenmiştir.

Altın yaldız klaptan ile dokunmuş olan lalelerin içleri; lale, gül goncası ve altı yapraklı küçük çiçekler ile süslenmiştir. Gümüş klaptan ile dokunmuş olan ortadaki lale motifi, aynı vazo içinden çıkan gül goncaları ile birlikte desenlendirilmiştir. Altı yapraklı stilize çiçekler

* **Penç:** Herhangi bir çiçeğin kuşbakışı görüntüsünün, stilize edilerek çizilmesiyle elde edilmiş, hatayi grubundan motif türüdür (Bkz. Birol, Derman, 2013: 47).

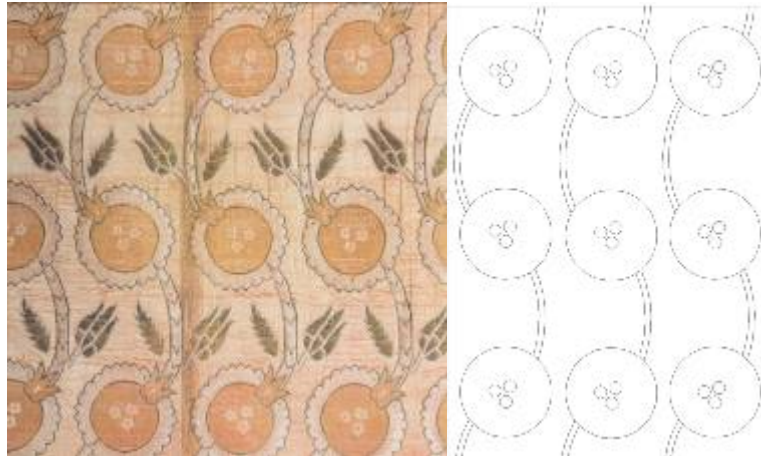
ise tek bir dal üzerinde sıralanmışlardır. Konturları dilimli olan büyük boylardaki bu lalelerin içleri güvezi ve mavi renkli küçük çiçekler ile bezenmiştir.

Madalyonların ortalarında, güvezi zemin üzerine birbirine ince dallarla bağlı mavi renkli çiçeklerin oluşturduğu şemseler yer almaktadır. Bu şemselerin etrafını yine mavi renkli stilize çiçeklerin oluşturduğu dallar çevrelemektedir. Madalyonların konturları; içlerinde bir adet çiçek bulunan yaprak motifi ve stilize çiçeklerden meydana gelmektedir. Lale ve madalyon motifleri arasındaki bağlantı, farklı iki tür kalın dal ile sağlanmaktadır. Bu dalların biri sadedir diğeri ise dilimli motiflerle çevrelenmiştir.

Üç benekler ve pelenk çizgileri bu kemha dokumada, madalyon ve lale motifleri arasındaki bağlantı noktalarında yer almaktadır. Taç motiflerinin içlerinde, küçük çaplı dairelerden oluşan üç benek motifi ve hemen altında gümüş klaptan ile dokunmuş çift pelenk çizgisi bulunmaktadır.

Laleler arasındaki yatay ve dikey boşluklarda altın yaldız klaptan ile dokunmuş üç benek motifleri dikkat çekmektedir. Yatay eksendeki aralıklarda yer alan üç benekler iç içe iki daireden oluşmaktadır. Gümüş klaptanla dokunmuş en içteki küçük çaplı daire, motife göz formu vermiştir.

Dikey eksende; üst üste sıralanmış büyük, küçük ve orta çaplı dairelerden meydana gelen üç benekler mevcuttur. En büyük çaplı dairelerin meydana getirdiği üç beneklerin içlerinde, daha küçük çaplı ve güvezi renkli daireler yer almaktadır. Çintemaninin üç benekleri ve pelenk çizgileri, yoğun bir bezemeye sahip olan bu kumaşta diğer motiflerle iç içe geçmiş durumdadır ve sayıca fazla olmalarına rağmen kompozisyon içinde zor seçilmektedir.



Resim 73: XVI. yüzyılın ikinci yarısına ait kemha dokuma. Devlet Tarih Müzesi, Moskova, Env.No.GIM-67148,SHCH A-4648.

Kaynak: ATASOY, v.d., 2001: 82

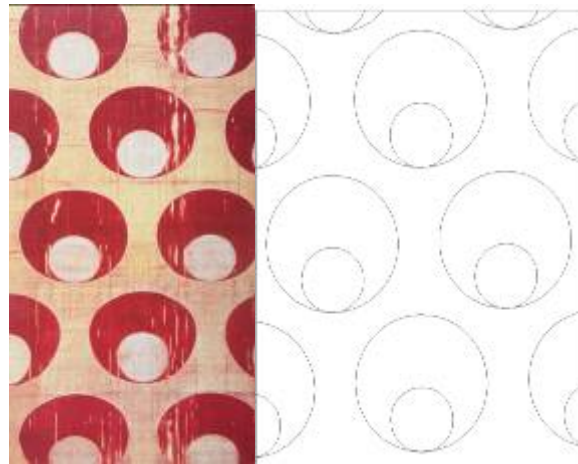
XVI. yüzyılın ikinci yarısına ait kemha parçası (Resim 73). Bu örnekteki kemha dokuma, ipek zemin üzerine altın yaldızlı klaptan, yeşil ve fildişi rengi ipek iplik kullanılarak desenlendirilmiştir (Atasoy, v.d., 2001: 328).

Motifin geneli; nar, lale, yaprak ve stilize küçük çiçeklerden oluşmaktadır. Motifler S kıvrımlı dallar üzerinde, dolaşmalı düzende ve dönüşümlü sırada yerleştirilmiştir.

Nar motiflerinin gövdesi, altın yaldız klaptan ile dokunmuştur. Gövdenin etrafını yeşil renk ince bir kontur sarmaktadır. Narların tam ortasında ise diğer örneklerden farklı olarak, fildişi renk ipek iplikle dokunmuş stilize çiçeklerden oluşan üç benek motifleri yer almaktadır. Çiçeklerin her biri, hayali bir eşkenar üçgenin köşelerine denk gelecek şekilde üçerli gruplandırılmışlardır.

Üçlü çiçek grupları nar motifleriyle aynı yöne bakmaktadır. Fildişi renkli nar motiflerinin etrafını, yeşil renk iplik ile dokunmuş dilimli konturlar çevrelemektedir. Motifleri birbirine bağlayan kıvrımlı dalların zemini fildişi, konturları yeşil renktedir. İçleri verev çizgilerle desenlendirilmiş olan bu dallardan yeşil renkte birer adet lale ve yaprak motifi çıkmaktadır.

Bu kemha kumaşta çiçeklerden meydana gelen çintemani benekleri, diğer kemha kumaş örneklerinden farklı bir şekilde yorumlanmıştır.



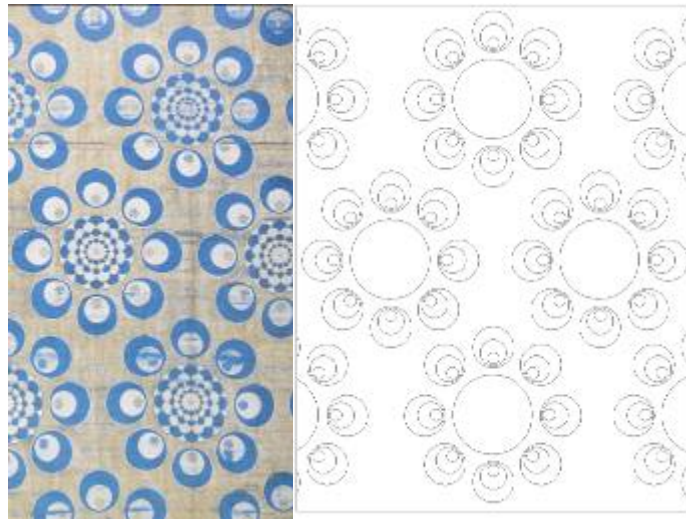
Resim 74: XVI. yüzyılın ikinci yarısına ait kemha dokuma. Musée Historique des Tissus, Lyons, Env. No.35-488.

XVI. yüzyılın ikinci yarısına ait bir boy kemha. Resim 74'deki bu kumaş örneği; altın yaldız klaptan zemin üzerine güvezi renk ipek iplikle desenlendirilmiştir. Desenin geneline bakıldığında çintemani beneklerinin şaşırtmalı sıralarda yerleştirildiği görülmektedir. Dairelerin yerleşim düzeni, merkezlerinden birleştirildiklerinde tepe noktaları aşağı ve yukarı yönlü, yan yana ve üst üste dizili eşkenar üçgenleri meydana getirmektedir.

Her daire, birbirine içten teğet olan ve hilalleri meydana getiren iç içe iki daireden oluşmaktadır. Büyük ve küçük çaplı dairelerin etrafı, fildişi ipek iplikle kontur geçilmiştir. İçteki küçük daire, zeminle uyumlu olarak klaptan ile dokunmuştur.

Dairelerin iç içe geçmesiyle oluşan hilal benzeri çintemani benekleri, XVI. yüzyıldan itibaren XVII. yüzyılın sonlarına kadar çeşitli sanat dallarında ve kumaş desenlerinde görülmüştür. Sarayda sıklıkla kullanılan kemha, çatma, seraser gibi kumaşlarda bu motif, farklı teknik özelliklerinden dolayı değişik biçimlerde yorumlanmıştır. Kumaş desenlerinde çintemani motifi, Osmanlı klasik üslubunun içerisinde sade gelenek olarak tanımlanan karşıt bir akımın ortaya çıkmasıyla, tek başına ya da çoklu gruplar oluşturacak şekilde kullanılmıştır (Gürsu, 1988: 92).

Bu kumaş deseni, sadeliği ve motiflerin yerleşimleriyle yüzeyde sonsuzluk etkisi yaratmıştır. Dokumasında yoğun bir biçimde altın yaldız klaptan kullanılması, desenin yalınlığıyla tezatlık oluşturmuştur.



Resim 75: XVI. yüzyılın ikinci yarısına ait kemha kumaş parçası.

Kunstgewerbemuseum, Berlin.Env.No.01.69.

Kaynak: ATASOY, v.d., 2001: 97

Resim 75, XVI. yüzyılın ikinci yarısına ait kemha kumaş parçası. Bu örnek, altın yaldız klaptan zemin üzerine mavi ve fildişi renk ipek iplik ile desenlendirilmiştir. Kumaşın geneli; şaşırtmalı sıralarda yerleştirilmiş, etrafı çintemani benekleri ile çevrenmiş rozet motiflerinden oluşmaktadır. Rozet motifleri, merkezlerinden bir doğru parçası ile birleştirildiklerinde, tepe noktası aşağı ve yukarı yönlü, üst üste ve yan yana sıralı hayali eşkenar üçgenler meydana gelmektedir.

Her bir rozet motifi, merkezden dışa doğru açılan mavi ve beyaz renkli taç yapraklarından oluşmaktadır. Yedi katmanlı bu taç yapraklarının etrafı, fildişi renk ipek iplikle kontur geçilmiştir.

Rozet motiflerinin çevresinde sekiz adet çintemani beneği bulunmaktadır. Benekler, birbirine içten teğet olan ve hilalleri meydana getiren iç içe üç daireden oluşmaktadır. Dairelerin etrafını fildişi renkli ince bir kontur çevrelemektedir.

Motiflerin kendi içerisindeki hareketli yapısına karşın örnekteki kemha kumaşın deseni oldukça durağandır. Fon ile desen arasında bağlantıyı sağlayan bir örgeyin olmayışı yüzeyde sonsuzluk etkisi yaratmıştır. Aynı zamanda rozet motiflerinin merkezden dışa doğru açılarak genişlemesi, çintemani beneklerinin içe doğru gittikçe küçülen ve birbirine teğet dairelerden oluşması desende optik bir algı yaratmıştır. Çintemani beneklerinin göze benzer yapısından dolayı bu kemha kumaşın, giyen kişiyi nazardan, kötülükten ve hastalıktan korumak için dokunmuş olabileceği görüşünü akla getirmektedir.



Resim 76: XVI. yüzyılın ikinci yarısına ait kemha kumaştan yapılmış kilise giysisi. Kremlin Askeri Müzesi, Moskova, Env.No.TK-2766.

Kaynak: ATASOY, v.d., 2001: 100

XVI. yüzyılın ikinci yarısına ait kemha kumaştan yapılmış Rus Ortodoks kilise giysisi (Resim 76). Kumaş, fildişi ipek zemin üzerine güvezi ve mavi renk ipek iplik ve altın yaldız klaptan kullanılarak desenlendirilmiştir.

Kumaşın ana deseni; kucağında çocuk İsa ve etrafında melekelerle betimlenmiş olan, şaşırtmalı sıralarda yerleştirilmiş Meryem Ana figürlerinden oluşmaktadır. Meryem Ana figürünün dört yanında yer alan haç motifleri, bir kökten çıkan stilize çiçekli dallarla çevrelenmiştir. Bu dalların etrafından lale, hanımeli ve gonca gül motifleri çıkmaktadır.

Üç benekler, Meryem Ana figürünün iki yanında ve lale motiflerinin içlerinde görülür. Bu kemha kumaşa üç benekler, sade ve iç içe iki daireden oluşan biçimde karşımıza çıkmaktadır. Lale motiflerinin içlerinde yer alan üç benekler, küçük boyutlarda ve mavi renktedir.

Meryem Ana tasvirlerinin iki yanındaki üç benekler ise hilallerden oluşmaktadır. Güvezi renk içinde mavi, mavi renk içinde güvezi dairelerden meydana gelen bu üç beneklerin; kumaşın desenindeki yoğunluktan dolayı, etkisi çok fazla hissedilmemektedir.

Örnekte görüldüğü gibi, XVI. yüzyılın sonlarından itibaren İstanbul tezgahlarında, kilise kıyafetlerinde kullanılmak üzere çeşitli kumaşlar dokunmuştur. İncil'den sahnelerin, Meryem-İsa tasvirlerinin, haç motiflerinin bulunduğu bu kumaşlar; çintemani benekleri, stilize gül goncaları, lale, karanfil gibi Osmanlıya ait olan ikincil bezemelerle desenlendirilmiştir (Atasoy, v.d., 2001: 101).



Resim 77: XVI. yüzyılın ikinci yarısına ait kemha kumaş parçası. David Koleksiyonu Müzesi, Kopenhag, Env.No.34/1987.

Kaynak: ATASOY, v.d., 2001: 111

Resim 77, XVI. yüzyılın ikinci yarısına ait kemha parçası. Altın yaldızlı klaptan zemin üzerine; güvezi, açık mavi, mor ve fıstıkı renk ipekle desenlendirilmiştir. Kumaş deseninin geneli, birbirine bağlı olarak şaşırtmalı sıralarda yerleştirilmiş madalyonlar, çiçek demetleri ve çintemani motifinden oluşmaktadır.

Her bir madalyon, çapları ve konturları birbirinden farklı üç daireden meydana gelmektedir. En dıştaki daire, güvezi renk dilimli kontur; ortadaki daire içlerinde güvezi benekler bulunan dairelerin oluşturduğu koyu renk kontur ile çevrelenmiştir. Madalyonların içlerinde ise etrafı ince bir çizgiyle sınırlandırılmış rozet motifleri yer almaktadır.

Madalyonların alt ve üst noktalarından çıkan kıvrımlı güvezi dallar, madalyonları birbirine bağlamaktadır. İki dalın birleştiği yerde lale, karanfil, tavus tüyü motifinden oluşan demetler bulunmaktadır.

Kıvrımlı dalların çıkış noktalarının sağlı sollu iki yanında yer alan çintemaninin üç benekleri, kumaştaki diğer süsleme örgelerinin arasında oldukça küçük boyutta ve az sayıdadır. Güvezi ipek iplikle dokunmuş olan bu benekler, merkezlerinden birleştirildiklerinde eşkenar üçgenleri oluşturmaktadır.



Resim 78: XVI. yüzyılın ortalarına ait kemha dokuma. Los Angeles Country Museum of Art, Env.No.85.271.

Kaynak: ATASOY, v.d., 2001: 264

Resim 78, XVI. yüzyılın ortalarına ait kemha dokuma örneğidir. Bu kemha kumaş, koyu renk zemin üzerine şaşırtmalı sıralarda yerleştirilmiş üç benek ve rûmi motiflerinden oluşmaktadır.

Kumaşın ana deseninde, tepe noktası tek bir yöne bakan, büyük çaplı üçlü çintemani benekleri dikkati çekmektedir. Üç benekler, birbirine içten teğet ve hilalleri oluşturan farklı çaplı dört daireden meydana gelmektedir. Daireler, yerleşim düzeni açısından bir eşkenar üçgeni anımsatmaktadır ve merkezlerinden bir doğru parçası ile birleştirildiklerinde, birbirine eşit uzaklıklarda ve hayali bir üçgenin köşelerine denk gelecek şekilde yerleştirilmişlerdir.

Benekleri oluşturan dairelerden en büyük çaplı olanı rûmi motifleriyle bezenmiştir. Orta çaplı daireler ise küçük ölçekli iki dairenin birbirine teğet değmesiyle oluşan bir hilal motifini içermektedir. Bu hilaller, dairelerin koyu-açık renklerinden dolayı göz biçiminde algılanmaktadır.

Ana motiflerin arasındaki boşluklar, farklı yönlere bakan, farklı çaplardaki üç benekler ile doldurulmuştur. Beneklerin içlerinde yer alan koyu renkli ikincil daireler hilalleri oluşturmuştur. Boşluklarda bulunan farklı boyutlardaki üç benekler, yüzeyde derinlik yanılsaması yaratmış; açık-koyu renk değerlerinin etkisiyle optik bir algıya sebep olmuştur.



Resim 79: XVI. yüzyılın ikinci yarısı kemha dokuma. Musée de la Mode et du Textile, Union Centrale des Arts Décoratifs, Paris, Env.No.7070.

Kaynak: ATASOY, v.d., 2001: 276

XVI. yüzyılın ikinci yarısına ait kemha kumaş (Resim 79). Bu kemha dokuma örneği, şaşırtmalı sıralarda birbirine bağlı şemse şemasında yerleştirilmiş lale motifleri ile bezenmiştir.

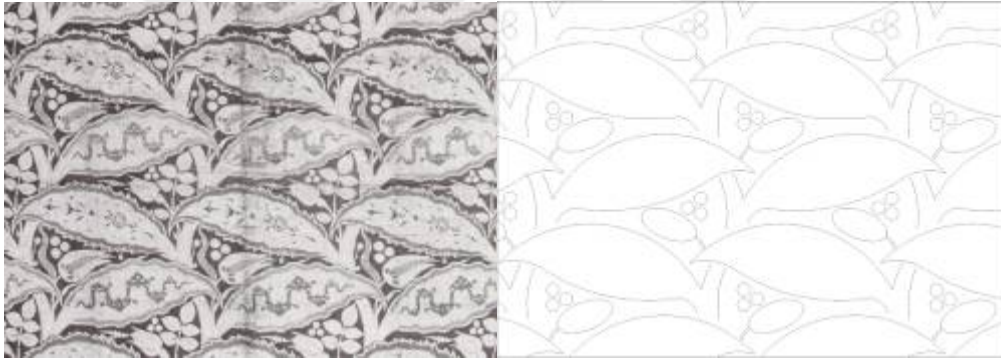
Dış çerperleri, dilimli kalın konturlarla çevrelenmiş, içleri küçük boyutlu lale ve penç motifleriyle süslenmiş olan büyük ölçekli laleler, oval madalyonların ortalarında yer

almaktadır. Madalyon içlerindeki bu lalelerin sağlı sollu iki yanında küçük boyutlu rozet motifleri bulunmaktadır.

Oval madalyonları oluşturan bantlar; lale, karanfil ve çintemaninin üç benekleri ile desenlendirilmiştir. Bantların orta noktalarında küçük madalyonlar yer almaktadır.

III. Murad döneminde (1574-1595), Osmanlı sanatında, özellikle çinilerde ve kemha dokumacılığında büyük ölçekli lale motifleri önem kazanmıştır. Genellikle, şemse şemasında yerleştirilmiş, iki yanında pelenk çizgilerine benzer yaprak motifleriyle birlikte desenlendirilmiştir (Atasoy, v.d., 2001: 279).

İncelediğimiz bu kemha kumaş deseni, oval madalyon şemasının tekrarlayan monotonluğuna karşın, değişen iç süsleme ve detaylarıyla yoğun ve hareketli bir kompozisyona sahiptir. Çintemani motifinin üç benekleri ise ana desen içinde neredeyse görülmeyecek kadar küçük boyutlardadır.



Resim 80: XVI. yüzyılın ikinci yarısına ait kemha dokuma. Abegg-Stiftung, Riggisberg-Bern, Env.No.351.

Kaynak: ATASOY, v.d., 2001: 284

Resim 80, XVI. yüzyılın ikinci yarısına ait kemha parçası. Kemha kumaşın desenini, saz üslubundaki yapraklar, lale, Çin bulutu, çintemani motifinin üç benekleri ve gonca gül motifleri oluşturmaktadır.

Bu kemha kumaş örneğinde desenin temeli, dolaşmalı ve şaşırtmalı sıralarda yerleştirilmiş, birbiri üzerine binen sivri kenarlı yapraklardan meydana gelmektedir. Kenarlarına ince bir kontur geçmiş olan mızrak biçimindeki bu yaprakların içleri Çin bulutu ve stilize çiçekler ile desenlendirilmiştir.

Dikey dalgalı dallardan çıkan yaprakların arası, lale, gonca gül ve çintemani benekleri ile doldurulmuştur. Bu motifler, yapraklardan kalan boşlukların neredeyse tamamını kaplayacak şekilde yerleştirilmişlerdir. Çintemaninin üç benekleri ise iki farklı boyutta görülmektedir.

XVI. yüzyılın ikinci yarısından itibaren kumaşlarda görülmeye başlanan, paralel dolaşmalı düzen ya da dikey dalgalı dal üslubu olarak da tanımlanan bu sistem, incelenen kemha kumaş desenindeki gibi sivri kenarlı büyük yaprakların dikey dalgalı dal üzerine tekrar eden şekilde yerleştirilmesiyle oluşan bir üsluptur (Gürsu, 1988: 88, Atasoy, v.d., 2001: 283-285).

Oldukça yoğun bir bezemeye sahip olan bu kemha kumaşa, desenlerin birbiri üzerine gelecek biçimde tekrarlaması ve açık-koyu renk kontrastlığı yüzeyde derinlik yanılsaması yaratmıştır.



Resim 81: XVI. yüzyılın ikinci yarısına ait kemha kolluk. Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul, Env.No.13/1895.

Kaynak: ATASOY, v.d., 2001: 290

XVI. yüzyılın ikinci yarısına ait olan kemha kolluk (Resim 81). Genel kompozisyonu paralel dolaşmalı düzende olan kumaşın deseni; lale, dolaşmalı dal, üç benek, stilize yaprak, çiçek ve bahar dalı motiflerinden oluşmaktadır. (Not: Resim 81'deki kumaş örneğinin deseni tam olarak tespit edilemediğinden iki boyutlu çizimi yapılamamıştır.)

"S" kıvrımlar yaparak ilerleyen dolaşmalı düzenin belirleyici çizgileri damalı desen* ile doldurulmuştur. Geometrik yapılı paralel bölmeler arasında kalan boşluklar; lale, üç benek ve bahar dalları ile desenlendirilmiştir. İçlerinde bir dizi stilize çiçek motifi bulunan büyük ölçekli laleler, sap çıkmaları ile dolaşmalı dalların üzerinden ters dönüşümlü olarak geçmektedir. Lale motiflerinin koyu renkli oluşu, desen içerisinde belirginliğini arttırmıştır.

Çintemaninin üç benekleri, dokulu paralel bölmeler arasındaki boşluklarda ve lale motiflerinin hemen üzerinde yer almaktadır. Benekler açık renk bir kontur ile çevrelenmiştir ve her birinin içi açık renkli üç benek motifleriyle desenlendirilmiştir. Bu kumaş örneğinde, motif içerisinde aynı motifin tekrar etmesi desene sonsuzluk etkisi vermiştir. Ayrıca dokulu-dokusuz, açık-koyu renk kontrastlığı yüzeyde derinlik algısı yaratmıştır.



Resim 82: XVI. yüzyılın ikinci yarısına ait kemha dokuma. Sadberk Hanım Müzesi, İstanbul, Env.No.10383-D.120.

Kaynak: BİLGİ, 2007: 38

XVI. yüzyılın ikinci yarısına ait kemha kumaş parçası (Resim 82). Kumaşın deseni, güvezi zemin üzerine altın yaldız klaptan ile dokunmuş stilize kozalak, üç benek ve madalyon motiflerinden oluşmaktadır. Kumaşın kompozisyon düzeni; birbirine bağlı ve şaşırtmalı sıralarda yerleştirilmiş şemse şemasından meydana gelmektedir.

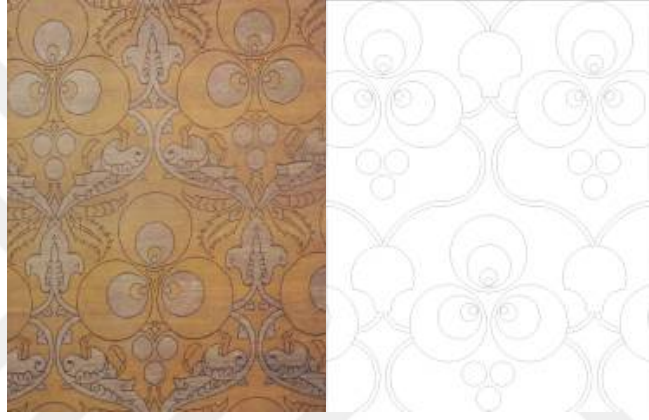
Oval madalyonlar, şaşırtmalı sıralarda yerleştirilmiştir. Her birinde, altın yaldız klaptan ile dokunmuş ve kenarları fildişi renk bordürle çevrelenmiş palmet motifleri

* Küçük üçgen ya da dama motiflerinin bazen tüm yüzeyi kaplayacak şekilde, bazen de belirli aralıklarda kullanımı, XVI. yüzyılın ikinci yarısından itibaren kemhalara doku kazandırmak için uygulanan bir yöntem olmuştur (Bkz. Atasoy, v.d., 2001: 291).

bulunmaktadır. İçlerinde güvezi renk ince konturlarla hacim ve doku yaratılmış olan palmetler oldukça büyük ölçektedir.

Madalyonların etrafından geçen bantlar, sivri kenarlı yapraklar ile çevrelenmiştir. Bu bantların içleri, çok küçük boyutlu çintemani benekleri ile bezelidir. İncelenen bu kemha dokumada, çintemani beneklerinin zeminle aynı renkte olması, diğer motiflerle arasındaki boyut farkı ve çok yoğun bir kompozisyon içerisinde yer alması; motifin görünürlüğünü azaltmıştır.

XVI. yüzyılın sonlarına doğru üretilmiş Osmanlı kumaşlarının temel özelliği; belirli sınırlar içinde rûmi, hatayi, stilize çiçek ve saz üslubu öğelerinin kullanımında daha serbest bir yaklaşımın izlenir olmasıdır. Örnekteki kemha kumaşta bu özellik belirginleşmiştir.



Resim 83: XVI. yüzyılın ortasına ait kemha dokuma. Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul, Env.No.13/177.

Kaynak: ATASOY, v.d., 2001: 218

XVI. yüzyılın ortasına ait bir boy kemha kumaş (Resim 83). Kumaşın deseni, çintemani motifinin üç benekleri, rûmi, kıvrımlı dal, yaprak ve palmetlerden oluşmaktadır. Bu kemha dokumada, şaşırtmalı yerleşim düzeni görülmektedir.

Çintemani benekleri, birbirine içten teğet ve hilalleri oluşturan dört daireden meydana gelmektedir. Daireler, yerleşim düzeni açısından bir eşkenar üçgeni anımsatmaktadır ve merkezlerinden bir doğru parçası ile birleştirildiklerinde, birbirine eşit uzaklıklarda ve hayali bir üçgenin köşelerine denk gelecek şekilde yerleştirilmişlerdir.

Şaşırtmalı sıralarda düzenlenmiş çintemani benekleri, rûmi ve saz yapraklarından oluşan kıvrımlı dallar ile bağlanmışlardır. Birleştiklerinde oval formları oluşturan dalların içlerinde, kontur şeklinde üç benek motifi bulunmaktadır. Küçük çaplı olan bu benekler, diğer çintemani benekleri ile üst üste ve tepe noktaları ters yöne bakacak şekilde yerleştirilmişlerdir.

Palmet motifleri ise saz yaprakları ile kıvrımlı dalların oluşturduğu madalyonlar arasındaki bağlantıyı kurmaktadır.

Bezemenin yoğunluğuna karşın motiflerin kontur şeklinde olması, kumaş desenindeki dengeyi sağlamış; desenin karmaşık yapısını hafifletmiştir.



Resim 84: XVI. yüzyılın üçüncü çeyreğine ait olduğu düşünülen kemha dokuma.

Topkapı Sarayı Müzesi, Env.No. 13/1421.

Kaynak: ATASOY, v.d., 2001: 74

Yaklaşık olarak XVI. yüzyıl sonlarına ait olduğu düşünülen kemha dokumadan kutu kaplaması (Resim 84). Güvezi ipek zemin üzerine, altın yaldızlı klaptan, mavi ve fıstıki renk ipek iplikle dokunmuş bu kemha kumaş, birbirine bağlı ve şaşırtmalı sıralarda yerleştirilmiş şemse şemalarından oluşmaktadır. Şemselerin içlerinde lale ve nar motifleri yer almaktadır. Kalın bantlar şeklindeki şemse konturları, birbiriyle bağlantılı olan güvezi lale ve mavi renk altı yapraklı çiçek motifiyle süslenmiştir.

İçleri gonca gül, nar ve altı yapraklı çiçek motifiyle bezeli lalelerden oluşan şemselerde, lale motifinin iki yanını yine gonca gül ve rozet motiflerinden oluşan dallar çevrelemektedir. Çintemaninin üç benekleri, lale motifinin tepe noktasında ve gonca güller üzerinde yer almaktadır.

İçleri nar, gonca gül, kıvrımlı yapraklar ve küçük stilize çiçeklerle bezeli nar motiflerinden oluşan şemselerde, nar motifinin etrafını birbiri ardına sıralanmış küçük çiçek motifleri sarmaktadır. Çintemaninin üç beneği, nar motifinin tepe noktasında yer almıştır.

Bezemesinin çoğunluğu, lale, nar ve gonca gül motiflerinden oluşan bu kemha kumaşa, çintemaninin üç benekleri oldukça az sayıda ve küçük boyutlarda görülmektedir.



Resim 85: XVI. yüzyılın üçüncü çeyreğine ait kemha dokuma.Topkapı Sarayı Müzesi,
Env.No. 13/21.

Kaynak: ATASOY, v.d., 2001: 78

Resim 85, XVI. yüzyılın üçüncü çeyreğine ait kemha dokumadan yapılmış kaftana ait (Atasoy, v.d., 2001: 327). Örnekteki kemha kaftan, fildişi ipek zemin üzerine altın yaldızlı klaptan ile mavi ve güvezi renk ipek iplik kullanılarak desenlendirilmiştir. Bir merkezden çıkan pelenk çizgilerinin oluşturduğu baklava şeklindeki çerçevelerin içlerinde altı köşeli yıldız, gonca gül, lale, karanfil, sümbül ve penç motifleri yer almaktadır.

Pelenk çizgileri, fildişi renk zemin üzerine altın yaldız klaptan ile dokunmuştur. İki dalgalı çizgi arasındaki alan ve dış konturları güvezi renkte, kalan diğer konturlar ise mavi renktedir.

Çerçevelerin tam ortasında, Süleyman'ın mührü olarak da bilinen altı köşeli yıldız bulunmaktadır. Zemini altın yaldız klaptan olan bu motifin konturları güvezi ve mavi renktedir. Yıldızın köşelerini oluşturan üçgen alanlara, fildişi ipek iplik ve altın yaldız klaptandan oluşan damalı desen ile doku kazandırılmıştır.

Yıldız motifinin tam ortasında güvezi, fildişi ve mavi renkten oluşan penç motifleri yer almaktadır. Penç motifinin taç yapraklarının arasından, merkezden dışarıya doğru açılan; güvezi ve mavi renkli lale ve sümbül motifleri çıkmaktadır. Yıldız motifinin alt köşesinin karşısında, bir vazo içinden çıkan altın yaldız klaptan ile dokunmuş üç sap karanfil motif; üst köşesinde ise bir dal lale ve iki dal stilize çiçek motifleri bulunmaktadır. Lale motifinin tepe noktasından çıkan dört adet gonca gül motif, pelenk çizgilerinin birleşim yerlerinden ikili gruplar şeklinde sağa ve sola ayrılmıştır.

Bu kemha dokuma örneğinde pelenk çizgileri, gerek boyutuyla gerekse yerleşim biçimiyle farklı bir örnek oluşturmıştır.



Resim 86: XVI. yüzyılın üçüncü çeyreğine ait kemha dokuma. Art Institute of Chicago, Env.No.1907.365.

Kaynak: ATASOY, v.d., 2001: 278

XVI. yüzyılın üçüncü çeyreğine ait kemha parçası (Resim 86). Kumaşın deseni, düz zemin üzerine sonsuzluk ilkesine dayanarak değişimli sıralarda yerleştirilmiş; içleri lale motifli ve saz üslubu yapraklar ile desenlendirilmiş şemselerden* oluşmaktadır.

Şemseler, bir kökten çıkmış lale motifleri ve bunların etrafını saran saz üslubundaki sivri uçlu kırık hançer yaprakları ile desenlendirilmiştir. Bu üslup, XVI. yüzyılın ikinci çeyreğinden itibaren çeşitli sanat dallarında etkili olmuş, teknik özelliklerinden dolayı ise kemha kumaş desenlerinde yaygın olarak kullanılmıştır (Gürsu, 1988: 59-60).

Lale motiflerinin içleri, tam ortalarında yer alan hayat ağacı ve onu çevreleyen küçük ölçekli lale dizileriyle bezenmiştir. Dilimli bir konturla çevrelenmiş olan çanak bölümü ise şemseler ile uyum içindedir.

Şemselerin kenarları dilimlidir ve bu kenarlıkların içleri üç benek motifleriyle bezenmiştir. Benekler, küçük ölçekli yapısına rağmen, zemin-motif arasındaki açık-koyu renk ilişkisi sayesinde desen içerisinde belirgin bir görünüme sahip olmuştur.

* **Not:** Bazı kaynaklarda şemse motifleri, oval madalyon olarak da adlandırılmaktadır (Bkz. Gürsu, 1988: 65).



Resim 87: XVI. yüzyılın sonuna ait kemha dokuma parçası. Metropolitan Museum of Art, New York, Env.No.08.109.25

Kaynak: ATASOY, v.d., 2001: 184

XVI. yüzyılın sonuna ait olan kemha parçası (Resim 87). Motifin tamamı lale, yaprak, kıvrımlı dal ve stilize küçük çiçeklerden oluşmaktadır. Büyük ve küçük iki farklı boyutlarda görülen lale motifleri, S kıvrımlı dallar üzerinde, dolaşmalı düzende ve dönüşümlü sıralarda yerleştirilmişlerdir. Büyük boy lalelerin etrafını, bu dallardan çıkan sivri uçlu iki yaprak motifi çevrelemektedir. Kumaş örneğindeki stilize küçük çiçeklerin yerleşim düzeni bize, çintemani motifinin üç beneklerini anımsatmaktadır. Bu çiçekler, hayali bir eşkenar üçgenin köşelerine denk gelecek şekilde yerleştirilmişlerdir. Oluşan bu üçgenimsi düzenlemenin tepe noktası, lale motifleri ile aynı yöne bakmaktadır. Kumaş deseninin monoton ritmine karşın, motiflerin gerek boyutları gerekse yerleşim düzeni, desenin tamamında bir hareketlilik sağlamıştır.

Desen yerleşimi ve motifler bakımından İtalyan ipek kumaşları, Türk ipekleri üzerinde oldukça etkili olmuştur. Aynı şekilde Osmanlı motiflerinin de İtalyan ipek kumaşları üzerinde etkisini görmek mümkündür. İncelediğimiz bu kemha dokuma örneğini Atasoy ve arkadaşları, İtalya'dan ithal edilmiş kumaş kategorisinde ele almış, bu tür kumaşların motif açısından Türk kumaşlarına çok benzediğini, Osmanlı sarayında beğeni ile kullanıldıklarını belirtmişlerdir (Atasoy, v.d., 2001: 186).



Resim 88: XVI. yüzyılın sonuna ait kemha dokuma. Sadberk Hanım Müzesi, İstanbul, Env.No.9410-D115.

Kaynak: BİLGİ, 2007: 46

Resim 88, XVI. yüzyılın sonuna ait kemha kumaş örneği. Kumaşın deseni, güvezi renk zemin üzerine; hatayi, rozet, kıvrımlı dallar, stilize yapraklar, lale ve karanfil motiflerinden meydana gelmektedir. Kumaşın kompozisyon düzeni, şaşırtmalı sıralarda yerleştirilmiş, birbirine dallarla bağlanan büyük ölçekli hatayilerden oluşmaktadır.

Hatayilerin etrafı, fildişi ve mavi renk ipek iplikle çevrelenmiştir. Kenarları dilimli olan bu motifler, kendi içlerinde bölümlere ayrılmıştır. Her bir bölümde farklı biçimlerde güvezi renkli kıvrımlı ince dallar mevcuttur. Hatayilerin ortasındaki dairenin içerisinde, lale ve karanfillerden oluşan bir çiçek demeti bulunmaktadır.

Hatayiler arasındaki bağlantı, üzerinden sap çıkmaları ve stilize yaprakların olduğu mavi dallar ile kurulmuştur. Dallar, hatayi motifleriyle birleştiklerinde yüzeyde oval madalyonlara benzer bölmeler oluşmuştur. Hatayiler arasında kalan bu boşluklarda, rozetlerden meydana gelen ve ters dönüşümlü olarak yerleştirilmiş üç benekler bulunmaktadır. Rozetler, birbirine eşit uzaklıklarda ve hayali bir üçgenin köşelerine denk gelecek şekilde yerleştirilmişlerdir. Rozet motiflerinden oluşan bu tür üç benek örnekleri, XVI. yüzyıl sonlarına ait çatma ve kemha dokumalarda da karşımıza çıkmıştır (Bkz. Resim 55, Resim 91, Resim 93).



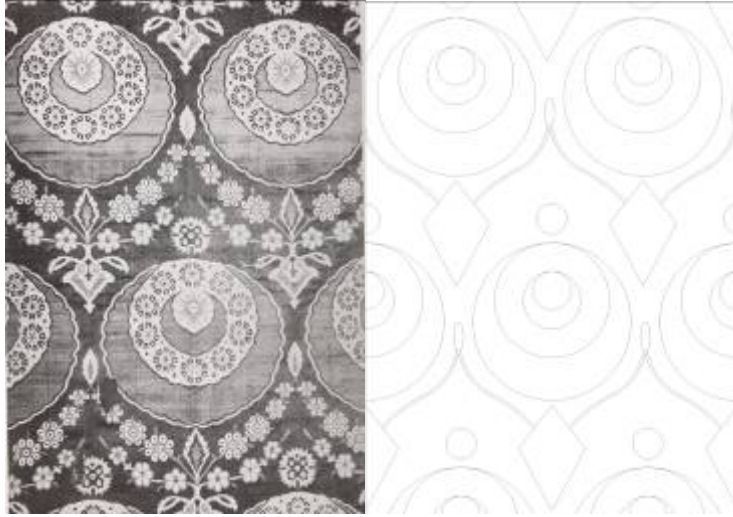
Resim 89: XVI. yüzyılın sonlarına ait kemha dokuma. Museum of Art, Rhode Island School of Design, Env.No.28.009.

Kaynak: ATASOY, v.d., 2001: 264

XVI. yüzyılın sonlarına ait kemha dokumadan yapılmış Ortodoks kilise giysisi (Resim 89). Kumaş deseninin tamamı üç benek, pelenk çizgileri ve haç motiflerinden oluşmaktadır. Büyük ve küçük iki farklı çapta üç beneklerden oluşan kumaş deseninde, çapı büyük olan üç benek motifleri, şaşırtmalı sıralarda yerleştirilmiştir ve iç içe geçmiş dairelerin oluşturduğu hilallerden meydana gelmektedir. En içteki dairenin içi stilize çiçek motifi ile doldurulmuştur. Büyük çaplı üç benek motiflerinin etrafı, bir merkezden çıkan ve pelenk çizgilerini anımsatan yaprak motiflerinin oluşturduğu çerçeveler ile çevrelenmiştir. Bu çerçevelerin bağlantı noktalarında haç motifleri yer almaktadır.

Çerçevelerin içerisinde kalan boşluklar, sekiz adet küçük çaplı üç benek motifi ile doldurulmuştur. Yerleşimleri eşkenar üçgeni anımsatan üç benekler, birbirine teğet dairelerin oluşturduğu hilallerden meydana gelmektedir ve aralarından çift katlı pelenk çizgileri çıkmaktadır.

Resim 89'daki kemha kumaş örneği, çintemani beneklerinin bilindik yerleşim düzenine, diyagonal bölünmelerle oldukça hareketli ve yoğun bir görünüm katmıştır. Ayrıca kaynaklar, kumaşın hem desen, hem de Türk ve Hristiyan ikonografisine ait unsurları birlikte içermesi açısından kayıtlı tek Osmanlı ipeği olduğunun önemini vurgulamaktadır (Atasoy, v.d., 2001: 265).



Resim 90: XVI. yüzyılın sonlarına veya XVII. yüzyılın başları ait kemha dokuma.

Deutsches Textilemuseum, Env.No.16234.

Kaynak: ATASOY, v.d., 2001: 267

XVI. yüzyılın sonları ya da XVII. yüzyılın başlarına ait olduğu düşünülen kemha kumaş örneği (Resim 90). Kumaşın deseni genel olarak, şaşırtmalı sıralarda yerleştirilmiş çintemani benekleri ve girland* motiflerinden oluşmaktadır.

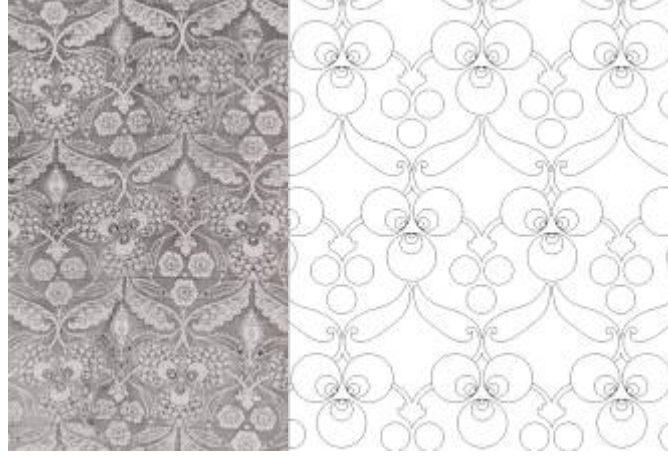
Sonsuzluk ilkesine göre şaşırtmalı sıralarda yerleştirilmiş büyük ölçekli çintemani beneklerinin içleri ve çevreleri oldukça yoğun motiflerle donatılmıştır. Etrafı dalgalı çizgiler ile çevrelenmiş benekler, temelde birbirine teğet dört adet dairenin oluşturduğu hilallerden meydana gelmektedir. Daireler, bezemeli ve bezemesiz şekilde birbiri içine geçmişlerdir. Dıştan içe doğru ikinci sıradaki daire, sekiz yapraklı stilize çiçek motifi ile bezenmiştir. En küçük çaplı dairenin tam ortasında ise güneş motifi bulunmaktadır.

Benekler arasındaki bağlantıyı girland motifleri sağlamaktadır. Girlandlar, iki farklı türdeki stilize çiçeklerden oluşmakta ve birbirlerine değdikleri noktalarda yaprak motifleri yer almaktadır.

Dairelerin şaşırtmalı yerleşim düzeni, merkezlerinden bir doğru parçası ile birleştirildiklerinde; tepe noktaları aşağı ve yukarı doğru bakan, yan yana ve üst üste dizili hayali eşkenar üçgenleri meydana getirmektedir.

* **Girland:** İki nokta arasına asılmış ve herhangi bir kaba konulmamış yaprak, çiçek ve meyve motiflerinden oluşan çelenk biçiminde bezeme örgesidir (Bkz. Sözen, Tanyeli, 1994: 91).

Resim 90'daki kemha kumaşın deseni; yerleşim düzeni, bezeme örgeleri ve özellikle beneklerin dalgalı konturları sayesinde oldukça hareketli bir etkiye sahiptir.



Resim 91: XVI. yüzyılın sonu ya da XVII. yüzyılın başlarına ait kemha dokuma.

Metropolitan Museum of Art, New York, Env.No.52.20.20.

Kaynak: ATASOY, v.d., 2001: 288

XVI. yüzyılın sonu ya da XVII. yüzyılın başlarına ait olduğu düşünülen kemha kumaşın kompozisyon düzeni; birbirine bağlı ve şaşırtmalı sıralarda yerleştirilmiş şemse şemasından meydana gelmektedir (Resim 91). Şemselerin sınırlarını, bir kökten çıkan stilize yapraklar belirlemiştir. İki yana doğru simetrik olarak açılmış bu yaprakların kenarları dilimlidir ve içleri stilize küçük çiçek motifleri ile desenlendirilmiştir.

Kumaşın deseni; üçlü çintemani benekleri, hançer yaprakları, penç motifleri ve kıvrımlı dallardan oluşmaktadır. Şemselerin içleri, üçlü penç motifleri ve hançer yaprakları ile doldurulmuştur. Penç motiflerinin yerleşim düzeni, çintemani motifinin üç benekleriyle benzerlik göstermekte ve bir eşkenar üçgeni anımsatmaktadır. Pençler, eşkenar üçgenin köşelerine denk gelecek şekilde ve tepe noktaları kumaş deseninin tersi yönünde yerleştirilmiştir. Üçlü penç grupları, hançer yapraklarından oluşan girlandlar ile çevrelenmiştir. Bu girlandların tepe noktalarındaki bağlantılarında, bir kökten çıkan stilize üçlü yaprak demetleri bulunmaktadır.

Şemselerin yatay ve dikey bağlantı noktalarında, iç içe geçmiş farklı çaplı dört dairenin oluşturduğu üçlü çintemani benekleri yer almaktadır. Bu benekler, birbirini şaşırtmalı bir düzende takip etmektedir. Benekleri oluşturan daireler, merkezlerinden bir doğru parçası ile birleştirildiklerinde, hayali bir eşkenar üçgenin köşelerine denk gelecek şekilde yerleşim gösteririler.

Üç benekler, birbirine içten teğet ve hilalleri oluşturan, farklı çapta dört daireden meydana gelmektedir. Dairelerden en büyük çaplı olanının içi, stilize küçük çiçek motifleri ile bezenmiştir. Diğer daireler, desensiz olarak açık-koyu renklerde ve büyükten küçüğe doğru bir dizilim göstermektedir. Beneklerdeki bu desenli-desensiz, açık-koyu kontrastlıklar "göz" algısı yaratmıştır.



Resim 92: XVII. yüzyılın başlarına ait kemha dokuma. Mevlana Müzesi, Konya, Env.No.617.

Kaynak: ATASOY, v.d., 2001: 289

Resim 92, XVII. yüzyılın ilk yarısına ait kemha kumaş örneği. Kumaşın kompozisyon düzeni; birbirine bağlı ve şaşırtmalı düzende yerleştirilmiş şemse şemasından meydana gelmektedir.

Kumaşın tüm yüzeyi, açık-koyu iki farklı renk damalı bir desenle bezenmiştir. Kumaşın deseni; sivri oval madalyonlar, üçlü çintemani benekleri, nar, hatayi, stilize yaprak ve kıvrımlı dallardan oluşmaktadır.

Sivri oval madalyonlar, desensiz bir zemine sahiptir ve ortalarında çintemani beneklerini anımsatan nar motifleri bulunmaktadır. İç içe geçmiş hilal ve hatayi motiflerinden meydana gelen narların tepe noktalarından, bir dal küçük lale motifi çıkmaktadır.

Madalyonlar arasındaki bağlantıyı, üzerlerinde üçlü çintemani benekleri bulunan kıvrımlı dallar sağlamaktadır. Bu dallar, nar motiflerinin tabanındaki bir noktadan genişleyerek çıkmakta ve madalyonları birbirine bağlamaktadır.

Çintemaninin üç benekleri iki farklı boyuttadır ve her bir benek birbirine içten teğet ve hilalleri oluşturan dairelerden meydana gelmektedir. Yerleşim düzeni açısından eşkenar üçgeni anımsatan benekler, yatayda sık ve seyrek olmak üzere iki farklı şekilde sıralanmışlardır. Büyük çaplı benekler, oval madalyonların sivri uçlarına denk gelecek şekilde ve birbirine yakın olarak; küçük çaplı benekler ise madalyonlar arasındaki boşluklarda ve

geniş aralıklarla tekrar etmektedir. Çapı büyük olan dairelerin içerisinde, bir adet küçük boyutlu çiçek motifi mevcuttur.

Bu kemha kumaş örneğinde olduğu gibi, sık geometrik dokulu zemin üzerinde daha az desenli geniş alanların varlığı ve bunların üst üste yerleşimleri, yüzeyde hem optik bir etki hem de derinlik algısı yaratmıştır. Ayrıca motifler arasındaki büyük-küçük boyut ilişkisi ve yatay-dikey eksenlerdeki hareketlilik dikkat çekicidir.



Resim 93: XVII. yüzyılın ilk yarısına ait kemha dokuma. Musée de la Mode et du Textile, Env.No.3877.

Kaynak: ATASOY, v.d., 2001: 288

Resim 93, XVII. yüzyılın ilk yarısına ait kemha kumaş örneği. Bu kumaş deseni; palmet buketleri, pelenk çizgileri, stilize çiçeklerin meydana getirdiği üç benekler ve yaprak motiflerinden oluşmaktadır.

Motiflerin kompozisyonu; birbirine bağlı ve şaşırtmalı sıralarda yerleştirilmiş şemse şeması düzenindedir. Oval madalyonlu şema olarak da bilinen şemse şeması, XVI. yüzyıl Osmanlı kumaşlarında, özellikle kemha dokumalarda sıklıkla kullanılmıştır. Bu sistem; sonsuzluk ilkesine uygun olarak, madalyonların değişimli sıralar halinde yerleştirilmesinden meydana gelir. Oval madalyon şeması, monoton yapısına karşın değişen iç süsleme ve detaylarıyla hareketli bir etkiye sahiptir (Gürsu, 1988: 65).

İncelediğimiz kumaş örneğinde, oval madalyonların içleri, üçlü palmet buketleri ve çintemani benekleriyle süslenmiştir. Stilize çiçeklerden oluşan üçlü çintemani benekleri, palmet buketlerinden çıkan uzun sapların iki yanında yer almaktadır. Şemse şemalarının

içinde üçlü gruplar halinde motiflerden oluşan bu tür kompozisyonlar, XVI. yüzyıl sonu XVII. yüzyılı başlarında oldukça sık kullanılmıştır.

Madalyonlar arasındaki bağlantıyı sağlayan pelenk çizgileri, desendeki diğer motiflere oranla daha büyük boyutlardadır ve şaşırtmalı sıralarda bir yerleşim düzenine sahiptir. Şemse şemasının dikey hareketliliğine karşın pelenk çizgilerinin yatay eksenindeki devinimi ve motiflerin üst üste dizilişleri, yüzeyde derinlik yanılsaması yaratmıştır. Diğer taraftan çintemani beneklerinin küçük boyutlarda oluşu, desenin bütününde motifin okunurluğunu zorlaştırmıştır.



Resim 94: XVII. yüzyılın ilk yarısına ait kemha dokuma. Bargello Müzesi, Floransa, Env.No.2529C.

Kaynak: ATASOY, v.d., 2001: 288

XVII. yüzyılın ilk yarısına ait kemha dokuma parçası (Resim 94). Kumaşın deseni; pelenk çizgileri, palmet, nar, hatayi ve stilize yaprak motiflerinden oluşmaktadır. Kompozisyon düzeni; birbirine bağlı ve şaşırtmalı sıralarda yerleştirilmiş şemse şemasından meydana gelmektedir.

Düz bir zemine sahip olan oval madalyonların içleri, bir dal üzerinde stilize yapraklar ile birlikte desenlendirilmiş nar ve hatayi motifleri ile doldurulmuştur. Yine bu daldan çıkan karşılıklı iki sapta, büyük boyutlu palmetler yer almaktadır. Madalyonların etrafını saran kalın şeritler, petek dokusuna benzer geometrik motifler ile bezenmiştir.

Madalyonlar arasındaki bağlantıyı yatay ekseninde uzanan pelenk çizgileri sağlamaktadır. Kaplan çizgisi veya kaplan postu çizgisi olarak da bilinen pelenk çizgileri incelediğimiz örnekte, üst üste sıralı üç adet dalgalı çizgiden oluşmaktadır. Diğer kumaş

örneklerindeki pelenk çizgilerinden farklı olarak buradaki motifte, ortadaki pelenk çizgisinin içi küçük motiflerle desenlendirilmiştir. Öte yandan pelenk çizgilerinin; diğer motiflere oranla daha büyük ölçekli oluşu, yatay eksenindeki yerleşimi, şaşırtmalı sıralardaki tekrarı ve yoğun bezemeli zemin üzerinde desensiz yapısı, bu kumaş örneğindeki okunurluğunu kolaylaştırmıştır. Resim 94'teki kemha kumaşta, motiflerin birbiri üzerine gelecek şekilde yerleşimi, yüzeyde derinlik algısı yaratmıştır.



Resim 95: XVII. yüzyılın ilk yarısına ait kemha dokuma. Metropolitan Museum of Art, Env.No.44.41.3.

Kaynak: ATASOY, v.d., 2001: 288

XVII. yüzyılın ilk yarısına ait kemha kumaşın deseni; pelenk çizgisi, çiçek demetleri, hatayi (palmet) ve stilize yaprak motiflerinden oluşmaktadır (Resim 95).

Kumaşın kompozisyon düzeni; birbirine bağlı ve şaşırtmalı sıralarda yerleştirilmiş şemse şemalarından meydana gelmektedir. İncelenen kemha örneğindeki oval madalyonlar, diğer kumaşlardaki desenlerden farklı olarak daha ince, uzun ve sivri bir formdadır.

Madalyonların etrafı, içleri geometrik motiflerle bezeli kalın bantlar ile çevrelenmiştir. Bu geometrik motifler kumaşta doku etkisi yaratmıştır. Madalyonları içleri; büyük ve küçük boyutlarda üçlü çiçek demetleri, pelenk çizgileri ve yaprak motiflerinden oluşmaktadır. Natüralist üslupta yedi yapraklı üçlü çiçek demetlerini, pelenk çizgileri bir arada tutmaktadır. Büyük boyutlardaki bu çiçek demetlerinin tepe noktasından çıkan bir çift stilize yaprak, kalın bantların üzerine kadar uzanmaktadır.

Kalın bantların kesişme noktalarında tekli palmet motifleri bulunmaktadır. Testere kenarlı palmet ve hurma ağacı motifleri XVII. yüzyıl dokumalarında sıkça karşılaşılan motiflerin başında gelmektedir (Atasoy, v.d., 2001: 149).

Pelenk çizgileri; alt ve üst katmanı desensiz ve açık renkli; orta katmanı ise geometrik dokulu olmak üzere üç dalgalı çizgiden oluşmaktadır. Pelenk çizgilerinin yatay eksendeki yerleşim düzeni ile oval madalyonların dikey eksendeki yerleşim düzeni, yüzeyde bir gerilim oluşturmuş ve desene yatay-dikey hareketlilik kazandırmıştır.



Resim 96: XVII.yüzyılın ilk yarısına ait kemha dokuma. Bargello Müzesi, Floransa, Env.No.2528C.

Kaynak: ATASOY, v.d., 2001: 288

Resim 96, XVII. yüzyılın ilk yarısına ait olan kemha kumaş örneğidir. Kumaşın deseni; stilize yaprak, hatayi, pelenk çizgisi, üç benek, lale, sümbül ve hanımeli motiflerinden oluşmaktadır.

Kumaşın kompozisyon düzeni; birbirine bağlı ve şaşırtmalı sıralarda yerleştirilmiş şemse şemalarından meydana gelmektedir. Şemselerin sınırlarını stilize yapraklar belirlemiştir. Bu yapraklar yatay doğrultuda bir yayılım göstermektedir.

İncelenen bu kemha dokumada, içleri farklı biçimde bezenmiş ve şaşırtmalı sıralarda yerleştirilmiş iki ayrı şemse şeması dikkat çekmektedir. Şemselerden biri, beşli stilize çiçek demetleri ile diğeri; bir daldan çıkan palmet, lale, sümbül ve hanımeli motifleri ile süslenmiştir.

Şemseler arasındaki bağlantıları pelenk çizgileri ve üç benekler sağlamaktadır. Her iki motif de aynı sırada ve belirli aralıklarla tekrarlamaktadır. Pelenk çizgilerinin yatay eksendeki uzanımı, kumaşın deseninin dikey hareketine karşı bir gerilim yaratmıştır.

Üç benekler ise iç içe geçmiş, biri geometrik dokulu diğeri düz olan iki dairenin oluşturduğu hilal ve dairelerden meydana gelmektedir. Daireler, yerleşim düzeni açısından bir eşkenar üçgeni anımsatmaktadır. Merkezlerinden bir doğru parçası ile birleştirildiklerinde, birbirine eşit uzaklıklarda, bir üçgenin köşelerine denk gelecek şekilde ve tepe noktaları kumaş deseninin tersi yönünde yerleştirilmişlerdir.

Resim 96'daki kemha kumaş, farklı motiflerin bir arada kullanıldığı oldukça yoğun bir bezemeye sahiptir. Pelenk çizgilerinin yataydaki hareketliliği, açık renkte oluşu ve desensiz yapısı, kumaşın genel deseni içerisinde bu motifin okunurluğunu kolaylaştırmıştır. Üç benekler ise desen içerisinde oldukça güç ayırt edilebilmektedir.



Resim 97: XVII. yüzyılın ilk yarısına ait kemha dokuma. Sadberk Hanım Müzesi, İstanbul, Env.No.17626-D263.

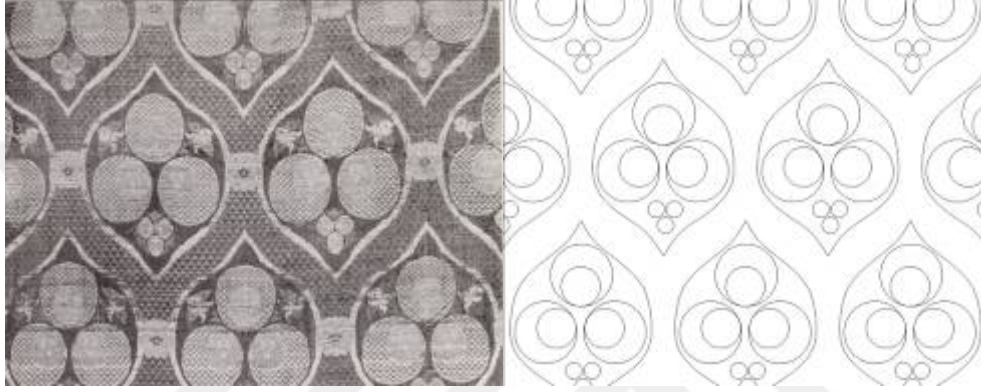
Kaynak: Bilgi, 2007: 48

Resim 97, XVII. yüzyılın ilk yarısına ait kemha kumaş örneği. Kumaşın deseni, güvezi renk zemin üzerine; pelenk, hançer yapraklar, kıvrımlı dallardan oluşan oval madalyonlar, üç benek, karanfil, lale, taç ve stilize çiçek motiflerinden meydana gelmektedir. Kompozisyon düzeni; birbirine bağlı ve şaşırtmalı sıralarda yerleştirilmiş şemse şemasından oluşmaktadır.

Oval madalyonlar kıvrımlı dallardan meydana gelmektedir. Madalyonların alt bölümü, karanfil-lale motiflerinden oluşan çiçek demetleri ile; üst bölümü ise ortasından iki stilize yaprak çıkan taç motifi ile sonlanmaktadır. Madalyonların içlerinde, ince dalların arasından yükselen üç benek motifi, bir kökten çıkan iki dal stilize lale ve iki yana doğru açılan hançer yaprakları yer almaktadır. Hançer yapraklar, karanfil-lale motiflerinden oluşan çiçek

demetleriyle bağlantı kurarak girlandları oluşturmuştur. Bu girlandlar kumaşın yatay ekseninde bir hareketlilik sağlamıştır. Madalyonlar arasında bağlantıyı kuran büyük boyutlardaki pelenk çizgileri, yataydaki hareketliliği daha da kuvvetlendirmiştir.

İncelenen kemha örneğinde olduğu gibi, XVII. yüzyılda daha çok zengin, abartılı, oldukça büyük boyutlu, barok tarzı motifler kullanılmıştır (İmer, 1996: 62). Şemse şeması üzerine büyük ölçekli pelenk ve üç benek motiflerinin yerleştirilmesi, yatay şemse şemasına dayanak oluşturmuştur. Bu tür özelliklere, XVII. yüzyılın ilk yarısında yoğun bezeme özelliği gösteren kemhalarda sıklıkla rastlanılmıştır (Bkz. Resim 93, Resim 94, Resim 95, Resim 96).



Resim 98: XVII. yüzyıla ait kemha dokuma. Metropolis Museum of Art, New York, Env.No.44.41.1.

Kaynak: ATASOY, v.d., 2001: 290

Yaklaşık olarak XVII. yüzyıla ait olduğu düşünülen kemha kumaşın desenini, üç benek, rozet, stilize çiçek, oval madalyon ve dama motifi oluşturmaktadır (Resim 98). Kumaşın kompozisyon düzeni, şaşırtmalı sıralarda yerleştirilmiş şemse şemasından meydana gelmektedir.

Oval madalyonlar hariç, kumaşın tüm yüzeyi damalı desen ile bezelidir. Koyu renge ve düz bir zemine sahip olan madalyonları içleri üç benek ve stilize çiçeklerle desenlendirilmiştir. Üç benekler; büyük-küçük iki farklı çaptadır ve merkezlerinden bir doğru parçası ile birleştirildiklerinde; birbirine eşit uzaklıklarda, hayali bir üçgenin köşelerine denk gelecek şekilde düzenlenmişlerdir. Çapı büyük olan üç benekler kumaş deseniyle aynı yönde; çapı küçük olan üç benekler ise kumaş deseninin tersi yönünde yerleştirilmiştir.

Zemini damalı motiflerle bezeli olan büyük çaplı dairelerin içlerinde, hilal motiflerini oluşturan ikincil daireler mevcuttur. Bu daireler, tepe noktası kumaş yönünün tersine gelecek biçimde düzenlenmiş üç benekler ile desenlendirilmiştir. Küçük ölçekli olan bu üç beneklerin içlerinde, yine hilal motiflerini meydana getiren birer adet daire bulunmaktadır. Beneklerin ve

madalyonların sınırlarını belirleyen konturlar arasındaki boşluklar, stilize çiçek ve yaprak motifleriyle doldurulmuştur. Her madalyon, sağlı sollu bir adet rozet motifi ile birbirine bağlanmaktadır.

Bu kemha kumaşta, motif içerisinde aynı motifin tekrar etmesi desene sonsuzluk etkisi vermiştir. Ayrıca açık-koyu renk kontrastlığı, yüzeyde derinlik algısı yaratırken; üç beneklerin büyük ölçekli ve dokulu yapıları motifin desen içerisinde okunurluğunu kolaylaştırmıştır.

2.3.3. Desen Özelliği Açısından Çintemani Motifli Seraser Kumaşlar

Seraser, çözgüsü ipek, atkısı ise ipek üzerine sarılmış gümüş veya altın tel veya doğrudan doğruya gümüş, altın tel olan kumaştır (Tekin, 2012: 173). İpek ve baştanbaşa altın alaşımlı tel ile dokunduğundan oldukça pahalı; bu özelliğinden dolayı saray ve devlet erkânı tarafından tercih edilen bir kumaş olmuştur (Tezcan, 2015: 48).

Sarayda daha çok üst kaftanı (hilat) olarak kullanılmıştır. Yanı sıra taht döşemesinde, şehzade yorganlarında, belge çantaları ve başlıklarda da görülmektedir (Tezcan, 1993: 33).

Osmanlı seraser dokumacıları, kumaş desenlerinde boyut, ölçek ve yerleşim düzeni açısından Osmanlı geleneksel üslubunun dışına çıkmışlardır. Seraserlerin genel kumaş tasarımlarının üslup standartlarından ayrışışı iki sebeple ilişkilendirilmiştir. Bunlardan biri, malzeme ve teknik kaynaklıdır; desenler, kullanılan kıymetli telleri sergileyecek şekilde büyük, sade ve görkemlidir. Diğer, seraser desencilerinin geleneksel sanatsal formların, farklı ve özgün türevlerini yaratma eğiliminde olmalarındandır (Gürsu, 1988: 92, Atasoy, v.d., 2001: 92).

Bu bölümde, kronolojik olarak düzenlenmiş altı adet seraser kumaş örneği yer almaktadır. Bu kumaşlardan elde edilen bilgiler, bizlere seraser kumaşlarda çintemani motifiyle ilgili bazı tespitlerin yapılmasını sağlamıştır.

Osmanlı seraser dokumaları, şemse şeması gibi belirli bir düzen içinde çeşitlilik göstermiştir. Seraserlerin çoğunda, üst üste sıralanan bantlar ya da çizgiler halinde oluşturulan yerleşim düzeni, nadiren de dolaşmalı yerleşim düzeni kullanılmıştır. Üst üste sıralı düzenlemelere pelenk çizgileri ve iç içe geçmiş hilallerden oluşan çintemani beneklerinde rastlanılmaktadır.

Seraserlerde sıklıkla karşılaşılan hilal motifleri, tek başlarına olduğu gibi bitkisel motiflerle bir arada ve büyük ölçekli olarak dikkat çekmektedir. Hilallerin meydana getirdiği bu tekli büyük çintemani benekleri, stilize çiçeklerden oluşan girlandlar ile çevrelenmiştir. Yine aynı şekilde pelenk çizgileri, büyük boyutlarda ve şaşırtmalı düzende kullanılmıştır.

2.3.3.1. Çintemani Motifli Seraser Kumaş Örnekleri

Yapılan kaynak taramalarında altı adet çintemani desenli seraser kumaş tespit edilmiştir. Bu kumaşlar üslup, bezeme, desen, kompozisyon ve renk özellikleri açısından ele alınmış ve kronolojik olarak aşağıdaki şekilde incelenmiştir.



Resim 99: XVI. yüzyılın ikinci yarısına ait seraser şalvar. Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul, Env.No.13/559.

Kaynak: ATASOY, v.d., 2001: 39

Resim 99, XVI. yüzyılın ikinci yarısına ait olan seraser şalvar. Kumaşın deseni; şaşırtmalı sıralarda yerleştirilmiş büyük ölçekli pelenk çizgilerinden oluşmaktadır. Pelenk çizgileri, gümüş tel zemin üzerine hardal sarısı ipek ile dokunmuştur (Atasoy, v.d., 2001: 322).

Bu seraser şalvarda, pelenk çizgilerinin büyük ölçekte kullanımı, çarpıcı bir etki yaratmıştır. XVI. ve XVII. yüzyıllarda padişah kaftan ve şalvarlarında, uzak mesafeden bile motiflerin rahatlıkla algılanabilecek şekilde çok büyük tutulduğu dikkat çekmektedir. Osmanlı İmparatorluğu'nda, kaftanlar ve şalvarlar saygınlığı temsil eden giysiler olmuşlardır. Bu giysiler, gerek yapımında kullanılan değeri yüksek malzemeler, gerekse desen özellikleri açısından sembolik anlamlar içermektedir.

Sultanın temsil ettiği güçler, imparatorluğun kumaş desenlerinde karşılığını bulmuştur. Seraserlerde en belirgin olan motifler; hilal, güneş, benek, leopar çizgisi ve lale motifleridir. Güneş ve ay motifi, peygamberleri ve onun temsilcisi padişahı simgelerken; lale motifi, Arap harfleriyle yazılışında kullanılan harflerin yer değiştirmesi ile "Allah" kelimesine

dönüşebilmektedir. Pars beneği ve leopar çizgisi motifleri, güneş simgesi olarak görülmüştür (Görünür, Ögel, 2006: 65).



Resim 100: XVI. yüzyılın ikinci yarısına ait seraser kaftan. Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul, Env.No.13/265.

Kaynak: ATASOY, v.d., 2001: 40

Resim 100, XVI. yüzyılın ikinci yarısına ait seraser dokumadan yapılmış kısa kollu kaftan. Gümüş klaptan üzerine, altın yaldız klaptan, fıstıki ve mercan rengi ipekle renklendirilmiş kumaşın deseni; tekli çintemani benekleri, stilize çiçekler, Çin bulutu ve kıvrımlı dal motiflerinden oluşmaktadır. Kumaşın kompozisyon düzeni, "S" kıvrımlı dallar arasında üst üste ve ters dönüşümlü olarak yerleştirilmiş benek motiflerinden meydana gelir.

Benekler, iç içe geçmiş iki hilalden oluşmaktadır. Dıştaki büyük çaplı hilalin, konturları mercan rengi; zemini altın yaldız klaptan ile düz bir şekilde dokunmuştur. İçteki ince formlu hilallerin etrafı fıstıki renk ipek ile çevrelenmiştir. Bu hilallerin zemini ise gümüş yaldız üzerine altın yaldız klaptandan oluşan geometrik motiflerle desenlendirilmiştir.

"S" kıvrımlı dolaşmalı dallar, fıstıki yeşil renktedir. Bu dallarda yer alan stilize çiçek motifleri mercan rengi ipek ile çevrelenmiş ve ters dönüşümlü olarak üst üste sıralanmıştır. Stilize çiçeklerin ortalarından Çin bulutu motifi geçmektedir. Mercan renginde olan Çin bulutları, stilize çiçekler ile iç içe geçmiş durumdadır.

Üst üste gelecek şekilde sıralanmış hilal motifleri, kumaş deseninde bir monotonluk yaratmış olsa da; bu etki hilallerin ters dönüşümlü yerleşimleriyle hareketli bir şekle

dönüşmüştür. Ayrıca kıvrımlı dalların hilal motiflerinin içlerinden çıkması, desende derinlik algısı oluşturmıştır.



Resim 101: XVI. yüzyılın ikinci yarısına ait seraser şalvar. Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul, Env.No.13/131.

Kaynak: ATASOY, v.d., 2001: 42

XVI. yüzyılın ikinci yarısına ait seraser şalvar (Resim 101). Kumaşın deseni; çintemani benekleri, baklava ve rozet motiflerinden oluşmaktadır. Desenler, altın yaldız klaptan zemin üzerine gümüş klaptan ile dokunmuş ve etrafı mavi renk ipek ile çevrelenmiştir. Kumaşın kompozisyonu; birbiriyle bağlantılı ve üst üste sıralı bir düzendedir.

Resim 101'deki seraser kumaşta çintemani benekleri oldukça büyük ölçektedir. Altın yaldız zemin üzerine gümüş klaptan ile dokunmuş ve etrafı mavi renk ipek ile çevrelenmiş benekler, birbirine içten teğet ve hilal motiflerini oluşturan iki daireden meydana gelmektedir. Büyük çaplı daire, gümüş klaptanla dokunmuştur ve desensizdir. Küçük çaplı daire ise altın yaldız zemine sahiptir ve tam ortasında büyük boyutlu bir rozet motifi yer almaktadır.

Baklava motifleri, birbirine bağlı üst üste sıralanmış bir yerleşim düzenindedir. Gümüş yaldız klaptan ile dokunmuş, kenarları mavi renk ipek ile çevrelenmiş ve düz bir zemini olan bu geometrik motiflerin tam ortasında rozet motifleri bulunmaktadır. Rozet motiflerinin etrafı, altın yaldız stilize yaprak motifleriyle çevrelenmiştir.

Benekler ve baklava motifleri arasında kalan boşluklar, birbiri ardına sıralı tekli rozet motifleri ile doldurulmuştur. Bu rozet motifleri, çevresi mavi ipek ile geçilmiş gümüş yaldız klaptandan oluşmaktadır.

Kumaşın geneli, motiflerin yapılarından ve yerleşimlerinden kaynaklanan büyük boşluklardan dolayı, diğer kumaş desenlerine göre daha az bezemeli bir izlenim yaratmıştır. Diğer taraftan beneklerin büyük boyutlarda ve içlerinin desensiz oluşu dikkati bu motiflerin üzerine çekmiştir.



Resim 102: XVI. yüzyılın ikinci yarısına ait seraser. Devlet Sanat Müzesi, Bükreş,
Env.No.59/10.780.

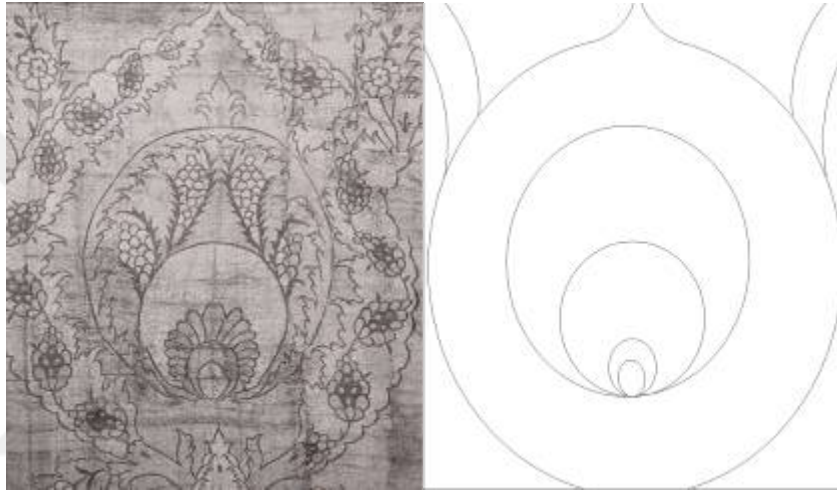
Kaynak: ATASOY, v.d., 2001: 259

Resim 102, XVI. yüzyılın ikinci yarısına ait seraser kumaştan yapılmış kadın giysisi. Kumaşın deseni; benek, hilal, güneş ve rûmilerden meydana gelen girlandlardan oluşmaktadır.

Çintemani motifinin yuvarlak örgeleri, kumaşın enini kaplayacak kadar büyük boyutlarda ve üst üste sıralı bir düzendedir. Beneklerin etrafı rûmilerden oluşan girland motifleri ile çepeçevre sarılmıştır. Çintemani benekleri farklı çaplarda ve birbirine içten teğet üç daireden meydana gelmektedir. İç içe geçen bu daireler, bir taraftan hilal motiflerini oluşturmakta, diğer taraftan "göz" algısı yaratmaktadır.

Büyük çaplı çintemani beneklerinin dört bir köşesi, içleri güneş motifleriyle desenlendirilmiş küçük çaplı daireler ile çevrelenmiştir. Küçük çaplı benekler hem hilal hem de güneş motifini birlikte içermektedir. Resim 102'deki örnekte olduğu gibi hilal ve güneş motiflerinin bir arada bulunması aklımıza **kün-ay** motifini getirmektedir. Farsça **mühr ü mah** olarak da bilinen bu motif, Orta Asya'dan Osmanlı'ya kadar süre gelmiştir. En yüksek derecede parlaklık ve töre verici mertebeye erişmek, gökte gün ile ayın kavuşumu, padişah ve sadrazamın bir arada olmasını temsil eder (Esin, 2004: 61-105).

İncelenen bu seraserin deseni, yerleşim düzeni açısından hilyeleri* anımsatmaktadır. Çeşitli bölümlerden meydana gelen hilyelerde; göbek, hilal ve dört halifenin adının yazılı olduğu kısımlar mevcuttur. Aynı zamanda Hz. Muhammed, dünyayı aydınlattığı için Güneş ve Ay'a benzetilmiştir. Bundan dolayı hilyelerin göbek kısmı, güneş ve güneşi çepeçevre saran hilal motiflerinden oluşmaktadır (Güney Z., Güney N., 2000: 77). Hilyeler; kötülükten, hastalıktan ve nazardan korumak gibi erdemlere sahiptir. İncelenen bu seraser örnek ile hilyeler arasında bağlantı kurulduğunda kumaşın deseninin, gerek yerleşim düzeni gerekse içerdiği motifler açısından kötülüklere ve nazara karşı koruyucu bir etkiye sahip olabileceği görüşünü akla getirmektedir.



Resim 103: XVI. yüzyılın ikinci yarısına ait seraser. Museum of Fine Arts, Boston, MA, Env.No.06.10.

Kaynak: ATASOY, v.d., 2001: 261

XVI. yüzyılın ikinci yarısına ait seraser dokuma (Resim 103). Kumaşın deseni; çintemani beneği, girland, nar, stilize çiçek ve yapraklardan oluşmaktadır.

Çintemani benekleri; farklı çaplarda ve birbirine içten teğet dört daireden meydana gelmektedir. İç içe geçen bu daireler hilalleri oluşturmaktadır. Hilal motifleri, daha önceki örneklerle karşılaştırıldığında, bezemelerin yoğunluğundan dolayı kumaşın geneli içerisinde daha az görünür durumdadır. Hilallerin içleri saz yaprakları ve stilize çiçekler ile desenlendirilmiştir. Diğer kumaş örneklerinden farklı olarak, bu seraser kumaşta yer alan çintemani benekleri, nar motiflerine benzer şekliyle dikkat çekmektedir.

* **Hilye:** Hz. Muhammed'in fiziki ve ruhi varlığını oluşturan özelliklerini dile getiren eserler (Güney Z., Güney N., 2000: 76).

Çintemani beneklerinin etrafı, saz yaprağı ve stilize çiçek motifleriyle bezeli girlandlar ile çevrelenmiştir. Girland motifleri, XVI. ve XVII. yüzyıl seraser kumaşlarında sıklıkla karşılaşılan bir motif olmuştur.



Resim 104: XVI. yüzyılın son çeyreği ya da XVII. yüzyılın başlarına ait seraser.

Kremlin Askeri Müzesi, Moskova, Env.No.TK-2399.

Kaynak: ATASOY, v.d., 2001: 218

XVI. yüzyılın son çeyreği ya da XVII. yüzyılın başlarına ait seraser (Resim 104). Kumaşın deseni; gümüş zemin üzerine şaşırtmalı sıralarda yerleştirilmiş hilal, taç ve stilize bitki motiflerinden oluşmaktadır.

İncelenen bu seraser kumaşa benek motifleri, içlerine yerleştirilen ikinci dairelerle, hilal motiflerinden meydana gelmektedir. Hilal motifleri; kıvrımlı dallar ve stilize çiçekler ile bezenmiştir. Beneklerin içlerinde küçük çaplı daireler yer almaktadır. Bu daireler, çok ince kontur şeklinde bir merkezden çıkan güneş ışınları ile desenlendirilmiştir. Hilal motiflerinin sivri uçları, taç motifleriyle sonlandırılmış ve aralarında kalan boşluklar su damlası formundaki süsleme örgeleriyle doldurulmuştur.

XVI. yüzyıldan sonra, çintemani motifini oluşturan pars beneklerinin, içlerine yerleştirilen ikinci dairelerle, ay ya da hilal motifi şeklinde kullanımına; seraser, kemha ve çatma gibi değerli kumaşlarda sıklıkla rastlanılmıştır. Pars beneklerinin bu örnekte olduğu gibi taç motifleriyle birlikte görülmesinin, İtalya ile Osmanlı İmparatorluğu arasındaki yoğun düzeyde kumaş ticaretinin etkisi olabileceğini düşündürebilir. Gerek Osmanlı desenli İtalyan ipekleri, gerekse Osmanlı desenlerinin İtalyan uyarlamalarından oluşan İtalyan motifli kumaşlar, Osmanlı sarayında çok fazla talep görmekteydi. İki ülke arasındaki ticaret ve

kültürel etkileşim, desenlerdeki benzerliklerin ortaya çıkabileceğini veya geleneksel desenlerde farklılaşmalara sebep olabileceğini göstermektedir.

2.4. Çintemani Motifinin Yüzyıllara Göre Diğer Motiflerle Olan İlişkisi

Dönemler boyunca çintemani motifi, içerdği yüzyılın desen ve üslup anlayışına bağlı olarak, çeşitli kumaşlarda; kumaşın içerdği teknik ve malzemeye dayalı farklı özellikler göstermiştir. Süreçle ilişkili olarak bu değişim, kimi zaman motifin boyutu, yerleşim düzeni ve tekrar sisteminde; kimi zaman da motifin diğer motiflerle birlikte ele alınışı ve farklı renk birleşimlerinde söz konusu olmuştur.

Bu bölümde, Osmanlı kumaş desenlerinde yaygın olarak kullanılan çintemani motifinin; XV. yüzyıldan XIX. yüzyıla kadar olan süreç içerisinde üslup, kompozisyon ve diğer süsleme motifleri ile birlikte olan ilişkisi ele alınmıştır.

2.4.1. XV. Yüzyıl Osmanlı Kumaş Desenlerinde Çintemani Motifi

XV. yüzyıl, Osmanlı İmparatorluğu'nun siyasal, kültürel, sosyal ve ekonomik açıdan tarihte önemli yere sahip olduğu bir dönem olmuştur. Fatih Sultan Mehmet'in kültür politikası sonucunda Osmanlı uygarlığının olgunlaşma süreci hızlanmıştır. Bu dönemde Orta Asya'dan Rönesans İtalya'sına kadar çeşitli kültürleri benimseyen kapsamlı ve özgün bir sanat anlayışı oluşmuş; Beylikler sanatından imparatorluk sanatına geçiş yapılmış, klasik Osmanlı sanatının temelleri atılmıştır (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997: 1394).

İmparatorluğun yükselişiyle birlikte kumaş sanatı daha ileri bir düzeye çıkmıştır. XV. yüzyılda İtalya ile olan yakın ilişkiler sonucunda oluşan karşılıklı etkileşim, kumaş desenleri üzerinde kendisini göstermiştir.

XV. yüzyıl kumaş desenlerindeki motifler önceki yüzyıla göre daha küçülmüş olsa da büyük ölçekli desenlerin kullanımına devam edilmiştir. Dönemin kumaş deseni şemaları rûmi veya hâtâyî gibi iki ana üslup ya da motif grubunu içermektedir. Kumaş süslemelerinde; lotus, palmet ve hâtâyîlerle birlikte çeşitli kompozisyonlarda kullanılan rûmiler oldukça fazla görülmektedir. Motif aralarındaki boşluklar gül, karanfil, menekşe gibi bitkisel süslemelerle doldurulmuştur (Salman, 2011: 65).

Yüzyılın ikinci çeyreğinde; adını Türk mitolojisindeki sihirli ormandan alan saz üslubu gelişmiştir. 1520'lerde nakkaşhaneye* alınan nakkaş** Şahkulu tarafından başlatılan bu üslupta desenin ana öğeleri üç boyutlu olarak ele alınmıştır. Yüzyılın sonlarına doğru Osmanlı İmparatorluğu kendi üslubunu geliştirmeye başlamış; temel desen elemanlarına bitkisel motifler eklenmiştir (Atasoy, v.d., 2001: 227-231).

XV. yüzyıl kumaşlarının en önemli motifleri arasında; üç benek olarak bilinen pars beneği ve pelenk çizgisi olarak bilinen kaplan postu, kaplan çizgisi motifleridir. Türk sanatındaki uygulanış şekli ve sembolik anlamı Uzakdoğu'dakinden farklı olan, kuvvet ve kudreti simgeleyen motif, özellikle sultanların kaftan desenlerinde ve çatma kumaşlarda yoğun olarak kullanılmıştır. Bu yüzyılda çift dalgalı pelenk çizgileri üç beneklerle birlikte kullanılmış ve kaydırılmış eksen üzerinde sonsuzluk prensibine göre düzenlenmiştir. Kaynaklar, her iki motifin bir arada kullanılmasını, Firdevsi'nin Şehname'sindeki minyatürlerde yer alan kahramanın üstündeki hayvan postu elbisesinden kaynaklandığını belirtmektedir (Gürsu, 1988: 38,162).

XV. yüzyılın sonlarına doğru, bitkisel motiflerin yoğunluk kazanmasıyla üç benek ve pelenk çizgilerinin boyutları küçülmeye başlamıştır (Salman, 2011: 65).

Günümüze kadar gelebilmiş olan ve çeşitli kaynaklarda yer alan kumaş örnekleri incelendiğinde, XV. yüzyıla ait Osmanlı kumaşlarında gerek çintemani motifi, gerekse motifi oluşturan üç benek ve pelenk çizgileri gibi motifin elemanlarının yalın ve sade bir şekilde kullanıldığı görülmüştür. Bu yüzyılda motifin kendisinin ön plana çıkmış olduğu gözlenmiştir. Zeminde herhangi bir süsleyici örgenin bulunmaması motifin kompozisyon içindeki okunurluğunu kolaylaştırmıştır. Buna bağlı olarak, bu yüzyıla ait kumaş desenlerinde görülen pelenk çizgileri ve üç beneklerin, diğer yüzyıllara ait kumaş desenlerine oranla daha büyük ölçeklerde olduğu fark edilmiştir. Dönemin sonlarına doğru bitkisel motiflerin artmasıyla motifin boyutlarında küçülme görülmüştür.

Bu yüzyıla ait Osmanlı dokumalarındaki üç benek ve pelenk çizgilerinin çoğunlukla şaşırtmalı düzende yerleştirilmiş olduğu tespit edilmiştir. Osmanlı kumaşlarında en sık

* **Nakkaşhane:** Süsleme sanatçılarının toplu halde bulundukları atölyelerdir. Saray için yapılacak özel işlerle ilgili olarak seçilen saray sanatçılarına tahsis edilmiş yerlerdir. Kârhane-i Nakkâşân olarak da bilinir (Bkz. Tanındı, 2006: 331).

** **Nakkaş:** El yazmalarının minyatürlerini ve tezhiplerini yapan, çadır, kumaş ve çini gibi eserlere desen hazırlanmasında görevli olan sanatçılara verilen ad (Bkz. Tekin, 2012: 170).

karşılaşılan bu yerleşim düzeni, çintemani motifli kumaşlarda desende sonsuzluk etkisi yaratmıştır.

2.4.2. XVI. Yüzyıl Osmanlı Kumaş Desenlerinde Çintemani Motifi

XVI. yüzyılda devlet yönetiminin merkezileşmesiyle birlikte sanat etkinlikleri örgütlenmiş, sanat hareketlerinin tek elden yürütülmesi sağlanmıştır. Osmanlı sanatı, XVI. yüzyılda saray nakkaşhanesi üslubunun yaratılması sonucunda tutarlı bir görünüm kazanmıştır (Gürsu, 1988: 41).

XVI. yüzyıl Osmanlı kumaş sanatının ve diğer sanat dallarının en ileri gittiği dönem olmuştur. Bu süreçte, Osmanlı saray sanatının bir çok dalına natüralist üslup damgasını vurmuştur. Natüralist üslupta başta gelen motifler arasında lale, karanfil, sümbül, gül, bulut ve benek gelmektedir. Motifler genellikle oval madalyon şemalar içinde kullanılmıştır (Gürsu, 1988: 44,57).

XVI. yüzyıla ait kemha kumaşlarda madalyonların içleri; natüralist üsluptaki çiçeklerin yanı sıra pars beneği, kaplan çizgisi, ay, hilal, rûmi ve hâtâyî gibi geleneksel motiflerle bezenmiştir. Döneme ait çatma dokumalarda ise madalyonların içleri, kendi teknik imkanları doğrultusunda, iki-üç renkte stilize çiçek veya soyut motiflerle bezenmiştir (Gürsu, 1988: 68,69).

XVI. yüzyılın ikinci yarısından itibaren oval madalyon sisteminin yanında dikey dalgalı dal üzerine yerleştirilmiş, sivri, testere kenarlı büyük yapraklardan oluşan bir düzenleme de söz konusu olmuştur (Gürsu, 1988: 88). Yine aynı dönemde, kumaş desenlerinde yoğun olarak görülen karanfil, formunda yapılan değişikliklerle yelpaze şeklini almıştır (Apak, Ündüz ve Eray, 1997: 69-72).

Üç benek ve kaplan çizgisi motifleri, XVI. yüzyıl Osmanlı kumaşlarında sıkça rastlanılan motifler arasında olmaya devam etmiştir. Bu motifler daha çok diğer süsleme motiflerinin yanında yardımcı eleman olarak kullanılmıştır. Klasik dönemde, içine iki veya daha fazla daire ilave edilmesiyle iç içe ay motiflerinden oluşan çintemani benekleri, değişik kompozisyon şemaları içinde özellikle çatma ve kemha kumaşlarda görülür olmuştur (Gürsu, 1988: 88).

XVI. yüzyıla ait çintemani motifli kumaş desenleri incelendiğinde, yüzyılın başlarında, XVI. yüzyılın etkisinin devam ettiği izlenmektedir. Pelenk çizgileri ve üç

benekler, bazen ikisi bir arada, bazen de tek başlarına şaşırtmalı sıralarda tüm yüzeyi dolduracak şekilde düzenlenmişlerdir. Nadiren rûmi, palmet, hançer yaprakları ve kıvrımlı dallar ile beraber görülür. Motifin boyutlarında önceki döneme göre biraz küçülme söz konusu olmuştur (Resim 105).



Resim 105: XVI. yüzyılın ilk yarısına ait serenk kaftan.

Kaynak: UĞURLU, 1998:149

Yüzyılın ortalarına doğru benekler, merkezlerinden birleştirildiklerinde bir eşkenar üçgeni oluşturan üçlü gruplar şeklindedir. İçlerine yerleştirilen dairelerle hilal formunu alan benekler, kimi zaman rûmi ve Çin bulutu motifleriyle bezenmiştir. Yoğun kompozisyonlarda görülmeye başlayan çintemani motifi, şaşırtmalı oval madalyonlar içinde natüralist üsluptaki çiçeklerle birlikte, bazen düzenli bazen serbest dağılımlı olarak yerleştirilmiştir. Birlikte en sık görüldüğü motiflerin başında; rûmi, Çin bulutu, birbirine bağlı kıvrımlı dallar; lale, sümbül, nar, gül goncası, rozet ve taç motifi gelmektedir.

Pelenk çizgileri ise birbirine paralel üst üste iki dalgalı çizgiden oluşmaktadır ve şaşırtmalı sıralarda yerleştirilmiştir. Bazı kompozisyonlarda merkezden dışarıya doğru açılan bir düzenleme söz konusudur.

XVI. yüzyılın ikinci yarısı ve sonlarına doğru kumaşlarda natüralist üsluptaki çiçeklerden oluşan bezemelerin daha yoğunlaştığı, çintemaninin üç beneklerinin ve pelenk çizgilerinin bu motifler arasında yer aldığı görülmektedir. Çoğunlukla tek başlarına ya da aynı kompozisyon içinde, ikisi birbirinden ayrı olacak biçimde yerleştirilmiştir.

Üç benekler ve pelenk çizgileri, natüralist üsluptaki lale, karanfil, gonca gül gibi çiçekler; Çin bulutu, hâtâyî, kıvrımlı dal, girland, madalyon, rozet, güneş, taç ve dama motifi gibi motiflerle birlikte kullanılmıştır. Her iki motif elemanının en çok şaşırtmalı, üst üste sıralı düzende veya birleşik oval madalyon şemaları içinde yer aldığı görülmektedir.

Üçlü beneklerin, natüralist üsluptaki çiçekli kompozisyonlarla birlikte kullanıldığında daha küçük boyutlarda olduğu tespit edilmiştir. Yine üç beneklerin, oval madalyonların ve dolaşmalı düzendeki stilize çiçek ve yaprak motiflerinin içinde serbest veya üst üste sıralanmış şekilde yerleştirildiği saptanmıştır.

Genellikle iç içe geçmiş dairelerin oluşturduğu hilallerden meydana gelen tekli çintemani benekleri ise daha büyük boyutlardadır. Çoğunlukla üst üste sıralı düzende ya da şaşırtmalı sıralarda yerleştirildikleri dikkat çekmektedir.

Pelenk çizgileri, genellikle çift katlı dalgalı çizgilerden oluşmaktadır. Bu çizgiler, kimi zaman çok büyük ölçeklerde ve tek başlarına; kimi zaman dolaşmalı dallarda lale motifleri ile birlikte yaprak formunda; kimi zaman da natüralist üsluptaki çiçeklerle birlikte merkezden dışarıya doğru baklava formu oluşturacak biçimde düzenlenmiş kompozisyonlarda karşımıza çıkmıştır.

2.4.3. XVII. Yüzyıl Osmanlı Kumaş Desenlerinde Çintemani Motifi

XVII. yüzyıldan itibaren imparatorluğun ekonomisinin bozulmasıyla birlikte Osmanlı sarayı, sanat hamiliğini azaltmış, buna bağlı saray sanatçılarının sayısında düşüş söz konusu olmuştur. Diğer taraftan kumaşlarda altın ve gümüş tel kullanımı sınırlandırılmış, desenlerde Batı etkisi kendini göstermeye başlamıştır (Salman, 2011: 125-126). Desenlerde her ne kadar Batı etkisi olsa da XVII. yüzyılda üretilen kumaşların çoğu üslup açısından XV. yüzyıl desenlerini içermektedir. İçleri küçük motiflerle süslü madalyonlar, palmet, lale, büyük ölçekli yelpaze karanfiller, hilal, sümbül, gül gibi çiçekler, nar, tavus tüyü dönemin en belirgin desenleridir (Salman, 2011: 173). Zamanla bunlara hurma ağacı, asma dalı, çınar yaprağı motifleri eklenmiştir (Gürsu, 1988: 57).

Bu yüzyılda, nakkaşların yaratıcılığı ön plana çıkmış, daha canlı ve renkli desenlerden oluşan düzenlemeler dikkat çekmiştir. İçleri Barok tarzı yoğun bitkisel bezemelerle doldurulmuş olan birleşik oval madalyonlu kompozisyonlar sık görülen desen şeması olmuştur (Gürsu, 1988: 105-117).

XVII. yüzyılın sonlarına doğru büyük motifler, yerini yoğun çiçek ve rûmilere bırakmışlardır. Şemse şemaları neredeyse hiç kullanılmamıştır. Bu yüzyılda kemhalarda küçük ölçekli, kadifelerde büyük ölçekli motiflere rastlanır (Atasoy, v.d., 2001: 238).

XVII. yüzyıl kumaş desenlerindeki çintemani benekleri çoğunlukla büyük boyutludur ve iç içe geçmiş hilallerden oluşmaktadır. Özellikle çatmalarda, kumaşın enine bir tane sıgacak şekilde, sonsuzluk prensibine uyularak değişimli sıralarda kullanılmıştır. Üç benek motifleri, dönemin karakterini yansıtan motiflerle bir arada görülür. Motifin XVI. yüzyıldaki sadeliği, bu yüzyılda yerini aşırı süslemelere bırakmıştır. Beneklerin içleri kendi renginden veya farklı renklerde, soyut çiçek motifleri veya rûmili kompozisyonlarla süslenmiştir. Benek ve iç içe benek motifleri ölçek olarak büyümüş ve yuvarlak madalyonlar halini almıştır. Kaplan çizgileri ise kimi zaman üç beneklerden daha büyük, kimi zaman daha küçük boyutlarda karşımıza çıkar (Gürsu, 1988: 117-129).

İncelememiz sonucunda XVII. yüzyıla ait kumaşlarda çintemani motifinin, kumaş desenlerinde aktif olarak kullanıldığı görülmektedir. Bu dönemde çintemani motifini oluşturan benekler, merkezlerinden birleştirildiklerinde bir eşkenar üçgeni meydana getiren üçlü gruplar şeklinde düzenlenmiştir ve her biri, içlerine yerleştirilen dairelerle hilal formunu almışlardır.

Motif en fazla, şaşırtmalı veya birbirine bağlı şaşırtmalı sıralarda yerleştirilmiş oval madalyonlardan oluşan düzenlerde kullanılmıştır. Çintemani motifinin birlikte görüldüğü başlıca motifler arasında; karanfil, lale, palmet, Çin bulutu, stilize yaprak, çiçek, rozet, kıvrımlı dal, hâtâyî, taç, sümbül, hanımeli ve güneş motifi gelmektedir.

İç içe geçmiş dairelerin oluşturduğu hilallerden meydana gelen küçük ölçekli üç benekler, çoğu zaman büyük motifler arasında kalan boşlukları dolduran ara motif elemanı olarak karşımıza çıkmıştır. Yine iç içe geçmiş dairelerin oluşturduğu hilallerden meydana gelen tekli çintemani benekleri ise oldukça büyük ölçeklerdedir ve Çin bulutu, karanfil, palmet, stilize çiçek, sümbül ve güneş motifleriyle bezenmiştir. Bu beneklerin dış çeperleri stilize küçük yaprak motifleriyle çevrelenmiştir.

Pelenk çizgilerinin boyutları, önceki yüzyıla oranla daha küçülmüştür. Bu motif, oval madalyonların bağlantı noktalarında, şaşırtmalı düzende yer almaktadır. Dönemin desen açısından dikkat çeken gelişmesi, yüzeyde küçük motiflerle doku etkisi yaratılması olmuştur.

Bu dokular, kimi zaman iki pelenk çizgisinin arasında kimi zaman oval madalyonların çerçevelerinde kimi zaman da tüm zeminde yer almıştır.

2.4.4. XVIII.-XIX. Yüzyıllar Arası Osmanlı Kumaş Desenlerinde Çintemani Motifi

Araştırmamız kapsamında, yazılı kaynaklarda çintemani motifinin kumaş desenlerinde XVIII. yüzyıla kadar yaygın şekilde kullanılmış olduğu tespit edilmiştir. Fakat bu yüzyıla ait çintemani motifli herhangi bir kumaş örneğine rastlanılamamıştır. XVIII. yüzyıldan farklı şekilde kaynaklarda, XIX. yüzyıl kumaş desenleri ile ilgili çeşitli bilgiler elde edilmiş ancak bu desenler içerisinde çintemani motifine ait, II. Mahmud'un kemha kaftanı dışında, yazılı ve görsel anlamda herhangi bir materyale ulaşılamamıştır (Resim 106).

Bu sebepten dolayı XVIII. ve XIX. yüzyıla ait çintemani motifli kumaş örneklerinin desen ve kompozisyon özellikleri açısından aynı bölüm içerisinde birlikte ele alınmasının doğru olacağı düşünülmüştür.



Resim 106: II. Mahmud'a ait kaftan.

Kaynak: UĞURLU, 1998: 149

XVIII. yüzyıl, Osmanlı İmparatorluğu'nun siyaset, kültür ve sanat alanlarında gerilemenin olduğu ve batı etkilerinin görüldüğü bir dönem olmuştur. XVIII. yüzyılın ikinci yarısında Batı kültürüne olan yoğun ilgi, Osmanlı saray kültüründe hissedilir olmuş; dönemin Fransız sanatından; Versailles, Marly, Fontainebleau gibi büyük saraylarından, krallık bahçelerinden ve Fransız Sarayı'nın görkem ve zenginliğinden çok etkilenilmiştir (Kuban,

2010: 235). Avrupa'da buharlı makinenin keşfi endüstriyel açıdan Osmanlı İmparatorluğu ile Batı arasındaki uçurumu açmıştır. XIX. yüzyılın başlarına doğru Jacquard dokuma tezgahlarının icadı ile Avrupa'dan dokuma ürünlerinin ithal edilmeye başlanması Osmanlı el dokumacılığını zarara uğratmıştır (Salman, 2011: 139).

İmparatorluğun siyasi ve ekonomik açıdan gerilemesi beraberinde sanatsal ve kültürel alanda refah seviyesinin yüksek olduğu XVI. yüzyıla duyulan özlemi de gündeme getirmiştir (Salman, 2011: 138).

XVIII. yüzyılda Avrupa'nın sanat alanındaki hissedilir etkisi, Osmanlı İmparatorluğu'nu hem var olan klasik üslubunu korumaya ve canlandırmaya sevk etmiş; hem de dönemin Fransız ve İtalyan tarzını kendi sanat anlayışına göre yorumlamasına imkan sağlamıştır. Bu dönemde Türk Rokokosu olarak adlandırılan bir üslup ortaya çıkmıştır. Fiyonklu çiçek demetleri ve girlandlar süslemelere katılmış; natüralist çiçek desenleri renk geçişleri ile boyut kazanmıştır (Akpınarlı, Balkanal, 2012: 185).

XVIII. yüzyılın ikinci yarısından XIX. yüzyılın sonuna kadar küçük desenli ve çizgili kumaşlar daha çok kullanılmıştır (Apak, Ündüz ve Eray, 1997: 40).

XIX. yüzyılda düz kumaşlar, ince-kalın çizgili kumaşlar, küçük çiçekli kumaşlar veya ikat tekniğinde boyanarak dokunmuş kumaşlar en çok karşılan örneklerdir (Salman, 2011: 148).

2.5. Kullanılan Farklı Tekstil Tekniklerine Göre Çintemani Motifli Kumaşlar

Osmanlılar, kumaşları desenlendirmede dokumanın yanı sıra farklı tekstil tekniklerini de kullanmışlardır. Elde edilen bilgiler sonucunda çintemani motifinin dokuma dışında, en çok; işleme, aplike ve baskı gibi tekstil teknikleriyle; kadife, keten ve atlas gibi kumaşlara uygulandığı tespit edilmiştir. Motife çoğunlukla; bohça, yastık yüzü, kavuk örtüsü, kaftan, iç donu ve ok torbası gibi ürünlerde rastlanılmıştır.

Bu bölümde çintemani motifinin en sık uygulandığı; işleme, aplike, baskı gibi tekstil teknikleri, örnekleriyle birlikte incelenmiştir. Kumaşlar; teknik, desen, kompozisyon ve renk özellikleri açısından ele alınmıştır.

2.5.1. İşleme Tekniği İle Desenlendirilmiş Çintemani Motifli Kumaşlar

Osmanlı İmparatorluğu döneminde önemli bir yeri olan işleme, tarihi oldukça eskilere dayanan süsleme sanatlarından biridir. Orta Asya'dan getirdikleri kültür ve sanat anlayışını, Anadolu'da var olan sanatla birleştirerek kendilerine özgü üslup geliştiren Osmanlılar, bu etkileşimi özellikle dokuma kumaşlarda ve bu kumaşları süslemek için kullandıkları işleme gibi tekniklerde devam ettirmişlerdir (Sezgin, Bedük, 2000: 907).

İmparatorluk döneminde işlemler, saray ve saray dışı olmak üzere iki ayrı yerde üretilmiştir. Saray, hem kültürler arasındaki bağlantıyı sağlamış hem de farklı ülkelerden gelen usta ve sanatçıların eğitim merkezi olmuştur (Barışta, 1984: 17).

Nakkaşlar tarafından çizilen desenler, cemaat-i zerduzan denilen terzihane işlemecileri veya cariyeler tarafından kumaş üzerine işleme tekniğiyle işlenirdi. Bu teknikle çok sayıda, sultan ve şehzade kaftanları, kuşaklar, mendil, örtü, kitap kesesi, tören kalkanı, yatak örtüsü, ok kılıfı, iç donu, uçkur, seccade, sancak, cami kapısı perdeleri ve duvar panoları yapılmıştır (Sakaoğlu, 2002: 425).

Osmanlı dönemi işlemlerinde işleme tekniği olarak çoğunlukla; sarma, Çin iğnesi, zincir işi, kordon tutturma, maraş işi, aplike, pul boncuk işi görülür (Sezgin, Bedük, 2000: 907). İşlemler dokuma, keçe, deri gibi farklı malzemeler üzerine; ipek, yün, keten pamuk, metal benzeri iplikler kullanılarak yapılmıştır (Onuk, 1999: 320).

İmparatorluk dönemine ait en erken işleme örnekleri XVI. yüzyıla tarihlenmektedir. Bu yüzyılda işlemlerde sıklıkla; nar, narçiçeği, lale, sümbül, karanfil, zambak, rozet çiçeği, enginar yaprağı, kozalak, rûmi, ejder kuşu, çintemani motifleri gözlemlenmektedir (Barışta, 1999: 313).

XVII. yüzyıl, XVI. yüzyılın devamı olmuş fakat motifler küçülmüş, kompozisyonlar karmaşıklaşmıştır. XVIII. yüzyıla gelindiğinde Avrupa sanatının etkisi görülmeye başlanmıştır. Kompozisyonlarda peyzaj hakimiyeti söz konusu olmuş; desenlerde kıvrık dallar, fiyonklar, vazodaki çiçekler, tabaktaki meyveler gibi natüremortlar dikkat çekmiştir (Berker, 1974: 3-10). XIX. yüzyıl işlemlerinde; müge, mine, ayçiçeği, sarmaşık gülü, orkide, söğüt, palmiye ağacı gibi bitkisel bezemeler ile köprü, kuyu, köşk, cami, ev, yelkenli, gemi gibi nesneli bezemeler görülmüştür.

Yüzyıllara göre farklılık gösterse de işlemlerde en sık kullanılan renkler: kırmızı, yeşil, mavi, sarı, beyaz, gümüş ve kahverengi olmuştur (Ther: 20). Bunların yanı sıra kumaş

motiflerini belirginleştirebilmek için sim işleme ve siyah fon kullanılmıştır (Nutku, 1995: 136).

Araştırmaya konu olan çintemani motifi, işlemeli kumaşlarda süsleme unsuru olarak sıklıkla kullanılmıştır. Ulaşılabilen işleme örneklerinde motif; kompozisyon, desen, renk, uygulanan teknik ve elde edilen ürünler açısından değerlendirilmiştir. Görsel bilgilerine çok fazla ulaşamayan fakat yazılı olarak kayıtlara geçmiş olan belgelerden elde edilen bilgiler, bu örneklerin çoğunluğunun XVI. yüzyıla ait olduğu; kadife, keten, atlas gibi kumaşlara uygulandığı ve ürün olarak kaftan, kavuk örtüsü, mendil, bohça, yastık yüzü, kaşbastı* çadır, iç donu, sadak (ok torbası) gibi yerlerde kullanıldığı tespit edilmiştir. Teknik olarak; pesent**, sarma, zerdüz işi***, aplike**** gibi teknikler uygulanmıştır.

Çintemani motifli işlemlerde en sık; güvezi, kırmızı, kahverengi, mavi ve beyaz renkleri kullanılmıştır. Motif genellikle; üç benek veya hilallerden oluşan üç benek şeklinde, lale, stilize çiçekler, hançer yaprakları, nar, enginar yaprağı ve Çin bulutu motifleriyle birlikte görülmektedir.

Osmanlı İmparatorluğu'nda, gündelik hayatta ve askerlik gereğince kullanılan eşyaların işlemlerinde çintemani motifine sıklıkla rastlanılmıştır. Eyer takımları, atların üstüne örtülen örtüler, ok torbaları ve silahlıklar işlemeli olarak hazırlanmış, çoğunlukla çintemani benekleriyle desenlendirilmiştir (Sürür, 1976: 26).



* **Kaşbastı:** 3-5 cm. genişliğinde, 47-50 cm. uzunluğunda ipekli saten ve ince keten üzerine yapılmış olan süs parçalarıdır. Kaşların üstünden altına sımsıkı bağlanan tülben, çember ya da bezlere denir (Sürür, 1976: 23).

** **Pesent:** Ters ve yüzü aynı olan, atkı ve çözgü ipliklerinin sayılmasıyla gerçekleştirilen işleme tekniğidir (Sürür, 1976: 23).

*** **Zerdüz İşi:** Sırma veya simle yapılan, sık işlenmesi gereken bir işleme tekniğidir (Sürür, 1976: 41).

**** **Aplike:** Kumaş üzerindeki işlemlerin, konturlarından kesilerek ve ajurlanarak başka bir yüzey üzerine yapıştırılmasına denir (Sürür, 1976: 41).

Resim 107: Ok Torbası, Topkapı Sarayı Müzesi. Env.No:1/10989.

Kaynak: SÜRÜR, 1976: 27

Resim 107, kırmızı kadife üzerine altın iplik, lal, mavi, fıstıki yeşil iplik işlemeli, çintemani ve şemse motifleriyle bezeli ok torbası örneğidir. XVI. yüzyıla ait olan bu torbanın etrafı sırma ile işlenmiş çintemani desenli bordür ile çevrilidir. Torbanın orta bölümünde büyükten küçüğe doğru sıralı, içleri rûmillerle bezeli üç adet şemse motifi bulunmaktadır (Aydın, 2007: 90). Şemse motiflerinin dışında kalan alanlarda, üç benekler tüm yüzeye dengeli bir şekilde yayılmıştır. Kaynaklar genellikle kalkan, kaftan ve merasim mendilleri üzerine yerleştirilen bu tür bezemelerin tılsımlı niteliklerinden dolayı kullanıldıklarını işaret etmektedir. Savunma amaçlı üretilen kalkan, kılıç gibi metal ürünlerde de benzer motiflerin yer alması bu görüşü desteklemektedir (Barışta, 1984: 23).



Resim 108: XVI. yüzyıla ait olan iç donu, Topkapı Sarayı Müzesi.

Envanter No:31/1482.

Kaynak: SÜRÜR, 1976: 27

Osmanlı döneminde, padişah ve yakınlarının iç çamaşırlarının bazıları işleme tekniği ile desenlendirilmiştir. Resim 108, XVI. yüzyıla ait olan ve şehzade için hazırlanmış bir iç donu örneğidir. Çamaşırın deseni, iç içe geçmiş dairelerden meydana gelen üç benek ve lale motiflerinden oluşmaktadır. Keten kumaş üzerine ipek ipliklerle pesent tekniğinde işlenmiştir. Çintemani motifi; beyaz ve siyah renk iplik ile desenlendirilmiştir. Osmanlı dönemi iç çamaşırlarında, kazaya, kötülüğe ve nazara karşı koruyucu etkisinden dolayı çintemani motifi sıklıkla işlenen motifler arasında yer almıştır (Sürür, 1976: 25).



Resim 109: XVI. yüzyıla ait olan kavuk örtüsü, Topkapı Sarayı Müzesi,

Envanter No:31/71.

Kaynak: SÜRÜR, 1976: 46

XVI. yüzyıla ait olan kavuk örtüsü (Resim 109), keten kumaş üzerine pesent tekniğinde ipek iplik ile desenlendirilmiştir. Örtünün bordürü, iç içe yerleştirilmiş hilallerden meydana gelen tekli çintemani benekleri ile bezelidir. İç kısımda kalan dikdörtgen alanın ortasına, daire ile çerçevelenmiş hilallerden oluşan üç benekler yerleştirilmiştir (Sürür, 1981: 20).

Türk işlemlerinde; tekniği, motifleri ve kompozisyonu bakımından kavuk örtüleri önemli yer tutar. Genellikle kare görünümünde olan ve kenarları daima bir işleme bordürü ile çevrelenen bu örtüler, kişinin cemiyetteki konumunu gösteren unsurlardan biridir (Berker, 1977: 10).



Resim 110: XVI. yüzyıla ait bohça örneği, Topkapı Sarayı Müzesi,

Envanter No: Belirtilmemiş.

Kaynak: SÜRÜR, 1976: 46

XVI. yüzyıla ait olan bu bohça, çintemani motifinin üç beneklerinden oluşmaktadır. Motifler, krem renk zemin üzerine kırmızı renk ile desenlendirilmiştir. Bohçanın deseni yalnızca üç beneklerden meydana gelmektedir. Beneklerin her birinin içerisinde üçlü çintemani benekleri bulunmaktadır. Üç benekler, merkezlerinden hayali bir doğru parçası ile birleştirildiklerinde, birbirine eşit uzaklıklarda, bir üçgenin köşelerine denk gelecek şekilde

yerleştirilmişlerdir. Tekniği, kumaşı ve envanter numarası hakkında bilgi sahibi olamadığımız bu bohça, Topkapı Sarayı Müzesi'nde yer almaktadır (Sürür, 1976: 46).



Resim 111: XVII. yüzyıla ait yastık yüzü, Topkapı Sarayı Müzesi,
Env.No:Belirtilmemiş.

Kaynak: SÜRÜR, 1976: 47

XVII. yüzyıla ait işlemeli yastık yüzü (Resim 111). Tekniği, kumaşı ve envanter numarası hakkında bilgisine sahip olamadığımız bu yastık yüzü, Topkapı Sarayı Müzesi'nde yer almaktadır. Lale, hançer yaprakları ve üç beneklerden oluşan motifler beyaz renk zemin üzerine; kırmızı, mavi, yeşil ve siyah ipliklerle işlenmiştir.

XVI. yüzyıl işlemlerinde kullanılan lale, gül enginar, karanfil motifleri, boyut açısından diğer motiflerden daha büyük olarak işlenmiş; çiçeklerle birlikte yapraklar da kompozisyonda önemli rol tutmuştur (Sürür, 1976: 47). Bu yastık yüzü örneğinde lale ve yaprak motifleri oldukça büyük boyutlarda dikkat çekmektedir. Çintemaninin üç beneği, hilallerin oluşturduğu beneklerden meydana gelmekte ve diğer motiflere göre daha küçük boyutlardadır.



Resim 112: XVII. yüzyıla ait işlemeli bohça, Topkapı Sarayı Müzesi,
Envanter No:31/7

Kaynak: Editör: TEZCAN, OKUMURA, 2007: 159

Sarı renkli ipek atlas bohça XVII. yüzyıla aittir (Resim 112). Bohçanın deseni, hançer yaprağı ile çevrelenmiş üç beneklerden oluşmaktadır. Benekler, birbirine içten teğet üç farklı çaplı dairenin oluşturduğu hilallerden meydana gelmektedir. Bohçanın orta bölümü, şaşırtmalı sıralarda ve tepe noktaları ters dönüşümlü yerleştirilmiş çintemani benekleri ile düzenlenmiştir. Aynı motifler, bordürde tek sıra halinde ve daha geniş aralıklarda görülmektedir.



Resim 113: XVII. yüzyıla ait yorgan yüzü.

Kaynak: SALMAN, 2011: 175

XVII. yüzyıla ait olan ve Budapeşte İparmüveszeti Müzesi'nde bulunan işlemeli yorgan yüzü (Resim 113). Yorganın tüm yüzeyi, çintemaninin üç benekleri, lale, nar, hançer yaprakları ve stilize çiçekler ile desenlendirilmiştir. Kenarları, küçük boyutlu stilize çiçeklerin oluşturduğu bir sıra bordür ile çevrelenen bu bohçada, çintemaninin üç benekleri ve nar motifleri şaşırtmalı sıralarda yerleştirilmiştir. Kırmızı renkte olan narların etrafı mavi hançer yaprakları ile sarılmıştır ve tepe noktasından iki dal lale motifi çıkmaktadır. Çintemani benekleri de kırmızı renktedir ve iç içe geçmiş dairelerin oluşturduğu hilallerden meydana gelmektedir.

Çintemani motifi; aplike ya da oturtma gibi işleme teknikleriyle pek çok kaftan ve çadır süslemesinde kullanılmıştır. Oturtma tekniğinde çintemani motifleri genellikle farklı renk zemin üzerinde tek renkli kumaş parçalarından oluşmaktadır (Atasoy, v.d., 2001: 200).



Resim 114: Oturtma tekniğiyle desenlendirilmiş atlas kaftan. Topkapı Sarayı Müzesi,
Envanter No: 13/514.

Kaynak: ATASOY, v.d., 2001: 201

Resim 114'teki atlas kaftanın deseni, çintemani benekleri ve lale motiflerinden oluşmaktadır. Benekler, şaşırtmalı sıralarda yerleştirilmiştir ve birbirine içten teğet dört adet farklı çaptaki daireden oluşmaktadır. Bu daireler, birbiri içine geçerek hilalleri meydana getirmişlerdir. Lale motifleri ise beneklerin aralarında ve şaşırtmalı sıralarda yerleştirilmiştir.

Oturtma tekniği, kakma oturtma adı verilen bir başka teknik çeşidine daha sahiptir. Kakma oturtma tekniğinde desenler, zemini oluşturan kumaşın kesilerek çıkartılmasıyla meydana getirilir. Zemin kumaşın kenarları içe kıvrılır ve boşlukların altına karşıt renkli başka bir kumaş dikilir. Böylelikle çarpıcı ve dikkat çekici desenler elde edilmiştir (Resim 115) (Atasoy, v.d., 2001: 200).



Resim 115: Kakma oturtma tekniğiyle desenlendirilmiş atlas kaftan. Topkapı Sarayı Müzesi,
Env. No: 13/486.

Kaynak: ATASOY, v.d., 2001: 201

Resim 115, kakma oturtma tekniği ile desenlendirilmiş atlas kaftan örneğidir. Kaftanın deseni, büyük ölçekli çintemani motifinden oluşmaktadır. Çintemaninin üç benekleri, iç içe geçmiş dairelerin oluşturduğu hilallerden meydana gelmektedir. Benekler, merkezlerinden bir doğru parçası ile birleştirildiklerinde, birbirine eşit uzaklıklarda, bir üçgenin köşelerine denk gelecek şekilde yerleştirilmişlerdir. Pelenk çizgileri, üç beneklerin hemen altındadır ve tek dalgalı çizgiden oluşmaktadır. Değerli kumaş parçalarından applike edilen motifler, Klasik dönemden Batılılaşma dönemine kadar, Osmanlı süsleme sanatlarının en güzel örneklerini sergileyen padişah çadırlarının bezemesinde de sıklıkla kullanılmıştır (Çürük, 1993: 164).

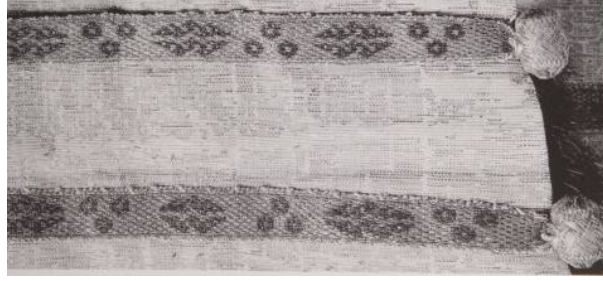
Çadır süslemeleri, çadır sahibinin statüsü ve sosyal konumuyla yakından ilişkilendirilmiştir. Padişah, şehzade, vezir ve yüksek rütbeli kişilerin çadır süslemelerine daha fazla önem verildiği çeşitli kaynaklarda yer almaktadır. Bununla birlikte en çok geometrik birimler, mimari unsurlar, madalyon, fisto bordür, geçmeli örgü, çintemani, ay gibi sembolik motifler de kullanılmıştır (Resim 116) (Onuk, 2005: 208-210).



Resim 116: XVII. yüzyıla ait çadır. Royal Armoury Museum, Stockholm. Env.No: 15/583

Kaynak: ATASOY, 2000: 285

İşleme ve baskı tekniklerinin dışında, çintemani motifine dar dokumalarda* da rastlanılmıştır. Çaprast olarak da bilinen bu dar dokumalarda motif, tekniğin özelliğinden dolayı yerleşimi farklı ve daha küçük boyuttadır (Resim 117).



Resim 117: Çintemani desenli çarpına dokuma şerit. Topkapı Sarayı Müzesi, Envanter No: 13/1001.

Kaynak: ATASOY, v.d., 2001: 202

2.5.2. Baskı Tekniği İle Desenlendirilmiş Çintemani Motifli Kumaşlar

Kumaşların bölgesel olarak boyanmasının dışında en eski baskı tekniği, kalıp ile yapılan baskı tekniğidir. Tahta kalıplarla baskı yaparak kumaşı desenlendirme işlemine yazmacılık denilmiştir (Özpulat, 1985: 215).

Osmanlı İmparatorluğu'nda düz kumaşları desenlendirmek için uygulanan kalıpla baskı tekniği; kaftan, yastık, yorgan yüzü, seccade, bohça, mendil, sofraltı, peşkir gibi pek çok üründe kullanılmıştır (Türker, 1996: 1). En güzel örneklerine XVII, XVIII, ve XIX. yüzyıllarda rastlanılan yazmalar üstün nitelikleri ile saray eşyası olarak kullanılmıştır. Özellikle Kandillide yapılan yazmalar, kullanılan malzeme, renklerin haslığı, desenlerdeki incelik ve akıcılıkla en güzel örnekleri oluşturmuştur (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi: 1997: 1928).

Baskı tekniğinin kumaşlara uygulanışıyla ilgili bilgi yazılı ve resimli kaynaklardan elde edilmektedir. Sultan III. Murat'ın Şehzade Mehmet için 1582 yılında yaptırttığı sünnet düğünü törenini anlatan "Surname-i Hûmayun" adlı yazma eserdeki minyatürler baskı tekniği ve basmacıları belgelemektedir. Bu yazma eserde, basmacı esnafının kalıplarla düz kumaş

* **Not:** Osmanlı ipek dokumalarından dikilen giysiler, uygun renklerdeki ince kumaş şeritlerle süslenirdi. Kaftanların önleri, her iki yanda karşılıklı olarak yer alan ve çaprast adı verilen dar şerit dokumalarla kapanırdı. Sağ taraftaki şeritler ilmeklerle, sol taraftakiler ise düğmelerle sonlanırdı (Atasoy, v.d., 2001: 200).

veya baskıdan desenlendirilmiş kumaş üzerine altın ve gümüş boyalar ile baskılar yaptıkları anlatılmaktadır (Türker, 1996: 2).

Kaynaklar, Osmanlı'da uygulanan baskı yöntemlerinin farklı kumaş türlerine göre çeşitlilik gösterdiğini belirtmektedir. Örneğin, kadife dokumalarda; ahşap kalıpların, boya kullanılmadan kuvvetli basınç altında kumaş yüzeyinde ileri geri hareketiyle yapılan baskı tekniği uygulanmıştır. Bu teknik, kadife havlarının bazılarının ezilip, bazılarının olduğu gibi kalmasını sağlayarak kumaş yüzeyinde alçak-yüksek rölyef etkilerini oluşturur. Bir diğer yöntem, düz dokunmuş ipekli kumaşlar üzerine uygulanır. Baskıyla yapılmış rölyef çizgiler üzerine yapılan boyalı baskı işlemiyle kumaş, daha etkili ve zengin bir görünüm kazanır. Desensiz ipekli kumaşlar üzerine yapılan altın ve gümüş boya basma yöntemi ile kabartma desenli ve kemha izlenimli kumaşlar elde edilmiştir (Atasoy, v.d., 2001: 200). Ayrıca günümüze kadar ulaşmış olan kumaş parçaları, kumaşların fırça ile boyanarak da renklendirildiğini göstermektedir (Barışta, 1998: 113).

Araştırmalar sonucunda, iki farklı teknikte uygulanmış, çintemani motifli baskılı kumaş örneğine rastlanılmıştır. Bunlardan biri, gümüş baskı üç beneklerle bezeli ipek taftadan yapılmış kadın giysisidir (Atasoy, v.d., 2001: 199). Çintemani benekleri sıralı şeritler halinde, ipek tafta kumaş üzerine gümüş boya ile basılmıştır (Resim 118).



Resim 118: Gümüş baskı tekniği ile bezenmiş ipek tafta kadın giysisi. Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul, Envanter No:13/205.

Kaynak: ATASOY, v.d., 2001: 199

Diğer örnek, baskılı hilal desenleriyle bezeli düz ipek dokumadır (Resim 119). Kaynaklarda, bu örnek ile ilgili farklı bir baskı tekniğinin kullanıldığı belirtilmiş fakat teknik hakkında detaylı bilgi verilmemiştir. Kumaşın deseni; şaşırtmalı sıralarda ve birbirine teğet

olan çintemani beneklerinden oluşmaktadır. Her bir benek, iç içe geçmiş hilal motiflerinden meydana gelmektedir (Atasoy, v.d., 2001: 199).



Resim 119: Baskı tekniği ile desenlendirilmiş ipek dokuma. Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul, Env. No:13/1835.

Kaynak: ATASOY, v.d., 2001: 199

Bu örneklerin dışında kaynaklarda, baskı ile desenlendirilmiş iki örnek daha geçmektedir. Görsellerine ulaşamadığımız bu örneklerden ilki, III. Murat'ın kızı Ayşe Sultan'a ait ve XVI. yüzyılın son çeyreğine tarihlendirilen; baskılı kumaştan dikilmiş olan entaridir. Bu giysi, mavi canfes dokumadan yapılmış ve gümüş yıldız baskılı üç benek motifleriyle süslenmiştir (Gürtuna, 1999: 199).

İkinci örnek, İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi'ndeki 30/140 envanter numaralı entaridir. XVI. yüzyılın sonu, XVII. yüzyılın başlarına tarihlendirilen üç benek desenli bu giysi, gümüş rengi ile basılarak ya da boyanarak desenlendirilmiştir (Barışta, 1998: 113).

Dokuma kumaş örnekleriyle karşılaştırıldığında, çintemani motifli baskılı kumaşların, desen açısından daha yalın bir etkiye sahip oldukları görülmüştür. Öte yandan motifin kumaşa basımında gümüş-altın yıldız boyar maddelerin kullanımı zengin ve gösterişli bir etki yaratmıştır.

2.6. Çintemani Motifli Kumaşların Renk Özellikleri

Osmanlı kumaşlarında kullanılan boyalar, uzun deneyimlere dayanan teknikler sonucunda elde edilmiştir. Tecrübeli ustalar tarafından sürdürülen boyacılık, daha çok babadan oğula aktarılan bir sanat olmuştur (Altay, 1974: 12). Üreticiler tarafından satın alınan

ham ipek boyacılara verilirdi. Boyacılar, kullandıkları boyarmaddelere göre kendi aralarında loncalara ayrılırlardı (Atasoy, v.d., 2001: 193). Birçok boya ustasının yalnız tek renk üzerinde uzmanlaştığı ve diğer boyama teknikleri hakkında bilgi sahibi olmadığı; hatta çarşılarında kendilerine özel olarak ayrılmış al boyacılar, yeşil boyacılar gibi bölümler bulunduğu kaynaklarda belirtilmiştir (Altay, 1974: 12).

İmparatorluk döneminde kırsal bölgelerde dokunan tekstiller ekonomik nedenlerden dolayı dokundukları bölgelerde boyanmazlardı. Boyama işlemi, yakın şehir veya kasabalardaki boyahanelerde yapılırdı. Osmanlı'da boya sanayi Bursa, Edirne, İstanbul, Teselya, Tokat, Kastamonu, Sivas, Tosya, Diyarbakır, Mardin, Urfa ve Nusaybin gibi yerlerde oldukça ileri seviyelere ulaşmıştır (İnalcık, 2008: 130).

Bursa'ya birçok yerden boyanmak üzere kumaşlar gönderilmiştir. Halep, mavi indigo boyacılıkta; Diyarbakır, cehri boyasıyla kırmızı renk iplik boyacılığında oldukça ileri gitmiştir. O dönem büyük ilgi uyandıran Türk alı, çini mavisini gibi renklerin boyama tekniklerini öğrenmek için Fransa'dan Türkiye'ye heyetlerin geldiği bilinmektedir. Bazı kaynaklarda XVIII. yüzyılda, Edirne boyahanelerinde kullanılan boyama tekniklerinin Fransız ve Hollanda pamuklu sanayi tarafından izinsiz olarak kullanılmaya çalışıldığı, sonrasında Rum ustalar tarafından bu sırrın öğrenildiği belirtilmiştir (İnalcık, 2008: 82, 114).

Osmanlı imparatorluğunda boyalar genellikle, bitki ve meyvelerin kök, kabuk ve çiçeklerinden elde edilmiştir. Boyacılıkta çoğunlukla zerdeçal, safran, sumak, meyan kökü, kırmızı kök, yabani gül ağacı kabuğu, çınar ağacı kabuğu, nar kabuğu, ayva, şeftali, armut, ispanak, kırmızı ceviz yaprağı, siyah mazı, palamut, kestane, haşhaş çiçeği ve ebeğümeci çiçeğini kullanmışlardır (Altay, 1974: 12).

Kırmızı ve mavi rengin nasıl elde edildiğine dair bilgi, 1582 tarihli Bursa İhtisab Kanunnamesi'nde şöyle anlatılmıştır: kırmızı renk; belli bir miktar lök*, çividen geçirilir. Çivid, ezilerek saf suyu elde edilir. Bu suya batırılan ipek kırmızı olur. Lök miktarı az olup yeni ezilmiş çivid suyuna batırılırsa ipek menekşe moru ve kırmızı arasında bir renk olur (Tezcan, 1993: 49). Kırmızı rengin elde edilmesinde koşnil (cochineal) adı verilen bir böcek türünün kabuklarının ezilmesi sonucu ortaya çıkan boyar madde kullanılmaktadır. Mavi rengin çivid boyasından elde edilişi, bazı durumlarda kara boyanın da kullanıldığı Edirne

* **Lök:** Asıl ismi lak'dır. Hindistan'dan gelen ve boyacılıkta tespit işinde kullanılan bir çeşit zamktır (Tezcan, 1993: 49).

İhtisab Kanunnamesi'nde de yer almaktadır. Osmanlıların çivid dediği boya, Nil olarak da bilinen indigo boyadır (Yanar, Arlı, 2012: 62).

Boyaların ışığa ve suya dayanıklılığını arttırmak için; şap, koruk, sirke, meşe kökü, kireç, kil gibi çeşitli mordanlar* kullanılmıştır (Tezcan, 1993: 51). Arşiv kayıtlarında kumaşlarda en çok görülen renklerin başında; al ya da güvezi olarak da geçen kırmızı gelmektedir. Kırmızıdan sonra sırasıyla; zümrüt yeşili, filizi, fildişi, bal rengi, açık mavi ve dumani kullanılmıştır. Detaylarda beyaz ve siyah renkler de dikkat çekmektedir (Gürsu, 2002: 369).

Osmanlı ipek kumaşlarının çarpıcı özellikleriyle saltanatın güç ve ihtişamını iletmedeki simgesel görevleri renk ve motiflerin tekrarlanmaları yönündeki eğilimden doğrudan etkilenmiştir. Saray kumaşlarında ve padişahların giyim kuşamında kullanılan bazı renklerin sembolik anlamlar içerdiği çeşitli kaynaklarda yer almaktadır. Örneğin imparatorluk döneminde matem rengi olarak koyu renkler kullanılmıştır. Sultanlar siyah, mor, koyu mavi ve lacivert renkli giysileri cenaze törenlerinde giymişlerdir. Avusturyalı diplomat Busbecq, XVI. yüzyıla ait hatıratlarında, bu renklerin Osmanlılar tarafından uğursuz kabul edildiğini; mor rengin Bizans ve Hristiyanlık etkisi ile asalet belirtisi olarak görüldüğünü, ancak savaş zamanında ölüm habercisi sayıldığını anlatmıştır. Ayrıca Türklerin siyah rengi hiç sevmediğini ve siyah renkli giysiler ile sokağa çıkılmadığını, buna karşın beyaz rengin uğurlu sayıldığını ve sultanlar tarafından törenlerde giyildiğini belirtmiştir (Görünür, Ögel, 2006: 64).

Osmanlı kumaşlarında güvezi rengin, yani maviye bakan kırmızının benimsenmesindeki önemli etkenlerin başında; lale, karanfil, gül gibi çiçeklerin bu renge yakın tonlamalar içinde bulunmaları görüşü gelmektedir. Kırmızıdan sonra en fazla kullanılan yeşil rengin ise kutsal örtülerde tercih edilmesi, bu renge ayrı bir değer verildiğini göstermektedir (Gönül, 1974: 52).

Kaynak taramaları sonucunda, çintemani motifli Osmanlı saray kumaşlarında zeminde ağırlıklı olarak güvezi rengin hakim olduğu tespit edilmiştir (Resim 120).

***Mordan:** Boyama işleminde renk sabitleştirici olarak kullanılan maddeler (Bkz. <http://www.tdk.gov.tr>).



Resim 120: XVI. yüzyılın ikinci yarısına ait serenk çocuk kaftanı.

Kaynak: ATASOY, v.d., 2001: 95

Güvezi renkten sonra zeminde sırasıyla en çok; fildişi, altın ve gümüş yıldız klaptan, krem rengi ve koyu mavi kullanılmıştır.

Üç beneklerde çoğunlukla; altın yıldız klaptan, etrafı mavi renk ile tahrirlenmiş altın yıldız klaptan, güvezi, etrafı mavi veya fildişi renk ile tahrirlenmiş güvezi, etrafı mavi renk ile tahrirlenmiş sarı, kahverengi, mavi, fildişi, fıstıki ve mercan renkleri kullanılmıştır.

Üç benek motifleri, zemin-motif ilişkisi içerisinde incelendiğinde; güvezi zemin üzerinde; altın yıldız, gümüş yıldız, mavi ve fildişi renkleri ile tahrirlenmiş altın-gümüş yıldız, sarı, fıstıki, mavi ve fildişi gibi renklerle, altın yıldız zemin üzerinde; mavi, fildişi ve yeşil renk ile tahrirlenmiş altın ve gümüş yıldız, mavi ve fildişi, gümüş yıldız zemin üzerinde; fıstıki, güvezi ve mercan renkleri ile, fildişi ve krem rengi zemin üzerinde; güvezi, mavi ve kahverengi ile, koyu mor ve turuncu zemin üzerinde; altın ve gümüş yıldız renkleri ile birlikte kullanıldığı görülmüştür.

Pelenk çizgilerinin ise çoğunluklu olarak; gümüş klaptan, altın klaptan, güvezi, çevresi mavi renk ile tahrirlenmiş fildişi, kahverengi gibi renklerde dokunmuştur.

Zemin-motif ilişkisi içerisinde pelenk çizgilerinin; güvezi zemin üzerinde; altın yıldız, gümüş yıldız ve fildişi gibi renklerle, gümüş yıldız zemin üzerinde; güvezi ve hardal sarısıyla, fildişi zemin üzerinde; güvezi ve altın yıldız ile, koyu mavi zemin üzerinde; hardal sarısı, krem rengi zemin üzerinde; kahverengi ile birlikte kullanıldığı tespit edilmiştir.



3. BÖLÜM

SANATSAL ÇALIŞMALAR

3. BÖLÜM

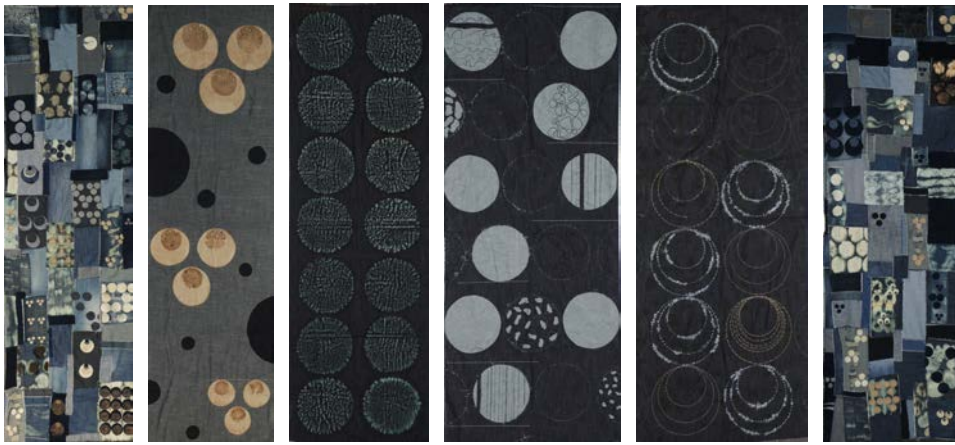
SANATSAL ÇALIŞMALAR

3.1. Proje Konsepti ve Çıkış Noktası

Bu sanatta yeterlik tezi ile geçmişi çok eskilere dayanan, dönemler boyunca pek çok farklı kültürde farklı isimler ve sembolik anlamlarla karşımıza çıkan çintemani motifinin, erken dönem Türk sanatından XIX. yüzyıl Osmanlı İmparatorluğu'na kadar geçen süre içerisinde, motifin etkin olduğu bölgelerde sürekliliğini incelemek; sosyal ve kültürel etkileşimlerle gelişimini yorumlamak, diğer motif ve üsluplarla bağlantısını kurmak; motifin biçimsel ve simgesel anlamda tanımını yapmak amaçlanmıştır. Tüm bu bilgiler doğrultusunda Osmanlı kumaş sanatı çintemani motifi odağında irdelenmiş, saray kumaşları desen, renk, kompozisyon ve sembolik açıdan ele alınarak motifin en sık görüldüğü kumaşların belirlenip yorumlanması hedeflenmiştir. Gerçekleştirilen çalışma ile çintemani motifinin yüzyıllara göre değişimi ve diğer motiflerle olan ilişkisi yerleşim düzeni açısından incelenmiş, motifin farklı kumaş örnekleri ve farklı tekstil teknikleri ile kullanımı araştırılmıştır.

Tarihsel süreç içerisinde üst rütbeli kişilerin giyim ve kuşamında rastlanılan ve daha çok kadife, kemha, seraser gibi oldukça pahalı kumaşlarda kullanılmış olan; günümüzde popülerliğini ve ifade ettiği anlamını yitiren motif, tasarımlarla yeniden gündeme getirilmeye çalışılmıştır.

Bu doğrultuda çintemani motifi ile ilgili 6 adet tasarım yapılmıştır. Tasarımlar, 65cm x 240 cm, 65cm x 220 cm, 65 cm x 200 cm olmak üzere üç farklı boyutta gruplanmıştır.



Resim 121: Çintemani motifiyle oluşturulmuş özgün tasarımlar. DİLEK YURT, 2018.

Fotoğraf: EMRE TUNCER

Planlanan tasarımlarla motifin deformasyona uğratılmamasına dikkat edilmiş; form ve yerleşim düzeni açısından özgünlüğü korunmaya çalışılmıştır. Çintemani motifine odaklanılmış olan bu çalışmalarda motifin orijinal yapısı vurgulanmak istenmiştir. Osmanlı İmparatorluğu dönemi boyunca motifin birlikte kullanıldığı diğer motiflere tasarımlarda pek fazla yer verilmemiş, bu motifler daha çok leke, çizgi değeri ve doku olarak ifade edilmiştir.

Tasarımlarda popüler kültürün simgesi haline gelmiş olan denim kumaşlar kullanılmıştır. Bu sayede motifin Osmanlı İmparatorluğundaki sembolik anlamı ve kullanım şekline bir tezatlık yaratılmaya çalışılmıştır. Denim kumaşlarla, daha sonra büyük ölçekli çalışmalara uyarlanmak üzere, öncelikle küçük denemeler yapılmıştır.



Resim 122: Kullanılan malzeme ve çalışmaların yapım aşaması.

Fotoğraf: DİLEK YURT, 2018.

Küçük parçalardan oluşan iki tasarımda ikinci el kot pantolonlardan yararlanılmış, bunun için önce çok sayıda ve kullanılmış olan kot pantolon toplanmıştır. Her bir pantolondan kesilerek oluşturulan dikdörtgen formundaki kot parçalara boyama, baskı, aşındırma, aplike ve dikiş gibi farklı teknikler uygulanmıştır. Çeşitli boyutlardaki bu küçük parçalar daha sonra el dikişi ile birleştirilerek çalışmanın tamamı oluşturulmuştur. Çizgisel ve lekesel değerlerin ön plana çıktığı bu uygulamalarla çintemani motifine farklı bir etki kazandırılmıştır.

İkinci grup tasarımlarda küçük parça çalışmalardan yola çıkarak büyük boyutlardaki bütün parçalara geçilmiştir. Yekpare olan bu tasarımlarda çintemani motifi boyama, baskı, aşındırma, aplike ve dikiş gibi farklı tekniklerle uygulanmıştır. Benekler oldukça büyük ölçeklerde kullanılmıştır.

3.2. Sanatsal Çalışmalar

Bu çalışmalarla, günümüzde popülerliğini ve ifade ettiği anlamını yitirmesine rağmen motifin yeniden gündeme gelmesi ve hak ettiği yeri bulması amaçlanmıştır. Toplam 6 adet olan bu tasarımların her birine sırasıyla numaralandırılmak üzere "**Çintemani**" adı verilmiştir.



Resim 123: "Çintemani 1". DİLEK YURT, 2018.

Fotoğraf: EMRE TUNCER

"Çintemani 1", 2018

Teknik: Aşındırma, bağlama boyama, düz boyama, ahşap kalıp baskı, aplike, teyel dikişi, elde makine dikişi.

Malzeme: Kullanılmış denim pantolon, pamuklu kumaş, organze, pamuklu-naylon iplik

Boyut: 65 cm x 220 cm



Resim 124: "Çintemani 1" adlı çalışmanın detayları. DİLEK YURT, 2018.

Fotoğraf: DİLEK YURT, 2018.



Resim 125: "Çintemani 2". DİLEK YURT, 2018.

Fotoğraf: EMRE TUNCER

"Çintemani 2", 2018

Teknik: Düz boyama, applike, teyel dikişi, elde makine dikişi.

Malzeme: Denim kumaş, pamuklu kumaş, pamuklu-naylon iplik.

Boyut: 65 cm x 240 cm



Resim 126: "Çintemani 2" adlı çalışmanın detayları. DİLEK YURT, 2018.

Fotoğraf: DİLEK YURT, 2018.



Resim 127: "Çintemani 3". DİLEK YURT, 2018.

Fotoğraf: EMRE TUNCER

"Çintemani 3", 2018

Teknik: Aşındırma, düz boyama, elde makine dikişi.

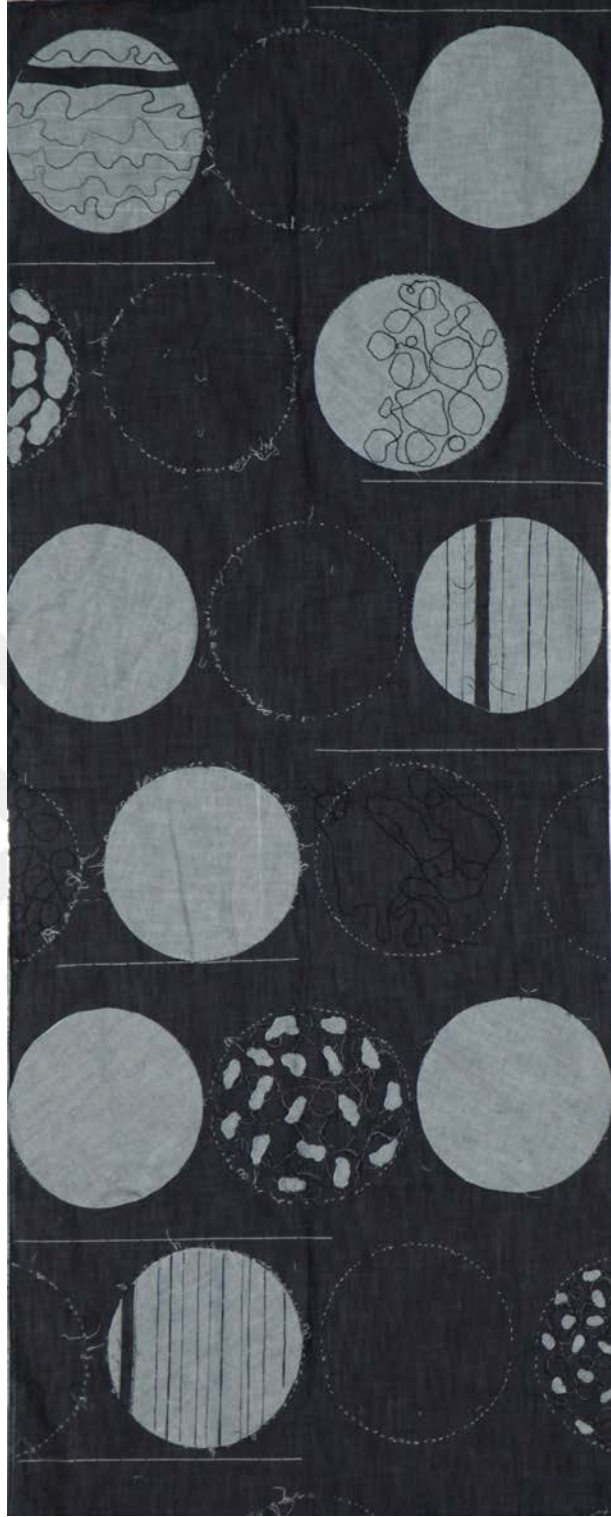
Malzeme: Denim kumaş, pamuklu kumaş, pamuklu-naylon iplik.

Boyut: 65 cm x 200 cm



Resim 128: "Çintemani 3" adlı çalışmanın detayları. DİLEK YURT, 2018.

Fotoğraf: DİLEK YURT, 2018.



Resim 129: "Çintemani 4". DİLEK YURT, 2018.

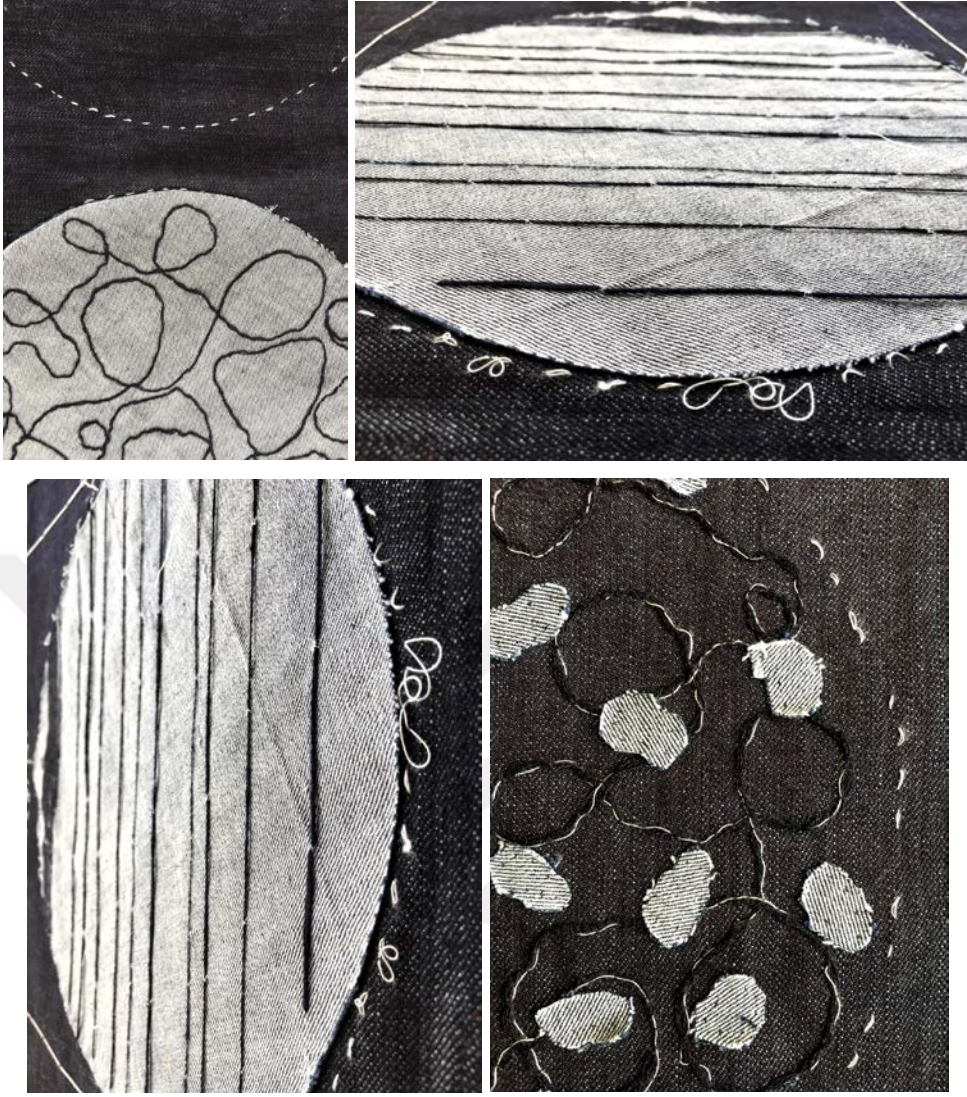
Fotoğraf: EMRE TUNCER

"Çintemani 4", 2018

Teknik: Aplike, teyel dikişi, elde makine dikişi, düz boyama.

Malzeme: Denim kumaş, pamuklu kumaş, pamuklu-naylon iplik.

Boyut: 65 cm x 200 cm



Resim 130: "Çintemani 4" adlı çalışmanın detayları. DİLEK YURT, 2018.

Fotoğraf: DİLEK YURT, 2018.



Resim 131: "Çintemani 5". DİLEK YURT, 2018.

Fotoğraf: EMRE TUNCER

"Çintemani 5", 2018

Teknik: Teyel dikişi, elde makine dikişi, düz boyama.

Malzeme: Denim kumaş, pamuklu kumaş, pamuklu-naylon iplik.

Boyut: 65 cm x 200 cm



Resim 132: "Çintemani 5" adlı çalışmanın detayları. DİLEK YURT, 2018.

Fotoğraf: DİLEK YURT, 2018.



Resim 133: "Çintemani 6". DİLEK YURT, 2018.

Fotoğraf: EMRE TUNCER

"Çintemani 6", 2018

Teknik: Aşındırma, bağlama boyama, düz boyama, ahşap kalıp baskı, applique, teyel dikişi, elde makine dikişi.

Malzeme: Kullanılmış denim pantolon, pamuklu kumaş, organze, pamuklu-naylon iplik

Boyut: 65 cm x 220 cm



Resim 134: "Çintemani 6" adlı çalışmanın detayları. DİLEK YURT, 2018.

Fotoğraf: DİLEK YURT, 2018.

SONUÇ

Kuvvet, güç, hakimiyet, nazar, büyü, dilek, adak gibi kavramlar çerçevesinde gelişen çintemani motifi, insanlık tarihi ile paralel bir gelişme göstermiştir. Çağlar boyunca insanoğlu, çevresini ve yakınlarını doğa olaylarından ve zor şartlardan korumak için çeşitli yollar aramış; koruma ve güçlü olma içgüdüleriyle 'kutsal' ve 'büyü' gibi kavramları geliştirmiştir. Kutsal olan nesne ya da olguyu süsleme aracına dönüştürmüş, bunları giysi desenlerinde veya aksesuarlarında kullanmıştır.

Bir süsleme motifi olarak çintemani, homojen bir kültür ortamından çıkmamıştır; kökeni çok yönlü olan bir motiftir. Bu bakımdan motif; tanımı, kökeni ve sembolik anlamı açısından karmaşık bir yapıya sahiptir. Dolayısıyla çintemani motifinin herhangi bir etnik gruba ilişkin olduğunu savunmak yerine motifin tanımlandığı kültür ortamlarının özelliklerini saptamak, o ortamın verilerini ortak olarak kullanmış ve motife sahip çıkmış toplumların ortak malı olduğunu kabul etmek, motifin değerlendirilmesi açısından daha doğru bir yaklaşım olacaktır.

Motifin ortaya çıkışında ve şekillenmesinde Türklerin içinde bulundukları coğrafya, Orta Asya bozkırlarındaki yaşam tarzları, kültür, ekonomi, mitoloji, din ve inançlar oldukça etkili olmuştur. Orta Asya coğrafyasında bulunan hayvanlar ve bitki örtüsünün izleri Türk inanç sistemlerine; beraberinde ritüellerine ve süslenme biçimlerine de yansımıştır. Göçer yaşam gereği çevrelerinde bulunan hayvanları sanatlarında ve süslemelerinde konu edinen Türkler, bunları dokuma ve giysilerinde kullanmışlardır.

Çintemani motifinin bu deneyimler sonucu ortaya çıktığı öngörülmektedir. Leopar ve kaplan gibi hayvanların postlarındaki çizgi ve lekelerden kaynaklandığı düşünülen motifin üzerinde İslamiyet öncesi Maniheizm, Gök Tanrı Dini, Şamanizm, Budizm gibi inanç sistemlerinin etkisi olmuş; İslamiyet sonrasında da devam etmiştir. Bu inançlara ait bir takım ritüeller ve tapınma biçimleri; ritüellerde giyilen giysiler ve hayvan postuna bürünme isteği motifin kaynağını oluşturan veriler olarak değerlendirilmiştir. Yaşam biçimlerinin ve inanç şekillerinin değişmesi ile hayvan postuna bürünme zaman içerisinde sembolik ve biçimsel açıdan farklı bir boyut kazanmış, sürekliliğini; gelişen teknik ve malzemelerin yardımıyla dokuma ve giysilerde form ve süsleme unsuru olarak devam ettirmiştir.

Çin ve Japon sanatlarında Buda'nın sembolü olarak kullanılan çintemani motifinin, Buda'nın üç özelliğini temsil ettiğine inanılmış; kelimenin içerisindeki 'mani' sözcüğünün mücevher anlamına geldiği ve Budist ikonografide bu desenin çoğunlukla parlak inciyle özdeşleştirilmiş olduğu; alevlerle çevrelenmiş oval ya da gözyaşı damlası şeklinde betimlendiği görülmektedir. Buda'nın sunduğu içgörüyü, anlayışı ve ruhani zenginlikleri

simgeleyen çintemani, Hinduizm'de her dileği yerine getiren sihirli mücevher ya da tanrının sıfatı biçiminde, Uygurlarda ise yin-yang ile eşdeğer tutulup körkle moncuk olarak tanımlanmıştır.

Çin, Orta Asya ve Hindistan'la karşılıklı etkileşim içinde biçimlenen motif; Budist, Şamanist, ve İslam sanat tarihi boyunca tekrarlanmış; Selçuklu, Timurlu ya da Osmanlı İslam sanatında da tasvir edilmiştir. M.Ö. VIII.-VI. yüzyıla kadar eskilere uzandığı tahmin edilen motif, Çin kültüründe ve eski Türklerde ay ile güneş, dişi ile erkek gibi karşıt kavramları birleştiren dikotomik anlam taşıyan tek bir dairesel formdayken, Osmanlı'da nazara karşı koruyucu tılsım etkisi olan ve gücü temsil eden, çapları aynı uzunlukta olan üç dairenin merkezlerinin bir üçgenin köşelerine denk gelecek şekilde yerleştirilmesiyle oluşmuş üçgen bir kompozisyon içinde ya da iç içe geçmiş dairelerle hilal oluşturacak şekilde düzenlemelerle ele alınmıştır.

Leopar ve kaplan gibi hayvanların postlarındaki çizgi ve lekelerden kaynaklandığı düşünülen çintemani motifinin, Osmanlı İmparatorluğu'nda padişah ve şehzadelerin giysilerinde sıklıkla kullanılması, motifin imparatorlukta, eril bir motif olarak kabul gördüğünü; kuvvet, güç ve hakimiyeti simgelediğini desteklemektedir. Giyen kişiye kudret kattığı düşünülen çintemani motifli kumaşlar, imparatorluğun ilk dönemlerinde, stilizasyon açısından hayvan postu görünümüne daha yakın bir özellik gösterirken zamanla motif; içinde bulunduğu yüzyılın desen, renk, kompozisyon ve üslup anlayışına bağlı kalarak farklı kumaşlarda, kumaşın teknik özelliğine ve malzeme yapısına göre değişiklik göstermiştir. Süreçle, ekonomik ve kültürel unsurlarla ilintili olarak bu değişim, motifin yapısı, boyutu, rengi, yerleşim düzeni ve tekrar sistemi üzerinde devam etmiştir.

Oniki hayvanlı takvimde yer alan, koruyucu ruh olduğuna ve tılsım etkisi taşıdığına inanılan kaplan/leopar/pars gibi vahşi hayvanların, Orta Asya'dan Anadolu'ya kadar; atılğan ve mücadeleci yapısı, kıvrak gövdesi, postundaki benekli deseni ve mücadele sahnelerinde galip geldiği hayvanla oluşturduğu dairesel form özelliğiyle çintemani motifi ile bağlantılı olduğu düşünülmektedir.

Türk sanatında binlerce yıl varlığını sürdürmüş olan hayvan mücadele sahneleri, bir takım değişiklikler ile birlikte sembolik ve ikonografik özelliklerini koruyarak Avrupa ve Asya'da İslam öncesi ve sonrası dönemlerde çok geniş bir coğrafyaya yayılmıştır. Asya Hunları, Göktürkler, Uygurlar, Büyük Selçuklular, Anadolu Selçukluları, Osmanlılar ve diğer pek çok Türk dönemlerinde yoğun biçimde tasvir edilmiş olan; hayvanın hayvanla mücadele sahnelerinin tez konumuz kapsamındaki önemini, her iki figürün sembolik, ikonografik ve biçimsel açıdan yin-yang ile olan ilişkisi oluşturmaktadır. Mücadele sahnelerinin; Yin-yang,

zafer-yenilgi, güçlölük-zayıflık, iyi-kötü, aydınlık-karanlık, erkek-dişi, dost-düşman gibi birbirine zıt görünen kavram çiftlerinin çatışmasını ve birbirini saran iki virgül imini simgelemesi, düşmana karşı galibiyeti ve/veya avın iyi geçmesini temsil ettiğinden çintemani gibi bir çeşit tılsım görevinin olması, yin-yang ile çintemani motifi arasında bağlantıyı ortaya koymuştur.

Yine çintemani motifinin oluşumundaki tek dairelerin güneşi, iç içe geçmiş dairelerin hilalleri meydana getirmesi, bu kozmik unsurların sembolik açıdan çintemani motifi ile bağlantısının kurulabileceğini göstermiştir. Orta Asya'dan günümüze kadar Türk Sanatı'nda sembolik anlamlar yüklenerek çeşitli süslemelerde kullanılan güneş ve ay motifi, İslamiyet öncesi ve daha sonrasında İslamiyet'in inanç sistemi ile birleşerek Osmanlı İmparatorluğu'nda pek çok yerde yeniden yorumlanmış, özellikle dokumalarda çintemani benekleri ile belirginlik kazanmışlardır.

Eski Türklerde hükümdarların ayin elbiselerine resmedilen; yüksek derecede parlaklık ve töre verici mertebeye ulaşmak anlamına gelen, hükümdarlığın sembolü olan Güneş ve Ay gibi astral motifler genellikle bir arada kullanılmıştır ve kün-ay olarak tabir edilmiştir. Osmanlıda da aynı anlamını sürdürdüğü ve kullanımına padişah kaftanları, tılsımlı gömleklerde devam ettiği tespit edilmiştir. Bu birliktelik aynı zamanda yin ve yang düalizmi ile ilişkilidir ve Türk kültüründe de sıklıkla görülmektedir. Yin ve yang simgelerinin birleştiği bu kavuşma; birlikteliği, düğünü temsil eder ve t'ai-chi ideogramı ile gösterilir. Tez konumuz açısından önemli olan bir nokta, çintemani motifinin kün-ay, yin-yang ve t'ai-chi gibi işaretleriyle birlikte kullanılıyor olmasıdır.

Çintemani motifinin, bazen tek bir daireden oluşmasından, bazen de dairelerin bir eşkenar üçgeni anımsatan yerleşiminden dolayı, üçgen ve daire gibi geometrik unsurlarla ortak sembolik anlamlar içermektedir.

Daire, çintemani motifini oluşturan temel öğelerden biridir. Güneş, ay, dünya gibi kozmik unsurların simgesi olmasının yanında, İslam felsefesinin temelini oluşturan sonsuzluk ilkesi ve doğum-ölüm-Allah'a ulaşma gibi sembolik kavramları ifade etmektedir. Çintemani motifinin formu ve Osmanlı kumaşlarındaki yerleşim düzeni; gerek kozmik unsurlar gerekse sonsuzluk ilkesiyle örtüşmektedir. Tılsımlı gömleklerin üzerinde bulunan, doğadaki pozitif güce kanal açarak negatif güce karşı koruma sağlayan daire formlarının çintemani deseninin benekleriyle sembolik ve biçimsel açıdan örtüştüğü düşünülmektedir. Bu aynı zamanda çintemani deseninin daire formundan dolayı tılsım etkisinin olduğu inancını desteklemektedir.

Türkler arasında İslamiyet'ten önce kötülüklerden koruyan, mutluluk getiren ya da giyeni görünmez kılan tılsımlı gömlek inancının Osmanlı'ya kadar devam ettiği

görülmektedir. Osmanlı'da tılsımlı gömlekler, savaşlarda zırh altına iç çamaşırı gibi tene veya kaftan gibi gömlek üzerine giyilmiştir. Benzer kullanım amacının çintemani desenli iç çamaşırlarında ve padişahların gece yatarken kullandıkları, benekli kadifeden üretilmiş takkelerde olması konumuz kapsamında önemli bir yer tutmaktadır. Bazı görüşler çintemani deseninin tılsım etkisine karşı çıkmasına rağmen; Osmanlı'da nazar-tılsım inancının olması ve tılsımlı gömleklerdeki desenlerle çintemani deseni arasında kozmik unsurlar gibi ortak noktaların varlığı, yine eski dönemlerden İslamiyet sonrası döneme kadar, köşelerine konan birer nokta ile belirtilmiş üçgen motiflerinin, nazara karşı koruyucu etkisinin bulunduğu, bereket ve bolluğun sembolü olduğu inancı bize çintemani deseninin kumaşlarda sadece dekoratif bir amaçla kullanılmadığı fikrini vermektedir.

Çintemaniyi oluşturan benek motifi organik ve geometrik şekiller kategorisinde yer almaktadır ve uğurlu sayılmaktadır. Beneğin iyilik, şans getirici olduğuna, tılsım ve büyüsüne inanan Türkler, kökeni Avrasya hayvan stiline kadar uzanan benek motifini, at koşum takımlarında ve hükümdarların kıyafetlerinde oldukça sık kullanmışlardır. Minyatürlerde Türk hükümdarları, uğuruna inandıkları benekli atlara binerken veya çintemani motifli kaftan veya şalvar giyerken tasvir etmişlerdir.

Çintemani motifinin birlikte kullanıldığı pelenk çizgileri ise hafif dalgalı yapısı, yumuşak kıvrımlarıyla ve yatay düzlemde yerleşimiyle kompozisyona ve desene hareketlilik ve dinamizm kazandırmaktadır. Genel olarak Osmanlı kumaşlarında bazen tek başına, bazen üç beneklerin aralarında, bazen de ait olduğu dönemin motifleriyle birlikte görülmüştür. Çoğunlukla şaşırtmalı sıralarda, beneklerin etrafında verev formlar oluşturacak biçimde ya da merkezden dışa doğru açılan düzende sık veya seyrek aralıklarda yerleştirilmiştir.

Gerek İslamiyet öncesi gerekse İslamiyet sonrasında Türkler, sayı gibi pek çok şeyi sembolik anlam yüklemişler; bunların koruyucu, tılsımlı etkisi olabileceğine inanmışlardır. Buna dayanarak Çintemani beneklerinin, bazen tek "bir" daire şeklinde; bazen de bir üçgeni oluşturan "üçlü" gruplar şeklindeki düzeni, bir ve üç sayılarının sembolik açıdan ele alınması gerektiğini düşündürmüştür.

İslamiyet'te ilahiliğin ideal sembolü olan "1" in, tek ve mutlak olanı, Allah'ı temsil ettiğine inanılmıştır. "3" sayısına ise, Anadolu'da çok eski dönemlerden itibaren, kutsal ya da uğurlu kabul edilen bir takım anlamlar yüklenmiş, gerek dini hayatta gerekse günlük yaşamda gerçekleştirilen bir takım pratiklerde üç sayısının manevi anlamlarından yararlanma yoluna gidilmiştir.

Tarih öncesi dönemlerden itibaren Osmanlı İmparatorluğu'na kadar Türkler, inançları ve kültürleri doğrultusunda; kendisini, çevresini ve yakınlarını koruma içgüdüleriyle, pek çok

şeye sembolik anlam yükleyerek bunlara kutsallık kazandırmıştır. Zaman içinde kutsal kavramlar süsleme olgusuyla paralel gelişme göstermiş, kutsal olan nesneler süslenme aracı olan nesneler haline gelmiştir. Tıpkı hayvan postuna bürünmede, tılsımlı gömleklerde, dokuma ve kaftanlarda olduğu gibi, başlangıçta belirli bir ihtiyacı karşılamak için ortaya çıkan bu ürünler, giderek farklı boyut ve sembolik anlam kazanmışlar, sanatsal-teknik ürünlere dönüşmüşlerdir.

Gerek estetik gerekse teknik açıdan döneminin tüm ihtişamını yansıtan Osmanlı dokumalarının, ihtiyacı karşılamasının yanında sembolik anlamları da içerisinde; özellikle desen ve motiflerde, barındırdığı düşünülmektedir. Bu durumda, dönemler boyunca çeşitli anlamlar yüklenen ve araştırmamızın temel konusu olan çintemani motifinin de, Osmanlı kumaş sanatında sembolik bir anlama sahip olduğu görülmektedir.

Çintemani motifinin yorumu ve dönemler boyunca içerdiği sembolik anlamları Osmanlı kumaş sanatı kapsamında yeniden ele alınmış; motifin kumaş sanatındaki başkalaşımı incelenerek çeşitli tespitlerde bulunulmuştur.

Görsel ve yazılı kaynaklardan elde edilen bilgiler ve bu bilgiler doğrultusunda oluşturulan tablolar sayesinde, çintemani motifinin çoğunlukla Osmanlı saray kumaşlarından **kadife-çatma, kemha ve seraserlerde** görüldüğü tespit edilmiştir. Sık kullanılan ve tercih edilen bu üç dokuma türünde çintemani motifi, kumaşların dokuma tekniklerine ve kullanım amaçlarına uygun olarak tasarlanmıştır.

Dokuma tekniklerine göre değişim gösteren çintemani motifi, simetri ve sonsuzluk prensibine bağlı kalınarak, belirli kompozisyon şemaları içinde kayan eksenler üzerinde veya madalyonlar şeklinde düzenlenmiştir. Motif repertuarı geniş olmakla birlikte desen düzenlemeleri oldukça sınırlı olan bu dokumalarda çintemani motifi, kumaşın eninde ve boyunda tekrarlar oluşturacak şekilde yerleştirilmiştir.

XV., XVI. ve XVII. yüzyıl kadife ve çatmalarda çintemani motifi ve kaplan postu çizgileri sıklıkla rastlanılan desenler arasında yer almıştır. Kadife ve çatmalar desen özelliği açısından incelendiğinde, çintemani motifinin çoğunlukla büyük boyutta olduğu tespit edilmiştir. Bu desenler genellikle iç içe geçmiş ve şaşırtmalı sıralarda yerleştirilmiş tekli veya üçlü beneklerden veya pelenk çizgilerinden meydana gelmiştir. Kumaş enini kaplayacak kadar büyük boyutta olan bu dairelerin içine ikinci dairelerin yerleştirilmesi ile hilaller elde edilmiştir. Özellikle XV. ve XVI. yüzyıl kadifelerinde motifin daha yalın ve sade kullanıldığı, beraberinde tamamlayıcı diğer motiflere pek rastlanılmadığı da dikkat çekmektedir.

Çintemani motifli kadife ve çatmalar renk açısından incelendiğinde zeminin, genellikle kırmızı bazen de fildişi renginde olduğu görülmüştür. Motifte kullanılan renkler iki

veya üçü geçmemiştir. Motif çoğunlukla klaptanla dokunmuş, konturlarda üçüncü renk olarak filizi renk kullanılmıştır.

Yalın ve yoğun, dokulu ve dokusuz biçimleriyle çintemani motifi, kemha kumaşlarda sıklıkla kullanılan motiflerden biri olmuştur. Bu motif kemha dokumalarda genel olarak şaşırtmalı düzende ve orta boyutlarda kullanılmıştır. Çoğunlukla iki renk desen atkısı kullanılarak dokunmuş olan çintemani motifi, kemha desencileri tarafından 16. yüzyılın sonlarına doğru farklı boyutlarda ve oldukça karmaşık biçimde üretilmiştir. Bu yüzyılda çintemani benekleri tekli biçimde öğelerine ayrılmış; göze benzer şekilden hilal formuna dönüşmüştür.

XVI. yüzyılın ortalarından itibaren süsleme sanatlarında görülen üslup çeşitliliği kemha kumaşlara da yansımıştır. Çintemani motifi, naturalistik çiçeklerle beraber oval madalyonların içinde kullanılmıştır. XVII. yüzyıla ait kemhalarda ise üç benek ve pelenk motifleri şemse şemalarının içinde ve üzerinde düzenlenmiştir. Motiflerin boyutları arasındaki ilişki, yatay ve dikeyde oluşturulan hareketlilik ve geometrik dokular, şemse şemasında farklılıkların oluşturulmasını sağlamıştır. Kemhalara doku kazandırmak için bazen sadece çintemani motifinin içerisinde bazen de kumaşın tüm yüzeyinde; tekrar eden düzende küçük üçgen veya dama motifleri kullanılmıştır.

Seraser dokumaların çoğunda çintemani motifi ve pelenk çizgileri, üst üste sıralanarak bantlar ya da çizgiler halinde oluşturulan yerleşim düzeni, nadiren de dolaşmalı yerleşim düzeni içerisinde kullanılmıştır. Üst üste sıralı düzenlemelere, pelenk çizgileri ve iç içe geçmiş hilallerden oluşan çintemani beneklerinde rastlanılmaktadır. Hilal motifleri seraserlerde, tek başlarına olduğu gibi bitkisel motiflerle bir arada ve büyük ölçekli olarak dikkat çekmektedir. Hilallerin meydana getirdiği bu tekli büyük çintemani benekleri, çoğunlukla stilize çiçeklerden oluşan girlandlar ile çevrelenmiştir. Yine aynı şekilde pelenk çizgileri, büyük boyutlarda ve şaşırtmalı düzende kullanılmıştır.

Motif, kumaşlarda yüzyıl bazında incelendiğinde; XV. yüzyıl kumaşlarının en önemli motifleri arasında; üç benek ve pelenk çizgisinin bulunduğu tespit edilmiştir. Bu yüzyılda çift dalgalı pelenk çizgileri üç beneklerle birlikte kullanılmış ve kaydırılmış eksen üzerinde sonsuzluk prensibine göre düzenlenmiştir. XV. yüzyılın sonlarına doğru, bitkisel motiflerin yoğunluk kazanmasıyla üç benek ve pelenk çizgilerinin boyutları küçülmeye başlamıştır.

XV. yüzyıla ait Osmanlı kumaşlarında üç benek ve pelenk çizgilerinin, yalın ve sade bir şekilde kullanıldığı görülmüştür. Bu yüzyılda motifin kendisinin ön plana çıkmış olduğu gözlenmiştir. Zeminde herhangi bir süsleyici örgenin bulunmaması motifin kompozisyon

içindeki okunurluğunu kolaylaştırmıştır. Buna bağlı olarak, bu yüzyıla ait kumaş desenlerinde görülen pelenk çizgileri ve üç beneklerin, diğer yüzyıllara ait kumaş desenlerine oranla daha büyük ölçeklerde olduğu fark edilmiştir. Dönemin sonlarına doğru bitkisel motiflerin artmasıyla motifin boyutlarında küçülme görülmüştür. Yine bu döneme ait Osmanlı dokumalarındaki üç benek ve pelenk çizgilerinin çoğunlukla şaşırtmalı düzende yerleştirilmiş olduğu tespit edilmiştir.

Üç benek ve kaplan çizgisi motifleri, XVI. yüzyıl Osmanlı kumaşlarında sıkça rastlanılan motifler arasında olmaya devam etmiştir. Bu yüzyılda motifler daha çok diğer süsleme motiflerinin yanında yardımcı eleman olarak kullanılmıştır. Klasik dönemde içine iki veya daha fazla daire ilave edilmesiyle iç içe ay motiflerinden oluşan çintemani benekleri, değişik kompozisyon şemaları içinde özellikle çatma ve kemha kumaşlarda görülmüştür.

XVI. yüzyılın başlarında, XV. yüzyılın etkisinin devam ettiği fakat motifin boyutlarında önceki döneme göre biraz küçülme söz konusu olduğu belirlenmiştir. Pelenk çizgileri ve üç beneklerin, bazen ikisi bir arada, bazen tek başlarına şaşırtmalı sıralarda tüm yüzeyi dolduracak şekilde düzenlendiği; nadiren rûmi, palmet, hançer yaprakları ve kıvrımlı dallar ile beraber kullanıldığı tespit edilmiştir.

XVI. yüzyılın ortalarına doğru benekler, merkezlerinden birleştirildiklerinde bir eşkenar üçgeni oluşturan üçlü gruplar şeklindedir. İçlerine yerleştirilen dairelerle hilal formunu alan beneklerin içleri kimi zaman rûmi ve Çin bulutu motifleriyle bezenmiştir. Yoğun kompozisyonlarda görülmeye başlayan çintemani motifi, şaşırtmalı oval madalyonlar içinde natüralist üsluptaki çiçeklerle birlikte bazen düzenli bazen serbest dağılımlı olarak yerleştirilmiştir. Birlikte en sık görüldüğü motiflerin başında; rûmi, Çin bulutu, birbirine bağlı kıvrımlı dallar; lale, sümbül, nar, gül goncası, rozet ve taç motifi gelmektedir.

Pelenk çizgileri ise birbirine paralel üst üste iki dalgalı çizgiden oluşmaktadır ve şaşırtmalı sıralarda yerleştirilmiştir. Bazı kompozisyonlarda merkezden dışarıya doğru açılan bir düzenleme söz konusudur.

XVI. yüzyılın ikinci yarısı ve sonlarına doğru kumaşlarda natüralist üsluptaki çiçeklerden oluşan bezemelerin daha yoğunlaştığı, üç beneklerin ve pelenk çizgilerinin bu motifler arasında yer aldığı görülmektedir. Çoğunlukla tek başlarına ya da aynı kompozisyon içinde, ikisi birbirinden ayrı olacak biçimde yerleştirilmiştir.

Üç benekler ve pelenk çizgileri, natüralist üsluptaki lale, karanfil, gonca gül gibi çiçekler; Çin bulutu, hâtâyî, kıvrımlı dal, girland, madalyon, rozet, güneş, taç ve dama motifi gibi motiflerle birlikte kullanılmıştır. Her iki motif elemanının en çok şaşırtmalı, üst üste sıralı düzende veya birleşik oval madalyon şemaları içinde yer aldığı görülmüştür.

Üçlü beneklerin natüralist üsluptaki çiçekli kompozisyonlarla birlikte kullanıldığında daha küçük boyutlarda olduğu tespit edilmiştir. Yine bu motifin, oval madalyonların ve dolaşmalı düzendeki stilize çiçek ve yaprak motiflerinin içinde serbest veya üst üste sıralanmış şekilde yerleştirildiği saptanmıştır.

Genellikle iç içe geçmiş dairelerin oluşturduğu hilallerden meydana gelen tekli çintemani benekleri ise daha büyük boyutlardadır. Çoğunlukla üst üste sıralı düzende ya da şaşırtmalı sıralarda yerleştirildikleri dikkat çekmektedir.

Pelenk çizgileri, genellikle çift katlı dalgalı çizgilerden oluşmaktadır. Bu çizgiler, kimi zaman çok büyük ölçeklerde ve tek başlarına; kimi zaman dolaşmalı dallarda lale motifleri ile birlikte yaprak formunda; kimi zaman da natüralist üsluptaki çiçeklerle birlikte merkezden dışarıya doğru baklava formu oluşturacak biçimde düzenlenmiş kompozisyonlarda karşımıza çıkmıştır.

XVII. yüzyıl kumaş desenlerindeki çintemani benekleri çoğunlukla büyük boyutludur ve iç içe geçmiş hilallerden oluşmaktadır. Özellikle çatmalarda, kumaşın enine bir tane sığacak şekilde, sonsuzluk prensibine uyularak değişimli sıralarda kullanılmıştır. Üç benek motifleri, dönemin karakterini yansıtan motiflerle bir arada görülür. Motifin XVI. yüzyıldaki sadeliği, yerini aşırı süslemelere bırakmıştır. Beneklerin içleri kendi renginden veya farklı bir renkte, soyut çiçek motifleri veya rûmili kompozisyonlarla süslenmiştir. Benek ve iç içe benek motifleri büyüyerek yuvarlak madalyonlar halini almıştır. Kaplan çizgileri ise kimi zaman üç beneklerden daha büyük, kimi zaman daha küçük boyutlarda karşımıza çıkar. Motif en fazla, şaşırtmalı veya birbirine bağlı şaşırtmalı sıralarda yerleştirilmiş oval madalyonlardan oluşan düzenlerde kullanılmıştır. Çintemani motifinin birlikte görüldüğü başlıca motifler arasında; karanfil, lale, palmet, Çin bulutu, stilize yaprak, çiçek, rozet, kıvrımlı dal, hâtâyî, taç, sümbül, hanımeli ve güneş motifi gelmektedir.

İç içe geçmiş dairelerin oluşturduğu hilallerden meydana gelen küçük ölçekli üç benekler, çoğu zaman büyük motifler arasında kalan boşlukları dolduran ara motif elemanı olarak karşımıza çıkmıştır. Yine iç içe geçmiş dairelerin oluşturduğu hilallerden meydana

gelen tekli çintemani benekleri ise oldukça büyük ölçeklerdedir ve Çin bulutu, karanfil, palmet, stilize çiçek, sümbül ve güneş motifleriyle bezelidir. Bu beneklerin dış çeperleri stilize küçük yaprak motifleriyle çevrelenmiştir.

Pelenk çizgilerinin boyutları, önceki yüzyıla oranla daha küçülmüştür. Bu motif, oval madalyonların bağlantı noktalarında, şaşırtmalı düzende yer almaktadır. Dönemin desen açısından dikkat çeken gelişmesi, yüzeyde küçük motiflerle doku etkisi yaratılması olmuştur. Bu dokular, kimi zaman iki pelenk çizgisinin arasında kimi zaman oval madalyonların çerçevelerinde, kimi zaman da tüm zeminde yer almıştır.

Araştırmamız kapsamında, yazılı kaynaklarda çintemani motifinin kumaş desenlerinde XVIII. yüzyıla kadar yaygın şekilde kullanılmış olduğu tespit edilmiştir. XVIII. yüzyıldan sonra kumaşlarda kullanımı ciddi ölçüde azalmış, neredeyse motife hiç rastlanılmamıştır.

Osmanlılar, kumaşları desenlendirmede dokumanın yanı sıra farklı tekstil tekniklerini de kullanmışlardır. Yapılan incelemeler sonucunda çintemani motifinin dokuma dışında, en çok; işleme, aplike ve baskı gibi tekstil teknikleriyle; kadife, keten ve atlas gibi kumaşlara uygulandığı tespit edilmiştir. Motife çoğunlukla; bohça, yastık yüzü, kavuk örtüsü, kaftan, iç donu ve ok torbası gibi ürünlerde rastlanılmıştır.

Araştırmaya konu olan çintemani motifi, işlemeli kumaşlarda süsleme unsuru olarak sıklıkla kullanılmıştır. Çoğunluğu XVI. yüzyıla ait işleme örneklerinde motifin sıklıkla kadife, keten, atlas gibi kumaşlara uygulandığı ve ürün olarak kaftan, kavuk örtüsü, mendil, bohça, yastık yüzü, kaşbastı, çadır, iç donu, ok torbası gibi yerlerde kullanıldığı tespit edilmiştir. Teknik olarak; pesent, sarma, zerdüz işi, aplike gibi teknikler uygulanmıştır.

Çintemani motifli işlemlerde en sık; güvezi, kırmızı, kahverengi, mavi ve beyaz renkler kullanılmıştır. Motif genellikle; üç benek veya hilallerden oluşan üç benek şeklinde, lale, stilize çiçekler, hançer yaprakları, nar, enginar yaprağı ve Çin bulutu motifleriyle birlikte görülmektedir.

Araştırmalar sonucunda iki farklı teknikte uygulanmış çintemani motifli baskılı kumaş örneğine rastlanılmıştır. Çintemani motifli baskılı kumaşların, desen açısından daha yalın bir etkiye sahip oldukları görülmüştür. Diğer taraftan motifin kumaşa basımında gümüş-altın yaldız boyar maddelerin kullanımı zengin ve gösterişli bir etki yaratmıştır.

İşleme ve baskı tekniklerinin dışında, çintemani motifine dar dokumalarda da rastlanılmıştır. Çaprast olarak da bilinen bu dar dokumalarda motif, tekniğin özelliğinden dolayı yerleşimi farklı ve daha küçük boyutta olduğu tespit edilmiştir.

Çintemani motifi renk açısından ele alındığında; Osmanlı saray kumaşlarında, zeminde ağırlıklı olarak güvezi rengin hakim olduğu, güvezi renkten sonra zeminde sırasıyla en çok; fildişi, altın ve gümüş yıldız klaptan, krem rengi ve koyu mavi renk kullanıldığı görülmüştür.

Üç benekler çoğunlukla; altın yıldız klaptan, etrafı mavi renk ile tahrirlenmiş altın yıldız klaptan, güvezi, etrafı mavi veya fildişi renk ile tahrirlenmiş güvezi, etrafı mavi renk ile tahrirlenmiş sarı, kahverengi, mavi, nadiren de olsa fildişi, fıstıki ve mercan gibi renklerle renklendirilmiştir.

Üç benek motifleri, zemin-motif ilişkisi içerisinde incelendiğinde;

- Güvezi zemin üzerinde; altın yıldız, gümüş yıldız, mavi ve fildişi renkleri ile tahrirlenmiş altın-gümüş yıldız, sarı, fıstıki, mavi ve fildişi gibi renkleri ile,
- Altın yıldız zemin üzerinde; mavi, fildişi ve yeşil renk ile tahrirlenmiş altın ve gümüş yıldız, mavi ve fildişi renkleri ile,
- Gümüş yıldız zemin üzerinde; fıstıki, güvezi ve mercan renkleri ile,
- Fildişi ve krem rengi zemin üzerinde; güvezi, mavi ve kahverengi renkleri ile,
- Koyu mor ve turuncu zemin üzerinde; altın ve gümüş yıldız renkleri ile birlikte kullanıldığı görülmüştür.

Pelenk çizgileri ise çoğunluklu olarak; gümüş klaptan, altın klaptan, güvezi, çevresi mavi renk ile tahrirlenmiş fildişi, kahverengi gibi renklerle renklendirilmiştir.

Zemin-motif ilişkisi içerisinde **pelenk çizgilerinin**;

- Güvezi zemin üzerinde; altın yıldız, gümüş yıldız ve fildişi gibi renklerle,
- Gümüş yıldız zemin üzerinde; güvezi ve hardal sarısıyla,
- Fildişi zemin üzerinde; güvezi ve altın yıldız ile,
- Koyu mavi zemin üzerinde; hardal sarısıyla,
- Krem rengi zemin üzerinde; kahverengi ile birlikte kullanıldığı tespit edilmiştir.

Sonuç olarak intemani, Türk devletlerinde hükümdarlığın sembolü olarak görülmüş; Osmanlı'da g, hakimiyet gibi simgeselliğinin yanı sıra nazara ve ktlklere karşı koruyucu tlsım etkisine de sahip olmuştur. Bu sebeple teknik, malzeme ve desen özelliği açısından imparatorluğın görkemi, kültür ve zenginliğini yansıtan Osmanlı saray kumaşlarında sıklıkla kullanılmıştır. Geçmişten gelen sembolik anlamının değişime uğramasıyla gelişimini sürdürmüş olan intemani, XVIII. yüzyıla kadar Osmanlı kumaşlarında yaygın şekilde kullanılırken sonrasında ise izine neredeyse hiç rastlanılmayan bir motif haline gelmiştir.

Bu araştırma ile sade ve yalın yapısına karşın güçlü bir grafik etkiye sahip olan motifin günümüz tekstil tasarım ve tasarımcılarına yeniden ilham kaynağı olması hedeflenmiş; gerek ulusal gerekse uluslararası düzeyde ve diğer sanat-teknik ürünlerde kullanımıyla devamlılığını sağlamak amaçlanmıştır.



KAYNAKÇA

Kitaplar

ALTAY, Fikret (1979). *Kaftanlar*, İstanbul:Yapı ve Kredi Bankası Kültür ve Sanat Hizmetlerinden

AND, Metin (2010). *Minyatürlerle Osmanlı-İslam Mitologyası*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

AND, Metin (2014). *Osmanlı Tasvir Sanatları 1: Minyatür*, İstanbul:Yapı Kredi Yayınları

APAK, Melek S., Filiz O. ÜNDÜZ, Fatma Ö. ERAY (1997). *Osmanlı Dönemi Kadın Giyimleri*, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları

ARSEVEN, Celal Esad (1984). *Türk Sanatı*, İstanbul: Cem Yayınevi

ASLANAPA, Oktay (2011). *Türk Sanatı*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 11. Basım

ATASOY, Nurhan (2000). *Otağ-ı Hümayun Osmanlı Çadırları*, İstanbul: Medya Pazarlama San. ve Tic. A.Ş.

ATASOY, Nurhan, Walter B. DENNY, Louise W. MACKIE, Hülya TEZCAN (2001). *İpek Osmanlı Dokuma Sanatı*, İstanbul: TEB İletişim ve Yayıncılık A.Ş.

AYDIN, Hilmi (2007). *Sultanların Silahları Topkapı Sarayı Silah Koleksiyonu*, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul:MAS Matbaacılık A.Ş.

BARIŞTA, Örcün (1981). *Osmanlı İmparatorluk Dönemi Türk İşlemelerinden Örnekler*, Ankara:Yüksek Teknik Öğretmen Okulu Matbaası

BARIŞTA, Örcün (1984). *Türk İşleme Sanatı Tarihi*, Ankara: Gazi Üniversitesi Yayınları

BARIŞTA, Örcün (1998). *Türk El Sanatları*, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi

BEER, Robert (2004). *The Encyclopedia of Tibetan Symbols and Motifs*, Chicago: Serindia Publications

BİLGİ, Hülya (2007). *Osmanlı İpekli Dokumaları Çatma ve Kemha*, Vehbi Koç Vakfı Sadberk Hanım Müzesi, İstanbul: MAS Matbaacılık A.Ş.

BİLGİLİ, Nuray (2014). *Türklerin Kozmik Sembolleri Tamgalar*, İstanbul: Hermes Yayınları

BİROL, İnci A., Çiçek DERMAN (2013). *Türk Tezyini San'atlarında Motifler*, İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı

BUCKLAND, Raymond (2011). *İşaretler, Semboller ve Alametler, Maji ve Ruhsal Semboller Rehberi* (Çev.: Derya Engin), İstanbul: Neden Kitap

CİBİROĞLU, Yıldız (2008). *Türk Sanatında Gizli Yüz*, İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları

ÇAYCI, Ahmet (2002). *Anadolu Selçuklu Sanatı'nda Gezegen ve Burç Tasvirleri*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, Türk Tarih Kurumu Basımevi

ÇORUHLU, Yaşar (1995). *Kozmolojik, Mitolojik, Astrolojik, Dini ve Edebi Tasavvurlara Göre Türk Resim Sanatı'nda Hayvan Sembolizmi*, İstanbul: Seyran Kitap

ÇORUHLU, Yaşar (1998). *Erken Devir Türk Sanatının ABC'si*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi

ÇORUHLU, Yaşar (2007). *Erken Devir Türk Sanatı*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi

ÇORUHLU, Yaşar (2010). *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi

DEMİR, A.Faik, Nebahat A. ÇOMAK (2009). *Şaman ve Türk Dünyası*, İstanbul: Bağlam Yayıncılık

DİYARBEKİRLİ, Nejat (1993). *İslamiyetten Önce Türk Sanatı, Başlangıcından Bugüne Türk Sanatı*, Ankara: İş Bankası Kültür Yayınları

EBERHARD, Wolfram (2000). *Çin Simgeleri Sözlüğü*, Çev.: Aykut Kazancıgil, Ayşe Bereket, İstanbul: Kabalcı Yayınevi

Ed.: TEZCAN, Hülya, Sumiya OKUMURA (2007). *Topkapı Sarayı Müzesi Döşemelikler*, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı ve Vehbi Koç Vakfı İşbirliği, İstanbul: MAS Matbaacılık A.Ş.

Ed.: WILKINSON, Kathryn (2014). *Semboller ve İşaretler*, Çev.: Seda Toksoy, İstanbul: Alfa Basım Yayım Dağıtım Ltd. Şti.

ERGİN, Muharrem (1988). *Oğuz Kağan Destanı*, İstanbul: Hülbe Basım

ERSOY, Necmettin (2000). *Semboller ve Yorumları*, İstanbul: Zafer Matbaası

ESİN, Emel (2004). *Orta Asya'dan Osmanlı'ya Türk Sanatında İkonografik Motifler*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi

GIBSON, Clare (2013). *Semboller Nasıl Okunur* (Çev.: Cem Alpan), İstanbul: YEM Yayın

GÖNÜL, Macide (1974). *Türk Elişleri Sanatı XVI-XIX. Yüzyıl*, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları

GÜNEY, K.Zeynep, A.Nihan GÜNEY (2000). *Osmanlı Süsleme Sanatı*, Ankara: SFN Ltd. Şti.

GÜRSU, Nevber (1988). *Türk Dokumacılık Sanatı Çağlar Boyu Desenler*, İstanbul: Redhouse Yayınevi

IFRAH, Georges (2005). *Hint Uygarlığının Sayısal Simgeler Sözlüğü Rakamların Evrensel Tarihi IV*, Ankara: Tübitak Popüler Bilim Kitapları

İNALCIK, Halil (2008). *Türkiye Tekstil Tarihi Üzerine Araştırmalar*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları

KARAMAĞARALI, Beyhan (1984). *Muhammed Siyah Kalem'e Atfedilen Minyatürler*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları

KAYA, Ö.Faruk, Sertap YEĞİN, Gönül KAYA (2014). "Türk Resim Heykel Sanatı", *MEB Devlet Ders Kitapları*.

KESKİNER, Cahide (2001). *Turkish Motifs*, İstanbul: Turkish Touring and Automobile Association

KILIÇKAN, Hüseyin (2015). *Orta Asya'dan Anadolu'ya Türk Bezeme Sanatı ve Örnekleri*, İstanbul: İnkılap Kitabevi

KOÇU, Reşat Ekrem (1969). *Türk Giyim Kuşam ve Süsleme Sözlüğü*, Ankara: Sümerbank Kültür Yayınları

KÖK, Elif (2014). *Türk Sanatında Asya Sanat Tarihi Araştırmalarında İslam Öncesi*, İstanbul: Kitabevi

KUBAN, Doğan (2005). *Çağlar Boyunca Türkiye Sanatının Ana Hatları*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

KUBAN, Doğan (2010). *Türk ve İslam Sanatı Üzerine Denemeler*, İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları

KUBAN, Doğan (2014). *Batıya Göçün Sanatsal Evreleri*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları

KUMBARACILAR, İzzet. *Serpüşlar*, Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Yayını

NUTKU, Özdemir (1995). *Tarihimizden Kültür Manzaraları*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi

ONUK, Taciser (2005). *Osmanlı Çadır Sanatı XVII.-XIX. Yüzyıl*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını

ÖZÖNDER, Hasan (2003). *Ansiklopedik Hat, Tezhip Sanatları Deyim ve Terimleri Sözlüğü*, Konya: Sebat Ofset

ÖZEN, Mine Esiner (1985). *Yazma Kitap Sanatları Sözlüğü*, İstanbul: İ.Ü. Fen Fakültesi Döner Sermaye İşletmesi Prof.Dr. Nazım Terzioğlu Basım Atölyesi

ÖZTUNA, H.Yakup (2008). *Görsel İletişimde Temel Tasarım*, İstanbul: Tibyan Yayıncılık

ROUX, Jean-Paul (2005). *Orta Asya'da Kutsal Bitkiler ve Hayvanlar*, Çev.:Prof.Aykut Kazancıgil, Lale Arslan, İstanbul: Kabalcı Yayınevi

SAKAOĞLU, Necdet (2002). *Tarihi, Mekanları, Kitabeleri ve Anıları il'e Saray-ı Hûmayun Topkapı Sarayı*, İstanbul: Denizbank Yayınları

SALMAN, Fikri (2011). *Türk Kumaş Sanatı*, Erzurum: Zafer Ofset Matbaacılık

SALMAN, Fikri (2013). *Başlangıcından Anadolu Selçuklularının Sonuna Kadar Türklerde Kıyafet Biçimleri*, Erzurum:Zafer Ofset Matbaacılık

SCOTT, Philippa (1993). *The Book of Silk*, London:Thames and Hudson,

SHEPHERD, Rowena, Rupert SHEPHERD (2002). *1000 Symbols What Shapes Mean in Art & Myth*, United Kingdom: Thames&Hudson Ltd

SCHIMMEL, Annemarie (2012). *Sayıların Gizemi*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi

SÖZEN, Metin, Uğur TANYELİ (1994). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, 3.Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi

SÜRÜR, Ayten (1976). *Türk İşleme Sanatı*, Ak Yayınları, İstanbul: Apa Ofset Basımevi

SÜSLÜ, Özden (1989). *Tasvirilere Göre Anadolu Selçuklu Kıyafetleri*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını

ŞAHİN, Faruk (1983). *Seramik Sözlüğü*, İstanbul: Anadolu Sanat Yayıncılık

TARCAN, Halûk (1998). *Ön-Türk Tarihi*, İstanbul: Kaynak Yayınları

TEZCAN, Hülya (1993). *Atlaslar Atlası Pamuklu, Yün ve İpek Kumaş Koleksiyonu*, İstanbul:Yapı Kredi Yayınları

TEZCAN, Hülya, Sumiyo OKUMURA (2007). *Topkapı Sarayı Müzesi Döşemelikleri*, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, İstanbul:Vehbi Koç Vakfı

TEZCAN, Hülya (2011). *Topkapı Sarayı Müzesi Koleksiyonundan Tılsımlı Gömlekler*, İstanbul: Timaş Yayınları

THER, Ulla. *Türk İşlemeleri Osmanlı Saray işlemelerinden Anadolu Çeyiz Sandıklarına*, Çev.:Fatma Artunkal, İstanbul: Yeni Çığır Kitabevi

TURANİ, Adnan (1995). *Sanat Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi

TÜRE, Altan (2004). *Takılar ve Süs Taşlarında Sembollerin Dili*, Goldaş Kültür Yayınları

TÜRKER, Kemal (1996). *Ağaç Baskı Tokat Yazmaları*, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları

TÜRKOĞLU, Sabahattin (2002). *Tarih Boyunca Anadolu'da Giyim Kuşam*, İstanbul

YAĞAN, Şahin Yüksel (1978). *Türk El Dokumacılığı*, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları

Kitap İçi Bölümler

ATASOY, Nurhan (2009). "Osmanlı İpekli Kumaşları", *Osmanlı Uygarlığı 2*, (Ed.: Halil İnalçık, Günsel Renda), Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, s.s. 761-787.

BARIŞTA, Örcün (1999). "Osmanlı İmparatorluk Dönemi Türk İşlemeleri", *Osmanlı Kültür ve Sanat*, Cilt:11, Ed.: Güler Eren, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, s.s.313-320.

BOZKURT, Nebi (2010). "Şemse", *Türk Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, Cilt:38, s.s. 518.

ÇÜRÜK, Cenap (1993). "Çadır", *Türk Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, Cilt:8, s.s.162-164.

GÜRSU Nevber (2002). "Kumaş", *Türk Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, Cilt:26, s.s. 367-370.

GÜRTUNA, Sevgi (1999). "Osmanlı Kadınının Giyim Kuşamı", *Osmanlı Kültür ve Sanat*, Cilt:9, Ed.: Güler Eren, Ankara: 1999Yeni Türkiye Yayınları, s.s.199-204.

İHSANOĞLU, Ekmeleddin (2009). "Osmanlı İmparatorluğu'nda Eğitim", *Osmanlı Uygarlığı 1*, Ed.: Halil İnalçık, Günsel Renda, Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, s.s. 345-385.

ONUK, Taciser (1999). "Osmanlı Süsleme Sanatı İşleme-Örgü-Oya", *Osmanlı Kültür ve Sanat*, Cilt:11, Ed.: Güler Eren, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, s.s. 320-328.

ÖNEY, Gönül (2002). "Selçuklu Figür Dünyası", *Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı*, (Editör: Doğan Kuban), İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, s.s. 401-418.

TANINDI, Zeren (2006). "Nakkaşhane", *Türk Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, Cilt:32, s.s. 331-332.

Makaleler

AKTAN, Latife (1996). "Çin ve Japon Sanatından Osmanlı Sanatına Çintemani (Çintamani)", *Antik Dekor Dergisi*, Sayı:36, s.s. 82-86.

ALTAY, Fikret (1974). "Türk Kumaşları", *Sanat Dünyamız*, Yıl: 1, Sayı: 1, Yapı ve Kredi Bankası, İstanbul,s.s. 3-11.

ANABOLU, Mükerrerem Usman (1984). "Batı Anadolu'da Bulunan Hellenistik Çağ ve Roma İmparatorluk Çağı Girland (Askı)lı Sunakları", İzmir: Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, Cilt:3, Sayı:3, s.s. 1-35.

ARDA, Zuhale (2008). "Türk Sanatı İkonografisinde Kün-Ay Motifleri ve Çağdaş Türk Resmine Yansıması", *Selçuk Üniversitesi Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi Dergisi*, Sayı:25, s.s.21-32.

AYDIN, Öznur (2000). "Çintemani Motifinin Kökeni ve 16.-17. Yüzyıl Beyaz Zeminli Uşak Halıları", *Türk Dünyası Kültür ve Sanat Sempozyumu*, 07-15 Nisan 2000, Isparta: Altıntuğ Matbaası, s.s. 373-379.

BERKER, Nurhayat (1974). "Türk İşlemeleri", *Sanat Dünyamız*, Yıl:1, Sayı:2, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s.s.3-10.

BERKER, Nurhayat (1977). "İşlemeli Kavuk Örtüleri", *Sanat Dünyamız*, Yıl:4, Sayı:11, Eylül, İstanbul: Yapı ve Kredi Bankası Yayınları, s.s.10-17.

ÇEREZCİ,J.Özlem Oktay (2015). "Türk Sanatında Yırtıcı Dört Ayaklı Hayvan-Toynaklı Hayvan Mücadele Sahnesi Üzerine", *Türk Dünyası Araştırmaları*, Sayı:214, Şubat, s.s.65-92.

DENİZ, Bekir (2005). "Anadolu-Türk Halı Sanatının Kaynakları", *Sanat Tarihi Dergisi*, Sayı: XIV-I, İzmir: Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, s.s.79-103.

DOĞANAY, Aziz (2004). "Türk Sanatında Pelengi ve Şâhi Benek Nakışları ya da Çintamani Yanılgısı", *Divan: Disiplinlerarası Çalışmalar Dergisi*, İstanbul, Yıl: 9, Sayı:17, s.s: 193-218.

İMER, Zahide (1996). "Osmanlı Dönemi Türk Kumaşlarında Lale Motifi", *Kültür ve Sanat*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, Sayı 31, s.s. 61-63.

MÜLAYİM, Selçuk (1982). "Geometrik Kompozisyonların Çözümlemesine Bir Yaklaşım Niğde Sungurbey Camisi Ahşap Kapı Kanatları Üzerine Bir Deneme ", İzmir: *Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları*, Cilt:1, Sayı:1, s.s. 51-63.

ÖNEY, Gönül (2008). "Tarihten Yansımalarla Büyük Selçuklu Seramiklerinde Kadın", *Sanat Tarihi Dergisi*, Sayı:17/1, İzmir, Nisan, s.s.55-75.

ÖNLÜ, Nesrin (1994). "Geleneksel Dokumalarımızda Çizgi Desenli Kumaşlar", *Kamu ve Özel Kuruluşlarla Orta Öğretimde, Üniversitelerde El Sanatlarına Yaklaşım ve Sorunları Sempozyumu Bildirileri*, 18-20 Kasım 1992, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, s.s. 332-338.

ÖZPULAT, Füsün (1984). "El Baskısında Ağaç Kalıplar", *4. Ulusal El Sanatları Sempozyumu Bildirileri*, 21-24 Kasım 1984, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, s.s. 215-222.

PAQUIN, Gerard (1992). "Çintamani", *Halı*, No:64, August 1992, New York, U.S.A., s.s.104-119.

SEZGİN, Mualla, Saadet BEDÜK, (2000). "Osmanlı Dönemi Kadın Giysileri Model ve Süsleme Özelliklerinden Günümüz Tasarımları", *T.C. Selçuk Üniversitesi Uluslararası Kuruluşunun 700. Yıl Dönümünde Bütün Yönleriyle Osmanlı Devleti Kongresi*, Konya:Selçuk Üniversitesi Basımevi, s.s.907-917.

TEZCAN, Hülya (2015). "16. Yüzyıldan 20. Yüzyıla Osmanlı Kumaş Sanatı", *Adres Moda ve Hazır Giyim Federasyonu Dergisi*, Temmuz-Ağustos, İstanbul, s.s. 46-49.

UĞURLU, S. Senem B. (1998). "Osmanlı Tören Kaftanları", *Art Dekor Dergisi*, Sayı: 63, s.s.146-152.

YANAR, Ayşem Aydın, Mustafa ARLI (2012). "Kanunname-i İhtisab-ı Bursa'nın Dokuma Kumaşlar ve Giysiler Açısından Değerlendirilmesi", Ankara: *Gazi Üniversitesi Endüstriyel Sanatlar Eğitim Fakültesi Dergisi*, Sayı:28, s.s. 60-68.

YURDAKUL, Ali (2000). "Türk Dönemleri Geleneksel El Sanatlarında Motifler ve Halıcılığımızın Tarihsel Gelişimi", *Türk Dünyası Kültür ve Sanat Sempozyumu, Süleyman Demirel Üniversitesi Bildiriler Kitabı*, Isparta, s.s. 11-18.

Ansiklopediler

ARSEVEN, Celal Esad (1983). *Sanat Ansiklopedisi*, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi

Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi, İstanbul: Interpress Basın ve Yayıncılık A.Ş.

Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi (1986). İstanbul: Gelişim Yayınları

Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi (2008). İstanbul: YEM Yayın

Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi (1997). İstanbul: YEM Yayın

Meydan Larousse Büyük Lûgat ve Ansiklopedi (1970). Cilt:3, İstanbul: Meydan Yayınevi

Çevrimiçi Kaynaklar

AKPINARLI, H. Feriha, Zeynep Balkanal (2012). "16-18. Yüzyıllarda İstanbul'da Üretilen Kumaşlarda Bitkisel Bezemelerin İncelenmesi", *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 2012/1, Balkan Özel Sayısı-I, İstanbul, s.s. 179-209, <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/288485>, [13.09.2017]

ALPAT, F. Engin (2010). "Osmanlı İmparatorluğu'nun 15. Yüzyıl ve 18. Yüzyıllar Arası Saray Kumaşlarında Kullanılan Bitkisel Üslup", *Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 4 (1), s.s. 27-50, dergipark.ulakbilim.gov.tr/bujss/article/viewFile/5000107445/5000100306 [24.08.2017]

AYTAÇ, Ahmet (2015). "Osmanlı Dönemi'nde Bursa İpekçiliği, Dokumacılık ve Bazı Arşiv Belgeleri", *Tarihin Peşinde Uluslararası Tarih ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Sayı: 13, s.s., 1-11, http://www.tarihinpesinde.com/dergimiz/sayi13/M13_01.pdf, [11.09.2017]

BOZKURT, Kenan, Hatice Bozkurt (2012). "Sayıların Gizemli Dünyası: Kültür ve Edebiyatta Sayı Sembolizmi", *Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi*, Cilt:1, Sayı: 1, s.s. 717-728. www.yasambilimleridergisi.com/makale/pdf/1356270130.pdf [23.08.2017]

ÇATALBAŞ, Resul (2011). "Türklerde Hayvan Sembolizmi ve Din İlişkisi", *TURAN-SAM, Turan Stratejik Araştırmalar Merkezi Dergisi*, Cilt:3, Sayı:12, s.s.49-60. http://www.turansam.org/TURAN-SAM_12.pdf [17.08.2017]

DURUKAN, Aynur (2014). "Beylikler Dönemi Kültür Ortamından Bir Kesit", *Turkish Studies, International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Volume 9/10 Fall, Ankara, s.s. 391-502,
http://www.turkishstudies.net/Makaleler/831069288_21DurukanAynur-ntt-391-502.pdf
[14.08.2017]

GÖRÜNÜR, Lale, Semra Ögel (2006). "Osmanlı Kaftanları İle Entarilerinin Farkları ve Kullanılışları", *itü dergisi/b Sosyal Bilimler*, Cilt:3, Sayı:1, s.s.59-68,
itudergi.itu.edu.tr/index.php/itudergisi_b/article/viewFile/1086/1075, [15.09.2017]

KAYA, İdris Güven (2012). "İsmail Bin Abdullah'ın Oniki Hayvanlı Türk Takvimi", *Turkish Studies-International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Volume 7/2 Spring, 2012, s.s. 15-34,
http://www.turkishstudies.net/Makaleler/69995847_4_kayaidrisg%C3%BCven_15-34.pdf

KILIÇ, Sibel (2010). "Türk Şaman Giysilerine Semantik Yaklaşım", *ZfWT Journal of World of Turks*, Vol.2, No.1, s.s. 313-334,
http://www.diawelttdertuerken.org/index.php/ZfWT/article/viewFile/99/sibel_kilic

ÖGER, A., Tuğba Gönel (2011). "Uygur Türkleri Arasında Şamanlar ve Tedavi Yöntemleri", *Turkish Studies International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic* (6/4):233-248.
http://www.turkishstudies.net/Makaleler/668958568_1_%C3%B6geradem-g%C3%B6nel_tuba_t.pdf, [17.08.2017]

ÖNEY, Gönül (1967). "İran Selçukluları ile Mukayeseli Olarak Anadolu Selçuklularında Atlı Av Sahneleri, *Anadolu (Anatolia)*, Cilt:9, Sayı: 11, s.s. 121-159,
<http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/14/701/8865.pdf>, [23.08.2017]

ÖNEY, Gönül "Anadolu Selçuklu Sanatı",
<https://www.tarihtarih.com/?Syf=26&Syz=377174&/Anadolu-Selçuklu-Sanatı/-Prof.-Dr.-Gönül-Öney> (E. T.:25.09.2017.)

ÖZEN, Mine E. (1981). "Türkçe'de Kumaş Adları", *Tarih Dergisi*, Sayı: 33, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yay. İstanbul, s.s. 291-340,
<http://www.journals.istanbul.edu.tr/iutarih/article/view/1023003498/1023003124>,
[08.09.2017]

ÖZKARTAL, Mehmet (2012). "Türk Destanlarında Hayvan Sembolizmine Genel Bir Bakış (Dede Korkut Kitabı'ndan Örnekler)", *Milli Folklor Dergisi*, Yıl:24, Sayı:94, s.s.58-71, <http://www.millifolklor.com/PdfViewer.aspx?Sayi=94&Sayfa=55>, [23.08.2017]

ÖZKARTAL, Mehmet (2009). "Resim Sanatında Çizgi ve Çizgi Ritmi Üzerine", *Sanat ve Tasarım Dergisi*, Sayı:4, s.s.55-72, www.sanatvetasarim.gazi.edu.tr/web/makaleler/4-mehmet.pdf, [23.08.2017]

SALMAN, Fikri (2004). "Türk Kumaş Sanatında Görülen Geleneksel Kumaş Çeşitlerimiz", *Sanat Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, Sayı:6, s.s. 13-42, <http://e-dergi.atauni.edu.tr/ataunigsfd/article/view/1025003138/1025003030>, [08.09.2017]

TEKİN, B. Burcu (2012). "Arifi Süleymanname'si'nde Kaftan Tasvirleri: Kanuni Dönemi Dokumaları Hakkında Bir Değerlendirme", *Zeitschrift für die Welt der Türken Journal of World of Turks, ZFWT* Vol. 4, No. 2, s.s. 167-191, <http://www.dieweltdertuerken.org/index.php/ZfWT/article/view/364/tekin> [08.09.2017]

UĞURLU, Aydın (1992). "Osmanlı Dokumalarında Süs ve İhtişam", *Tekstil ve Mühendis Dergisi*, Cilt:6, Sayı: 36, dergi.tekstilvemuhendis.org.tr/article/view/50000006572/5000001118, s.s.326-329, [24.08.2017]

İnternet Adresleri

www.diyantislamansiklopedisi.com/semse/ [02.10.2016]

Gönül Öney, "Anadolu Selçuklu Sanatı", <https://www.tarihtarih.com/?Syf=26&Syz=377174&/Anadolu-Sel%C3%A7uklu-Sanat%C4%B1-Prof.-Dr.-G%C3%B6n%C3%BCl-%C3%96ney> [14.08.2017]

<http://www.haberekspres.com.tr/izmir/anadolu-parsinin-izi-bulundu-h43946.html> [17.08.2017]

www.islamansiklopedisi.info/nakkashane [15.09.2017]

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.599200db6c59b2.41818711 [14.08.2017]

www.tubaterim.gov.tr [14.08.2017]

<http://www.turkkozmozlojisi.com/2014/05/cepni-boyunun-tamgas-yengec-takmyldznn.html>
[16.08.2017]

<http://www.topkapisarayi.gov.tr/tr/content/silahlar> [16.08.2017]

[https://tr.wikipedia.org/wiki/ File:Scythiancarpet.jpg](https://tr.wikipedia.org/wiki/File:Scythiancarpet.jpg) [16.08.2016]



ÖZGEÇMİŞ

Adı, Soyadı : Dilek YURT
Doğum Yeri/ Tarihi : İZMİR/ 1974
İletişim : 0 532 627 97 38
E-Posta : dilekyurt969@hotmail.com
Yabancı Dil : İngilizce

EĞİTİM BİLGİLERİ

Lisans : Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Tekstil
Bölümü
Yüksek Lisans : Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tekstil
Bölümünden Tezli Yüksek Lisans

MESLEKİ BİRLİK/DERNEK/KURULUŞ ÜYELİKLERİ

ETN (European Textile Network) Üyeliği (2007'den İtibaren)

ALINAN BURS ve ÖDÜLLER

1. 2002 'Taç Bir Desen Tasarla I. Nevresim Desen Yarışması' **Mansiyon Ödülü**
2. 2002 'Taç Bir Desen Tasarla I. Nevresim Desen Yarışması' **Ev Tekstildciler Derneği Özel Ödülü**
3. 2004 'Taç Bir Desen Tasarla II. Nevresim Desen Yarışması' **Birincilik Ödülü**
4. 2016 Namık Kemal Üniversitesi Tasarım ve Mimarlık Fakültesi 1 st International Mail Art Biennial, **Onur Ödülü (Eser Namık Kemal Üniversitesi Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Koleksiyonuna Alındı)**

GÖREV YERLERİ

2009-2010 Dokuz Eylül Üniversitesi Özel 75.Yıl İlköğretim Okulu Tekstil-Tasarım Dersi
2012-2013 Ege Üniversitesi Emel Akın Meslek Yüksek Okulu Öğretim Görevlisi (31.
Madde) Temel Sanat Eğitimi 2 2 4, Sanat Tarihi 2 2 4
2014-2015 ve 2015-2016 Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Tekstil ve Moda
Tasarım Bölümü Öğretim Görevlisi (31. Madde) TEA 3172 Desen ve Stil II Dersi.

BİLİMSEL ÇALIŞMALAR

Uluslararası hakemli dergilerde yayımlanan makaleler :

Dilek Yurt, Önlü Nesrin., “ *The Post-Modernist Tendencies in The Design and Patterns of Carpet*”, **International Journal of Arts and Commerce**, Vol:2, No:3 March 2013, Center for Enhancing Knowledge (CEK), UK.

Özpulat Füsün, **Dilek Yurt**, “ *Hemp Rope Making and Associated Work of Rifat Göbekli in Tire*” **The Journal of The Textile Institute**, June 2013.

Uluslararası Bilimsel Toplantılarda Sunulan Ve Bildiri Kitabında (Proceedings) Basılan Bildiriler :

Dilek Yurt, Yard. Doç. Füsün Özpulat, Prof. Nesrin Önlü, 'Şamanizm'de Ruh ve Kuş İlişkisi', Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi II. Uluslararası Sanat ve Tasarım Kongresi, 19-21 Ekim 2016, İzmir.

Yard. Doç. Füsün Özpulat, **Dilek Yurt**, '1937'de Nazilli Basma Fabrikası'nda Sovyet İzleri', Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi II. Uluslararası Sanat ve Tasarım Kongresi, 19-21 Ekim 2016, İzmir.

Füsün Özpulat, **Dilek Yurt**, 'Günümüz Baskılı Kumaşlarında Desen Tarzları ve Teknikleri', Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Moda ve Tekstil Tasarımı Bölümü, Uluslararası Antalya Moda ve Tekstil Tasarım Bienali, 8 Ekim-9 Kasım 2012, Antalya.

Füsün Özpulat, **Dilek Yurt**, 'Tekstilde Yeni Bir Kimlik: Tasarımcı', Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Moda ve Tekstil Tasarımı Bölümü, Uluslararası Antalya Moda ve Tekstil Tasarım Bienali, 8 Ekim-9 Kasım 2012, Antalya.

Füsün Özpulat, **Dilek Yurt**, 'Tire'de Urgancılık ve Rifat Göbekli'nin Çalışmaları', Gazi Üniversitesi Türk El Sanatları Araştırma ve Uygulama Merkezi Başkanlığı, Uluslararası Geleneksel El Sanatları Sempozyumu, 13-15 Ekim 2011, Ankara.

POSTERLER:

F. Özpulat, M. Ok, **Dilek Yurt**, Dokuz Eylül University Faculty of Engineering Department of Textile Engineering **4th. International Technical Textiles Congress, 16-18 May 2010 İstanbul**, “*New Technologies in The Vision of The Textile Art*”, **p.153.**

F. Özpulat, **Dilek Yurt**, Dokuz Eylül University Faculty of Engineering Department of Textile Engineering **5th. International Technical Textiles Congress, 7-9 November Izmir**, '*Reflection of 3D Effect With Heat-Setting Textile Surfaces on Fashion Textile and Art*'.

F.Özpulat, **Dilek Yurt**, **Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Uluslararası Sanat ve Tasarım Kongresi**, 20-25 Ekim 2014, İzmir, '*Sembolden Bezemeye Tekstil Yüzeylerinde Meander/Suyolu Motifi*'.

Dilek Yurt, Prof. Nesrin Önlü, Yrd.Doç. Füsün Özpulat, **IV. Uluslararası Türk Sanatları Tarih ve Folkloru Kongresi/Sanat Etkinlikleri**, 14-16 Mayıs 2015 Konya, '*Osmanlı Kumaş Sanatında Hayvan Motifi*'.

BİLDİRİLER:

Dilek Yurt, Yard. Doç. Füsün Özpulat, Prof. Nesrin Önlü, '*Şamanizm'de Ruh ve Kuş İlişkisi*', Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi II. Uluslararası Sanat ve Tasarım Kongresi, 19-21 Ekim 2016, İzmir.

Yard. Doç. Füsün Özpulat, **Dilek Yurt**, '*1937'de Nazilli Basma Fabrikası'nda Sovyet İzleri*', Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi II. Uluslararası Sanat ve Tasarım Kongresi, 19-21 Ekim 2016, İzmir.

Dilek Yurt, Nesrin Önlü, Füsün Özpulat, '*Garland Motif in The Ottoman Empire Palace Fabrics*',**International Conference Architecture, Education & Society 3-5 June Barselona COAC-ETSAB, İSPANYA.**

Füsün Özpulat, **Dilek Yurt**, '*Günümüz Baskılı Kumaşlarında Desen Tarzları ve Teknikleri*', Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Moda ve Tekstil Tasarımı Bölümü, Uluslararası Antalya Moda ve Tekstil Tasarım Bienali, 8 Ekim-9 Kasım 2012, Antalya.

Füsün Özpulat, **Dilek Yurt**, '*Tekstilde Yeni Bir Kimlik: Tasarımcı*', Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Moda ve Tekstil Tasarımı Bölümü, Uluslararası Antalya Moda ve Tekstil Tasarım Bienali, 8 Ekim-9 Kasım 2012, Antalya.

Fusun Özpulat, **Dilek Yurt**, 'Tire'de Urgancılık ve Rifat Göbekli'nin Çalışmaları', Gazi Üniversitesi Türk El Sanatları Araştırma ve Uygulama Merkezi Başkanlığı, Uluslararası Geleneksel El Sanatları Sempozyumu, 13-15 Ekim 2011, Ankara.

Fusun Özpulat, **Dilek Yurt**, " Arts&Crafts Akımında William Morris'in Rolü Ve Çalışmaları", I. Uluslararası Sanat, Tasarım ve Moda Kongresi, 20-23 Mayıs 2017, Gaziantep.

SERGİLER:

“Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Öğretim Görevlileri Sergisi” II.
Urla Sanat Geceleri, Urla-İzmir, 16-23 Temmuz 2011.

Ege Üniversitesi 4. Uluslararası Egeart Sanat Günleri, “Yaşama Dair ...” Lif Sanatı Sergisi Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Öğretim Görevlileri Sergisi,
IKSEV-İZMİR 09-25 Aralık 2011.

Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Moda ve Tekstil Tasarımı Bölümü, I. Uluslararası Antalya Moda ve Tekstil Tasarım Bienali, 'Tekstil Sanatı Karma Sergisi',
08-09 Kasım 2012.

1. Uluslararası İstanbul Tekstil Sanatı Tasarımı Sempozyumu, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, 'Tekstil Sanatı Sergisi', İstanbul 17-20 Ekim 2012.

Alaçatı 2. Genç Sanat Günleri, Alaçatı-İzmir, 18 Mayıs-2 Haziran 2013.

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Uluslararası Sanat ve Tasarım Kongresi, **'Dönüşüm' Jürili Kongre Sergisi,** İzmir 20-25 Ekim 2014.

6. Alaçatı Ot Festivali, 'Tarçın Yolu' Karma Sergisi, Alaçatı-İzmir 26 Mart-8 Nisan 2015.

T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı İzmir Resim Heykel Müzesi ve Galerisi Turgut Pura Sergi Salonu, **Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü Öğretim Elemanları Sergisi,** İzmir 3-14 Kasım 2015.

IV. Uluslararası Türk Sanatları Tarihi ve Folkloru Kongresi/ Sanat Etkinlikleri, 'Türk Sanatları Sergisi', Konya 14-16 Mayıs 2015.

T.C. Çankırı Karatekin Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, '8 Mart Dünya Kadınlar Günü Uluslararası Karma Sergisi', Çankırı 8-15 Mart 2016.

Konak Belediyesi 8 Mart Dünya Kadınlar Günü, 'Yansımak-Yadsımak' Karma Resim Sergisi, Güzelyalı Kültür Merkezi, İzmir 8-30 Mart 2016.

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, '40 Yıl 40 Etkinlik', 'Sanatuar 3', Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sergisi, Büyük Efes Sanat İzmir, 1 Ekim 2015-10 Ocak 2016.

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, '40 Yıl 40 Etkinlik', 'Sanatuar 3', Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü Öğretim Elemanları Sergisi, Büyük Efes Sanat İzmir, 1 Ekim 2015-10 Ocak 2016.

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, II. Uluslararası Sanat ve Tasarım Kongresi, 'Göç' Temalı Jürili Sergi, İzmir 19-21 Ekim 2016.

Ulusal Dergilerde Yayımlanan Makaleler :

Füsün Özpulat, **Dilek Yurt, ' Tekstilde Yeni Bir Kimlik: Tasarımcı'**, Hometextile Türkiye Ev Tekstili Sanayicileri ve İşadamları derneği, Sayı:86, Mayıs 2015.