

T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA BİLİM DALI
SANAT VE TASARIM TEZLİ YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

OSMANLI MİNYATÜRLERİ VE TEKSTİLLERİ ARASINDAKİ MOTİF
İLİŞKİLERİNİN İNCELENMESİ

YASEMİN KARACA
20715010

TEZ DANIŞMANI
DR.ÖĞR. ÜYESİ MEHMET NUHOĞLU

İSTANBUL
2024

T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA BİLİM DALI
SANAT VE TASARIM YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

OSMANLI MİNYATÜRLERİ VE TEKSTİLLERİ ARASINDAKİ
MOTİF İLİŞKİLERİNİN İNCELENMESİ

YASEMİN KARACA
20715010
ORCID NO: 0009-0006-1950-5684

TEZ DANIŞMANI
DR. ÖĞR. ÜYESİ MEHMET NUHOĞLU

İSTANBUL
2024

[YASEMİN KARACA] tarafından hazırlanan “[Osmanlı Minyatürleri ve Tekstilleri Arasındaki Motif İlişkilerinin İncelenmesi]” başlıklı çalışma, **[25/01/2024]** tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda [oybirliği/oyçokluğu] ile başarılı bulunmuş ve jürimiz tarafından [Sanat ve Tasarım] Ana Bilim Dalı [Sanat ve Tasarım Yüksek Lisans] Programında **[YÜKSEK LİSANS]** tezi olarak kabul edilmiştir.

Danışman

İmza

[Dr. Öğretim Üyesi, Mehmet Nuhoglu]

.....

Jüri Üyeleri

İmza

[Doç. Dr. Mehmet Emin Kahraman]

.....

[Doç. Dr. Hakan Çiloğlu]

.....

ÖZET

OSMANLI MİNYATÜRLERİ VE TEKSTİLLERİ ARASINDAKİ MOTİF İLİŞKİLERİNİN İNCELENMESİ

Bu tezin amacı, Osmanlı dönemi kıyafet, çadır ve yaygı gibi tekstil ürünleri üzerinde kullanılan motiflerin, türleri, kullanım veya tercih sıklığı ile bu motiflerin minyatürlerdeki çizimleriyle bir karşılaştırma yapmaktır. Özellikle 15.-18.yüzyılları arası hem tekstil hem de minyatürün kendi klasik tarzını büyük ölçüde korudukları dikkate alınırsa, el yazması kitaplardaki minyatürlerle tekstil ürünlerinin motiflerinin renk, doku, kontrast, denge, harmoni gibi unsurlar açısından analiz edilmiştir. Araştırmanın sonucunda minyatürlerde bulut, çintemani, hatai gibi motiflerin yaygın bir şekilde tercih edilmesine rağmen az da olsa hayvan motiflerine ve literatürde adı geçmeyen yıldız gibi varlıklara ve kuş gibi hayvanlara benzeyen motiflerin de olduğu saptanmıştır. Dokumacılık tarihi, dokuma atölyeleri araştırılmış, Osmanlı dönemi ipekli dokumaları incelenip, örneklerle yer verilmiştir. Tekstil ürünlerindeki motifler incelenip bu motiflerin 152 minyatürdeki, kıyafet, halı, çadır gibi alanlarda kullanımı araştırılmıştır. Nicel araştırma yönteminin kullanıldığı bu çalışmada, minyatürlerin ve tekstil ürünlerinin literatür taraması yapılarak motifler ve minyatürlerin verileri toplanmış, bunların ne şekilde kullanıldığı ortaya konulmaya çalışılmıştır. Çalışmanın evreni Osmanlı dönemindeki el yazması kitaplardaki minyatürlü resimlerdir, ancak tüm minyatürleri tez içinde ele almak imkansız olduğu için, bir tarih süreci gözetilerek, tekstil motifleri ile minyatürlerin benzerlikleri üzerinden seçme yapılmıştır. Bunlar içerisinden araştırmayla paralel olacak tekstil ürünleri ve minyatürler seçilmiştir. Araştırmanın örnekleme, amaçlı örnekleme yöntemi kullanılarak Osmanlı dönemi minyatürlerinde kullanılan tekstillerdeki motifler esas alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: Kumaş, Motif, Osmanlı Minyatürleri.

ABSTRACT

EXAMINATION OF MOTIF RELATIONSHIPS BETWEEN OTTOMAN MINIATURES AND TEXTILES

The The aim of this thesis is to make a comparison of the types, frequency of use or preference of motifs used on textile products such as clothes, tents and mats in the Ottoman period, and the drawings of these motifs in miniatures. Considering that both textiles and miniatures largely preserved their classical style, especially between the 15th and 18th centuries, the miniatures in manuscript books and the motifs of textile products were analyzed in terms of elements such as color, texture, contrast, balance and harmony. As a result of the research, it was determined that although motifs such as clouds, çintemani and hatai were widely preferred in miniatures, there were also motifs resembling animal motifs, beings such as stars and animals such as birds, which were not mentioned in the literature. The history of weaving, weaving workshops were researched, Ottoman period silk weavings were examined and examples were included. The motifs in textiles were examined and the use of these motifs in 152 models, clothing, carpets and tents were investigated. In this study, where the quantitative research method was used, data on motifs and miniatures were collected by conducting a literature review of miniatures and textile products, and it was tried to reveal how they were used. The universe of the study is the miniature paintings in manuscript books from the Ottoman period, but since it is impossible to cover all the miniatures in the thesis, a selection was made based on the similarities of textile motifs and miniatures, considering a historical process. Among these, textile products and miniatures that would be parallel to the research were selected. The sample of the research was based on the motifs in the textiles used in Ottoman period miniatures, using the purposeful sampling method.

Keywords: Cloth, Theme, Ottoman Miniatures.

ÖNSÖZ

Tekstil ve motifler bir toplumun kültürel değerlerini yansıtan önemli bir değeri teşkil etmektedirler. Motifler Osmanlı dönemi minyatürlerinde bolca kullanılarak görsellik ön planda tutulmuştur. Merakımın ve zevkimin vesilesi olarak kumaş ve motifleri tez konusu olarak işlemem de bana yardımcı olan ve merakımı kamçılıyıp, ufkumu açan, bilgi, deneyim ve tecrübeleriyle yol gösteren danışmanım değerli Sayın hocam Dr. Öğretim Üyesi Mehmet Nuhoğlu'na sonsuz şükranlarımı bildirmekten gurur duyarım. Ayrıca çalışmalarım sürecinde desteklerini esirgemeyen güzel aileme teşekkürü bir borç bilirim.

Yasemin KARACA
Ocak,2024; İstanbul

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	iii
ABSTRACT	iv
ÖN SÖZ.....	v
İÇİNDEKİLER	vi
TABLolar LİSTESİ.....	viii
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	ix
KISALTMALAR LİSTESİ.....	xx
1. GİRİŞ	1
2. DOKUMACILIĞIN TARİHÇESİ	4
2.1.DokumadaMalzemeler ve İşlenme Yöntemleri.....	10
2.2.Pamuk, Yün ve Keten Dokumacılığı.....	12
3. OSMANLI SARAY ATÖLYELERİ.....	15
4.OSMANLI DÖNEMİ İPEKLİ DOKUMALARI	17
4.1. Çatma	23
4.2.Kemha	29
4.2. Atlas	40
4.4.Seraser	41
4.5. Serenk.....	42
4.5. Canfes.....	43
4.6.Kadife	43
4.7.Zerbaft	46
4.8.Dibai	47
4.9.Kutni.....	47
4.10.Çuha.	49
5. OSMANLI DÖNEMİ KUMAŞLARINDA MOTİFLER	52
5.1.Çintemani Motifi.....	57
5.2. Hatayi Motifi.....	62
5.3. Penç	67
5.4.Rumi	68
5.5.Şemse	74
5.6.Çin Bulutu	79
5.7.Yıldız.....	85
5.8. Nar.....	85
5.9.Lale.....	87
5.10.Yaprak	90
5.11. Şükufe	92
5.12.Hayvan Figürleri	93

5.12.1.Ejderha	94
5.12.2.Kuş	98
5.12.3.Geyik	99
5.12.4. Simurg (Zümrüd-üAnka)	100
6.OSMANLI MİNYATÜRLERİNDEKİ KUMAŞ VE MOTİFLERİN İNCELENMESİ.	102
6.1.Osmanlı Minyatürlerinde Çintemani Motifinin Kumaşlarda Kullanılması	102
6.2. Osmanlı Minyatürlerinde Hatai Motifinin Kullanılması.....	109
6.3. Osmanlı Minyatürlerinde Penç Motifinin Kullanılması	119
6.4. Osmanlı Minyatürlerinde Rumi Motifinin Kullanılması	123
6.5. Osmanlı Minyatürlerinde Şemse Motifinin Kullanılması.....	139
6.6. Osmanlı Minyatürlerinde Çin Bulutu Motifinin Kullanılması.....	154
6.7.Osmanlı Minyatürlerine Yıldız Motifinin Kumaşlarda Kullanılması	167
6.8.Osmanlı Minyatürlerine Nar Motifinin Kumaşlarda Kullanılması.....	169
6.9. Osmanlı Minyatürlerine Lale Motifinin Kumaşlarda Kullanılması	169
6.10.Osmanlı Minyatürlerine Yaprak Motifinin Kumaşlarda Kullanılması	172
6.11.Osmanlı Minyatürlerine Şükufe Motifinin Kullanılması	174
6.12.Osmanlı Minyatürlerine Ejderha Motifinin Kullanılması	177
6.13. Osmanlı Minyatürlerine Kuş Motifinin Kullanılması.....	178
6.14.Osmanlı Minyatürlerine Geyik Motifinin Kullanılması... ..	187
6.15.Osmanlı Minyatürlerine Simurg Motifinin Kullanılması	191
7.SONUÇ.....	197
KAYNAKÇA	199

TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 1: Halil İnalçık, Türkiye Tekstil Tarihi Üzerine Araştırmalar, 2017, 255



ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1: Halil İnalçık, Türkiye Tekstil Tarihi Üzerine Araştırmalar, 2017, 255	16
Şekil 2: Sultan II. Süleyman'a ait tören kaftanı, XVII. yy, TSM/13/514, Geleneksel Türk El Sanatları, 196	22
Şekil 3: II. Süleyman'a ait tören kaftanı, XVII.yy, TSM 13/514, Geleneksel Türk El Sanatları Sultan,196	22
Şekil 4: 17. yüzyılın ikinci yarısı 58.5x128.5.SHM env. No. 11640-D.132,21, Osmanlı İpekli Dokumaları Çatma ve Kemha, Osmanlı	24
Şekil 5: 16. yüzyıl 123x173. Ömer M. Koç Koleksiyonu, Osmanlı İpekli Dokumaları Çatma ve Kemha ve ayrıntısı, Osmanlı, 19.....	24
Şekil 6: 17. yüzyılın ortaları 118x149. SHM env. No. 9070-HK.1474, Osmanlı İpekli Dokumaları Çatma ve Kemha ve ayrıntısı, 28	25
Şekil 7: Medicilerden Savoylara Floransa Saraylarında Osmanlı Görkemi, Sakıp Sabancı Müzesi İspanyol ya da İtalyan (?), 16. yy, İpek ve gümüş 37x42,Floransa, Galleria di Palazzo Mozzi Bardini, env.3807 GFSSGF neg.no. 256342, 161	26
Şekil 8:Medicilerden Savoylara Floransa Saraylarında Osmanlı Görkemi, Sakıp Sabancı Müzesi Osmanlı, Bursa ya da İstanbul, 16. yüzyılın ikinci yarısı- 17. yüzyıl İpek, çatma kadife, gümüş klaptan 161x 66. Floransa, Museo Nazionale del Bargello, env. 2465 C, 164	27
Şekil 9: 17. Yüzyılın İlk Yarısı 151x64. SHM 18646-D.315, Motif, Çatma Dokuma. Osmanlı, 379	28
Şekil 10: Motif, Çatma Dokuma. Osmanlı, 17. yüzyılın ilk yarısı 169x131. SHM 19022-D.391,379	28
Şekil 11: Kemha kumaş parçaları, XVI. ve XVIII. yy,TSM.13/1667-1668, Geleneksel Türk El Sanatları ,198	30
Şekil 12: Timuri Dönemi Üslubunda 15.yy, Topkapı Sarayı Müzesi Kemha Kalçın detayı.....	30
Şekil 13: Kemha kaftan, Fatih Sultan Mehmet'in kaftanından detay, Topkapı Sarayı Müzesi, 13/20, Bursa'nın İpeklisi, 86-87.....	31
Şekil 14:Kemha kaftan, çiçek üslubunda, madalyon desenli, 16.yy,TSM,13/93291, Bursa'nın İpeklisi, 91	31
Şekil 15:Kemha kaftan ,kısa çiçek üslubunda, nar desenli, 16.yy, TSM, 13/967, Bursa'nın İpeklisi, 91	32
Şekil 16:Kemha kaftan, Saz Üslubunda 16. yüzyılın ilk yarısı, TSM, 13/37, Bursa'nın İpeklisi ,89.....	32

Şekil 17: Osmanlı 16. Yüzyıl İkinci Yarısı Kemha kumaş örneği ve ayrıntısı, 76x157 SHM env.no. 17625-262, 36.....	33
Şekil 18:Osmanlı,16. yüzyılın ortası Kemha kumaş örneği ve ayrıntısı, 67x117 SHM env.no. 17628-D.265, 34.....	33
Şekil 19:Osmanlı, 16. yüzyılın ikinci yarısı Kemha kumaş örneği ve ayrıntısı, 64x56 SHM env. No. 10383-D.120, 38	34
Şekil 20: Osmanlı, 16. yüzyılın üçüncü çeyreği Kemha kumaş örneği ve ayrıntısı 47x60 SHM env.no.17624-D.261	34
Şekil 21:Osmanlı,16. yüzyılın ortası Kemha kumaş örneği ve ayrıntısı, 10 x 287 shm env.no.17627-d.264.....	35
Şekil 22: Osmanlı,17.yüzyılın ilk yarısı Kemha kumaş örneği ve ayrıntısı 30x60 SHM env. No. 9333-D.3	36
Şekil 23: İstanbul, 16. yüzyıl sonu-17.yy, Altın yıldız klaptan, lampas dokuma 362x66, Medicilerden Savoylara Floransa Saraylarında Osmanlı Görkemi Osmanlı, Sakıp Sabancı Müzesi, 168	37
Şekil 24: 16. yüzyılın ikinci yarısı.Altın yıldız klaptan, lampas dokuma 52x53.5, Floransa, Museo Nazionale del Bargello, env. 257 F. GFSSPMF 373824, Medicilerden Savoylara Floransa Saraylarında Osmanlı Görkemi, Osmanlı, Sabancı Müzesi, Bursa, İstanbul, 167.....	38
Şekil 25: Yaklaşık 1540-50.Altın yıldız klaptan, lampas dokuma 314x68. Floransa, Museo Nazionale del Bargello, env. 2514 C. GFSSMF 32992, Medicilerden Savoylara Floransa Saraylarında Osmanlı Görkemi, Sabancı Müzesi, Osmanlı Bursa ya da İstanbul, 163	39
Şekil 26: Osmanlı Kültüründe Bahçe ve Çiçek Sultan I. Mahmud'un Kaftanı. TSM 15/ 584 Hasbahçe, Atasoy 1992a, 61, 94.....	40
Şekil 27: Seraser elçi kaftanı, ön, 18.yy,TSM, 13/86, Bursa'nın İpeklisi Seraser ,103	42
Şekil 28: Çatma kadife yastık yüzü, zemini salbekli madalyon desenli, 17. yy,TSM, 13/1453, Bursa'nın İpeklisi, 83.....	45
Şekil 29: Çatma Kadife Yastık Yüzü, Zemini Madalyonlu, Merkezi Şua Desenli, 17.yy, TSM, 13/1440 , Bursa'nın İpeklisi, 82.....	45
Şekil 30: Çatma kadife yastık yüzü, zemini yelpaze şeklini almış karanfil desenli, 17. yy, TSM, 13/1451, Bursa'nın İpeklisi, 79.....	46
Şekil 31: Türk Tezyini San'atlarında Motifler, 97	57
Şekil 32:İpek, 97	57
Şekil 33: Çatma ve Kemha, Osmanlı İpekli Dokumaları, 60.....	57
Şekil 34. İpek,97	58
Şekil 35: İpek, 94	58
Şekil 36. Türk Tezyini San'atlarında Motifler, 65	62
Şekil 37: Türkiye Tekstil Tarihi, 146.....	62
Şekil 38 :Türk Tezyini San'atlarında Motifler,22.....	67

Şekil 39: İpek,67	67
Şekil 40:Türk Tezyini Sanatlarında Desen Tasarımı,232	68
Şekil 41: İpek, 11	68
Şekil 42: Türk Süsleme Sanatlarında Stilize Çiçekler, 31	74
Şekil 43: Osmanlı İpekli Dokumaları Çatma ve Kemha,6.....	74
Şekil 44: Osmanlı Kültüründe Bahçe ve Çiçek, Çiçekli Kadife, TSM, Hasbahçe,89 76	
Şekil 45:Osmanlı Kültüründe Bahçe ve Çiçek,90 Sultan I. Ahmed'in çocukluk kaftanı. TSM 13/967,Atasoy 1992a, Hasbahçe,253.....	77
Şekil 46:Osmanlı Kültüründe Bahçe ve Çiçek, Çocuk Kaftanı,91.TSM 13/266;Atasoy 1992a, Hasbahçe,178-179	78
Şekil 47:Türk Tezyini San'atlarında Motifler, 154.....	79
Şekil 48:Topkapı Sarayı Müzesi Döşemelikler, 8.....	79
Şekil 49: Çatma ve Kemha, Osmanlı İpekli Dokumaları, 128.....	85
Şekil 50: https://www.kumasbilgi.com/2021/11/osmanli-donemi-kumaslar.html , 18.06.2023.....	85
Şekil 51: 100 Türk Motifi, 61	85
Şekil 52:İpek, 63	85
Şekil 53:İpek, 81	85
Şekil 54: Osmanlı Kültüründe Bahçe ve Çiçek, 92,Nar Desenli Çocuk Kaftanı, TSM 13/966, Atasoy 1992a, Hasbahçe,254.....	86
Şekil 55: 100 Türk Motifi, 30	87
Şekil 56:Çatma ve Kemha, Osmanlı İpekli Dokumaları ,26.....	87
Şekil 57 :Çatma ve Kemha, Osmanlı İpekli Dokumaları ,32.....	87
Şekil 58:Osmanlı Kültüründe Bahçe ve Çiçek, 93, Hilal ve Lale Motifi Kırmızı Aplike Atlas Kaftan, 17. yüzyıl. TSM 13/514, Atasoy 1992a, Hasbahçe,57.....	90
Şekil 59: Türk Tezyini San'atlarında Motifler,22.....	90
Şekil 60:İpek, 62	90
Şekil 61:Geleneksel Türk Sanatları Desen,78.....	92
Şekil 62:Geleneksel Türk Sanatları Desen,67.....	92
Şekil 63: Döşemelikler,78,76.....	92
Şekil 64: Tezyini San'atlarında Motifler, 133.....	94
Şekil 65: Türkiye Tekstil Tarihi Üzerine Araştırmalar, 198	94
Şekil 66:Mitologya, 62.....	98
Şekil 67:100 Türk Motifi, 50	99
Şekil 68: İpek,271	99
Şekil 69:Türk Tezyini San'atlarda Motifler, 134.....	100

Şekil 70: Barbaros Hayreddin Paşa Minyatürü ve ayrıntısı, Osmanlı Deniz Haritaları, 19.....	103
Şekil 71:Orhan Gazi ve Molla Allaeddin, İznik'te Sultan Orhan Medresesi'nde Minyatürü, Ottoman Civilization, 88.....	103
Şekil 72:Süleyman'a Yakut Kupa Takdim Edilmesi Minyatürü ve ayrıntısı, Süleymanname, 217.....	104
Şekil 73: Katılım Törenleri Minyatürü ve ayrıntısı, Süleymanname, 93.....	104
Şekil 74:Şehzade Selim elinde şarap kadehiyle (Nigari'i Haydar Reis'in mahlası) ve ayrıntısı, Padişahın Portresi Tesavir-i Ali Osman,226.....	105
Şekil 75:Sultan II. Selim'in Ok Talimi Minyatürü ve ayrıntısı, F. Çağman'a Armağan, Osmanlı Tasvir Sanatı, 33	106
Şekil 76:Osman Gazi Minyatürü ve ayrıntısı, Padişahın Portresi Tesavir-i Ali Osman,402	106
Şekil 77:Molla Zeyrek Minyatürü ve ayrıntısı, Ressam Nakşi Hayatı ve Eserleri, 74	107
Şekil 78:Kemha Taşıyanlar Minyatürü ve ayrıntısı, Surname-i Hümayun,76.....	107
Şekil 79:Sultan Mehmed II.Molla Zeyrek Minyatürü ve ayrıntısı, Ottoman Civilization, 88.....	108
Şekil 80:Şehzade Mustafa'nın Ölümü Nakkaş Osman'ın Minyatürü ve ayrıntısı, Osmanlı Sarayının Çocukları,25	109
Şekil 81:Sultan Murat Han Minyatürü ve ayrıntısı, Kıyafetü'l- İhsaniyye fi Şema'ili'l- Osmaniyye, 133	110
Şekil 82:Kanuni Sultan Süleyman Han Minyatürü ve ayrıntısı, Padişah Portreleri, 96	111
Şekil 83:Fatih Sultan Minyatürü ve ayrıntısı, Ottoman Civilization, 85	111
Şekil 84:Sultan Orhan Gazi Minyatürü ve ayrıntısı, Padişah Portreleri, 26	112
Şekil 85:Sultan III. Ahmed ve Şehzadesi Minyatürü ve ayrıntısı, Osmanlı Sarayının Çocukları, 34	113
Şekil 86:Sultan III. Mehmed, Eğri Seferi'nden Dönüp İstanbul'a Varınca Halkın Önünden Geçmesi Minyatürü ve ayrıntısı, Filiz Çağman'a Armağan, 112.....	113
Şekil 87:Kanuni Sultan Süleyman Minyatürü ve ayrıntısı, Osmanlı Tasvir Sanatları,74.....	114
Şekil 88:Uc, Hz.Musa ile Minyatürü ve ayrıntısı, Minyatürlerle Osmanlı İslam Mitologyas,169	115
Şekil 89:Cebrail'in Meryem'e İnsan Suretinde Görünmesi Minyatürü ve ayrıntısı, Minyatürlerle Osmanlı İslam Mitologyası,188	115
Şekil 90: Hz. İbrahim'in Mancınıkla Ateşe Atılması Minyatürü ve ayrıntısı, Minyatürlerle Osmanlı İslam Mitologyası,149	116
Şekil 91:Zaloğlu Rüstem'in Dev Ekvana Savaşı Minyatürü ve ayrıntısı, Minyatürlerle Osmanlı İslam Mitologyası,59	116

Şekil 92:Falname Minyatürü ve ayrıntısı, Minyatürlerle Osmanlı İslam Mitologyası,445	117
Şekil 93:Yusuf'un Huzurunda Portakal Soyarlarken Kadınların Parmaklarını Kesmeleri Minyatürü ve ayrıntısı, Mitologya, 432.....	117
Şekil 94:Hz. Ya'kub ile Yusuf'un Kavuşması Minyatürü ve ayrıntısı, Minyatürlerle Osmanlı İslam Mitologyası, 162	118
Şekil 95:Adem ile Havva ve on üç ikizi Minyatürü ve ayrıntısı, Minyatürlerle Osmanlı İslam Mitologyası, 162	119
Şekil 96: Zuhâl(Satürn) Minyatürü ve ayrıntısı, Osmanlı Tasvir Sanatları,446	120
Şekil 97:Sultan I. Süleyman,Seyyid Lokman Minyatürü ve ayrıntısı, Filiz Çağman'a Armağan,79	120
Şekil 98:Rüstem'in Kendisine Keyhüsrev'den bir Mektup Getiren Zevare, Faramarz ve Giv'i Ağdırlamak İçin bir Ziyafet Düzenlemesi, Şahname-i Firdevsi Minyatürü ve ayrıntısı, Filiz Çağman'a Armağan,79	121
Şekil 99: İskender Kağan'ın Sarayında Bir Şölende Minyatürü ve ayrıntısı, Nizami-Hamse, 122.....	121
Şekil 100:Sultan II. Selim Ok Atarken Minyatürü ve ayrıntısı, Padişahın Portresi Tesavir-i Ali Osman, 216.....	122
Şekil 101:Meryem'in Hz.İsa'yı Emzirmesi Minyatürü ve ayrıntısı, Minyatürlerle Osmanlı İslam Mitologyası, 187	123
Şekil 102:Minyatürü ve ayrıntısı, Doğumunun 400. Yıl Dönümünde Katip Çelebi, 37	124
Şekil 103:Yavuz Sultan Selim Han Minyatürü ve ayrıntısı, Kıyafet'ül- İnsaniye fi Şema'ili'l Osmaniyye, 214.....	124
Şekil 104:Yavuz Sultan Selim Han Minyatürü ve ayrıntısı, Osmanlı Sarayının Çocukları, 211	125
Şekil 105:Çaldıran Savaşı Minyatürü ve ayrıntısı, Ottoman Civilization, 101.....	126
Şekil 106:Kanuni'nin Belgrad Kuşatmasını İzlerken. Arkada Dendanlı Zokaklarla Minyatürü Çevrili Otağ-ı Hümayun Minyatürü ve ayrıntısı, Filiz Çağman'a Armağan, 108.....	127
Şekil 107:16. Yüzyılda Muhtemelen Rumeli'de Yeniçeri Ocağına Hristiyan Erkek Çocukların Alınması Minyatürü ve ayrıntısı, Filiz Çağman'a Armağan, 108.....	127
Şekil 108:Şah Tahmasp'ın Osmanlı Elçisini Kabul Etmesi Minyatürü ve ayrıntısı, Ottoman Civilization, 126.....	128
Şekil 109:Yıldırım Bayezid ve Molla Şemseddin Fenari Minyatürü ve ayrıntısı, Ottoman Civilization.....	128
Şekil 110: Sultan II. Osman Minyatürü ve ayrıntısı, Padişahın Portresi Tesavir-i Ali Osman, 323	129
Şekil 111: Tutukluları Teftiş Eden Süleyman Minyatürü ve ayrıntısı, Süleymanname, 152.....	130
Şekil 112: Kalender'in İsyanı Minyatürü ve ayrıntısı, Süleymanname, 140	130

Şekil 113:Minyatürü ve ayrıntısı, Siyer-i Nebi, 72	131
Şekil 114: Gençlerin Müzik ve İçkiyle Eğlencesi. Kâsım-ı Envâr Divânı Minyatürü ve ayrıntısı, Osmanlı Tasvir Sanatları, 172.....	131
Şekil 115: Tahtta Oturan Bir Meleğin Çevresinde Beş Cin Minyatürü ve ayrıntısı, Osmanlı Tasvir Sanatları, 44.....	132
Şekil 116: Fuzuli: Meşairü’-Şuarâ Minyatürü ve ayrıntısı, Osmanlı Tasvir Sanatları, 215.....	132
Şekil 117: Necâti Meşairü’ş-Şuara Minyatürü ve ayrıntısı, Osmanlı Tasvir Sanatları, 206.....	133
Şekil 118: II. Selim’in Safevi Elçisini Edirne Sarayında Kabulü Minyatürü	133
Şekil 119: Sultan Yıldırım Bayezid Han Minyatürü ve ayrıntısı, Kıyafetü’l-İhsaniyye fi Şema’ili’l-Osmaniyye,144.....	134
Şekil 120: Sultan Selim’in Safevi Elçisini Huzuruna Kabulü Şehname-i Selim Han Minyatürü ve ayrıntısı, Osmanlı Tasvir Sanatları, 247	134
Şekil 121: Sigetvar’ın Düşmesi: Tarih-i Sultan Süleyman Minyatürü ve ayrıntısı, Osmanlı Tasvir Sanatları, 266.....	135
Şekil 122: Sultan II. Bayezid’in Cenazesi, Selimname Minyatürü ve ayrıntısı, Osmanlı Tasvir Sanatları,285.....	135
Şekil 123: Prens Yaşlı Kadına Yardım Ediyor, Ali Şir Nevai, Hamse-i Hayretü’l Ebrar Minyatürü ve ayrıntısı, Osmanlı Tasvir Sanatları,346	136
Şekil 124: Kabil’in Kardeşini Öldürme Sahnesi, Falname Minyatürü ve ayrıntısı, Osmanlı Tasvir Sanatları,361	136
Şekil 125: Süt Annesi Halime Hz. Muhammed’i Emzirmesi Minyatürü ve ayrıntısı, Osmanlı Tasvir Sanatları,358.....	137
Şekil 126: Süt Annesi Halime’nin Hz. Muhammed’i Emzirmesi Minyatürü ve ayrıntısı, Minyatürlerle Osmanlı İslam Mitologyası,129.....	137
Şekil 127: Hz. Muhammed’in Doğacağı Gece Melekler Yerle Gök Arasına İpek Döşek Sererler; Doğuya, Batıya, Kabe’ye Sancak Dikerler,Evin Çevresinde Dolanırlar. Siyer-i Nebi Minyatürü ve ayrıntısı, Minyatürlerle Osmanlı İslam Mitologyası,129	138
Şekil 128: Kanuni’nin Erdel Prensi’ni Kabulü, Nakkaş Osman Tarafından Yapılmış, Zigetvar Seferi Minyatürü ve ayrıntısı, Teasvir-i Ali Osman,129.....	139
Şekil 129: Lala Mustafa Paşa’nın Üsküdar’dan Doğu Seferi’ne Giderken İznikmid Denen Kasabada Beylerbeyine Ziyafet Vermesi Minyatürü	139
Şekil 130:Sultan I. Murad’ın Sırp Miloş Tarafından Bıçaklanarak Ölümü Minyatürü ve ayrıntısı, Teasvir-i Ali Osman,129.....	140
Şekil 131:Kanuni’nin 1566’da Zigetvar’da Ölümü Üzerine Kütahya’da Bulunan Oğlu Şehzade Selim Çağrıldı. Selim’in Belgrat’ta Babası Kanuni’nin Tabutu Önünde Dua Etmesi.Nakkaş Osman Minyatürü ve ayrıntısı, Osmanlı Sarayının Çocukları, 116.....	141
Şekil 132: Süleyman’ın Cenaze Alayı, Lokman, Tarih-i Sultan Süleyman Minyatürü ve ayrıntısı, Death and its Rituals in Ottoman- Islamic Culture,93	141

Şekil 133: Sultan Osman Gazi Minyatürü ve ayrıntısı, Padişah Portreleri, 22	142
Şekil 134: Sultan Genç Osman'ın Ahmed'in Nakşi'ye Atfedilen At Üstündeki Portresi Minyatürü ve ayrıntısı, Osmanlı Sarayının Çocukları,55	143
Şekil 135: Sultan Mehmed Han (Çelebi) Minyatürü ve ayrıntısı, Kıyafetü'l-İhsaniyye fi Şemai'li'l- Osmaniyye,158.....	143
Şekil 136: Yavuz Sultan Selim Han Minyatürü ve ayrıntısı, Osmanlı Dünyasından Yansımalar,18	144
Şekil 137: Haseki Sultan (XVIII. yüzyıl) Minyatürü ve ayrıntısı, Osmanlı Saray Kadınları,190.....	144
Şekil 138: Bahçede Müzik Dinleyen Bir Çift Minyatürü ve ayrıntısı, Osmanlı Sarayında Yemek Kültürü, 68.....	145
Şekil 139: Kanuni'nin İran Seferi Sırasında Oğlu Şehzade Bayezid'le Yenişehir'de Görüşmesi. Deneyimli Bir Komutan ve Yönetici Olan Bayezid, Edirne'ye Hareketinden Önce Sürmekte Olan Habsburg Baskısı Konusunu Görüşüyor ve Babasının Tavsiyelerini Alması Minyatürü ve ayrıntısı, Osmanlı Sarayının Çocukları, 90.....	145
Şekil 140: Babası I. Murad Kosova'da Çadırında Öldürülünce Çağrılan I. Bayezid, Çadırda Cülus Etmiştir. Nakkaş Osman Minyatürü ve ayrıntısı, Osmanlı Sarayının Çocukları, 113	146
Şekil 141: II. Selim'in İkinci Cülus ve Biat Töreni Belgrat'ta Otağ-ı Hümayunun Önüne Kurulan Sayeban ve Çardaklar Altında Yapılması. Nakkaş Osman'ın Minyatürü ve ayrıntısı, Osmanlı Sarayının Çocukları,117	147
Şekil 142: II. Selim' in İkinci Cülus ve Biat Töreni Belgrat'ta Otağ-ı Hümayunun Önüne Kurulan Sayeban ve Çardaklar Altında Yapılması. Nakkaş Osman'ın Minyatürü ve ayrıntısı, Osmanlı Sarayının Çocukları,117	147
Şekil 143: III. Mehmet'in Macarları Kabulü. Arkasında Dendanlı Zokaklarıyla Otağ-ı Hümayun, Eğri Fetihnamesi Minyatürü ve ayrıntısı, Otağ-ı Humayun Osmanlı Çadırları, 57.....	148
Şekil 144: 1720 Şenliğinde Padişah, Deniz Üstünde Yapılan Gösterileri Tersane Bahçesi'ne Kurulan Sayebanında Oturarak İzlemesi Minyatürü ve ayrıntısı, Otağ-ı Humayun Osmanlı Çadırları, 73	149
Şekil 145: Çadırın İçinin Görülmesini Önleyen Perde. Tarih-i Feth-i Yemen Minyatürü ve ayrıntısı, Otağ-ı Humayun Osmanlı Çadırları, 129	149
Şekil 146: Otağ-ı Hümayunun İçini Saklayan Boyuna Çizgili Perdelerin Önünde, Sayebanın Altı Minder ve Yastıklarla Döşenmesi Minyatürü ve ayrıntısı, Otağ-ı Humayun Osmanlı Çadırları, 131	150
Şekil 147:Sultan'a Hediye Sunulması Minyatürü ve ayrıntısı, İstanbul Araştırma Vakfı, Minyatür ve Gravürlerle Osmanlı İmparatorluğu, 75	150
Şekil 148: Macaristan'ın Katılımı Minyatürü ve ayrıntısı, Türkische Miniaturen ..	151
Şekil 149: Sultanın Huzuru Minyatürü ve ayrıntısı Türkische Miniaturen.....	152
Şekil 150: Kanuni Sultan Süleyman'ın Cenazesinin Zigetvar'dan Belgrad'a Götürülmesi. Nuzhat'ul Ahbar der Sefer-i Sigetvar, Nakkaş Osman Minyatürü ve ayrıntısı, Osmanlı Minyatür Sanatı, 23	153

Şekil 151: Yavuz Sultan Selim'in Tahta Çıkış Töreni ve Lonca Teşkilatı Mensupları Minyatürü ve ayrıntısı, Türk Araştırma Merkezi, Minyatür ve Gravürlerle Osmanlı İmparatorluğu,73	153
Şekil 152: Melekler, Tezkiretü'l Evliya, 17. Yüzyılın Başı Minyatürü ve ayrıntısı, Death and its Rituals in Ottoman- Islamic Culture,47	154
Şekil 153: Cenaze,Tezkiretü'l-Evliya, 17.Yüzyılın Başı Minyatürü ve ayrıntısı, Death and its Rituals in Ottoman- Islamic Culture, 51	155
Şekil 154: Sultan I. Bayezid'in Kosova'da Tahta Çıkışı Minyatürü ve ayrıntısı, Ottoman Civilization,71.....	156
Şekil 155: Minyatürü ve ayrıntısı, Mekanlar ve Olaylarla Topkapı Sarayı, 211	156
Şekil 156: 1533'te İstanbul'a Gelen Barbaros Hayrettin Paşa, Kanuni Sultan Süleyman'ın Huzurunda Minyatürü ve ayrıntısı, OsmanlıDünyasındanYansımalar,201.....	157
Şekil 157: Osman Gazi Minyatürü ve ayrıntısı, Osmanlı'da Kurumlar ve Kültür, 16	157
Şekil 158: Sayeban Seyir İçin Çeşitli Yerlere Kurulurdu. III. Ahmed Su Eğlencelerini de Bir Sayebandan İzlemesi Minyatürü ve ayrıntısı Otağ-ı Humayun,Osmanlı Çadırları, 95.....	158
Şekil 159: 1720 Tarihli Sünnet Düğününde Çadırların Önüne Kurulan sinilerin Çevresine Oturan Devlet Erkanının Yemek Yemesi Minyatürü ve ayrıntısı, Otağ-ı Humayun, Osmanlı Çadırları,143	158
Şekil 160: Yavuz Sultan Selim Han Minyatürü ve ayrıntısı, Osmanlı Padişah Portreleri,88.....	159
Şekil 161: Mahkumların İnfazı Minyatürü ve ayrıntısı, Süleymanname, 108.....	160
Şekil 162: Süleyman'ın Kasr-ı Şirine Gelişi Minyatürü ve ayrıntısı, Süleymanname, 170.....	160
Şekil 163: Tahmasb Osmanlı Elçisini Kabul Etmesi Minyatürü ve ayrıntısı, Süleymanname, 172	161
Şekil 164: Kraliçe Isabella ve Bebek Stephen'ın Kabulü Minyatürü ve ayrıntısı,Süleymanname, 186.....	161
Şekil 165: Okçuların Performansı Minyatürü ve ayrıntısı, Süleymanname, 224 ...	162
Şekil 166: Mahkeme Eğlencesi Minyatürü ve ayrıntısı, Islamic Miniature Painting,136	163
Şekil 167: Topkapı Sarayı Birinci ve İkinci Avludan Bir Ağaç Minyatürü ve ayrıntısı, Hasbahçe, 155	163
Şekil 168: Minyatürü Sultan I. Osman'ın Portresi, Nakkaş Osman Minyatürü ve ayrıntısı Osmanlı Tasvir Sanatları, 185.....	164
Şekil 169: Hüsrev Babasının Affını Dilenmesi Minyatürü ve ayrıntısı, N.Ganjevi, Hamse Minyatürleri,12	164
Şekil 170: Sevgililerin İlk Buluşması Minyatürü ve ayrıntısı, N.Ganjevi, Hamse Minyatürleri, 63.....	165

Şekil 171: İskender'in Yedi Alimle Sohbeti Minyatürü ve ayrıntısı, N.Ganjevi, Hamse Minyatürleri, 130	165
Şekil 172: Sultan II. Selim Minyatürü ve ayrıntısı, Padişahın Portresi Tesavir-i Al-i Osman, 228	166
Şekil 173: İran Elçisinin Armağan Olarak Getirdiği Değerli Çadırın III. Murad'a Sunulması Minyatürü ve ayrıntısı, Osmanlı Tasvir Sanatları, 76	166
Şekil 174Nizami Şah'ın Resepsiyonunda Minyatürü ve ayrıntısı, N.Ganjevi, Hamse Minyatürleri,.....	167
Şekil 175: Sultan Selim'in Belgrat'ta Cülusu Minyatürü ve ayrıntısı, Padişahın Portresi Tesavir-i Ali Osman, 232	168
Şekil 176: Fal- Kur'an Minyatürü ve ayrıntısı, Minyatürlerle Osmanlı İslam Mitologyası, 43	168
Şekil 177: Hüsrev'in Oğlu Siruya, Karısı Meryam Tarafından Şirin'e Aşık Olması	169
Şekil 178: Bağdat'tan Getirilen Bir Arslan'ın Sultan I. Osman'ın Çizmesini Yalaması Minyatürü ve ayrıntısı, Osmanlı Tasvir Sanatları, 78.....	170
Şekil 179: Sultan II. Selim Ok Atarken Minyatürü ve ayrıntısı, Osmanlı Tasvir Sanatları,192.....	170
Şekil 180: <i>Bayezid'in Portresi Minyatürü ve ayrıntısı, Turkish Arts, 213</i>	171
Şekil 181:Kanuni Sultan Süleyman'ın Macarista'd Zimoni Şehri Yakınlarındaki Karargahınd Erdel Vasal Prensi Janos Zigismond'u Kabulü Minyatürü ve ayrıntısı, Osmanlı Sarayı Tasvir Sanatı, 49.....	171
Şekil 182: Hüsrev'in Ölümü Minyatürü ve ayrıntısı, N.Ganjevi, Hams'ın Minyatürleri,48-49	172
Şekil 183: Sultan III. Murad tahtta, Ahmed Nakşi Üslubu, Minyatürü ve ayrıntısı, Padişahın Portresi Tesavir-i Ali Osman, 274.....	173
Şekil 184:Sultan I. Ahmed'in Portresi, Minyatürü ve ayrıntısı, Osmanlı Tasvir Sanatları, 192.....	173
Şekil 185: III. Ahmed Surnamesi Minyatürü ve ayrıntısı, Otağ-ı Humayun Osmanlı Çadırları, 135.....	174
Şekil 186:Osmanlı Sultanlarının Dizi Portreleri (Çelebi Sultan Mehmed) Minyatürü ve ayrıntısı, Padişahın Portresi Tesavir-i Ali Osman,263.....	175
Şekil 187:Sultan II. Osman Tahtta Minyatürü ve ayrıntısı, Padişahın Portresi Tesavir-i Ali Osman, 324	175
Şekil 188: Sultan III. Mustafa'nın Portresi Minyatürü ve ayrıntısı, Tasvir Sanatları, 198.....	176
Şekil 189: Tus Keyhüsrev'in Huzurunda(Şahname-i Firdevsi.TSMK. H. 1500, y.164b-Şahname-i Firdevsi) Minyatürü ve ayrıntısı, Türkmen Valiler Şirazlı Ustaları Osmanlı Okurlar XVI. Yüzyıl Şiraz Elyazmaları,177	177
Şekil 190: Yaslanmış Seminude. Buhara Emiri'nin Bir Albümünden, 16. Yüzyıl Minyatürü ve ayrıntısı, Woman in Islam,112	177

Şekil 191: Amasya Sarayı, Arifi, Minyatürü ve ayrıntısı, Osmanlı Sarayının Çocukları,92	179
Şekil 192: Sultan Bayezid I's (Yıldırım) Kosova'da Tahta Çıkışı Minyatürü ve ayrıntısı, Ottoman Civilization,71.....	179
Şekil 193: Uc, Hz. Musa ile Minyatürü ve ayrıntısı, Ottoman Civilization,71	180
Şekil 194: Sultan I. Murad'ın Sırp Miloş Tarafından Bıçaklanarak Ölümü Minyatürü ve ayrıntısı, Death and its Rituals in Ottoman Islamic Culture, 81.....	180
Şekil 195: Sigetvar'ın Düşmesi Minyatürü ve ayrıntısı, Death and its Rituals in Ottoman Islamic Culture, 81	181
Şekil 196: Fatih Sultan Mehmed Minyatürü ve ayrıntısı, Fatih'in Minyatürleri	181
Şekil 197: Sultan II. Selim'in Tahta çıkışı, Nüzhet El-Esrar El-Ahbar-Der Sefer-i Sigetvar Minyatürü ve ayrıntısı, Osmanlı Tasvir Sanatları, 222.....	182
Şekil 198: Meryem'in Hz. İsa'yı Emzirmesi Minyatürü ve ayrıntısı, Osmanlı Tasvir Sanatları, 365.....	182
Şekil 199: Ardeşir ve Köle Kız Gülnar Minyatürü ve ayrıntısı, A King's Book Of Kings, 169	183
Şekil 200: Sultan Selim II Minyatürü ve ayrıntısı, Padişahın Portresi Tesavir-i Ali Osman, 204	183
Şekil 201:Tufan'da Hz. Nuh'a Karşı Çıkan Oğullarının Boğulması Minyatürü ve ayrıntısı, Minyatürlerle Osmanlı- İslam Mitologyası,112	184
Şekil 202: Üstte Hz. Lut ve Çocuklarının Yol Olan Sodom Kentine Arkalarını Dönmeleri, Alt Kesimde Hazale Bin Safvan ve Çok Renkli Tüyleriyle Bir Kaya Üzerinde Duran Simurg Minyatürü ve ayrıntısı, Minyatürlerle Osmanlı İslam Mitologyası, 210	185
Şekil 203: Osman Gazi'nin Meclisi.Arifi. Şehname-i Ali Osman Minyatürü ve ayrıntısı, Fotoğraftan Önce Bursa Minyatürler, 71	185
Şekil 204: İskender Avda Minyatürü ve ayrıntısı, N.Ganjevi, Hamse Minyatürleri, 132.....	186
Şekil 205: Sultan II. Selim Minyatürü ve ayrıntısı, Padişahın Portresi- Tesavir-i Ali Osman, 33	186
Şekil 206: Kanuni Sultan Süleyman Has Odasında Minyatürü ve ayrıntısı, Padişahın Portresi- Tesavir-i Ali Osman, 130	187
Şekil 207: Hz. İbrahim Oğlunu Kurban Etmek Üzere Minyatürü ve ayrıntısı, Minyatürlerle Osmanlı-İslam Mitologyası,152	188
Şekil 208: Timur ve Saray Erkanı 12 Direkli Bir Çadırın Önünde, Şiraz ve Tebriz, Mürşid El Katib El- Meşhur Bi Attar El-Şirazi Hattı Minyatürü ve ayrıntısı, F.Çağman'a Armağan, Zafername-i Yezdi, Şiraz ve Tebriz, Mürşid el-katib el-meşhur bi attar el-irazi hattı,628	188
Şekil 209: Çinli Rahip kılığında Sa'di'nin Putperest Tapınağını Görmesi ve Fal Yorumu Minyatürü ve ayrıntısı, F. Çağman'a Armağan, 152	189

Şekil 210: İki Rakip Akademisyenin Hikayesi Minyatürü ve ayrıntısı, N.Ganjevi, Hamse Minyatürleri, 9	189
Şekil 211: Bir Şölen Sahnesi Minyatürü ve ayrıntı, N.Ganjevi, Hamse Minyatürleri, 138.....	190
Şekil 212:Şah'ın Savaş Ödülleri İçin Söz Verilmesi Minyatürü ve ayrıntısı, A King's Book Of Kings, 152	190
Şekil 213: Sultan II. Selim'in Tahta Çıkışı, Nizhet El-Esrar El-Ahbar- Der Sefer-i Sigetvar Minyatürü ve ayrıntısı, Osmanlı Tasvir Sanatları, 223.....	191
Şekil 214: Hz. Lokman Minyatürü ve ayrıntısı, Minyatürlerle Osmanlı İslam Mitologyası, 400	192
Şekil 215:Hüsrev Dikenli Tel Müziğini Dinliyor Minyatürü ve ayrıntısı, N.Ganjevi, Hamse Minyatürleri, 20	192
Şekil 216: Aşıkların Son Buluşması, Hamse Minyatürü ve ayrıntısı, N.Ganjevi, Hamse Minyatürleri,78	193
Şekil 217: Zal Büyücüye Danışır Minyatürü ve ayrıntısı, A King's Book Of Kings, 132.....	194
Şekil 218: İran Tahtında Afrasiyab Minyatürü ve ayrıntısı, A King's Book Of Kings, 140.....	194
Şekil 219: Bahram Gür, Bağlantı Onagerlerini İğnelemesi Minyatürü ve ayrıntısı, A King's Book Of Kings, 178	195
Şekil 220: III. Mehmed'in Otağında Macarları Kabulü, Şehname-i Sultan Mehmed III. Minyatürü ve ayrıntısı, Otağ-ı Hümayun Osmanlı Çadırları,57.....	195
Şekil 221: Süleyman'a Yakut Kupa Takdim Edilmesi Minyatürü ve ayrıntı, Süleymanname, 217	196

KISALTMALAR LİSTESİ

AB	: Avrupa Birliği
BT	: Bilgi Teknolojileri
SEM	: Structural Equation Modeling (Yapısal Eşitlik Modellemesi)
TBMM	: Türkiye Büyük Millet Meclisi
YTÜ	: Yıldız Teknik Üniversitesi



1.GİRİŞ

Her medeniyet gücünü simgelemek, kalıcı olmak en önemlisi de kültürlerini, inançlarını, duygularını ve değerlerini gelecek nesillere aktarmak için sanat eserleri üretmiştir. Yaşadığı çağın hayat tarzını yansıtan sanat eserleri aynı zamanda belgesel nitelik taşır (Özkeçeci,2014;9).

Türkler tarih boyunca hüküm sürdükleri coğrafyalara ve mekanlara sanatlarını, uygarlıklarını beraberinde götürmüş, akabinde geldikleri bölgelerin sanatlarını hem etkilenmiş hem de kendileri etkilenmiştir. Böylelikle yeni sanatların doğmasında etkileşimli bir ortamda imkan hazırlamışlardır. Türk süsleme sanatlarının zenginliği ve çeşitliliği, bu sanatların tarih sahnesi içinde daha öteye gitmesine olanak sağlamıştır.

Türk sanatkârları İslamiyet'in kabulünden sonra, dinin etkisiyle süsleme sanatları üzerindeki maharetlerini çeşitli malzemeler üzerinde yeni yorumlarla ortaya koymuşlardır. Doğa temel alınan en önemli kaynaktır ancak doğada var olanları birebir kopya etmek yerine onları stilizasyona sokarak bir üsluplaştırmayı tercih etmişlerdir.

Gaye en güzel bir bezeme olduğuna göre herhangi bir maddenin büyüklük, şekil ve renk itibariyle aslına benzemesi bahis konusu değildir. Bu suretle süslemeci, mesela büyük laleler yapar ve bunun üzerine sümbüller kondurur. Tabiatla renk ve boyut olarak böyle lale bulunmayacağını düşünmez. Muhitindeki her şeyi stilize ederek istediği şekil ve renklerde yapar (Özer,2004;24).

Kültürün en zengin unsurlarından biri de motifler olmuştur. Osmanlı döneminde motifler bilhassa padişah giysilerinde, çadırlarda ve kumaşlarda, halı da mimaride yoğunlukla kullanılmıştır. Kullanıldığı alanlarda görselliği daha da ön plana çıkararak zenginlik sağlamıştır.

Araştırma dahilinde ele alındığında tekstilde kullanılan motifler en parlak devrini XVI.-XVIII. Yüzyıllar arasında yaşamıştır. Türk kültüründeki bu muhteşem zenginlik layık olduğu konuma getirilmesi için üzerinde her açıdan araştırmaların yapılması muhakkaktır. Geçmişteki bu zenginliğin bugüne ve yarına aktarılabilmesi için zenginliğin ortaya konulması ve istifadeye sunulması gerektiği aşîkardır. Bu alanlarda ne kadar çok çalışma yapılırsa o derecede olumlu sonuçlar alınabilecektir.

Tezin **amacı** genelde Türk özelde ise Osmanlı minyatürlerinin tarihi bir olay ve olguyu belgeleme yönleri çok kuvvetlidir. Dolayısıyla dönemin yaşantısını, olaylarını, sosyo kültürel ortamı çok net bir şekilde minyatürlerden okunabilmektedir. Bu bağlamda kıyafetler, çadırlar, yaygılar gibi dokuma ürünleri böyle bir ortamı anlamakta önemli birer belge ve unsurdur. Tekstil motiflerinin minyatürlerde yer alışı, hem belgelemecilik yönünden hem de sanat ve tasarım açısından değerini ortaya koymak çalışmanın amacını belirlemektedir.

Türkiye’de bu konu bağlamında yapılan çalışmalara bakıldığında minyatürlerin pek çok açıdan ele alındığı oldukça zengin sayılabilecek bir külliyyatın oluşturulduğu görülmektedir. Ancak minyatürler ile tekstil ürünleri arasındaki bir karşılaştırmanın yapıldığı akademik bir çalışmanın bulunmayışı önemli bir açığı giderecektir. Minyatürlerde kullanılan tekstil motiflerinin neler olduğu, çok bilinen veya tanınan motiflerin yanında, az bilinen hatta günümüze kumaşlar üzerinde pek gelmeyen/gelemeyen motiflerin varlığı el yazması kitaplardaki minyatürlü sahnelerde görülebilmektedir.

Çalışmanın **problemi** kadim sanatlarımız içinde minyatür sanatı güncel sanat ortamında oldukça popülerdir. Ancak minyatürlerdeki kumaşlarda kullanılan motifler ve bu motiflerle beraber minyatür sanatının beraberliği gözden kaçmaktadır. Motifleri oluşturan desenler bu sanattan bağımsız düşünülemez. Çünkü motifler görsel zenginliği doğrudan anlatmaktadır. Bu konuyu seçmemdeki en büyük etken belirtilen bu durumdur.

Çalışmanın **evreni** Osmanlı dönemindeki minyatürler ve tekstil ürünleridir. Ancak tüm bu malzemenin araştırılması mümkün olamayacağından, tezin araştırma konusu bağlamındaki tekstil ürünleri ve minyatür sahneleri metodolojik bir yöntemle seçilerek incelenmiştir.

Çalışmanın **örnekleme** XVI. ve XVIII. yüzyıllar arasında ulaşılabilen kumaş ürünleri bağlamında tespit edilen minyatür sahneleridir. Saz üslubu, yaprak, hatai, penç gibi çok bilinen motifler minyatürlerde de çok karşımıza çıkarken, yıldız, hayvan figürleri gibi minyatürlerde yer alan ancak kumaşlarda gelmeyen/gelemeyen örneklerle de karşılaşılabilmektedir.

Bu çalışmanın **sınırlılıkları** ise yüzlerce minyatürler arasından 164 minyatür sahnesi kullanılan motiflere bakılarak tercih edilmiş ve nicel araştırma yöntemlerinden amaçlı örneklem bağlamında, XVI-XVIII. yüzyıllar arasındaki minyatürler tercih edilmiştir.

Çalışmanın **yöntemi** Osmanlı minyatürlerinin belgeleme özelliği bulunduğu dikkate alındığında, dönemin kumaş ve diğer tekstil ürünleri, çağın sanat seviyesini ve yaşantısını sergilemektedir. Dolayısıyla günümüze kadar gelen kumaşlar üzerindeki motiflerle minyatür sahnelerinin karşılaştırması önemli bir açığı dolduracaktır. Nicel yöntem üzerinden giden bu çalışmada, araştırmanın konusu bağlamında kumaş ve minyatürlü sahneler derlenmiş ve bu derleme üzerinden çalışma yürütülmüştür.

Çalışmada **veri toplama** araçları olarak kütüphane ve kütüphane kaynakları, tezler, kütüphane dışındaki kaynaklar, internet ve internet kaynakların taraması yapılarak bulgular elde edilmiştir.

Bu çalışmanın **sonucunda** Osmanlı dönemi minyatürlerinde sık sık kullanılan hatai, penç gibi motiflerin yanında sayıca daha az olmakla birlikte geyik, simurg, kuş ve ejderha gibi hayvan ve efsanevi varlıkların motifleri de desenlerde yer almaktadır. Bu hayvan motifi kumaşlar günümüze pek gelememiş olsa bile, minyatürlerde görüldüğü üzere dokuma ürünlerinde tercih edilmiştir. Bitkisel motiflerden yaprak, şükufe gibi motiflere yer verilirken daha önce kumaş üzerinde hiç bilinmeyen yıldız motifine rastlanmıştır. Bu yeni bulgular akademik bir çalışma için önemli bir açığı kapatmaktadır. Çalışmanın alana katkısı minyatürlerden yola çıkıldığında, bilinen tek düze motiflerin dışında başka desen ve motifleri var olduğu görülmektedir.

Böyle bir problem durumunun çözülmesi geleneksel sanatlar alanında eser üreten sanatçılar için önem teşkil etmektedir.

2. DOKUMACILIĞIN TARİHÇESİ

Yeryüzündeki insanlığın tarihine bakıldığında, insanın hayatını, fikirlerini ve inandığı değerlerini bir takım eserler üzerine işleyerek sonraki nesiller tarafından hatırlanacak, yâd edilecek, unutulmayacak, hep anımsanacak bir ebedileştirme kaygısı gütmüştür. Sanat da bunların en başında gelen unsurlardan biridir. Tekstil tarihinin insanlık tarihi kadar eski olduğu tahmin ediliyor. Çünkü yaşamak için insanın yiyecek gereksiniminden sonra barınma ve giyinme gereksinimi gelir. Giyinme vücudu soğuktan korumanın yanı sıra kişinin sosyal durumunu belirlemede önemli rol oynar. Tekstilin geçmişi hakkında edinilen bilgileri, arkeolojik kazılardan elde edilen kumaş, iplik eğirme ve dokuma tezgah parçalarından, mağara ve vazo resimlerinden, tarihi yazılı belgelerden elde edilebilmektedir. Tekstil tarihini anlamak için tekstil yapısını oluşturan lifleri ve liflerden yapılan iplikleri, ilk eğirme-bükme aletlerini, dokuma tezgahlarını ve bunların tarih sürecindeki gelişimlerini ve gelişime etken olan faktörleri izlemek bu gelişimin paralelinde de iplik kumaş yapılarını, kumaş desenlerini, malzemelerini, renklerini ve boyarmaddelerini tanımak gerekir (Atlıhan, 2001-2002;1).

İnsanlığın en eski sanatları taştan küçük objelerle mağara duvarlarına yaptığı resimler olarak kabul edilir. Dokuma ürünleri organik malzemeden üretildiği için bu eserler kadar kalıcı olmamış veya bize pek geç tarihlerden itibaren gelebilmiştir. Dolayısıyla aslında dokuma sanatı en eski sanatlardan biridir. Coğrafyanın imkanlarına göre, iklim, doğal kaynak vs göz önünde bulundurulduğunda zamanın ihtiyaçları da dikkate alındığında her millet ve toplum kendi yeteneklerine göre bu alanda üretim yapmıştır (Öz,1946;6).

Dokumada karakteristik olan ilk prensip, çözgü ve atkı temin etmektir. İkincisi atkının çözgü içinden geçirilmesi için çözgünün gerdirilmesi gerekir. Çözgü ipliğinin iki ucu bir yere sabitlenmelidir. Germe işlemi el bir mekanizma veya vücut ile olur. Çözgülerin bir kısmı el ile veya mekanik bir düzenleme ile öne ve arkaya getirilir ağızlık açılır ve buradan atkı geçer. Dokumanın oluşması için en az iki çözgü ipliği, iki ağızlık (iki atkı) olması gerekir (Atlıhan, 2001-2002;19).

Kullandıkları aletlerde de gelişme vardır. Bu yeni taş çağında meydana getirilmiş dişli testere ve taş baltalar cilalanmıştır. İlk dokuma örneklerine neolitik (yenitaş)

döneminden itibaren görülebilmektedir. İplik eğirme ve kumaş dokumaya ait ilk eşyalar bu dönemden kalmadır. İplik olmadan dokuma düşünülemez. Çünkü bütün dokumalar iplikten meydana gelir. Bunlar birbirine bağlanmış ve bükülmüş liflerdir. Önce lifler bükülerek iplik haline getirilir. Bundan da dokuma dokuma yapılır. İşte bu gerçekten hareket bizi çok gerilere, bu temel elemana rastladığımız çağlara, tarih öncesi devirlere götürmektedir. Araştırmacılar dokumacılığın başlangıcını insanların ip elde etmesine dayandırır. Günümüzün polyester ürünlerine veya ipeğin suni elde edilmesine kadar insanlar hayvan ve bitkisel kaynaklı liflerden iplik üretmişler ve dokumada kullanmışlardır (Yağan,1978;10).

Hayvanların evcilleştirilmesinden sonra hayvan yünleri iplik ve dokumacılıkta kullanılmıştır. Çünkü kullanılan ip gerçek bir ip idi. Liflerden eğirmek suretiyle elde ediliyordu. Dokuma alanında ancak bu buluştan sonra devamlı gelişmeler sağlanabilmiştir. Çünkü bu sahada aşamalara geçiş uzun ip elde edilmesine bağlı idi. Bu da ancak eğirme yolu ile elde ediliyordu. Ancak ne var ki başlangıçta eğrilen yünün lif uzunluğu ne ise o uzunlukta iplik elde ediliyor sonra bunlar birbirine eklenerek uzatılıyordu (Yağan, 1978;10).

İnsanın temel ihtiyaçlarından olan barınma, beslenmenin yanında korunma duygusu ve ihtiyacı bedenini soğuk, sıcak gibi dış çevrenin tahrip edici etkilerinden uzak tutmaya itmiştir. Yukarıda belirtildiği üzere dokumanın ilk ne zaman ve nerede üretildiği tam belli değildir, daha doğrusu yapılan araştırmalar çoğaldıkça yeni yerler karşımıza çıkmaktadır (Yağan,1978;9).

Dokuma ham maddeleri sayılamayacak kadar çoktur. Bunlardan en eskileri yün, keten, ipek ve pamuktur. Yün, taş devri sonlarında bükülüp dokunmuştur. Yapılan kazılarda bu ilk dokumaların koyun yapağı, geyik, ceylan, öküz ve tavşan kıllarından olduğu anlaşılmıştır. Keten, yünden daha sonra tarım işlerinin geliştiği ve ham maddelerin daha iyi işlenmesini sağlayan usullerin öğrenildiği zamanlara tesadüf eder (Ozbel;1956;5).

Dokumacılık, taş devrinde tezgahın icadıyla başlar. Ondan evvel dokuma yerine çeşitli bitkilerin lifleri götürülürdü. Bu örgüler arasında dokumadan ayırt edilemeyecek kadar sık olanlarına rastlanmıştır. Örgüden dokumaya geçiş arasında uzun yüzyıllar geçmiş ve ilk dokumalarda süsler, basit çizgilerle yapılmıştır. Bu basit

süslerden sonra çeşitli motiflerin kumaşlara dokunması için de muhakkak uzun zamanı beklemek lazım gelmiştir. Bu yenilik tezgahların ortaya çıkmasıyla mümkün olmuştur (Özbel,13).

Dokumacılığın geçmişi, aynı zamanda dokuma tezgahlarının da geçmişi demektir. Atkı çözgü bağlantısı ile tekstil yüzeyi oluşturma yöntemi günümüzden en az 8000 yıl öncesi bilindiği arkeolojik buluntulardan anlaşılmaktadır. Neolotik döneme ilişkin İ.Ö. 6000'e ait karbonlaşmış biçimde bulunan en eski dokuma kumaş kalıntılarına yurdumuzda yapılan kazılarda rastlanmıştır. Yine Mısır'da yapılan kazılarda Eski Mısır rahiplerinin keten giysileri olduğu, Çinlilerin İsa'nın doğumundan çok önceleri, ipekli giydikleri bilinmektedir (Atlıhan, 2001-2001;42).

Mısır'da İ.Ö. 1346 olarak tarihlenen Tutankhamen'in mezarında 2x3 m boyutunda bir keten kumaş ve bundan iki yüzyıl sonrasına ilişkin III. Ramses'in mezarında 1.5x8.5 m boyutunda bir yünlü kumaş bulunmuştur. Çeşitli kazılarda ortaya çıkarılan buluntular, dokumacılığın büyük olasılıkla Anadolu'da ortaya çıktığını göstermektedir. Konya'da 152 km. güneydoğusunda bulunan Çatalhöyük'te 1962 yılında yapılan kazılarda İ.Ö. 6000 yıllarına (neolotik dönem)ilişkin olan atkı ve çözgülerden oluşmuş dokuma parçaları bulunmuştur. Bu buluntular dokumacılığın başlangıcının bu tarihten de geriye giden buluntulara rastlanmıştır (Atlıhan, 2001-2001;42).

Dokumacılık Anadolu'da sürekli bir gelişme göstermiştir. 1937'de Mersin yakınlarındaki Yümüktepe'de yapılan kazılarda İ.Ö. 2800 yıllarına ilişkin taştan yapılmış tezgah ağırlıkları ve dikey bir dokuma tezgahının dayandığı duvar izleri bulunmuştur. Ayrıca taş, pişmiş toprak ve kemikten yapılmış ağırşaklar ve boynuzdan yapılmış bir tür iğne ve mekikler de ele geçmiştir. Ağırşakların incelenmesi sonucunda bunların bir bölümünün yün, bir bölümünün keten eğirme için kullanılmış olabileceğini göstermektedir (Atlıhan, 2001-2001;42).

Alacahöyük kazılarında bulunan ve bakır çağına ilişkin olan altın başlı gümüş kırman, eğirme aletlerinin güzel örneklerinden biridir. Hitit döneminde de dokumacılığın önemli bir yeri vardır. Ayrıca bu dönemde dokumacıların toplum içinde saygın bir yerinin olduğu anlaşılmaktadır. Örneğin Mezopotamya'da yapılan kazılarda bulunan heykellerden giyim alışkanlıkları ve kumaş türleri konusunda, bol sayıdaki çivi yazılı tabletten de kumaş türleri, fiyatları ve ticareti konusunda ayrıntılı

bilgi edinilmiştir. Bunlara göre İ.Ö. 2800 dolaylarında elbise giyildiği, dokumacılık sanayii ve ticaretinin oluştuğu anlaşılmaktadır (Atlıhan, 2001-2001;42).

Mezopotamya’da başlıca yün elyaf kullanılmıştır. Babil’de dokumacılar kısıru şa ipşa adı verilen loncalara bağlıydılar. Kumaş türlerine göre loncalar ve her loncanın bir başkanı vardı. Çıraklık süresi öteki zanaatlara göre daha uzundu. Mısır’da özellikle keten kullanılmıştır. Keten tarlaları, Mısır’ın tarıma uygun topraklarının büyük bölümünü kapsıyordu ve en iyi cins ketenler, Tih çölü dolayındaki Peluz bölgesinde yetişiyordu. Ketenden lif elde edilmesi günümüzde de görülen geleneksel yöntemlerle yapılmakta idi. Keten kumaşlar yatay tezgahlarda dokunmuştur. Bir papirüste dokumacı için “dizleri yüreğinin hizasındadır” denilmesi çalışma koşullarının güçlüğünü göstermektedir (Atlıhan, 2001-2001;42).

Kumaşlar erken dönemlerden 18. yüzyıla kadar uzanan bir dönemin ürünlerini yansıtmaktadır (Sakıp Sabancı Müzesi, 2003-2004;66).

Kumaşlar örtünmek ve giyinmek gibi ihtiyaçlarımızdan başka süs ihtiyaçlarımızı da yerine getirdikleri için süslenmeleri hususunda bazı usullere başvurulmuş bu yolda birçok yenilikler elde edilmiş olmasına rağmen zaman zaman eskileri de unutulmamıştır. Bu gelişmenin istenilen dereceyi bulması, dokumacılık alanında ancak yeni tezgahların icadıyla başlamıştır (Özbel, 13).

Hiç şüphesiz ki Selçuk dokumacılık sanatı ve o zamanın diğer bölgeler kumaş işleri, Osmanlı dokumacılık sanatının nüvesi olmuştur. Bu yüzdendir ki kısa bir zamanda inkişafı on beşinci asırda pek mükemmel Türk kumaş ve kadifeleri yapılabilmektedir (Öz,1946;7).

Osmanlılar bulundukları coğrafyanın mirasını devşirmiştir. Doğu-batı doğrultusundaki ticaret yolu üzerinde bulundukları için aynı zamanda dokumada da bir kültür ve sanat etkileşimi söz konusudur (Tezcan, 1993;19).

İpek, dokuma maddeleri arasında en kıymetlisi ve en güzeli sayılır. Eski bir kayde göre Çin’de Milattan 3000 yıl önce çarşaf dokunmuş ve musiki aletlerinde tel olarak kullanılmıştır. Diğer birçok kayıtlara göre de vatani Çin olarak kabul edilmekte ve menşei hakkında çeşitli efsaneler söylenmektedir (Özbel;1956;5).

Tarihi bir Çin kaydına göre Milattan 2600 yıl önce Çin İmparatoru Hoding Ti’nin karısı Se-Ling-Ki tarafından ipeğin Çin’de yayılması temin edilmiştir. Koza tohumları ahaliye dağıtılarak koza yetiştirilmiş ve ipek çekme usulleri öğretilmiştir.

Böylelikle ilk ipek böceği yetiştiren, kozadan ilk ipek Se-Ling-Ki olmuştur. Bunu takip devirlerde bütün kraliçeler Se-Ling-Ki'nin tavsiyelerini tutarak ipek böceğinin yetiştirilmesine çalışmışlar. Bu arada bir yandan ipek böceğinin dışarıya çıkmaması için şiddetli yasalar konmuş diğer taraftan da ipekli kumaşların satışı ile memleketlerine külli para girmesine hizmet etmişlerdir (Ozbel,1956;6).

Bugün Türk Kumaş ve kadifesi adıyla şöhret bulan ve dünya müzelerine mühim bir yer tutan kumaşlar, ekseriyetle XVI. asra mal edilmektedir. Hakikaten Türk kumaşçılığı da en yüksek mertebesine, bu asırda erişmiştir ki bu devrin kumaşları gerek olgun ve uygun renkleriyle gerek zarif desenleriyle ince ve üstün bir zevkin mahsulü; birer varlıktır (Öz, 1946; 6).

İpekli dokuma merkezleri başta Bursa olmak üzere, İstanbul, Amasya, Tokat, Bilecik, Alaşehir ve Aydos olarak sıralanabilir. Bunlardan başka batıda İzmir, kuzeybatıda Edirne önemli ticaret merkezleri arasında sayılabilir. Kuzeyde Trabzon doğudan gelen kervanların, ayrıca Diyarbakır, Mardin, Erzincan gene doğudan bir başka koldan gelen kervanların uğrak yeri ve ticaret merkezi olmuştur. Anadolu dışında Şam, Halep, Sakız Adası, Tunus gibi Osmanlı İmparatorluğu'na bağlı dokuma merkezleri başkent İstanbul'u beslediği gibi buralardan Avrupa'ya önemli ölçüde ihracat yapılırdı. Bu merkezlerden başkent olması sebebiyle İstanbul'un ise ayrıcalıklı bir yeri vardı. Bursa'daki dokuma üretiminin, ticari faaliyetlerin olduğu kadar kumaş desenleri üzerinde de doğrudan etkileri olmuştur (Tezcan, 2017: 16).

15. ve 16. yüzyıllar, Bursa ve İstanbul merkezli aynı zamanda sarayla bağıntılı kumaş dokumacılığının olgunlaşma çağıdır. Bursa ve İstanbul dışında, bir sof merkezi olarak ünlenen Ankara ile Musul, Mardin, Denizli, Bilecik ve Sakız adasında, kumaş tezgahlarıyla ünlenmiş Halep diğer yörelerde, Ortadoğu yün ve ipek kumaşlarının en eski üretim merkezleri olan Şam, Halep ve Bağdat'da, Osmanlı egemenliği boyunca da kemha, telli kemha, altun telli çatma, seraser, diba, atlas, zerbaft, serenk(sirenk), şal, gezi, akmişe, kadife boğası...vd. değerli kumaşlar dokunmuştur. Osmanlı yönetiminin, adları verilen kumaşların gerekse diğer yün, ipek, keten, pamuk cinsinden, çuha, şayak, yelken, çadır, bürüncük vb kumaş ve dokumaların, renk ve desenlerinin korunması için kurallar koyarak loncaların denetimde tutarak kalitenin korunmasına katkıda bulunmuş olması da kayda değer (Sakaoğlu, Akbayar, 2000:210-212).

Türk kumaş sanatının, Osmanlı kimliğini vurgulayıcı biçimde üretim yapan asıl tezgahlarının 14. yüzyıldan başlayarak Bursa merkezli geliştiği biliniyor. Bunun ilk nedeni, Bursa'nın merkezlik ettiği mümbit yörenin aynı zamanda bir ipekçilik alanı olmasıydı kuşkusuz. İkinci neden, Osmanlı Hanedanı'nın yüz elli yıllık kuruluş döneminde Bursa'nın payitahtlığına ve en zengin kent konumuna bağlanabilir. Bu zenginlik, sonraki dönemlerde de sürmüştü; Bursa, Osmanlıvari lüksün odağı olma özelliğini daima korumuştur. Oysa örneğin, Anadolu'daki sanatsal kumaş dokumacılığının diğer bir merkezi olan Ankara'nın durumu farklıdır. Halkın yaşantısı, gelenekleri, ticaret ve üretim düzeni ve daha çok da Ahiliğin merkezi oluşuyla dikkati çeken bu kent, Osmanlı egemenliğine girmezden önce de geniş bir pazara, yünden “Engürü şalı” satıyordu. Daha eski bir başka kent, maden sanatlarından cama, dokumaya ve kağıda kadar birçok alanda, Ortadoğu'nun en büyük merkezi konumundaki, “Dımışki” ve “Şam işi” patentli şaheserlerin imal edildiği Şam'dı. Gezginler, hızlı bir gerileyişin yaşandığı 19. Yüzyılda bile Şam'da 30 binden fazla dokuma tezgahının faal olduğunu tahmin etmişlerdir. Ne var ki Şam kökenli olmalarından dolayı “Şam işi” denen kumaşların, sim ve sırma işlemeli dokumaların, hareli ipeklilerin, kalın ve yumuşak pamukluların, sıcak ve sağlam yünlülerin, İstanbul'da ve diğer Osmanlı kentlerinde de pazarlandığı veya saraya da girdiği için Osmanlı kumaş sanatları kapsamında değerlendirilmesi doğru değildir. Aynı şekilde Anadolu'nun hemen her yöresinde, hatta Buldan, Eğir, Arapgir, Gürün gibi küçük kent ve kasabalarda, yöresel nitelik ve üsluplarda yün, ipek, keten, pamuklu dokumaların üretilmesi, tezgah olanaklarının elverdiği ölçüde yöre dışına pazarlanması da doğrudan Osmanlı faktörüne bağlanamaz. O nedenle de bu tür üretimlerin, Osmanlı dokuması olarak değil de yöresel adlarıyla anılmış olması doğrudur (Sakaoğlu, Akbayan, 2000:210-212).

Tezcan'a göre Amasya, kültür ve sanat açısından oldukça gelişmiş bir şehirdi. Tebriz'den Bursa'ya ipek yolu üzerinde İran'dan gelen ipeği işleyen önemli bir ipekli dokuma merkezi olmuştur.

Amasya'nın ipekli dokuma üretiminin 16. yüzyılda da sürdüğü 1554-1555 yıllarında 10 ay içinde ipek kaydından anlaşılır (Şahin, Emecen, 1991:1-4).

Bilecik, ipekli kadife dokumacılığında Bursa'yı destekleyen en önemli şehir merkezdi. 19. yüzyıl ortalarında şehirde 180 çıkırlıklı dört iplikhane olduğundan bahsedilir (Morthmann, 1925: 63-229).

Diyarbakır da pamuklularıyla ve ipeklileriyle ünlü olup, dokumacılık önemli bir gelir kaynağı olmuş. Osmanlı Devleti, başta Bursa olmak üzere ipekli dokumacılığında ilerlemiş şehirlerde 18. yüzyıldan itibaren mengenehaneler kurulmuştur.

Başlıca ipekli dokumaları arasında alaca, beyazlı, kutnu, atlas ve gaz cinsi kumaşlar dokunurdu (Yılmazçelik, 1840:312).

16. yüzyıl Osmanlısının en güçlü olduğu dönem olduğu belirtilir. Bu siyasi ve ekonomik güç sanata yansıdığı gibi dokumaya da yansımıştır. Bir sonraki 17. Yüzyıl ekonomik sıkıntıların yaşandığı bir dönem olduğu için dokumacılıkta bir kalite düşüşü söz konusudur. Daha sonraki 18. Yüzyılda değerli metallerden yapılmış kumaşlardan vaz geçilmiş, daha hafif ve düz renkli kumaşlar tercih edilmiştir. III. Ahmet (1703-1730), zamanında 1719 yılında yapılan şehzadelerin sünnet düğününü anlatan Surname-i Vehbi'nin metninde hediye gelen kumaşlar içinde pek çok atlas geçer.

2.1.Dokumada Malzemeler ve İşlenme Yöntemleri

Türk dokumalarında renk ahengi; aynı rengin nüanslarını kullanarak değil, zıt renkler yan yana getirilerek sağlanmıştır. Renkler gerçeklere göre değil zevke göre seçilir. Bu yüzden Türk dokumalarında mantıktan ziyade duygu hakimdir ve güzellik buradan gelir (Tezcan, 1993;49).

Buna göre“dirhemi belli bir miktar lök, çividden geçirilir. Çivid, ezilip saf suyu elde edilir. Bu suya batırılan ipek kırmızı olur. Ama lök miktarı az olup yeni ezilmiş çivid suyuna batırılırsa ipek, menekşe moru ile kırmızı arasında bir renk kalp olur. Boyanacak ipek ince ve iki teli de bükümlüyse boyayı iyi kabul eder (Tezcan, 1993;49).

Burada adı geçen “lök”ün asıl ismi lâk’dır. Hindistan’dan gelen ve boyacılıkta tesbit işinde kullanılan bir çeşit zamktır. Kırmızı da kuşinil (Cochineal) denilen hayvanın kabuklarının ezilmesinden elde edilen bir boya maddesidir. Kırmızı rengin elde edilmesinde kullanılır. Kırmızı önceleri Meksika ve Kanarya Adaları’ndan geliyordu. Çok pahalı bir maddeydi. 19. yy’da İspanya’ya getirilip, üretildikten sonra yaygın olarak kullanılmıştır. Kanunnamede adı geçen ve ucuz olduğu bildirilen kızıl boya ise toprak boyası olmalıdır (Tezcan, 1993;49).

Osmanlıların çivid dediği boya, Nil olarak bilinen İndigo boyadır. Bu boya Hindistan'dan gelir ve bitkiden elde edilir (Tezcan, 1993;51).

Kırmızı dışındaki renkler genellikle bitkilerden elde edilen yerli boyalarla sağlanır. Mesela cehri ülkemizde çok eskiden beri bilinen ünlü bir boya bitkisidir. Sarı rengin elde edilmesinde kullanılır. Siyah renk, yarpuz denilen bir bitkiden elde edilir. Elde edilen renklerin ışığa ve suya dayanıklılığını arttırmak için çeşitli mordanlar (tesbit edici maddeler) kullanılmıştır. Anadolu'da köylüler daha kolay bulunur tabii mordanlardan istifade etmişlerdir. Şap, koruk, sirke, meşe kökü, kireç, kil gibi. 19. yy'a kadar doğal boya üretimi sürmüştür. Avrupa'da başlayan sun'i boya üretimi 1882'den sonra ülkemize gelmiştir (Tezcan, 1993;51).

Türklerin en sevdiği renk güvezi dedikleri koyu kırmızıdır. Bu renk en çok zeminde kullanılmış ve üzerindeki desenlerde birbiriyle uyuşmaz gibi görünen zıt renklerle inanılmaz bir ahenk yaratılmıştır. Motiflerde konturların kesin çizgilerle belirtilmesi, çoğunlukla etrafının başka renkle tahrirlenmesi, Türk motiflerini özellikle İran motiflerinden ayıran en belirgin özelliktir. Motiflerin tabiattan seçilmesi ve natüralist bir biçimde aktarılması Türk desenlerinin bir özelliğidir (Tezcan,1993;51).

Osmanlı sarayında motifler ve kompozisyon şemaları genellikle saray nakkaşhanesinde, saray zevki doğrultusunda, nakkaşlar ve daha sonra çeşitli sanat dallarıyla uğraşanlara verilerek uygulanmaları sağlanmaktaydı. Bu sebeple kumaşlar üzerinde görülen nakkaşhane kökenli pek çok motifin benzer uygulamalarına halı, işleme, çini, taş, ahşap, maden gibi çeşitli sanat dallarında da rastlanmaktadır (Tezcan, 1993;51).

Erken tarihlerden itibaren en çok kullanılan motifler; ay, güneş, mührü Süleyman (birbiri içine ters şekilde yerleştirilmiş iki üçgen), üç benek, üç benek altında kaplan postu çizgileriyle birlikte kullanılarak çintemani adını alan motif (kaynaklarda peleng olarak geçer) dir. Çubuklu, yollu, satranç nakışlı (kareli) desenler de çok kullanılmıştır. Bitkisel motiflere gelince yapraklar, çınar yaprakları, nar çiçekleri, narlar, iri çam kozalakları en çok kullanılanlardır (Tezcan, 1993;51).

Ayrıca altın ve gümüşle basılarak üç benekli desenlendirilmiş örnekler bulunmaktadır. En güzelleri taraklı atlaslardır. Dokuma tekniğinden faydalanılarak elde edilen desenlerden biri damask denen dokumalarda görülür. Bunlarda atlas dokumalı parlak zemin üzerinde düz dokumalı desenler, mat görünüşleriyle

belirginleşirler. Kendinden desenli kumaşların çoğu böyle desenlendirilmiştir (Tezcan, 1993;51).

Kumaşlardaki bütün kompozisyon şemalarında sonsuzluk fikri esastır. En yaygın şema; yüzeye yayılmış kesintisiz devam eden motiflerdir. Diğer tip madalyonludur. Ya açılıp, kapanarak birinden diğerine geçilen oval veya yuvarlak madalyonlar, veya kaydırmalı eksen üzerinde sıralanmış serbest madalyonlardır. Madalyonların içi merkezi bir motif etrafında yer alan natüralist lale, karanfil, dal ve yaprak motifleriyle doldurulmuştur. Madalyon içini dolduran bir diğer motif de; bahar açmış dal kompozisyonudur. 16. yüzyılda saray nakkaşhanesinde yetişmiş, sernakkaş Kara Memi tarafından geliştirilmiş bu desen aynı devrin kitap ve çini süslemesinde de sevilerek kullanılmıştır (Tezcan, 1993;51-53).

Gene sonsuzluk esasında; yukarıdan aşağıya birbirine paralel, kıvrılarak giden, sağından solundan, yaprak, lale, nar veya kozalak çıkan dal deseni Narh Defterinde bu desene “dolaşma nakışlı” dendiği tesbit edilmiştir (Tezcan,1993;53).

Kompozisyon şemaları kumaşların kullanım amaçlarına göre de değişmiştir. Bunlar elbiselik, mefruşat (yer yaygısı, sedir örtüsü, yastık, kapı ve pencere perdesi), eyer örtüsü, ile dini ve askeri amaçlı kumaşlar olarak gruplanabilir (Tezcan, 1993).

2.2.Pamuk, Yün ve Keten Dokumacılığı

Pamuk, Asya’da ve daha ziyade Hindistan’da çok eskiden bilinirdi. Fakat menşei hakkında kesin olarak henüz bir şey tespit edilmiş değildir (Ozbel,1956;6).

Osmanlı kaynaklarında pamuk, “Penbe” olarak geçer. Pamuklu dokumalar içinde en çok adı geçenler; boğası, kirpas, alaca, bez, mendil, beledi, dimi, yemeni, tülbent, basma ve çit yazmadır (Tezcan, 1993;21).

Kaynaklardan boğasının çok geniş bir kullanım alanı olduğu anlaşıyor. Başta kaftan astarlığı olmak üzere muşamba yapımında, minder ve yastık yapımında baskı ile desenlendirerek döşemelik yapımında kullanılmaktadır. Miskali boğasından entari, ince cinsinden ise işlemelik kumaş olarak faydalandığı anlaşılmaktadır (Tezcan,1993;21).

Kirpas, boğasıya nazaran daha kaba dokunmuş bir kumaştır. Bugünkü branda bezleri ayarında olup daha çok ordu ihtiyacında ve Otağ-ı Hümayun denilen sultan

adırlarının yapımında, ağır kapı perdelerinde (cami, türbe gibi) kullanılmıştır (Tezcan,1993;21).

Hemen her bölgede dokunan ve günlük ihtiyaçları karşılamak üzere üretilen pamuklulara da genel olarak “ bez” denilmiştir. Dokunduğu yerin adıyla anılırlar. Yatak arşafı, iç çamaşırı, gömlek yapımında kullanılan bu dokuma, Nazilli, Soma, Ereğli, Akhisar, Sinop, Rize bezleri, beyaz Urfa bezi, kırmızı Diyarbakır bezi olarak isim yapmıştır.17.yüzyılda kaynaklar Nazilli bezinden yastık ve döşemelik yapıldığından bahseder (Tezcan,1993;21).

Pamuklu dokumalar arasında “Mendil”ler geçmektedir. Bugün Kastamonu ve çevresinde hala mendil denilen kırmızı, mavi renklerde, pamuk ipliği ile dokunmuş kareli kumaşlardır (Tezcan,1993;21).

Pamuklular arasında adı geçen bir dokuma da ince ve seyrek dokularıyla ve yumuşak olmalarıyla dikkati çeken tülbentlerdir. En çok erkeklerin sarıklarında kullanılan ve destar denilen tülbentler, hanım baş örtülerinde ve banyo eşyası arasında da kullanılmaktadır (Tezcan, 1993;21).

Anadolu’da Tokat, Kastamonu, Zile, Amasra, Elazığ, Diyarbakır ve Ankara, Beypazarı yöre özelliği taşıyan yazmaları ile tanınırlar. Tokat ilinin en az altı yüzyıllık bir yazmacılık geçmişinin olduğu ve bu kentin gelirinin “Has” olarak Valide Sultan’a tahsis edildiği söylenir (Akbi1, 1977;108-114).

Osmanlı tekstil sanayii Doğu ile Batı sentezini yaparak 16. yüzyıl klasik devirde en muhteşem örneklerini vermiştir. Osmanlı döneminde yünlü, pamuklu ve ipekli kumaş dokuma merkezleri şunlardır: Pamuklu dokumacılık, merkez Denizli olmak üzere Buldan, Sarayköy, Tavas, Kale ilçelerinde yapılmaktaydı. Buralarda bugün de gelişmiş bir dokuma sanayii vardır. Bergama ve Soma’da Osmanlı öncesi, Germiyanogulları zamanında alaca ve kirpas denilen pamuklular dokunurdu. Ayrıca Bergama, Akhisar, Tırhala dolaylarından pamuklu bez dokunurdu. Gelibolu, yelken bezi üretiminde büyük üne kavuşmuştu (Sahillioğlu, 1968;61-66).

Karaman, Hamid ili bir çeşit kaba dokuma olan boğasaların dokunduğu merkezlerdir. Keten, kenevir ise daha çok Karadeniz kıyılarında dokunuyordu (Tezcan, 1993;21).

Yünlü dokumacılıkta iki önemli merkez bilinmektedir. Birincisi; tiftik keçileriyle meşhur Ankara, Tosya ve çevresinde buna bağılı olarak gelişen sof imalatıdır.

İkincisi; imparatorluğun sürekli ve büyük miktarda ihtiyaç duyduğu çuhanın üretildiği Selanik ve çevresidir (Tezcan, 1993;21).

Çoğu zaman yerli üretim ihtiyacı karşılayamadığından pamuklu, yünlü ve ipekliler dışardan getirilmiştir. Hindistan pamukluları Osmanlılar için yüzyıllar boyu vazgeçilmez bir ihtiyaç metası olmuştur. Yünlülerden çuha hem askeri hem sivil kıyafette çok kullanıldığından daima Fransa, İngiltere, Hollanda, Venedik, Macaristan gibi ülkelerden ithal edilmiştir (Tezcan, 1993;21).

İpekli sanayii ise hem ham madde hem dokuma olarak önemlidir. Bursa önceleri dışardan hammadde alırken daha sonra kendisi de üretime başlamıştır. Özellikle 16. yüzyılda Bursa'nın hem ipekleri, hem de ipekli dokumaları üstün kaliteleriyle ün yapmıştır. Buna rağmen Bursa zaman zaman doğudan ve batıdan ipek ve ipekli dokumalar almıştır (Tezcan, 1993;21).

3. OSMANLI SARAY ATÖLYELERİ

Çeşitli sanat kollarında tipik Osmanlı stilinin kaynağı, Osmanlı saray atölyeleridir. XVI. yüzyıl başlarında sarayda yüksek kültür öğelerini üreten atölyelerde ehl-i hiref(sanatkârlar) sultanın hizmetinde kalabalık maaşlı gruplar olarak örgütlenmişlerdir (İnalcık,2017;255).

Avrupa dokuma sanayisinde görülen teknik gelişmeler tekstil üretimini arttırmıştır. 18.yüzyılda jakarlı Avrupa kumaşlarının Osmanlı pazarına girmesiyle birlikte elle çalışan Osmanlı tezgahları talebi karşılamakta yetersiz kalmış ve buna bağlı olarak saray, dokumacılığın devamı için bazı önlemler alınmıştır. Önceleri Üsküdar Ayazma Camii civarında ve sonra III. Selim döneminde, Üsküdar Selimiye Camii Külliyesi içinde kurulan atölyede kısa süreli de olsa kumaş sanatı canlandırılmaya çalışılmıştır. Üsküdar atölyelerinde dokunan yastık yüzlerinin Türk Rokokosu denilen süsleme üslubunda dokundukları ve geleneksel motif şemalarından uzaklaşıldığı görülmektedir. Renklerdeki çeşitlilik ve canlılık dikkat çekicidir (Bilgi, 2007;15).

1843 yılında kumaş dokumak üzere kurulup kısa bir zaman sonra Sultan Abdülmecid adına kaydedilen Hereke Fabrika,i Hümayûn'u o tarihten bu yana kısa dönemler dışında ipekli döşemelik ve perdelik kumaş üretimini kesintisiz olarak sürdürmektedir. Hereke kumaşları yalnızca Osmanlı hanedanının ve saray çevresinin kullanılabildiği ayrıcalıklı ürünler olarak kalmış, fabrikanın piyasaya açıldığı çok kısa dönemler dışında halk tarafından alınabilinen bir ürün olmayan Hereke döşemelikleri ticari üne sahip olamamıştır. Milli Saray Arşivi'nde bulunan belgelerden Hereke Fabrikası'nın üretiminin sadece halı ve döşemelik kumaş ile sınırlı olmadığı Osmanlı hanedanının her türlü tekstil ihtiyacını karşılamış olduğu görülmektedir. Hereke Fabrikası tarafından üretilen döşemelik ve perdelik kumaşlar arasında önemli bir grubu kadife “çatma” dokuma oluşturur (Bilgi, 2007;15).

meslek	kişi
Şâirler	1-5
Mutribler (musiki erbabı)	27-30
Mimarlar	21
Cilt yapanlar	9
Nakkâşlar	22
Kuyumcular	35
Başlık yapanlar	18
Ayakkabı yapanlar	10
Terziler	108
Hil'at yapanlar	134
Nahil yapanlar	4
İpekli kumaş dokuyanlar	7
Halı dokuyanlar	18
Kende yapanlar (maden üzerinde oyma yapanlar)	8
Hâk yapanlar	1
Tüm ehl-i hiref	
tarih	kişi
1500	360
1572	308
1568	647+369 terzi
1609	947+319 terzi
1670	737+212 terzi

Şekil 1: Halil İnalçık, Türkiye Tekstil Tarihi Üzerine Araştırmalar, 2017, 255

Şekil 1’de görüldüğü üzere hil’at, kaftan, ferâce ve başka elbise diken sanatkârların sayısında XVII. yüzyıldan itibaren büyük artış dikkati çekmektedir. 16702’te sayıları 949 kişiye varmıştır (İnalçık, 2017;255).

4. OSMANLI DÖNEMİ İPEKLİ DOKUMALARI

Türk kumaşları dokuma dokuma tekniği, malzeme özellikleri, desen zenginlikleriyle kumaşın evrimi içinde önemli yer alır. Erken örneklerin günümüze ulaşabilmesi güç olduğundan, Türk kumaşlarının kökeni konusunda söylenebilecekler sınırlıdır. Doğu Tükistan'da, Çin sınırında Budist mağaralarındaki resimlerde, V. yüzyıla kadar inen canlı renk ve süslemeleri olan Türk dokuma sanatının ilk örneklerine rastlanır. Anadolu Selçuklularına ait bir örnek Lyon Müzesi'nde bulunan Alaettin Keykubat'ın adı yazılı, madalyanlı, çift arslan figürlü kumaştır. İbn-i Batuta, Marco Polo gibi gezginler de Selçuklu kumaşlarından övgüyle söz ederler. Ayrıca minyatür ve çinilerdeki insan figürlerinde de, kumaş desenleri ayrıntılı olarak işlenmiştir. Osmanlı kumaşlarının gelişimi ise her Osmanlı sultanının en az bir elbisesini saklamak gelenek olduğu için başta Topkapı Sarayı, Konya Mevlana Müzesi koleksiyonlarından izlenebilmektedir (Sözen, 1998:192).

Türk kumaşlarının ulaştığı düzeyde, dokuma esnafının sıkı denetim ve örgütlenme içinde bulunmasının büyük payı vardır. Türk kumaş tekniği, halk arasında dokunan kumaşlar, saray tezgahlarında dokunan kumaşlar olarak iki yönde gelişim göstermiştir. Çözü ve atkısı ipekli, bazen altın ve gümüş sırmalı kalınca kumaşlara kemha, zemine oranla süslenmesi daha kabarık bir kadife kumaş türüne çatma, ipekten gümüş veya altın sırmalı tellerle karışık dokumaya zerbaft, ipekten renkli parlak kumaşlara da atlas denir. Cinslerine göre değişik adlar alan aba, bürümcük, çuha, kadife, canfes ve gezi desensiz ve düz dokumalardır. Bazen yollu, küçük desenli, hareli olarak da yapılmıştır. Bazı düz kumaşlar batik denilen bir baskı tekniği ile yazma tekniği de uygulanmıştır (Sözen, 1998; 192).

İpek medeniyet tarihinde, servetin, siyasal ve sosyal prestij ve egemenliğinin sembolü, kıtalararası iletişim ve ticaretin konusu, sanat üsluplarının yayılışı için temel madde olmuştur (Stavisky,2002;222-233).

Buharlı geminin gelmesiyle ağır yüklerin taşınabildiği çağa kadar medeniyetler arasında karadan ve denizden mal değişim ve iletişimi yalnız yükte hafif planda ağır mallar (baharat, ilaçlar, değerli taşlar, özellikle ipek, yün ve ipekli değerli kumaşlar) arasında olmuştur (İnalçık,2017;185).

Uzmanların görüşüyle, “Yakın- Şark” mensucatı arasında Türk kumaşları; gerek mükemmel dokunuş, gerek malzeme zenginliği, gerek desenlerinin güzelliği itibariyle belli başlı bir mevki tutmuştur (Öz,1946;1).

Osmanlı Devleti kurulduktan sonra genişleyen imparatorluk sınırları içinde sarayın ve askerin gereksinimleri doğrultusunda başlayan kumaş üretimi kısa sürede önemli bir seviyeye gelmiştir. Selçuklu dokumacılığının ileri tekniği ile o devirde belli merkezlerde dokunan kumaşlar, Osmanlı dokumacılık sanatının temellerini oluşturmuştur (Aslanapa, 1993;359).

15. yüzyıl Osmanlı sanatı, Beylikler Dönemi sanat tarzından İmparatorluk Devri sanat anlayışına geçişin başladığı bir dönemdir. Klasik Osmanlı sanatının temeli 15. yüzyılda atılmıştır. Saray sanatının üslup birliği, kumaş tezyinatı da yansımıştır (Kuzucu, 2009; 33)

15. yüzyılda Türk kumaşlar renk sadeliği açısından İran kumaşlarından ayrılmaktadır. Bu yüzyılda en çok kullanılan renk kırmızının tonları ve mavidir. Sarı ve yeşil az kullanılmıştır. Altın ve ipek birlikte kullanılmaya başlamıştır (Yatman,1945).

İri yapraklar ve hataillerle dokunmuş kaftanların yanı sıra sade renkli kaftanlar da dokunmuştur (Demiriz,1988;970).

Osmanlı topraklarında birçok kullanışlı kumaş bulunmaktaydı. Suriye’de büyük miktarda pamuk, Anadolu’da angora keçi tüyü, keten ve yün üretilmiştir. Ancak ipek erken dönemlerden beri saltanatı ve zenginliği çağrıştırmamasından dolayı en çok kullanılan kumaş olmuştur (Atasoy, 2001;15).

Osmanlı döneminde, 15. yüzyıldan itibaren Bursa Şehri, İran’dan ithal edilen ham ipeğin ticaret ve sanayi merkezi olmuştur. İpek ticareti hazineye büyük gelir sağladığı için devlet kontrolünde gelişmesi sağlanmış; Ceneviz, Venedik, Floransa ve İran’dan gelen tüccarların kalmaları, mallarını depolamaları için Bursa’da hanlar inşa edilmiştir. Lonca teşkilatları ham ipeğin bükülmesini, boyanmasını, kumaşlardaki altın ve gümüş miktarını, kalite kontrolünü ve fiyatların saptanmasını düzenlemiştir. Zamanla İran’la çıkan anlaşmazlıklar koza ticaretinde sıkıntı yaratınca, 1587 tarihinden itibaren Bursa’da koza üretimine başlanmış ve kozacılık teşvik edilmiştir. 16. yüzyılda Bursa’dan sonra ikinci ipek dokuma merkezi olan İstanbul’da saray atölyelerinin olduğu ve üretim yapıldığı bilinmektedir. Bu iki merkez dışında

Amasya, Tokat, Sakız, Bilecik, Alaşehir, ve Aydos'da da ipekli dokunduğu bilinmektedir (Bilgi, 2007;11).

Osmanlı dönemi dokuma sanatı, üretilen türler, kullanılan malzemeler, egemen desenler ve kullanım biçimleri bakımından geleneksel yörük-Türkmen dokumacılığına, Türklerin renk, simge, desen felsefelerine dayanır. Başka bir ifadeyle Osmanlı dokumacılığı da diğer birçok sanat gibi temelde Ortaasya'dan Anadolu'ya uzanan stilize ve şematik desenli, sıcak renkli sanat yaklaşımının en yaşamsal ve en zengin dalıdır. Bu dal kendi içinde, gereksinim alanlarına, yörelere ve malzemelere göre sayılamayacak kadar çok türler, teknikler söz konusu olmakla birlikte ilk sıra kumaş, halı ve kilim ile işleme çeşitleri yer alır (Sakaoğlu, Akbayar, 2000:209).

Osmanlı'da kıymetli malzemelerden yapılmış başlıca kaftanlık kumaşlar kemha, seraser ve zerbafttır. Kıymetli madenlerin israfını önlemek için seraser, zerbaft gibi kumaşlar saraya ait tezgahlarda belli miktarda dokunmaktaydı. Bursa şehri daha çok kadife ve çatma, İstanbul ise 16. yüzyıl ikinci yarısından itibaren kemha ve seraser kumaşları ile tanınmıştır (Bilgi, 2007;12):

16. yüzyıl ortalarında Osmanlı sarayına Habsburg elçisi olarak gelen Ogier de Busbecq, yazılarında, “(...)” beyaz ipeklerin sayısız kıvrımlarından oluşan kavukların ve her çeşit renkte parlak giysilerin oluşturduğu bu cümbüşün tasvirini yapmak için kelimelerin yetersiz kalacağını ekler ve daha önce hiç bu denli güzel bir gösteri görmediğini” belirtir. Busbecq'ın bu anlatımı ipek kumaşların saltanatının gücünü nasıl yansıttığını ve yabancıların bundan nasıl etkilendiğini göstermektedir. İpek kumaşlar, diplomatik ilişkilerde hediye olarak verilmiş ve bu şekilde yabancı misafirlere Osmanlı İmparatorluğu'nun gücü ve ihtişamı gösterilmiştir (Atasoy,2001;15).

Osmanlıdaki ipekli dokumalar, devletin ekonomik ve siyasi yükselmesine koşut bir şekilde gelişerek teknik ve sanat bakımından en yüksek seviyeye ulaşmıştır. Ancak 17. Yüzyılın ekonomik sorunları imparatorluğu diğer alanlarda tökezlettiği gibi dokuma alanında da benzer sorunların yaşanmasına sebep olmuştur. Önce kalitede başlayan düşüş daha sonra kumaşlardaki kıymetli metallerin kullanımını ortadan kaldırmıştır (Bilgi, 2007;12).

Osmanlı'nın klasik çağı olarak nitelenen 16. yüzyılın sonunda, siyasi ve ekonomik koşulların değişmesi sanatta bir durgunluk yaratmıştır. İthal edilmeye başlayan İtalyan kumaşları Türk kumaşlarını etkilemiş, ithal edilen kumaşlardaki renk, motif ve teknikler taklit edilmiştir (Yatman, 1945;18).

17. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Osmanlı sanatında görülen Batı tesiri, kumaş sanatında da etkili olmuştur. 18. Yüzyılda devlet ekonomisinin bozulmasına bağlı olarak III. Ahmed çıkardığı bir fermanla sırmalı kumaş üretimini yasaklamıştır. Sadece saray için sırmalı kumaş üretilmiştir. Ekonominin bozulması kumaş kalitelerinde de bir düşüş yaratmıştır (Gürsu, 1988;17).

Gerek kumaş ithalatı gerekse Barok tarzı motifler Osmanlı el dokumacılığını sarsmaya başlamıştır. Lale Devri'nde yine eski günleri yad edecek güzellikte kumaşlar üretilmeye çalışılmışsa da bu çabalar uzun sürmemiştir (Öz,1952;44).

Osmanlı sarayının önemli bir teşrifat geleneği de özel ve bayram günlerinde “hil'at” denilen değerli kumaşlardan dokunmuş kaftanların hediye edilmesidir. Bu tür hediyeler yabancı misafirlere olduğu gibi devlete yararlılık göstermiş önemli devlet adamlarına yapılmaktaydı. Dolayısıyla sarayın dokuma atölyesi bu tür değerli kumaşların dokunmasına yoğunlaşırlardı (Bilgi, 2007;12).

İpekli dokumalar aynı zamanda Osmanlı devlet törenlerinde ve yüksek sınıf kültürü içinde statü gösteren bir role sahipti. Osmanlı sarayı içinde sıkı bir giyim hiyerarşisi olduğu, hiç kimsenin hiçbir zaman kendinden üstün bir başkasıyla aynı kalitede giysi ve başlık giyinemediği titizlikle bunun uygulandığı bilinmektedir. Padişahın, halkın katıldığı büyük resmi törenlerde altın ve gümüş ile dokunmuş ve rahatsız edecek derecede sert olan seraser, daha az resmi durumlarda ve sarayda kemha veya kadife, hanedan üyelerinin çoğunlukla kadife ve kemha, ulemaların ise dini inançlar doğrultusunda ipek yerine sof, düz kumaşlardan kıyafetler giyindiği bilinmekte ve bu durum minyatürlerde de açıkça görülmektedir (Bilgi, 2007;12).

Desenli ipekli dokuma olan kemha, seraser ve çatmanın değişik desenleri ve kullanım alanları vardı. Bu dokumalar farklı statü temsil ederlerdi ve üretimleri ipek desencilerinin, teknik adamların ve zanaatkarların ortak bir çalışması sonucu olurdu. Bazı kumaş desencilerinin belli kumaş yapılarına göre desenler çizdikleri, bazılarının ise belli dokuma teknikleri için çalıştıkları bilinmektedir.

O halde denilebilir ki özgün Osmanlı kumaş sanatları, devletin doğuşuna ve gelişmesine koşut olarak Bursa merkezli başlamış giderek Edirne'yi, İstanbul'u da kapsayan Marmara bölgesinde yayılmıştır.

Pamuklu dokumaların ve pamuk ipek karışımı kumaşların Osmanlı toplumunda giyim- kuşamda ve döşemelik olarak pek geniş bir kullanım alanı vardı. Saray eşya defterleri, ölmüş kimselerin mahkemece saptanan eşya listeleri (terekeler) ve gümrük ruznâmçe kayıtları bunu açıkça ortaya koymaktadır. Sarıklarda ve kadın başlıklarında kullanılan tül ve tülbent (dülbend) çeşitlerinden, şalvar, kaftan, iç çamaşırı, yorgan, mendil ve yağlıklardan hamam peştemalı ve havlulara, yastık ve minderlerden duvar ve kapı askı ve perdelerine kadar pek çeşitli eşya, pamuklu bez ve kumaşlardan yapılırdı. 1640 tarihli Narh Defterinde 24 çeşit dülbend sayılmıştır. Bu geniş talep, memleket içinde, köylerde ve kentlerde çok çeşitli ve çok yaygın bir el dokuma sanayii ile karşılanırdı (İnancık,2017,79).

Anadolu'da pamuklu sanayiinde uzmanlaşmış belli bölgeler, iç talebi karşılar ve bir dereceye kadar dış pazarlar, özellikle pamuk yetiştirmeyen kuzey memleketleri ve Avrupa için de üretim yapardı. Özetle, pamuklu sanayii, üretim ve ticaret boyutları ile Türkiye ekonomisinin hububattan sonra en önemli sektörünü oluşturmakta idi. Pamuklu üretim ve ticaretinde uzun vadeli değişiklikleri, İmparatorluk ekonomisinde bazı yapısal değişikliklerin bir nedeni olarak sayabiliriz. Özellikle, 1600'lerden başlayarak, İmparatorluğun dış ticaret dengesinde, ithal olunan pamuklular; baharat, koloni ürünleri, madenler yanında belki hepsinden daha önemli bir ticaret meta'ı haline gelmiştir. XVII. yüzyıldan beri Hindistan'dan ve XIX. yüzyılda Avrupa'dan pamuklu ithalatı, İmparatorluk ekonomisini en çok etkilemiş gelişimler olarak görünmektedir (İnancık,2017,79).

Şekil 2'de görüldüğü üzere Türk kumaş desenlerinde motif bakımından büyük zenginlik görülür. XIV. yüzyıl kumaşlarında motifler iri, renkler az fakat çok canlıdır. XV. yüzyılda desenlerin küçülmesine karşılık, renk sayısı artmıştır. Türk kumaşlarında lale, karanfil, gül, sümbül, papatya, hilal, rumi, çintemani, çarkıfelek, çam kozalağı, nar ve geometrik desenler çok kullanılmıştır. Türk kırmızısı, çini mavisi, pişmiş ayva, safran sarısı gibi zamanla solmayan renkler yeğlenmiştir (Sözen, 1998:192).



Şekil 2: Sultan II. Süleyman'a ait tören kaftanı, XVII. yy, TSM/13/514, Geleneksel Türk El Sanatları, 196



Şekil 3: II. Süleyman'a ait tören kaftanı, XVII.yy, TSM 13/514, Geleneksel Türk El Sanatları Sultan,196

4.1. Çatma

Çatma dokunuş tekniği açısından kadifenin bir çeşididir. Genellikle zemin kadife, desen gümüş kılaptanla, ya da tam tersi klaptan zemin üzerine desen kadife ile dokunmuştur (Bilgi, 2007;11-12).

Gayet sağlam dokunmuş kabartma çiçekli ipek kadife eski bir Türk kumaşının adı;ipekle karışık yahut som sırma tel ile dokunmuş olanları da vardır. Hükümdar elbiseleri yapılmış en lüks kumaşlarımızdan idi (Koçu,1967;74).

Çatmalar elbiselik, örtülük, perdelik ve yastıklık olarak çeşit çeşit dokunmuştur İstanbul'da Üsküdar'da geçen yüzyılın ikinci yarısında yüzden fazla çatma tezgahı işlediği söylenir. Nasıl olup da ölmüştür, hayret edilecek konudur. Lale Devri'nin en makbul elbiselikkumaş da çatma olmuştur. Topkapı Sarayı Müzesi'nde esvaplar hazinesinde (koleksiyonunda) harikulade güzel ve paha biçilmez kıymette çatmalar vardır (Koçu,1967;74).

Çatma dokumalarda birinden diğerine açılan ve sonsuza giden oval madalyon şeması görülür (Bilgi, 2007; 14).

Bursa çatması, kadife-i çatma, zeminine kabartma desenler işlenmiş daha lüks bir kumaştı ve “çatma” denen bu kabartma desenler de yine kılaptanla veya sarı ibrişimle yapılıyordu. Çatma kadifelerin en âlaları Bursa, Bilecik, ve Aydos tezgahlarında, başka bir tanımlamayla Osmanlı Devletinin doğduğu bölgede dokunuyordu. Özellikle de Bilecik çatmalarının ayrı bir şöhreti söz konusuydu. Giyim kuşamda sadeliği seven Yavuz'un ise Aydos çatmasından kaftanlar kullandığı rivayet edilir. Ama Aydos çatmasının günümüze ulaşan bir örneği yoktur. İstanbul'da dokunan kadifeler arasında ise üstünlük Üsküdar çatmasında olmuştur. 16.yüzyıldan 19. yüzyıla kadar Üsküdar'da yüzden fazla çatma tezgahının faal olduğu bilinmektedir. Çatmaların vurgulanması gereken bir değeri de Lale Devri'nin en gözde kumaşı olmasıdır (Sakaoğlu, Akbayar, 2000:221-222).



Şekil 4: 17. yüzyılın ikinci yarısı 58.5x128.5.SHM env. No. 11640-D.132,21, Osmanlı İpekli Dokumaları Çatma ve Kemha, Osmanlı

Şekil 4’te görüldüğü üzere çatma dokumalar içinde iki pano vardır. İki tezgah eni dokumanın birbirine eklenmesiyle oluşturulan bu panolardan Ömer M. Koç koleksiyonuna ait olan örnekte, çerçeve içinde üst üste sıralanmış çintemani benekleri görülür. Beneklerin içi lale, karanfil, gül goncası ve sümbüller ile bezelidir.



Şekil 5: 16. yüzyıl 123x173. Ömer M. Koç Koleksiyonu, Osmanlı İpekli Dokumaları Çatma ve Kemha ve ayrıntısı, Osmanlı, 19

Şekil 5’te kareye yakın dokuma pano, iki parçanın boydan eklenmesiyle oluşturulmuştur. Etrafını çeviren bordürle kapalı bir kompozisyon oluşturur. Genellikle şaşırtmalı düzende görülen çintemani, benekleri, bu panoda çerçeve içinde üstü ste sıralanmıştır. Beneklerin içinde lale, karanfil, gül goncası ve sümbüller görülür. Beneklerin orta kısmı klaptanla dokunmuştur. Sade fakat güçlü bir desendir (Bilgi,2007;28).



Şekil 6: 17. yüzyılın ortaları 118x149. SHM env. No. 9070-HK.1474, Osmanlı İpekli Dokumaları Çatma ve Kemha ve ayrıntısı, 28

Şekil 6’te görüldüğü üzere çatma dokumalar döşemelik ve kaftan yapımında kullanılmasının yanı sıra özellikle dar kenarları nişli bordürleri ile yastık yüzleri olarak da yaygın olarak kullanılmıştır.

Kumaşın zemini beyaz, atkısı gümüştür. Bezeme çiçekli stilize edilmiş bitkisel helezoni kıvrımlar ve iç içe geçen kırmızı dallardan oluşur. Bu dallardan yer yer stilize çiçekler çıkmaktadır. Metal iplik zemin üzerine kuvvetli zıt renklerde kıvrımlı bezemelere sahip tipteki kumaşlar genellikle İspanya’ya atfedilmektedir (Markowsky 1976,no.94 ve Devoti 1974,no.111). Doğu kökenli olan “arabesk” motifler içermelerinin yanı sıra bu kaptanlı kadifeler aynı zamanda teknik açıdan da Osmanlı

kumaşlarıyla benzer bir yapıya sahiptir. 16. yüzyılın ortalarındaki en değerli kumaşlardır. Çoğunlukla aynı rengin iki farklı tonundan oluşan sınırlı renklerdeki örnekler son derece seçkin bir görüntü sergiler (Sakıp Sabancı Müzesi,2003-2004;161).



Şekil 7: Medicilerden Savoylara Floransa Saraylarında Osmanlı Görkemi, Sakıp Sabancı Müzesi İspanyol ya da İtalyan (?), 16. yy, İpek ve gümüş 37x42,Floransa, Galleria di Palazzo Mozzi Bardini, env.3807 GFSSGF neg.no. 256342, 161

Şekil 7’de görüldüğü üzere bu kadife “quatre fleurs” (dört çiçek) tarzının mükemmel örneğidir. Kompozisyon, şaşırtmalı düzende birbirine bağlı şemseler ile dikey eksende uzanan şeritlerden oluşmaktadır. Şeritlerin içinde birbirini izleyen karanfil, lale ve rozet çiçekleri bulunur. Şeritlerin arasındaki şemselerin ortasında bir rozet ve bundan çıkan çiçekler görülür. Şemselerin zeminini oluşturan gümüş klapdan tamamen aşınmış olsa da krem rengi zemini ve çiçek motifleri arasındaki renk karşıtlığının yoğunluğu hala dikkat çekicidir. Üç taraftan deseni kesen bordüründen de anlaşılacağı gibi bu kumaş, divan örtüsü olarak dokunmuştur. Bu tarzdaki divan

örtüleri genellikle çift, ender olarak da dörtlü olarak dokunurdu. Bu kumaş şemse şemalı bezemesi ve çiçek bezemeleri ile bursa kadifelerinin tipik özelliklerini göstermektedir. Bu kumaşın 17. Yüzyıla tarihlendirilen benzer iki örneğinden biri İstanbul'da (Topkapı Sarayı Müzesi, env. 131470), diğeri Moskova'da (Kremlin Askeri Müzesi, envanter no. TK-2767) bulunmaktadır (Sakıp Sabancı Müzesi, 2003-2004; 264).



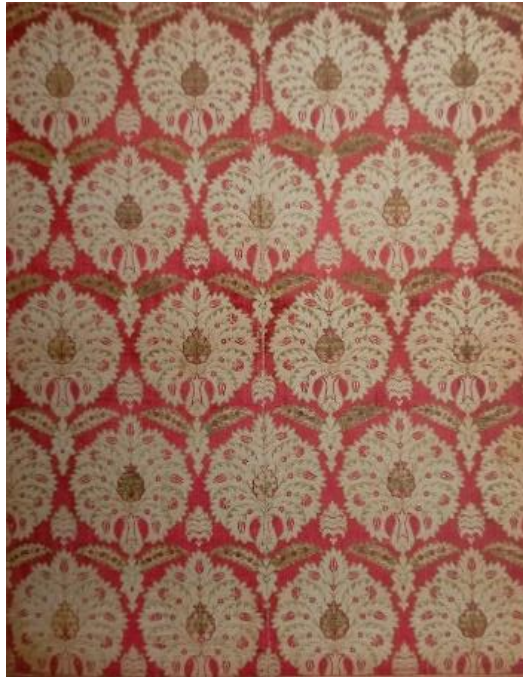
***Şekil 8:Medicilerden Savoylara Floransa Saraylarında Osmanlı Görkemi, Sakıp Sabancı Müzesi
Osmanlı, Bursa ya da İstanbul, 16. yüzyılın ikinci yarısı- 17. yüzyıl İpek, çatma kadife, gümüş
klaptan 161x 66. Floransa, Museo Nazionale del Bargello, env. 2465 C, 164***

Şekil 8'de görüldüğü üzere koyu güvez rengi kadife zemin üzerine kılaptan ve krem rengi ipek iplikle dokunmuş şemse yaprağı motiflidir. Kayan eksenler halinde sıralanan ve iki yapraklı bir saptan çıkan çınar yaprakları ile aralarındaki boşluklara yerleştirilmiş üçlü laleler dokumanın desenini oluşturur. Çınar yapraklarının merkezindeki rozetin etrafını lale ve karanfiller çevrelemektedir (Saner, Eryavuz, Bilgi,2020; 379).



Şekil 9: 17. Yüzyılın İlk Yarısı 151x64. SHM 18646-D.315, Motif, Çatma Dokuma. Osmanlı, 379

Şekil 9'da görüldüğü üzere dar tezgahta dokunmuş iki parça ortadan birleştirilmiştir. Koyu güvez rengi kadife zemin üzerine kılaptan ve krem rengi ipek iplikle dokunmuş hurma ağaçları kaydırılmış eksen üzerine yerleştirilmiştir. Ağaçların yelpaze şeklinde açılan yaprakları lale ve karanfillerle, hançeri yapraklar ise küçük çiçekli bahar dallarıyla bezelidir (Saner, Eryavuz, Bilgi,2020; 379).



Şekil 10: Motif, Çatma Dokuma. Osmanlı, 17. yüzyılın ilk yarısı 169x131. SHM 19022-D.391,379

Şekil 10’da görüldüğü üzere dar tezgahda dokunmuş iki parça ortadan birleştirilmiştir. Ana zemin şemasını birinden diğerine açılan sonsuz düzende oval madalyonlar oluşturur. Madalyonların içinde güvez rengi kadife zemin üzerinde kılaptanla dokunmuş birer stilize hurma ağacı motifi yer alır. Etraflarını saran bant ve kenar bordüre ise krem rengi havsız zemin üzerine güvez rengi kadife desen dokunmuştur. İnce bantlarla düzenli aralıklarla küçük rozet çiçekler tekrar edilir. Kompozisyonu saran kalın çerçevede rozet çiçek şeklinde yuvarlak madalyonlar ve birleşme noktalarından iki yandan açılan karanfil motifleri görülmektedir (Saner, Eryavuz, Bilgi,2020; 379).

4.2. Kemha

16. yüzyılın ortalarında Osmanlı ipek kumaşları çeşitlerine kemha eklenmiştir. İpekle dokunan, yüzeyi hafif yünlü, kalınca bir kumaş olan kemhaların, çözgü ve atkı iplikleri ipektir. Üst sıra atkısı ise doğrudan doğruya gümüşlü klaptanla dokunmuştur. Kemha kaliteli sert, gösterişli ve pahalı bir kumaştır. Genellikle kaftan yapımında ve erkek giysilerinde kullanılmıştır. Kemha desencileri, kumaşın yüzünde oluşan karşıt dokulardan yararlanarak değişik, zengin yüzey oluşturmuşlardır ve kumaşın yapısını değiştirmeden desenler yapmışlardır (Atasoy,2001;225).

Kemhanın çözgüsü ve atkısı ipek, deseni oluşturan takviye atkıları ipek ve gümüş ya da altın klaptandır (ipek ipliğe sarılmış altın veya gümüş alaşımlı tel) (Bilgi, 2007;11).

Altın ve gümüş tellerle nakışlı esvaplı ipekli kumaş; Hüseyin Kazım Bey Büyük Türk Lugatı’nda “Havsız kadife” diyor. Düz renk, bir renk üzerine de dokunurdu; bilhassa ağır kaftanlık kumaştı (Koçu,1967;158).

II. Sultan Mahmud devrindeki kıyafet inkılabından sonra kaftan giyilmez oldu, aslında kaftanlık olan kemha da konaklar ve saraylar için ağır döşemelik kumaş oldu (Koçu, 1967; 158).

Kemha, 1502 tarihli Bursa Belediye Kanunlarında adı geçen, ipekli dokumalar arasında sarayın ve halkın beğenisine en uygun; ağır, gösterişli, tok bir kumaştır. Kaftanlık ve döşemelik olarak kullanılmıştır. Atkısı ve çözgüsü ipek, üst sıra atkısı ayrıca altın veya gümüş klaptanla takviyeli, çok renkli bir kumaştır. Atlas ve dimi gibi iki dokuma tekniğinin bir arada kullanıldığı, Batılıların Lampas dediği birleşik

bir dokumadır. Genellikle atlas dokuma zemini, diyagonal çizgiler halinde bağlanan farklı renkli atkılarıyla dimi dokuma deseni oluşturur (Tezcan, 2017: 86).



Şekil 11: Kemha kumaş parçaları, XVI. ve XVIII. yy, TSM.13/1667-1668, Geleneksel Türk El Sanatları ,198



Şekil 12: Timuri Dönemi Üslubunda 15.yy, Topkapı Sarayı Müzesi Kemha Kalçın detayı



Şekil 13: Kemha kaftan, Fatih Sultan Mehmet'in kaftanından detay, Topkapı Sarayı Müzesi, 13/20, Bursa'nın İpeklisi, 86-87



Şekil 14: Kemha kaftan, çiçek üslubunda, madalyon desenli, 16.yy, TSM, 13/93291, Bursa'nın İpeklisi, 91



Şekil 15:Kemha kaftan ,kısa çiçek üslubunda, nar desenli, 16.yy, TSM, 13/967, Bursa'nın İpeklisi, 91



Şekil 16:Kemha kaftan, Saz Üslubunda 16. yüzyılın ilk yarısı, TSM, 13/37, Bursa'nın İpeklisi ,89



Şekil 17: Osmanlı 16. Yüzyıl İkinci Yarısı Kemha kumaş örneği ve ayrıntısı, 76x157 SHM env.no. 17625-262, 36

Şekil 17’de görüldüğü üzere birinden diğerine açılan ve sonsuza giden oval madalyon şemasındandır. İçinde nara benzeyen bir motif ve onun içinde mine çiçekleriyle çevrilmiş lale motifleri görülür. Madalyonların arasındaki zeminde küçük üçgen ya da dama motifleri tekrar edilmektedir ve bu motif İtalya’da dokunan ipekli dokumalardan örnek alınarak kullanılmıştır (Bilgi, 2007;36).



Şekil 18: Osmanlı, 16. yüzyılın ortası Kemha kumaş örneği ve ayrıntısı, 67x117 SHM env.no. 17628-D.265, 34

Şekil 18’da görüldüğü üzere içleri bir kökten çıkan ve iki yana simetrik olarak açılan, karanfiller ile dolgulanmış dilimli şemseler düz zemin yüzer görünümündedir. Kemha dokumacılığında şemse şeması en sık rastlanan desen türüdür. Bu örnek ise şemse şemalı kemhaların en iyi ve erken tarihli örneklerindendir (Bilgi, 2007;34).



Şekil 19:Osmanlı, 16. yüzyılın ikinci yarısı Kemha kumaş örneği ve ayrıntısı, 64x56 SHM env. No. 10383-D.120, 38

Şekil 19’da görüldüğü üzere eni 32 cm olan iki parçanın birleştirilmesi ile oluşturulmuş bir kaftana ait sır parçasıdır. Birbirine bağlı, oval madalyon şeması düzeninde, madalyonların stilize kozalak motifleri, bordürlerde ise çintemani motifi yer alır (Bilgi, 2007; 38).



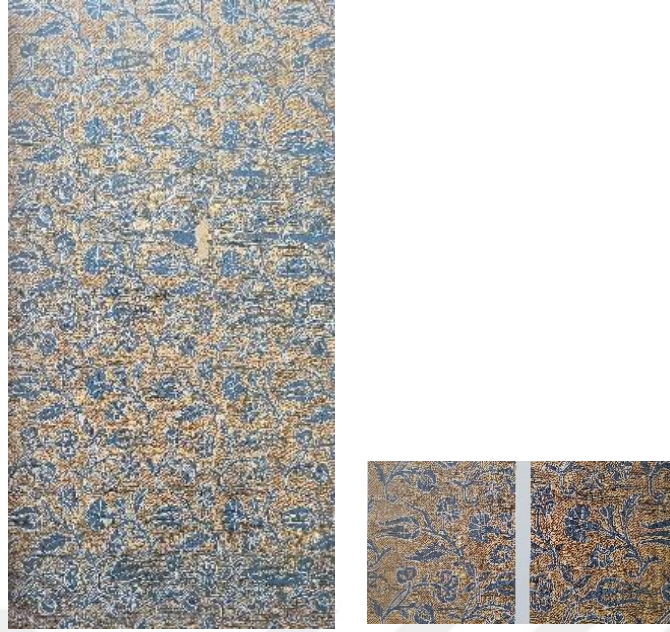
Şekil 20: Osmanlı, 16. yüzyılın üçüncü çeyreği Kemha kumaş örneği ve ayrıntısı 47x60 SHM env.no.17624-D.261

Şekil 20’de görüldüğü üzere dolaşmalı düzende önce sola, sonra sağa rüzgardan salındığı izlenimi veren iki değişik lale ve iki değişik saz yaprak tekrarlanarak deseni oluşturur. Osmanlı kemha desenleri arasında en gösterişli örneklerden biridir. Kemha dokumacıları dolaşmalı düzendeki bu kompozisyonu farklı yorumlarla çok sık tekrarlamışlar ve 18. yüzyıla kadar uzanan zaman dilimi içinde etkileyici örnekler dokumuşlardır. Bu kompozisyon düzeni işlemlerde de kullanılmıştır. Yüksek atkı sayısı ve kullanılan renk ile kalitesi yüksek bir dokumadır (Bilgi, 2007;24).



Şekil 21: Osmanlı, 16. yüzyılın ortası Kemha kumaş örneği ve ayrıntısı, 10 x 287 shm env.no.17627-d.264

Şekil 21’de görüldüğü üzere dört tezgah eni dokuma parçasının birbirine eklenmesiyle, bordür olarak kullanılmak üzere oluşturulmuştur. Hafif eğimli olarak büyük lale, gül goncaları, içlerinde mine çiçekleri olan dilimli şemse ve çiçekli dallar dokuma üzerinde dönüşümlü olarak tekrar edilir. Osmanlı desenleri arasında lale motifinin üstünlüğü, bu örnekte de desene hakim olmasından açıkça görülür (Bilgi, 2007;32).



Şekil 22: Osmanlı,17.yüzyılın ilk yarısı Kemha kumaş örneği ve ayrıntısı 30x60 SHM env. No. 9333-D.3

Şekil 22’de görüldüğü üzere dolaşmalı düzende, iki yatay sırada farklı yöne bakan çiçekli dallar tekrarlanarak deseni oluşturur. Bu çiçekler arasında lale, karanfil, gül goncası, nar ve sümbül görülür. Küçük olarak çalışılmış olan bu desenler oldukça kalabalık ve kılaptan kullanımıyla oldukça zengin görünümde dirler (Bilgi, 2007; 26).

Bezeme kompozisyonunu şaşırtmalı eksende yerleştirilmiş, altın yaldız çerçeveli şemseler oluşturur. Kenarları minik çiçeklerle bezeli olan altın yaldız çerçevenin üzerine yer yer rozet çiçekler yerleştirilmiştir. Şemselerin kırmızı zemininin bezemesi altın yaldızlı üç nar demeti ile bunlardan çıkan laleler ve çiçekli dallardan oluşmaktadır. Hakim renkler altın ve kırmızıdır. Birkaç yerde yeşil ve şemselerin kontüründe beyaz renk kullanılmıştır (Sakıp Sabancı Müzesi, 2003-2004; 84).



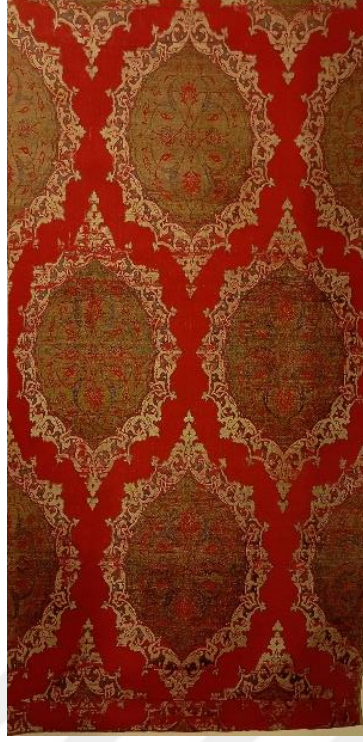
Şekil 23: İstanbul, 16. yüzyıl sonu-17.yy, Altın yıldız klaptan, lampas dokuma 362x66, Medicilerden Savoylara Floransa Saraylarında Osmanlı Görkemi Osmanlı, Sakıp Sabancı Müzesi, 168

Şekil 23'te görüldüğü üzere bezeme kompozisyonu, iç içe iki şemsenin şaşırtmalı düzende yerleştirilmesinden oluşur. Bu iki şemseyi çevreleyen geniş, altın yıldız zeminli sade bordürün bezemesi ince, çiçekli dallardan oluşmaktadır. Kırmızı zeminli büyük şemse, çiçekli, daha karmaşık bir bezemeye sahiptir. Merkezdeki altın yıldız zeminli şemsenin ortasında ise lale demetleri vardır. Kumaş, deseninin karmaşıklığının yanı sıra, modelinin canlılığı ile de hayranlık uyandıran “quatre flurs” (dört çiçek) üslubunun oldukça üstün bir örneğidir. Adını, resmettiği dört çiçekten (lale, karanfil, gül ve sümbül) alan bu tarz, 16. Yüzyılın ikinci yarısında gelişmeye başlamıştır. Bu tarz ile İznik duvar çinilerinin motifleri arasında bir bağ olduğu öne sürülmektedir. (Suriano 1999). Duvar çinileri gibi önemli ve görkemli kumaşların da insanın manevi arayışının sembolik yansımaları olduğunu düşünmek mümkündür (Sakıp Sabancı Müzesi, 2003-2004;167).



Şekil 24: 16. yüzyılın ikinci yarısı. Altın yıldız klaptan, lampas dokuma 52x53.5, Floransa, Museo Nazionale del Bargello, env. 257 F. GFSSPMF 373824, Medicilerden Savoylara Floransa Saraylarında Osmanlı Görkemi, Osmanlı, Sabancı Müzesi, Bursa, İstanbul, 167

Şekil 24’te görüldüğü üzere kumaşın bezemesi, şemse motiflerinin kırmızı zemin üzerine şaşırtmalı düzende yerleştirilmesinden oluşmaktadır. Şemselerin mavi üzerine krem rengi arabesklerden oluşan zengin bir bordürü vardır. Ortada, lotus çiçekleri ve kırmızı rozet motifleri dört dilimli bir kartuş yönünde yerleştirilmiştir. Zemin altın yaldızlıdır. Karmaşık bezeme kompozisyonuyla Fatih sultan Mehmed dönemine (1451-1481) atfedilse de, bu kumaş Raby’ye göre (1989, s. 101-104) .16. yüzyılın dördüncü on yılında en olgun dönemine ulaşan “saz üslubuna” uygunluk gösterir (Sakıp Sabancı Müzesi, 2003-2004;163).



Şekil 25: Yaklaşık 1540-50. Altın yıldız klaptan, lampas dokuma 314x68. Floransa, Museo Nazionale del Bargello, env. 2514 C. GFSSMF 32992, Medicilerden Savoylara Floransa Saraylarında Osmanlı Görkemi, Sabancı Müzesi, Osmanlı Bursa ya da İstanbul, 163

Şekil 25'te görüldüğü üzere Sultan I. Mahmud'a (1730-1754) ait bir kemha kaftanda birbirine paralel dalgalanan dallardan çıkan kozalak ve nar motifleri ile desenlendirilmiştir. Kırmızı zemin üzerinde konturları mavi ile belirlenmiş altın nar ve kozalaklar daha küçük çiçeklerle doldurulmuştur (Atasoy,2011;94).



*Şekil 26: Osmanlı Kültüründe Bahçe ve Çiçek Sultan I. Mahmud'un Kaftanı. TSM 15/ 584
Hasbahçe, Atasoy 1992a, 61, 94*

4.3. Atlas

İpekten dokunmuş esvaplık bir kumaş olup al, mavi, yeşil, sarı daima düz renklidir, ve üzerinde hiçbir tezyini motif bulunmaz; incesi ve kalını olur, fakat her iki çeşidi de sertçedir, el ile dokunulduğu zaman kendine has tatlı bir hışırtı çıkarır. İncelerinden orta halli ailelerde kızlar için gelinlik, oğlanlar için sünnetlik entari kesilir, genç kadınlar ve delikanlılar için de entari altına giyilen şalvar yapılırdı.

İnce ipekten dokunan ve Osmanlılığın son dönemlerinde makine üretimine dönüşen atlas dokumacılığın da saraydan halk tabakalarında uzanan yaygınlığı olagelmıştır. Padişahlara Bursa'nın al, mor, mavi, yeşil ve boylamasına yollu atlaslarından üstlükler dikilirken köy düğünlerinde de ata bindirilen gelinin başından aşağıya masmavi, kıpkırmızı atlas duvaklar örtülmüştür (Sakaoğlu, Akbayar, 2000:223).

Atlas, ince ipekten, sık dokunmuş, genellikle düz renkte, ve parlak bir kumaştır. Çözüğünde pamuk kullanılan atlaslar daha çok mefruşatta değerlendirilir. Kaynaklarda Bursa, İstanbul ile Avrupa atlaslarının adı geçer. 16. yüzyılda Firengi atlasın müzehhep (tezhipli, altın telle zenginleştirilmiş desen için kullanılır) ve çeşitli renkte sade atlasları ile Bursa'nın müzehhep atlasının adı geçer (Barkan, 1979:299-312).

4.4. Seraser

Seraser Farsça bir kelime olup “baştan başa”, “tümü” anlamındadır; ipekli ve baştan başa her tarafı altın ve gümüş tellerle işlenmiş eski ve çok kıymetli bir kumaşın adıdır, ki ekseriya seraserin altın ve gümüş telleri arasına inciler de katılmış oldurdu. Bilhassa ağır ve kıymetli kürk kabı olarak kullanılmış, en banali samur fervelelere seraser kaplanmıştı. Döşemecilikte de ancak tahtlarda kullanılmıştır. Topkapı sarayında Arz Odasında bulunan gayet geniş ve büyük tahtın şiltesi ile yastıklarına kaplanmış pek ipekli ve çok çok güzel bir kumaştır, bir imparatorluk tahtının döşemesi olmaya hakikaten layıktır (Koçu, 1967;207-208).

16. yüzyılın sonlarına doğru Osmanlı ipek kumaşları çeşitlerine seraser eklenmiştir. Tüm yüzeyi altın yaldızla ya da gümüş klaptanla kaplı olan seraser kumaşlar Osmanlı görkem ve kudretini yansıtmıştır. Türk kumaşları arasında en zengin ve kıymetli olanıdır. Osmanlı sarayında üst kaftanı olarak en fazla kullanılan kumaştır (Tezcan,1993).

Sade fakat çok görkemli desenleri vardır. Padişah tarafından devlet için hizmet görenlere, yabancı hükümdarlara ve elçilerine seraserden yapılmış kaftanlar hediye edilmiştir (Yetkin, 1993; 332-333).

Seraserin çözgüsü ipek, atkısı gümüş veya altın teldir (Bilgi, 2007;11).

Diğerlerine oranla, az sayıda seraser günümüze gelmiştir. Topkapı Sarayı’nda bile, iyi kaliteli seraser kaftanların sayısı, birlikte giyildikleri şalvarların sayısından azdır. İhraç edilerek ya da saltanat hediyeleri olarak gittikleri Rusya ve Doğu Avrupa ülkelerinde, daha fazla seraser örneği korunmuştur. Batı Avrupa ve Amerika’daki koleksiyonlarda çok az örnek bulunur (Atasoy,2001:220).

Serasere 1502 tarihli Bursa İhtisap Kanunnamesi’nde rastlanmaz. Buna göre en erken 16. Yüzyıl ortalarına doğru ortaya çıkan, ağır ve masraflı bir kumaştır. Çözgüsü ve atkısı ipektir. Atkısında altın alaşımlı gümüş tel kullanılır. Bazı cinslerinde teller kumaşın yüzünü baştan başa kaplar ve göz kamaştırır. Desen adeta teller arasında kaybolur. Seraserin dokunuşunda altın ve gümüş tel harcaması çok olduğundan, ayrıca gümüşün iki kere muameleden geçirilerek özelliğini kaybetmesinden ötürü dokunması kontrol altında tutulmuştur. Bu yüzden daha 16. yüzyılda seraser işleyen tezgahların sayılarının azaltılması için üst üste iki emir çıkarılmış, boşalan tezgahlarda serenk dokunması istenmiştir (Dalsar,1960;272-271).



Şekil 27: Seraser elçi kaftanı, ön, 18.yy,TSM, 13/86, Bursa'nın İpeklisi Seraser ,103

Seraser halkın pek satın alabileceği bir kumaş değildi. Sarayda daha çok kaftan, hil'at (elçilere giydirilen üst kaftanı), şalvar olarak kullanılırdı. Ayrıca sarayda taht döşemesinde ve şehzade yorganlarında da kullanılmıştır. Padişahın daha çok elçi kabullerinde ve sokakta at üstünde maiyetiyle halka görüldüğü zamanlarda görenleri etkilemek için giydiği bir kumaştı. Belki de bu sebeple hem fiyatı halkın ulaşamayacağı bir rakama yükseltiliyor, hem tezgah sayıları azaltılarak kısıtlanıyordu (Tezcan,2017:105).

4.5. Serenk

15. yüzyılın ikinci yarısından sonra görülen ve ipekle dokunmuş, bu kumaşın motiflerinde sırma ve tel yerine sarı ipek kullanılmıştır. Genelde zemin güvez renkli ve kendinden desenli olup üç renkli dokunmuştur. Çiçeklerdeki verevine çizgiler kumaşa işlenmiş hissini vermektedir. Çiçekli olanlarına “serenk”, düz olanlarına da “sade serenk” benekli olanlarına da “şahbenek” denilmiştir(Apak, 1997;30-31).

Serenk, kemha tekniğinde, fakat dokumasında altın veya gümüş teli bulunmayan bir kumaştır. Bunun yerine kullanılan parlak, sarı renk ipek ile altınlı kumaş izlenimi

yaratılmak istenmiştir. İçinde altınlı tel kullanılmadığından halkın da satın alabileceği daha uygun bir kumaştır. Seraser kumaş dokunması için bu kumaşları dokuyan tezgahların sayıları azalırken esnafın zarar görmemesi için serenk dokumaları tavsiye edilmiştir. Yerli İstanbul ve Bursa serenklerinin yanı sıra Acem serenginin de adı geçmektedir. Serenk de kemha kumaşın kullanıldığı yerlerde kullanılmıştır (Tezcan, 2017: 88).

4.6. Canfes

Canfes, hafif ipekli, ince taftaya benzer bir kumaştır. Atkı ipekleri taftaya göre kalın ve seyrekler. Genellikle düz renkte dokunur. Ancak bazen çözgü ve atkılarında farklı renkler kullanılarak yanardöner bir renk elde edilir. Yeşil, sarı, mor, al renkleri çok kullanılmıştır. Canfes daha çok ağır ipekli kaftanlara astar olarak kullanılmıştır. Ayrıca yazlık ferace, şalvar, içi pamuklu kapitone edilerek bebek kaftanı ve kışlık kaftan yapımında, mintan, takke, çorap, bohça, yatak örtüsü yapımında da kullanılmıştır (Tezcan, 2017:60-62).

Atkı ve çözgüsü ipek iplikten olan ve genellikle bezayağı örgüyle dokunan, perdahsız, tafta türü bir kumaştır. Canfes perdahsız olduğundan yıkandığı zaman parlaklığını ve kendine özgü sertliğini yitirmediği için özellikle saraylı kadınların beğenisini kazanmıştır. Yazlık şalvar, ferace, elbise, cepken ve mintan yapımında kullanılmıştır (Salman, 2004;102).

4.7. Kadife

Eskiden beri memleketimizde kadın ve erkek esvaplığı olarak kullanılagelmiştir; daha 14. ve 15. yüzyıllarda Bursa'da dokunmuş ipekli Türk kadifeleri Avrupa pazarlarında en makbul kumaşlardan biri olarak tanınmıştı. Kabartma nakışlı Türk kadifeleri ise zengin ve kibar harcı kumaş olarak meşhurdu (Koçu,1967;142).

Kadifeler; 16. yüzyılda Bursa kadifeleri dünyaca ünlü ve rakipsizdi. Kadife; tekniği, kullanıldığı yer, ihtiva ettiği malzeme itibariyle çok çeşitlidir. Düzüne sade, desenlisine münakkaş, zeminden kabartmalı olanına çatma denir. Kadife; çözgüsü ve atkısı ipek olan havlı kumaş olarak tarif edilir. Atkısında tel veya klaptan (ipek ipliğe

sarılmış altın veya gümüş alaşımlı tel) bulunana müzehhep kadife denir (Barkan,1942-43;15-40).

Kadifenin havı, esas çözgülerin arasında olan hav çözgülerinden yapılır. Bursa İhtisap Kanunnamesi'nde kadifeyle ilgili şu bilgi vardır: “Havın her teli bükülecek, rengi her yerde aynı olacaktır. Birkaç yıldır hav telinin birini büküp, diğerini bükürmüyordur. Bükülmeyenler ince oluyor. İki tel de bükülsün, müzehhep kadifenin 45-50 teli bir dirhem olursa kumaş sağlam ve parlak olur. Fakat 5-6 yıldır 60-70'i bir dirhem oluyor. Bu yüzden kumaş dayanıklı ve canlı olmuyor. Evvelce dokumada kullanılacak tele; yüz dirhem gümüşe bir miskal has Frengi altın katılıyordu. Şimdi kötü altından yarım miskal katıyorlar, bu yüzden kadifelerde eski canlılık kalmadı (Barkan,1942-43;15-40).

Kadifenin çeşidinden kavuk, takke, cebken, câmedan, hırka, entâri, şalvar, ayak terliği yapılmıştır. Ayrıca döşemelik olarak da kullanılmıştır. Zamanımızda düz kadifeler bir kadın kumaşı olarak bilinir, kabartma çizgili ve pamuklu-yünlü kadifelerden de erkek ceket ve pantolonları kesilir, hatta ayak takımı tarafından da giyilir harcıâlem kumaşlardandır (Koçu, 1967; 143).

Eski Türk kadifeleri el tezgâhlarında dokunmuştur; tekstil sanayii fabrikalaştıktan sonra kapitülasyonların sağladığı imtiyazlardan faydalanan fabrika mamulâtı Avrupa kadifeleri karşısında Türk kadifeciliği rekabet edemedi ve kadife artık türlü çeşitleri ile Avrupa'dan ithal edilir oldu. Ancak Cumhuriyet devrinden sonradır ki kadifeciliğimiz yeni bir hayata kavuşmuştur (Koçu,1967; 143).

14.15.yüzyıla damgasını vuran altın telinilmek olarak kullanıldığı bu kadife tür kumaşları Rönesans tablolarında din ve devlet adamlarının giysilerini süslemiş, 16 .yüzyılda altın çağına ulaşmıştır. Osmanlı sanatında gül, lale, karanfil, bahar dalları gibi motifler, üç benekler, Osmanlı kadifeleri üzerinde kullanılmıştır.

İslam sanatının en eski motiflerinden olan hurma ağaçlarıyla dolu madalyon deseni bir grup çatma kadife üzerinde görülür. Kaydırmalı eksende yerleşmiş sekiz dilimli, yıldız benzeri çiçeklerin bütün yüzeyi doldurduğu desen, Bursa kadifelerinde 16. Yüzyıldan 18. yüzyıla kadar kullanılan en yaygın desendir. Kaydırmalı düzende yerleştirilmiş yelpaze şeklini almış karanfillerin yüzeyi doldurduğu panolar Bursa kadifelerinde en yaygın olarak kullanılan şemadır (Tezcan, 2017:85).



Şekil 28: Çatma kadife yastık yüzü, zemini salbekli madalyon desenli, 17. yy, TSM, 13/1453, Bursa'nın İpeklisi, 83



Şekil 29: Çatma Kadife Yastık Yüzü, Zemini Madalyonlu, Merkezi Şua Desenli, 17.yy, TSM, 13/1440 , Bursa'nın İpeklisi, 82



Şekil 30: Çatma kadife yastık yüzü, zemini yelpaze şeklini almış karanfil desenli, 17. yy, TSM, 13/1451, Bursa'nın İpeklisi, 79

Şekil 28,29,30'da Çözüğü ve atkısı ipek olan kadifelerin atkısı klaptanla zenginleştirildiğinde ortaya telli kadife çıkıyordu. Padişah oğulları büyüyüp “çelebi”, “şehzade” konumuna gelince ilkin “altun telli kadife”den kaftanlar giyerlerdi. Bu onların geleceğin padişah adayı olduklarının ilk simgesiydi kuşkusuz (Sakaoğlu, Akbayar, 2000:221).

4.8. Zerbaft

Zerbaft sırmalı ve ipekli bir nevi olup ekseriya mefruşat için kullanılırdı(Yatman,1945:67).

Zerbaft, bazı motifleri altın tel ile dokunan kumaştır ki bunlara yukarıda geçen vesikalarda görüldüğü veçhile altınlı kadife, müzehhep kemha, namı verilmekte idi. Bu devirlerde bir de İstanbul dibası namıyla bir kumaşa tesadüf olunuyor. Diba cinsi iyi olan atlas nevindendir. Gerek renk ve gerek cins itibariyle zamanın en güzel kumaşıdır. Sarayın eski kayıt defterlerinde bunlara dibaî rumî denmiştir. İstanbul'da bu derece nefis diba yapılmadan evvel sarayın bu ihtiyacı Mısır, Şam, Sakız atlaslarıyla telafi edildiği anlaşılıyor. Sonraları bu ihtiyacı, Bursa, Şam, Halep temin

etmeye başlamıştır. Bu devre ait bazı kayıtlarda Amasya kemhası diye bir kayda tesadüf olduğu gibi Sakız, Bağdat, Mardin, Humuss da muhtelif kumaşlar yapıldığı biliniyor (Öz, 1946;63).

4.9. Dibai

Gümüş ve altın sırma tellerle dokunan kumaş (Önder, 1998;43).

15. ve 16. yüzyılda büyük rağbet görmüştür. Fransızlar bu kumaşa “brokard” adını vermişlerdir (Koçu, 1967;89).

Diba, geniş anlamda iyi cins atlas olarak tarif edilir. Kaynakların verdiği bilgilerden çıkan sonuçlara göre diba, atlas ile kemha arasında, zemini atlas dokuma, telli ve desenli bir cins kumaştır. Ancak zaman zaman dokumasında kullanılan altın veya gümüş telin miktarı değişmekte ve bol kullanıldığında “sade” kelimesiyle ifade edilmektedir. İstanbul’un telli al dibası, Bursa’nın ağır dibası üzerinde sırma nakışlısı, turuncu Bursa dibası, petek işi turuncu İstanbul dibası gibi yerlileri olduğu gibi Doğu ve Batı’dan gelen dibalar da avrddır: Haft (yedi) renk Acem Dibası, Venedik’in sair heft renk sade dibası, Nemçe (Avusturya) dibası, Ceneviz Lepe dibası gibi (Kütükoğlu, 1983: 67-346).

Bu kumaş ilk olarak Uzak doğu ve Orta Asya’da dokunmuş ve daha sonra Anadolu’ya gelmiştir. Yazılı kaynaklar Göktürk, Uygur ve Hazar Türklerinde bu kumaşın önemli bir yeri olduğunu ve çok kullanıldığını göstermektedir. Tarihi kaynaklarda ve Osmanlı kayıtlarında 15. yüzyıldan başlayarak adı geçen diba daha sonra Avrupa’da dokunmuştur (Salman,1981;28).

Altın,gümüş karışık dokunmuş, çiçekli, ipekli kumaşlara da “dibayı münakkaş” denilmiştir (Pakalın, 1993; 449).

Dibanın kullanım alanı çok geniştir. Giyim- kuşam olarak kaftan, şalvar, arakıyye (takke) yapımında, mefruşat olarak sedir örtüsü, yastık, perde, yorgan yüzü yapımında ve yapuk (eyer örtüsü) yapımında kullanıldığı tespit edilmiştir (Tezcan,1993;29).

4.10.Kutni

Kutni (kutni); çözgüsü ipek, atkısı pamuk ve ipek karışık atılmış, kalın, çoğunlukla yollu, eni dar bir kumaştır. Kadın kaftanı yapımında ve döşemelikte çok

kullanıldığından iyi tanınan bir kumaştır. 1576 tarihli bir belgeden anlaşıldığına göre boyasını sabitleştirmek için dokunduktan sonra fırınlanıyordu (Dalsar,1960;236).

Belgelere göre 90m boyutundaki bir topu için 420 dirhem çözgü ipeği kullanılıyor ve 6500 çözgü telleriyle dokunuyordu. Malzemenin eksiksiz kullanılarak dokunan kutnuya “Tekyeli” deniyordu (Dalsar,1969;296).

M.Zeki Pakalın Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü adlı eserinde “Kutni” maddesinde şunları yazıyor: “Kutnîden kadınlar önü açık, yanları yırtmaçlı ve içi astarlı entari yaparlardı. Entârilerin gerek önlerine, gerek yan yırtmaçlarına siyah gaytan harç dikerlerdi. Hint kutnîsi, kutnîlerin en makbulü idi (Koçu, 1967;166).

“Kutni” ipekli, kalın, en dar bir başka kumaştı. Fes kırmızısı zemin üstüne sarı çubuklu deseniyle tanınıyordu. İstanbul’luların döşemelik olarak kullandıkları bu kumaşa Anadolu halkı “kutnu” diyor ve bundan üç etek, dört etek, kenarları kaytanlı entariler dikiliyordu. Bu kumaşın Hindistan’dan gelenine veya o örnekte dokunanlarına “Kutni-yi Hindi” deniyordu (Sakaoğlu, Akbayan ,2000;224).

Alacanın benzeri bir kumaş olan kutni, atkısı pamuk ve çözgüsü ipek olan yollu (rayê, striped) bir kumaştır. Osmanlı İmparatorluğu’nun başlıca tekstil sanayi merkezlerinde, Şam, Gaziantep, Haleb, Bağdat, Bursa, İstanbul’da önemli ölçüde dokunduğu ve ihraç olunduğu gibi Hindistan’dan ithal edilen malların başında sayar. XVIII. yüzyıl sonlarına doğru Mısır’a ithal edilen Hint menşeli kumaşlar arasında kutni, bafta ve şal başta gelir. Bu ithalat dolayısıyla Mısır,Hindistan’la ticaretinde açık vermekte idi (Raymond,1973-1974;35,136).

Kutni Anadolu’da ve Suriye’de özellikle köylülerin alıp giyecekte ve döşemede çok kullandıkları bir kumaş çeşidi olarak yaşamaktadır.

Yakın zamana kadar ipekli denen ve çoğunlukla köylülerce kullanılan ipek (veya floş) ve pamuk kutnu-alaca-meydaniye üretimi, çoğunlukla köylerde, tezgahta işlenmekte idi. Genelde, tezgah sanayiinde eskiden beri kadın ve çocuk emeği üstündü. Bu çeşit kumaşlar arasında bu kumaşlardan desenli tül perdeler, jarse elbiselik, döşemelik kumaşlar, dantel ve kadifeler de vardır ve memleketin her tarafında satılmaktadır (İmer,2001:10-11).

Kutnînin (kutnu) ana vatanı Hindistan’dır. Türkiye’ye Hindistan ve İran’dan kutnu çeşitleri ithal olunuyordu. Pahalı Hint tekstilleri kullanımı ve ithalatı yüzünden altın ve gümüş kaçışını önlemek için XVIII. yüzyılda yasaklar çıkarılmıştır. 1776 tarihli

bir fermenda şunları okuyoruz: “hademe, esnaf v.s makulesinden hiçbir ba’dema çiçekli hint metâ’entari giymeyeler, hangi neviden olursa olsun Hint şalı kuşanmamaları ve ancak İstanbul ile Engürü (Ankara) şalı kuşanıp Bursa kutnusu, Şam alacası giymeleri” emr edilmiştir (Yener,1976; 139).

Kutnular, parlak düzeyli atlas tipinde bir kumaş olup ipeklilerden farkı, çözgü telleri ipek ve pamuk, atkı telleri çoğu kez pamuktur. Kutnu ipekli kumaşlarsan ucuz ve çeşitli yerlerde kullanıldığından ülkede daima ipekli yerine en çok rağbet gören kumaş çeşidi olmuştur (Dalsar, 1960; 42-43).

Kutnu, “kendine has renkleri, dokunuşu ve desenlerinin çeşitliliği ile “Doğu memleketlerine özgü bir kumaştır. Kutnu imalinde ipek tellerinin sayısı ve ağırlığı nizama bağlanmıştır. “Kutnular, yüzeyinde genelde saten bağlamanın hakim olduğu, birçok rengin yanyana kompozisyonu ile uzunlamasına yol yol çizgilerden oluşan, parlak yüzölçü dokumalardır”(İmer,2001;17)

Kutnu, çözgü yoğunluğu ile alaca ve meydaniyeden ayrılır. Kutnu, çok defa uzunlamasına mat ve parlak renkli şeritlerden oluşur, yukarıdan aşağıya ipek çizgiler ayrı renklerde olup çoğu kez sarıdır, sarı halim renktir. Kırmızı, siyah, beyaz ve krem beyaz renkler ahenkli biçimde dokunmuştur (İmer, 2001; 17-21).

Kutnuların dış dış dokumalarından (dışlemeli) yatak çarşafı ve kadın şalvarı yapılır. Osmanlı geleneksel toplumunda, kadın giysilerinde kadın erkek entarileri ve kaftanları, döşemelik olarak yastık, döşeme üstü, perde, çarşaf ve astar olarak kullanılan çeşitleri vardır. Kutnularda farklı renklerde uzunlamasına, yollara kalem denir (buradan kalemkâr tekstiller) (İmer, 2001; 19-20).

Kadın üst giysisi olarak kutnudan üçetek, içi astarlı entari, şalvar yaygın bir kullanım şekli idi.

4.11. Çuha

Yünlü dokumaların başında Osmanlıların “çuka” dedikleri çuhalarla sof ve şallar gelir. Çuha üretim merkezi Eğin ve Selanik’tir. Fakat hem sivil hem askeri hayatta üst giyimi olarak çok kullanılmıştır (Tezcan,1993;23-25).

Çuha, geçmiş yüzyılların en temel giyim malzemelerinden birisi olmuştur. Gerçekte kelime anlamı “Yün Mensucat, yünlü kumaştan yapılan giysi” dir. Aynı anlama

gelen Farsça “Çuka” kelimesinden alınmıştır. Nitekim eski yazılı Türkçe belgelerde hep “Çuka” olarak anılmaktadır (Küçükerman, 1988;65).

“Yün mensucat (dokumalar), yünlü kumaştan yapılan esvap” (Hüseyin Kazım, Büyük Türk Lugatı); aynı anlamda Farsça “çuka” kelimesinden alınmıştır. Eski metinlerin çoğunda “çuka” diye yazılır. Yüzyıllar boyunca yerli malı ve ithal malı olarak kullanılagelmiştir, eski yabancı çuhaların en makbulleri de İngiliz ve Fransız çuhaları olmuştur. Çuhadan kadınlara kışlık ferace kesilmiştir; fakat çuha asıl erkek esvaplarında kullanılmış, çuhadan cebken, câmedan, fermene, yelek, çakşır, potur, yakın geçmişte de kaput, avniye yapılmıştır (Koçu,1967; 88).

Çuha;çözgü ve atkısı has yünden eğrilmiş iplikten, havlı ve tok bir kumaştır. Genellikle sade, düz renk olarak tanınır. Fakat kaynaklarda münakkaş (nakışlı, desenli)çuha da geçmektedir. Osmanlı Devleti özellikle askeri kıyafetlerde yerli çuha kullanmak istemiştir. En erken yerli çuhalar Eğin çuhasıdır. Yerli çuha dokuyan merkezlerden ikinci ve en önemlisi Selanik’tir. Öğrenildiğine göre 15. Yüzyılda İspanya ve Portekiz’den sürülen ve yünlü dokumacılık tekniğini çok iyi bilen Yahudiler, Ege ile bilhassa Selanik ve çevresine yerleşmişlerdir. İşte Selanik’teki çuha üretimini bu Yahudiler başlatmıştır (Kütükoğlu,1981;519-605).

Selanik ve civarı 18.yüzyıl sonuna kadar faaliyetini sürdürmüştür. Yeniçeri Ocağı’nın kaldırılmasından sonra (1826), yeni kurulan Asakir-i Mansure-i Muhammediyye teşkilatının kıyafeti için gerekli çuha ihtiyacı dışardan karşılanıyordu. Bu da çok pahalıya maloluyordu. Önce mevcut fabrikalar iyileştirilmeye çalışıldı. Beykoz’daki fabrikaya üç yeni tezgah ilave edildi (1828). İslimye’de Dobro Celasko tarafından başlatılmıştır. Buna 1842’den sonra devlet el koymuştur (Kütükoğlu,1981;548).

Çuhadan erkek esvaplarına üstlüklerin göğüs kısımları, omuzları, kol yenleri, potur ve çakşırlarda da dizden yukarı ön kısımlar, bazen paçalar ya kılabledan ile ipekle yahut sırma ile işlenmiş, süslenmişlerdir. Bütün kumaşlarda olduğu gibi çuha fiyatları, harcanan yün çilesi üzerinden tespit edilir, renklerde fiyatlarda ufak farklar yapardı, 1582 tarihli bir fermanın İstanbul piyasasında çuhanın en makbulünün kırmızı çuhalar olduğu öğreniliyor (Koçu,1967; 88-89).

Ateş alı gayetle parlak eski bir Venedik çuhası da memleketimizde “ıskarlat” adı ile şöhrat almıştı ki bu isim bu kumaşın İtalyanca adı olan scarlato’dan (skarlato)

bozmadır. Padişah maiyetinde bulundukları zaman Yeniçeriler ıskarlattan kesilmiş sırmalı alay esvapları giyerlerdi(Koçu,1967; 88-89).

Yine eski fermanlardan ve narh defterlerinden öğreniyoruz ki hazır çuha esvap satıcıları da sıkı bir devlet kontrolü altında idiler. Hazır çuha esvapların boyları, kolları, etekleri, astarları, düğmeleri nasıl olacağı teker teker tespit edilmişti (Koçu,1967; 88-89).



5. OSMANLI DÖNEMİ KUMAŞLARINDA MOTİFLER

Sanatın asıl özelliği belirli bir nesneyi üretmeyi amaçlayan ve bir tasarım ya da kurmaca sonucunda ortaya çıkan bir etkinlik olması; insanın yaratıcı gücüne bağlı bulunmasıdır (Bozkurt, 1995;169).

Bir süsleme işinde tekrar eden resim ve şekillerin her birine “motif” denir. Motifler; toplumların gelenek, görenek, zevk, anlayış ve inançlarının bir ifadesidir. Türk süsleme sanatlarının ana unsurlarından biri olan motiflerin zenginliği ve çeşitliliği, bu sanatların tarih boyunca ileri bir düzeye ulaşmasını sağlamıştır (Şengül,1990;3).

Motiflerin oluşmasında tarihten gelen ve toplumları biçimlendiren kültürel birikimler, yaşanan yenilikler kadar önemli unsurlardır. Türk sanatında bugün bilinen ilk motifler Orta Asya’da göçebe yaşam tarzı içinde gelişen ve günlük kullanım eşyaları üzerinde görülen örneklerdir. Ahşap, metal malzemeler ve dokuma ürünleri gibi eşyalar üzerine tabiattan esinlenerek yapılan bu stilize hayvan motifleri hayvan üslubu olarak adlandırılır (Özkeçeci, 2014;67).

Pek çok malzeme ve yüzey üzerinde karşılaşılan hayvan motiflerinin temelinde hayvanların sahip olduğu güç ve aralarındaki mücadeleler sanatkârlara daima ilham kaynağı olmuştur. Tek figürlerin yanında ana teması yırtıcı ve efsanevi bir hayvanla geyik, keçi gibi zayıf bir hayvanın mücadelesini tasvir eden bu eserler, yaşanan hayatın zorluklarını yansıtır. Çok keskin bir gözleme dayanan, gerçekçi, dinamik ve canlı bir ifadeye sahip bu motifler, usta işçilikleri ve etkileyici görünümünün yanında simgesel anlamlar taşır. Birçok sanat eserinin temel unsuru olarak kullanılan bu figürler kuvvet, bereket, kötülük, iyilik gibi çeşitli kavramların sembolleri olarak kabul edilmiştir (Özkeçeci, 2014;67).

Yerleşik hayata geçişle birlikte giderek yaşam biçimiyle motiflerin değiştiği ve bitkisel unsurların ağırlık kazandığı görülür. Uygurlar döneminde benimsenen inanç sistemleri ile bağlantılı olarak yeni ve güçlü bir sanat anlayışı ortaya çıkmıştır. Selçuklular döneminde rumi ve geometrik motifler öne çıkarken Osmanlı döneminde bitkisel bezeme daha yoğun kullanılmıştır (Özkeçeci,2014;67-68).

Türk süsleme sanatlarında Anadolu Selçukluları döneminden itibaren Uzak Doğu kökenli Hatayi ve Rumi tarzları etkili olmaya başlamış, Osmanlı sanatının son dönemine kadar da bu etkilerini sürdürmüşlerdir (Şengül, 1990;3).

Türk motif gruplarında özellikle figüratif unsurlarda motiflerin simgesel anlamlarına dikkat çekilir. İslam öncesi Türk toplumlarında veya diğer toplumlarda süsleme motifleri estetik özelliklerinden çok yoğun biçimde sembolik değer taşımaktadırlar. Hatta putperest toplumlarda put ve totem olarak tasvir edilmektedir (Özkeçeci, 2014;68).

İslamiyet'in kabulünden sonra İslam dini bu tarz yaklaşımları reddettiği için İslam ve sonrası Türk sanatında tamamen olmasa da büyük ölçüde motiflerin simgesel yönleri giderek silinmiştir. Kalanların ise daha çok İslam düşüncesi içinde sadeleşmiştir. Zamanla çoğu sembolik hayvan ve insan figürü ya yazma eserlerdeki resimler içinde sınırlanmış veya sadece birer estetik süsleme unsuru haline gelmiştir. Tıpkı hayvansal motifler, efsanevi varlıklar, ejder motifi gibi (Özkeçeci,2014;68).

Türk ve İslam sanatı içinde gelişen bu sanat anlayışı tamamen bilinçli bir tercih, tartışma ve tereddüdü ortadan kaldıran, inançtaki irade gücünü ortaya koyan bir biçimdir. Bu tercih ile resim ve heykel alanında bu çekinceli ve hassas yaklaşım Müslüman sanatçıyı soyut formlara yöneltmiştir. Diğer sanat çevrelerinde figüratif kompozisyonların tâli unsurları olan bitkisel veya geometrik bezemeler bu anlayış içinde yeniden değerlendirilerek farklı ve özgün bir boyut kazanmış, inanılmaz gelişmeler göstermiştir (Özkeçeci,2014;68).

Türk sanatında kullanılan motifler tüm İslam dünyasında ortak olarak kullanılmıştır. Bu sebeple birçok toplumun katkısıyla gelişerek inanılmaz bir zenginlik, çeşitlilik ve iç içe geçmişlik arz eder. Bazı örnekler o derece farklı biçimlendirilmiştir ki motifin bir yaprak mı bir çiçek mi veya bir rumi mi olduğunu söylemek zordur. Bu gelişmiş motif birikimini gruplandırarak sınırlamak yeni tasarımcılar için kısıtlayıcı olabilir (Özkeçeci,2014;68).

İlk dönemlerden itibaren Türk sanatında görülen motiflerin en temel özelliği mükemmel bir üsluplaştırma olmuştur. Sanatçılar bir bitkiyi, bir hayvanı veya çiçeği tabiatıta görüldüğü gibi değil onu görmek istedikleri gibi resmetmişlerdir. Bu sebeple yüzyıllar içinde gelişip olgunlaşan ve ideal formlar kazanan motifler görünenden farklı olarak birer grafik tasarım ürünü olurlar (Özkeçeci,2014;68).

Osmanlı kumaşlarının motifleri ve kompozisyon şemaları yüzyıllara göre değişen şekiller göstermiştir. 15.-16. yüzyıllardaki iri motiflerin yerini giderek küçülen motifler almıştır. 17. yüzyıl sonundan itibaren Osmanlı dokumasında Avrupa

etkilerinin kendini hissettirdiği görülür. Buketler halinde yüzeyi dolduran çiçek motifleri bu yüzyılda çok görülür (Tezcan, 1993;53).

İslam dini resim ve heykeli yasakladığı için Türk sanatkarları tüm güçlerini süsleme sanatlarında yoğunlaştırmışlar ve doğadan aşırı derecede soyutlayarak stilize etmişlerdir. Başka bir deyişle, doğayı hiç değiştirmeden taklit etmek yerine onu üsluplaştırmayı benimsemişlerdir (Şengül, 1990;3).

Süsleme sanatlarının en temel ögesi motiftir. Motifler, çoğu kez toplulukların gelenek ve göreneklerini yansıtan, onların zevk, görüş ve inançlarının ifadesi olarak gelişmiş, üsluplaşmış o milletlerin sanat simgesi ve temsilcisi olmuştur. Birçok motif eski Türklerden gelmiş olmasına rağmen Osmanlılar döneminde en güzel örneklerini vermiştir (Ertürk, 2018;51).

Sanat ve sanat ürünleri çağdan çağa ve toplumdan topluma çok değişik biçimlerde değerlendirilmiştir (Öztürk, 1984; 401).

Sanatın asıl özelliği belirli bir nesneyi üretmeyi amaçlayan ve bir tasarım ya da kurmaca sonucunda ortaya çıkan bir etkinlik olması; insanın yaratıcı gücüne bağlı bulunmasıdır (Bozkurt, 1995;169).

Süsleme sanatlarının kökeni, tarih öncesi dönemlere uzanmaktadır. İnsanlık tarihi ile başlayan süslemecilik, insanın kendi yaşadığı ortamı, kullandığı eşyayı ve çevresini güzelleştirmek amacıyla oluşmuştur. Her dönemde değişen sanat ve kültür birikimleri, süsleme sanatlarına yeni bir görünüm kazandırmıştır. Süslenme ya da süsleme olgusu, toplumların birbirinden farklılaşmasını sağlamış, yaşamsal dönemlere ait sosyolojik, ekonomik, politik ve dini inançları yansıtmada kullanılmıştır (Türkoğlu, 2002).

Resim sanatının bir dalı olan süsleme sanatları, belirli bir yerin, eşyanın, abidenin daha da güzelleştirilmesi için üsluplaşmış şekil ve motiflerle değerlendirilmesidir. Türk süslemesinin zenginliği motif çeşitlerinin bolluğu ve motiflerinin son derece estetik bir yapıya sahip oluşlarından ileri gelmektedir. Bu denli bir oluşumun nedenlerinden biri de Türk sanatkârların dini yasaklar nedeniyle resim ve heykel sanatlarında kısıtlanması ve süsleme sanatlarına yönelmesidir. Sanatkârlar hayal gücünü bu alanda ileri derecede bir stilizasyona, bazen ise soyutlamaya kadar giden, modası geçmeyen yapıtlar meydana getirmede kullanılmıştır. Yüzyıllar boyu devam

eden geleneklerle yoğrulmuş olarak dekoratif sanatların ileri bir düzene ulaşmasını sağlamışlardır (Yavuz, 2008).

Süslemecilik insanlık tarihi ile başlar. Kendini, yaşadığı ortamı ve kullandığı eşyayı göze en hoş gelecek şekilde süslemek, onu sanat anlayışı ile biçimlendirmek, insanoğlunun adeta doğal bir tutkusudur denilebilir. Gelmiş geçmiş uygarlıkların arasında, süsleme sanatları en olgun ve seçkin bir seviyeye ulaşmış milletlerden biri de şüphesiz Türklerdir. Türk, Orta Asya'dan başlayarak, yakın doğuyu da içine alan milli sanat kültürünü yüzyıllardan beri Anadolu ve Trakya'da çok başarılı bir şekilde yürütmüştür (Keskiner, 1978;9).

Türk zevkini tezyinat vadisinde tanımak ve seyretmek için şekil, renk ve işçilikte eriştiği üstün seviyenin sırrını aramak ve bulmak gerekir. Sanki mucizevi bir el, bu milletin eli olmuş, onu sadece cengaverlikte bırakmayıp, adaletin, asaletin, güzel ahlakın ve zevkin vazgeçilmez sembolü haline getirmiştir. Maddi ve manevi her değer, içinde sakladığı kıymet kadar aleme sunulmuş şekli de önemlidir. Bu sunustaki incelik ve zarafet, verilenin önemini anlatmaya yardımcı olur (Birol, Derman, 2021;13).

Selçuklu ve Bizans İmparatorluklarının mirasçısı olan Osmanlılar, Selçukluların geleneklerine uymuşlar, Bizans geleneğini ise itmişlerdir. 15. yüzyılın ikinci yarısında Osmanlı süsleme sanatı bu etkilerden tümüyle kurtularak kendine özgü özellikleri ile gelişmesini sürdürmüştür (Mert, 2008).

16. yüzyılda sanat alanında altın çağ yaşanmıştır. Osmanlı'nın Klasik Çağı diye adlandırılan bu dönemin sonlarına doğru ülkenin siyasi ve ekonomik anlamda zora girmesi sanat anlamında da bir durgunluk yaşanmasına yol açmıştır. 17. yüzyılda ise yavaş yavaş ülkeye Batı etkileri girmeye başlamıştır. Bu dönemde bazı sultanlar bu etkilere ilgisiz kalırken bazılarının ise Batı sanatından etkilendiği gözlemlenir (Tezcan, 1997;72).

18. yüzyılda Fransız ihtilali yeni fikirlere yol açmıştır. Avrupa'da buharlı makinenin keşfi ile Osmanlı yerli sanayi büyük zarar görmüştür. Bütün bunlara rağmen Sultan III. Ahmed ve Sultan I. Mahmud dönemlerinde çeşitli ve kaliteli kumaşlar yapılmıştır. Bu yüzyılda "Lale Devri" yaşanmış ve "Türk Rokoko" üslubu geliştirilmiştir. (Gürsu,1988;136).

13.yüzyıl öncesi Türk süsleme sanatları, Osmanlı dönemi süsleme sanatlarının temelini oluşturmaktadır. Orta Asya ve Uzak Doğu etkileri, Uygur, Çin ve Hun sanatlarının etkileri Türk süsleme sanatlarının gelişmesinde etkili olmuştur. Yakın Doğu’da İmparatorluğu bu sanatın gelişmesinde büyük rol oynamıştır. Türk süslemesinde görülen diğer bir etki de Yakın Doğu ve Anadolu’da hakimiyetlerini sürdürmüş olan eski uygarlıkların izleridir. Örneğin Helenistik çağın, Hititlerin, Sümerlerin, Sasaniler’in ve Bizans’ın sanat kavramlarını bir karşılaştırma zemini olarak göstermek mümkündür (Aslanapa, 1972).

Gelenekler ile yeni icatlar, keşifler ve dönem medeniyetleri ile ilişkilerin çoğalması da Türk süslemeciliğine yeni renkler, motifler ve desenler getirmiştir. Bu açıdan ele alındığızaman süslemenin tarihsel gelişimini Akar ve Keskin, şu şekilde belirlemişlerdir;

. 13. yüzyıldan önceki süslemeler

.13. ve 14. yüzyıl, Selçuklu ve Beylikler dönemi süslemeleri

. Osmanlı erken devir ve 14. yüzyıl süslemeleri

. 16. ve 17. yüzyılın ilk yarısının süslemeleri ki bu dönemde doruğa ulaşmış ve sanatın her dalında çok başarılı olmuştur. Böylece bu dönem süslemeciliği “klasik devir” olarak tanımlanmaktadır.

“Türk Rokokosu” başlığı altında toplanan 18. ve 19. yüzyıl süslemeleri (Akar,Keskiner, 1978).

Ecdadımız, mana aleminin samimi her türlü mübalağa ve gösterişten uzakengin güzelliğini kendi estetik anlayışları içinde bu motiflerden meydana getirdikleri desenlerle, kullandıkları eşyaya, yaşadıkları mekana işlemişlerdir. Süsleme unsuru olan bu bezemeler ve onları meydana getiren motifler, devirlerin tecrübe ve zevk süzgecinden elenerek, erişilmesi zor bir zirveye ulaşmıştır. Bu sebeple tezyini sanatlarımızda süs unsuru olan desenlerin anlatılmasına geçmeden bu desenlerin yapıtaşları olan motifleri tek tek tanımak icap eder. Böylece desen çizmek için lüzumlu malzeme hazırlanmış iyice kavranmış olur. Bu düşünceyle motifleri tek tek ele almadan evvel sınıflandırmak, gruplar halinde toplamak yerinde olur. (Birol, Derman, 2021;13).

Süslemecilik Türklerde dört büyük etki altında gelişerek doruğuna ulaşmıştır:

*Orta Asya ve uzak doğu etkileri. Uygur, Hun ve Çin sanatının anlayışları, Türk Süslemeciliğinden hiçbir zaman kaybolmamıştır denilebilir. Birçok motif ve desenlerin kökenlerini özellikle Uygur resimlerinde aramak gereklidir.

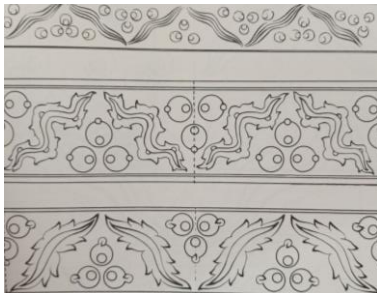
* Yakın doğuda varlıklarını sürdürmüş olan pek çok toplumun kültürleri, dinleri ve sanat anlayışları da çok etken olmuştur. Başta on bir on ikinci yüzyıl İran Selçuklarının kendilerine öz kavramları, İlhanlıların parlak ve atak sanat ibdaları, Timurluların ince ve zarif sanat görüşleri, Memlukların, Celyairlerin, Muzafferilerin, Akkoyunlu ve Karakoyunlu Türkmenlerinin ve nihayet Safavilerin süsleme sanatlarında gösterdikleri başarılı buluşlar, Türk Süslemesinin oluşmasında büyük rol oynadığı kesin olarak kabul edilebilir.

*Türk süslemesinde görülen diğer bir etki de Yakın Doğu ve Anadolu'da hakimiyetlerini sürdürmüş olan eski uygarlıkların izleridir. Örneğin; Helenistik çağın, Hititler'in, Sümer'lilerin, Sasaniler'in ve Bizans'ın sanat kavramlarını bir karşılaştırma zemini olarak göstermek mümkündür.

*Yöresel etkiler: İklimler, doğa örtüleri, imparatorluğun o yere verdiği önem ve ihtiyaç, çeşitli bölgelerde paralel üsluplar ve ekoller oluşturmuştur. Örneğin: Bağdat, Musul, Tebriz, Diyarbakır, Orta Anadolu, (Konya, Kayseri, Sivas) Amasya, İstanbul, Bursa, Edirne ekolleri kendilerine özgün özellikler taşıyan süslemelerle doludur (Keskiner, 1978;9).

Bu dört etkinin yanı sıra her devrin kendine göre değişen bir sanat kültürü anlayışı da göze çarpmaktadır. Yeni icatlar ve keşifler, batı dünyası ile ilişkilerin çoğalmasa Türk süslemeciliğine yeni renkler, motifler, desenler getirmiştir (Keskiner, 1978;9).

5.1. Çintemani Motifi



Şekil 31: Türk Tezyini San'atlarında Motifler, 97

Şekil 32:İpek, 97

Şekil 33: Çatma ve Kemha, Osmanlı İpekli Dokumaları, 60



Şekil 34. İpek,97

Şekil 35: İpek, 94

Şekil 31, 32, 33, 34 ve 35'te çintemani motifinin sırasıyla çizimi, kumaşlar üzerindeki kullanımı farklı şekillerde gösterilmiş olup en sondaki motif kaplan postu ile gösterilmiştir.

Sanskritçe'den gelen çinta-mani ismi, Budizm'de hazine topu ya da arzuları gerçekleştiren cevher manasına gelmektedir. Hindistan kaynaklı Budist felsefesinin ürünüdür (Doğanay, 1999;326).

Çintemani biri üstte diğer ikisi altta olmak üzere üç yuvarlak benekten ve yan yana uzanan iki dalgalı çizgiden meydana gelir. Dairelerin içine merkezleri noktanın ortası olmak üzere iki daire çizilerek birer hilal motifi elde edilir. Farklı kalınlık ve renklendirmelerle bu formun değişik yorumları yapılmıştır (Özkeçeci, 2014;116).

Dokumacılık sanatından evvel insanların hayvan postları giyerek bunları halı, kilim, yastık, örgü gibi çeşitli ve değişik amaçlarla kullandığı bilinmektedir. Konuya duyulan ilgi yüzyıllar boyu eski Türklerde olduğu kadar bütün topluluklarca da sürekli olarak devam ederek günümüze kadar gelmiştir (Keskiner, 1923;125).

Üçgen şeklini hatırlatan ikisi altta biri üstte üç yuvarlak ve iki dalgalı çizgiden meydana gelir. Tezyinatta, üç yuvarlak benek bazen yalnız olarak da bulunur. Bu beneğin içine çizilen daireler motife hilal şeklini verir. Çeşitli yayınlarda, şimşek, bulut, dudak ve kaplan postu gibi değişik isimler altında çıkan dalgalı çizgi motifi yalnız başına da görülmektedir. Bu motif, örneklerde farklı şekiller gösterir (Birol, Derman, 2021;169).

Çintemani grafik etkisi çok güçlü bir motiftir. Bazı örneklerde yalnız noktalar, bazılarında sadece dalgalı çizgiler vardır. Düzenleme içindeki iki dalgalı yatay çizginin kaplan postu, şimşek, bulut, ejder gibi adlandırmaları olduğu kadar üç noktadan meydana gelen motife de kurs, pars beneği, ay, top, kutsal inci gibi isimler verilmektedir (Özkeçeci,2014;116).

Çini, kumaş, taş işleme ve kitap sanatları gibi bütün süsleme alanlarında kullanılan bu motifin üç noktadan meydana gelen şekline Çin’liler ve Japonlar tarafından ‘tama’tabir edilerek, Buda’nın üç kutsal vasfını temsil ettiğine inanılır (Keskiner,1923;125).

Timur ele geçirdiği kalelere çintemanili bayrağını bir alamet olarak diktirmiştir. Timur Devleti dönemine ait sikkelerde görülen üç beneğe Timuçin adı verilir (Özkeçeci,2014,116).

Ayrıca Timur sikkelerinde rastlanan bu motife “Timur Damgası” da denmektedir. Dalgalanan iki çizgi, şimşek, kaplan postu, kaplan çizgisi, dudak ve bulut olarak farklı isimlerde kullanılmıştır. Osmanlı sanatkârları bu motifi güç kuvvet ve saltanat sembolü olarak da kabul etmişlerdir (Birol, Derman,2001;69).

Selçuklu döneminde üç benek motifi özellikle lüster teniğinde yapılan çini ve seramiklerde kumaş deseni olarak karşımıza çıkar. Saray şehnamecisi Seyyid Lokman’ın yazdığı, minyatürlerini Nakkaş Osman ve ekibinin yaptığı Hünername’deki tasvirler başta olmak üzere Osmanlı minyatürlerinde görülen kaftanların kumaşlarında, padişahın oturduğu tahtın minderinde, atların eyer örtülerinde benek ve pelengi motiflerin eski gelenekleri yaşatmak üzere kullanıldığını düşünebiliriz (Saner, Eryavuz, Bilgi, 2020;50).

Tezhip sanatında kullanılan motiflerdendir. Bugünkü bilgilerimize göre TSMK-EH 1512’deki 921/1515 tarihli Mantıku’t tayr adlı yazma eserin sahife kenarlarında en erken örnek olarak görülmektedir. Bu tarih, Yavuz Sultan Selim’in Tebriz’i alıp (1514), buradaki sanatkârları İstanbul’a getirmesinden sonraya rastlamaktadır. Orta Asya kaynaklı olan bu motif, sanatımıza büyük bir ihtimalle Tebrizli Türk sanatkârların armağanıdır (Birol, Derman, 2021;169).

16. yüzyıldan başlayarak Türk kumaşları ile dolayısı ile giyim eşyası üzerinde kullanılmış bir işleme motifin adıdır. Buda tasvirlerinin altında güneş ve ayı temsil eder bir kurs (daire) resmedilir ve Budist aleminde bu kursa kutsiyet verilmiştir,

“taman” diye anılır. Tamandan alınarak kumaşlarımızda kullanılmış nakış motifinin esası, ikisi altta ve biri üstte üç kurstan mürekkeptir, şöyle ki: her kurs, iç kenarlarında birleşmiş iç içe iki veya üç kurstan teşekkül eder ve bu kursların kenarları iki veya üç hilal şekli verir. İşlenirken, göbekteki daire ile onun etrafındaki hilaller ayrı ayrı renklerde, mavi, sarı, kırmızı ipekle yahut altın veya gümüş tellerle işlenir. Ayrıca Çin ejderhası da üsluplaştırılmış, dalgalı iki çizgi halinde ifade edilmiş ve bu çizgiler çiftler çiftler kursların arasına serpilmiştir. Bazen de içleri hilalli üç kurs, üsluplaştırılmış Türk çiçek motifleri arasına konulur (Koçu, 1967;81-82).

İslamiyet’e Budizm’den girmiş bir inanca göre bu kurs işlemlerde bir uğur görülüş, kazaya belaya karşı koruyucu bir tılsım bilinmiş, bundan ötürüdür ki bilhassa erkek iç çamaşırlarına, gömlek ve iç donları ve çamaşır bohçaları üzerine işlenmiştir. Topkapı Sarayı Müzesi’nde Türk çiçek motifleri arasında çintemani işlenmiş bir şehzade (prens) donu vardır ki sahibinin kim olduğu tespit edilememiştir. Çintemani nakışların iç gömleklerinden ziyade iç donlarında görülmesi içinde bu tılsımlı motifin kudret-i reculiye ve zürriyet üzerinde müessir olduğu söylenebilir. Çintemani, “çintemânî” şeklinde de telaffuz edilmiştir (Koçu, 1967;81-82).

Osmanlı sanat eserlerinde 15. yüzyıldan itibaren görülmeye başlanan üçgen düzende yerleştirilmiş üç benek motifine biçim benzerliğinden dolayı 20. yüzyılın başlarında “çintemani” denmişti. Çintemani Sanskritçe inci tanesine benzeyen ve eline alanların tüm isteklerini gerçekleştirdiğine inanılan cevherin adıdır. Uygur sanatında “körkle muncuk” denen alevli cevher de aynı anlamı taşır (Saner, Eryavuz, Bilgi, 2020;50).

Hayvan postlarından esinlenen benek ve dalgalı çizgiler özellikle kumaş ve halılarda tercih edilen motiflerdi. Narh defterlerinde “peleng nakışlı seccade” diye kaydedilen halıların da kaynağı sultanın kaplan postunda namaz kılması ve vezaret hediyesi olarak post göndermesiydi. Dönemin arşiv belgelerinde geçen “Bursa beneği”, “Şahi benek” “pelengi nakışlu,” ”nakş-ı pelengi” gibi kumaş isimlerinden yola çıkılarak, Osmanlı sanatının bu geleneksel motifine Budist ikonografisinden daha farklı anlamları olduğunu vurgulayan yeni isimler verildiğini söyleyebiliriz (Saner, Eryavuz, Bilgi, 2020;50).

Motifin değişik uygulamalarına 15. yüzyılın ikinci yarısından 17. yüzyılın onuna kadar ipekli dokumalarda, ipek veya keten dokuma üzerine işlemeli bohça ve yorgan

yüzlerinde, halılarda, duvar çinilerinde ve seramik evanide, taş ve madeni eserlerde, askeri teçhizat, Topkapı Sarayı'ndaki taht ve dolap kapakları gibi sedef –boğa kakmalı ahşap eserlerde rastlanır (Saner, Eryavuz, Bilgi, 2020;51).

Beneklerin içlerinde bazen hilal şeklinde süsler olması ve dalgalı çizgilerin şimşek veya buluta benzetilmesi de nevrüz yıldızı ve kozmik sembollerle ilişki kuran görüşlere yol açmıştır. Dönemin beğenisine uygun dokunan kumaşlarda hatayilerin ve natüralist çiçek desenlerinin arasında da kendisine yer bulan motif, Osmanlı kumaşlarından esinlenen İtalyan dokumalarında da tekrarlanmıştır. Ne var ki Batı sanatının etkilerinin görülmeye başladığı 18. yüzyılda çintemani artık unutulmuştu (Saner, Eryavuz, Bilgi, 2020;51).

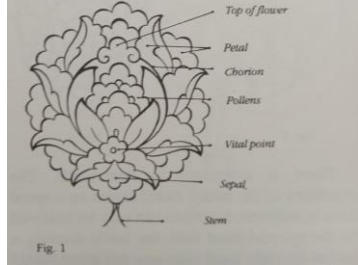
Osmanlı Saray'ında da buna oldukça önem verildiğini görmekteyiz. Tahsin ÖZ, 'Türk Kumaş ve Kadifeleri' adlı eserinde Osmanlı hükümdarlarının saraylarında aslan, kaplan, pars gibi çeşitli vahşi hayvanları bulundurarak bunların postlarından kendilerine seccade yaptırdıklarından bahisle, vezirlik verilen kişiye Enderun Hazinesi'nden gönderilen Vezaret takımları arasında iki kaplan postunun bulunmasının bir gelenek olduğunu yazmaktadır (Keskiner, 1923;125).

Çeşitli yüzyıllarda yapılmış pek çok minyatürlü yazma eserlerimizde de kaplan veya parsa postundan elbise ve külah giymiş insanları gösteren sahneler bulunmaktadır. Düzenleme içinde görülen iki yatay çizginin kaplan postu, şimşek, bulut, ejder gibi değişik yorumlamaları olduğu kadar üç noktadan meydana gelen motife de kurs, pars beneği, ay, top, kutsal inci gibi çeşitli isimler verilmektedir (Keskiner, 1923;125).

II. Murat'a ait ipekli kaftan da yalnızca çintemani motifi ile süslenmiştir (Özcan,2002, 303).

Çintemani motifi, dokumalarda (çatma, kumaş, kaftan, kavuk örtüsü), halı ve çini sanatında, tezhipten daha geniş bir kullanım sahası bulmuştur (Bırol, Derman, 2021;169).

5.2. Hatayi Motifi



Şekil 36. Türk Tezyini San'atlarında Motifler, 65

Şekil 37: Türkiye Tekstil Tarihi, 146

Şekil 36'da hatai motifinin çizimi kağıt üzerinde gösterilirken, 37'deki şekilde bu motifin kumaş yüzeyinde desenlendirilmiş hali gözükmemektedir.

Süsleme sanatlarının başlıca motiflerinden biri olan hatayi, Türk tezyinatında bitkisel desenlere temel teşkil edecek derecede yaygın ve önemli bir çiçektir, daha doğrusu bir çiçek grubudur. Bir çiçeğin dikine kesitinin stilize edilmiş formundan ortaya çıkar (Özkeçeci, 2014;76).

Orta Asya'dan gelen ve Çin sanatının etkisiyle gelişen bu şekil, çoğu kez çiçek ve goncaların aslı belli olmayacak derecede stilize olmasıyla değişerek süsleme sanatlarında kullanılmıştır. Türk süsleme sanatının başlıca motiflerinden biri olan hatai, çiçeklerin dikine kesitinin anatomik çizgilerinin üsluplaştırılması ile ortaya çıkan bir şekildir (Demironat, 1966;65).

Tezhip sanatının ana motiflerinden biridir. İsminden de anlaşılacağı gibi menşei itibariyle "Hatâ", "Hatay", "Hıtay", "Huten" isimleriyle de anılan Çin Türkistan'ına dayanır (Birol, Derman, 2021;65).

Araştırmalarda hatayi nakşının Budizm kültüründe önemli bir yeri olan nilüfer (lotus) çiçeğinden neş'et ettiği yolunda yaygın bir kanaat sergilenmektedir (Çoruhlu, 1998;107-127).

Bir rivayete göre sanatkar Gıyaseddin'in bu motifi Çin Türkistan'ından(Hitay) getirdiği kabul edilir. Timur'dan sonra hükümdar olan Baysungur Mirza sanat faaliyetlerine destek olmuş ve sanatçıları himaye etmiştir. Sarayında kurduğu atölyede eşsiz eserler hazırlatarak Batı Türkistan kültürünün ve sanatının yüksek bir olgunluğa ulaşmasını sağlamıştır. Bu cümleden olarak bizzat kendisi de hem hattat hem de müzehhip Gıyaseddin'in bu seyahat dönüşünde oradan getirdiği motife, o beldeye izafeten hatayi ismi verilmiştir (Özkeçeci,2014;77).

Her dönemde başka özellikler kazanmış olan hatayilerin Türk sanatında en etken örnekleri Uygur Türkleri tarafından yapılmış olan VIII. IX. yüzyıla ait Maniheizt duvar resimlerinde görülür. Orta Asya'dan İran yoluyla Anadolu'ya geçen bu motif Anadolu Selçuklularında sade şekilleri ile ele alınırken Osmanlılar döneminde olgun bir düzeye ulaşmış ve yaygın olarak kullanılmıştır (Yamanlar,1991;445).

Orta Asya Türk bezeme sanatının ana karakterini “hayvan üslubu” olarak adlandırılan mail kesimli desenler oluşturmaktadır. Türkler doğuya ve güneye doğru ilerledikçe tanıştıkları din ve kültürlerin tesiriyle nebati bezemeye biraz daha fazla yer vermeye başlamışlardır. Bilhassa Bezeklik'te, kendilerine din olarak Budizmi veya Maniheizmi seçmiş olan Uygurların günümüze kadar ulaşan duvar resimlerinde yer alan insan figürlerinin ellerinde ya da arka planlarında, natüralist anlayışa çok yakın resmedilmiş bezemelerin varlığı bilinmektedir (Çoruhlu, 1998;118-120).

Anadolu Selçukluları döneminde hatai motifi oldukça sade bir şekilde görülmektedir. Türklerin Anadolu'ya gelişi ile İslamiyet'i kabul etmeden hemen hemen aynı döneme rast gelmektedir. Türklerin Anadolu'ya geçişleri ve İslamiyet'i kabul etmeleri uzun bir süre almıştır. Bundan dolayı İslamiyet'ten önce sahip oldukları inanç ve düşünceleri kolay terk etmemişlerdir (Türkoğlu, 2002;).

Bu inanç ve düşüncelerin bir kısmı korunmuş diğer bir kısmı ise İslami kurallarla birleştirilerek uygulanmıştır. Bütün bu inanç ve değişikliklerden kıyafet ve aksesuarlar etkilendiği gibi motifler de etkilenmiştir. Orta Asya'nın temel motif özelliği olan hayvan figürleri bu dönemde yapılan stilizasyonla daha çok bitkisel motiflere dönüşmüştür. İslam sanatında yasaklanan insan ve hayvan figürleri sanatkarların yaratıcıklarını daha çok soyut formlar üzerinde geliştirmesine neden olmuş ve bitkisel motiflerin yanı sıra geometrik formlar üzerinde de yoğunlaşmalarına da olanak tanımıştır (Ertürk, 2018;52).

Timurlular çağının büyük kültür merkezi olan Herat, en parlak devrini 1350-1510 yılları arasında yaşamıştır. Başta Timur olmak üzere vu sülalenin hepsi ilim ve sanata düşkün, hatta kendileri de sanatkâr olan kişilerdir. 1405'te Timur'un ölümünden sonra Şahruh (1377-1447). Baysungur Mirza (1397-1433) bu sanat çalışmalarını arttırarak devam ettirmişlerdir. Sanata karşı sevgisinden dolayı büyük bir sanat hamisi olan Baysungur Mirza, on yılı aşkın bir süre Herat'taki sarayında kurduğu sanat atölyesinde eşsiz eserler hazırlatarak, Batı Türkistan kültürünün kitap sanatlarını yüksek vir olgunluğa erdirmişdir (Özergin, 1976;475).

Bu grubun en yaygın şeklini “hatayi üslubu” oluşturmaktadır. Ana vatanı Doğu Türkistan Uygur Bölgesi olan hatayi üslubu bezemede; bitkiler ileri derecede üsluplaştırıldığından, örneklerin hangi bitkiden ilham alınarak çizildiği kesin olarak tespit edilememektedir (Özcan, 2015;437).

Diğer bir kanaate göre hatayi nakşı hosoge' dan neş'et etmiş olup gülhatmigiller ve şakayık çiçeğinin de katkılarıyla zengin bir nakış dağarcığına ulaşmıştır (Yamanlar,1995;445-448).

Bir çiçeğin dikine kesitinin stilize edilmiş formundan ortaya çıkar. Yoğun bir şekilde üsluplaştırıldığından ilham kaynağının tabiattaki hangi çiçek olduğu belirsizleşmiştir. Hatayi'nin, çok sayıda varyasyonları mevcut olduğundan asıl şekli tam olarak tespit edilememekte ancak hatayi adını taşıdığından dolayı Orta Asya veya Çin'den kaynaklanmış bir motif olduğu tahmin edilmektedir (Özkeçeci,2014;76).

Hatayi motifi Türk sanatında çok daha önceki dönemlerde görülmüş ve farklı biçimleriyle süslemelerde kullanılmıştır. Özellikle Timurlu dönemi eserleri bu rivayeti önceler. Sanata ve bilime büyük önem veren hükümdar Timur, Herat'ı bir sanat merkezi haline yapmıştır. Kompozisyonlarında hatayiler bulunan en muhteşem yazma eserler, bahsedilen dönemden önce Timurlu devrinde yapılmıştır. İnsan eli değmemişçesine, ilahi bir kudretin ilhamıyla yapılmış gibi harika bir güzelliğe sahip bu eşsiz eserlerde çok çeşitli hatayiler kullanılmıştır. Kaynağı neresi olursa olsun ilk ortaya çıkışı nasıl olursa olsun hatayi çiçekleri envai çeşidiyle en mükemmel örneklerini Timurlu ve Osmanlı klasik dönemlerinde vermiştir (Özkeçeci,2014;77).

Süsleme sanatlarımızın başlıca desenleri arasında en önemli türlerden biri olarak karşımıza çıkar. Hem çok sık kullanılmışlar hem de pek çok çeşitlenmişlerdir. Çin ve Orta Asya'nın etkisi altında oluşan çoğu kez kökeni belli olmayacak derecede stilize

edilmiş çiçek ve yaprakların girift desenleridir. Yapı itibari ile küçük, büyük, üstten, yandan, sade veya çok çeşitli profillerle çeşitli ayrımlara tabi tutulabilirler. Ancak çiçekleri türleri hakkında kesin bir karara varmak sakıncalı olduğu kadar zordur (Keskiner, 1978;18).

Orta Asya'dan İran yoluyla Anadolu'ya ulaşan hatayi motifinin en yaygın kullanımı Osmanlılar devrinde olmuştur. Hatayi muhtelif çiçeklerin dikine kesitinin anatomik çizgilerinin üsluplaştırılmasıyla ortaya çıkmıştır (Biol, Derman, 2021;65).

Netice itibariyle söylemek gerekirse hatayi, salt bir motif adı olmaktan ziyade bir üslubun adıdır. Bu üslup, Doğu Türkistan'dan Anadolu'ya ulaşana kadar yayıldığı coğrafyalarda, değişik zaman dilimlerinde farklı hüviyetlere bürünerek gerçek kimliğini İstanbul üslubuyla kazanmıştır (Özcan, 2015;448).

Erken Osmanlı sanatına hatayi grubundan stilize çiçekler Timurlu etkisi sonrasında yaygın olarak kullanılmış, 15. yüzyılda Bursa'daki Yeşil Külliye ve Edirne'deki Muradiye camilerinin çini bezemesinde yalın tasarımlarına yer verilmiştir. İlk örneklerde Timurlu devlet adamı Baysungur'un döneminde gelişen Herat üslubunun etkileri belirgindir. Fatih sultan Mehmed'in saltanatında Baba Nakkaş üslubunda hazırlanan yazma eserlerde, çini ve seramiklerde, hatayi motifleri kendi üstüne katlanan taç yapraklarıyla Osmanlıya özgü bir tarzda yorumlanmış, kompozisyonlarda aralarına serpiştirilmiş küçük yapraklar, Rumiler ve bulutlarla birlikte yer almışlardır (Saner, Eryavuz, Bilgi, 2020;104).

Osmanlılarda 13.14 yüzyıllarda yalınlık ve temiz işçilik, 15. Yüzyılda daha da incelenerek biçimini bulmuştur. En yalın ve en güzel formüller ortaya konmuştur. Fatih döneminde hatailerin çok değişik ve zengin bir anlamda işlendiği görülür. Çiçeklerin kendi üstlerine doğru kıvrılan yaprakları üslubun özelliğini taşımıştır. 16. 17. yüzyıllarda ise Türk sanatı her alanda klasik dönemini yaşamıştır. Süsleme sanatları eşsiz bir uyum sağlamıştır. Güzelliği aşırı süste değil biçim ve yalınlıkta aramışlardır (Seçkinöz,Alpaslan,Komşuoğlu, 1986).

Tebriz'den gelen ve 16. yüzyılın ilk yarısında sarayda nakkaşlık yapan Şahkulu'nun geliştirdiği "Saz üslubu" kapsamında hatayilerin son derece karmaşık versiyonları görülür, hançer gibi kıvrılmış uzun yaprakları dikkate çeker. Osmanlı sanatının klasik çağına damgasını vuran bu motifler, tezhip, halkâr ve ciltlerde dğer süsleme dallarında görülen hatayilerden çok daha küçük ve sadedir; incecik sarmal dallar

arasında ta yaprakları i içe basit yapraklar Şeklinde izilmiŐtir (Saner, Eryavuz, Bilgi, 2020;104).

Osmanlı kaynaklarında “hatayi” kelimesi, bir nakış adı değil bir coğrafı bölge adı (Çin ü hıtâ) olarak kullanılmaktadır. Tarihi kaynaklarda, bu tarz bezemeler anlatırken berk(yaparak), gonca ve gl tabirleri kullanılmaktadır. Hatayi ise bir motif adından ziyade üslup adı olarak telakki edilmiştir (Özcan, 2015;437).

Hatai çiçeğinde göbek kısmında tohumları taşıyan kese (meŐime), sapın ve yaprakların birleştiği küçük bir başlangıç noktası, çanak ve ta yapraklar ana bölümleri oluşturur. Kompozisyon içinde hataiye bağlanan bir de sap kısmı bulunur (Bakır, 1999; 189).

Genellikle hatailer simetrik bir tarzda çizilmiŐlerdir. Anadolu Selçuklular’ı süslemede hataileri daha sade tarzda kullanırken XV. y.y’da yaprakları çoğaltılarak zenginleştirilmiş ve en süslü örnekleri verilmiştir (Mert, 2008;32-33).

Deseni oluşturan nakıŐlar günümüzde çiçeklerin gonca ve açılmış hallerine, duruŐ ve ifade Őekillerine göre hatayi, gonca, gl ve berk yaprak gibi alt sınıflarla isimlendirilmektedir. Özcan, 2015;437).

Her dönemde bolca kullanılmaları giderek büyük bir üsluplaŐmaya yol açmıştır. Bütün milletlerin süsleme alanlarında görülen tabiat öğeleri özellikle Türk sanatkarları elinde sonsuz bir süsleme kaynağı olarak meydana gelir (Keskiner, 2011;9).

Çinilerde ve ipekli kumaşlarda büyük boydaki hatayi motiflerinin katmerli yaprakları desene güzellik kazandırmıştır; ie kıvrılmaları  boyutluluk hissi verir. Zengin renkler motifi daha da farklı bir görünüme büründürür. Motifin iziminde her zaman simetri vardır. Goncalar, yapraklar ve saplar kompozisyonu tamamlayan öğelerdir. Yüzyıllar boyunca ini ve seramiklerde, kalem iÇlerinde, kumaşlarda, saray halılarında, madeni eserlerde sanatkârın hayal gücünü ortaya koyduğu sonsuz çeŐitlilikte hatayi motifi örnekleri görülür (Saner, Eryavuz, Bilgi, 2020;104).

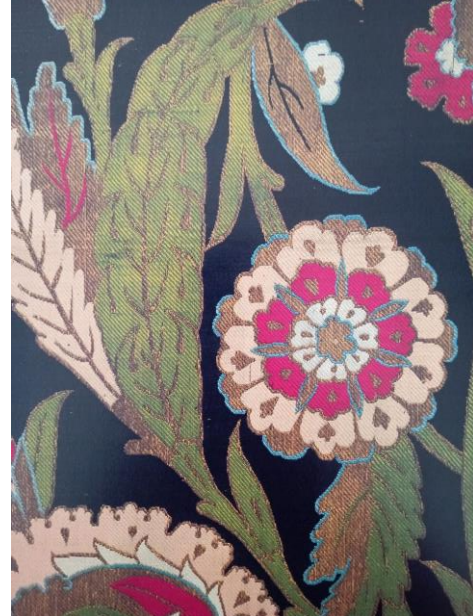
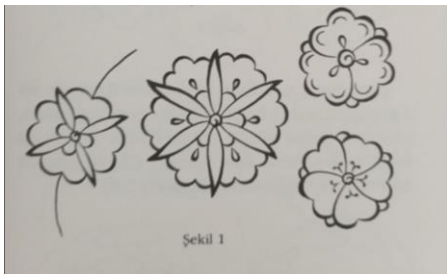
Günümüzde hatayi olarak isimlendirilen nakış, zannedildiği gibi bir çiçeğin dikine kesitinin, anatomik hatlarının çizilmesiyle elde edilen stilize edilmiş bir profilden görünüŐ değil; açılmış bir çiçeğin anatomisine, yaklaşık 60 derece stten ŐeffaŐlaŐtırarak bakıp, üsluba çekilmesiyle meydana getirilen bir nakış türüdür. Hatayi üslubunu meydana getiren çiçekler ilham kaynağına göre tek yapraklı,

katmerli, zarflı, çanaklı veya çanaksız olmak üzere değişik şekillerde ortaya çıkmaktadır. Üsluba çekilen çiçeklerde, minyatür resimlerde olduğu gibi sathi bir perspektif vardır. Çiçek katmanlardan oluşmaktadır yani çiçeklerden kesit alınması söz konusu değildir (Özcan, 2015; 440).

Başta tezhip sanatı olmak üzere çini, maden, taş, oymacılık, sedefçilik, halı, kumaş gibi tüm bezeme sanatlarında bu motiflere oldukça sık rastlanmaktadır (Bakır, 1999; 189).

Hatayi üslubu bezemeler Anadolu mimari tezyinatında ilk defa görkemli bir şekilde karşımıza bir Mengücekli eseri olan Divriği Ulu Cami'nin taç kapısında çıkmaktadır. Caminin kuzey cephesindeki kible taç kapısının tepesine işlenmiş devasa hatayi nakşını nilüfer çiçeği kendisinden sonra gelecek sanatkarlara önemli bir kaynak teşkil etmiştir. Anadolu Selçukluları'nın dağılmasından sonra II. Beylikler ait Milas'taki Firuz Bey Cami'nin (inşa tarihi 797/1394) cümle kapısı üstündeki kitabenin yanlarında mermer zemin üzerine hatayi üslubu bezemeler iddialı bir şekilde işlenmiştir (Özcan, 2015; 440).

5.3. Penç



Şekil 38 :Türk Tezyini San'atlarında Motifler,22

Şekil 39: İpek,67

Şekil 38’de penç motiflerinin çeşitleri çizilerek gösterilmiştir. Şekil 39’da ise penç motifi kumaş yüzeyinde renkleriyle birlikte kullanımı gösterilmiştir.

Penç motifi desen içinde hatayı gibi belli bir yöne doğru değil her yöne doğru hareket sağlar bu sebeple helezonların kesişme noktalarında ve dalların dönüşlerinde deseni rahatlatan ve çözüm getiren bir motiftir. Penç motifini oluşturan yapraklar aynı yöne doğru hareket ederse bu pençler çarkıfelek olarak adlandırılır. Penç, tek kademeli basit örneklerinden çok kademeli ve detaylı olanlara kadar süslemede çok değişik biçimlerde sevilerek kullanılmıştır (Özkeçeci,2014;80).

5.4.Rumi



Şekil 40:Türk Tezyini Sanatlarında Desen Tasarımı,232

Şekil 41: İpek, 11

Şekil 40’da Rumi çizim örneği şekildeki gibi gösterilmiştir. Rumi bitkisel ve hayvansal türden esinlenildiği yönünde farklı yaklaşımları bulunsa da hayvansal yöndeki ölçütler ağır basmaktadır. Şekil 41’da bu motifin kumaş yüzeyinde kullanımı, renklendirilerek gösterilmiştir.

Rumiler yaklaşık IX. yüzyıldan günümüze kadar süsleme sanatlarında çok geniş bir alanda kullanılagelmiştir. Bitkisel temalardan ayrılan rumi, hemen her türden malzeme üzerinde uzun süre sevilerek uygulanmıştır. Bu motife Anadolu Selçuklularınca geliştirilmiş ve yaygın biçimde kullanılmış olduğu için Rumi

(Anadolulu, Anadolu'ya ait adı verilmiştir. O dönemde Doğu Roma İmparatorluğu'na ait olan topraklara Rum Selçukileri denilmesi dolayısıyla bu motife de Selçuklulara ait manasına Rumi denilmiştir (Özkeçeci,2014;93).

Konya'yı başkent yapan Selçuklu Devleti'ne "Selacika-i rum" yani Anadolu Selçukluları denmesi de aynı nedene dayanır. Mevlana Celaleddin-i Rumi, Eşref-i Rumi Sultan-ı Rumi (Selçuk hükümdarı), İklim-i Rum (Roma diyarı, Anadolu), rumi motifi hep bu anlamda kullanılmıştır (Ünsür,1994;16).

Rumi adı verilen motif, tombulca bir virgül şeklinde gövde ile bunun sivri ucuna bağlanmış yuvarlak şekilden oluşur. Avrupalıların arabesk dediği motife Orta Asya'da İslim denilmektedir (Doğanay, 1999;325).

Ferit Devellioğlu'nun Osmanlıca Ansikopedik Lugatı'nda ise; "süsleme (tezhip) stilize edilmiş yaprakları andıran ve umumiyetle zıt kıvrımlı iki parçacıktan, bazen tek parçadan ibaret olan motiflerle bir göbeğe bağlı olarak spiral kıvrımlar halinde yapılan süsleme nev'i ve süslemedeki motiflerden motiflerinden her biri" denilerek ruminin kelime anlamı hakkında açıklama yapmıştır. (Devellioğlu, 1970;1331).

Rumi motifi İslamiyet öncesinde hayvanların mücadeleleri resmedilirken ekseriyetle kanat, kuyruk, gaga ve pençe gibi unsurlar yerine kullanılmıştır. Tarihi seyir içerisinde Türklerin İslam'ı kabulünün bir etkisi olarak hayvansal motif olan Rumiler, stilize edilerek daha çok bitkisel bir motifi andırır hale bürünmüştür (Gül, 2017; 287).

Kaynağı belli olmayacak biçimde soyutlanan bu motiflerin hayvan figürlerinden ilhamla ortaya çıktığı kabul edilir (Özkeçeci, 2015,86).

Rumi adı verilen motif, tombulca, bir virgül şeklinde gövde ile bunun sivri ucuna bağlanmış bir yuvarlak şekilden oluşur. Bazen iki parça halinde çatallanır ve bazen de damarlarla dilimlenen gövde çeşitlemeleriyle genel tanımın dışına çıkar, rumi motifi uzar ve garip şekiller biçimler alır. Dekorasyonda kompozisyon geneli sarmaşık dallarını andırmakla birlikte tek başına bir rumi de asıl hissedilen şey hayvan tasvirlerine özgü, saldırgan, ürkütücü, ısırgan ve kıvrım kıvrım dolanan hareketlerdir. Ayrıntılarda çevik hareketlerle biçimli dönüşler yapan hayvansı bir karakter kendini belli eder. Böylesine bir şekilde, bitkiden çok hayvan; yılan, ejder belki de ismi en eski masallara konu olmuş başka efsane yaratıkların karakteri yansır (Mülayim, 1989;178).

IX. yüzyılda kurulan kültür ve sanat birikimini Uygular'dan alan Karahanlılar Devleti'nden kalan günümüzde Kırgızistan'da, Fergana vadisinin doğusuna düşen Özkent'te, Karahanlılar'a ait üç türbe bulunmaktadır. Türbelerin duvarındaki bezemelerde geometrik desenler, bitki motifleri yanında pek çok rumi motifi de görülür. Kitabelerin zeminini süsleyen bir kompozisyon özelliği kazanmıştır (Biol, Derman, 2021;179).

Gazneli Türk Devleti'nde ve Hindistan'da yapılan Türk eserlerinde gelişmesini sürdüren rumi motifi, Büyük Selçuklu İmparatorluğu'nun abidelerinde önemli süsleme unsuru haline gelmiştir (Biol, Derman, 2021;179).

Rumi motifinin günümüze gelen en erken örneği, Uygur Türkleri'ne ait 9.10.yy da yapılmış olan Bezeklik Fresklerindeki bir deniz ejderinin kanatlarında görürüz (Keskiner,1988;34).

Rumiler Karahanlı, Gazneli, Abbasi, Emevi, Fatımi ve Endülüs süslemelerinde farklı ve zengin biçimleriyle yer aldığı gibi Osmanlı sanatının başlıca çerçevesinde İspanya'dan Hindistan'a kadar yayılan ve yüzlerce türü olan Rumiler, kendine özgü formları ve kompozisyon kuralları ile başlı başına bir süsleme grubudur (Özkeçeci,2014;93).

Rumi motifi Türk ve İslam sanatları içinde gelişerek olgunlaşan, sağlam kompozisyon kurallarına ve çok güçlü grafik değerlere sahip soyut bir tasarım harikasıdır. Dekoratif sanatların her dalında müstakil olarak kullanılan Rumiler, kompozisyonlara bir ana şema veya şebeke oluşturarak adeta üçüncü bir boyut katar (Özkeçeci, 2015;86).

Rumi, tezhip sanatında tasarlanan formlar ve kompozisyonlar içinde başlı başına bir üsluptur. Kendine ait hatlar üzerinde ve kurallar içinde gelişen rumi kompozisyonları sanatkarın üsluplaştırma başarısına bağlı olarak sınırsız biçimde uygulanabilir (Özkeçeci, 2014;93).

Rumilerin kökeni hayvan figürlerine dayandıran varsayımçıların öncülerinden ve en inançlı savunucularından biri Viyanalı sanat tarihçisi Josef Strzygowski'dir (1862-1941). Bu görüş, Celal Esad Arseven (1875-1971) ve daha sonraki sanat tarihçileri kuşağına kadar benimsenmişti. Fakat diğer önemli bir gelişme, Usul-i Mimari-i Osmani isimli eserde ruminin fasulye yaprağı ile olan ilişkisinin yanı sıra, bu süslemenin hayvansal kökeninden bahsedilmesidir. Sultan Abdülaziz'in emriyle

1873 Viyana sergisi için Montani Efendi, Bogos Efendi, Chacian et Maillard tarafından hazırlanan “Usul-i Mimar-i Osmani” adlı eser, rumi motifi bitkisel kökene bağlayan önemli bir kaynak olarak görülmekteydi. Oysa eserde ruminin bitkisel görünümünden önce hayvansal kökene dayandığı ve bunların zaman içerisinde kaybolduğunu söylemesi, ruminin hayvansal kökenin savunulmasına Celal Esad Arseven’den önce önemli bir kaynak oluşturmuştur (Mülayim, 1989;117).

Selçuklulardan Osmanlılara geçen Rumiler, 11. yüzyıldan itibaren hayvansal görünümlerini kaybederek tamamen dekoratif şekilde biçimlenmişlerdir (Akyüz, 1994).

Bugünkü uygulamacıların tezhipte kullandıkları kaynağı belli olmadığı gibi özgünlükleri de tartışmalıdır. Ancak, bir anlaşma kolaylığı sağlamak üzere bu terminolojiyi günlük kullanımda ister istemez benimsiyoruz. Rumi motifleri kompozisyonlarda kullanılmış oldukları yerlerin özelliklerine göre çeşitli isimler alırlar, sarılma (piçide) rumi, sencide rumi, hürde rumi, üç iplik rumi, ayırma rumi gibi. Netice olarak rumi motifi terminolojik olarak incelediğimizde, kavram kargaşasının günümüzde devam ettiği görülmektedir. Motife ruminin yanı sıra arabesk, Selçuki örge şeklinde isim verilmesi tartışmalı konuları gündeme getirmektedir (Özcan, 2015; 551-453).

Türklerin İslamiyet’ten önce kullandıkları tezyinat motiflerinden ak ve kara gibi iki ilkenin soyut kavramı görülür diyerek Celal Esad Arseven, iç içe girmiş rumi motifini tanımlamaktadır. Bu Çinlilerin tai-ki’sine yani iki helezona bölünmüş çemberimsi diyagrama karşılıktır (Arseven,42).

Kanımızca Türk Süsleme üslupları arasında anlaşılması ve teknik yönden yapılması en zor fakat o nispette de en çarpıcı ve en estetik olanıdır(Keskiner, 1978;19).

Rumiler batı dünyasında yanlış olarak “Arabesk” adı ile bilinirler. Haklarında muhtelif yorumlar yapılmış, çiçeklere, palmetlere, lotus çiçeğine, yapraklara hatta kabukları açılmış bezelyeye bile benzetmişlerdir. Ancak senelerden beri yaptığımız araştırmalar, ruminin kesinlikle bitkisel olmadığını ortaya koymuştur (Keskiner, 1978;19).

Türkler’in zengin kültür hazinesinden beşeriyete sundukları eserlere bakıldığında ilk göze çarpan, hayvan figürüdür. Bilindiği gibi Orta Asya bozkırlarında yaşayan Türkler için hayvan çok önemlidir. Kahramanlık, kuvvet, bereket, mertlik, bağlılık

gibi değerlerin sembolü sayılmış olan hayvan, sanatkâra da ilham kaynağı olmuştur (Biol, Derman, 2021; 179).

Orta Asya'dan gelen ve Anadolu Selçukluları tarafından geliştirilen nu motif genellikle kuş beden ve kanatlarından stilize edilerek üsluplaştırılmıştır. XIV. y.y.'a kadar rumi üslubunda yapılmış eserlerin çoğunda hayvan şekillerini tanımak mümkünken, daha sonraki dönemlerde aşırı derecede stilize edilerek tamamen dekoratif bir tarz almıştır (Keskiner, 2011;7).

Rumi'lerin, sade, piçide, hürde, sencide, kanatlı, dilimli gibi pek çok çeşitleri vardır. Desendeki işlevine göre de, tepelik orta bağ ve ayırma rumi gibi isimler alırlar. XV. yy.da kısa ve düz hatlar üzerinde de görülen rumi motifleri genellikle kavisli ve helezon çizgiler üzerinde yerleştirilir. Her türlü süsleme alanında yüzyıllar boyu sevilerek kullanılan klasik motiflerimizdendir (Keskiner, 2011;7).

Kökeninin Orta Asya olduğunu Selçuklu Türkleri tarafından on birinci yüzyıldan itibaren süslemeye aktarıldığının ve muhtelif hayvan formlarının stilize edilmiş şekilleri olduğunu pek çok örnek ile kanıtlayabiliriz. On dördüncü yüzyıla kadar rumi üslubu ile yapılmış süslemelerin çoğunda hayvanları tanımak mümkündür. Girift dalları ile rumi yolları hep ayrı kanallarda dolanıp hiçbir zaman birbirlerinin yollarına karışmazlar. Zamanın akışı ve zihniyet gelişmelerinden olsa gerek, kuşların kafaları, tavşanların ayakları vs. gibi ayrıntılar kaybolunca, Rumiler klasikleşmiş, yalın hallerine bürünmüşlerdir. On beş on altı ve on yedinci yüzyıllarda kökenlerini belli etmeyecek kadar stilize şekillerde görülürler. Ancak on sekizinci yüzyıldan itibaren Batı etkileri ile tamamen soysuzlaşmaya başlar ve bazı hallerde yaprak ve bitkisel görünüm alırlar (Keskiner, 1978;19).

Selçuklu ve Anadolu Beylikleri devirlerinin eserlerinde görülen Rumiler hayvan figürleriyle aralarındaki yakınlığı ortaya koymaktadır (Ceran,2019; 32).İncir Han süslemelerinde görülen Rumiler bunu en güzel şekilde vurgulamaktadır. Ruminin etimolojik kökenini Anadolu'ya bağlayacak bir ipucu yoktur. Kökeni hayvan üslubuna dayanan motifin isim tartışmasında motifin geliştiğı yörelere baktığımızda, Orta Asya'da "İslimi" olarak isimlendirildiğini görürüz. Fakat bu isimlendirme İslamiyet ile ilgili olan bir ilişkiyi gösterdiğinden, muhtemelen bu ismin daha geç dönemlerde kullanıldığı görülmektedir. Avrupalıların arabesk dediğı motife Orta Asya'da "İslimi denilmektedir. Avrupalıların İslam süslemelerinde "arabesk" adını

vermeleri, kültürün doğayla olan tarihsel ilişkileri ve karşılaştıkları durumları kendilerince adlandırmaları bakımından doğal bir durumdur (Özcan, 2015;451).

Osmanlı sanatı içinde rumiler, XIV. yüzyıldan itibaren aşırı bir üsluplaşma altında hayvansal görünümlerinden uzaklaşmıştır. Kaynağı belli olmayacak derecede tamamen soyutlanan Rumiler dekoratif bir anlamda bütün süsleme alanlarının sürekli kullanılan motiflerinden olmuştur. XV. yüzyılda Fatih Sultan Mehmed' in özel kütüphanesi için yaptırılan pek çok yazma eserin süslemelerinde görmek mümkündür. Klasik dönem süslemeleri bu şekildeki ruminin sayısız örnekleriyle doludur. Özgün bir motif grubu olarak en güzel uygulamalarının XV. XVI. ve XVII yüzyıllarda görüldüğü rumiler XVIII. yüzyılda gelen Batı etkisiyle iyice değişerek deforme olmuştur. Bazı hallerde yaprak ve bitki görünümü almış ve karakterinden tamamen sıyrılmıştır (Keskiner, 1978;6).

Bunun temelinde her türlü tasvirden kaçınan İslam sanatı, insan ve hayvan figürlerini yasaklamış ve sanatçılar bu doğrultuda dekoratif süslemelere yönelmiş ve rumi motiflerini aşırı derecede üsluplaştırmıştır. Ancak dikkat edilmesi gereken konulardan bir tanesi Rumiler ile girift geometrik kompozisyonların birbirlerini andırmalarından dolayı bazı yayınlarda “arabesk” olarak yanlış tanıtılmasıdır (Şimşir, 1990).

Tezyinatta önemli bir yeri olan rumi motifi, her devirde, her üslupta, başlangıcından günümüze kadar taştan, çinide, ahşapta, madende, kumaştan, tezhipte pek çok kullanılmıştır. Bazı müellifler rumiyi üslup olarak kabul etmişler, bazıları ise desen tekniğinde kullanılan temel unsur olarak görmüşlerdir. Rumi'nin pençe, yaprak, bulut gibi diğer motiflerle bir arada çok kullanılmış oluşu, motife temel unsur sıfatı kazandırır. Diğer taraftan aynı motifi süsleme sanatının her dalında müstakil kullanılmış olarak görüyoruz. Bu sebeple kompozisyon tipleri arasında rumili desenin ayrı bir yeri ve önemi vardır. Bu da rumiye bir üslup sıfatı kazandırır. Nitekim diğer motif gruplarıyla birlikte kullanılan rumiyi bir hatayi ile aynı şebeke üzerine yerleştirmek mecburiyeti vardır. Bu özelliği de üslup veya tarz oluşunu doğrular. Netice olarak rumi, zengin ve itibarlı kullanılış sahasında hem üslup, hem de temel unsur olarak kabul edilebilir (Birol Derman, 2021;181).

Türk süsleme sanatlarında kullanılan çeşitli motif türlerinden biri olan rumiler, gerek kendi başlarına gerek hatai gibi diğer motif türleriyle birlikte uygulanarak çok çeşitli

Şemse motifi, içindeki deseni sınırlandıran bir çerçeve şeklindeki başlı başına bir motif olarak kullanılmış, farklı kompozisyon şemalarının tasarlanmasında da temel rol oynamıştır. Şemsenin asıl kullanım alanını oluşturan sanatların başında ciltçilik gelir. El yazması kitapların deri cildinin ön ve arka kapaklarının ve varsa miklebinin merkezine yerleştirilen şemselerin erken örnekleri yuvarlak ve dilimli kenarlıdır. Zaman içinde şemseler ovalleşmiş, iki ucuna salbek denilen uzantılar eklenmiştir. Çoğu şemsenin kenarına çizilen tığların da güneş ışınlarını betimlediği varsayılır (Saner, Eryavuz, Bilgi,2020;180).

Özellikle zahriye sayfalarında yer alan şemseler, birbirinden farklı tasarımlarıyla eşsiz düzenlemelerdir. Şemse bazı örneklerde yalnız altınla boyanarak yapılmıştır ve güneş gibi parlar. Şemselerde altınla birlikte lacivertin hakim olduğu olgun kompozisyonlar, tığlarla çevrelenerek zenginleştirilir. Daha çok Kur'anlarda görülen ve güneşi, ışığı, aydınlığı simgeleyen bu tasarımlar mukaddes kitabın muhtevası ile bütünleşir (Özkeçeci, 2014;185).

Salbekli şemselerin dört köşesine köşebentlerin yerleştirildiği kapak düzenlemesi yüzyıllar boyunca değişmemiş yalnızca şemselerin içlerinin bezendiği motifler farklılaşmıştır. Selçuklu, Memluk ve erken Osmanlı dönemi yazma eserlerinin hem cildindeki hem de zahriye denilen tezhipli ilk sayfalarındaki şemselerin içi rumiler, stilize bitkisel ve geometrik desenlerle bezelidir. Osmanlı klasik dönem sanatında şemselerin iç düzeninde hatayiler, Çin bulutları ve natüralist çiçekler ön plandadır. Cilt sanatında bu dönemde serbest dolantı ve dörtte bir simetrik şema örneklerine rastlanırken özellikle çini panolarda yarım simetrik şemalar tercih edilmiştir (Saner, Eryavuz, Bilgi,2020;180).

Oval formlar içinde oluşan bu örneklerin en yaygın çeşitleri cilt kapaklarında bulunur. Ayrıca on beşinci yüzyıl sanatının en seçkin şekillerindendir (Keskiner, 1978;14).

Süsleme sanatlarımızda şemse formu içinde yapılan düzenlemelere oldukça sık rastlanmaktadır. Bunlar serbest, simetrik, (S) hattı üzerinde ve ters simetri olarak çeşitli tarzda yapılmaktadır. Selçuklu döneminden itibaren sıkça kullanılan şemselerin, oval, yuvarlak, kare gibi değişik şekiller aldığını görürüz. İçlerinin düzenlenmesinde, geçmeler de dahil olmak üzere hemen hemen her tür motif

uygulanır. Serbest tarzda olanlarının, desenin çıkış noktası daima yürek, bulut gibi oldukça ufak bir motifin kullanıldığı yerlerden başlar (Keskiner, 2011;30).

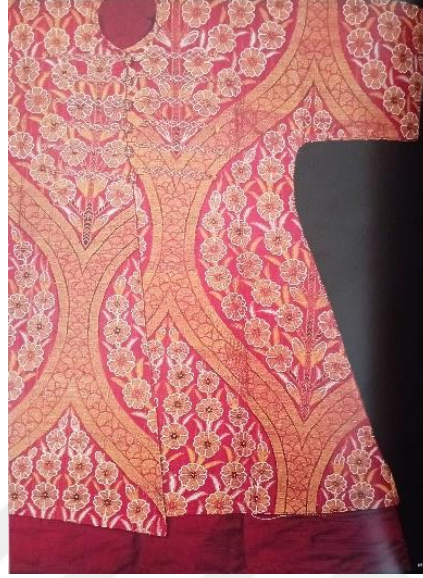
Osmanlı döneminde şemseli ilk pano örneği, Bursa Yeşil Türbe’ de (1421) mihrabın iki yanında yer alan renkli sır tekniğindeki çinilerde görülür. 15. yüzyıl sonu ve 16. Yüzyılın başına tarihlenen mavi beyaz seramiklerde şemse motifi stilize bitkisel motiflerle birlikte kullanılmıştır. 16. yüzyılın ikinci yarısı yarısından itibaren çinilerde şemse kullanımı yaygınlaşmış, Edirne Selimiye Camii’nde (1574) olduğu gibi ağırlıklı olarak düzenlemeler kapsamında karşımıza çıkar; içlerindeki lale, karanfil, gül, sümbül gibi çiçekler bir kökten simetrik olarak iki yana açılır veya tek bir dal üzerinde yükselir (Saner, Eryavuz, Bilgi, 2020; 180).



Şekil 44: Osmanlı Kültüründe Bahçe ve Çiçek, Çiçekli Kadife, TSM, Hasbahçe,89

Şekil 44’de görüldüğü üzere şemselerini bahar açmış ağaç motifinin doldurduğu desenle dokunmuş kemhadan dikilmiş, Sultan I. Ahmed’in çocukluğuna ait olduğu tahmin edilen bir çocuk kaftanı, ilkbaharı kumaş yüzeyine taşımıştır. Bahar çiçekleri ağacın dalları üzerinde sıralanır ve iki yanlarından birer yaprak çıkar. Ağacın dalları,

motifin içinde yer aldığı şemsenin içini dolduracak biçimde eğimlendirilmiştir (Atasoy, 2011;89).



Şekil 45:Osmanlı Kültüründe Bahçe ve Çiçek,90 Sultan I. Ahmed'in çocukluk kaftanı. TSM 13/967,Atasoy 1992a, Hasbahçe,253

Şekil 45'de görüldüğü üzere aynı dönemden yani 17. yüzyılın başından başka kırmızı kemha çocuk kaftanında ise şemselerde içi kozalak gibi doldurulmuş selvi ağacı motifi bulunur. Altın iplikle dokunmuş selvinin çevresinden karanfil ve laleler, selviyi iki yandan kucaklayan yaprakların birleştiği tepesinden ise bir lale çıkar. Yaprakların içleri de küçük selvi ve çiçek motifleriyle doldurulmuştur (Atasoy, 2011;89).



Şekil 46:Osmanlı Kültüründe Bahçe ve Çiçek, Çocuk Kaftanı,91.TSM 13/266;Atasoy 1992a, Hasbahçe,178-179

Şekil 46’te şemse motifi kullanımı kumaş üstünde gösterilmiştir. İçinde servi bitkisiyle yaldızlanmış olarak bulunmaktadır.

16. ve 17. yüzyıllara tarihlendirilen kemha ve çatmalarda görülen bu şemanın yanı sıra çatma yastık yüzlerinde cilt sanatındaki köşebentli şemse düzenlemesi sevilerek kullanılmıştır. Merkezi vurgulayan şemse motifinin adına uygun olarak güneşe benzer ışınsal madalyon şeklinde olması ayrıca dikkati çeken bir uygulamadır (Saner, Eryavuz, Bilgi, 2020; 180).

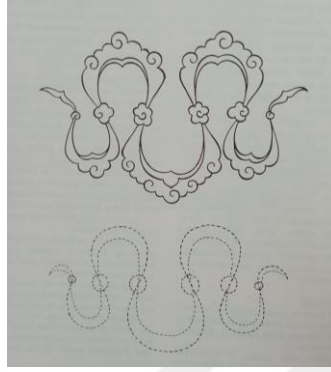
Şemse motifi, 16. yüzyıldan 18. yüzyıla kadar dokunan “madalyonlu” Uşak halılarının da karakteristik motifi olmuştur. Bu tür bit halı orta eksende yuvarlak veya oval, yanlarda sivri dilimli madalyonların sıralanmasından oluşan ve sonsuzluğa giden kompozisyon şemasındadır.

Madalyonlar alt ve üst uçlardan çıkan salbeklerle uzatılmıştır; içleri Rumilerle, aralarında kalan zemin ise çiçeklerle doldurulmuştur. Saf seccadelerde üstünden kandil sarkan her bir nişin ortasında, çini panolardakilere benzer çiçek buketli şemseler vardır. Saray halılarında, Sakız adasında dokunmuş ipekli yer yaygılarında, cilt süslemelerindeki salbekli şemse kompozisyonu kullanılmıştır (Saner, Eryavuz, Bilgi, 2020; 180).

Türk süsleme sanatında şemse bir form olarak çok beğenildiğinden, oymacılıkta, malakârî ve Edirnekârîde, tezhipte, minyatürde, deri, maden, çini kaplama

malzemesinde, çini ve porselen evanide, cam, tahta halı ve tabi kaynaklarda üzerinde de tekniklerine uygun olarak çokça kullanılmıştır (Özcan,1990;2).

5.6.Çin Bulutu



Şekil 47:Türk Tezyini San'atlarında Motifler, 154

Şekil 48:Topkapı Sarayı Müzesi Döşemelikler, 8

Şekil 47’da bulut motifinin çizimi gösterilirken sağdaki bulunan şekil 48’deyse kumaş yüzeyinde renklendirilmiş hali gösterilmektedir.

Bulutlar adından anlaşılacağı üzere tabiatla mevcut bulutların stilize edilip üsluplaştırılmasıyla ortaya çıkmış motiflerdir. Türk süsleme motifleri arasında evren ile ilgili öğelerden ay, güneş, yıldızlar gibi bulutun da kendine mahsus bir yeri olduğu görülür. Bulutların her zaman hareket halinde olmaları nedeniyle çeşitli görünümlere girmeleri sanatkarlara geniş ilham kaynağı olmuştur (Özkeçeci, 2014;111).

Türk Tezyinatında XVI. yüzyıldan sonra müstesna bir yere sahip olan bulut motifinin tezyinatımıza Çin kültüründen geçtiği bilinmektedir (Doğanay, 1999;225).

Anadolu Selçuklularında şu ana kadar örneğine rastlayamadığımız bu motifin Türk sanatına Osmanlılar zamanında Timurlularla olan münasebetler sırasında Herat, Şiraz veya Tebriz ekolü ile gelmiş olması muhtemel görünmektedir (Özcan, 2015;467).

Çin kaynaklı olarak gösterilen bulut motifinin bazı hallerde ejderlerin sembolleşmiş şekilleri olarak yorumlandığı bilinmektedir. Uzak Doğu sanatında yer alan ve Çin inançlarında büyük yeri olan göklerin koruyucusu ve hakimi sayılan ejder figürünün burnundan çıkan buharın bulut olarak tasvir edildiği olmuştur. İnce uzun ve kavisli olarak çizilenlerine bazı kaynaklar ejderha motifi demektedir (Keskiner, 1978;111).

Merhum Muhsin Demironat'a göre meseleyi felsefi olarak incelersek; bulut, yağmurun kaynağıdır. Yağmur ise bitkilerin gelişip büyümesini sağlar, bu cihetle buluta ehemmiyet verilmiş ve tezyinata sokma gayreti gösterilmiştir (Birol, Derman, 2021;153).

Türkler ise her konuda olduğu gibi sanatta da gerçekçi davranmışlar ve ilham kaynağı olarak hayran kaldıkları, sevdikleri tabiatı seçmişlerdir. Bu sebeple ister Çin'den alınmış olsun ister bizzat kendileri çizmiş olsun, gerek kullanma tarzları gerekse çizim şekilleri itibariyle Türkler'de bulutun çıkış noktası tabiattır diyebiliriz (Birol, Derman, 2021; 153).

Çıkış yeri Çin olan bulut motifleri Türk tezyin sanatına 15. yüzyılda geçmiştir. Çin sanatında ve İran sanatında yaygın olarak kullanılan bulut motifi bu yerlerde daha çok hayal ürününe dayanmaktadır. Çin eserlerinde mitolojik varlıklar olan simurg ve ejderhanın boğuşma sırasında hırsla burunlarından çıkan buharı ve ateşi temsil eden bu motif Türk tezyin sanatında tabiatı temsil etmektedir (İmer, 1996; 62).

Türk Süsleme motifleri arasında evren ile ilgili öğelerden (ay, güneş, yıldızlar gibi) bulutun özellikle kendine mahsus bir yeri olduğu görülür. Bulutların her zaman hareket halinde olmaları nedeniyle çeşitli görünümlere girmeleri, sanatkarlara geniş ilham kaynağı olmuş ve zamanla çeşitli üsluplanmalara yol açmıştır denilebilir. En yaygın şekilde kullanılmaları on altı ve on yedinci yüzyıllarda olmuştur. Bu zamandan sonra da süslememizden kaybolup giderler (Keskiner, 1978;19).

Yazmalarda Fatih devrinden itibaren süsleme unsuru olarak kullanılmasına rağmen II. Bayezid döneminde yaygın olarak kullanılmaya başlanmıştır. II. Bayezid döneminde çoğunlukla sure başları tezhiplerinde kullanılsalar da ara pervazlarda ve sayfalarda serbest veya paftalama unsuru olarak da kullanılmıştır (Küpeli, 2005;487).

Bulut motifinin desen içindeki yerine göre yığma, dolantı, ayırma, ortabağ, gerdanlık, tepelik, bürde gibi çeşitleri vardır (Işık, 2007;24-25).

Uygulamada bulutlar küçük veya büyük kümecikler halinde ele alınır. Bunların ince uzun ve kavisli olarak çizilenlerine bazı kaynaklar, bulut biçiminde stilize ejderha motifi de denmektedir. Bulutları Türk Süslemesinde başlıca dört bölüm halinde incelemekteyiz:

*Kendi bünyeleri içinde başka motiflerle karışmadan, bütün süslemeyi doldurmaları (Kitabın kapak süslemesinde olduğu gibi).

*Herhangi bir süslemeyi daha güzel gösterebilmek amacı ile yardımcı motif olarak kullanılmaları.

*Desenleri yumuşak bir biçimlendirme amacını güden agraf (bağlantı) veya desenin çıkış noktasını simgeleyen zemin olarak kullanılmaları.

*Doğaya en yakın şekilleri ile bir manzarayı tamamlamaları. Özellikle minyatür sanatında bulutlar, çeşit çeşit harikulade güzel üsluplarda bulunur (Keskiner, 1978;20).

Bulut motifi, Orta Asya kökenli bir motif olup hemen her devirde kullanılmıştır. Yığıntı halinde olduğu gibi tek olarak büyük veya küçük görüntüler şeklinde de çizilmiştir Yıldız, Klasik Türk Sanatları, 2013;62-63).

Uzak Doğu kökenli olduğu için bu motife Çin bulutu da denir. İstanbul Sarayı'na XV. y.y 'da takriben 2. Bayezid döneminde girdiği ve klasik süsleme motiflerimiz arasında yer aldığı görülür (Çağman, 1983).

Çıkış yeri Çin olan bulut motifleri Türk tezyin sanatına 15. yüzyılda geçmiştir. Çin sanatında ve İran sanatında yaygın olarak kullanılan bulut motifi bu yerlerde daha çok hayal ürününe dayanmaktadır. Çin eserlerinde mitolojik varlıklar olan simurg ve ejderhanın boğuşma sırasında hırsla burunlarından çıkan buharı ve ateşi temsil eden bu motif Türk tezyin sanatında tabiatı temsil etmektedir (İmer, 1996; 62).

Zira bulutun Orta Asya'daki Çinli'lerden Türkler'e geçiş dönemi ile daha sonraki devirlerde kullanılış şekli çok farklılık gösterir. Hayal mahsulü olarak ejderhanın ağzında gazap ve öfke ifadesi olan bulut, Türk sanatkarı elinde, tabiattaki bulut halini almış ve gerçekçi bir anlayış içinde kullanılmıştır (Bırol, Derman,2021;13).

Anadolu Selçuklu sanatında örneğine rastlanmayan bulut motifinin Osmanlı sanatına 15. yüzyılın son çeyreğinde İran yoluyla girdiği kabul edilir. Timurlu ve Akkoyunlu Türkmen sanatında bulut şeritleri yaygındır. Herat ve Şiraz ekolü minyatürlerinde seramik, maden, halılarda görülen çeşitli bulut motifleri Osmanlı sanatında da benimsenmiştir. Fatih Sultan Mehmed'in 1473'te inşa ettirdiği Çinili Köşk'ün iç duvarlarını kaplayan altıgen çinilerin arasına yerleştirilen lacivert sırlı üçgen çinilerin altın yıldız desenlerinde Çin bulutlarının ilk uygulamalarına rastlanır (Saner, Eryavuz, Bilgi, 2020;118).

Bugünkü bilgilerimize nazaran, Çin bulutunun Osmanlı- Türk tezyinatına XV. asrın ortalarında (Bursa'daki Sultan II. Murad Türbesi'nin kalem işleri, 1452), tezhipli eserlerde ise 899/1494 yılında (TİEM-402, Şeyh Hamdullah mushafı) girdiği görülmektedir; daha sonra halıdan çiniye, kumaştan işlemeye kadar yayılmıştır ((Birol, Derman,2021;153).

Hem tabiattakine benzer şekilde hem de ejder figürü ile ilgili olarak gelişen bulut motifi daha çok tezhip, resim ve çini sanatı eserlerinde kendini göstermektedir. Bilhassa kitap resimlerinde görüldüğü şekliyle gökyüzünde yatay tarzda seyreden, top halinde bulunan, yilankavi bir biçimde (S şekilli) hareket eden, nadir durumlarda dikey şekilde alttan yukarı doğru çıkan bulutlar resmi çok daha çekici kılar (Özkeçeci,2014;112).

Çin bulutu günümüzde Anadolu'da da kullanılmakta ve bilhassa Uşak halılarının mümeyyiz vasıfları arasında sayılmaktadır. Bu motifin kanaviçesinin çizim şekli, Çin sanatının en yaygın tezyin unsurlarından biri olan ejderhanın çizilişi ile büyük bir yakınlık göstermektedir. Bu da bulut motifinin ejderhadan neş'et ettiği fikrini kuvvetlendirir. Fakat bazı kullanım alanlarında mesela minyatürlerde gökyüzündeki gerçek bir bulut gibi resmedilmesi, bu motifin tabiatı var olan yağmur bulutlarından doğmuş olabileceği ihtimalini akla getirirse de motifin yaygın kullanıla bazı istisnalardan sarfı nazar edilirse esas itibariyle ejderhaya daha çok yakınlık gösterdiği görülmektedir (Özcan,2015;468).

Bulut motifi Osmanlı nakışhanesinde en yaygın şekilde XVI. ve XVII. Yüzyıllarda kullanılmıştır. Osmanlı yazma eserlerinde bilinen ilk örnek II. Bayezid devrinde Şeyh Hamdullah hattı ile 1494 tarihinde yazılmış bir Kur'an'da bulunmaktadır (Mahir, 1990;8).

Bulut motifi en parlak devrini 16. yüzyıl ikinci yarısında İznik çinilerinde ve Osmanlı Saray Nakkaşhanesi'nin kitap cildi ve tezhiplerinde yaşamıştır. Bu dönemde bulut nakşı; silahlardan kalkanlara, otağlardan kubbe bezemelerine varana kadar her yerde serbestçe sevilerek kullanılmıştır. Osmanlı Devleti'nin en parlak devrine mührünü vuran padişah Kanuni sultan Süleyman'ın türbesinde iç kapı koltuklarında çini malzeme üzerinde ve kubbe bezemelerinde de alçı malzeme üzerine malakâri tekniğiyle bulut motiflerinin işlenmesi bu motifin Osmanlı tezyinatında gördüğü itbata işaret eder (Özcan, 2015;475).

16. yüzyıldan sonra tasarımlarda bulutlar giderek azalmıştır (Özkeçeci, 2014;112).

En gösterişli bulutlar İznik çini ve seramiklerinde karşımıza çıkar. Gökyüzündeki bulutlardan farklı üsluplaştırılmış, ejderha benzeri S şeklinde dolantı veya çizgi bulutlar tek başlarına veya başka motiflerle birlikte birbirinden değişik düzenlemeler oluşturur. Baba Nakkaş üslubundaki, 1510-1515 arasına tarihlenen mavi-beyaz seramiklerde S şeklindeki bulutlar gelişigüzel çizilmemiştir; genellikle merkezi veya simetrik kompozisyonla yapısal ilişki içindedir. Hanedan üyelerinin yaptırdığı cami ve türbelerdeki 16. yüzyıl başına tarihlenen seramik cami kandillerinde benzer bulut motifleri “düğüm ustası” grubundan çeşitli düğümlerle bir aradadır Renk şemasına önce firuzenin eklendiği, daha sonra çok renkliliğe doğru adımların atıldığı süreçte rozet çiçek veya küçük bir buluttan oluşan orta bağdan iki zıt yöne açılan S biçiminde veya farklı renkte bulutlar deseni tekdüzelikten kurtarıp zenginlik katmıştır (Saner, Eryavuz, Bilgi, 2020;118-119).

Bulut motifinin bir başka özelliği boşlukları doldurmasıdır. 1549 tarihli bir kandilde (British Museum, 87.5-16.1) görüldüğü gibi kendini nakkaş olarak tanıtan Musli'nin ve çevresindeki sanatçıların yaptığı İznik seramiklerinde en güzel örnekleri yer alan zarif bulutlar, kitap ciltlerinde şemselerin veya büyük motiflerin içlerini dolduran bağımsız küçük motiflerdir. Bulutların iç içe dolanarak oluşturduğu karmaşık desenlerin yanı sıra hatayi, çiçek, hançeri yaprak ve kıvrımlı dal gibi bitkisel motiflerle bir arada kullanıldığı kompozisyonlar da yaratılmıştır. 16. yüzyılın ikinci yarısında bulut motifi yaygınlaşmış, madalyonlu veya Lotto tipi teçhizata, kumaş ve işlemelerden kuyum işlerine varana kadar her alanda kendine yer bulmuştur (Saner, Eryavuz, Bilgi, 2020;118-119).

Farklı bir bulut motifi de yumuşak kıvrımları ince çizgilerle vurgulanmış, gökyüzündeki bulutlara benzeyen yığma ve hürde bulutlardır. Hz. Muhammed'in miracını gösteren minyatürlerde semavi alemdeki bulutlar bu türdendir. Bazen rüzgardan savrulur gibi uçları incilir. 16. yüzyılın son çeyreğine tarihlenen İznik seramiklerinde zemini kaplayan düzenleme içinde kayan eksenler halinde kullanılmıştır (Saner, Eryavuz, Bilgi, 2020;118-119).

Kitap resimlerinde bulutlar bazen semavi varlıkları, gök kubbeyi sembolize etmek için bazen de savaş sahnelerine dinamizm katmak için kullanılmıştır. Savaş sahnelerinde süvari gruplarının hayvanlarının ayaklarından çıkan ve etrafa yayılan

toz bulutları çizilir. Tozu dumana katan bir görünüm oluşturmak için bulut motifinin bazı resimlerde bütün sathı kapladığı görülür (İnal, 1995;69-74).

Yine resimlerde bazı kişilerin başının çevresine alevler çizilmiştir. Bulutlara benzeyen ve genelde dikey olarak hareket ederek yılankavi kıvrımlarla süzülen bu formlar normal bir ateşi simgelemekten ziyade olaydaki kişilere atfedilen manevi dereceleri sembolleştirmektedir. Bir çeşit hale olarak nitelenebilecek bu alev şuaları renk farklılıkları ile bulut esprisinden ayrılır (Özkeçeci,2014;112).

Bulutlar çizim özelliklerine göre serbest bulut ve yığma bulut olarak gruplandırılır. Serbest şekilde küçük bulutlar; daha kesif olarak çizilenler yığma bulutlardır. Yığma bulutlar genellikle kompozisyonda desenin başlangıç noktalarında veya dalların çıkış noktasında konumlandırıldıkları için bunlara nokta bulut da denir (Özkeçeci,2014;112).

Bulutlar kompozisyonda en çok ayırma bulut olarak kullanılmıştır. Kompozisyonlarda alan bölmek için tasarlanan bulutlar simetrik olarak gelişir, ortabağ ve tepelik motifleriyle birleşir. Rumilerin kullanılmadığı yerde aynı görevi yapacak şekilde bulut motifi yer alır. Ayırma bulutlar renk ayırımına yardımcı olmaları nedeniyle deseni monotonluktan kurtarır, daha ahenkli görünmesini sağlarlar. Bulut motifi bazen iri bitkisel formların veya başka tür motiflerin içini detaylandırmada kullanılır, bu tarz bulutlara hurda (hurde) bulut adı verilir (Özkeçeci,2014;112-113).

Bulut kompozisyon içinde helezon biçiminde bir tek nokta olabileceği gibi irili ufaklı helezonalarla yığma bulutlar şeklinde çok değişik biçimlerde tasarlanabilir. Yığma bulut resimlerde, gökyüzündeki bulutlar kadar çeşitli resmedilmiştir. Bu bulutlar iki yanlarına veya çevresine sivri uçlu küçük kıvrımlar eklenerek harekelendirilir (Özkeçeci, 2014;112).

Batılılaşma rüzgarlarının kuvvetle estiği dönemlerde, Klasik Devir İstanbul üslubu tezyinatta görülen bütün motiflerinin başına gelmiş ve baroklaşma sürecinde bir müddet geri adım atarak, tezyinattaki kullanımı seyrekleşmiş ve milli zevkin tekrar hakim olmasıyla eski ihtişamına yeniden kavuşmuştur. Günümüzde bulut motifi sevilerek kullanılan bezemeler arasında müstesna yerini korumaktadır (Özcan, 2015;475).

Daha çok dolantı, yığma ve gerdanlık şeklinde bulunan bu bezeme unsuru, yalnız başına kompozisyonlar oluşturabileceği gibi diğer nebati motiflerle beraber de

uyum içerisinde tertip oluşturabilmektedir. Hatayi üslubu ile sıkça kullanılmış olmasına rağmen, nadiren rumiüslubu ile birlikte kullanıldığı da görülmektedir (Özcan, 2015;476).

5.7.Yıldız

Bu alanda araştırmalar dahilinde yazılı bir kaynak bulunamamıştır.



Şekil 49: Çatma ve Kemha, Osmanlı İpekli Dokumaları, 128

Şekil 50 <https://www.kumasbilgi.com/2021/11/osmanli-donemi-kumaslar.html>, 18.06.2023

Şekil 49 ve 50’de yıldız motifinin kumaş yüzeyinde kullanılmış şekli renklendirilerek gösterilmiştir. Bu alanda basılı materyal bulunmamakla beraber az da olsa minyatürlerde kullanımı karşımıza çıkmaktadır.

5.8.Nar



Şekil 51: 100 Türk Motifi, 61

Şekil 52:İpek, 63

Şekil 53:İpek, 81

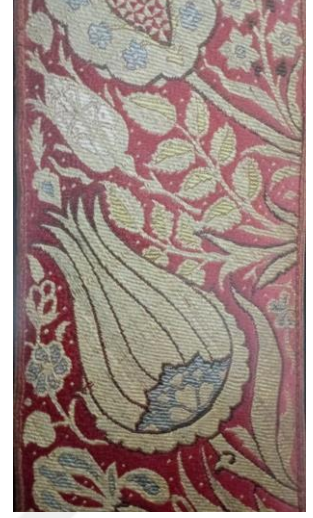
Şekil 51’de nar motifi kumaş üstünde çizilerek renklendirilirken, şekil 52’de nar motifinin desen içinde kullanıldığı bir tasarım yapılmış, şekil 53’de ise nar motifi kumaş yüzeyinde desenlendirilmiştir.

Osmanlı kumaşlarında çiçeklerin yanında pek sevilerek kullanılan motiflerden biri olan nar, bir başka kemha çocuk kaftanında karşımıza çıkar. Hafifçe bir yana dönük olarak dizilmiş altın renkli narlar, diğer sırada yön değiştirerek dizilir, üzerlerinde birer de karanfil olan nar dizileri arasında rozet dizileri yer alır (Atasoy, 2011;92).



Şekil 54: Osmanlı Kültüründe Bahçe ve Çiçek, 92,Nar Desenli Çocuk Kaftanı, TSM 13/966, Atasoy 1992a, Hasbahçe,254

5.9. Lale



Şekil 55: 100 Türk Motifi, 30

Şekil 56:Çatma ve Kemha, Osmanlı İpekli Dokumaları ,26

Şekil 57 :Çatma ve Kemha, Osmanlı İpekli Dokumaları ,32

Şekil 55'te lale motifinin çizimi gösterilmiştir. Şekil 56'te lale motifinin kumaş yüzeyindeki kullanımı, renklendirilerek gösterilmiştir. Şekil 57'da da bu motifin renklendirilmiş hali kumaş üzerinde gösterilmiştir.

Osmanlı sanatı ve İstanbul ile bütünleşmiş bir çiçektir lale. Pers mitolojisinde anlatılan öyküye göre üzerindeki çiğ tanesine yıldırım düşen yeşil bir yaprak alev almış, kırmızı bir çiçeğe dönüşmüştür. Lalenin ortasındaki siyah lekenin bu yıldırım yanığının izi olduğu kabul edilir. Anavatanının Orta Asya'daki Tanrı Dağları ile Pamir dağları olduğu varsayılan lale soğanları Anadolu'ya göçen Türklere yoldaşlık etmiş, 13. yüzyılda Anadolu Selçuklu saraylarının duvarları süsleyen çinilerde tasvir edilmiş, Mevlana'nın Mesnevi'sinde rengi ve güzelliğiyle anılmıştır. Bazı metinlerde renginden dolayı yarı değerli lâl taşına da gönderme yapılır. Yüzyıllar boyunca şiirlerde kırmızı rengi vurgulanmıştır; kara lekesi bazen gönül yarası olur, bazen de sevgilinin yanağındaki ben. Fatih Sultan Mehmed'in Avni mahlasıyla yazdığı şiirlerinde lale bahçelerine atıf yapması, bu çiçeğin 15. yüzyılda yaşamın bir parçası olduğunu gösterir (Saner, Eryavuz, Bilgi, 2020;90).

Doğal ortamından bahçe kültürüne 16. yüzyılda girmiştir, melezleme yöntemiyle pek çok değişik renk, desen ve formda lale yetiştirmek mümkündür. Şeyhülislam

Ebussuud Efendi'nin cenneti andıran bahçesinde yetiştirdiği ve “nûr-ı adn” (cennet nuru) ismini verdiği ilk lale çeşidinin ardından 16. ve 17. yüzyıllarda İstanbul'da devletin ileri gelenleri arasında lale yetiştiriciliğine ilgi artmış; nasıl yetiştirildiği ve özelliklerini anlatan şükûfenameler, risaleler yazılmış; lalezarlardaki binlerce çeşit lalenin her birine güzelliklerini yansıtan isimler verilmiştir. Lale'nin Kanuni Sultan Süleyman döneminde Avusturya-Macaristan İmparatoru I. Ferdinand'ın elçisi Busbecq tarafından Avrupa'ya götürüldüğü kabul edilir ve mektuplarında laleyi *tulipan* olarak kaydettiği için Batı dillerine bu şekilde geçmiştir (Saner, Eryavuz, Bilgi, 2020;90).

Lale süsleme sanatlarına da aynı dönemde girmiştir. 1540-1566 arasında sarayda nakkaşbaşı olan Kara Memi, padişahın şiirlerinin toplandığı Divan-ı Muhibbi'nin (İÜK TY.5467) sayfalarını ve tuğrasını (TSM GY.1400) yepyeni üslupta, aralarında lalelerinin şişkince gövdeleri yukarıya doğru hafifçe daralır. Kırmızıdan laciverte, sarıdan turuncuya rengarenk laleler yarı stilize edilmiştir; taç yapraklarından yalnızca üçü gösterilir. Kısa zamanda tüm sanatkârları etkileyen bu yeni üslupla tasvir edilen lale, Osmanlı sanatındaki çiçek motifleri arasında özel bir değer kazanır. Bahçeleri yalnızca ilkbaharda süslerken, cami ve türbelerin duvarlarındaki çinilerde, kalem işi süslemelerde, kumaş ve işlemelerde, halılarda, seramiklerde, kitap sayfalarında ölümsüzleştirmiş, mücevherlerde, madeni taş, sedef kakma eserlerde beğeniyle kullanılmıştır (Saner, Eryavuz, Bilgi, 2020;90).

15. yüzyılın ortalarında İtalyanlarla olan ticaretten dolayı lale motifleri çoğalmıştır. Avrupa'ya ihraç edilen kumaşları Osmanlı dokumacıları kendi zevklerine göre düzenleyerek taç motifleri ile birlikte desenlemeye başlamışlardır. Bu yüzyılda lale, dekoratif görüntüsünden ve renk varyasyonundan dolayı Avrupa'da çok rağbet görmüştür. 16. yüzyılda en çok kullanılan motifler lale, kozalak ve nar olmuştur (İmer,1996; 63).

Bitkisel motifler, 16. yüzyılın ilk yarısından başlayarak 17. yüzyıl sonlarına kadar çok kullanılmış olup olgun bir sanat anlayışı gösterir. Lale, gül, karanfil, sümbül, menekşe, nergis, haseliküpesi gibi çiçekler, bahar dalları, selvi ağacı, asma yaprakları gibi bitkiler ile yeni bir üslup oluşturulmuştur (Yıldız, Klasik Türk Sanatları, 2013; 59-61).

Bahçelerdeki lale çeşitleri arttıkça, çizilen motifler ve tasarlanan kompozisyonlarda, Rüstem Paşa Camii'nin çinilerinde olduğu gibi daha görkemli olmuştur. Desenleri saray nakkaşhanesinde hazırlanan İznik çinilerinde, ateşte açan çiçeklerin mercan kırmızısı, zümrüt yeşili, kobalt mavisi ve firuze renkleri klasik dönem Osmanlı sanatının en göz alıcı eserleridir. Topraktan fışkıran çiçekler bazen hayali renklere bürünmüş, örneğin laleler kobalt dokumalarında lale motifleri büyük bir ustalık ve zevkle işlenmiştir. Halılarda ve işlemelerde daha da geometrik soyutlamaya varan stilize bir yaklaşımla ele alınmışlardır (Saner, Eryavuz, Bilgi, 2020;90).

16. yüzyılın Baki'nin lale redifli gazeli, 18. yüzyılda Nedim'in baharı laleyle özdeşleştirdiği şiirleri, bu çiçeğin zarafetini ve çeşitli anlamlarını aktarır. Allah lafzı ve lale sözcüğü Arap alfabesiyle yazıldığında aynı harfler (eli lam, he) kullanılır, dolayısıyla her ikisinin ebced hesabıyla sayısal değeri 66 eder. Lale kelimesi tersinden okununca hilal kelimesi ortaya çıktığından şairler “aks-i lale” sözüyle hilale işaret etmişlerdir. Taşıdığı bu anlamlar laleyi Osmanlı toplum yaşamında, kültürel ve sanatsal alanlarda özel bir konuma taşınmıştır. Bir soğandan yükselen sapın ucunda açan tek çiçek Allah'ın birliğinin yansıması olarak görülür (Saner, Eryavuz, Bilgi, 2020;90).

18. yüzyılda III. Ahmed'in Yemiş Odası'nda ve meydan çeşmelerindeki vazoların içlerinde, Levni'nin minyatürlerindeki figürlerin ellerinde, başta Abdullah Buhari'nin fırçasından çıkanlar olmak üzere görülen lalelerin dolgun görünümü kaybolmuş, “kırlangıç lalesi” denilen ve taç yaprakları inceleyerek sivrilmiş yeni cins laleler gözde olmuştur. Osmanlı sanatının bu sembol çiçeği olmadan bir buket veya vazo çizilmemiştir. Açmış veya gonca halinde laleler, güller, karanfil ve sümbüllerle birlikte bahar günlerini yaşatır (Saner, Eryavuz, Bilgi, 2020;90).

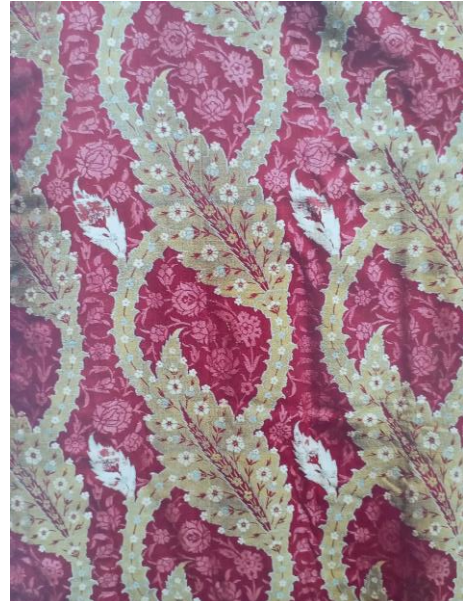
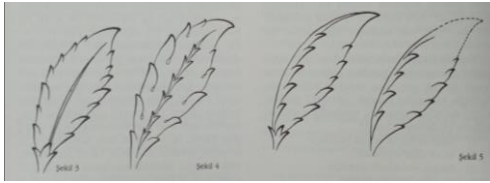
Kırmızı atlastan dikilmiş ve üzerine gümüş seraserden aplike hilal ve laleler işlenmiş olan 17. Yüzyıl padişah kaftanında artık natüralist lale motifinden sözedilemez. Ancak lale sanatçıları tarafından o kadar sık kullanılmış bir motiftir ve belirgin özellikleri o kadar iyi özümsemiştir ki çok yalın, fakat zarif bir şekilde stilize edilebilmiştir. Motiflerin boyutlarının büyük oluşu da kaftan giyene hem görkemli hem de zarif bir görüntü kazandıracak niteliktedir (Atasoy, 2011; 94).



Şekil 58:Osmanlı Kültüründe Bahçe ve Çiçek, 93, Hilal ve Lale Motifi Kırmızı Aplike Atlas Kaftan, 17. yüzyıl. TSM 13/514, Atasoy 1992a, Hasbahçe,57

Şekil 58’de lale motifi kaftan üzerine işlenmiş kırmızı aplike üzerine altın sarısıyla ile işlenerek gösterilmiştir. Lale ve hilal birlikte kullanılmıştır.

5.10.Yaprak



*Şekil 59: Türk Tezyini San’atlarında Motifler,22
Şekil 60:İpek, 62*

Şekil 59’da yaprak motifi yalın bir halde çizilerek gösterilmiştir. Şekil 60’da ise kumaş yüzeyinde koyu zemin üzeri altın sarısıyla desenlendirilerek çizilmiştir.

Türk süsleme sanatlarında kullanılan yapraklar tabiattaki yaprak formlarına benzeyen, kısmen sadeleştirilmiş motiflerdir. Tek yaprak formu neredeyse bitkisel süslemenin temelidir. Yapraklar, çiçeklere göre daha az stilize edilmişlerdir. Tek dişliden başlayıp, dişlerin ilavesiyle çeşitli biçimlerde irileşen ve aynı zamanda zenginleşen yaprak motifleri uygulanacağı sahaların teknik gereklerine uygun özellikte çizilir. Farsça berk yaprak demektir (Özkeçeci,2014;69).

Tek dişliler yekberk, üç dişli olanlar seberk, beş dişli olanlar pençberk, birbirlerine sarılmış yapraklardan meydana gelen terkipler sadberk olarak adlandırılmış ve çizilmiştir. Büyük dişli yapraklar açık olarak çizilebildiği gibi katlanmış ve bükülmüş olarak da resmedilir. Açık yaprak çiziminde yaprağın ortasında yer alan bölüm orta damar olarak adlandırılır. İkiye katlanmış yaprakta buna kılçık denir. Çini veya daha büyük boyutlu süsleme alanlarında kullanılan iri yaprakların orta kısımları çeşitli şekillerde rumi, bulut veya küçük boyutlu çiçeklerle detaylandırılmıştır (Özkeçeci,2014;69).

Tezhipli yazmalarda yaprak genelde çok küçük ebatta ve çok sade bir biçimde kullanılırken halkâr veya sazyolu tasarımlarında iri ve detaylı çizilir. Büyük yaprakların orta damarları ve ana çizgiler kalın çizilerek farklı bir estetik görünüm kazandırılır. Sazyolu tarzında yaprak düzenlemeleri çok iri formlarda olup iç kısımlar fevkalade ince desenlerle bezenmiştir. Sazyolu kompozisyonlarında yapraklar çok ilgi çekici ve girift bir şekilde birbiri içine geçerek harika bir uyum oluştururlar. Tezhip ve halkâr desenlerinde yaprakların uçları kütçe çizilirken ve sazyolu tarzı kompozisyonlarda umumiyetle sivri biter (Özkeçeci, 2014;70).

Yaprak motifleri arasında ıtır, asma, sarmaşık, kestane gibi geniş tabanlı olanlar da vardır. Genellikle beş dilimli oldukları için bunlara el yapraklar adı verilmektedir. Özellikle halkâr çalışmalarında bu tür yapraklar bol ve çeşitli olarak kullanılmıştır (Özkeçeci,2014;70).

Bitkisel unsurların öne çıktığı Osmanlı dönemi süsleme sanatına kırık, kıvrık ve birbirlerini delerek geçen, dilimli şekilleri ile yaprak motifi son dönemlere kadar bütün bezeme alanlarında yer alır. Sazyolu üslubunda da büyük ve zengin çeşitleriyle birçok yaprak formu başarı ile uygulanmıştır (Özkeçeci, 2014;70).

XVI. yüzyılda müzehhip Kara Memi tarafından geliştirilen natüralist süsleme unsurunun çeşitli örneklerinde çizilen yaprakların tabiattaki formlarına uygun olmasına özen gösterilmiştir. Bu sebeple bu dönemin bezemelerinde, gülden bir lale yaprağının yahut laleden sümbül veya başka bir çiçek yaprağının çıktığı görülmez. XVIII. yüzyılda şükufe tarzı denilen üslubun bütün ürünlerinde yapraklar ve çiçekler doğal görünümüleriyle resmedilmiştir. XVIII. yüzyıl sonlarına Batı sanatı etkisi altında gelişen ve Türk Rokokosu adı ile bilinen üslupta; defne, meşe, zeytin, maydanoz gibi değişik ve yeni yaprak motifleri süslemelerde yer alır (Özkeçeci,2014;70).

Kompozisyon içinde penç, hatayi, gonca gül gibi motiflerle birlikte kullanılan yapraklar aynı zamanda stilize çiçekleri oluşturan temel elemanlardır. Hatayi çiçeğinin ve benzeri diğer çiçek motiflerinin çiziminde kullanılan tek yaprak unsuru, çiçeğin merkezinde yer alan can noktasından çıkarak bütün etrafını çevreler ve böylece çiçeğin ana hatları ortaya çıkmış olur (Özkeçeci, 2014;70).

5.11.Şükufe



Şekil 61: Geleneksel Türk Sanatları Desen, 78

Şekil 62: Geleneksel Türk Sanatları Desen, 67

Şekil 63: Döşemelikler, 78, 76

Şekil 61’de şükufe motifinin çizimi ve farklı şekillerde boyalı haline yer verilmiştir. Şekil 62 ve 63’de de ise kumaş üstünde renklendirilmiş hallerine yer verilmiştir.

“Türk Rokokosu” da denilir. Batı’nın Rokoko, Barok ve Ampir üsluplarının etkisiyle XVIII. yüzyılda doğmuştur. Bu dönemde motif olarak tamamen çiçek ve yaprak motifleri ağırlık kazanmış çeşitli çiçekler ile yapraklar “Buket” halinde veya “Şukûfedan” denilen “Vazo”dan yahut bir “Sepet” ten fıskırmış halde, fiyonglarla bağlanarak, doğaya çok yakın bir anlayışla şekillendirilmişlerdir (Şengül,1990;7).

5.12. Hayvan Figürleri

Türk sanatının Orta Asya’da görülen ilk örneklerinde stilize hayvan motifleri ağırlıktadır. Göçebe bir hayat tarzı sürdürülen bu dönemlerde hayatın her alanında hayvanların güçlü etkisi görülmektedir. Eski Türk takvimi her biri bir hayvanın adını taşıyan 12 yıllık dizilerden teşekkül etmiştir. Bu hayvanlar şunlardı; sıçan, öküz, kaplan, tavşan, ejder, yılan, at, koyun, maymun, kuş, köpek ve yaban domuzu. Aylara da hayvan adları verilmiştir. Bazı Türk toplulukları dişi kurttan türediklerini kabul ederek bayraklarında altından dişi bir kurt başı taşımışlardır. Efsanevi Oğuz hükümdarlarının hayvan alametleri vardır. Türk ve akraba kavimlerin boyları ve başbuğları Karakoyunlu, Çağatay, Tunguz, Alparslan gibi hayvanlarla ilgili adlar almışlardır (Esin,1962;164-165).

Önceleri dini ve tılsımlı bir anlamda kullanılan efsanevi figürler, daha sonraları tezyini bir görünüm kazanmış ve sanat eşyaları üzerinde yalnızca bir süsleme unsuru olarak yer almıştır. Bugün simgesel değerlerini ve fonksiyonunu yitirmiş olan mitolojik figürler tezhipte pek kullanım alanı yoktur. Putperest inanç sistemleri ve onların efsaneleri ile beslenen bu motifler kullanılsa dahi bir estetik unsur olmaktan öteye gitmez (Özkeçeci,2014;118).

İslam sonrası Türk sanatında giderek azalan hayvan motiflerine XV. yüzyıla kadar mimari süslemede ve diğer sanat dallarında rastlanır. Anadolu Selçuklu abidelerinde bunların güzel örnekleri görülür. Selçuklu taş işçiliğinde ender örneklerde balık, tavşan, geyik, kurt, tilki vb. gibi hayvanlar bulunmaktadır. Hayvan motifleri Osmanlı döneminde en az kullanılan motiflerdir. Tüm figüratif unsurlar bu dönemde bilinçli bir tercihle giderek kitap resimleri ile sınırlanmıştır. Hayvan figürleri tezhipte bazı saz yolu ve halkâr örnekleri dışında görülmezken, çini, halı, seramik sanatlarında ve özellikle İran sanatının etkisiyle ciltlerde şemse örneklerinde görülür (Özkeçeci,2014;117).

Bitkisel süsleme kadar hayvanlardan ilham alınarak yapılan süsleme, Türk mimarisi ve el sanatlarına özellikle on altıncı yüzyıla kadar hakim olmuştur. Bu yüzyıl ile birlikte bitkisel süslemenin yanında yardımcı motif olmaya başlar ve on sekizinci yüzyılda da tamamen kaybolup gider (Keskiner, 1978;11).

Yalın hayvan formları on beşinci yüzyıla kadar mimaride olsun diğer sanat dallarında olsun çeşitli hayvan şekillerinden veya ayrıntılarından yapılan süslemenin çok benimsenmiş olduğu görülmektedir. Anadolu Selçuklu abidelerinde, bunların en nefis örnekleri bulunur. Başlıca iki grup altında toplanmaktadırlar:

*Efsanevi veya mitolojik hayvan motifleri; Harpiller. Yarı insan yarı hayvan şeklinde yapılan bu yaratıklar, gök, kara ve deniz harpisi olarak üç şekilde oluşurlar. Zümrüd-ü Anka veya Simurg adları ile tanınan efsanevi kuşlar. Ejderler (ejderhalar).

*Stilize hayvan motifleri: Kuşlar. Bu grubun en sık kullanılmış olan motifleridir. Özellikle kartal ve güvercin Selçuklular döneminde çok benimsenmiştir. Aslan, kaplan, kurt ve boğa gibi vahşi hayvanlar. Balık ve diğer deniz hayvanları (Keskiner, 1978;12).

Stilize hayvan formları, aslan ,kaplan, geyik, balık, at, kuş ve çeşitli vahşi hayvanlar yaygın bir uygulama alanı bulmuştur. Mitolojik hayvanlar Zümrüd-ü Anka (simurg), ejder, Harpi (yarı insan varlıklar) yine sanatın her kolunda görülmüştür (Yıldız, Klasik Türk Sanatları, 2013; 61).

5.12.1. Ejderha



Şekil 64: Tezyini San'atlarında Motifler, 133

Şekil 65: Türkiye Tekstil Tarihi Üzerine Araştırmalar, 198

Şekil 64'te kağıt üzerine çizilmiş ejder çizimine yer verilmiştir. Şekil 65'te ise Ejderha motifi yuvarlak şekillendirilmiş dairesel şablonlar üzerine motiflendirilmiş olup kumaş üzerinde kullanılmıştır.

Ejder, evren veya dragon adı ile bilinen efsanevi bir hayvandır. Çinliler ve eski Türkler'de hava ve suların hakimi sayılırdı Bir çok Asya milletlerinin kozmoloji ve mitolojisinde önemli bir yer alır. Çin'lilerde bu motife 'lung' ismi de verilmektedir. Yine Çin sanatı ürünlerinde görülen ejderlerin Türkler'de olduğu gibi beş tırnağı vardır. Japonlarda ise ejder motifi genellikle üç tırnaklı olarak resmedilir (Keskiner, 1923;48).

Türklerin Müslüman olmalarından sonra daha fazla görünür hale gelen ejder motifine her kültür ayrı bir isimlendirme vermiştir. Mesela Türlerde Evren, Çinlilerde Lung, Araplarda Tannin, Moğollarda Moghur, İranlılarda Ejder/Ejdeha gibi (İnal,1970-71;153-154).

Dragon adı ile bilinen ejderin birçok Asya milletinin kozmoloji ve mitolojisinde önemli bir yeri vardır. Menşenin Sümerlere dayandığı söylenen bu figür Eski Mısır'da krallık alameti olduğu gibi Roma ve Babilonya'da imparatorluk alemini olmuştur (Keskiner,1978;48).

Ejder figürü Uzak Doğu'nun, Çin ve Uygur sanatının tipik unsurlarındandır. Türklerin İslamiyet'i kabul etmesinden sonra geleneksel kültür içinde, Büyük Selçuklular yoluyla Anadolu Selçuklu sanatına girmiş, farklı bir stil ve semboller dünyası yaygın olarak kullanılmıştır. Ejderlerin genellikle çift başlı olarak resmedilmesi bazı örneklerde arslan ve sfenks kuyruklarında veya çift başlı kartalların kanat uçlarında yer almaları bazen insan başı, boğa başı veya hayat ağacı ile birlikte işlenmeleri dikkati çeken özelliklerdir (Öney,1992;47).

Ejder Türk kültüründe temel olarak iki çeşit sembolizme sahiptir. Bu sembolizm onu Gök ve Yer tasavvurlarıyla ilişkili olmasıyla da alakalıdır. Ancak bu kavramlar arasında mutlak bir zıtlık değil birbirini bütünleyen bir karşıtlık söz konusuydu. Bu kavramlardan ötürü güneş ve ay sembolizmiyle de ilgili olan ejder, yaygın olarak ağzında bir top veya alev çıkaran inci (ejderin ağzından alev çıkarması) ile tasvir ediliyordu (Cooper, 1992;56).

Selçuklu Türk eserlerinde üsluplaştırılarak süsleyici eleman olarak kullanılan ejder aynı zamanda farklı karakterlere bürünerek kudret, bereket, saadet ve uğur sembolü olarak gösterilmiştir(Birol, Derman,2007;129).

Selçuklu sanatında çok defa düğümlü olarak görülmektedir. Yalnız ön ayakları olan uyruğu kertenkele veya yılan biçiminde ejderler de vardır. Her iki tipte Selçuklu sanatında pek çok rastlanır. Anadolu inançlarında ve eski Türk masallarında hayli etkin bir yeri vardır (Keskiner, 1923;48).

Selçuklu ejder kabartmalarının tipik özelliği uzun tutulan gövdelerin genellikle düğümler meydana getirerek uzanması ve her iki ucta birer başlayıp son bulmasıdır. Bazı örneklerde çift başlı yerine karşılıklı iki ejder yer almıştır. Mimaride, özellikle darüşşifa gibi yapılarda görülen ejderlerle iyiliğin, şifanın sembolize edildiği söylenebilir. Tıp rozetimizin sembolü olan ejderin kalelerde, hanlarda, saraylarda içeri kötülük, düşman, hastalık girmesini önleyici bir tılsım olarak kullanılmış olması da mümkündür (Öney,1992;49).

Dede Korkut masallarında ejder, dört ayaklı, iki kanatlı, yedi başlı, uzun kalın kuyruklu olarak tasvir edilirdi. Dört ayaklı ejderler, Çin ejderini hatırlatır ve İslam sanatında Moğol istilasından sonra görülmeye başlamıştır. İslam sanatında ejder tasvirleri, Türkler' in İslamiyet'i kabulüyle çoğalmış ve Büyük Selçuklular yoluyla Anadolu Selçuklu sanatına girmiştir (Birol, Derman, 2021; 129).

Selçuklu sanatında çok defa düğüm halinde görülen ejder, yılan gibi pullu gövdeli, ayaksız olabildiği gibi sadece ön ayakları olan kanatlı veya kanatsız şekilde de işlenmiştir (Öney,1969;130).

Kubâdâbâd Sarayı çinilerinde ve Ahlat mezar taşlarında görülen ejder motifleri bu özellikleri taşımaktadır (Karamağaralı, 1972;72-77).

Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde bulunan Saray Albüm'ünde gördüğümüz ejder kompozisyonları ekseriyetle Simurg ile mücadele halinde resmedilmiştir. Renksiz olarak kuvvetli ve kıvrak fırçayla çizilen bu desenler hakikaten muhteşemdir (Birol, Derman, 2021; 129).

Anadolu Selçuklu kervansaraylarından Susuz Han'ın portal nişi üzerinde Karatay Han'ın avlu giriş portalında ve Sultan Han'ın mescit kemerinde bulunan iki ejderli süsleme, bize önceleri dini bir anlam taşıyan ejder motifinin sonradan bezeme unsuru olarak kullanıldığını göstermektedir (Birol, Derman, 2021;129).

Selçuklu Türk eserlerinde üsluplaştırılarak süsleyici eleman olarak kullanılan ejder aynı zamanda farklı karaktere bürünerek, kudret, bereket, saadet ve uğur sembolü olarak gösterilmiştir (Biol, Derman, 2021;129).

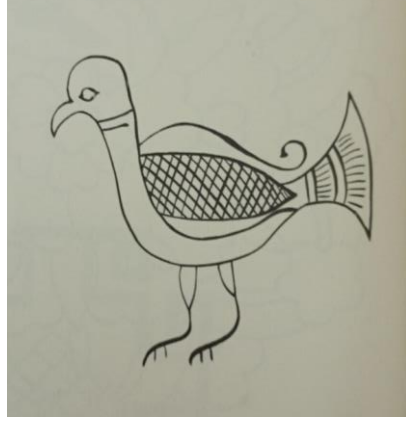
Osmanlı sanatında mimaride veya diğer süslemelerde görülmeyen ejder motifi dönem dönem Orta Asya'dan gelen sanatçıların etkisiyle resimlerde ve saz yolu üslubu süslemelerde kullanılmıştır. Gerçek hayattaki kaynağını bilinmeyen ejderin ihtişamlı ve korkunç yapısı saz yolu kompozisyonun temelinde yer alır. Stilize edilerek "S" kıvrımları ile resimlenen ejderin pençeleri vahşi bir vaziyette, sırt çizgisi de oldukça mübalağalı bir biçimde kalınca çizilmiştir. Fazlasıyla süslü olan başın ilk dikkat çekici yönü korkunç gözlerdir. Dil, ağızdan dışarı doğru kıvrılarak çıkar, üst ve alt çenede dişler birer kanca gibidir. Çene altında bulutumsu, helezoni çizgilerle hareket eden tüyler yer alır. Açıkça görülen kulağın ötesinde yine abartılı kıvrımlarla havaya doğru süzülen tüyler görülür (Özkeçeci,2014;121).

Gök kubbenin idaresi, ahengi yedi gezegenin altında, dünya ekseninin en aşağısında düğümlü bulunan bu ejderler, dişi ve erkektir. Yağmurun yağmasına sebep olduğu için Türk mitolojisinde Gök Ejderi Çin'de olduğu gibi su, bolluk, bereket ve yeniden doğuşun timsali olarak ortaya çıkar. Suların veya yerin derinliklerinde yaşadığı kabul edilen bir yılan andıran Yer Ejderi kış dönemi sonunda yeryüzüne çıktığı için tabiatın enerjisinin yenilenmesini simgeler. Çift ejder gök kubbenin timsalidir çünkü tasavvurlara göre çarkını ejder çevirir. Mevsim dönmelerinde yer ve gök ejderleri için ayin yapıldı(Çoruhlu, 1993;25).

Türk tasavvurlarında ejderin temelde dört yön mefhumu ile ilişkisi vardır. Aynı zamanda Gök, Yer-Su kültlerinin varlığı nedeniyle astroloji ile alakalı olarak farklı sembolik manalara da sahip olmuştur. Zıt prensipleri belirleyen Yin ve Yang sembolizmi yani karanlık ve parlak gök (kararış ve yaruk) sembolizmi Türklerdeki temel unsurlarlardandır ve çok geniş uygulama alanı bulmuştur. Bu tasavvurlar birbirlerini tamamlayan kavramları dile getirirler (Çoruhlu, 2019;56).

Arslan-ejder, kartal-ejder, boğa-ejder kompozisyonlarında yer alan ikili figürlerle kozmik ve mitolojik zıt kuvvetlerin savaşı sembolize edilmektedir. İyi ile kötü, aydınlık ile karanlık, gündüz ile gece, güneşle ay, yerli ile düşman vb. semboller savaş durumundadır ve daima ilk grup diğerinden üstün olarak gösterilmiştir (Öney, 1992;48-49).

5.12.2. Kuş



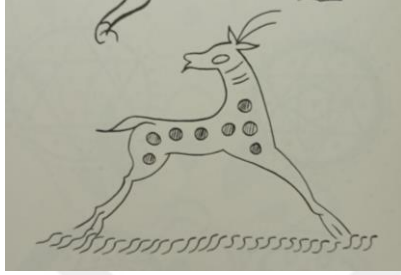
Şekil 66:Mitologya, 62

Şekil 66’te çizilmiş kuş motifine yer verilmiştir. Kuşların özgürce uçabilmeleri insana her zaman çekici gelir. Eski Türklerde kuş ruhun timsalidir. Uçmak cennet demektir. Bu inanç ve anlayış Türk toplumunda günümüzde de devam eder ve ölen insanlar için “kuş gibi uçup gitti” deyimini kullanılır. Türk sanatında, süslemede kuş figürü her dönemde sık rastlanan bir unsurdur (Özkeçeci,2014;123).

Türk sanatında su kuşlarına da sık rastlanır. Mezar taşlarında, duvar resimlerinde, yabani kuğular, uçan ördek kabileleri, göçen kuşlar görülür. Güzelliği ve hızlı oluşu ile meşhur olan ve ülkelere göre hüviyetini biraz değiştiren turna kuşu kitap resimlerinde tasvir edilir. Selçuklu sanatında görülen bir diğer kuş tavus kuşudur. Bu figür tezyin edilen eserin merkezinde, yalnız başına rengarenk kanatlarını açmış durumda ya da kutsal ağaç, dalı, kuze (desti) etrafında yüz-yüze çift şekilde durmuş vaziyette resmedilmiştir(Rasim Efendi, Tuğrul Efendi,1997;5).

Bu tür kuş motifleri Eyyübi ve Memlükler metal eşyalar üzerinde yer almaktadır.

5.12.3. Geyik



Şekil 67:100 Türk Motifi, 50
Şekil 68: İpek,271

Şekil 67’de geyik figürünün çizimi yapılmıştır. Şekil 68’de ise bu hayvan motifinin kumaş üzerinde kullanılış şekli gösterilmiştir.

Hayvan üslubu içinde Orta Asya kültürünün ürünleri arasında en sık motifler geyik figürleridir. Çok erken tarihlerde diz çökmüş veya koşar durumdaki geyikler özellikle metal levhalar üzerine ustalıkla işlenmiştir. Altaylar’da, Pazırık kurganından çıkan bir keçe applike desende, kartal- geyik mücadelesi son derece gerçekçi biçimde canlandırılmıştır (Özkeçeci,2006;48).

İslam öncesi dönemde Uygur metinlerinde, Budist efsaneler şeklinde yazıya geçen efsaneleri, İslamiyet’le birlikte bu inanç sistemine uyarlanmıştır. Yüzyıllar öncesinden

Kaynaklanan kültürel birikim bu hayvanı Anadolu’ya getirmiş, eski destanlardan alıp halk hikayelerine ve şiirlerine konu olan bir motif haline sokmuştur (Mülayim,1982;154).

Kitap resimlerinde geyikler genellikle av sahnelerinde yer alır. Geyik ve geyik cinsi hayvanlar hayvan mücadele sahnelerinde olumsuz unsurlara işaret eder şekilde daima yenilgiye uğramış olarak gösterilmektedir. Çeşitli efsanelerde avcıyı peşinden sürükleyerek yeraltına, bir başka deyişle ölüme götüren geyiklerden söz edilir(Çoruhlu,1997;20).

5.12.4. Simurg (Zümrüd-ü Ankâ)



Şekil 69: Türk Tezyini San'atlarında Motifler, 134

Şekil 69'da Simurg figürünün çizimi gösterilmiştir.

Müslümanların edebi birikimlerinde çok sık karşılaşılan görülen Simurg Kaf Dağı'nda yaşayan ve insan gibi düşünüp konuştuğuna inanılan efsanevi bir kuştur. Arapların anka, İranlıların simurg adını verdikleri, Türkçe'de ise her iki şekliyle zümrüd-ü anka (simurg u anka) olarak adlandırılan bu hayali kuşa İslam edebiyatının ünlü isimlerinden Sa'di, Firdevsi ve Attâr eserlerinde büyük yer vermişlerdir(Özkeçeci, 2014;122).

Resimlerde genellikle uçar vaziyette çizilen simurgun eski kaynaklarda birçok efsanevi özelliği anlatılır. Güzellik, bereket, kuvvet gibi kavramların simgesi sayılan bu kuşun güneşten ve ateşten yaratıldığına, kuşların en dirayetlisi olduğuna inanılır. Şifa verici bir yaratık olarak tüyleri ile sıvazlayıp yaraları iyi eder. Cüssesi çok iri olup uçtuğu zaman hava kararır ve yağmuru mercan olan bir buluta benzer. Uçarken sel sesine veya gök gürültüsüne benzer sesler çıkarır. Çok parlaktır, ona bakan gözler kamaşır. Çok geniş bilgi ve hünerlere sahiptir, kendisine başvuran hükümdar ve kahramanlara akıl hocalığı yapar (Özkeçeci, 2014;122).

Simurg Ön Asya efsanelerindeki kahramanlarından biridir. Babasının emriyle ormana terk edilen efsane kahramanı Zal'i (Rüstem'in babası) o bulmuş ve yuvasına götürerek büyütüp yetiştirmiştir. Anadolu'da ise Keloğlan'ın koruyucusudur. Kafdağı'nı aşabilmek ve göğe yükselebilmek için ankâya binmek gerekir. Zülkarneyn, onunla göğe çıkıp yıldızlara ulaşmıştır (Erdem, 1990;77-78).

Feridüdin-i Attar, Mantık'ut Tayr adlı eserinde simurgu, kişinin kendi benliğini arayışı olarak kabul eder. Kelime olarak otuz anlamına geldiğine değinerek bu yaratığın otuz ayrı kuşun bütün özelliğine sahip olduğunu söyler (Keskiner,1923;59). Zümrüd-ü ankanın, simurgun, devlet kuşu veya hümâ kuşu olarak bilinen efsanevi kuşlar ile farklı olduğunu iddia edenler yanında aynı kuş olduğunu düşünenler de vardır.



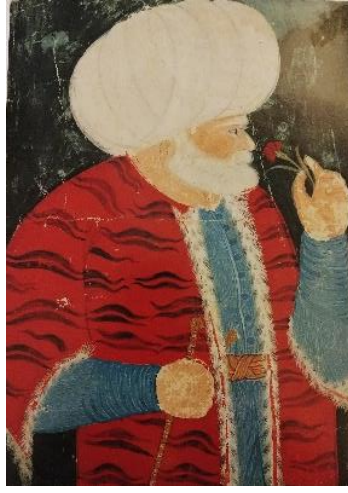
6.OSMANLI MİNYATÜRLERİNDEKİ KUMAŞ VE MOTİFLERİN İNCELENMESİ

Bu bölümde minyatürlerin renk, harmoni, kontrast, boşluk, denge, renk değerleri gibi öğeler ele alınarak tasvirlerdeki kumaşlar üzerinde incelemesi yapılarak ele alınmıştır.

6.1.Osmanlı Minyatürlerinde Çintemani Motifinin Kumaşlarda Kullanılması

Osmanlı minyatürlerinde çintemani motifinin kullanımına bakıldığında, bu motifin çok çeşitli varyasyonlarda, renklerde, gerek kıyafetlerde ve gerekse yaygılarda tercih edildiğini görülmektedir. Özellikle yüksek zümreye mensup kişilerin kıyafetlerinde ve yer yaygılarında bu tercih çok karşılaşılan bir durumdur. Çintemani motifinin yukarıda ele alınan tarihi seyri dikkate alındığında yüksek zümreye mensup kişilerin tercih etmelerinde maddi durumun iyi olmasına bağlanabildiği gibi, elit bir zevkin ürünü olması, motife atfedilen anlamların da etkisi olabilir. Türk minyatürlerinin belgelemeci özelliği dikkate alındığında, elimize fazla örnekte dokuma örnekleri gelmemiş olsa bile, minyatür sanatçılarının büyük oranda gördüklerini çizmişlerdir. Dolayısıyla genel olarak şunlar söylemek mümkündür.

Çintemani motifi Osmanlı minyatürlerinde bazen üç benekle beraber kaplan/aslan postu motifiyle bir arada bazen de ikisinden birinin tercih edilmesi suretiyle tek başına kullanıldığı görülmektedir. Renk tercihlerinde bazen birbiriyle uyumlu renkler tercih edildiği gibi bazen de kontrast oluşturacak renk veya elbise tercih edildiğine de şahit olunur. Kimi benek motiflerinde birden fazla renk iç içe tercih edilerek arada nefes payının bırakılmaktadır.



Şekil 70: Barbaros Hayreddin Paşa Minyatürü ve ayrıntısı, Osmanlı Deniz Haritaları, 19



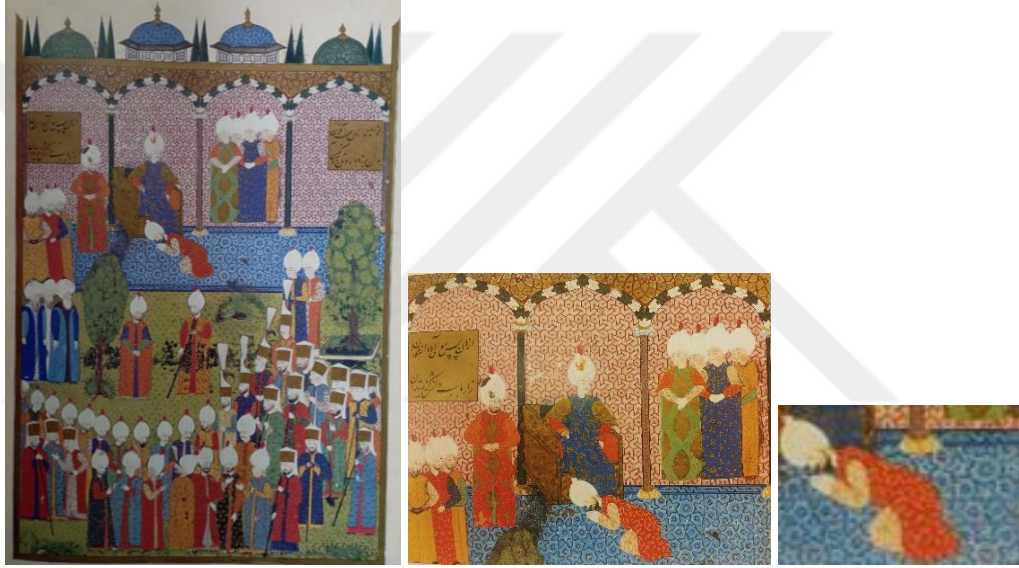
Şekil 71: Orhan Gazi ve Molla Allaeddin, İznik'te Sultan Orhan Medresesi'nde Minyatürü, Ottoman Civilization, 88

Şekil 70- Nigari'in yaptığı Barbaros Hayrettin Paşa'nın minyatüründe kırmızı zemin üzerine aslan postu kullanılmış, benekleri dahil edilmemiştir. İç entaride mavi tonu kullanılarak ana renkleri seçmiştir. Kırmızı karanfil ile kaftanı uyum içindedir.

Şekil 71-Orhan Gazi ve Molla Allaeddin İznik'te Sultan Orhan Medresesi'nde minyatüründe zemindeki halı da kırmızı renk kullanılmış olup arslan postu benekleriyle birlikte kullanılmış beneklerin iç kısmında mavi rengi kullanılmıştır. Beneğin dış hattı beyaz renk tercih edilerek nefes payı bırakılmıştır. Figürlerin giysileriyle zıtlık oluşturulmuştur.



Şekil 72: Süleyman'a Yakut Kupa Takdim Edilmesi Minyatürü ve ayrıntısı, Süleymanname, 217



Şekil 73: Katılım Törenleri Minyatürü ve ayrıntısı, Süleymanname, 93

Şekil 72-Süleyman'a Yakut Kupa Takdim Edilmesi minyatüründe figürün altındaki minderde aslan postu benekli bir şekilde kullanılmış olmakla birlikte arkasındaki yastıkta da bu çintemani motifi sarı tonları seçilerek kullanılmış, kıyafette mavi ve kırmızı kullanılırken yeşil ile kontrast elde edilmiştir.

Şekil 73-Katılım Törenleri minyatüründe ortadaki ve sol öndeki figürün kırmızı kaftanında çintemani motifi sarı yıldız renginde kullanılmıştır. Zeminde ve giysilerde bebe mavisi kullanılarak ana renklere gidilmiş, kısmen de olsa yeşille zıtlığı verirken yoğun olarak kırmızı ve sarı tercih edilmiştir

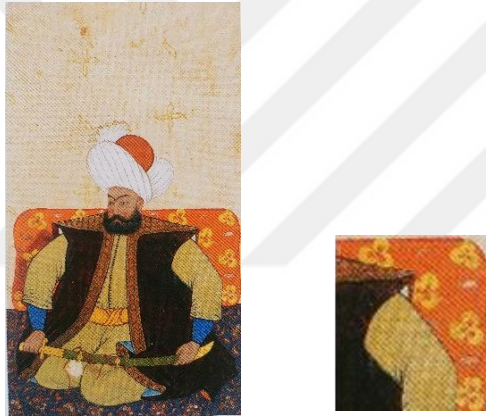


Şekil 74:Şehzade Selim elinde şarap kadehiyle (Nigari’i Haydar Reis’in mahlası) ve ayrıntısı, Padişahın Portresi Tesavir-i Ali Osman,226

Şekil 74- Şehzade Selim’i elinde şarap kadehiyle (Nigari, Haydar Reisi’n mahlasıdır minyatürde ön planda bulunan figürün canlı kırmızı rengi göz alıcı olmakla beraber üzerinde siyahla çizili kaplan postu bulunmaktadır. Beneklerin minik olarak çizilmiş, çizgiler daha belirgindir. Bu siyaha figürün başındaki sarığın ön kısmındaki siyahla, beldeki kuşak, giysinin iç detaylarındaki siyahla desteklemiştir. Kollar koyu lacivertli siyaha yakın olup giysinin üstündeki çizimin rengini destekleyicidir. Sarık tepesindeki yeşil detayı hem zemindeki yaygı, arka üstteki sağlı sollu detaylarda yeşile , figürlerin arkasındaki örtü denilebilecek serili yüzey kenarında yeşille çizili cetvele yer verilirken, soldaki figürün giysisinde bu yeşil koyu versiyonu kullanılmıştır. Tasvir tamamen kırmızı- yeşilin ciddi bir şekilde etkisini gösterdiği minyatür örneği olmuştur.



Şekil 75:Sultan II. Selim'in Ok Talimi Minyatürü ve ayrıntısı, F. Çağman'a Armağan, Osmanlı Tasvir Sanatı, 33



Şekil 76:Osman Gazi Minyatürü ve ayrıntısı, Padişahın Portresi Tesavir-i Ali Osman,402

Şekil 75-Sultan II.Selim' in Ok Talimi minyatüründe turuncu şal renk üzerine benekli kaplan postu motifi çizilmiştir Beneklerin rengiyle şalın iç kısımdaki renk aynı renklendirilmiştir. Figürün kazağında da bu motif kullanılırken benekler dahil edilmemiştir. Beldeki kuşakta ve alt giyside kırmızı renk kullanılmıştır. Kısmen de olsa şalın kenar suyunda kırmızıya yer verilmiştir. Şaldaki turuncu ve mavi renkle zıtlık sağlanırken, arka plandaki yeşil ile figürün giysisindeki kırmızıyla kontrast sağlanmıştır.

Şekil 76-Osman Gazi minyatüründe figürün arkasındaki yastıkta çintemani motifinin sadece benek kısmı büyük çizilerek kullanılmıştır. Turuncu zemin üzerine sarı benekler boyanmış olup figürün kuşak, sarığın tepesindeki ve kılıç detaylarında sarı renk uyum içindedir. Yine giysisindeki renk yeşile çalan tonda sarıya yakındır.

Figürün bilek kısmında, kaftanın iç kısmında mavi kullanılmış, figürün en alt zeminde kullanılan koyu maviyle uyum içindedir. Minyatüre genel itibariyle turuncu ve mavinin tonları hakimdir.



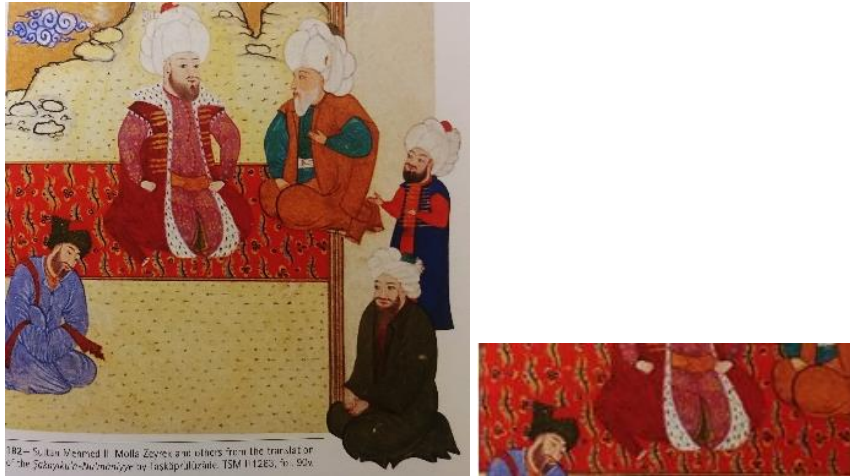
Şekil 77:Molla Zeyrek Minyatürü ve ayrıntısı, Ressam Nakşi Hayatı ve Eserleri, 74



Şekil 78:Kemha Taşıyanlar Minyatürü ve ayrıntısı, Surname-i Hümayun,76

Şekil 77- Molla Zeyrek minyatüründe figürün arka kısmındaki planda çintemani motifi kullanılmıştır. Bu motif normalde kullanış şekline farklı olarak daha detaylı çizilmiştir. Gerek benekler gerek post kısmında yüzeyde noktalarla işlenmiştir. Beneklerin içi konturlanıp, iç kısım maviyle renklendirilmiştir. Uzun post kısmında üst üste bindirilerek çizilmiş ve aralar benekteki gibi maviyle boyanmıştır. Zeminin kendisi kırmızıyla boyalı, sarık tepesindeki kırmızıyla uyum içindedir. Sarıdaki yeşil ön planda olmakla beraber arka plandaki kırmızıyla zıtlığa götürmüştür. Benekteki mavi ile figürün dış giysisi aynı renktedir. Beneklerin dış hattıyla figürün arkasında yastık diyebileceğimiz nesnenin aynı sarı tondadır.

Şekil 78-minyatüründe figürlerin ellerinde taşıdıkları kumaş topraklarında çintemani motifi kullanılmıştır. Açık ve koyu kahve tonlarındaki kumaşların üzerine motif çizilmiş sağdaki koyu kahve kumaşın üzerine kırmızı renkli beneklere beyaz uzun post renklendirilirken, soldaki açık kahve kumaşın üstüne beyaz benekler boyanırken uzun postun rengi beyaz ve kırmızı ile boyanmıştır. Bu benlerdeki beyaz ve kırmızı renkleri figürlerin kıyafetlerindeki kırmızıyla ve başlarındaki sarıklarla bütünlük oluşturmuştur. Kumaştaki kahve renkleriyle minyatürün genelindeki kahveler eşit oranda dağıtılarak denge sağlanmıştır.



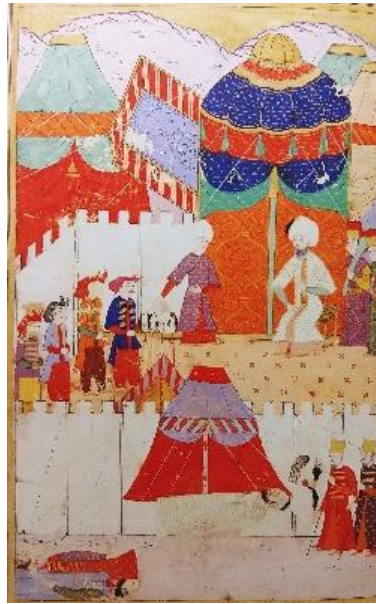
Şekil 79: Sultan Mehmed II. Molla Zeyrek Minyatürü ve ayrıntısı, Ottoman Civilization, 88

Şekil 79-Sultan Mehmed II. Molla Zeyrek minyatüründe kullanılan zeminde baskın bir şekilde kullanılan kırmızı rengin üzerine Sarı boyanmış çintemani motifi çizilip, siyah ile benek ve postun iç kısımlarında siyahla detaylandırılmıştır. Detaylı çizilen

bu motifin ara kısımlarına da tek benekler aralara serpiştirilmiştir. Zeminle ortadaki figürün giysisindeki kırmızı birlikte kullanılmıştır. Sağdaki figürün gömleğindeki yeşil rengiyle zıtlık sağlanmıştır. Üstündeki yeleğinin turuncusuyla sol alttaki figürün giysisindeki mavi ile zıtlık verilmiştir. Üzerinden geçen kırmızı kuşakla genel denge sağlanmıştır. Minyatürün genel yüzeyine sarı renk ile boyanmıştır. Ağırlıklı olarak sarı ve kırmızı hakim iken yeşil maviyle dinamizm verilmiştir.

6.2.Osmanlı Minyatürlerinde Hatai Motifinin Kumaşlarda Kullanılması

Hatai motifinin kumaşlar üzerinde hem çeşit olarak hem de renk olarak çok zengin bir şekilde işlendiği görülür. Aslında bu motif Türk sanatında kullanılan temel motiflerden biri olması hasebiyle ahşaptan taşa, halıdan kumaşa tezhipten kalem işine kadar çok geniş bir satıh ve malzemeye uygulanmıştır. Minyatürlerde ve kumaşlarda bu kadar bol görülmesinin en önemli sebebi de budur. İncelenen minyatürlere bakıldığında, motifin renk tercihinde minyatür sanatının renk ve anlatım ilkesinin dikkate alındığı sezilmektedir. Zemin ile motifin renk tercihlerinde aynı rengin farklı tonları, zıtlık, göz alıcılık, heybet ve alımlılık dikkati çeker. Kıyafetlerde özellikle kırmızı, sarı, turuncu veya mavi, lacivert, lila renk ve tonları daha çok tercih edilmiştir. Bu renkteki kıyafetlerde hatai motifi büyük oranda altın sarısı renginde veya buna yakın tonlardadır.



Şekil 80:Şehzade Mustafa'nın Ölümü Nakkaş Osman'ın Minyatürü ve ayrıntısı, Osmanlı Sarayının Çocukları,25



Şekil 81: Sultan Murat Han Minyatürü ve ayrıntısı, Kıyafetü'l- İhsaniyye fi Şema'ili'l- Osmaniyye,

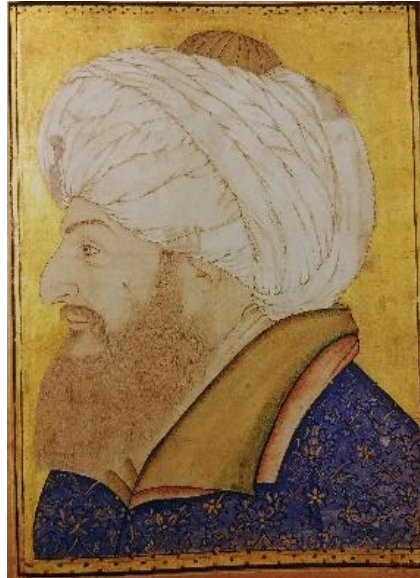
133

Şekil 80- Şehzade Mustafa'nın Ölümü Nakkaş Osman'ın minyatüründe sağ yukarı kısımda bulunan çadırın turuncuya boyanan alt kısmı üzerine sarı renkle çizilmiş hatai motifine rastlanmaktadır. Çadırın üst kısmı maviyle renklendirilerek turuncu-mavi zıtlığı sağlanmıştır. Orta alanda yeşile yer verilerek sol ve altta çadır ve giysilerde kırmızı yer verilerek yeşil- kırmızı da verilmiştir. Çadır tepelerinde ve alt giysi ve zeminde serili örtü üzerinde sarıya da yer verilerek kırmızı-mavi-sarı ana renkleriyle de bütünlük sağlanarak canlılık göz önünde tutulmuştur.

Şekil 81- Sultan Murat Han minyatüründe lila rengi üzerine koyu lila tonuyla hatai deseni çizilirken hatai çiçeğinin uç kısımları sarı renge boyanarak zıtlık meydana getirilmiştir. Kaftanın omuz kısmında kırmızıyla alışılmış dışına çıkarak kırmızı mor kombinasyonu sağlanmıştır. Zemindeki turuncu ile figürün elindeki mendilin rengi, kaftanın iç kısmındaki ve üst kısımdaki bordürdeki turuncu aynıdır Arka fonda açık mavi tercih edilmiştir. Ana renklere yer verilse de mor- sarı ilişkisi göze çarparken kırmızı dikkatleri cezbetmektedir.



Şekil 82: Kanuni Sultan Süleyman Han Minyatürü ve ayrıntısı, *Padişah Portreleri*, 96



Şekil 83: Fatih Sultan Minyatürü ve ayrıntısı, *Ottoman Civilization*, 85

Şekil 82-Kanuni Sultan Süleyman Han minyatüründe kırmızı zemin üzerine sarı işlemleri hatai motifleri çizilmiştir. İç gömlekte mor renk üzerine sarıyla çizilmiş bulut çizimi bulunurken figürün sağ kolunun alt kısmı siyah bordürlü boyanmıştır.

Arka plan kenar bordür ve kol detayı turuncu iken orta alan beyaz zemin üzerine mavi ile desenlendirilmiştir. Kırmızı renk ön plandadır.

Şekil 83- Fatih Sultan Mehmed minyatüründe figürün koyu mavi giysisinin üzerine altın rengi işlemeli hatai motifleri yerleştirilmiştir. Yaka kısmı hardal sarısı ile boyanmış olup arka planda da bu sarı renk kullanılmıştır. Figürün sakalı ve sarığının tepe kısmı yaka detayında kullanılan rengin daha açık tonuyla boyanmıştır.



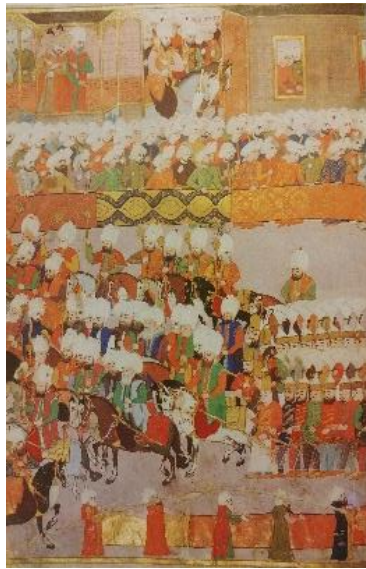
Şekil 84: Sultan Orhan Gazi Minyatürü ve ayrıntısı, Padişah Portreleri, 26

Şekil 84-Sultan Orhan Gazi minyatüründe figürün kaftanı, sarık tepesi kırmızı renk ile boyandırılmış, üzerine altın sarısı işlemeli hatai motifi kullanılmıştır. Figürün alt kısmında giydiği kahve gömleğiyle sakalı ve oturduğu kilim üzerindeki renk aynı kahve ile kullanılmıştır. Belindeki kuşak ile arka kenar bordüründe turuncunun tonları tercih edilirken orta alanda mavi üzeri sarı desenler kullanılmıştır.



Şekil 85:Sultan III. Ahmed ve Şehzadesi Minyatürü ve ayrıntısı, Osmanlı Sarayının Çocukları, 34

Şekil 85 -Sultan III. Ahmed ve şehzadesi minyatüründe yerde bulunan kırmızı halı üzerine yanlamasına yatırılmış pastel tonlarda hatai motifleri kullanılmıştır. Figürlerin kaftan ve gömlek renklerinde kullanılan sarıyla oturduğu tahtının üstündeki yüzeyde de bu sarı renk aralara serpiştirilmiştir. Küçük de olsa motiflerin tepe kısmında beyaz kullanılırken sarık ve padişahın giydiği entarinin etek kısmında beyaza yer verilerek minyatüre aydınlık verilmiştir. Tahtta ve arka fonda mavinin tonlarına yer verilmiştir.



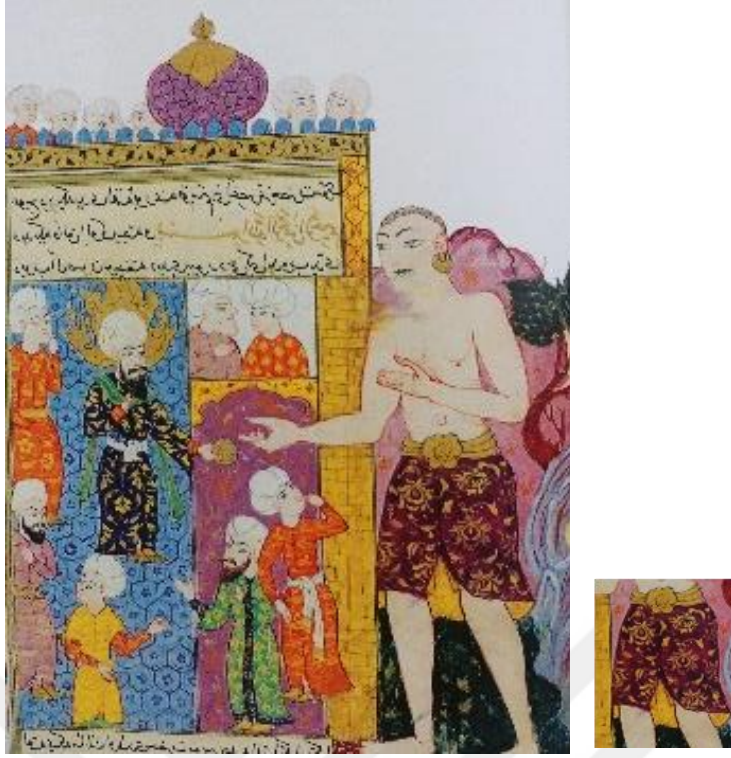
Şekil 86:Sultan III. Mehmed, Eğri Seferi'nden Dönüp İstanbul'a Varınca Halkın Önünden Geçmesi Minyatürü ve ayrıntısı, Filiz Çağman'a Armağan, 112



Şekil 87: Kanuni Sultan Süleyman Minyatürü ve ayrıntısı, Osmanlı Tasvir Sanatları, 74

Şekil 86- Sultan III. Mehmed, Eğri Seferi'nden dönüp İstanbul'a varınca halkın önünden geçmesi minyatüründe kumaşların tanzimine yer verilmiştir. Kumaşlarda turuncu ve sarı renk ağırlıklı olarak kullanılmıştır. Turuncu ve sarı zemin üzerine altın işlemelerle hatai motifleri desenlendirilerek bazı kumaşların bir parçasında maviye yer verilmiştir. Minyatürde genel olarak figürlerindeki kırmızı turuncu kullanılmış, kumaşlarda bu ren tonları verilerek denge sağlanmıştır. Ara ara figürlerin kıyafetlerinde yeşil ve mavi kullanılmıştır. Yeşil ve mavi mavi- turuncu ile zıtlık oluşturulurken ana renkler baskındır.

Şekil 87-Kanuni Sultan Süleyman minyatüründe mavi kıyafet üstüne hatai motifi çizilmiştir. Kırmızı gömlekte ve baştaki detaylarda kullanılmıştır. Mavinin tonları mimaride ve kıyafette, turuncu arka plan ve mimaride kullanılırken yeşile bitki ve giyside yer verilmiştir. Minyatürün genel havasında kırmızı- yeşil zıtlığı, turuncu- mavi zıtlığı çok hissettirilmeden verilmiştir.



Şekil 88:Uc, Hz.Musa ile Minyatürü ve ayrıntısı, Minyatürlerle Osmanlı İslam Mitologyas,169



Şekil 89:Cebra'il'in Meryem'e İnsan Suretinde Görünmesi Minyatürü ve ayrıntısı, Minyatürlerle Osmanlı İslam Mitologyası,188

Şekil 88-Uc, Hz. Musa ile minyatüründe sağ alt figürün giysisinde bordo üzeri hardal sarısı işlemeli hatai motifi kullanılmıştır. Belindeki ve giysinin iç kısmında da bu hardal sarısına yer verilmiştir. Sarı soldaki sarı figürün giysisi ve mimari yüzeyde kullanılmıştır. Figürlerde turuncu, mavi, siyah, açık pembe ve yeşile yer verilirken ara ara koyu lila genel alanı kaplamıştır. Sarı- mor, turuncu-mavi ile kontrast sağlanmıştır.

Şekil 89 -Cebrail'in Meryem'e insan suretinde görünmesi minyatüründe koyu mavi üzerine altın sarı ile büyük detaylı hatai motifi çizilmiştir. Kol kısmında kırmızıya yer verilirken soldaki figürde turuncu kullanılmıştır. Dağlık alanda motifteki sarı renk ile aynı boyanmıştır. Figürdeki koyu maviyle gökyüzü aynı renkte boyanmıştır. Ortadaki ağaçta ve yerdeki zeminde yeşil yoğun kullanılmışken yeşil-kırmızı zıtlığı sağlanmıştır. Sarı, kırmızı ve mavi rengi ön plandadır.



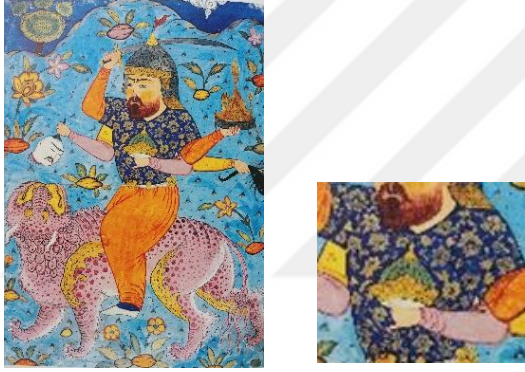
Şekil 90: Hz. İbrahim'in Mancınıkla Ateşe Atılması Minyatürü ve ayrıntısı, Minyatürlerle Osmanlı İslam Mitologyası,149



Şekil 91: Zaloğlu Rüstem'in Dev Ekvana Savaşı Minyatürü ve ayrıntısı, Minyatürlerle Osmanlı İslam Mitologyası,59

Şekil 90- Görsel 26- Hz. İbrahim'in Mancınıkla Ateşe Atılması minyatüründe sağdaki figürün koyu mavi entarisi üstüne altın sarısı ile hatai motifi çizilmiştir. Üzerinde koyu pembe kıyafetiyle arkadaki dağın pembenin tonlarıyla uyum içindedir. Turuncu, mavi, sarı ve yeşilin tonlarına yer verilmiştir. Turuncu- mavi, yeşil-kırmızı ile kontrast oluşturulmuştur.

Şekil 91- Zaloğlu Rüstem'in Dev Ekvanla Savaşı minyatüründe figürün etek kısmında mavi üzerine sarı işlemeli hatai motifine yer verilmiştir. Gökyüzündeki maviyle etekteki mavi aynıdır. Orta alanda yeşilin tonunu kullanmıştır. Etekteki maviyle gökyüzündeki mavi aynıdır. Hayvanlarda, yüzeyde ve giyside turuncuyu kullanarak mavi rengiyle izleyiciyi zıtlığa götürmüştür.



Şekil 92: Falname Minyatürü ve ayrıntısı, Minyatürlerle Osmanlı İslam Mitologyası, 445



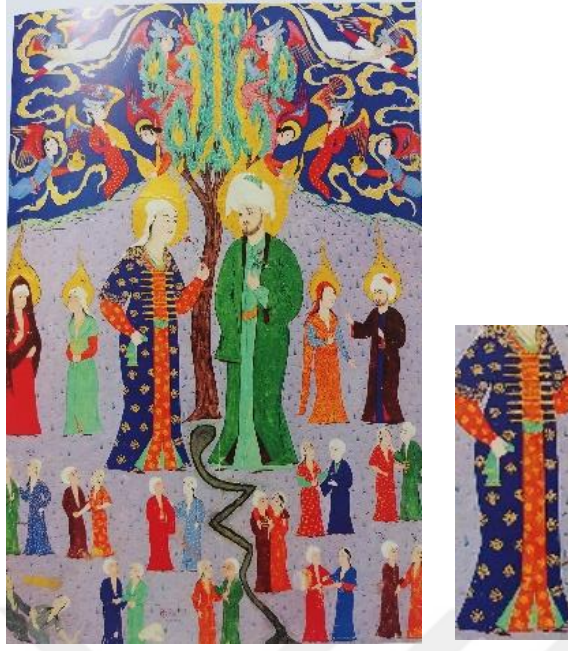
Şekil 93: Yusuf'un Huzurunda Portakal Soylarlarken Kadınların Parmaklarını Kesmeleri Minyatürü ve ayrıntısı, Mitologya, 432

Şekil 92- Falname minyatüründe orta plandaki figürün giysisinde mavi üzerine sarı renkle çizilmiş hatai motifine yer verilmiştir. Alt kısımda ve kollarda turuncu renk kullanılmıştır. Arka zeminde mavinin tonlarına yer verilmiştir.

Şekil 93-Yusuf'un Huzurunda Portakal Soyarlarken Kadınların Parmaklarını Kesmeleri minyatüründe solda oturmuş vaziyette yeşil yelegeyle bulunan figürün arkasındaki koyu lacivert zemine boyalı, üzeri altın sarısıyla çizili hatai motifine yer verilmiştir. Bu koyu zemine öndeki duran figürlerin giysisinde de yer verilmiş, bu figürlerin giysilerinin bazı detaylarında kırmızı ve yeşille zıtlık sağlanırken, arkadaki duvar mavi boyalı bezeme ile figürlerin giysilerindeki turuncu ile de mavi- turuncu zıtlığı sağlanmıştır. Altta orta zeminde koyu hardal sarısıyla oturan figürdeki iç gömlek rengindeki sarı aynı tonda olup göze çarpıcı durumdadır. Arka fonda sarının en açık tonu tercih edilerek genel denge korunmuştur.



Şekil 94:Hz. Ya'kub ile Yusuf'un Kavuşması Minyatürü ve ayrıntısı, Minyatürlerle Osmanlı İslam Mitologyası, 162



Şekil 95: Adem ile Havva ve on üç ikizi Minyatürü ve ayrıntısı, Minyatürlerle Osmanlı İslam Mitologyası, 162

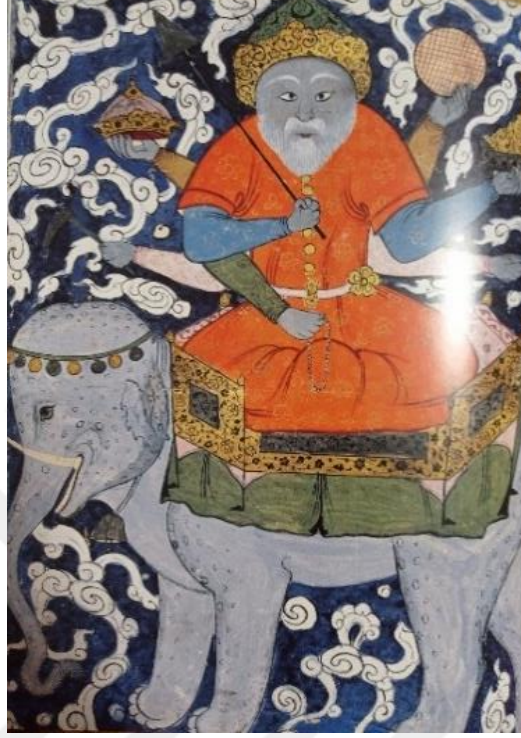
Şekil 94- Görsel 30- Hz. Ya'kub ile Yusuf'un Kavuşması minyatüründe sağ kısımda bulunan minyatürde turuncu üzerine sarı renkle hatai motifi çizilmiştir. Turuncu ortada kullanılmış, mavi sağ- sol kısımlarda kullanılmıştır. Arada yeşil ve kırmızı kullanılmıştır. Kırmızı yeşille zıtlık kullanılmıştır. Mavi zemin üzerine sarı renkle çizilmiştir.

Şekil 95-Adem ile Havva ve on üç ikizi minyatüründe Ortada bulunan kadın figürü üzerinde koyu mavi elbise üzerine sarı renkle hatai motifi çizilmiştir. İç elbisede turuncu renk kullanılmış sağdaki figürde yeşil renk kullanılmıştır. Minyatürün genel kısmında kırmızı, mavi, turuncu, yeşil kullanılmıştır. Turuncu-mavi- turuncu ile kontrasta gidilmiştir. Zeminde mor ve harelerde sarı kullanılarak zıtlık oluşturulmuştur.

6.3.Osmanlı Minyatürlerine Penç Motifinin Kumaşlarda Kullanılması

Penç motifinin kullanımı ve tercih özellikleri hataideki motifle hemen hemen aynı özellikleri taşımaktadır. Kıyafetlerdeki iç kıyafet ile dış kıyafet arasında sık görülen mavi, lacivert renkler ile kırmızı, sarı, turuncu renk tercihleri, bu renklerin üzerine zıtlık oluşturacak şekilde penç motifinin işlenmesi dikkat çekicidir. Aslında bu duruma, sarı-turuncu-kırmızı ile mavi-lacivert renk tercihi dönemin tezhip sanatında

da görülür. Bu durumu ortak bir tasarım üslubu veya oturmuş kendi entelektüel zevkini oluşturmuş bir sanat anlayışının ürünü olarak okumak mümkündür.



Şekil 96: Zuh(Satürn) Minyatürü ve ayrıntısı, *Osmanlı Tasvir Sanatları*,446



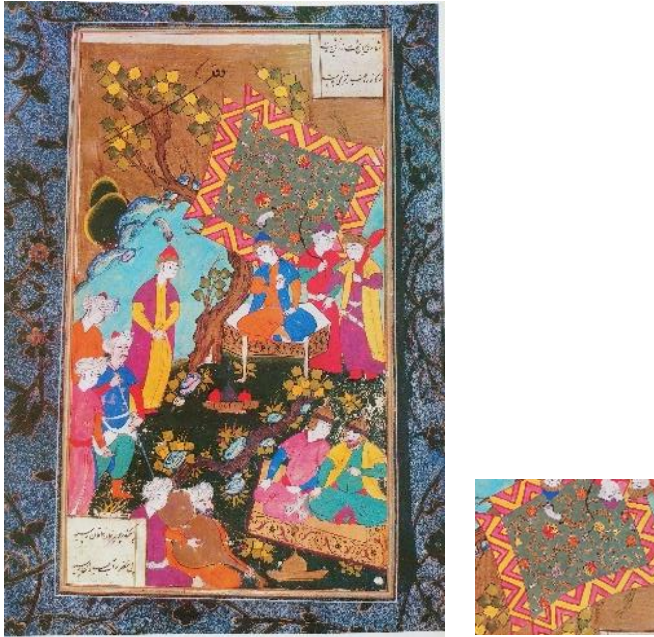
Şekil 97: Sultan I. Süleyman, *Seyyid Lokman Minyatürü ve ayrıntısı*, *Filiz Çağman'a Armağan*,79

Şekil 96-Zuhal(Satürn) minyatüründe turuncu kıyafetin üzerine altın işlemeli penç motifi çizilmiştir. Beldeki kuşaktaki detayda ve altındaki oturduğu planda, baştaki taçta altın sarısıyla işlemler vardır. Arka plan maviye boyanmış ve beyaz renkte bulutlarla oluşturulmuştur. Figürün yüzü ve fil aynı renk tonunda resmedilmiştir.

Şekil 97- Sultan I. Süleyman,Seyyid Lokman minyatüründe kırmızı kaftan üzerine altın işlemeli penç motifi kullanılmıştır. İç gömlekte mavi ve lacivert renk kullanılmıştır. Figürün arka kısmındaki yastık ve kenar dış bordür kısmı turuncu renk ile boyanmıştır. Sağ alt kısmında az da olsa yeşil renk kullanılarak kırmızı- yeşil, turuncu-mavi ile zıtlık verilmiştir.



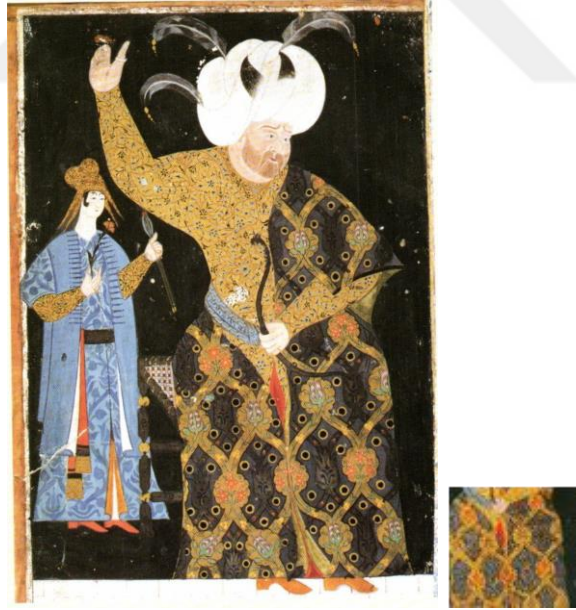
Şekil 98:Rüstem'in Kendisine Keyhüsrev'den bir Mektup Getiren Zevare, Faramarz ve Giv'i Ağrlamak İçin bir Ziyafet Düzenlemesi, Şahname-i Firdevsi Minyatürü ve ayrıntısı, Filiz Çağman'a Armağan, 79



Şekil 99: İskender Kağan'ın Sarayında Bir Şölende Minyatürü ve ayrıntısı, Nizami- Hamse, 122

Şekil 98-Rüstem'in Kendisine Keyhüsrev'den bir Mektup Getiren Zevare, Faramarz ve Giv'i Ağdırlamak İçin bir Ziyafet Düzenlemesi, Şahname-i Firdevsi minyatüründe sağ sol kısımda oturan figürün altında kilim veya halı tarzı denebilecek bir yaygının üzerine sarı renkle penç motiflendirilmiştir. Figürün giysisindeki yeşil ile oturduğu kırmızı kilimin rengiyle zıtlık verilmiştir. Genel itibariyle yeşil ve kırmızı figürlerin kıyafetlerine, mimariye dağıtılarak zıtlıkla birlikte dinamizm sağlanmıştır. Hardal sarısı aralara yayılmıştır. Zeminde açık mavi kullanılmıştır.

Şekil 99- İskender Kağan'ın Sarayında Bir Şölende minyatüründe çadırda asılı bulunan kumaş üstünde yeşil üzerine sarı, kırmızı renklerde seçilerek kırmızı- yeşil zıtlığını iç alanda verilirken kenar suyunda sarı ve mor renkleri tercih edilerek zıtlık verilmiştir. Zeminde yeşil, figürlerin giysilerinde, yeşil sarı, mor, mavi, turuncu, yeşil ve kırmızı kullanılarak hareket korunmak istenmiştir.



Şekil 100:Sultan II. Selim Ok Atarken Minyatürü ve ayrıntısı, Padişahın Portresi Tesavir-i Ali Osman, 216



Şekil 101: Meryem'in Hz. İsa'yı Emzirmesi Minyatürü ve ayrıntısı, Minyatürlerle Osmanlı İslam Mitologyası, 187

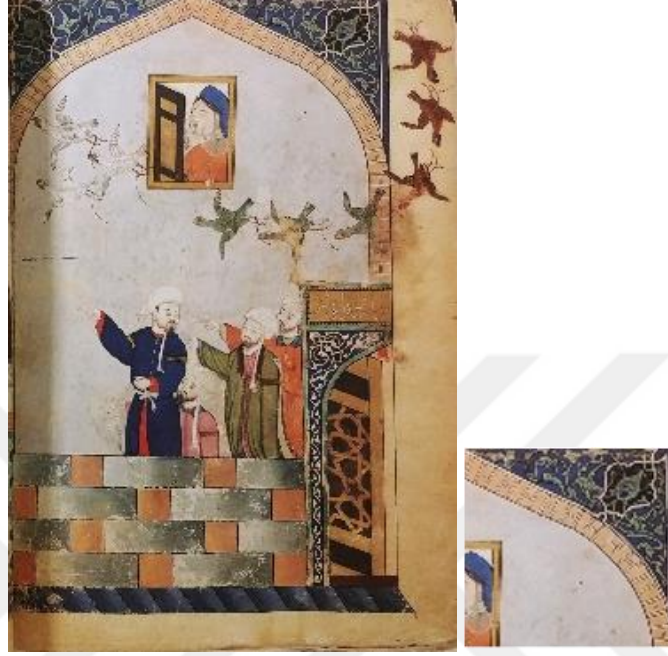
Şekil 100- Sultan Selim Ok Atarken minyatüründe padişahın sarı renkli kıyafetinin üzerindeki gömleğin çiziminde siyah renkte çizili penç motifine yer verilmiştir. Penç çiziminin rengiyle üzerindeki kaftanın zemini de aynı renkte tercih edilmiştir. Ve arka fondaki zeminde de bu siyah renge yer verilerek bütünlük sağlanmıştır. Kaftanın üzerinde kullanılan çiçeklerde turuncuya ver verilerek soldaki mavi renkli giysisiyle, ayakkabı ve iç yelekteki turuncuyla, turuncu- mavi zıtlığı sağlanırken bu maviye kaftandaki çiçeklerde de soft renk tonunda kullanılarak genel denge korunmuştur.

Şekil 101- Meryem'in Hz. İsa'yı Emzirmesi minyatüründe koyu mavi zemin renge boyalı giysinin üzerine ince sarı renkle çizili penç motifine rastlanmaktadır. İç giyside turuncuya yer verilerek gökyüzündeki maviyle mavi- turuncu zıtlığına yer verilmiştir. Kucakta bebğin kırmızı giysisiyle, yerdeki çimenlerde yeşil kullanılarak kırmızı-yeşil zıtlığı sağlanmıştır. Genel itibariyle birbiriyle uyum içindedir.

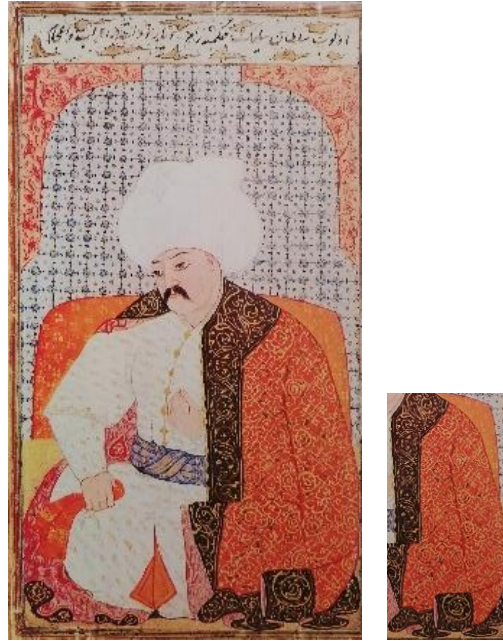
6.4.Osmanlı Minyatürlerine Rumi Motifinin Kumaşlarda Kullanılması

Osmanlı minyatürlerinde rumi motifinin kullanımına bakıldığında, bu motifin çeşitli türlerde kullanıldığı görülmektedir. Gerek çadır, gerek, giysi, gerek mimari yüzeyde, halı ve kilimlerde kullanılmıştır. Desenin kendine has çekici cazibesıyla kullanıldığı alanı zenginleştirmiş, adeta görsel şölene çevirmiştir. Padişah kıyafetlerinde çokça kullanılmıştır. Kullanıldığı alanlara bakıldığında bazen hatalı ve farklı desen çizimleriyle birlikte kullanılmış olması bu motifin zenginliğini arttırmıştır.

Yerleştirildiği alanda zeminin koyu tonları, altın sarısı tercih edilse de zıt renklerle beraber kullanımı çokça olmuştur. Bu motifin kullanıldığı alandaki zemin rengi ya da rumi çiziminin rengiyle tasvirin genelinde bir uyum sağlanıştır.



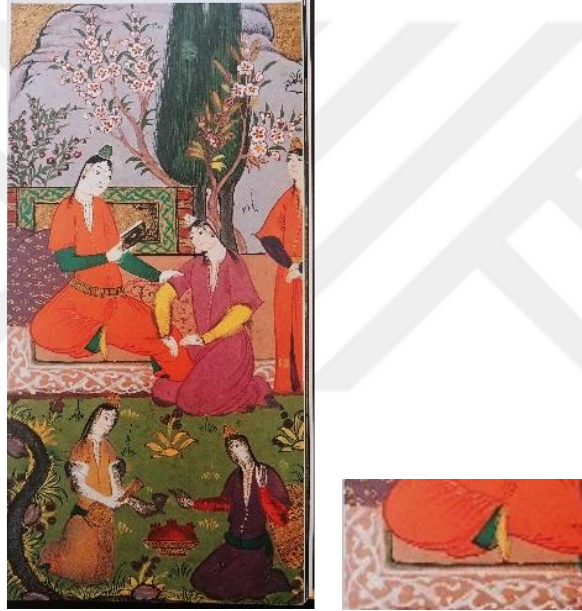
Şekil 102:Minyatürü ve ayrıntısı, Doğumunun 400. Yıl Dönümünde Katip Çelebi, 37



Şekil 103:Yavuz Sultan Selim Han Minyatürü ve ayrıntısı, Kıyafet'ül- İnsaniye fî Şema'ili'l Osmaniyye, 214

Şekil 102- minyatüründe sağda bulunan kemer üzerinde köşebentleri kaplayan rumi motifleri tasarlanmıştır. Koyu mavi zemin üzerine yeşil tonda rumiler yerleştirilmiştir. Bu mavi ile solda bulunan figürün üzerinde bulunan kıyafetinin rengiyle uyum sağlanmış, yeşil rumi renkleriyle de sağdaki figürün kıyafeti ve ön cephedeki duvarı kaplayan tuğlalar üzerinde konularak bütünlük sağlanmıştır. Ayrıca aralar ve iç giyim de kullanılan turuncuyla mavi- turuncu kontrastı verilmiştir.

Şekil 103-Yavuz Sultan Selim Han minyatüründe turuncu kaftan üzerine altın sarısı ile çizilmiş rumiler giysinin tüm yüzeyini kaplamıştır. Kenar suyunda koyu kahverengiye verilirken, kemerde mavi renge gidilmesi turuncu- mavi zıtlığını oluşturmuştur.



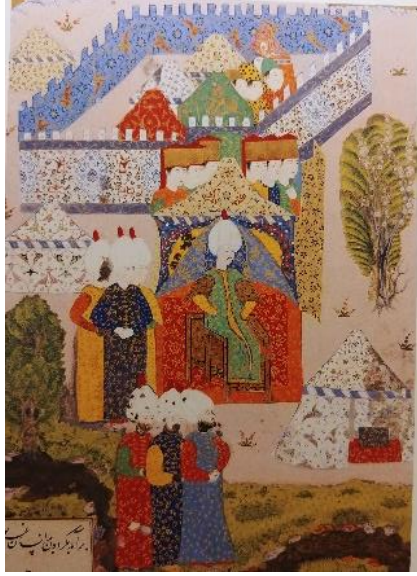
Şekil 104:Yavuz Sultan Selim Han Minyatürü ve ayrıntısı, Osmanlı Sarayının Çocukları, 211



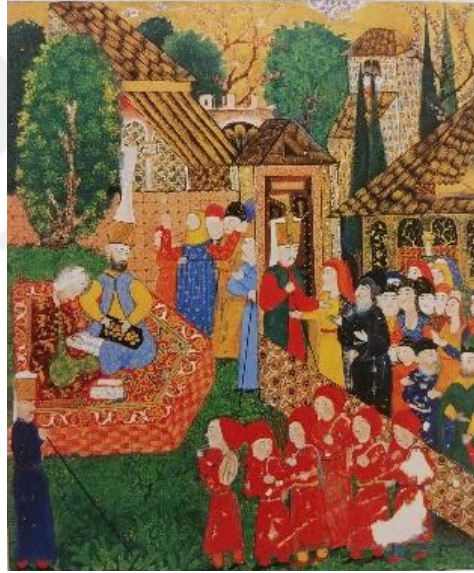
Şekil 105:Çaldıran Savaşı Minyatürü ve ayrıntısı, Ottoman Civilization, 101

Şekil 104-minyatüründe sol üst alanda bulunan turuncu kıyafetli figürün oturduğu zeminin kenar süsünde beyazla işlenmiş rumi desenine yer verilmiştir. Zemin açık turuncu renginde boyanmış, turuncu giysili figürle uyum içindedir. Zemindeki otlar, ağaç ve figürün iç giysisinde yeşile verilmiştir. Sarı renk göze çarpıcı durumdadır. Arkadaki mor ile sarı-turuncu zıtlığı sağlanmıştır.

Şekil 105-Çaldıran Savaşı minyatüründe kuyu altın sarısı zemine boyalı zemin üzerinde konuşlanmış savaşır pozisyonda duran figürlerin sağ altta at üzerinde bulunan açık gri tonlu eyer örtüsünde koyu renkte çizili rumi motifine yer verilmiştir. Bu rumi rengin tonuyla diğer atların üstündeki eylerin mavi tonuyla uyum arz etmektedir. Figürlerde turuncu, kırmızı, yeşile yer verilerek kırmızı-yeşil mavi-turuncu zıtlığı tasvirin bütününde verilmiştir.



Şekil 106:*Kanuni'nin Belgrad Kuşatmasını İzlerken. Arkada Dendanlı Zokaklarla Minyatürü Çevrili Otağ-ı Hümayun Minyatürü ve ayrıntısı, Filiz Çağman'a Armağan, 108*



Şekil 107:*16. Yüzyılda Muhtemelen Rumeli'de Yeniçeri Ocağına Hristiyan Erkek Çocukların Alınması Minyatürü ve ayrıntısı, Filiz Çağman'a Armağan, 108*

Şekil 106-Görsel 39-Kanuni'nin Belgrad Kuşatmasını İzlerken. Arkada Dendanlı Zokaklarla Minyatürü Çevrili Otağ-ı Hümayun minyatüründe kapalı kale görünümlü alanın içinde bulunan çadırların en ön kısmında bulunan kırmızı renkli çadır üzerine sarı renkte çizilmiş rumi motifi yer almıştır. Yanındaki yeşil çadırla kırmızı- yeşil zıtlığı verilmişken, ön planda bulunan padişah ve figürlerde de bu iki renkle zıtlık dengelenmiştir. Ayıca mavi ve sarı renkleri de göze çarpıcı konumdadır.

Şekil 107- 16. yüzyılda muhtemelen Rumeli’de yeniçeri ocağına Hristiyan erkek çocukların alınması 16. yüzyılda muhtemelen Rumeli’de yeniçeri ocağına Hristiyan erkek çocukların alınması minyatüründe solda konuşlandırılmış şekilde oturan figürün zemininde yoğun kullanılan turuncu ile kenar şeritlerde beyazla çizilmiş rumi motifine yer verilmektedir. Üzerindeki figürlerin giysilerindeki yeşil-kırmızı, mavi ve zemindeki turuncuyla kontrast sağlanmıştır. Sarı ve mavi göz alıcı şekilde canlıdır. Genelinde kırmızı, sarı bolca kullanılmıştır.



Şekil 108:Şah Tahmasp'ın Osmanlı Elçisini Kabul Etmesi Minyatürü ve ayrıntısı, Ottoman Civilization, 126



Şekil 109:Yıldırım Bayezid ve Molla Şemseddin Fenari Minyatürü ve ayrıntısı, Ottoman Civilization

Şekil 108- Şah Tahmasp'ın Osmanlı Elçisini Kabul Etmesi minyatüründe ortada oturan figürün oturduğu alanın tepesinde turuncu şeritle üzerinde işlenmiş altın sarısı renkte rumi motifi çizilmiştir. Üst kısmında yeşil üzerine mavi ile çizilmiş rumiler bulunmaktadır. Genelinde mavi yoğunlukta kullanılmıştır. Turuncu-mavi zıtlığı çarpıcı bir şekilde ortaya konulmuştur.

Şekil 109-Yıldırım Bayezid ve Molla Şemseddin Fenari minyatüründe figürlerin arkasında bulunan mimari üzerinde kırmızı zemin üzerine altın sarısıyla işlenmiş rumiler bulunmaktadır. Üst şeridin bir kısmında yeşile yer verilerek zıtlığa gidilip öndeki mor giysili figürün kıyafetiyle mimarinin köşebentlerindeki sarıyla mor- sarı zıtlığı sağlanmıştır.

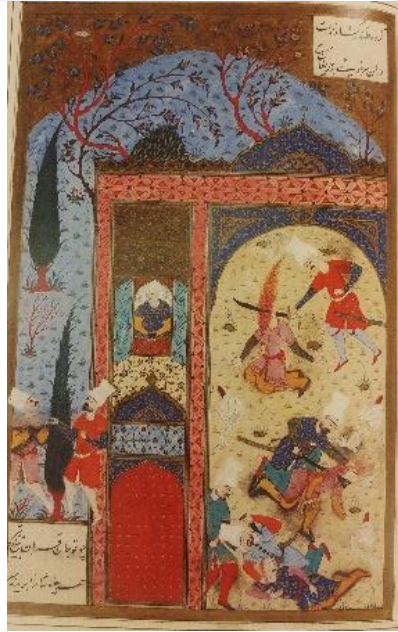


Şekil 110: Sultan II. Osman Minyatürü ve ayrıntısı, Padişahın Portresi Tesavir-i Ali Osman, 323

Şekil 110-Sultan II. Osman minyatüründe figürlerin oturduğu alanın zeminin ön cephesinde turuncu üzerine mavi ile işlenmiş rumi motifi yer almış durumdadır. Bu iki renkle zıtlık oluşturulurken, sağ üstte bulunan figürlerdeki giysilerde, arka planda mimaride kırmızı- yeşil renge yer verilerek de zıtlık sağlanmıştır. Sağdaki siyah dikkatleri üzerine çekmektedir.



Şekil 111: Tutukluları Teftiş Eden Süleyman Minyatürü ve ayrıntısı, Süleymanname, 152



Şekil 112: Kalender'in İsyanı Minyatürü ve ayrıntısı, Süleymanname, 140

Şekil 111- Tutukluları Teftiş Eden Süleyman minyatüründe ortada bulunan sarı giysili figürün oturduğu mimarının köşebentleri koyu mavi üzerine rumilerle çizilmiştir. Sarı göz alıcı derecede canlı boyanmışken, arkadaki duran yeşil de dikkatleri üzerine çekmektedir. Kullanılan mavi ile figürlerin giysisinde de yer verilerek harmoni sağlanmıştır.

Şekil 112- Kalender'in İsyanı minyatüründe mimari yüzeyinde koyu mavi zemin üzerine desenli rumi motifine yer verilmiştir. Altın sarısıyla çizilerek tasvirin genelinde kullanılan sarı tonla bütünlük sağlanmıştır.



Şekil 113: Minyatürü ve ayrıntısı, Siyer-i Nebi, 72

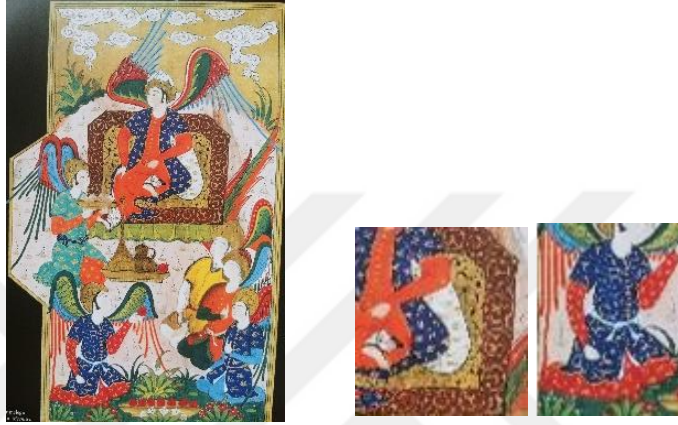


Şekil 114: Gençlerin Müzik ve İçkiyle Eğlencesi. Kâsım-ı Envâr Divânı Minyatürü ve ayrıntısı, Osmanlı Tasvir Sanatları, 172

Şekil 113-minyatüründe sağda bulunan çadır kumaşının üstündeki alanda mavi zemin üzerine koyu sarı köşebent, ortada şemseli olan alanlarda rumi motifine yer verilmiştir. Kenar bordürlerde aralıklı boyanmış turuncuya yer verilerek mavi-

turuncu zıtlığı güzel bir şekilde verilmiştir. Geri kalan alanlarda yeşil, turuncu ve mavi bariz bir şekilde kullanılarak turuncu-mavi, kırmızı-yeşil zıtlığı sağlanmıştır.

Şekil 114- Gençlerin Müzik ve İçkiyle Eğlentisi.Kâsım-ı Envâr Divânı minyatüründe zeminde halıya benzer alanda bulunan yer üzerine çok açık turuncu üzerine koyu turuncu tonuyla çizilen rumilere yer verilmiştir. Mavinin tonlarına figür ve mekanda yer verilerek turuncu- mavi zıtlığı sağlanmıştır. Koyu sarı tonuna da etkili bir şekilde yer verilmiştir.



Şekil 115: Tahtta Oturan Bir Meleğin Çevresinde Beş Cin Minyatürü ve ayrıntısı, Osmanlı Tasvir Sanatları, 44



Şekil 116: Fuzuli: Meşairü'-Şuarâ Minyatürü ve ayrıntısı, Osmanlı Tasvir Sanatları, 215

Şekil 115-Tahtta Oturan Bir Meleğin Çevresinde Beş Cin minyatüründe sol altta bulunan melek tasvirinin üzerindeki koyu mavi ile üstüne sarıyla işlenmiş rumi

motifi yer almaktadır. En üstteki oturan melek tasvirinin altındaki zeminde bordo zemin üzerine altın reninde işlenmiş rumi motifi yer almaktadır. Mavi meleklerin genelinde kullanılmıştır.

Şekil 116-Fuzuli: Meşairü’-Şuarâ minyatüründe mavi zemin üzerine koyu maviyle işlenmiş rumi motifi yer almaktadır. Koyu mavi rengi figürleri giysilerinde de kullanılmıştır. Soldaki turuncu giysili figürün giysisiyle mavi üzerinden zıtlık verilse de sarı renk öne çıkmış durumdadır.



Şekil 117: Necâti Meşairü’-Şuarâ Minyatürü ve ayrıntısı, Osmanlı Tasvir Sanatları, 206



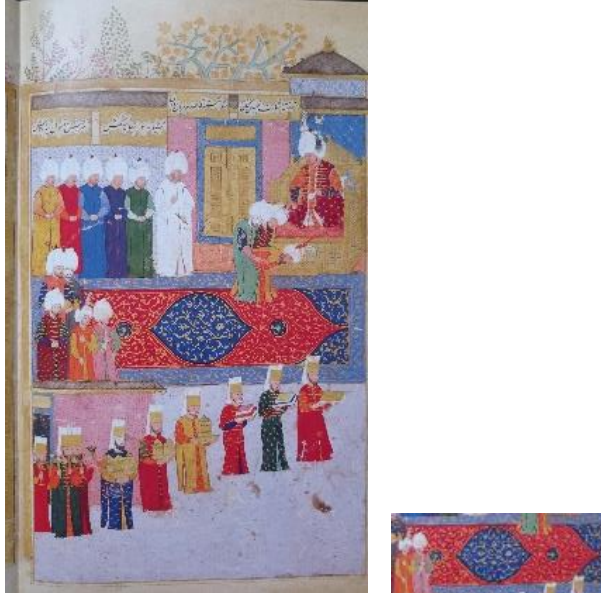
Şekil 118: II. Selim’in Safevi Elçisini Edirne Sarayında Kabulü Minyatürü

Şekil 117- Necâti Meşairü’-Şuarâ minyatüründe altta bulunan açık tondaki zemin üzerine koyu kırmızı ile desenlendirilmiş rumi motifi yer almaktadır. Turuncu figür giysisinde yer almıştır. Kuşaktaki maviyle turuncu- mavi zıtlığı, sağdaki kırmızı giysili figür ile arkadaki yeşille kırmızı- yeşil zıtlığı verilmiştir.

Şekil 118-II. Selim'in Safevi elçisini Edirne Sarayında kabulü minyatüründe zeminde serili bulunan kilime benzer örtüde açık zemin üzerine ortası kahverengi şemse motifli, kenarları köşebentli sınırlandırılmış alan üzerinde koyu sarı ile işlenmiş rumi motifi bulunmaktadır. Üzerindeki figürlerin giysi örtüleri kırmızı ve mavi renkte olan renklerle halıdaki en kenar çizgisinde kırmızı renk bütün halinde seçilmiştir. Minyatürde kırmızı, mavi, lacivert yoğun bir şekilde kullanılmıştır.



Şekil 119: *Sultan Yıldırım Bayezid Han Minyatürü ve ayrıntısı, Kıyafetü'l- İhsaniyye fî Şema'ili'l- Osmaniyye,144*



Şekil 120: *Sultan Selim'in Safevi Elçisini Huzuruna Kabulü Şehname-i Selim Han Minyatürü ve ayrıntısı, Osmanlı Tasvir Sanatları, 247*

Şekil 121-Görsel 47 Sigetvar'ın Düşmesi: Tarih-i Sultan Süleyman minyatüründe solda bulunan çadır üzerine lacivert renkli zemin üzerine beyaz renkle çizilmiş rumi motifleri yer almaktadır. Alt kısmı kırmızı ile boyanmış, en tepe yeri sarıdır. Mavi, turuncu, sarı, renkleri minyatürün geneline yayılmıştır.

Şekil 122-Sultan II. Bayezid'in cenazesi, Selimname minyatüründe figürlerin taşıdığı tabut üzerinde sarı renkle çizilmiş rumi desenleri yer almaktadır. Siyah renk figürlerin başındaki sarık renkleriyle uyum içindedir.



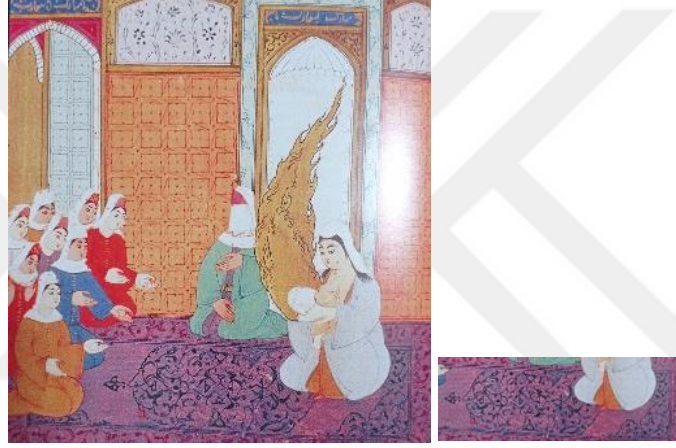
Şekil 123: Prens Yaşlı Kadına Yardım Ediyor, Ali Şir Nevai, Hamse-i Hayretü'l Ebrar Minyatürü ve ayrıntısı, Osmanlı Tasvir Sanatları,346



Şekil 124: Kabil'in Kardeşini Öldürme Sahnesi, Falname Minyatürü ve ayrıntısı, Osmanlı Tasvir Sanatları,361

Şekil 123-Prens yaşlı kadına yardım ediyor, Ali Şir Nevai, Hamse-i Hayretü'l Ebrar minyatüründe en arkada bulunan çadır üzerinde koyu mavi zemin üstüne sarı renkle çizilmiş rumi motiflerine rastlanmaktadır. Mavi rengi orta alanda ve ara yerlerde dağıtılmıştır. Turuncuya mimari ve figürlerde yer verilerek zıtlık oluşturulmuştur.

Şekil 124-Kabil'in kardeşini öldürme sahnesi, Falname minyatüründe solda uzanmış turuncu kıyafetli figürün üzerinde altın sarısı ile işlenmiş rumi motiflerine rastlanmaktadır. Soldaki figürün kırmızı giysisiyle mavi gömleği ana renkleri oluşturmaktadır. İç gömlekteki mavi renkle diğer figürün üstündeki mavi renk değeri birbirine yakındır.



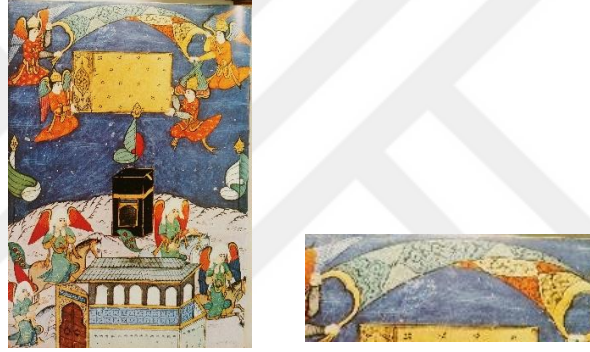
Şekil 125: Süt Annesi Halime Hz. Muhammed'i Emzirmesi Minyatürü ve ayrıntısı, Osmanlı Tasvir Sanatları, 358



Şekil 126: Süt Annesi Halime'nin Hz. Muhammed'i Emzirmesi Minyatürü ve ayrıntısı, Minyatürlerle Osmanlı İslam Mitologyası, 129

Şekil 125-Süt Annesi Halime Hz. Muhammed'i Emzirmesi minyatüründe mor kilim zemin üzerine koyu lacivert renkte rumi desenleri çizilmiştir. Kenar bordürlerinde kırmızıyla çizilen şekiller bulunmaktadır. Tasvirin genelinde kırmızı, mavi ve koyu hardal sarısına yer verilmiş, bebeğin başındaki altın hare rengi ile zemindeki mor ile zıtlık sağlanmıştır.

Şekil 126- Süt Annesi Halime'nin Hz. Muhammed'i Emzirmesi minyatüründe çok açık turuncu rengi üzerine koyu turuncuyla çizilmiş rumi motifleri yer almaktadır. Aralara lacivert ile desenlendirilmiş hatai motifleri bulunmaktadır. Dış köşelerde de sarı renge yer verilerek ana renklerden yararlanılmıştır. Minyatürün tamamında da sarı, kırmızı ve mavi renklere yer verilmiştir.



Şekil 127: Hz. Muhammed'in Doğacağı Gece Melekler Yerle Gök Arasına İpek Döşek Sererler; Doğuya, Batıya, Kabe'ye Sancak Dikerler, Evin Çevresinde Dolanırlar. Siyer-i Nebi Minyatürü ve ayrıntısı, Minyatürlerle Osmanlı İslam Mitologyası, 129

Şekil 127-minyatüründe semada duran melek tasvirlerinin elindeki kumaşa benzer örtü üzerinde iç yüzeyi açık yeşil üzeri koyu yeşille çizilmiş rumi motifine rastlanmaktadır. Arka kısmında turuncu ile boyanmış alanlarla gökyüzünde maviye bolca verilmiş, meleklerin giysilerinde kullanılan turuncuyla mavi-turuncu zıtlığı sağlanmıştır. Sarı renkte göz alıcı durumdadır. Altta bulunan melek kanatlarında turuncuya, giysilerde açık yeşile, mimaride maviye yer verilmiştir.

6.5.Osmanlı Minyatürlerine Şemse Motifinin Kumaşlarda Kullanılması



Şekil 128: Kanuni'nin Erdel Prensi'ni Kabülü, Nakkaş Osman Tarafından Yapılmış, Zigetvar Seferi Minyatürü ve ayrıntısı, Teasvir-i Ali Osman,129



Şekil 129: Lala Mustafa Paşa'nın Üsküdar'dan Doğu Seferi'ne Giderken İznikmid Denen Kasabada Beylerbeyine Ziyafet Vermesi Minyatürü

Şekil 128- minyatüründe sağ üstte duran kumaş örtüsü üzerinde koyu mavi zemin üzerine altın sarısı ile boyanmış şemse motifi bulunmaktadır. Kenar bordürde kırmızı-beyaz şeritlerle renklendirilmiştir. İç kısımda kullanılan maviyle soldaki çadırın tepe kısmındaki mavi ve genelindeki kırmızı renkle, kenar bordürdeki kırmızı renk ile uyumludur. Kırmızı ve mavi figürlerin giysilerinde de kullanılarak genel

denge sağlanmıştır. Şemse motifinin içindeki sarı renkle minyatürün zeminindeki kullanılan sarı aynı tondadır. Ana renkle baskındır.

Şekil 129-minyatüründe padişahın arkasındaki çadırın üst kısmı şemse motifiyle motiflendirilmiştir. Kırmızı zemin üzerine altın sarısıyla çizilmiştir. Çadırın iç kısmında yeşil rengi ve figürlerin genelini kapsayan giysilerde yeşil-kırmızı rengi kullanılarak kırmızı-yeşil kontrastı sağlanmıştır. Ara ara figürlerin kıyafetinde maviye de yer verilerek canlılık öne çıkarılmıştır. Sarıklardaki beyazla aydınlık ve ferahlık algısı tercih edilirken arka planda ve nesnelerin çoğunda sarı renk yoğun bir şekilde kullanılmıştır.



Şekil 130:Sultan I. Murad'ın Sırp Miloş Tarafından Bıçaklanarak Ölümü Minyatürü ve ayrıntısı, Teasvir-i Ali Osman,129

Şekil 130- minyatüründe sol arka planda duran sarı renk zemin üzerine açık mavi ile boyalı şemse motifi çizilmiştir. Kenarlarda turuncu ve mavi rengiyle boyalı şeritli kenar bordürle boyanmıştır. Kenardaki turuncu- maviyle zıtlık verilirken orta zemindeki sarı göze çarpıcı şekildedir. Bu sarı sağdaki küçük çadırda beraber kullanılırken minyatürün ön plandaki zemininde açık mor renginin tercihiyle sarı-mor kontrastı sağlanmıştır. Çadırdaki kırmızı renkle figürlerin giysilerinde de kullanılmasıyla genel denge sağlanmıştır.



Şekil 131: Kanuni'nin 1566'da Zigetvar'da Ölümü Üzerine Kütahya'da Bulunan Oğlu Şehzade Selim Çağrıldı. Selim'in Belgrat'ta Babası Kanuni'nin Tabutu Önünde Dua Etmesi. Nakkaş Osman Minyatürü ve ayrıntısı, Osmanlı Sarayının Çocukları, 116



Şekil 132: Süleyman'ın Cenaze Alayı, Lokman, Tarih-i Sultan Süleyman Minyatürü ve ayrıntısı, *Death and its Rituals in Ottoman- Islamic Culture*, 93

Şekil 131- minyatüründe çadırın sol kısmında kırmızı zemin üzerinde sarı renge boyalı şemse motifi bulunmaktadır. Sarı- kırmızı ana renkleri çadırda ve sağda araba

üzerinde boyanmıştır. Zeminde yeşil ve mor kullanılarak kırmızı-yeşil, sarı-mor kontrastı sağlanmıştır. Aynı zamanda figürlere giydirilen mavi giysilerle minyatüre dinamizm verilirken aralardaki figürlerde kahve tonları kullanılmıştır. Sarı dikkat çekici konumdadır.

Şekil 132- minyatüründe sol üstte bulunan çadırın tepe kısmında mavili zemin aralarına sarı rengiyle yaldızlanmış şemse motifleri çizilmiştir. Bu sarı renk çadırın tepe noktasında da boyanmıştır. Kullanılan mavi çadırın büyük kısmında boyanmış, kırmızı hem çadıra hem de mimaride ve örtüde tercih edilmiştir. Altta ön plandaki figürlerdeki kıyafette ve tabut üstündeki örtüde, çadır önündeki figürlerin giysilerinde yeşile ve tonlarına yer verilmesi bariz bir şekilde kırmızı- yeşil kontrastını sağlamıştır. Yeşille zıtlık sağlansa da mavi ve kırmızı yoğun bir şekilde kullanılmıştır.



Şekil 133: Sultan Osman Gazi Minyatürü ve ayrıntısı, Padişah Portreleri, 22

Şekil 133- minyatüründe sağ üstte bulunan çadır kırmızı renk zemin üzerine altın sarısıyla çizilmiş şemse motifi bulunmaktadır. Altın sarılı şemseye rağmen minyatürün geneline hakim olan canlı sarı rengi kumaş ve figür kıyafetlerinde bolca kullanılmıştır. Yeşile bitki ve kıyafetlerde çoğunlukla yer verilerek kırmızı- yeşil

kontrastı üzerinden canlılık verilmiştir. Zeminde de naif mor tonu ile sarı-mor zıtlığı verilerek dinamik etki korunmuştur.



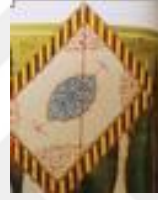
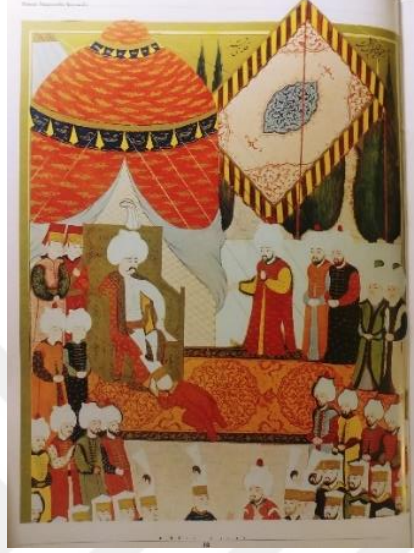
Şekil 134: Sultan Genç Osman'ın Ahmed'in Nakşi'ye Atfedilen At Üstündeki Portresi Minyatürü ve ayrıntısı, Osmanlı Sarayının Çocukları,55

Şekil 134- minyatüründe at üzerinde oturan figürün kürkünün üzerine sarı ile çizilmiş şemse motifi yer almaktadır. İç gömleğinde yeşilin tonlarına sahip olmasıyla birlikte zeminde de bu yeşili destekleyen yeşil ile boyanmıştır. At üstündeki işlemeler ve örtü kenarındaki sarı rengiyle minyatürün arka fonundaki sarı renk birbirine yakın tonda uyum içindedir. At ayaklarında kırmızı seçilmesi yeşille kontrastı sağlarken küçük detaylı da olsa sol önde duran taşlarda mor rengin tercihiyle sarının minyatürün genelinde kullanılışıyla mor-sarı zıtlığı göze çarpmadan verilmiştir.



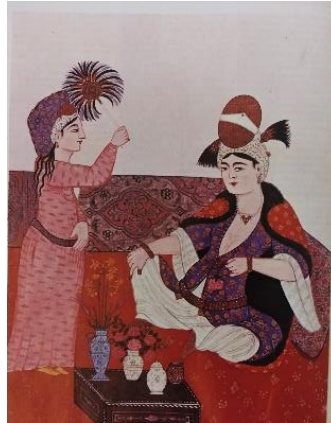
Şekil 135: Sultan Mehmed Han (Çelebi) Minyatürü ve ayrıntısı, Kıyafetü'l-İhsaniyye fi Şemai'li'l-Osmaniyye,158

Şekil 135- minyatüründe oturan figürün üzerinde yeşil renge boyalı gömleğinin üzerine altın sarısı ile yaldızlanmış şemse motifi görülmektedir. Motif gömleğin tamamına yerleştirilerek çizilmiştir. Beldeki kuşakla zemindeki yaygı örtüsündeki turuncu rengiyle arka fondaki mavi rengi tezatlık oluşturur.



Şekil 136: Yavuz Sultan Selim Han Minyatürü ve ayrıntısı, *Osmanlı Dünyasından Yansımalar*,18

Şekil 136- minyatüründe çadırın sağ tarafında bulunan kumaş üzerinde açık renk üzerine mavi renge boyanmış şemse motifi bulunmaktadır. Örtünün kenarında kırmızı ve sarı renkte bordürlendirilmiştir. Minyatürün genel dengesine hakim olan renk kırmızıdır. Bu renk gerek çadır gerek figür giysilerinde bolca kullanılmıştır. Bordürdeki sarı renkle figürlerin iç ve üst giysilerinde de bu sarı renge yer verilerek bütünlük sağlanmıştır.



Şekil 137: Haseki Sultan (XVIII. yüzyıl) Minyatürü ve ayrıntısı, *Osmanlı Saray Kadınları*,190



Şekil 138: Bahçede Müzik Dinleyen Bir Çift Minyatürü ve ayrıntısı, Osmanlı Sarayında Yemek Kültürü, 68

Şekil 137-Haseki Sultan (XVIII. yüzyıl) minyatüründe figürlerin arkasında bulunan örtüde üzerine şemse motifi ile çizilmiş, koyu pembe ile renklendirilmiştir. Pembe renge soldaki figürün elbisesinde de yer verilmiş, başındaki yazmasındaki lila ile sağdaki figürün elbisesindeki lila aynı renktedir. Böylece genel uyum dengesi sağlanmıştır. Yerde kırmızı renge yoğun bir şekilde yer verilmiştir.

Şekil 138-Bahçede müzik Dinleyen Bir Çift minyatüründe solda önde duran mavi renkli figürün elbisesi üstünde açık renkte tonlanmış şemse motifi yer almaktadır. Mavi sağlı sollu figür giysilerinde kullanılırken, kırmızıya da çoğunlukla yer verilmiştir. Yerde dikkatleri çeken siyah renk göz alıcı durumdadır. Siyaha arkadaki servi ağaçlarında da renk olarak tercih edilmiş olmakla beraber baskın bir şekilde denge sağlanmıştır.



Şekil 139: Kanuni'nin İran Seferi Sırasında Oğlu Şehzade Bayezid'le Yenişehir'de Görüşmesi. Deneyimli Bir Komutan ve Yönetici Olan Bayezid, Edirne'ye Hareketinden Önce Sürmekte Olan Habsburg Baskısı Konusunu Görüşüyor ve Babasının Tavsiyelerini Alması Minyatürü ve ayrıntısı, Osmanlı Sarayının Çocukları, 90



Şekil 140: Babası I. Murad Kosova'da Çadırında Öldürülünce Çağrılan I. Bayezid, Çadırda Cülus Etmiştir. Nakkaş Osman Minyatürü ve ayrıntısı, Osmanlı Sarayının Çocukları, 113

Şekil 139-Kanuni'nin İran Seferi sırasında oğlu Şehzade Bayezid'le Yenişehir'de görüşmesi. Deneyimli bir komutan ve yönetici olan Bayezid, Edirne'ye hareketinden önce, sürmekte olan Habsburg baskısı konusunu görüşüyor ve babasının tavsiyelerini alması minyatüründe çadırların yüzeyindeki desenlerde şemse motifine yer verilmiştir. Önde kurulu olan çadırın tepe kısmında mavi zemin üzerine kırmızı ile boyanarak desenlendirilmiş alan içine tezhiplendirilmiştir. Alt kenar kısmına da turuncu boyanarak mavi- turuncu zıtlığı verilmiştir. Çadır içinde yeşille de kırmızı-turuncu zıtlığı sağlanmıştır. Açıkta kalan kumaşta da koyu zemin üzerine orta göbek kısmına kahverengiyle boyalı şemse çizilmiştir. Bu kumaşın kenar suyu kırmızı ile boyanmıştır. Figürlerin kıyafetinde de mavi, turuncu, siyah, sarıya da yer verilerek bütünlük korunmuştur.

Şekil 140- Babası I. Murad Kosova'da Çadırında Öldürülünce Çağrılan I. Bayezid, Çadırda cülus etmiştir. Nakkaş Osman minyatüründe üst sağ kısımda asılı bulunan çadır açık lila ile boyanarak içine şemse motifi yerleştirilip siyahla boyanmıştır. Kenar şeridinde de kırmızı-sarı ile şeritli boyanmıştır. Bu kullanılan sarı ve kırmızı renge figür giysilerinde de yer verilmiştir. Sarı çadırda dikkat çekici pozisyonadadır. Kırmızı, sarı ve yeşil giysilerde çoğunlukla kullanılmıştır.



Şekil 141: II. Selim'in İkinci Cülus ve Biat Töreni Belgrat'ta Otağ-ı Hümayunun Önüne Kurulan Sayeban ve Çardaklar Altında Yapılması. Nakkaş Osman'ın Minyatürü ve ayrıntısı, Osmanlı Sarayının Çocukları, 117



Şekil 142: II. Selim'in İkinci Cülus ve Biat Töreni Belgrat'ta Otağ-ı Hümayunun Önüne Kurulan Sayeban ve Çardaklar Altında Yapılması. Nakkaş Osman'ın Minyatürü ve ayrıntısı, Osmanlı Sarayının Çocukları, 117

Şekil 141- II. Selim'in İkinci Cülus ve Biat Töreni Belgrat'ta Otağ-ı Hümayunun Önüne Kurulan Sayeban ve Çardaklar Altında Yapıldı. Nakkaş Osman'ın minyatüründe asılı bulunan çadır açık zeminli olup kenarları mavi renkte

köşebentlerle çevrilidir. Kenarsuyuna mavi ve kırmızı ile şeritler geçilerek boyanmıştır. Orta göbek şemse motifi sarı renge boyanmıştır. Sarı- kırmızı ve mavi ana renkler ön planda tutulmuştur. Alt kısımdaki figürlerde kırmızı, mavi baskın bir şekilde kullanılırken aralarda yeşilin tonları kullanılmıştır. Çok az da olsa turuncu kullanılarak mavi-turuncu zıtlığı verilmiştir.

Şekil 142-II. Selim' in İkinci Culus ve Biat Töreni Belgrat'ta Otağ-ı Hümayunun Önüne Kurulan Sayeban ve Çardaklar Altında Yapıldı. Nakkaş Osman'ın minyatüründe çadırların yüzeyini kaplayan şemse motifine yer verilmiştir. Şemseli desen kısmında sarı renk tercih edilmiştir. Ön kısımda duran çadırın şemse dışındaki kalan alanı maviyle boyanmıştır. Dış kenar suyu turuncu ve açık yeşille şeritli olarak boyanmıştır. Sağ tarafta sarı boyalı şemse zemininde kırmızı tercih edilmiştir. Kullanılan bu mavi, kırmızı, sarı renkleri figür ve padişahın giysilerinde de kullanılarak genel denge sağlanmıştır.



Şekil 143: III. Mehmet'in Macarları Kabulü. Arkasında Dendanlı Zokaklarıyla Otağ-ı Hümayun, Eğri Fetihnamesi Minyatürü ve ayrıntısı, Otağ-ı Humayun Osmanlı Çadırları, 57

Şekil 143- III.Mehmet'in Macarları Kabulü. Arkasında Dendanlı Zokaklarıyla Otağ-ı Hümayun, Eğri Fetihnamesi minyatüründe sağ ve solda asılı bulunan çadır örtüleri koyu mavi zemin üstüne ortaya konulmuş altınlandırılmış şemse motifleri bulunmaktadır. Soldakinin kenar bordürü ortadaki sarıyla uyumlu sarı renge boyanmışken, sağdaki turuncu bordürlü olarak boyanmıştır. Tasvirin genelinde sarı,

kırmızı, mavi renk çadırlar ve figür giysilerinde bütünlük içinde oluşturulmuşken kumaşlarla da kullanılan renklerle de bütünlük sağlanmıştır.



Şekil 144: 1720 Şenliğinde Padişah, Deniz Üstünde Yapılan Gösterileri Tersane Bahçesi'ne Kurulan Sayebanında Oturarak İzlemesi Minyatürü ve ayrıntısı, Otağ-ı Humayun Osmanlı Çadırları, 73

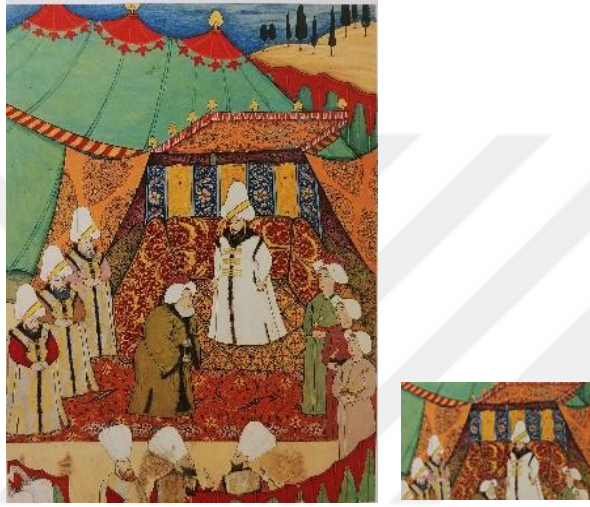


Şekil 145: Çadırın İçinin Görülmesini Önleyen Perde. Tarih-i Feth-i Yemen Minyatürü ve ayrıntısı, Otağ-ı Humayun Osmanlı Çadırları, 129

Şekil 144-1720 şenliğinde padişah, deniz üstünde yapılan gösterileri Tersane Bahçesi'ne kurulan sayebanında oturarak izlemesi minyatüründe yerde serili duran açık renkli örtü üzerine şemse motifli desenler koyu bordo rengiyle çizilmiştir. Bu yerdeki renk sağdaki figürlerin giysilerinde de kullanılmış bir koyu hali çadırın iç detayında kullanılmıştır. Padişahın arkasındaki yastıkta kırmızı- sarı rengine yer verilirken bu sarı çadırın asılı sarkan kumaş detayında ve figürlerde de kullanılmıştır. Kırmızı kalyon ve sarık tepelerinin geneline dağıtılmıştır.

Şekil 145-Çadırın içinin görülmesini önleyen perde. Tarih-i Feth-i Yemen minyatüründe ortada bulunan çadırın iç yüzeyinde kırmızı zemin üzerine sarıyla

işlenmiş şemse motifi bulunmaktadır. Çadırın bazı yüzeylerinde de turuncu, kırmızı karışık boyanmış alanlar bulunmaktadır. Çadırın sol kısmında da sarı zemin üzerine çizilmiş şemse motifi bulunmaktadır. Kenarları siyah- kırmızı ile boyalı olarak çizilmiştir. Ağaçlarda yeşil renge yer verilerek kırmızı-yeşil zıtlığı oluşturulmuştur. Sarı dikkat çekici durumdadır. Yerde ve arkadaki bazı çadırlarda ssoft pembeye yer verilse de figürler dahil tasvirin genelinde kırmızı, sarı ve yeşil tonları eşit paylaştırılmıştır.



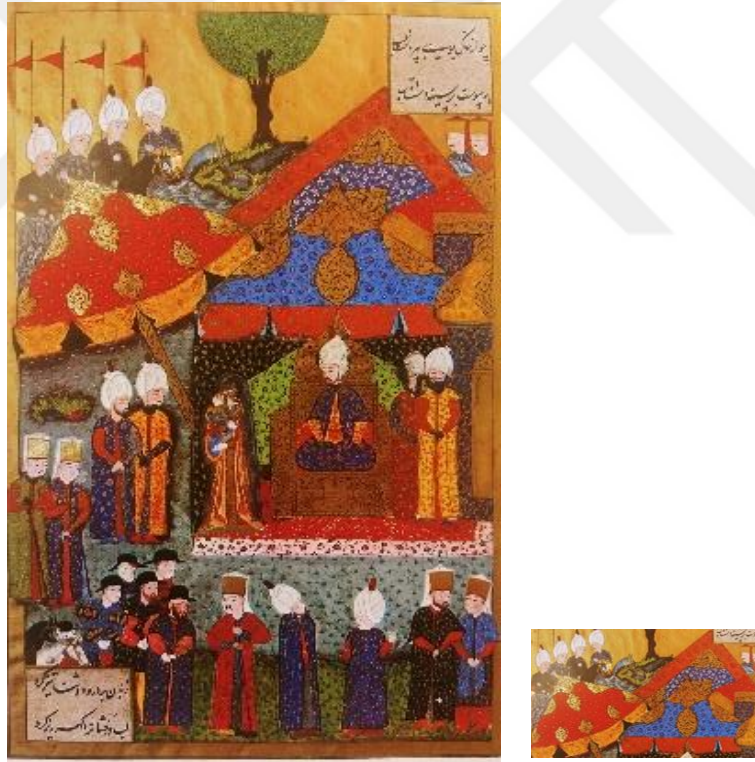
Şekil 146: Otağ-ı Hümayunun İçini Saklayan Boyuna Çizgili Perdelerin Önünde, Sayebanın Altı Minder ve Yastıklarla Döşenmesi Minyatürü ve ayrıntısı, Otağ-ı Humayun Osmanlı Çadırları, 131



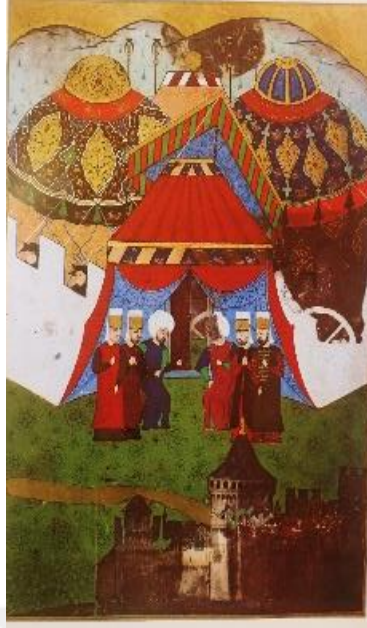
Şekil 147: Sultan'a Hediye Sunulması Minyatürü ve ayrıntısı, İstanbul Araştırma Vakfı, Minyatür ve Gravürlerle Osmanlı İmparatorluğu, 75

Şekil 146-Otağ-ı Hümayunun içini saklayan boyuna çizgili perdelerin önünde, sayebanın altı minder ve yastıklarla döşenmiştir minyatüründe çadırın iç kısmını gösteren ön kapı kısmında turuncu zemin üstüne bordoya çalan bir renkle şemse motifleri çadırın sağ ve sol kısmına çizilmiştir. Çadırın dış hattında yeşil ve kırmızı kullanılarak zıtlığa gidilmiştir. İçerde mavi ve sarı tonları, yerde bordoya yakın renklerle sarı birlikteliği, üstünde duran figürlerin giysilerinde de yine bu renkler kullanılırken açık sütlü kahve tercih edilmiştir.

Şekil 147-Sultan'a Hediye Sunulması minyatüründe çadırların iç kısmını gösteren kumaş parçaları üzerinde kırmızı ve sarı zemin üzerinde sarı ve koyu bordoya benzer renkte çizili şemse motifleri bulunmaktadır. Sarı arka fonda da kullanılırken figür giysilerinde de yer verilmiştir. Figürlerde koyu ve açık gri, turuncu, sütlü kahve gibi renkler açık koyu renk ilişkisi içinde verilmiştir. Genel itibariyle sarı dengeli bir biçimde bütünlük arz edecek şekilde kullanılmıştır.



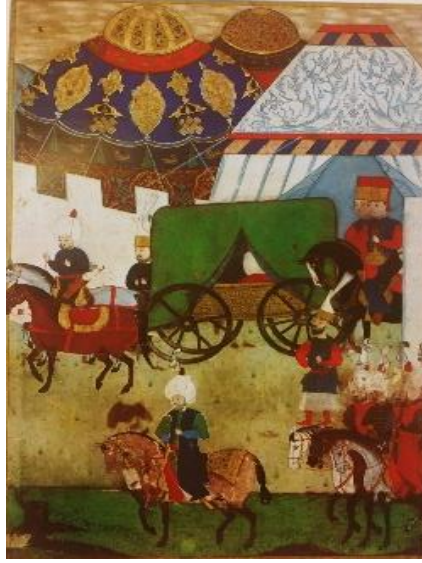
Şekil 148: Macaristan'ın Katılımı Minyatürü ve ayrıntısı, Türkische Miniaturen



Şekil 149: Sultanın Huzuru Minyatürü ve ayrıntısı Türkische Miniaturen

Şekil 148- Macaristan'ın Katılımı minyatüründe çadırların tepe noktasına mavi ve kırmızı zemin üzerine altın sarısı ve koyu kahve ile boyalı şemse motifi yerleştirilmiştir. Kırmızı çoğunlukla giysilerde, zemindeki yaygıda ve çadırlarda bolca kullanılmıştır. Gökyüzünde altın sarı kullanılarak beyazla nefes payı bırakılmıştır.

Şekil 149-Sultanın Huzuru minyatüründe sağlı sollu yerleştirilen çadırlar üzerine koyu zemine aralara altın sarısı ile boyalı şemse motifleri yerleştirilmiştir. Çadırların tepelerinde de bu sarıya yer verilmiştir. Ara kesitlerinde kırmızı kullanılmış, öndeki çadırda da baskın şekilde yer verilmiştir. Yerdeki yeşil çimenle kırmızı- yeşil zıtlığı göz alıcı biçimde açıkça sunulmuştur. Belli başlı yerlerde de koyu kahverengiye yer verilmiştir. Beyaz renk de bu renklerin içinde aydınlatıcı durumdadır.



Şekil 150: Kanuni Sultan Süleyman'ın Cenazesinin Zigetvar'dan Belgrad'a Götürülmesi. Nuzhat'ul Ahbar der Sefer-i Sigetvar, Nakkaş Osman Minyatürü ve ayrıntısı, Osmanlı Minyatür Sanatı, 23

Şekil 150 -Kanuni Sultan Süleyman'ın Cenazesinin Zigetvar'dan Belgrad'a Götürülmesi. Nuzhat'ul Ahbar der Sefer-i Sigetvar, Nakkaş Osman Minyatüründe sol üst kısımda bulunan çadırda koyu mavi zemin üstü altın renginde şemse motifine yer verilmiştir.Çadır tepesinde de gökyüzünde de bu sarı renk kullanılmıştır. Orta kenar şeritte kırmızı tercih edilmiş, figürlerde de kırmızı kullanılırken belli alanlarda yeşil renge yer verilmesiyle kırmızı- yeşil zıtlığı sağlanmıştır. Sıcak ve soğuk renk olan yeşil kontrollü bir şekilde kullanılmıştır.



Şekil 151: Yavuz Sultan Selim'in Tahta Çıkış Töreni ve Lonca Teşkilatı Mensupları Minyatürü ve ayrıntısı, Türk Araştırma Merkezi, Minyatür ve Gravürlerle Osmanlı İmparatorluğu,73

Şekil 151-Yavuz Sultan Selim'in tahta çıkış töreni ve lonca teşkilatı mensupları minyatüründe sarı zemin üzerine açık kahve tonuyla boyalı şemse motifine yer verilmiştir. Kenar hattına da koyu lacivert ile boyanarak şerit geçilmiştir. Bu mavi hem yanda duran çadırdaki da tercih edilmiş hem de figür giysilerinde kullanılarak bütünlüğü sağlamıştır. Ön alt kısım yerde açık yeşile yer verilirken kırmızı ile zıtlık sağlanmıştır. Diğer yeri kaplayan alanda da mor kullanılarak sarı- mor zıtlığı etkili bir şekilde verilmiştir.

6.6.Osmanlı Minyatürlerine Çin Bulutu Motifinin Kumaşlarda Kullanılması

Osmanlı minyatürlerinde Çin bulut motifinin kullanımına bakıldığında bu motifin kumaşlarda, çadırlarda, halı ve kilim yüzeyinde kullanıldığı görülmektedir. Kullanıldığı alanda dolu dolu çizim etkisini göstermektedir. Renk tercihlerinde zeminle uyumlu renk tonları, altın sarısı kullanıldığı görülmüştür. Minyatür sanatçıları bu motife tasvirlerle çoğunlukla yer vermiştir. Altın sarısı ve mavi olarak kullanımı oldukça fazladır.



Şekil 152: Melekler, Tezkiretü'l Evliya, 17. Yüzyılın Başı Minyatürü ve ayrıntısı, *Death and its Rituals in Ottoman- Islamic Culture*,47



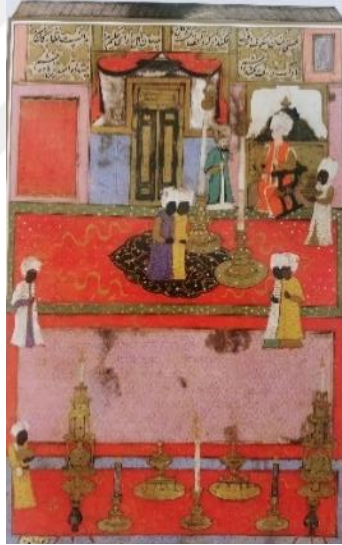
Şekil 153: Cenaze, Tezkiretü'l-Evliya, 17.Yüzyılın Başı Minyatürü ve ayrıntısı, Death and its Rituals in Ottoman- Islamic Culture, 51

Şekil 152-Melekler, Tezkiretü'l Evliya, 17. Yüzyılın Başı Minyatürü minyatüründe zeminde kat kat serilmiş halı üzerinde yığma bulut motifi çizilmiştir. Sarı zemin renkli olan kısma bu motif sepya renginde çizilmiştir. Alt kısımdaki bulut çizimi nispeten küçük olsa da üst dokumadaki kısım daha iri çizilmiştir. Sarı, mavi ve kırmızı temel ana renkler kullanılarak boyansa da az da olsa turuncu- mavi zıtlığı sağlanmıştır.

Şekil 153-Cenaze, Tezkiretü'l-Evliya, 17.Yüzyılın Başı minyatüründe figürlerin taşıdığı tabutun üzerindeki örtü mavi üzerine altın sarısı işlemeli bulut motifi desenlendirilmiştir. Örtünün alt kısmı beyaz bırakılarak aydınlık ilişkisi sağlanmıştır. Mavi yoğunlukta kullanılmış gözüke de kırmızı, sarı ve turuncu da eşit dağıtılmıştır. Turuncu- mavi zıtlığı sağlanırken bitkilerde kullanılan yeşille de zıtlık oluşturulmuştur. Minyatüre ana renkler hakimdir.



Şekil 154: Sultan I. Bayezid'in Kosova'da Tahta Çıkışı Minyatürü ve ayrıntısı, Ottoman Civilization,71

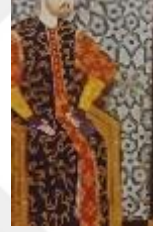
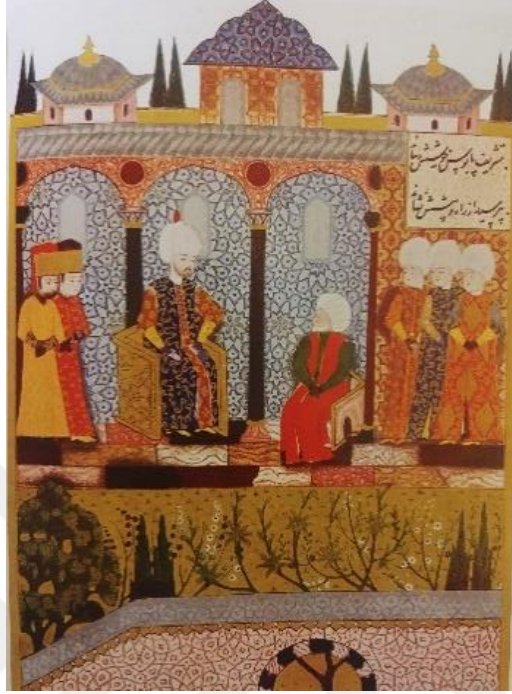


Şekil 155: Minyatürü ve ayrıntısı, Mekanlar ve Olaylarla Topkapı Sarayı, 211

Şekil 154- minyatüründe çadırın yan tarafında asılı olan çadır örtülerinde yumuşak gül kurusu rengin üzerine bu motif çizilmiştir. Ortada şemse deseni yer almaktadır. Kenar bordürler sarı ve kırmızı baz alınarak boyanmış, ortadaki mavi boyanmış şemseyle de ana renklerin üçü de dahil edilmiştir.

Şekil 155- minyatüründe yerde boydan boya enlemesine serilmiş kırmızı halı üstüne altın sarısı bulutlar desenlendirilmiştir. Bulutların bitiş noktalarına küçük dairesel noktalar dahil edilerek zenginleştirilmiştir. Halının kenar şeritlerine de yeşille

geçilerek kırmızı- yeşil zıtlık ilişkisi verilmiştir. Figürlerin giysileriyle de kırmızı- yeşil, sarı- mor zıtlığı ile hareket sağlanmıştır.



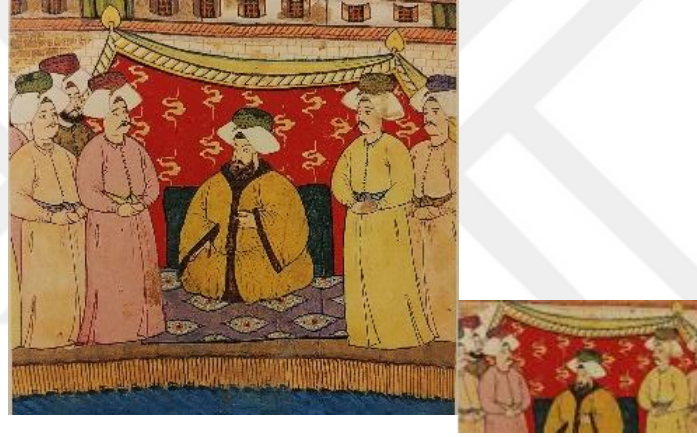
Şekil 156: 1533'te İstanbul'a Gelen Barbaros Hayrettin Paşa, Kanuni Sultan Süleyman'ın Huzurunda Minyatürü ve ayrıntısı, OsmanlıDünyasından Yansımalar, 201



Şekil 157: Osman Gazi Minyatürü ve ayrıntısı, Osmanlı'da Kurumlar ve Kültür, 16

Şekil 156-1533'te İstanbul'a Gelen Barbaros Hayrettin Paşa, Kanuni Sultan Süleyman'ın Huzurunda minyatüründe padişahın üzerindeki koyu lacivert kaftanın üzerinde altın sarısı işlemeli bulut tezyinatı bulunmaktadır. İç gömlekte sarı ve mavi boyalı elbisesiyle boyanmıştır. Ana renkleri kullanarak tasvirin genel ambiyansı sağlanmıştır.

Şekil 157-Osman Gazi minyatüründe padişahın giydiği lacivert renkli iç gömleğinin üzerine sarı renkle çizilmiş bulut motifi kullanılmıştır. Küçük motif şeklinde kumaşın aralıklı olarak tüm yüzeyinde çizilmiştir. Beldeki kumaşa da sarı renge yer verilmiştir. Üzerindeki kumaş elbisesinde, sarık tepesinde, ve kumaş üstündeki minik motiflerde kırmızıya yer verilmiştir. Arka yastıkta, ve bordürde turuncuyu kullanarak mavi – turuncu zıtlığı oluşturulmuştur.



Şekil 158: Sayeban Seyir İçin Çeşitli Yerlere Kurulurdu. III. Ahmed Su Eğlencelerini de Bir Sayebandan İzlemesi Minyatürü ve ayrıntısı Otağ-ı Humayun, Osmanlı Çadırları, 95



Şekil 159: 1720 Tarihli Sünnet Düğününde Çadırların Önüne Kurulan sinilerin Çevresine Oturan Devlet Erkanının Yemek Yemesi Minyatürü ve ayrıntısı, Otağ-ı Humayun, Osmanlı Çadırları, 143

Şekil 158- Sayeban seyir için çeşitli yerlere kurulurdu. III. Ahmed su eğlencelerini de bir sayebandan izlemesi minyatüründe otağ çadırı içinde gösterilen figürlerin arka planında açılmış çadır kumaşının iç detayında kırmızı üzerine altın sarılı bulut motifi çizilmiştir. Sarı çadırın üst kısımlarında da kullanılmış aynı zamanda figürlerin giysilerinde de yer almıştır. Altta serili kilimde mor rengi ile sarı-mor zıtlığı verilirken sarının tonları yoğun bir şekilde kullanılmıştır. En önde maviyi , yastıkta yeşili az gösterse de kırmızı- yeşil zıtlığı sağlanmış ana renkler başarılı bir şekilde verilmiştir.

Şekil 159-Görsel 43-1720 tarihli sünnet Düğününde Çadırların Önüne Kurulan sinilerin Çevresine Oturan Devlet Erkanının Yemek Yemesi minyatüründe çadır iç detay kumaşında gösterilen kumaşa kırmızı üzerine mavi ile boyanmış aralıklı olarak şemselerin dahil edildiği bulutlar konuşlandırılmıştır. Çadır üst kısmında yeşili kullanarak kırmızı- yeşil zıtlığı oluşturulurken, tasvirin genel renk dağılımı sarı, mavi ve kırmızı olmuştur. Aralarda kullanılan turuncuyla mavi zıtlığı sağlanmıştır.



Şekil 160: Yavuz Sultan Selim Han Minyatürü ve ayrıntısı, Osmanlı Padişah Portreleri,88



Şekil 161: Mahkumların İnfazı Minyatürü ve ayrıntısı, Süleymanname, 108

Şekil 160-Yavuz Sultan Selim Han minyatüründe sol tarafta çizilmiş olan çadırda kırmızı üzerine sarı ile çizilmiş minik bulut motifleri yer almıştır. Çadırı kesen şeritler de maviye yer verilerek ana renk kombinasyonu sağlanmıştır.

Şekil 161- Mahkumların İnfazı minyatüründe padişahın sol tarafında kalan figürlerin mavi elbiseli olan kişisinde üzeri altın sarısı işlemeli bulut motifi ile çizilmiştir. Kol detayında turuncuya yer verilmiş olması zıtlık ilişkisi üzerinden canlılık sağlanmış olmak istenmesidir.



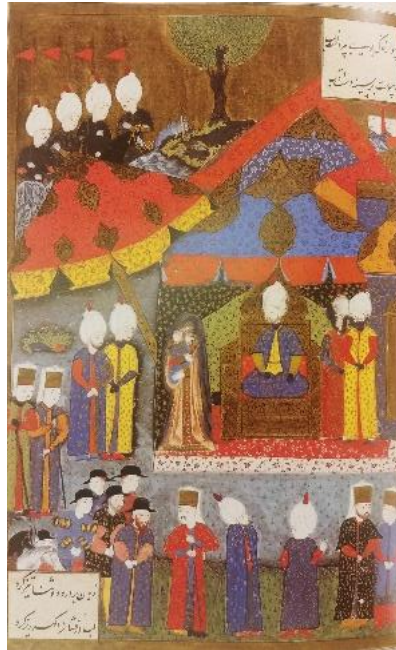
Şekil 162: Süleyman'ın Kasr-ı Şirine Gelişi Minyatürü ve ayrıntısı, Süleymanname, 170



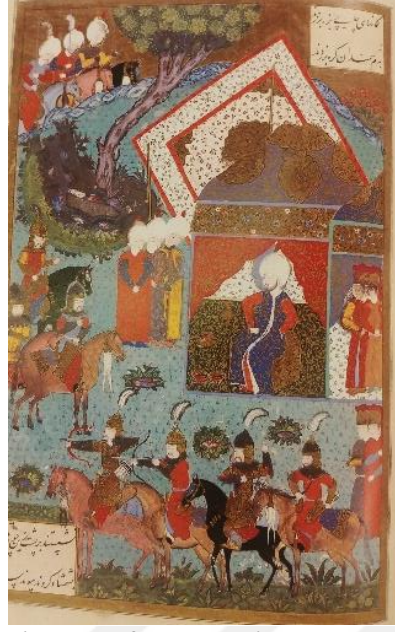
Şekil 163: Tahmasb Osmanlı Elçisini Kabul Etmesi Minyatürü ve ayrıntısı, Süleymanname, 172

Şekil 162- Süleyman'ın Kasr-ı Şirine Gelişi minyatüründe at üzerinde olan figürün mavi elbise üzeri işlemeli bulut motifiyle çizilmiştir. İç elbisesi kırmızı boyalı, kollar yeşildir. Yeşil ve kırmızı ile zıtlık verilmiştir.

Şekil 163-Tahmasb'ın Osmanlı Elçisini Kabul Etmesi minyatüründe en arkada asılı duran kumaşın sarı zeminli kısmında küf yeşile benzer renkte bulut motifi çizilmiştir. Orta kısımları mor renktedir. Mor- sarı zıtlığıyla anlatımı gidilmiştir.



Şekil 164: Kraliçe Isabella ve Bebek Stephen'ın Kabulü Minyatürü ve ayrıntısı, Süleymanname, 186



Şekil 165: Okçuların Performansı Minyatürü ve ayrıntısı, Süleymanname, 224

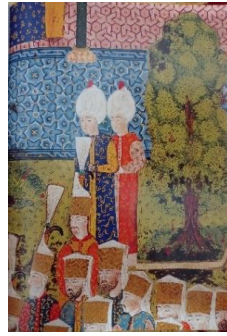
Şekil 164-Kraliçe Isabella ve Bebek Stephen'ın Kabulü minyatüründe çadır önünde oturan padişahın üzerinde mor renkli kaftanının üzerine bulut motifi yerleştirilmiştir. İç gömlekte sarı renk kullanılarak sarı- mor zıtlığı verilirken, alttaki halıda kırmızı arkadaki çadır kumaşında yeşili kullanarak zıtlık oluşturulmuştur.

Şekil 165-Okçuların Performansı minyatüründe çadırda oturan padişah figürünün mavi kaftanı üzerine sarı renkte çizili bulut motifi karşımıza çıkmaktadır. Figürün iç gömlek detayında, çadırın belli kısmında kırmızıyı da vererek iki ana rengi ön plana çıkarmıştır.



Şekil 166: Mahkeme Eğlencesi Minyatürü ve ayrıntısı, Islamic Miniature Painting, 136

Şekil 166- Mahkeme Eğlencesi minyatüründe arkada asılı çadır kumaşı lacivert zemin üzerine açık mavi olarak boyalı bulutlarla çizilmiştir. Aralara kırmızıyla desenler yapılmıştır. Orta merkezde sarı şemse konulmuştur. Böylece üç ana renk de sunulmuştur.



Şekil 167: Topkapı Sarayı Birinci ve İkinci Avludan Bir Ağaç Minyatürü ve ayrıntısı, Hasbahçe,



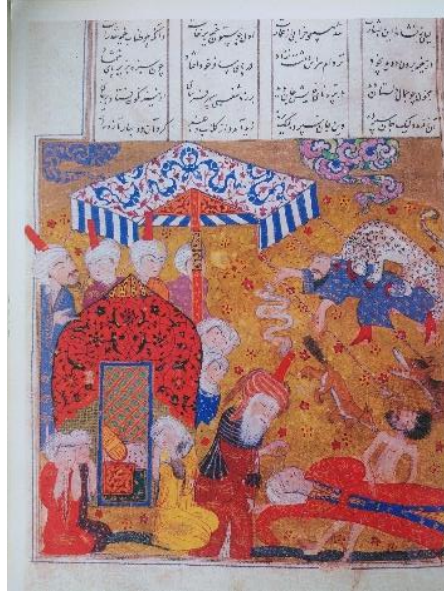
Şekil 168: Minyatürü Sultan I. Osman'ın Portresi, Nakkaş Osman Minyatürü ve ayrıntısı Osmanlı Tasvir Sanatları, 185

Şekil 167-Topkapı Sarayı Birinci ve İkinci Avludan Bir Ağaç - minyatüründe ayakta duran mavi renkli kumaş üzeri sarı renkle çizilmiş bulut motifi bulunmaktadır. İç gömlekte bu motifin renk tonunda boyalıdır. Sarık tepesinde küçük de olsa kırmızıya ter vererek ana renk birliği yapılmıştır.

Şekil 168-Sultan I. Osman'ın Portresi, Nakkaş Osman minyatüründe lacivert renkli elbisesinin üzerine minik tombul olan bulut motifleri konulmuştur. Üzerine giydiği koyu lacivert elbisesiyle mavi tonları yakalanmıştır. Sarık tepesi ve omuzdaki kırmızı detayı göze çarpmaktadır. Arkadaki yastıkta, zemindeki kilimde, kenar bordürde kullanılan turuncuyla mavi-turuncu kontrastı yakalanmıştır. En dış pervazda da maviyi kullanarak bütünlüğü sağlamıştır.

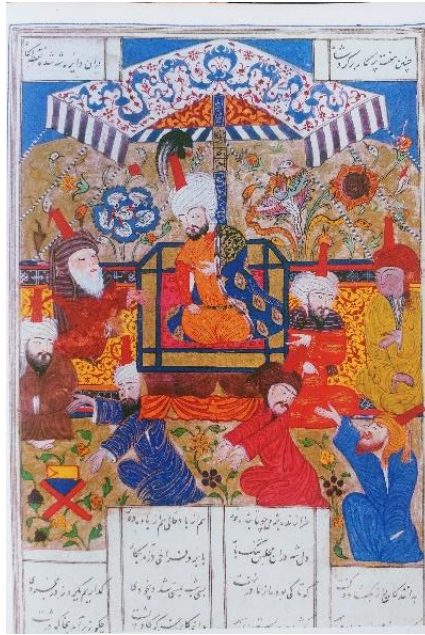


Şekil 169: Hüsrev Babasının Affını Dilenmesi Minyatürü ve ayrıntısı, N.Ganjevi, Hamse Minyatürleri,12



Şekil 170: Sevgililerin İlk Buluşması Minyatürü ve ayrıntısı, N.Ganjevi, Hamse Minyatürleri, 63

Şekil 169-170-171 minyatüründe çadırların ön tepe kısımlarında beyaz zemin üzerine mavi renkte boyalı bulut motifine yer verilmiştir. Aralarda turuncu, kırmızıyla renklendirilmiş şekillere yer verilmiş olmasıyla turuncu- mavi, kırmızı-yeşil zıtlığı sağlanmıştır. Tasvirin genelinde kırmızı, mavi ve zeminde yoğun sarı hakim olmuştur.



Şekil 171: İskender'in Yedi Alimle Sohbeti Minyatürü ve ayrıntısı, N.Ganjevi, Hamse Minyatürleri, 130



Şekil 172: Sultan II. Selim Minyatürü ve ayrıntısı, Padişahın Portresi Tesavir-i Al-i Osman, 228

Şekil 172-Sultan II. Selim minyatüründe kırmızı kaftan üzerine sarı renkte çizilmiş bulut motifi bulunmaktadır. İç gömlekte cırt yeşil renge yer verilerek figür ön plana atılmış hem de yeşil- kırmızı zıtlığı sağlanmıştır. Arkada turuncunun tonları gerek yastıkta gerek arka fonda olması ve figürün sakalında bu renge yer verilmesi bütünlük açısından önem arz etmektedir.



Şekil 173: İran Elçisinin Armağan Olarak Getirdiği Değerli Çadırın III. Murad'a Sunulması Minyatürü ve ayrıntısı, Osmanlı Tasvir Sanatları, 76

Şekil 173-İran Elçisinin Armağan Olarak Getirdiği Değerli Çadırın III. Murad'a Sunulması minyatüründe köşkte oturan figür üzerinde kırmızı kaftanıyla bezenmiş bulut tezyinatı ile görülmektedir. Kırmızı iç elbisede kullanıldığından yoğundur.

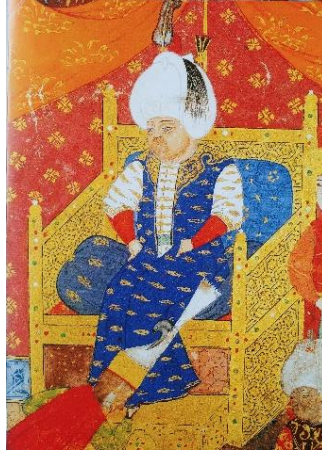
Tasvirin geneline bakıldığında kırmızı ve mavi dengeli paylaştırılmıştır. Ve serpiştirilen turuncuyla mavi, turuncu, kırmızı- mavi zıtlığı sağlanmıştır.

6.7.Osmanlı Minyatürlerine Yıldız Motifinin Kumaşlarda Kullanılması

Osmanlı minyatürlerinde kullanılan yıldız motifinin kullanımına bakıldığında bu motifin bilinen motifler gibi tanınırlığının olmadığı görülmektedir. Yapılan araştırmalar paralelinde az sayıda yıldız motifiyle desenlenmiş minyatürler görülmektedir. Nakkaşlar yaygın olan motiflere göre bu motifi az sayıda çizmişlerdir. Kullanım alanları, kıyafet, ve kumaşlarda olmuştur. Yıldız motifi Osmanlı minyatürlerinde çok kollu yıldız ve dört öbekli yıldız şeklinde çizilmiştir. Renk kullanımında altın sarısı rengi tercih edilmiştir. Sarı, mavi ve mor renklerin üzerine çizilmiştir.



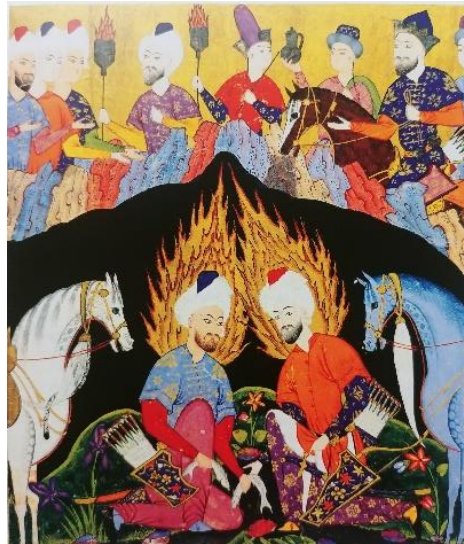
Şekil 174Nizami Şah'ın Resepsiyonunda Minyatürü ve ayrıntısı, N.Ganjevi, Hamse Minyatürleri,



Şekil 175: Sultan Selim'in Belgrat'ta Cülusu Minyatürü ve ayrıntısı, Padişahın Portresi Tesavir-i Ali Osman, 232

Şekil 174-Nizami Şah'ın Resepsiyonunda minyatüründe sağ ve solda duran figürlerin kırmızı-lacivert giysi üzerine altın sarısı rengiyle yıldız motifi işlenmiştir. Mavi arkada kumaş üzerinde de boyanmıştır. Turuncu, sarı çokça kullanılmıştır. Ana renkler baskın bir şekilde ortaya konmuştur.

Şekil 175- Sultan Selim'in Belgrat'ta Cülusu minyatüründe figürün arkasındaki kırmızı örtü denilebilecek kumaşın üzerine sarı renkle bu motif işlenmiştir. Kırmızı kol detaylarında ve ön planda yayılmıştır. Figürün tahtı altın sarısıyla boyanmıştır. Sarı, kırmızı ve mavi ana renkler kullanılmıştır.

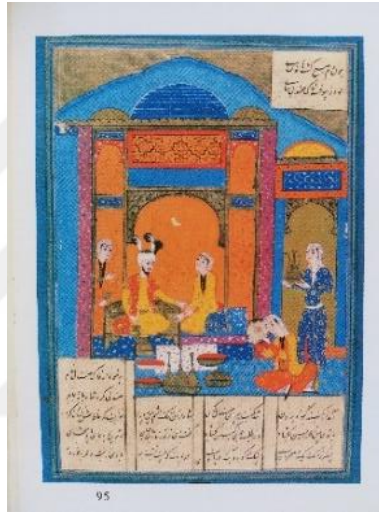


Şekil 176: Fal- Kur'an Minyatürü ve ayrıntısı, Minyatürlerle Osmanlı İslam Mitologyası, 43

Şekil 176-Fal-ı Kur'an minyatüründe önde duran figürlerin sadak (ok torbası) yıldız motifi yer alır. Aynı zamanda oklarını koydukları çantanın yüzeyinde bu motif resmedilmiştir.

6.8.Osmanlı Minyatürlerine Nar Motifinin Kumaşlarda Kullanılması

Osmanlı minyatürlerinde nar motifinin kullanımına bakıldığında, bu motifin sadece giyside kullanıldığı görülmüştür. Mavi zemin üzerine sarıyla çizilmiştir. Diğer yaygın olarak kullanılan motiflerin aksine nar motifi tek alanda kullanımı tercih edilmiştir.



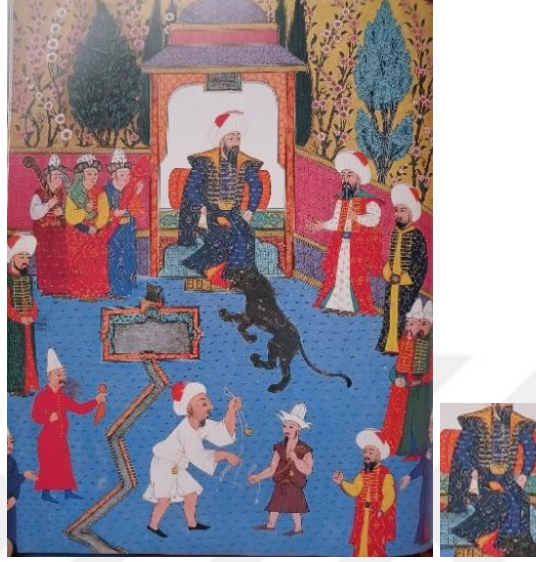
Şekil 177: Hüsrev'in Oğlu Siruya, Karısı Meryam Tarafından Şirin'e Aşık Olması

Şekil 177- Hüsrev'in oğlu Siruya, karısı Maryam tarafından Şirin'e aşık olması minyatüründe sağda koyu mavi giysi üzerine sarı yıldızla konturlu nar motifi görülmektedir.

6.9. Osmanlı Minyatürlerine Lale Motifinin Kumaşlarda Kullanılması

Osmanlı minyatürlerinde lale motifinin kullanımına bakıldığında, bu motifin padişah kaftanlarını ve minyatürlerde yer alan kişilerin giysilerini süsleyen bir unsurdur. Lale, renklerinin parlak ve cezpedici özelliklerinden ötürü Avrupa'da rağbet görmüş, buraya ihraç edilen kumaşlar Osmanlı dokumacıları tarafından zevke göre düzenlenerek desenlendirilmiştir. Levni'nin minyatürleriyle ön plana çıkmış, Osmanlı'nın sembol çiçeği haline gelmiştir.

Lale motifi Osmanlı minyatürlerinde bazen çiçeklerle birlikte kullanılsa da çoğunlukla tek olarak çizilmiştir. Altın sarısı ile çizimine önem verilse de zeminle uyumlu rengin koyu tonuyla da kullanıldığı görülmüştür.



Şekil 178: Bağdat'tan Getirilen Bir Arslan'ın Sultan I. Osman'ın Çizmesini Yalaması Minyatürü ve ayrıntısı, Osmanlı Tasvir Sanatları, 78



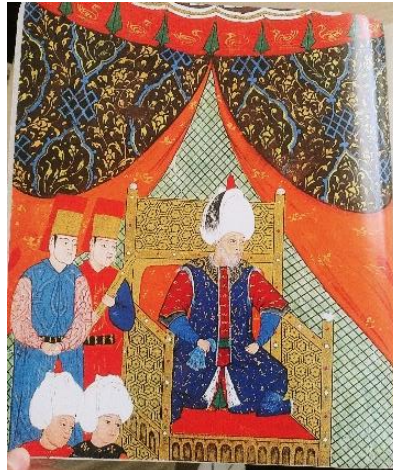
Şekil 179: Sultan II. Selim Ok Atarken Minyatürü ve ayrıntısı, Osmanlı Tasvir Sanatları, 192

Şekil 178-Bağdad'dan getirilen bir Arslan'ın Sultan I. Osman'ın çizmesini yalaması minyatüründe orta merkezde bulunan padişahın mavi kaftanının üzerinde açık renkte çizilmiş lale motifi vardır. Yaka detayı, kaftanın iç rengi arkadaki yastık ve içinde bulunduğu mekanın dış pervaz rengi turuncudur. Turuncu-mavi zıtlığını sağlamıştır. Turuncu rengi minyatürün geneline dağıtılmıştır.

Şekil 179-Sultan II. Selim ok atarken minyatüründe padişahın kaftanının üzerinde lale motifleri belirli bir düzen içinde çizilmiştir. Laleler sarı zemin ve koyu gri üzerine gri ve lila olarak boyanmıştır. Birbirleriyle uyum içindedirler.



Şekil 180: *Bayezid'in Portresi Minyatürü ve ayrıntısı, Turkish Arts, 213*



Şekil 181: *Kanuni Sultan Süleyman'ın Macarista'd Zimoni Şehri Yakınlarındaki Karargahında Erdel Vasal Prensi Janos Zigismond'u Kabulü Minyatürü ve ayrıntısı, Osmanlı Sarayı Tasvir Sanatı, 49*

Şekil 180-Bayezid'in Portresi minyatüründe figürün kırmızı kıyafetinin üzerine altın sarısıyla çizilmiş laleler kaftanı süslemiştir. İç gömlek yeşile boyanmış olup kaftanın rengiyle kontrast teşkil etmiştir. Arkadaki yastık ve dış pervaz ile turuncuyla, elinde taşıdığı mavi mendil ile zıtlığa götürmüştür. Sakalı ve sarık tepesinde sarı uyum içindedir.

Şekil 181-Kanuni Sultan Süleyman'ın Macarista'da Zimoni şehri yakınlarındaki karargahında Erdel vasal prensi Janos Zigismond'u kabulü minyatüründe solda duran figürün mavi giysisinin üzerinde soft sarıyla işlenmiş laleler çizilmiştir. Yanındaki figürde de kırmızı rengi seçmiş, başlarında sarıyı kullanarak ana renkleri başarılı bir şekilde kullanmıştır.

6.10.Osmanlı Minyatürlerine Yaprak Motifinin Kumaşlarda Kullanılması

Osmanlı minyatürlerinde yaprak motifinin kullanımına bakıldığında, bu motifin saz yolu üslubunda çizimi tercih edilmiştir. Çoğunlukla büyük ebatta kullanılarak göz doyurucu durumdadır. Osmanlı dönemi minyatürlerinde kıvrık, birbirine geçen, dilimli şekilli olarak minyatürler yer bulmuştur. Renk seçiminde altın sarısı ile çizilmiş olmasıyla birlikte zeminle zıtlık oluşturacak şekilde de kullanıldığı olmuştur.



Şekil 182: Hüsrev'in Ölümü Minyatürü ve ayrıntısı, N.Ganjevi, Hams'ın Minyatürleri,48-49



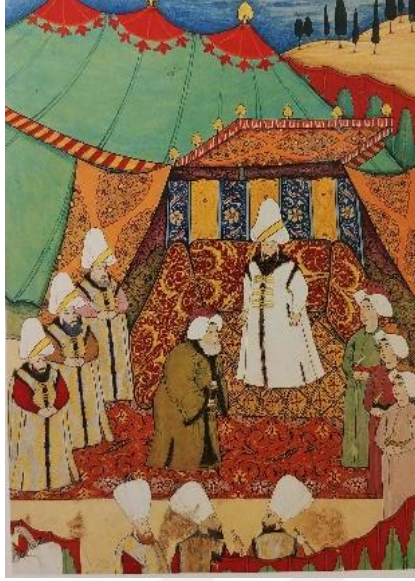
Şekil 183: Sultan III. Murad tahtta, Ahmed Nakşi Üslubu, Minyatürü ve ayrıntısı, Padişahın Portresi Tesavir-i Ali Osman, 274

Şekil 182- minyatüründe küf yeşili zemin üzerinde mavi örtülü kumaş üstüne sarı renkli saz yolu yaprak çizimi çizilmiştir. Kumaşın kenar bordürü turuncu renklidir. Böylelikle turuncu- mavi zıtlık ilişkisi kurulmuştur. Kenar sütunlarda da mavi renge yer verilirken arka alanda ve ön cephede hardal sarısı kullanılmıştır.

Şekil 183-minyatüründe beyaz- sütlü kahverengi kaftanın beyaz kısımlarında sarı renkli yaprak çizimine yer verilmiştir. İç gömlek lacivert renkte boyanmışken arka zemin ve yer tamamen sarıdır. Figürün kol tarafında kırmızı ve yeşil renkli yastık, figürlerin kıyafetlerinde de bu iki renge yer verilerek kontrast ilişkisi sağlanmıştır.



Şekil 184:Sultan I. Ahmed'in Portresi, Minyatürü ve ayrıntısı, Osmanlı Tasvir Sanatları, 192



Şekil 185: III. Ahmed Surnamesi Minyatürü ve ayrıntısı, Otağ-ı Humayun Osmanlı Çadırları, 135

Şekil 184-Sultan I. Ahmed'in portresi minyatüründe yeşil üzerine kırmızı renge boyalı yapraklar çizilmiştir. Yaka detayı ve kenar sularında siyaha yer verilmiş, iç entaride mavi renk kullanılmıştır. Figürün arkasındaki yastık sarı zemin üzerine kırmızı çizgilerle yapraklar çizilmiştir. Alt oturduğu kumaş rengi kırmızı seçilirken üzerinde giyilen giysiyle zıtlık oluşturmuştur. Sarıdaki beyaz rengiyle aydınlık sağlanmıştır.

Şekil 185-III. Ahmed Surnamesi minyatüründe kırmızı zemin üzerine sarı renkli yaprak motifleri çizilmiştir. Çadırlarda yeşil ve kırmızı, turuncu renk kullanılmışken kısmen de olsa maviye yer verilmiştir. Beyaz sarık ve Kd yer almıştır.

6.11.Osmanlı Minyatürlerine Şükufe Motifinin Kullanılması

Osmanlı minyatürlerinde şükufe motifinin kullanımına bakıldığında, bu motifin kıyafetler ve diğer nesnelerin üzerinde kullanıldığı görülmektedir. Kullanıldığı üslupların etkisiyle çiçek ve yaprak motifleri ağırlık kazanmıştır. Şemse deseni içinde buketli ya da sade olarak kullanıldığı görülmektedir. Osmanlı minyatürlerinde şükufe motifi pembe ile boyanmış şükufeye yeşil yapraklar eşlik etse de kumaş üzerinde altın sarısı rengi kullanılmıştır. Zeminde sarı, mavi yeşil üzerine bu motif çizilmiştir.



Şekil 186:Osmanlı Sultanlarının Dizi Portreleri (Çelebi Sultan Mehmed) Minyatürü ve ayrıntısı, Padişahın Portresi Tesavir-i Ali Osman,263



Şekil 187:Sultan II. Osman Tahtta Minyatürü ve ayrıntısı, Padişahın Portresi Tesavir-i Ali Osman, 324

Şekil 186-Osmanlı sultanlarının dizi Portreleri (Çelebi Sultan Mehmed) Minyatürü lacivert kaftanın üzerine şemse deseni içinde yerleştirilmiş Şukufe motifi yer almaktadır. Altın sarısı rengiyle çizilmiştir. Figürün iç gömleğinin rengi yeşildir. Ve üzerine altın sarısı bulutlar çizilmiştir. Kuşağındaki turuncu ile mendilinin uç kısmı

aynı renktedir. Arka plan koyu altın sarısı ile altınlanmıştır. Kuşaktaki turuncu ve kaftandaki mavisiyle kontrast oluşturmuştur.

Şekil 187- Sultan II. Osman Tahta minyatüründe sol tarafta duran figürün yeşil elbisesi üzerine altın yıldız rengiyle işlemeli şükufe motifi çizilmiştir. Giydiği gömlek detayı kırmızı ve başındaki kırmızıyla bütün içindedir. Arkadaki figürde de yoğun olarak kırmızı kullanılmıştır. İki figürün giydiği kırmızı- yeşil renk kombinasyonundan kontrast ilişkisi yapılmıştır. Öndeki figürde de turuncu- mavi zıtlığı net bir şekildedir.



Şekil 188: Sultan III. Mustafa'nın Portresi Minyatürü ve ayrıntısı, Tasvir Sanatları, 198

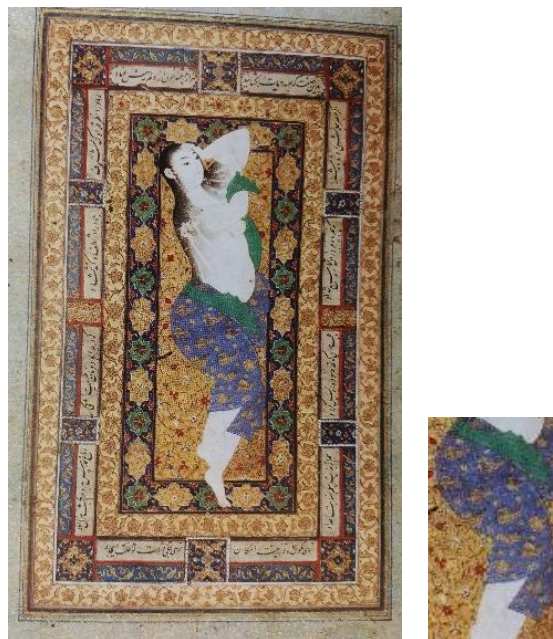
Şekil 188- Sultan III. Mustafa'nın Portresi minyatüründe sarı zemin üstüne pembe ve yeşil yaprakları ile çizilmiş şükufe motfi tahtın tamamını kaplamış durumdadır. Pembe rengine yeşil yapraklar eşlik etmiş, figürün kaftanındaki yeşille uyum içindedir. Şükufe çiçekleri tahtın en tepesinde bulunan kırmızı renkteki çiçeklerle figürün iç gömleğindeki rengiyle uyum içindedir. Böylece kırmızı-yeşil kontrastından zıtlık elde edilmiştir. En alt zemin mavi renge boyanmıştır. Tahta çıktığı merdivenler turuncu renk olması hasebiyle mavi- turuncu ilişkisi zıtlığa ulaştırmıştır.

6.12.Osmanlı Minyatürlerine Ejderha Motifinin Kullanılması

Osmanlı minyatürlerinde ejderha motifinin kullanımına bakıldığında, bu motifin minyatürlerde yaygın kullanılan motiflerin yanında nadir de olsa kullanıldığı saptanmıştır. Oldukça küçük boyutlarda giysi ve kumaş üzerinde kullanılmıştır. Ve sarı renk kullanılarak çizilmiştir.



Şekil 189: Tus Keyhüsrev'in Huzurunda(Şahname-i Firdevsi.TSMK. H. 1500, y.164b-Şahname-i Firdevsi) Minyatürü ve ayrıntısı, Türkmen Valiler Şirazlı Ustaları Osmanlı Okurlar XVI. Yüzyıl Şiraz Elyazmaları,177



Şekil 190: Yaslanmış Seminude. Buhara Emiri'nin Bir Albümünden, 16. Yüzyıl Minyatürü ve ayrıntısı, Woman in Islam, 112

Şekil 180-Tus Keyhüsrev'in Huzurunda(Şahname-i Firdevsi.TSMK. H. 1500, y.164b-Şahname-i Firdevsi) minyatüründe ortada bulunan figürün oturduğu tahtın üzerinde koyu mavi denilebilecek bir renge boyanmış örtünün üstünde ejderha deseniyle çizilmiş motifler bulunmaktadır. Bu çizimler sarı renkte çizilmiştir. Figürün turuncu giysisi ile zemindeki mavi renkle zıtlık oluşturulmuştur. Arka zeminde yeşil- kırmızı ile zıtlığı oluşturmuştur. Arkada mavi öndeki sağ figürün üstündeki maviyle eşit oranda yayılmıştır. Sarı renk figürlerde, tahtta kullanılmıştır.

Şekil 190-Yaslanmış Seminude. Buhara Emiri'nin Bir albümünden, 16. yüzyıl minyatüründe merkeze alınmış figürün mavi eteğinin üstüne ejderha motifi çizilmiştir. Ejderha çiziminin aralarına da küçük dairelerden oluşan noktacıklar serpilmiştir. Kuşağıyla yeşil renge sarılmıştır. İçinde bulunduğu cetvelin kenar bordüründe belindeki kumaşla aynı renkte boyanmıştır. Sonraki gelen bordürün içindeki maviyle de etekteki mavi aynı renktedir. Ejderha desenindeki sarı rengiyle desenin tamamında kullanılan sarı renk uyum oluşturmuştur.

6.13. Osmanlı Minyatürlerine Kuş Motifinin Kullanılması

Osmanlı minyatürlerinde kuş motifinin kullanımına bakıldığında, bu motifin çadırlarda, kıyafetlerde ve kumaş üzerinde kullanımı söz konusudur. Bu kuş motifine minyatürlerde oldukça çok verilmesine karşın dikkatleri üzerine çekememiş, adından söz ettirememiştir. Özellikle çadırların bordürlerinde dikkat çekici bir şekilde kullanılmıştır. Elimize kayda değer olarak örnekleri ulaşmamış olsa da nakkaşlar bu motife çokça yer vermişlerdir. Osmanlı minyatürlerinde kuş motifi bulunduğu alanda tek başına çizildiği görülür. Renk kullanımında ise sadece sarı tercih edildiği görülür. Bu tür kuş motiflerinin varlığı İslam öncesi Türk geleneklerinde var olmakla birlikte, İslami dönem dikkate alındığında Zengi, Eyyubi, Memluklu geleneğinde günümüze gelebilen metal eşyalar üzerinde görülmektedir. Bazen sıralı bazen de madalyon veya şemse şeklindeki alanlara yerleştirilen bu kuşlar vakvak üslubundadır. Osmanlı için bu kuşların çizimi, belirtilen bu Müslüman ülkelerin üretimlerinin ne derece etkili olduğu henüz tam araştırılmamıştır.



Şekil 191: Amasya Sarayı, Arifi, Minyatürü ve ayrıntısı, Osmanlı Sarayının Çocukları,92

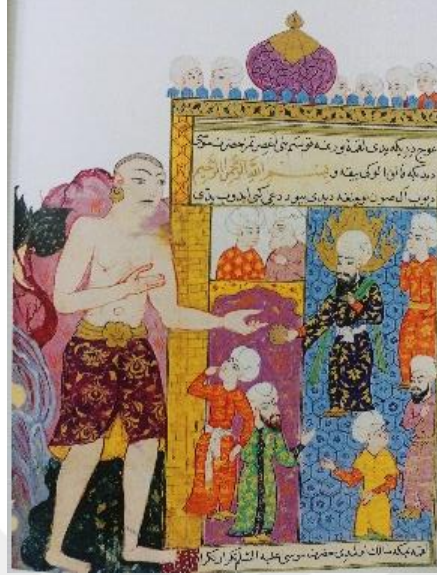


Şekil 192: Sultan Bayezid I's (Yıldırım) Kosova'da Tahta Çıkışı Minyatürü ve ayrıntısı, Ottoman Civilization,71

Şekil 191-Amasya Sarayı, Arifi, minyatüründe sol üstte oturan padişah figürünün lacivert renkli kaftanın üzerine sarı renkte kuş tasviri işlenmiştir. İçinde giydiği gömleği turuncudur.

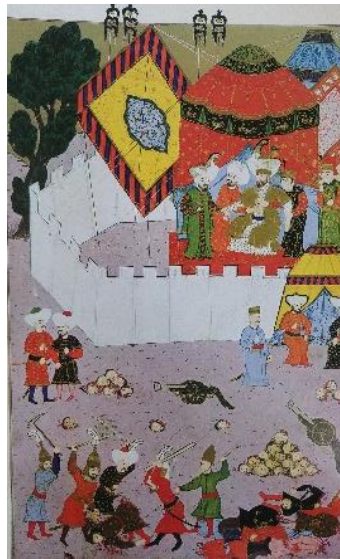
Şekil 192- Sultan Bayezid I's(Yıldırım) Kosova'da tahta çıkışı minyatüründe sol üstte bulunan çadırın kesim kısmında kırmızı bordürle geçen alanların üzerine sarı

yaldızla minik kuş tasviri işlenmiştir. Çadırın kalan kısmı sarı renge boyanmış ana renkten ikisi kullanılmıştır.



Şekil 193: Uc, Hz. Musa ile Minyatürü ve ayrıntısı, Ottoman Civilization,71

Şekil 193- Uc, Hz. Musa ile Minyatüründe ön cephede turuncu kıyafet üzerine altın sarısıyla çizilmiş kuş motifi bulunmaktadır. Sağdaki mavi zeminle turuncu ile kontrast verilmiştir.Sarı, kırmızı ve mavi ana renkleri ile bütünlük sağlanmıştır.



Şekil 194: Sultan I. Murad'ın Sırp Miloş Tarafından Bıçaklanarak Ölümü Minyatürü ve ayrıntısı, Death and its Rituals in Ottoman Islamic Culture, 81



Şekil 195: Sigetvar'ın Düşmesi Minyatürü ve ayrıntısı, *Death and its Rituals in Ottoman Islamic Culture*, 81

Şekil 194-Sultan I. Murad'ın Sırp Miloş Tarafından Bıçaklanarak Ölümü minyatüründe sağ üst tarafta bulunan kırmızı çadır üzerine enine kesen siyah şeritlerin üzerine altın sarısı işlemeli kuş motifi tasvirler çizilmiştir. Siyah üzerine sarısı ile dikkat çekici durumdadır.

Şekil 195-Sigetvar'ın Düşmesi minyatüründe sağ alt köşede bulunan çadır kumaşı lacivert zeminli, üzerinde de altın sarısı işlemeli kuş motifi bulunmaktadır. Zemin rengi olan lacivert figürlerin giysilerinde de eşit oranda paylaştırılmıştır.



Şekil 196: Fatih Sultan Mehmed Minyatürü ve ayrıntısı, *Fatih'in Minyatürleri*



Şekil 197: Sultan II. Selim'in Tahta çıkışı, Nüzhet El-Esrar El-Ahbar-Der Sefer-i Sigetvar Minyatürü ve ayrıntısı, Osmanlı Tasvir Sanatları, 222

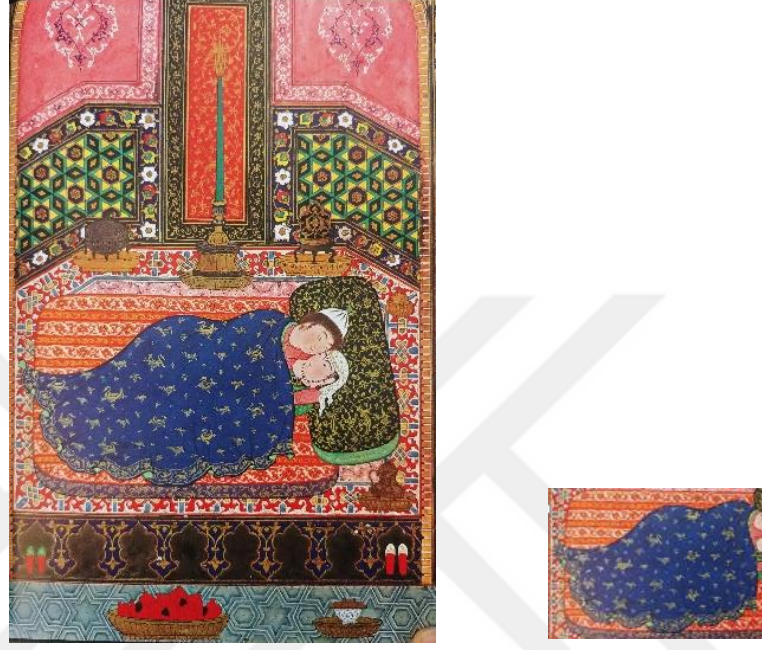
Şekil 196-Fatih Sultan Mehmed minyatüründe iç gömlekte koyu renkli giyilmiş kıyafetin üzerine sarı işlemeli kuş tasviri işlenmiştir. Kuşak, bel ve bordürlerde turunçta verilerek turuncu- mavi zıtlığı yapılmıştır.

Şekil 197-Sultan II.Selim'in tahta çıkışı, Nüzhet el-esrar el-ahbar-der Sefer-i Sigetvar minyatüründe çadırda açık pembe zemin üstünde açık mavi ile çizilmiş kuş tasvirleri bulunmaktadır. Aralara koyu pembe ile çizilmiş desenler konulmuştur. Köşebentler koyu mavi ile boyanıp üzerine desen çizilmiştir. Ortada bulunan şemse sarı renge boyalıdır. Çadırın kenar bordürü turuncu ve mavi ile boyanarak zıtlık ilişkisi sağlanmıştır.



Şekil 198: Meryem'in Hz. İsa'yı Emzirmesi Minyatürü ve ayrıntısı, Osmanlı Tasvir Sanatları, 365

Şekil 198- Meryem'in Hz. İsa'yı emzirmesi minyatüründe figürün lacivert giysisi üzerinde sarı renkte işlemeli kuş motifli bulunmaktadır. İç gömlekte turuncu renginin olması mavi ile zıtlığa götürmüştür. Gökyüzünde, giyside aynı mavi tonları tercih edilmiştir.



Şekil 199: Ardeşir ve Köle Kız Gülnar Minyatürü ve ayrıntısı, *A King's Book Of Kings*, 169



Şekil 200: Sultan Selim II Minyatürü ve ayrıntısı, *Padişahın Portresi Tesavir-i Ali Osman*, 204

Şekil 199-Ardeşir ve Köle Kız Gülnarminyatüründe yerde uzanan figürlerin üzerinde örtülü bulunan mavi kumaşın üstünde sarı renkle işlenmiş kuş motifleri bulunmaktadır. Kuşlar biraz irice çizilmiş, aralara minik detaylar eklenmiştir. Altta yattıkları kilimde orta alanı kaplayan bölümde turuncu rengi seçerek mavi- turuncu üztünden hareket verilmiştir. Aynı zamanda yeşil de bolca kullanılmıştır.

Şekil 200-Sultan Selim II minyatüründe koyu bordo kumaş üzerine giyili oturan figürün bu renk üzerine koyu sarı tonlarda işlemeli kuş tasvirleri bulunmaktadır. Kuşlar büyükçe çizilmiş, yönleri zıt olarak verilmiştir. Kol bileklerinde mavinin kullanılması, arka yastıkve bordürde turuncuyu yoğun olarak verilmiş olunması zıtlığı bariz bir şekilde ortaya çıkarılmak istenmesindendir.



Şekil 201:Tufan'da Hz. Nuh'a Karşı Çıkan Oğullarının Boğulması Minyatürü ve ayrıntısı, Minyatürlerle Osmanlı- İslam Mitologyası,112

Şekil 201-Tufan'da Hz. Nuh'a Karşı Çıkan Oğullarının Boğulması minyatüründe koyu lacivert giysisi bulunan figürün kıyafetinin üzerine sarı renkte kuş motifi tasviri çizilmiştir. Bu sarı renk alttaki eteğinde de aynı tondadır. Etraftaki figürlerde de turuncu renk kullanılarak zıtlık verilirken, yeşil rengi de kullanılmıştır.



Şekil 202: Üstte Hz. Lut ve Çocuklarının Yol Olan Sodom Kentine Arkalarını Dönmeleri, Alt Kesimde Hazale Bin Safvan ve Çok Renkli Tüyleriyle Bir Kaya Üzerinde Duran Simurg Minyatürü ve ayrıntısı, Minyatürlerle Osmanlı İslam Mitologyası, 210

Şekil 202- Üstte Hz. Lut ve çocuklarının yok olan Sodom kentine arkalarını dönmeleri, alt kesimde Hazale Bin Safvan ve çok renkli tüyleriyle bir kaya üzerinde duran Simurg minyatüründe sağ üst alanda bulunan melek figürünün giydiği mavi giysili olan kol detayının üstüne sarı işlemeli kuş motifi özülmüştür. Giysisinde turuncu kullanılarak mavi ile kontrast sağlanmıştır. Kanatlarda sarı, mavi, kırmızı kullanılarak ana renkler verilmiştir. Ön cephede yeşili bolca kullanarak kırmızı- yeşil zıtlığı sağlanmıştır.



Şekil 203: Osman Gazi'nin Meclisi.Arifi. Şehname-i Ali Osman Minyatürü ve ayrıntısı, Fotoğraftan Önce Bursa Minyatürler, 71



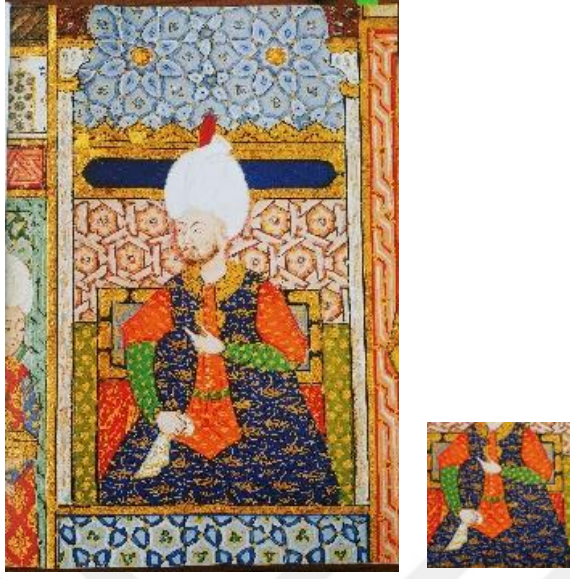
Şekil 204: İskender Avda Minyatürü ve ayrıntısı, N.Ganjevi, Hamse Minyatürleri, 132

Şekil 203-Osman Gazi'nin Meclisi. Arifi. Şehname-i Ali Osman minyatüründe sol alt kısımda bulunan lacivert zeminli kumaş üzerinde sarı renk ile işlenmiş kuş çizimleri bulunmaktadır. Üzerinde kıyafetinde soft pembe ile alt zemin mavi ile boyanmıştır.

Şekil 204-İskender Avda minyatüründe at üzerindeki figürün koyu lacivert kıyafetinin üzerine sarı renkte işlenmiş kuş çizimi bulunmaktadır. İçine giydiği elbisenin kolları turuncu le boyanarak mavi- turuncu zıtlığı sağlanmıştır. Arka fon açık mavi ile boyanarak turuncu ile genel zıtlık sağlanmıştır.



Şekil 205: Sultan II. Selim Minyatürü ve ayrıntısı, Padişahın Portresi- Tesavir-i Ali Osman, 33



Şekil 206: Kanuni Sultan Süleyman Has Odasında Minyatürü ve ayrıntısı, Padişahın Portresi- Tesavir-i Ali Osman, 130

Şekil 205-Sultan II. Selim minyatüründe bordo zemin üzerine kenarları siyahla şeritlenmiş kaftanın üzerine sarı ile işlenmiş kuş çizimleri yer almaktadır. Kollardaki detaylar ve kuşak mavi ile boyalı arkadaki minder, bordür turuncu ile boyanmış olup zıtlık ilişkisi kurulmuştur.

Şekil 206 - Kanuni Sultan Süleyman Has Odasında minyatüründe lacivert giysili kaftan üzerine altın sarısı işlemeli kuş motifleri yer almaktadır. İç elbisede turuncu ve yeşil kullanılmış, arka minderde kırmızı ve yanda yeşil detaylar göze çarpmaktadır. Böylelikle turuncu-mavi, yeşil- kırmızı üzerinden zıtlıklar ilişkisi sağlanmıştır. Mavi rengi de mimaride kullanılmıştır.

6.14.Osmanlı Minyatürlerine Geyik Motifinin Kullanılması

Osmanlı minyatürlerinde geyik motifinin kullanımına bakıldığında, bu motifin kumaş, kıyafet ve-çadırlarda kullanıldığına şahit olunur. Genelde koyu mavi üzerine bir yerde de kırmızı üstüne çizildiği görülür. Bazı yerlerde büyük boyda çizilmiştir. Geyik motifi Osmanlı minyatürlerinde tek başına kullanıldığı görülmektedir. Renk olarak genelde sarı renk kullanılmıştır.



Şekil 207: Hz. İbrahim Oğlunu Kurban Etmek Üzere Minyatürü ve ayrıntısı, Minyatürlerle Osmanlı-İslam Mitologyası,152



Şekil 208: Timur ve Saray Erkanı 12 Direkli Bir Çadırın Önünde, Şiraz ve Tebriz, Mürşid El Katib El- Meşhur Bi Attar El-Şirazi Hattı Minyatürü ve ayrıntısı, F.Çağman'a Armağan, Zafername-i Yezdi, Şiraz ve Tebriz, Mürşid el-katib el- meşhur bi attar el-irazi hattı,628

Şekil 207-Hz. İbrahim Oğlunu Kurban Etmek Üzere minyatüründe solda bulunan figürünün koyu lacivert giysisinin üzerinde altın rengiyle işlenmiş geyik motifi yer almaktadır. İç kıyafetinde kırmızı kullanılıp, iç entaride yeşile yer verilerek kırmızı-yeşil zıtlığı elde edilmiştir. Bu renkler mekanda ve melek tasviri üzerinde de kullanılarak genel bütün dengesi sağlanmak istenmiştir.

Şekil 208-Timur ve Saray Erkanı 12 Direkli Bir Çadırın Önünde, Şiraz ve Tebriz, Mürşid El Katib El- Meşhur Bi Attar El-Şirazi Hattı minyatüründe sol tarafta asılı bulunan çadırda koyu lacivert üzerine altın sarısı ile çizilmiş geyik desenleri bulunmaktadır. Geyikler çadırın her alanına bolca dağıtılarak çizilmiştir. Çadırın kenarı pembe ile boyanmış aralara lacivert ile şerit çizgileri geçilmiştir. Çadırda kullanılan bu maviyle figürlerin giysilerindeki mavi aynıdır. Mavi ve turuncu eşit olarak kullanılarak zıtlık verilse de sarı renk göze çarpıcı bir durumdur.



Şekil 209: Çinli Rahip kılığında Sa'di'nin Putperest Tapınağını Görmesi ve Fal Yorumu Minyatürü ve ayrıntısı, F. Çağman'a Armağan, 152



Şekil 210: İki Rakip Akademisyenin Hikayesi Minyatürü ve ayrıntısı, N.Ganjevi, Hamse Minyatürleri, 9

Şekil 209-Çinli Rahip kılığında Sa'di'nin Putperest Tapınağını Görmesi ve Fal Yorumu minyatüründe kırmızı giysili figürün üzerinde altınla işlenmiş geyik çizimi bulunmaktadır. İç kıyafette, alt zeminde yeşili kullanmış olması kumaştaki kırmızıyla zıtlığı oluşturmuştur.

Şekil 210- İki Rakip Akademisyenin Hikayesi Minyatüründe sağ tarafta oturan koyu mavi giysili figürün giysisinin üzerinde altın yaldız işlemeli geyik motifi bulunur. Geyik çizimi büyükçe çizili ve ayrıntılar belirgindir. Giysideki mavinin tonlarına diğer figürlerin giysilerinde, gökyüzünde, mimari yüzeyinde yer verilmiştir. Sarı renge gömlek detaylarında, ağaç yapraklarında da yer verilerek bütünlük sağlanmıştır.



Şekil 211: Bir Şölen Sahnesi Minyatürü ve ayrıntı, N.Ganjevi, Hamse Minyatürleri, 138



Şekil 212: Şah'ın Savaş Ödülleri İçin Söz Verilmesi Minyatürü ve ayrıntısı, A King's Book Of Kings, 152

Şekil 212-Şah'ın savaş ödülleri için söz verilmesi minyatüründe sağ alt tarafta tasvir edilen atın üzerindeki eyer örtüsünde sarı renkle çizilmiş geyikler bulunmaktadır. Kumaşın kenarları da sarı ile şeritlendirilmiştir. Üzerinde bulunan turuncu t-renkle zıtlık ilişkisi göz önüne serilmiştir.

Osmanlı minyatürlerinde simurg motifinin kullanımına bakıldığında, bu motifin çadırda, giyside, kumaşta ve mimari cephe köşebentlerde kullanıldığına rastlanmıştır.



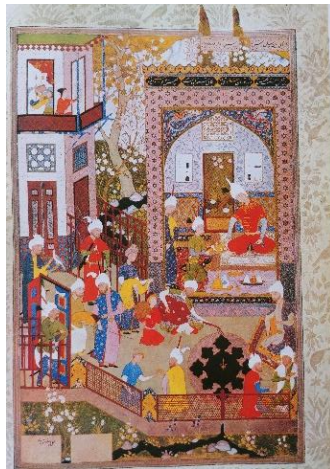
191



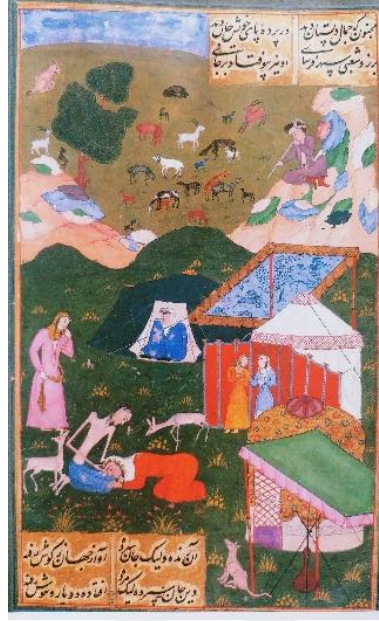
Şekil 214: Hz. Lokman Minyatürü ve ayrıntısı, Minyatürlerle Osmanlı İslam Mitologyası, 400

Şekil 213-Sultan II. Selim'in tahta çıkışı, Nizhet el-esrar el-ahbar- der Sefer-i Sigetvar minyatüründe asılı bulunan çadırdaki mavi zemin üzerine mavi ile kuşlar çizilmiştir. Ortada sarı şemse bulunmaktadır. Kenar bordürlerde turuncu ve yeşil şeritler geçmektedir. Kenardaki turuncu, içteki mavi ile zıtlık oluşturulmuştur.

Şekil 214- Hz. Lokman minyatüründe oturan figür üzerinde siyah hırkaya benzer giysisiyle üzerinde altın sarısı işlemeli simurg ile işlenmiştir. Figürün iç gömleği turuncu ile boyanmışken sarık tepesi de bu renge boyalıdır. Turuncu etrafta bulunan çiçek ve taşlara da boyanarak denge sağlanmıştır. Taşlar mavi ile de boyanmıştır. Hem turuncu hem mavi kullanılarak kontrast oluşturulmuştur. Sarı da dahil edilerek hem gökyüzü hem bitkilere sıcaklık sağlanmıştır.



Şekil 215:Hüsrev Dikenli Tel Müziğini Dinliyor Minyatürü ve ayrıntısı, N.Ganjevi, Hamse Minyatürleri, 20



Şekil 216: Aşıkların Son Buluşması, Hamse Minyatürü ve ayrıntısı, N.Ganjevi, Hamse Minyatürleri,78

Şekil 215-Hüsrev Dikenli Tel Müziğini Dinliyor minyatüründe sağda mimari üzerinde bordürlerde maviye boyanmış zemin üstüne turuncu renkle boyanmış simurg motifi çizilmiştir. Hem sağ hem sol bordürde olmak üzere birbirlerine bakar pozisyonadadırlar. Zemindeki mavi simurgtaki turuncu zıtlığı oluşturmuştur. Minyatürün tamamında turuncu ve maviler hakim olup bütünlük sağlanmıştır.

Şekil 216-Aşıkların Son Buluşması, Hamse minyatüründe sağ üst tarafta asılı bulunan çadır mavi zemin üzerine koyu mavi ile simurg çizilmiştir. Çadırın kenar detayı turuncuyla boyanıp mavi-turuncu ilişkisi üzerinden zıtlık sağlanmıştır. Koyu renkte mavi ve turuncular figürler, kayalar ve çadırlarda kullanılarak zıtlık bütünde oluşturulmuştur. Zeminde yeşilin fazlalıkta olmasıyla kırmızı ile de zıtlık sağlanmıştır.



Şekil 217: Zal Büyücüye Danışır Minyatürü ve ayrıntısı, A King's Book Of Kings, 132

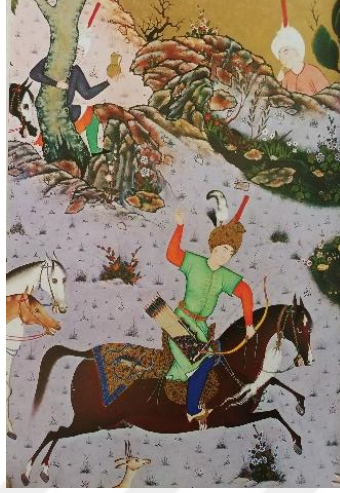


Şekil 218: İran Tahtında Afrasiyab Minyatürüne ayrıntısı, A King's Book Of Kings, 140

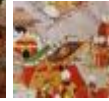
Şekil 217- Zal Büyücüye Danışır minyatüründe arkada asılı bulunan çadır koyu mavi üzerine boyanmış ve üzerine bordo renk üstüne sarı renkte simurglar çadırın tüm alanına yayılarak çizilmiştir. Kenar bordür mavi tonları sağlanarak çizilmiştir. Ortada bulunan figür ve diğer figürlerin mavi giysileri çadırda bulunan mavi aynı tonda boyanmıştır.

Şekil 218-İran Tahtında Afrasiyab minyatüründe arka planda ortada bulunan çadır koyu mavi zemin üzerine boyanmıştır. Üzerine koyu sarı ve açık mavi denilebilecek türde renklerle boyanan simurglar çizilmiştir. Kenar bordürde iki kenar kırmızı ve

yeşil zıtlığı içinde boyanmışken diğer iki kenarda kırmızı ve mavi kullanılarak boyanmıştır. Simurgların bazı yerlerine koyu pembeye çalan renkte boyanmıştır. Çadırın içindeki renkler figürlerde de kullanılarak uyum sağlanmıştır.



Şekil 219: Bahram Gür, Bağlantı Onagerlerini İğnelemesi Minyatürü ve ayrıntısı, A King's Book Of Kings, 178



Şekil 220: III. Mehmed'in Otağında Macarları Kabulü, Şehname-i Sultan Mehmed III. Minyatürü ve ayrıntısı, Otağ-ı Hümayun Osmanlı Çadırları, 57

Şekil 219-Bahram Gür, Bağlantı Onagerlerini İğnelemesi minyatüründe at üzerinde buluna eyer örtüsünde sarı zemin üstüne simurg çizimi desenlendirilmiştir. Kenardaki maviyle simurgun bazı ayrıntılarında bu mavi kullanılmıştır. Figürün giysisinde de alt kısımda aynı renge yer verilmiştir. Figürde mavi ve turuncu ile zıtlık verilmiştir.

Şekil 220- III. Mehmed'in Otağında Macarları Kabulü, Şehname-i Sultan Mehmed III minyatüründe koyu mavi zemin üzerine sarı ile çizilmiştir.



Şekil 221: Süleyman'a Yakut Kupa Takdim Edilmesi Minyatürü ve ayrıntı, Süleymanname, 217

Şekil 221-Süleyman'a Yakut Kupa Takdim Edilmesi minyatüründe figürün yeşil elbisesi üzerine koyu altın sarı tonuyla çizilen simurg deseni bulunmaktadır. Üzerinde giydiği yeleği mavi, iç gömlekteki kollar turuncuyla boyanarak zıtlık verilmiştir. Elinde taşıdığı kırmızı objeyle, tepedeki küçük boyalı kırmızıyla arkadaki kırmızı yastıkla, yeşil elbisesiyle zıtlığa gitmiştir. Arkadaki yastıkla kollardaki boyanan turuncuyla yine zıtlık sağlanmıştır.

7. SONUÇ

Osmanlı minyatürlerinde rastlanılan motifleri oldukça süslü dokumaların XVI. yüzyılda yoğunlaştığı görülmektedir. Bu dönemin usta ve sanatçıları birazda dönemin yüksek kültür ve ekonomik refahı sayesinde önemli eserler üretmişlerdir. Kaftan ve mintanların üzerindeki desenler kullanılan natüralist tarzda tabiatındaki örneklerine oldukça yakın üsluptaki motiflerin bazen de fantastik, hayali motiflerle oluşturulan çizimlerle zenginleştirilmiştir.

Osmanlının ihtişam ve saltanat göstergesi olarak kumaşlar önemli bir yerde durmakta, üzerine desenlendirilen motiflerle de görsellik ön plana çıkarılmaktadır. Seraser, zerbaft gibi değerli kumaşlar saraya bağlı atölyelerde dokunmalarına izin verilmiştir. Osmanlı ipekli kumaşlarda desenler, ipekli gümüş, alın veya alaşımli gümüş tel kullanılarak oluşturulmuş, dokumalar devlet gözetiminde tutulmuş üretim safhasında malzeme ve boya gibi aşamalarında kontrol edilmiştir. Kumaş örnekleri sonraki yıllarda üsluplaşarak sanatın yaratıcı kudreti büyük bir bütün olarak dönemin üslubunu yansıtmıştır.

XVI. yüzyılda çok kullanılan bitkisel kompozisyonların akabinde rumi, çintemani, bulut gibi motiflerle birlikte hayvansal motiflerden geyik, kuş, simurg vb. de yer verilmiştir.

Kumaşların dokunulmasında devlet idaresinin ahiler ile mühim bir kontrolü söz konusudur. Kumaşların üzerindeki motiflerin de büyük oranda saraydaki Ehl-i Hiref teşkilatı tarafından tasarlandığını söylemek mümkündür. Sarayın halı ihtiyacı ve mimari eserler üzerindeki çinilerin motiflerini Ehl-i Hiref usta ve sanatçıları tarafından hazırlandıkları göz önünde bulundurulursa aynı durum kumaş motifleri için de geçerli olur. Hele ki kuş, geyik, ejderha gibi figüratif motiflerin saray mensubu kişiler dışında, sıradan halkın giyindiği kumaşlar üzerinde bulunduğu dair bir veri elimizde yoktur.

Çintemani, hatai, penç, şemse, rumi gibi tamamen üsluplaşmış ve soyutlaşmış motiflerde de, lale, nar gibi bitkisel motiflerde de, yıldız gibi motiflerde de renklerin kullanımında kontrast/zıtlık üzerinden bir uyum verildiği, bazen de bir birine yakın renkler üzerinden ahengin sağlandığı görülmektedir.

Osmanlı minyatürlerinin belgelemeci niteliği göz önüne alındığında, günümüze gelmeyen/gelemeyen kumaş ve diğer tekstil ürünlerinin renkleri, tasarımları, motiflerinin ne şekilde olduklarını ortaya koyan önemli tarihi belgelerdir.

Gerek mimaride, gerek kitap sanatlarında, gerek taşınabilir ahşap malzemelerde görülen motiflerin kumaşlar başta olmak üzere tüm tekstil ürünlerinde görülmesi, kültür ve sanatı üreten entelektüel zihnin, aynı kökten beslendiklerini, aynı tarzı üreterek bir imparatorluk sanatı ortaya koyduklarını göstermektedir.

Bu çalışmada ele alınan her bir motifin kaynağının nerelere dayandığı, neyi simgelediği ve tarihsel süreçte kumaş ve tekstil ürünleri üzerinde ne şekilde yer aldığı incelenmiştir. Amaçlı örneklem üzerinden gidilerek bulgular, motiflerin teknik açıdan renk, zıtlık, açıklık-koyuluk, uyum-ahenk, genel bütünlük dengesi üzerinden ne şekilde kullanıldığı değerlendirilmiştir.



KAYNAKÇA

- Akar, A, Kekiner C. (1978). Türk Süsleme Sanatlarında Desen ve Motif. Tercüman Sanat ve Kültür Yayınları:2, İstanbul.
- Akbayar, N. Sakaoğlu, N.(2008). Osmanlı Dünyasından Yansımalar,18.
- Akbil, F. (1977). “Türk Yazmacılık Sanatı, Kültür ve Sanat, s.5, İstanbul, 108-114.
- Aksudoğan, C. (1997). Fatih’in Minyatürleri, İstanbul.
- Akyüz, E. (1994). “Sahip Ata Camii’nin Hanıgah ve Türbesi’ndeki Çini Desenleri ve Renklerin Düzeni”, Selçuk Üniversitesi Eğitim Fakültesi Resim Eğitimi Bölümü Bitirme Tezi, Konya.
- And, M. (2007). Minyatürlerle Osmanlı İslam Mitologyası,129.
- And, M.(2014). Osmanlı Tasvir Sanatları 1, İstanbul,172-247,358.
- Apak,M,S, Gündüz, F,D, Eray, F,Ö.(1997). Osmanlı dönemi Kadın Giyimleri, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul,30-31.
- Arseven, C.E. (1973). Türk Sanatı, Cem Yayınevi, İstanbul,11.
- Arseven, C.E. (tarihsiz). Türk Sanatı, Cem Yayınevi, İstanbul, 41.
- Aslanapa, O. (1993). Türk Sanatı, 3.baskı, İstanbul, 3-359.
- Atasoy, G. (2001). İpek. Osmanlı Dokuma Sanatı, İstanbul, 15.
- Atasoy, N. (2011). Hasbahçe. Osmanlı Kültüründe Bahçe ve Çiçek, İstanbul, 91-94.
- Atasoy, N.(2002). Surname-i Hümayun, İstanbul, 76.
- Atasoy,N. (2002).Otağ-ı Humayun Osmanlı Çadırları, İstanbul,57-131.
- Atıl, E. (1986). Süleymanname, National Gallery Of Art-Harry N. Abrams,217.
- Atlıhan, Ş. (2001-2002). Tekstil Sanatı Tarihi Ders Notları, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk El Sanatları Halı Kilim Kumaş Desenleri Anasanat Dalı,İstanbul, 42.
- Bakır, S.T.(1999). İznik Çinileri ve Gülbenkian Koleksiyonu, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 189.
- Barkan, Ö.L. (1979). “İstanbul Saraylarına ait Muhasebe Defterleri”, Belgeler 13, Ankara, IX, 299-312.

- Barkan, Ö.L. (1942-43). XV. Asrın Sonunda...Kanunname-i İhtisab-ı Bursa (1502) II, Tarih Vesikaları Dergisi ,s7, 15-40.
- Bilgi, H. (2007). Osmanlı İpekli Dokumaları Çatma ile Kemha, İstanbul, 38.
- Birol, İ.A, Derman, Ç. (2021).Türk Tezyini San'atlarında Motifler, Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul,169.
- Bozkurt, N. (1995). Sanat ve Estetik Kuramları, Sarmal Yayınevi, İstanbul, 16.
- Ceran, M,H. (2019). Konya Bölge Yazma Eserler Kütüphanesinde Bulunan Selçuklu Üslubundaki Zahriye Sayfaları ve Şemse Formlarının Tezhip Açısından Değerlendirilmesi, Necmettin Erbakan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Geleneksel Türk Sanatları Anabilim Dalı, 32.
- Çağman, F, Tanındı, Z.(1979). Islamic Miniature Painting,136.
- Çağman, F.(2016).Osmanlı Tasvir Sanatı,İstanbul,49.
- Çoruhlu, Y. (1989). Uygur Sanatında Lotus, Türk Dünyası Araştırmaları, s.61,107-127.
- Çoruhlu, Y. (1993). Türk sanatında görülen Hayvan Figürlerine “Gök ve Yer” Sembolizmi Açısından Bir Bakış”, Türk Dünyası Araştırmaları, s.82-87, İstanbul, 20.
- Çoruhlu, Y. (1998). Erken Devir Türk Sanatının ABC’si, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 118-120.
- Dalsar F. (1960). Türk Sanayi ve Ticaret Tarihinde Bursa’da İpekçilik, İstanbul,42-296.
- Demiriz, Y. (1988). “Anadolu Sanatında Süsleme ve Küçük Sanatlar”, Anadolu Uygarlıkları Ansiklopedisi, c.5,s,970.
- Demironat, M.(1966). Türk Tezyini Sanatlarında Motifler, Akademi Mecmuası, V, İstanbul.
- Devellioğlu, F. (1970). Osmanlıca Türkçe ansiklopedik Lügat, Ankara, 1331.
- Doğanay, A. (1999). “Osmanlı Mimarisinde Tezyinat” Osmanlı, c.11, Ankara, 325-326.
- Doğanay,A. (1999). Bulut Motifi ve Osmanlı Sanatındaki İlk Örnekleri, Divan İlmi Araştırma Dergisi, s.1, İstanbul, 225.
- Duran, T. (1999). Padişah Portreleri, İstanbul, 22.
- Efendi, S. Rasim, R. Tuğrul Efendi. (1997). Azerbaycan Bezek Sanatı, Erzurum,5.
- Eldem, E.(2005). Death and its Rituals in Ottoman- Islamic Culture,81-93.
- Elyazmaları, İstanbul,177.

- Erdem, S. (1990). “Çift Başlı Kartal ve Anka Üzerine”, Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi, s,8, 77-78.
- Ertürk, N. (2018). Orta Asya’dan Osmanlı İmparatorluğu’na Türklerde Giyim Kuşam, İstanbul, 51-52.
- Esin, E. (1962). Eurasia Göçebelerinin San’atının ve İslamiyetten Evvelki Türkistan Sanatının Türk Plastik ve Tersimi San’atları Üzerindeki Bazı Tesirleri, Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi, 19-14 Ekim 1959, Kongreye Sunulan Tebliğler, T.T.K. Basımevi Ankara, 1962,164-165.
- Feher, G. Turkish Miniature,34.
- Ganjevi, N. Hamse Minyatürleri,63.
- Geleneksel Sanatlar Derneği, (2018).Filiz Çağman’a Armağan, İstanbul,108-439.
- Gökçe, B.(1988). “Rumi motifleri ve Rumili Desenlerde Çizim Kuralları”,Antika, Şubat,s.34.
- Gül, Y. (2017). Sanayi-i Nefise Mektebinde Tezyinat Bölümünün Kurulması Hakkında Bazı Değerlendirmeler, Akademik ve Sosyal Araştırmalar Dergisi, 5(40), 287.
- Gülsel,R. İncelik, H. (2009). Ottoman Civilization, Ankara,88-101,139.
- Gürsu, N. (1988). Türk Dokumacılık Sanatı Çağlar Boyu Desenler, Redhouse Yayınevi, İstanbul, 17-136.
- Işık, Z. (2007). Süleymaniye Kütüphanesi XVI. Yüzyıl Mushaflarında Bulut Motifi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul, 24-25.
- İmer, Z. (1996). “Osmanlı Dönemi Türk Kumaşlarında Lale Motifi”. Kültür ve Sanat, Türkiye İş Bankası Yayınları, s.31, 62-63.
- İmer, Z. (2001). Gaziantep Yöresinde Üretilen Kutnu, Alaca ve Meydaniye Kumaşların Bazı Teknolojik Özellikleri, TCKB, Gaziantep İl Yıllığı, Ankara,10-11.
- İncelik, H. (2017). Türkiye Tekstil Tarihi Üzerine Araştırmalar, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul,79-255.
- J. C. Cooper,. (1992). An Illustrated Encyclopedia of Traditional Symbols, London, 56.
- James, D. (1988). “Qurans of the Memlûks”, London, 86-87.
- Karamağaralı, B. (1972). Ahlat Mezar Taşları, Ankara, 72-77.

- Keskiner Cahide. (2011). Türk Süsleme Sanatlarında Stilize Çiçekler Hatai, İstanbul,30-31.
- Keskiner, C, Azade, A. (1978). Türk Süsleme Sanatlarında Desen ve Motif, İstanbul, 9-20.
- Keskiner, C. (1923). Türk Motifleri, Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Yayını, İstanbul, 6-111.
- Keskiner, C. (1988). Türk Süsleme Sanatlarımızda Rumi, Antika 34, Şubat, İstanbul, 23.
- Koçu, R.E.(1967).Türk Giyim Kuşam ve Süslenme Sözlüğü, İstanbul,74-208.
- Kuzucu, Y. (2009). “Osmanlı’dan Cumhuriyet’e Türk Tekstil Tarihinin Gelişimi”, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İktisat Anabilim Dalı İktisat Tarihi Bilim Dalı, İstanbul, 33.
- Küpeli, G. (2005). II. Bayezid Dönemi Tezhip Sanatı, Bilim Sanat Vakfı, İstanbul, 285.
- Kütükoğlu, M. (1981). Asaki-i Mansure-i Muhammediyye Kıyafeti ve Malzemesinin Temini Meselis, Atatürk’e Armağan, İstanbul, 519-605.
- Kütükoğlu, M.S. (1983).Osmanlılarda Narh Müessesesi ve 1640 tarihli Narh Defteri, İstanbul, 67,114,152,346-367.
- Mahir, B. (1990). II. Bayezid Nakkaşhanesinin Osmanlı Tezhip Sanatına Katkıları, Türkiyemiz, s.60, s.8.
- Mert, A. (2008). Süsleme Sanatlarında Hatai Motifi ve Tarihsel Gelişimi, Gazi Üniversitesi, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), 32-33.
- Mert, A.(2008). “Süsleme Sanatlarında Hatai ve Tarihsel Gelişimi”, Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Geleneksel Türk El Sanatları Eğitim Bilim Dalı, Ankara.
- Mordthmann, A.D. (1925). Anatolien, Skizzen und Reisbriefe aus Kleinasien (1850-1859), Hannover, 63-295).
- Mülayim, S. (1989).Rumi Motifin Zoomorfik Kökeni, Uluslararası Osmanlı Öncesi Türk Kültürü Kongresi Bildirileri, Ankara, 178.
- Oberling,G,Smith,(2001). G.M. Osmanlı Sarayında Yemek Kültürü, İstanbul,68.
- Ortaylı, İ.(2000).Mekanlar ve Olaylarla Topkapı Sarayı, 211.
- Önder, M.(1988). Antika ve Eski Eserler Kılavuzu, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 43.
- Öney, G. Anadolu Selçuklu Sanatında Ejder Figürleri, Belleten, c.33, 130.

- Öney, G.(1992). Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları, Türkiye İş Bankası, Ankara, 48-49.
- Öz, T. (1964).Türk Kumaş ve Kadifeleri, İstanbul,15.
- Öz, T.(1952). Türk Kumaş ve Kadifeleri II, İstanbul, 44.
- Özcan, Y. (1990). Türk Kitap Sanatında Şemse Motifi, Ankara, 2.
- Özcan, Y. (1990). Türk Kitap Sanatında Şemse Motifi. Kültür Bakanlığı, 1124 Tanıtma Eserleri 31, Mas Matbaası, Ankara.
- Özdemir, K. (1992). Osmanlı Deniz Haritaları,19.
- Özel, M. (1999). Turkish Arts, Ankara,222.
- Özer, S.K. (2004). 16. Yüzyıl Osmanlı Saray İşlemeleri, İslam Tarih, Sanat ve Kültürünü Araştırma Vakfı,24.
- Özkeçeci, İ, Özkeçeci Ş. (2014). Türk Sanatında Tezhip, İstanbul, 9-123.
- Özkeçeci, İ.(2006). Doğu Işığı VIII.- XIII. Yüzyıllarda İslam Sanatı, Sanat Dizisi, İstanbul,48.
- Öztürk, İ. (1984).”El Sanatları Üzerine açılan Yarışmaların Düşündürdükleri”, 7.El Sanatları Sempozyumu Bildiriler Kitabı, İzmir,401.
- Pakalın, M.Z. (1993). Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü I, İstanbul, 449.
- Pakalın, M.Z. (1971). Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü, İstanbul, c.1, 374.
- Raymond, A. (1973-1974). Artisans et commerçants au Caire au XVIIIe siècle, Damascus: Institut Français de Damas, 35-136.
- Raymond, A. (1973-1974). Artisans et commerçants au Caire au XVIIIe siècle, Damascus: Institut Français de Damas, 35-136.
- Renda, G. (2001).Osmanlı Minyatür Sanatı,İstanbul,23.
- Sahillioğlu, H. (1968). “18. Yüzyıl Ortalarında Sanayi Bölgelerimiz ve ticari İmkanları” Belgelerle Türk Tarihi Dergisi, 11, İstanbul, 61-66.
- Sakıp Sabancı Müzesi.(2003-2004). Medicilerden Savoylara Floransa Saraylarında Osmanlı Görkemi, 161,168.
- Salman F.(2004).Türk Kumaş Sanatında Görülen Geleneksel Kumaş Çeşitlerimiz, Sanat Dergisi, Atatürk GSF,s.6, 28-102.

- Saner,Eryavuz,Bilgi. (2020). Sadberk Hanım Koleksiyonundan Motif, Vehbi Koç Vakfı, İstanbul, 50-379.
- Stavisky, B.Y. (2002). “İpek Yolu ve İnsanlık Tarihindeki Önemi”, Türkler, Ankara,222-223.
- Şahin İ, Emecen F. (1991). “Amasya” ,Mad, DİA, İstanbul, 1-4.
- Şengül, Z.M. (1990). 100 Türk Motifi, İstanbul, 3-7.
- Şimşir, Z. (1990). “Konya Selçuklu Çinilerinde Kullanılan Motifler”, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, Konya.
- Tanıncı, Z.(1984). Siyer-i Nebi, İstanbul,72.
- Tarih Araştırmalar Vakfı. (1998). Kıyafetü’l- İhsaniyye fi Şema’ili’l – Osmaniyye,144-158.
- Tarihi Araştırmalar Vakfı.(1998). İstanbul Araştırma Vakfı, Minyatür ve Gravürlerle Osmanlı İmparatorluğu, İstanbul,73-75.
- Tezcan, H. (2006).Osmanlı Sarayının Çocukları, İstanbul, 55-116-211.
- Tezcan, H. (2017). Bursa’nın İpeklisi, Tarihi, Ticareti, Pamukluları ve İpeklileriyle Ünlü Bursa, Bursa Kültür A.Ş, 16-88.
- Tezcan, H.(1989). “16. Yüzyıldan 20.Yüzyıla Türk Kumaş Sanatı”, Kültür ve Sanat Dergisi, Türkiye İş Bankası, sayı58.
- Tezcan, H.(1993). Atlaslar Atlası, Pamuklu, Yün ve İpek Kumaş Koleksiyonu, Yapı Kredi Koleksiyonları-3, İstanbul, 55.
- Tezcan, H.(1997). “On Sekizinci Yüzyılda Osmanlı Kumaş Sanatı ve Kadın Modası”, P Dergisi, s.8,72.
- The Republic of Turkey Ministry of Culture, Turkish Arts, 222.
- Topkapı Sarayı Müzesi,Padişah’ın Portresi Tesavir-i Ali Osman, İstanbul,226.
- Tuğlacı, P. (1985).Osmanlı Saray Kadınları, İstanbul, 190.
- Türkoğlu, Tarih Boyunca Anadolu’da Giyim Kuşam, Garanti Bankası Yayınları, İstanbul.
- Uruç,L.(2007). Türkmen Valiler Şirazlı Ustaları Osmanlı Okurlar XVI. Yüzyıl Şiraz.
- Welch, C. (1976). A King’s Book of Kings,Metropolitan Museum of Art,132-178.
- Wiebke, Walter.(1981). Woman in Islam,112.

- Yağın, Ş.Y.(1978). Türk Dokumacılığı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 3.
- Yaman, N. (1945). Türk Kumaşları, Maarif Matbaası, Ankara, 67.
- Yamanlar, M.M. (1995). Hatayi Motifinin Menşei, Dokuzuncu Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi Bildiriler Kültür Bakanlığı Yayını Milli Kütüphane Basımevi,c.3 Ankara, 445-448.
- Yatman, N.(1945). Türk Kumaşları, Maarif Matbaası, Ankara, 18, 67.
- Yener, E.(1976). Ankara Kadın Kıyafetleri Etnografya Dergisi, XV, 39.
- Yetkin, Ş.(1993). Türk Kumaş Sanatı, İçinde Başlangıcından Bugüne Türk Sanatı, İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara ,332-333.
- Yıldız, T. (2013). Gizli Hazinelezen Kenz-i Mahfi, Klasik Türk Sanatları, İstanbul, 59-63.
- Yılmaz, Ö. (2002). “Türk Tezhip Sanatı”, Türkler, c.12, Ankara, 303.
- Yılmazçelik, İ. (199335). 19. Yüzyılın İlk Yarısında Diyarbakır (1790-1840), Ankara, 312.