

GELENEKSEL SANATLARDA AKADEMİK IŞIKLAR

1

Editörler:

Prof. Dr. Fahrettin GEÇEN

Dr. Öğr. Üyesi Selahattin ASLAN

ARTİKEL AKADEMİ: 445

Geleneksel Sanatlarda Akademik Işıklar 1

Editörler:

Prof. Dr. Fahrettin GEÇEN

Orcid No: 0000-0002-0787-7505

Dr. Öğr. Üyesi Selahattin ASLAN

Orcid No: 0000-0003-0132-1511

Genel Koordinatör: Öğr. Gör. Ümit PARSIL

Ön Kapak Resmi: Öğr. Gör. Emel ÇENET

Arka Kapak Resmi: Dr. Öğr. Üyesi Selahattin ASLAN

ISBN 978-625-5674-85-2

Birinci Basım: Haziran - 2026

Kapak uygulama: Öğr. Gör. Ümit PARSIL

Ofset Hazırlık: Artikel Akademi

Baskı ve Cilt: Uzunist Dijital Matbaa Anonim Şirketi

Akçaburgaz Mah.1584.Sk.No:21 / Esenyurt - İSTANBUL

Matbaa Sertifika No: 68922

Artikel Akademi bir Karadeniz Kitap Ltd. Şti. markasıdır.

©Karadeniz Kitap - 2026

Akademik etik kurallara bağlı kalınarak yapılacak olan alıntılar ve tanıtım maksadıyla yapılacak olan kısa alıntılar dışında, yazılı izni alınmadan, tümünün veya bir kısmının elektronik, mekanik ya da fotokopi yoluyla, basımı, yayımı, kopyalanması, çoğaltımı veya dağıtımı yapılamaz.

KARADENİZ KİTAP LTD. ŞTİ.

Koşuyolu Mah. Mehmet Akfan Sok. No:67/3 Kadıköy-İstanbul

Tel: 0530 076 94 90

Yayıncı Sertifika No: 19708

mail: info@artikelakademi.com

www.artikelakademi.com

GELENEKSEL SANATLARDA AKADEMİK IŞIKLAR

1

Editörler:

Prof. Dr. Fahrettin GEÇEN

Dr. Öğr. Üyesi Selahattin ASLAN

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	7
------------	---

Bölüm 1

KÜTAHYA VAHİTPAŞA KÜTÜPHANESİNDE MUHAFAZA EDİLEN 3331 NUMARALI KUR'ÂN-I KERÎM'İN TEZHİP SANATI BAKIMINDAN İNCELENMESİ	9
<i>Yeşim AKSOY ŞAŞTIM</i>	

Bölüm 2

FAS OUARZAZAT İLİ TAZNAKHT KASABASI BERBERİ HALILARI.....	25
<i>Randa LABDAOUI - Ülkü KÜÇÜKKURT</i>	

Bölüm 3

RENK YOLUYLA ANLAM ÜRETİMİ: KAVRAMSAL SANAT ÇERÇEVESİNDE ŞİRİNGA BOYAMA TEKNİĞİ İLE GELİŞTİRİLEN ETEK TASARIMLARI	43
<i>Sema ÖZHAN</i>	

Bölüm 4

ISPARTA BÖLGESİ ÇİNİ MİRASI.....	65
<i>Ayşen ÇAM</i>	

Bölüm 5

MUŞ MERKEZE BAĞLI GÜZELTEPE KÖYÜ MEZAR HAZİRESİNDE BULUNAN TARİHÎ MEZAR TAŞLARININ TESPİT-TRANSKRİPT- DEĞERLENDİRMESİ	81
<i>Selahattin ASLAN</i>	

Bölüm 6

TEMSİL VE TEVHİD IŞIĞINDA HRİSTİYAN BATI İLE İSLAM
SANATININ RESİMLE İMTİHANI 97

Abdulkadir ÖZNÜLÜER

Bölüm 7

ISPARTA HZ. ALİ CAMİİ'NDEKİ HALI NAMAZLIKLAR..... 107

Bayram DEMİRAL

Bölüm 8

DOKUMALARINDAKİ EJDER MOTİFİNİN ANLAMLANDIRMA
MODELLERİYLE ANALİZİ..... 127

Deniz ÇELİKER

Bölüm 9

16. YÜZYIL İZNİK ÇİNİ SANATINDA KUPA (MAŞRAPA) FORMU:
TİPOLOJİK VE MORFOLOJİK BİR ANALİZ 147

Bilgehan KAYA

Bölüm 10

TEZHİP SANATINDA USTA-ÇIRAK İLİŞKİSİ: ŞAH KULU VE KARA
MEMİ 169

Menekşe MEÇO

ÖNSÖZ

Sanat, insanlık tarihinin en köklü hafıza mekânı; gelenek ise bu hafızayı kuşaktan kuşağa aktaran en güçlü bağıdır. Coğrafyaların ruhunu, inançların estetiğini ve toplumların yaşam kültürünü ilmek ilmek, nakış nakış işleyen geleneksel sanatlar, yalnızca geçmişe ait birer seyirlik nesne değil; bugünün ve geleceğin sanat formlarını besleyen canlı birer kaynaktır. Bu kadim mirasın yaşatılması, doğru anlaşılması ve gelecek nesillere aktarılması ise şüphesiz ki akademik dünyanın disiplinlerarası ve titiz çalışmalarıyla mümkündür.

Geleneksel Sanatlarda Akademik Işıklar 1 isimli bu kıymetli eser, geleneksel Türk ve İslam sanatlarından el dokumalarına, çini mirasından kavramsal sanat pratiklerine kadar geniş bir yelpazeyi bilimsel bir potada eritmeyi amaçlamaktadır. Kitap, her biri kendi alanında uzman akademisyen ve araştırmacıların özgün pencerelerinden süzülen on farklı bölümden oluşmaktadır.

Eserde; Kütahya Vahitpaşa Kütüphanesi'ndeki nadide bir Kur'ân-ı Kerîm'in tezhip sanatından usta-çırak ilişkisinin dâhileri Şah Kulu ve Kara Memî'ye; Isparta'nın çini mirasından Hz. Ali Camii'ndeki halı namazlıklara kadar yerel değerlerimiz mercek altına alınmıştır. Bununla birlikte, dokumalardaki ejder motifinin anlamsal analizinden Fas'ın Taznakht kasabasındaki Berberi halılarına uzanan küresel bir perspektif sunulmuş; Muş Güzeltepe mezar taşlarının epigrafik dökümünden Batı ve İslam sanatının resimle imtihanına kadar tarihsel ve felsefi tartışmalara kapı aralanmıştır. Son olarak, kavramsal sanat çerçevesinde renk yoluyla anlam üreten modern tasarım yaklaşımları da dahil edilerek, gelenek ile çağdaş akımların sentezi gözler önüne serilmiştir.

Bu çok sesli ve zengin seçkinin ortaya çıkmasında, bilgi birikimlerini ve yoğun emeklerini bizlerle paylaşan tüm değerli bölüm yazarlarımıza; eserin bilimsel niteliğini titizlikle inceleyen hakem heyetimize ve yayına hazırlık sürecinde emeği geçen herkese içten teşekkürlerimizi sunarız.

Geleneksel Sanatlarda Akademik Işıklar 1 adlı çalışmamızın, sanat

tarihçilerine, tasarımcılara, akademisyenlere ve geleneksel sanatlara gönül veren tüm okurlara yeni birer ışık tutmasını ve literatüre kalıcı bir katkı sunmasını temenni ederiz.

Editörler

Prof. Dr. Fahrettin GEÇEN

Dr. Öğr. Üyesi Selahattin ASLAN

1. BÖLÜM

KÜTAHYA VAHİTPAŞA KÜTÜPHANESİNDE MUHAFAZA EDİLEN 3331 NUMARALI KUR'ÂN-I KERÎM'İN TEZHİP SANATI BAKIMINDAN

Öğr. Gör. Dr. Yeşim AKSOY ŞAŞTIM
Uşak Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi,
Geleneksel Türk Sanatları Bölümü
yesim.aksoy@usak.edu.tr
<https://orcid.org/0000-0002-5277-8012>

Giriş

Yazma eserler hat, tezhip, cilt ve sayfa düzeni gibi maddî ve estetik unsurlarıyla üretildikleri dönemin sanat zevkini, teknik imkânlarını ve kültürel tercihlerini belgeleyen kaynaklardır. Kur'ân-ı Kerîm nüshaları ise hem kutsal metnin aktarımı hem de kitabın bezeme unsurları bakımından İslâm yazı ve süsleme sanatlarının en yoğun gözlenebildiği örnekler arasında yer alır. Bu nedenle yazma eserlerin ayrıntılı biçimde incelenmesi, hem literatüre hem de koleksiyonların tanıtımına katkı sağlaması bakımından önemlidir.

Bu kitap bölümünün konusu, Kütahya Vahit Paşa Yazma Eserler Kütüphanesi'nde bulunan 3331 demirbaş numaralı Kur'ân-ı Kerîm nüshasıdır. Eser, katalog kaydına göre Ömer Zihnî'nin talebesi Seyyid Muhammed el-Vâsıf tarafından H. 1285 / M. 1868 tarihinde istinsah edilmiştir. Kur'ân-ı Kerim 307 sayfadan oluşmaktadır. Metin 15 satır düzeninde nesih hatla yazılmış nohudi renk aherli (aharlı) kâğıt kullanılmıştır. Cildin kahverengi ve yeşil meşin deri oluşu ve kompozisyon anlayışı, nüshanın dış görünümünde dönemin zevkine dair dikkat çekici ipuçları sunar.

Çalışmanın temel amacı, söz konusu nüshanın cilt ve tezhip unsurlarını betimlemek; serlevha düzeni, sure başı tezhipleri, gülleri ve hatime (ketebe) sayfası gibi bölümleri (Duran, 2006: 63-64) kompozisyon şeması, kullanılan

motifler, renkler ve teknik kullanımı açısından değerlendirmektedir. Bu bağlamda, cetvel düzeni, dendanlı ayrımlar, beyne's-sûtur uygulamaları ve zerenderzer (Yılmaz,2006:381) gibi işçilik özellikleri dikkate alınmıştır.

Yöntem olarak eser, görsel ve betimleyici analiz yaklaşımıyla ele alınmış; özellikle sûre başı tezhipleri tekrar eden tasarım şemaları ve bezeme farklılıklarına göre gruplandırılarak sınıflandırılmıştır. Benzer biçimde, nüshada yer alan gül işaretleri de tasarım yakınlıkları temelinde kategorize edilmiştir. Bu sınıflandırma, bezeme programının bütüncül yapısını görünür kılmayı ve geç dönem Osmanlı yazma eser tezyinatı içinde nüshanın yerini tartışmayı kolaylaştırmayı hedefler.

Eserin incelenmesi ayrıca, 19. yüzyılın ikinci yarısında Osmanlı sanatında belirginleşen Batılılaşma, eklektik üslubun kitap sanatlarına yansımalarını somut bir örnek üzerinden değerlendirme imkânı sunar. Nüshanın cildi başta olmak üzere bezeme dilinde görülen stil değişimleri ile klasik repertuarın devamlılığı arasındaki gerilim, çalışmanın temel tartışma zeminini oluşturmaktadır.

Kütahya Vahit Paşa Yazma Eserler Kütüphanesi 3331 Demirbaş Numaralı Kur'ân-ı Kerîm Nüshasının Tezyinî Özellikleri

Tablo 1. Tespit Fişi

Eserin Adı	Kur'ân-ı Kerîm
Hattatı	Seyyid Muhammed el- Vâsıf (Ömer Zihni'ni talebesi)
Tarihi	H. 1285/ M. 1868
Müzehhip	Kayıtlı değil
Sayfa	307
Satır	15
Yazı Türü	Nesih
Kâğıt Türü	Aherli (Aharlı)
Cildi	Kahverengi ve yeşil meşin deri cilt
Ölçüsü	195x120-145x75 mm
Bulunduğu Yer	Kütahya Vahit Paşa Yazma Eserler Kütüphanesi



Görsel 1: 3331 Demirbaş numaralı eserin cildi

Cild: Kur’ân-ı Kerîmde üst kapak ve dip kahverengi alt kapak ve mık-lep yeşil renkte deri ciltlidir. Cilt 195x120-145x75mm mm ebatlarındadır. Eser, şemse merkezli bir kompozisyona sahiptir. Osmanlı cilt sanatının Batılılaşma sürecindeki son evresini temsil eden ve 19. yüzyılın ikinci yarısına tarihlenen, Batı tarzı veya eklektik üslupta hazırlanmış karakteristik bir eser olduğu düşünölmektedir. Geleneksel şemse ve köşebent düzeninin terk edildiği bu tasarımda, muhtemelen yekpare kalıp baskı tekniği kullanılarak oluşturulan kompozisyon, geometrik formda tasarlanmıştır. Kapağın merkezinde yer alan madalyon ve bunu çevreleyen “C” ve “S” kıvrımlı (Taşkale, 2015: 537) barok kartuşlar, klasik hatayı ve rumi bezemesinin yerini stilize palmetler, akantus yaprakları ve deniz kabuğu formlarının aldığını göstermektedir. Yoğun altın yıldız kullanımıyla zenginleştirilen eserin sırt kısmındaki bölmeli düzenleme ve stilize bitkisel motifler (Birol; Derman, 1991:66) Avrupa cilt estetiğinin Osmanlı mücellithanelerindeki yansıması olduğu düşünölen cilt, bu haliyle klasik cilt geleneğinden ziyade, Ampir ve Rokoko (Aksu, 2008: 160) gibi Batılı sanat akımlarına entegre olmuş geç dönem Osmanlı ciltçiliğinin somut bir belgesi olduğu düşünölmektedir (Görsel 1).



Görsel 2: 3331 Demirbaş numaralı eserin serlevha sayfası

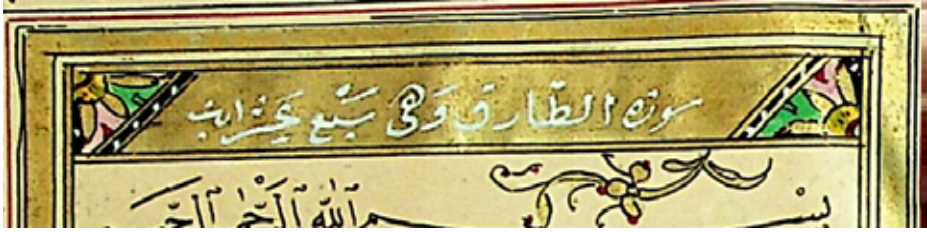
Kur'ân-ı Kerîm'de zahriye tezhibi bulunmamaktadır. Karşılıklı sayfalarda yer alan serlevha, simetrik bir düzen içerisinde. Metnin yazılı olduğu alan dikdörtgen formda tasarlanmış olup, bu alanı çevreleyen serlevha tezyinatı mürekkebi planlıdır (Duran, 2006:567). Fâtiha sûresi ve Bakara sûresinin ilk ayetlerini yer aldığı yazı alanı dikdörtgen formda planlanmıştır. Yazı aralarında beyne's sûtür yer alır (Ayverdi, 2008: 358).

Sûrelerin alt ve üst kısmında dikdörtgen formda tezhip bulunur. Penç ve yaprak motifleri kullanılarak yapılan tasarım $\frac{1}{2}$ ölçülerinde simetrik planlanmıştır (Birol, 2012: 308). Yazı alanının zemini altın ile kaplanmış üzerine is mürekkebi ile surenin adı yazılmıştır. Yazının iki yanında bulunan tezyinatın motiflerde altın ve pembe renkler kullanılırken, zeminde altının yanı sıra lacivert renkte kullanılmıştır. Tezyinat pembe ve mavi zemin renklerinde iki cetvel ile çevrelidir. Yazının iki yanında yer alan koltuk tezhiplerinde (Birol, 2002: 151) ise zemin tamamen altın ile sıvanmış üzerine $\frac{1}{2}$ ölçülerinde simetrik stilize edilmiş

goncagül ve yaprak motifleri ile tasarlanmıştır. Zerenderzer tekniği ile tezyin edilmiş, motiflerin etrafına is mürekkebi ile tahrir çekilmiştir.

Mürekkeb planlı dış pervazın taç kısımlarında penç, goncagül, ayırma rumi ve yaprak motifleri ile $\frac{1}{2}$ simetrik tasarım yapılmıştır. Tasarımda, motiflerde kullanılan renkler altın, mor ve kırmızıdır. Rumi motifi ile zemin ayrımı yapılmış rumilerin iç zemini altın diğer kısımlar lacivert renkte tezyin edilmiştir. Serlevhanın dış pervazının diğer kısımlarında motiflerde altın yeşil ve leylak rengi kullanılırken zeminde altın lacivert kırmızı renkler kullanılmıştır. Gözün tezyinatın boşluğa geçişini sağlayan tığ motiflerinde lacivert, kırmızı olmak üzere iki farklı renkte ve tasarımda tığ tezyinatı bulunur. Eser klasik dönem işçiliğinden uzak kullanılan motifler ve renklerdeki bozulmalar dikkat çekicidir (Görsel 2).

Kur'ân-ı Kerim'in tüm sayfaları altın cetvellidir. Eserde 114 adet sure başı tezhibi yer alır. Sure başı tezhiplerinin tasarımlar incelenerek 14 farklı gruba incelenmiştir.



Görsel 3: 3331 Demirbaş numaralı eserin sure başı tezhibi

1.Grup sure başı tezhibi altın cetvelle çevrelidir. Orta kısım altın ile sıvanmış üzerine üstübeç mürekkebi ile surenin adı yazılmıştır. Tasarım ve yazı alanını birbirinden ayırmak için köşelere üçgen olacak şekilde siyah renk ve altın kullanılarak cetvel çekilmiştir. Tasarım $\frac{1}{2}$ ölçülerinde simetrik olarak penç ve yaprak motifleri ile tasarlanmıştır. Motif ve yapraklarda altın, zeminde ise yeşil ve pembe renkler kullanılmıştır. Sure başı tezhibinin hemen altında yer alan besmelenin üzerine penç ve yaprak motifleri ile beyne's sütur yapılmıştır. Motifler altın ile tezyin edilmiş etrafını is mürekkebi ile tahrir çekilmiştir. Eserde 12 (on iki) adet sure başı tezhibinde aynı tasarım kullanılmıştır (Görsel 3).



Görsel 4: 3331 Demirbaş numaralı eserin sure başı tezhibi

2. Grup sure başı tezhibi altın cetvelle çevrelidir. Orta kısım altın ile sıvanmış üzerine üstübeç mürekkebi ile surenin adı yazılmıştır. Serbest formda yapılan tasarım goncagül ve yaprak motifleri ile tasarlanmıştır. Motif ve yapraklarda beyaz ve yeşil renkler kullanılırken zemin ise altındır. Surebaşı tezhibinin hemen altında yer alan besmelenin üzerine beyne's sütün yapılmıştır. Motifler ve dallar altın ile tezyin edilmiş etrafını is mürekkebi ile tahrir çekilmiştir. Eserde 22 (yirmi iki) adet sure başı tezhibinde aynı tasarım kullanılmıştır (Görsel 4).



Görsel 5: 3331 Demirbaş numaralı eserin sure başı tezhibi

3. Grup sure başı tezhibinde tasarım ve yazı alanı beyaz renkte dendanlarla birbirinden ayrılır. Yazı alanı diğer sure başlarında olduğu gibi tezyin edilmiştir. Tasarım ½ ölçülerinde simetrik olarak penç ve yaprak motifleri kullanılarak tasarlanmıştır. Motif ve yapraklarda altın, zeminde ise lacivert renktedir. Yaprak motifler üzerine iğne perdahı yapılırken penç motifi üzerine kırmızı renkte atılan kademe ile tezyinata hareket ve canlılık kazandırılmıştır. Lacivert renk üzerine beyaz renkte noktalar konularak zemindeki boşluklar dengelenmiştir. Besmelenin üzerine yaprak motifleri ile serbest formda tasarım yapılmış altın ile tezyin edilmiştir. Eserde 17 (on yedi) adet sure başı tezhibinde aynı tasarım kullanılmıştır (Görsel 5).



Görsel 6: 3331 Demirbaş numaralı eserin sure başı tezhibi

4. Grup sure başı tasarımı $\frac{1}{2}$ ölçülerinde simetrik olarak penç ve yaprak motifleri kullanılarak tasarlanmıştır. Motif ve yapraklarda altın ve sarı, zeminde ise yeşil renkler kullanılmıştır. Bismelenin üzerine beyne's sütur yapılmıştır. Motifler ve dallar altın ile tezyin edilmiş etrafını is mürekkebi ile tahrir çekilmiştir. Eserde 4 (dört) adet sure başı tezhibinde bu tasarım kullanılmıştır (Görsel 6).



Görsel 7: 3331 Demirbaş numaralı eserin sure başı tezhibi

5. Grup sure başı tezhibi köşelerden çıkacak şekilde serbest formda yapılan tasarımda guncagül ve yaprak motifleri kullanılmıştır. Motif ve yapraklarda beyaz renk kullanılırken zemin ise altındır. Bismelenin üzerine yapılan beyne's sütur altın ile tezyin edilmiş. Tezyinatın tamamına is mürekkebi ile tahrir çekilmiştir. Eserde 4 (dört) adet sure başı tezhibinde aynı tasarım kullanılmıştır (Görsel 7).



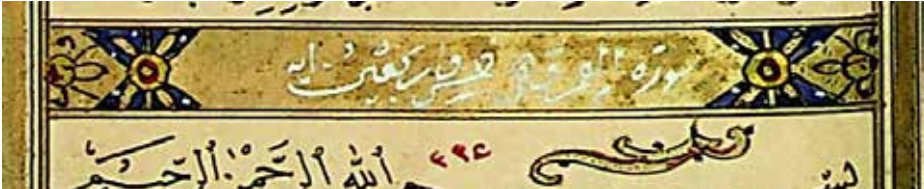
Görsel 8: 3331 Demirbaş numaralı eserin sure başı tezhibi

6. Grup sure başı tezhibinin orta kısım altın ile sıvanmış üzerine üstübeç mürekkebi ile surenin adı yazılmıştır. Tasarım ve yazı alanını birbirinden ayırmak için köşelere üçgen olacak şekilde altın kullanılarak cetvel çekilmiştir. Tasarımda goncagül ve yaprak motifleri bulunmaktadır. Motif beyaz, yapraklarda altın, zeminde ise altın ve siyah renk kullanılmıştır. Siyah zemin rengi üzerine beyaz renkte üç nokta konularak zemindeki boşluklar dengelenmiştir. Besmele'nin üzerine yapılan beyne's sütünun zemini altın ile tezyin edilmiş. Tezyinatın tamamına is mürekkebi ile tahrir çekilmiştir. Eserde 15 (on beş) adet sure başı tezhibinde aynı tasarım kullanılmıştır (Görsel 8).



Görsel 9: 3331 Demirbaş numaralı eserin sure başı tezhibi

7. Grup süre başı tezhibi ve yazı alanının zemini altın ile kaplanmıştır. Tezyinat zerenderzer tekniği ile yapılmış, motiflerin üzerine yeşil renkte kademe atılarak tezyinata canlılık kazandırılmıştır. Sure başı tezhibinin tamamına is mürekkebi ile tahrir çekilmiştir. Eserde 14 (on dört) adet sure başı tezhibinde aynı tasarım kullanılmıştır (Görsel 9).



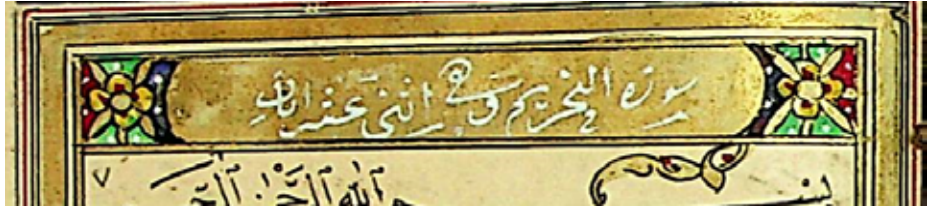
Görsel 10: 3331 Demirbaş numaralı eserin sure başı tezhibi

8. Grup süre başı tezhibinde yazı ve bezeme alanı dendanla ayrılmıştır. Diğer sure başı tezhiplerinde olduğu gibi yazı alanı aynı şekilde tezyin edilmiş, bezeme alanında ise ½ ölçülerinde simetrik bir tasarım yer alır. Penç, goncagül ve yaprak motifleri ile yapılan tasarımda motiflerde altın ve sarı renkler kullanılmıştır. Zemin ise altın ve lacivert renktedir. Lacivert zemin üzerine beyaz noktalar yer alır. Eserde 6 (altı) adet sure başı tezhibinde aynı tasarım bulunmaktadır (Görsel 10).



Görsel 11: 3331 Demirbaş numaralı eserin sure başı tezhibi

9. Grup sure başı tezhibi köşelerden çıkacak şekilde serbest formda yapılan tasarımda goncagül ve yaprak motifleri yer alır. Motiflerde ve yapraklarda altın ve yeşil, zeminde ise siyah ve kırmızı renkler kullanılmıştır. Basmelenin üzerine yapılan beyne's sütur altın ile tezyin edilmiş, tezyinatın tamamına is mürekkebi ile tahrir çekilmiştir. Eserde 5 (beş) adet sure başı tezhibinde aynı tasarım kullanılmıştır (Görsel 11).



Görsel 12: 3331 Demirbaş numaralı eserin sure başı tezhibi

10. Grup sure başı tezhip tasarımı $\frac{1}{2}$ ölçülerinde simetrik olarak penç ve yaprak motifleri kullanılarak tasarlanmıştır. Motifte sarı ve yapraklarda altın, zeminde ise lacivert, yeşil ve kırmızı renktedir. Penç motifleri üzerine kırmızı renkte atılan kademe ile tezyinata canlılık kazandırılmıştır. Zemin renkleri üzerine beyaz renkte noktalar konularak zemindeki boşluk oranları dengelenmiştir. Basmelenin üzerine yaprak motifleri ile serbest formda tasarım yapılmış altın ile tezyin edilmiştir. Eserde 4 (dört) adet sure başı tezhibinde aynı tasarım kullanılmıştır (Görsel 12).



Görsel 13: 3331 Demirbaş numaralı eserin sure başı tezhibi

11. Grup süre başı tezhibinde yazı ve bezeme alanı dendanla ayrılmıştır. Tezhip $\frac{1}{2}$ ölçülerinde simetriktir. Penç, goncagül ve yaprak motifleri ile yapılan tasarımda motiflerde yeşil ve sarı renkler kullanılmıştır. Zemin ise bordo ve lacivert renktedir. Zemin renkleri üzerinde beyaz noktalar yer alır. Eserde 2 (iki) adet sure başı tezhibinde aynı tasarım kullanılmıştır (Görsel 13).



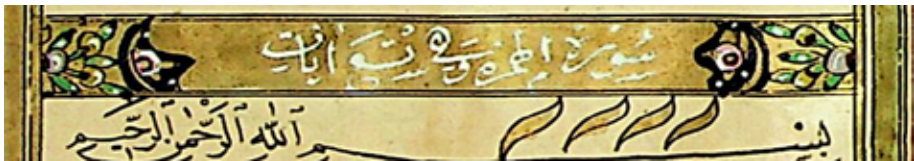
Görsel 14: 3331 Demirbaş numaralı eserin sure başı tezhibi

12. Grup sure başı tezhibi $\frac{1}{2}$ ölçülerinde tasarlanmış, tasarımda goncagül ve yaprak motifi kullanılmıştır. Motifler beyaz ve yeşil renktedir. Zemin altınla kaplanmıştır. Motiflere is mürekkebi ile tahrir çekilerek tezyinat sonlandırılmıştır. Eserde 2 (iki) adet sure başı tezhibinde aynı tasarım kullanılmıştır (Görsel 14).



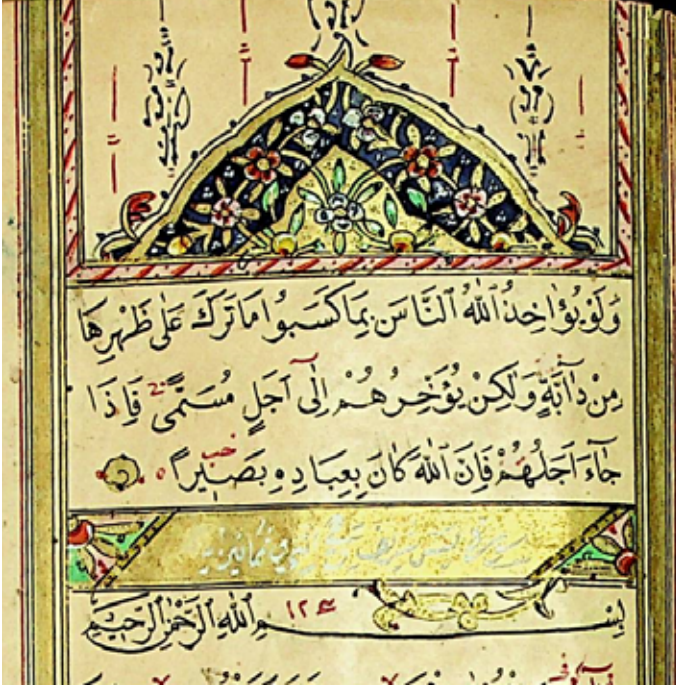
Görsel 15: 3331 Demirbaş numaralı eserin sure başı tezhibi

13. Grup süre başı tezhibi ve yazı alanının zemini altın ile kaplanmıştır. Tezhip $\frac{1}{2}$ ölçülerinde simetrik olarak, penç ve yaprak motifi kullanılarak tasarlanmıştır. Motiflerde sarı ve yeşil renkler kullanılmış, motiflerin üzerine kırmızı ve beyaz renkte kademe atılarak tezyinata canlılık kazandırılmıştır. Sure başı tezhibinin tamamına is mürekkebi ile tahrir çekilmiştir. Eserde 3 (üç) adet sure başı tezhibinde aynı tasarım kullanılmıştır (Görsel 15).



Görsel 16: 3331 Demirbaş numaralı eserin sure başı tezhibi

14. Grup süre başı tezhibinde yazı ve bezeme alanı dendanla ayrılmıştır. Tezhip $\frac{1}{2}$ ölçülerinde simetriktir. Penç, goncagül ve yaprak motifleri ile yapılan tasarımda motiflerde leylak rengi ve sarı renkler kullanılmıştır. Zemin ise altın ve siyah renktedir. Siyah zemin rengi üzerinde beyaz noktalar yer alır (Görsel 13).



Görsel 17: 3331 Demirbaş numaralı eserin sure başı tezhibi

Kur'an'ı Kerim de Fâtır Suresi'nin 45. (son) ayeti üzerine taç formunda bir tezhip yapılmıştır. Fâtır suresinden hemen sonra Yasin suresinin gelmesi ve muhtemeldir ki Yasin süresinin en çok okunan surelerden biri olması nedeniyle bu alana taç formunda bir tezyinat yapıldığı düşünülmektedir. $\frac{1}{2}$ ölçülerinde simetrik olan tasarımda penç ve yaprak motifleri yer alır. Motiflerde bordo, mavi, beyaz ve sarı renkler kullanılırken, zeminde altın ve lacivert renk kullanılmıştır. Altın yapraklar üzerine iğne perdahı yapılmış, lacivert zemin üzerine de beyaz renkte noktalar bırakılmıştır. Lacivert ve bordo renkte iki farklı tığ ile tezyinat sonlandırılmıştır. Genellikle Kur'an-ı Kerim tezyinatında böyle bir tezyinat alanı bulunmaz. Bu esere özgü bir uygulamadır (Görsel 17).



Görsel 18-19-20-21-22-23: 3331 Demirbaş numaralı eserin gülleri

Eserde 68 adet gül bulunmaktadır. Gül tezhipleri tasarımlara göre sınıflandırılarak altı grupta incelenmiştir. Gül tezhiplerinin analizi yapılarak aynı tasarıma sahip olanlar birlikte yazılmıştır. Gül rumi, penç ve yaprak motifleri kullanılarak $\frac{1}{2}$ ölçülerinde simetrik tasarlanmıştır. Motiflerin zemini mor ve sarı renktir. Alt kısmında ve rumi motiflerinde altın diğer alanların zemininde lacivert renk kullanılmıştır. Tezminatın tamamına is mürekkebi ile tahrir çekilmiş, lacivert ve bordo renkte tığlar ile tezminat sonlandırılmıştır. Motifler üzerine atılan kademe ile tezminata canlılık kazandırılmıştır (Görsel 18). Gül rumi, penç ve yaprak motifleri kullanılarak tasarlanmış, diğer gülle aynı olacak şekilde tezyin edilmiştir. Aralarında ki fark bu gül yarım olarak kullanılmıştır (Görsel 19). Gül altı yapraklı penç motifi formunda tasarlanmıştır. Orta kısım ve yapraklar altın ile taç yapraklar ise yeşil ve mor renkte tezyin edilmiştir. Güllün tamamına is mürekkebi ile tahrir çekilmiş ve yaprak uçlarına noktalar konulmuştur (Görsel 20).). Gül altı yapraklı penç motifi formunda tasarlanmıştır. $\frac{1}{2}$ ölçülerinde simetrik yapılan tezminatın orta kısım altın ile sıvanmış yaprak zeminleri pembe renktedir. Zemin renginin daha koyu tonu ile kademe atılarak tezminata hareket ve canlılık kazandırılmıştır (Görsel 21). Gül altı kollu yıldız şeklinde $\frac{1}{2}$ ölçülerinde simetrik olarak tasarlanmıştır. Orta kısım ve yıldız kollarının zeminini altındır. Aradan çıkan yıldız kollarında yeşil ve pembe renkler kullanılmış, Üzerlerine aynı rengin koyu tonları ile kademe atılmıştır (Görsel 22). Gül beş yapraklı çarkıfelek penç formunda tasarlanmıştır. Orta kısım altınla sıvanmış yapraklarda ise altın ve siyah renkler beraber kullanılmıştır (Görsel 23). Taç yapraklarının zemin sarı renktedir. Tüm güllerde aynı renk tığlar kullanılmıştır.



Görsel 24: 3331 Demirbaş numaralı eserin hatime (ketebe) sayfası

Kur'ân-ı Kerîm'in hatime (ketebe) sayfasında yer alan tezyinatın yazı alanı beyzi formda dendanlarla çevrelenmiştir. Bu alanda hattatın Ömer Zihni'ni talebesi Seyyid Muhammed el- Vâsıf ve H. 1285 tarihli olduğu yazılmıştır. Satır aralarında beyne's sütün yer alır. $\frac{1}{4}$ ölçülerinde simetrik yapılan tasarımda hatayi grubu motifler ve rumi motifi kullanılmıştır. Tezyinatın sağ ve sol yanında yeşil renk ve sayfanın etrafı altın cetvellidir. Motiflerde sarı, pembe, mavi ve yeşil renkler kullanılmış ve aynı renklerin koyu tonlar ile motiflere kademe atılmıştır. Zeminde ise altın, lacivert ve bordo renkler kullanılmıştır. Lacivert ve bordo zemin renkleri üzerine beyaz noktalar konularak tezyinata hareketlilik kazandırılmıştır.



Görsel 25: 3331 Demirbaş numaralı eserin kıraat tertibi sayfası

Kıraat tertibinin bulunduğu sayfanın etrafı altın cetvellidir. Sayfanın üst kısmında bulunan tezyinat 2. grupta bulunan sure başı tezhibi ile aynı tasarlanmıştır. Altta bulunan alan her biri dikdörtgen formda olacak şekilde on iki paftaya ayrılmış ve aralarına cetvel çekilmiştir. Bu alanda tasarımların tamamı

aynıdır. Paftaların altındaki köşelere yapılan tasarımda penç ve yaprak motifleri kullanılmıştır. Yazı ve bezeme alanı dendanlarla ayrılmış motiflerde küf yeşili zeminde altın kullanılmıştır. Cetvelde altın zeminlerde dökülmeler mevcuttur. Eserin restorasyona ihtiyacı olduğu görülmektedir (Görsel 25).

Sonuç

Kütahya Vahit Paşa Yazma Eserler Kütüphanesi'nde bulunan 3331 demirbaş numaralı Kur'ân-ı Kerîm nüshası, sayfa düzeni ve tezyinatı bakımından klasik yazma eserlerin temel tezyinat alanları (altın cetveller, serlevha, sûre başı, gül işaretleri ve ketebe sayfası) geleneğini sürdürmektedir. Bununla birlikte, özellikle cilt tasarımında ve bezeme dilinde 19. yüzyılın ikinci yarısına özgü Batılılaşma, eklektik üslubun belirgin izleri görülmektedir.

Nüshanın kahverengi, yeşil meşin deri cildi, şemse merkezli kompozisyon fikrini korurken klasik şemse, köşebent düzeninden uzaklaşmakta; barok kartuşlar, stilize palmet ve akantus yaprakları ile deniz kabuğu formları gibi Batı kökenli motiflerin öne çıktığı bir görünüm sergilemektedir. Yoğun altın yaldız kullanımı ve bölümlemeli sırt düzeni de Avrupa cilt estetiğinin geç dönem Osmanlı mücellithanelerindeki yansımalarını desteklediği düşünülmektedir.

Tezhip açısından serlevha sayfalarında simetrik kurgu korunmakla beraber, motif ve renk uygulamalarında yer yer klasik dönem iççiliğinden uzaklaşma ve bozulmalar dikkat çekmektedir. Nüshada 114 sûre başı tezhibinin bulunması ve bu bezemelerin tasarım özelliklerine göre farklı gruplar altında sınıflandırılabilmesi, bezeme programının belirli şemalar üzerinden sürdürüldüğünü; ancak aynı zamanda renk, zemin tercihleri ve motiflerle çeşitlilik üretildiğini göstermektedir. Benzer şekilde, 68 adet gül işaretinin tasarıma göre sınıflandırılabilmesi, metin içi yönlendirme ve görsel ritmin sistematik biçimde planlandığına işaret etmektedir.

Eserde Fâtır Sûresi'nin son ayeti sonrasında taç formunda bir tezyinatın yer alması, genel Kur'ân tezyinatında sık rastlanmayan ve nüshayı özgünleştiren bir bezeme tercihi olarak değerlendirilebilir. Kıraat tertibi sayfasında, cetvelde gözlenen dökülmeler ise eserin konservasyon ve restorasyon ihtiyacını ortaya koymaktadır.

Sonuç olarak bu nüsha, bir yandan Kur'ân yazmalarında yerleşik sayfa ve tezyinat unsurlarını devam ettirirken, diğer yandan geç Osmanlı döneminde cilt ve bezeme anlayışındaki üslup dönüşümünü belgeleyen önemli bir örnektir. Eserin tasnif edilerek tanıtılması; hem koleksiyon kayıtlarının zenginleşmesine hem de geç dönem tezhip ve cilt üsluplarının karşılaştırmalı incelenmesine katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Kaynakça

- Ayverdi, İ. (2008). *Beyne's suttur*. Misalli Büyük Türkçe Sözlük. İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı, 1, 358.
- Aksu, H. (2008). "Rokoko", TDV İslâm Ansiklopedisi, İstanbul: TDV Yayınları, Cilt 39, s.159-160.
- Biol, İ. A. (2012). *Türk Tezyînî Sanatlarında Desen Tasarımı, Çizim Tekniği ve Çeşitleri*, Kubbealtı Yayınları, İstanbul.
- Biol, İ. A. (2002). "Koltuk Tezhibi", TDV İslam Ansiklopedisi, İstanbul: TDV Yayınları, Cilt 26, s.151-153.
- Biol, İ. A. & Derman, Ç. (1991). *Türk Tezyini Sanatlarında Motifler*. Kubbealtı Neşriyatı
- Duran, G. (2006). "Serlevha", TDV İslâm Ansiklopedisi, İstanbul: TDV Yayınları, Cilt 36, s.567-569.
- Duran, G. (2015). "XVIII. Yüzyıl Tezhip Sanatı" (Editör: Ali Rıza Özcan), Hat ve Tezhip Sanatı, ss. 397-415, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Taşkale, F. (2015). "20.Yüzyıl Tezhip Sanatı" (Editör: Ali Rıza Özcan), Hat ve Tezhip Sanatı, 437-451, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Yılmaz, A. (2004). *Türk Kitap Sanatları Tabir ve İstılahları*. Damla Yayınevi.

Görsel Kaynakça

- Görsel 1.** 3331 Envanter numaralı eserin cildi, Kütahya Vahit Paşa Kütüphanesi Arşivi, Kütahya.
- Görsel 2.** 3331 Envanter numaralı eserin serlevha tezhibi, Kütahya Vahit Paşa Kütüphanesi Arşivi, Kütahya.
- Görsel 3.** 3331 Envanter numaralı eserin sûre başı tezhibi, Kütahya Vahit Paşa Kütüphanesi Arşivi, Kütahya.
- Görsel 4.** 3331 Envanter numaralı eserin sûre başı tezhibi, Kütahya Vahit Paşa Kütüphanesi Arşivi, Kütahya.
- Görsel 5.** 3331 Envanter numaralı eserin sûre başı tezhibi, Kütahya Vahit Paşa Kütüphanesi Arşivi, Kütahya.
- Görsel 6.** 3331 Envanter numaralı eserin sûre başı tezhibi, Kütahya Vahit Paşa Kütüphanesi Arşivi, Kütahya.
- Görsel 7.** 3331 Envanter numaralı eserin sûre başı tezhibi, Kütahya Vahit Paşa Kütüphanesi Arşivi, Kütahya.
- Görsel 8.** 3331 Envanter numaralı eserin sûre başı tezhibi, Kütahya Vahit Paşa Kütüphanesi Arşivi, Kütahya.

hanesi Arşivi, Kütahya.

Görsel 9. 3331 Envanter numaralı eserin sûre başı tezhibi, Kütahya Vahit Paşa Kütüphanesi Arşivi, Kütahya.

Görsel 10. 3331 Envanter numaralı eserin sûre başı tezhibi, Kütahya Vahit Paşa Kütüphanesi Arşivi, Kütahya.

Görsel 11. 3331 Envanter numaralı eserin sûre başı tezhibi, Kütahya Vahit Paşa Kütüphanesi Arşivi, Kütahya.

Görsel 12. 3331 Envanter numaralı eserin sûre başı tezhibi, Kütahya Vahit Paşa Kütüphanesi Arşivi, Kütahya.

Görsel 13. 3331 Envanter numaralı eserin sûre başı tezhibi, Kütahya Vahit Paşa Kütüphanesi Arşivi, Kütahya.

Görsel 14. 3331 Envanter numaralı eserin sûre başı tezhibi, Kütahya Vahit Paşa Kütüphanesi Arşivi, Kütahya.

Görsel 15. 3331 Envanter numaralı eserin sûre başı tezhibi, Kütahya Vahit Paşa Kütüphanesi Arşivi, Kütahya.

Görsel 16. 3331 Envanter numaralı eserin sûre başı tezhibi, Kütahya Vahit Paşa Kütüphanesi Arşivi, Kütahya.

Görsel 17. 3331 Envanter numaralı eserin sûre başı tezhibi, Kütahya Vahit Paşa Kütüphanesi Arşivi, Kütahya.

Görsel 18. 3331 Envanter numaralı eserin gül tezhibi, Kütahya Vahit Paşa Kütüphanesi Arşivi, Kütahya.

Görsel 19. 3331 Envanter numaralı eserin gül tezhibi, Kütahya Vahit Paşa Kütüphanesi Arşivi, Kütahya.

Görsel 20. 3331 Envanter numaralı eserin gül tezhibi, Kütahya Vahit Paşa Kütüphanesi Arşivi, Kütahya.

Görsel 21. 3331 Envanter numaralı eserin gül tezhibi, Kütahya Vahit Paşa Kütüphanesi Arşivi, Kütahya.

Görsel 22. 3331 Envanter numaralı eserin gül tezhibi, Kütahya Vahit Paşa Kütüphanesi Arşivi, Kütahya.

Görsel 23. 3331 Envanter numaralı eserin gül tezhibi, Kütahya Vahit Paşa Kütüphanesi Arşivi, Kütahya.

Görsel 24. 3331 Envanter numaralı eserin hatime (ketebe) sayfası tezhibi, Kütahya Vahit Paşa Kütüphanesi Arşivi, Kütahya.

Görsel 25. 3331 Envanter numaralı eserin kıraat sayfası tezhibi, Kütahya Vahit Paşa Kütüphanesi Arşivi, Kütahya.

2. BÖLÜM

FAS OUARZAZAT İLİ TAZNAKHT KASABASI BERBERİ HALILARI¹

Uzm. Randa LABDAOUI

*Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü,
Sanat ve Tasarım Yüksek Lisans Mezunlu, Fas,
randa1@gmail.com,
<https://orcid.org/0000-0001-5920-9907>*

Doç. Ülkü KÜÇÜKKURT

*Afyon Kocatepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi,
Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Afyonkarahisar, Türkiye
ukkurt@aku.edu.tr
<https://orcid.org/0000-0001-8140-5357>*

Giriş

İnsanlar var oldukları günden itibaren yaşadıkları coğrafyada izler bırakmaktadır. Toplumu meydana getiren unsurların bıraktığı bu izler çeşitli değişimlere uğrayarak Görsellenmektedir. Geçmişe ait ürünler yapıldığı dönemin belgeleri ve kültür ögesi olarak günümüze ulaşmaktadır. Bu ürünler arasında el sanatları bulunmaktadır. Dokumalar onu üreten toplumların kültür özelliklerini taşıyarak ait oldukları dönemin ekonomik, sosyal ve kültürel boyutlarını yansıtmaktadır. Dokuma ürünlerinde toplumlar hammadde olarak, hayvan ve bitki liflerinden faydalanmış, yetiştirdikleri küçükbaş hayvanların yünlerini kullanmışlardır. Dokumacılık eski sanatlar arasındadır.

Berberiler, Berka'dan Atlantiğe, Nijer nehrine kadar Kuzey Afrika'da bulun-

1 Bu çalışma Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü "Fas Ouarzazat İli Taznakht Kasabası Berberi Halılarının Tasarımının İncelenmesi" başlıklı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

maktadır (Dursun, 1992: 478). Başkenti, Atlas Okyanusu'nun kuzey kıyısında bulunan Rabat'tır. Atlantik Okyanusu'nda ki kıyısı, Akdeniz'e doğru ilerlerken, boğazın karşısında İspanya onu kuzeyde sınırlamaktadır. Doğuda Cezayir, güneyde Moritanya ile sınır komşusudur (<https://tr.wikipedia.org/wiki/Berberiler>). Berberilerin konuştuğu dil "Tamazight"dir ve geniş bir alanda kullanılmaktadır (Nejme vd., 2012: 174). Berberi dilinde "Amazihh" özgür insan anlamını taşımaktadır (Cheriguen, 1987: 18). Fas'ın ilk başkentliğini yapan Marakeş, şehri bölgenin kültür, sanat ve ticaret merkezleri arasındadır. Berberi kültürü kuşaktan kuşağa aktarılmış ve korunmuştur. Evin oğlu evlendiğinde ailesiyle birlikte oturmaya devam etmektedir (Ocak, 2015: 29). Aileler birbirine, kültürüne ve toprağına bağlıdır. Toprak insanları koruyan bir sembole dönüşmüştür (Chtatou, 2020: 13). Faslı Amazigh kırsal halkı ve çobanları ekonomilerini, kadınların halı dokumak için kullandıkları koyun yününe dayandırmaktadır. Bu da Amazigh yaşamında yünün önemini yansıtmaktadır. Sosyal yaşam ve toplumların sanat anlayışında meydana gelen gelişmeler dokuma alanında da değişiklikleri beraberinde getirmektedir (Telli, 2010: 9). Berberi halkı tarafından üretilen halı ve kilimler turistlerin ilgisini çekmektedir (Kaban, 2015: 69).

Dokumalar üretildikleri bölgede yaşayan insanların kültürünü, sosyal durumunu yansıtmaktadır (Laabid, 2008: 1). Berberi kabilelerinin yaşadığı Taznakht bölgesi halıları ile ünlüdür. Taznakht, Fas'ın güneyinde, Ouarzazat Eyaleti, Drâa-Tafilalet bölgesinde bulunan bir kasabadır (<https://en.wikipedia.org/wiki/Taznakht>). Taznakht, Fas'taki önemli halı pazar yerlerinden birisidir. Halı satıcıları tarafından bilinmektedir (Naji, 2007: 95). El dokuması halılar, miras olarak Amazigh kültür tarihinde önemli yer tutmaktadır. Taznakht işçiliğinde günlük hayatın bir parçası olarak üretilen halılar geleneksel yaşam ile bütünleşmiştir. Aynı toplumun izleri zamana, yere ve etki kaynaklarına göre farklı biçimler alabilmektedir. Geçmişe ait bu ürünler, yapıldıkları dönemin belgeleri ve kültürel unsurları olarak günümüze ulaşmaktadır. Günümüzde Taznakht'ta halı dokumacılığı toplumsal kalkınmanın bir aracı haline gelmiştir. Özellikle aileler için tamamlayıcı gelir kaynakları arasındadır (Naji, 2007: 97). Ayrıca, Taznakht halı festivali farklı pazar kapıları da açmaktadır. Taznakhtlılar nesillerdir yöreye özgü desenlerde, parlak renklerde ve farklı ebatlarda halı dokumaktadır.

Materyal ve yöntem

Makalenin konusunu Fas Ouarzazat ili Taznakht kasabasında yaşayan ve o bölgenin yerli halkı Berberiler'in el dokuma halılarının tarihi, teknik ve sanatsal özellikleri oluşturmaktadır. Çalışmanın materyali yörenin halılarıdır. Yapılan bu araştırmanın genel amacı; Fas berberi kültür ürünlerinden kaybolmak üzere olan, Ouarzazat ili, Taznakht ilçesine ait halı dokumalarını tanıtmak, bu dokumalarda kullanılan teknikleri, iplikleri, renk ve motif özelliklerini inceleyerek tespit etmek ve elde edilen bilgileri yazılı kaynak haline getirmektir. Makalenin başlığı "Fas Ouarzazat İli Taznakht Kasabası Berberi Halıları" olarak belirlenerek sınırlandırılmıştır. Çalışmanın metodunda alan araştırması, literatür taraması, kullanılmıştır. Halıların hammaddesi, ilmek türü tespit edilmiş, ebatları ölçülmüştür. Ayrıca atkı, ilmek sıraları sayılmış, renk, desen, kompozisyon özellikleri belirlenmiştir.

Araştırma Bulguları

Taznakht Halı Dokumaların Tarihçesi ve Kültürde Yeri

Halı, özellikle Taznakht bölgesinde Berberi kadınlarının uyguladığı geleneksel sanatlar arasındadır ve tanınırlığı yaygındır. Kökenlerinin MÖ 2. yy'la kadar uzandığı söylenmektedir. Bu halılar, göçebe veya yarı göçebe halkların kadınları tarafından uygulanan geleneksel sanatlar arasındadır (Chtatou, 2019: 3). Taznakht ve çevresi, Berber düğümü veya Gördes düğümü kullanılan halı dokumalarıyla ün kazanmıştır. Bunun nedeni, Sudan, Mali ve Timbuktu'dan gelen ticari kervanların yüzyıllardır buradan geçtiği stratejik konumudur. (Amzil, sözlü görüşme, 2022). Tarihsel veriler, bu halklar arasındaki halı dokuma tekniklerinin benzerliği ve Gördes düğümünün Fas'ta Berberi kabileleri tarafından kullanılması hakkında fikir vermektedir. Bölgenin sömürge işgali ve Marakeş'i Ouarzazate'ye ve daha sonra Ouarzazate'yi Agadir'e bağlayan yolların tamamlanması, 1930'larda Taznakht'ın bölgedeki merkezi pazar haline getirmesinde büyük rol oynamaktadır (Naji, 2007: 97). 1944 yılında Taznakht halılarının ilk kooperatifi Fransız makamları tarafından kurulmuş, ve Yerli İşleri Servisi tarafından yönetilmiştir. Bu, Alman pazarı tarafından oldukça değerli olan Taznakht halısının resmi pazarlamasının başladığı tarihtir. Berberi halıları 1980'lerin sonlarına kadar özellikle Almanya ve Avusturya'ya çok satılan halılar arasındadır (Naji, 2007: 301).

Taznakht'ta halı, yaşam alanlarını sert iklimden korumak, gelinin yeni evini döşemek, ticari gelir elde etmek ve günlük hayatta kullanmak için üretilmek-

tedir. Taznakht halı dokumalarında en çok geometrik karakterli motifler, bitki desenleri, çevrelerinde gördüğü eşya ve tasvirleri ile geleneklere bağlı motifler, dinî semboller kullanılmaktadır (Amzil, sözlü görüşme, 2022). Tüm bu gerçekler halıyı, halkının medeniyetini ve kültürünü yansıtan bir sanat haline getirmektedir. Ayrıca toplumlar için kültürel yapının en temel görsel yansımalarından biri halılardır. Taznakht'ta halı dokumacılığı kadının bilgi birikimine bağlıdır ve geleneksel olarak gelecek nesillere aktarılmaktadır. Genç kızların farklı düğüm tekniklerini, motif, kompozisyon ve renk çeşitlerini öğrenmeleri beklenmektedir. Bu durum, aile içi dayanışmayı desteklemektedir.

Taznakht'ı yöneten büyük kabilelerde halılar, ileri gelenlere, elçilere verilen özel hediyeler arasında yer almaktadır. Ayrıca kasabaları ve diğer kutsal yerleri süslemek için kullanılmıştır. Kadınlar, kızlarıyla birlikte ya da yalnız çalışmak üzere gruplara ayrılmaktadır. Halı işçiliği sayesinde kadınlar, yeteneklerini gösterme fırsat bulmakta, duygularını ifade etmekte ve sosyalleşme imkânı bulmaktadır (Amzil, sözlü görüşme, 2022). Dokumaya başlamadan önce iyi gelir elde etmek, halıyı düzgün ve çabuk bitirmek için kadınlar tarafından kısa bir dua okunmaktadır: “Bismillah Bereketli olsun, hayırlı olsun”.

Dokumacılar, bir tasarımı üretmek için ipliklerin sayısını ve kombinasyonunu doğru uygularsa, dokuma tamamlandığında elde edilen ürünün sadece estetik zevk vermekle kalmayacağına, aynı zamanda güç ve bereket içereceğine inanılmaktadır. Amazighler, halının nazar ve jin'e (Kötü ruh) karşı “Güç kalkanı” olduğuna, bu halıların genel tasarımının kötü güçlere karşı koruma sağlayan “Ağ” olarak görüldüğüne, bitmiş dokumaların sadece dokumacıyı ve ailesini değil, aynı zamanda halının kendisini ve tüm Amazigh kabilesini koruma yeteneğine sahip olduğuna inanmaktadır (Amzil, sözlü görüşme, 2022).

Halı Dokumalarında Kullanılan Hammadde, Araç ve Gereçler

Halkın yaşadığı bölgedeki hammadde çeşitliliği üretiminin Görsellenmesinde etkili olmuştur. Göçebe yaşam tarzı yün üretimini etkilemektedir (Cotter, 2010). Taznakht bölgesinde özellikle Sirwa Dağı'nda keçi, koyun yetiştiriciliğinin yaygın, elde edilen yün ve kılların bol olması nedeniyle Taznakht halılarının dokunmasında kullanılmıştır. Siroua Koyunu adı verilen koyun cinsi çok meşhurdur (El-Bargui, sözlü görüşme, 2022). (Görsel 1). Bu cins koyun; uzun lifi, siyah veya krem rengi ve yününün kalitesiyle ünlüdür. Farklı Berberi topluluklarının kadınları tarafından üretilen halıların ününün temelinde Siroua yününün bu kalitesi bulunmaktadır (Ait-Ahmed, sözlü görüşme, 2022).



Görsel 1: Siroua Koyun Cinsi (Mohamed, 2022).

Koyunlardan elde edilen yünlerin kalitesi düşük ve yüksek olarak sınıflandırılmaktadır. Kalitesi düşük olan yünler, koyunun karın kısmından elde edilmektedir. Koyunun üzerine yattığı, güneşi az gören bu yünler kısadır. Kalitesi yüksek kabul edilen yünler koyunun sırtından elde edilmektedir. Koyunun sırtında bulunan, güneş gören bu yünler uzundur (El-Bargui, sözlü görüşme, 2022). Koyunlardan kırılan yünler yıkanıp kurutulduktan sonra taranarak iyi kısımları ayıklanmaktadır. Taranan yünler, iğ ile eğrilerek çırıkta bükülmektedir. Dokumanın desenine, rengine göre hazırlanan “Kelefler” (Yumak) doğal boya veya kimyasal boya ile boyanmaktadır (Ait Ahmed, sözlü görüşme, 2022).

Tezgâhlar, el dokuması halılarda kullanılan önemli araçlardan biridir. Taznakht’ta el dokuması halı üretiminde dikey dokuma tezgâhları kullanılmaktadır (El-Bargui, sözlü görüşme, 2022). Bazen yatay tezgâhlar dokumada kullanılmaktadır. Yatay tezgâh, göçebe toplumlarda taşınma kolaylığı nedeniyle tercih edilmektedir. Bu tip tezgâhlarda dokumacı yerde çömelerek tezgâhı çalıştırmaktadır. Yatay tezgâhlarda yan destek tahtası yoktur. Yere kurulan dört kazık üzerine levent görevini görecek silindir biçiminde iki sopa oyuklardan geçirilmektedir. İpler bu silindir parçalarının üzerine gerdirilmektedir (Amzil, sözlü görüşme, 2022). Dikey dokuma tezgâhı birçok evde bulunmaktadır. Halının kalitesinin oturtulmasında dokuyucuya kolaylık sağlaması nedeniyle dikey tezgâh, yatay tezgâha göre daha çok tercih edilmektedir. Bir halının dokunması altı ila on iki ay sürmektedir. Bu süre zarfında kadın dokumacı diğer günlük işlerini de yapmaktadır. Dikey tezgâhlarda çözgü iplikleri tezgâhın sarma kısmına tutturulup sarılarak gerdirilmektedir. Tezgâh, Fas halkı arasında “Menjej” ya da “Maalim” olarak adlandırılmaktadır (Görsel 2), (Ait Ahmed, sözlü görüşme, 2022).



Görsel 2: Dikey Dokuma Tezgâhı (Mohamed, 2022).

El halısı dokunmasında kullanılan yardımcı malzemeler arasında çözgü direği, kirkıt, makas ve bıçak bulunmaktadır. Çözgü çekmeye yarayan alete çözgü direği denilmektedir. Zincir direğinin üzerine bir ucu sabit, diğer ucu özel bir vida ile ileri geri hareket ettirilebilen iki adet demir çubuk yerleştirilmektedir (El-Bargui, sözlü görüşme, 2022). Kirkıt, tahta veya demir saplı, kurşun gövdeli, tarak benzeri dişleri olan, dişleri iplerin arasına girerek düğümleri sıkıştırmak için kullanılan ahşap veya demir bir alettir. (Görsel 3). Makas, halının ilmek boylarını aynı hav yüksekliğinde kesmek için kullanılmaktadır. Ayarlanabilir ve ayarsız olmak üzere iki tip makas bulunmaktadır. Ayarlanabilir makaslar, halının hav yüksekliğinin her yerde aynı olmasını sağladığı için daha çok tercih edilmektedir. Bıçak, halının ilmek ipliklerini kesmek için kullanılmaktadır (Ait-Ahmed, sözlü görüşme, 2022).



Görsel 3: Kirkıt, Taznakht (Mohamed, 2022).

Taznakht halılarının dokumasında genellikle yün ve pamuk iplikleri kullanılmaktadır. Halı dokumalarında atkı, çözgü ve ilmek olmak üzere üç tip iplik bulunmaktadır (El-Bargui, sözlü görüşme, 2022). İplik yapımında basit aletler kullanılmaktadır. İğ, Fas halkı arasında “Maghzel” olarak adlandırılmaktadır. Ağaçtan yapılan, yukarıdan aşağıya incelererek uzayan, takriben 4 cm çapında, 35 cm uzunluğunda kalın ucu üstte ve “Ger” adı verilen metal kancalı yün eğirme aletidir (Ait Ahmed, sözlü görüşme, 2022). Taznakht halılarının atkısında yün iplik kullanılmaktadır. İlkbahar ve sonbaharda kırkılan yünler yıkandıktan sonra taranmaktadır. Kirmen, çıkırık gibi aletlerle eğirilerek iplik yapılmaktadır. Daha sonra gelep yapılan iplikler boyanması için hazırlanmaktadır.

Taznakht Halı Dokumalarında Kullanılan Boyalar ve Renkler

Doğal boyama Taznakht’ta çok eski bir uygulamadır. Uzun yıllardır birçok el sanatları için gerekli olan boya; bitkilerin kökleri, gövdeleri, yaprakları ve çiçeklerinin hem taze hem de kurutulmuş olarak kullanılmasıyla elde edilmektedir. Doğal boyamacılıkta, boya olarak bazı toprak ve minareler de kullanılmıştır (El-Bargui, sözlü görüşme, 2022), (Görsel 4).

Taznakht halılarında yaygın kullanılan renkler arasında sarı, kırmızı ve mavi bulunmaktadır. Sarı renk, Siroua’da yabani olarak yetişen “Achfoud” adlı bir tür bitkiden elde edilmektedir. Bu çalının sarı çiçekleri toplanmakta ve güneşte kurutulmaktadır (El-Bargui, sözlü görüşme, 2022). Kırmızı, bölgede yabani olarak yetişen “Taroubia” adlı bir bitkiden elde edilmektedir. Bu bitkinin kökleri boya olarak kullanılmak üzere güneşte kurutulmaktadır. Mavi, “Nila” adı verilen ve sapı 80cm yüksekliğine ulaşan çivit ağacından elde edilmektedir. Kına, safran ve soğan kabukları da boyamada kullanılmaktadır (Ait-Ahmed, sözlü görüşme, 2022).

Boyamadan önce çarktaki bükümlü iplikler çile haline getirilmektedir. Geleplerin uçları bağlanarak birbirine karışmaları engellenmektedir. Boyar maddeleri yünlü elyafa sabitlemek için çeşitli mordan maddeleri kullanılmaktadır. Bunlar arasında bulunan şap, yerel olarak “Azarif” olarak adlandırılmaktadır. Azarif Siroua’dan çıkartılmaktadır (El-Bargui, sözlü görüşme, 2022).



Görsel 4: Doğal Boyama, Taznakht (Labdaoui, 2022).

Taznakht Halı Dokumalarının Teknik, Kalite, Boyut, Motif Ve Kompozisyon Özellikleri

Halı dokumalarında, dokuyucu çözgü sayısını hesaplanarak çözgüsünü hazırlamakta, tezgâha aktarmakta ve desene göre düğümünü uygulamaktadır. Her düğüm sırası tamamlandığında atkı atılıp kirkitle sıkıştırılmakta ve makasla havları belirlenen yükseklikte kesilmektedir. Dokuma biraz ilerledikten sonra tezgâh gevşetilmekte, dokuma alt ağaca sarılmaktadır (Ait Ahmed, sözlü görüşme, 2022). Dokuma işlemi bittikten sonra çözgü iplikleri kesilerek uçları kapatılmakta veya çözgü ile saçaklar oluşturulmaktadır. Düğümlerin oluşturulmasında Berberi düğümü ve Gördes düğümü kullanılmaktadır. Fas Berberi halıları, kendine özgü düğüm tekniği ile ayırt edilmektedir. Dayanıklılığı ile tanınmakta ve Berber düğümü olarak bilinmektedir (Chtatou, 2019: 3), (Görsel 5). Berber düğümü günümüzde kullanımı azalan düğüm tipleri arasındadır. Sağlam fakat karmaşık bir düğüm tekniğine sahip olan berberi düğümü halı üretiminin %10'unda uygulanmaktadır (Acar, 2017: 66).



Görsel 5: Berberi düğümü (Mohamed, 2022).

Fas'taki halılara Berber dilinde "Tazerbit" denilmektedir. Tazerbit dokumalarının iki tipi bulunmaktadır. Birinci tip: düğüm ve kilim tekniğinin bir arada kullanıldığı dokumalardır. Birçok bölgede bunlara "Glaw" ya da "Ouaouzgit" halıları denilmektedir (Görsel 6). İkinci tipte ise sadece düğüm kullanılarak dokunmakta ve bu dokumaya Tazerbit denilmektedir (Ait Ahmed, sözlü görüşme, 2022). Halıların 10cmx10cm alanda bulunan ilmek sıklıkları; 13 x 21, 20 x 23, 18x 22, 16 x 20 arasında, hav yükseklikleri ise 0,4 cm,1 cm, 1,1 cm, 1,3cm, 1,5cm arasında değişmektedir.



Görsel 6: Glawa dokuma (Labdaoui, 2022).

Halılar genellikle orta veya küçük boyutta üretilmektedir. Herhangi bir kabilenin veya kişinin sosyal konumu, halının büyüklüğü ile tanımlanmaktadır. Abartılı uzunluğu ve kısa genişliği ile karakterize edilen ölçüler ise, yalnızca Kasbalar'da yaşayan zengin ve güçlü kabilelerde görülmektedir. Kasbalar'ın oda ve koridorlarına, uzunlukları ve genişliklerine göre halıların boyutları belirlenerek dokunmaktadır (Amzil, sözlü görüşme, 2022). Halıların boyutları; 97 cm x 113 cm, 120 cm x 240cm, 122 cm x 208 cm, 124 cm x 270 cm, 130 cm x 290 cm, 133 cm x 157 cm, 135 cm x 220 cm arasında değişmektedir.

Taznakht halılarının motifleri tarih boyunca halkın duygularını dekoratif yollarla ifade etmiş, bir sanat nesnesi olmuştur. Amazigh halılarının motiflerini, kaya resimleriyle karşılaştırdığımızda, Paleolitik döneme kadar uzanan benzerlikler görülmektedir (Amzil, sözlü görüşme, 2022). Semboller, zaman içinde farklı medeniyetlerin özgün bir ürünüdür ve medeniyetlerin dayandığı insanoğlunun inanç, fikir ve tabiatlarının açıklayıcı bir aynasıdır. Motiflerin oluşturulma şekli ve görsel anlatımı bir medeniyetten diğerine farklılık göstermektedir. Taznakht halılarında Amazigh sembolleri nokta, paralel, kesişen ve zikzak çizgileri gibi geometrik birimler ile eşkenar dörtgen ve üçgenlerin ortak

kullanımı esas alınarak oluşturulmuştur. Aslında bu motifler, dövmelerde, tekstillerde ve çömlerle yaygın olarak kullanıldığı gibi, Berberilerin yaşadıkları tüm geniş topraklarda kullanılmıştır (Triki, 2014: 204). Birçok sembolün anlamı zamanla kaybolmuştur. Anneler ve büyükanneler nesiller boyunca belirli kalıpları, tasarımları aktarmış olsalar da dokumacılar öğrendiklerini basitçe aktarmadıklarını ve bunun ne anlama geldiğini açıkça ifade edemediklerini belirtmektedirler. Zikzak desenine, nazarı çıkartan orak veya makas olarak atıfta bulunmaktadır. Elmas ve üçgen genellikle bir aynayı veya gözü temsil ettiği şeklinde yorumlanmaktadır (Triki, 2014: 207-211), (Görsel 7-8).



Görsel 7: Soldan sağa; yıldırım, testere, akrep (Triki, 2014: 211).



Görsel 8: Soldan sağa; örümcek, göz, insan (Triki, 2014: 207, 211).

Genellikle tasarımlar, dokuyucu tarafından belirlenmektedir. Tazerbit'in kompozisyonu, ortasında sembollerle süslenmiş alan olan bir çerçevenin varlığı ile karakterize edilmektedir. Glawa halılarının kompozisyonunda, ortasında uzunluk veya genişlik olarak bölünmüş alan olan ana çerçevenin varlığı ile karakterize edilmektedir.

Halı Örnekleri



Görsel 9: Örnek 1. Halı (Mohamed, Taznakth, 2022).

Görsel 9, örnek 1’de bulunan halı (Tazerbit) 1949 yılında dokunmuş, 135cmx220cm ebatlarındadır. Düğüm tekniği Gördes’tir. 14x19 (10cmx10cm) ilmek kalitesinde ve 1cm hav yüksekliğindedir. Halıda sarı, kırmızı, kahve-rengi, krem renkleri kullanılmıştır. İnce kenar suyunda yıldırım motifi, dışında çiçek motifi bulunmaktadır. Üst ve alt kırmızı kenar suyunda aslan patisi ve örümcek motifleri yer almaktadır. Orta sarı parçada yıldırım, ibrik, yaz, karanfil ve makas motifleri yerleştirilmiştir.



Görsel 10: Örnek 2. Halı (Mohamed, Taznakth, 2022).

Görsel 10, örnek 2’de bulunan halı (Tazerbit) 1952 yılında dokunmuş, 122cmx208cm ebatlarındadır. Düğüm tekniği Gördes’tir. 15x19 (10cmx10cm) ilmek kalitesinde ve 1cm hav yüksekliğindedir. Halıda sarı, siyah, kırmızı, krem, yeşil renkleri kullanılmıştır. Kenarsuyunun en dışında tarak, içinde horoz ve yıl-

dırım motifleri bulunmaktadır. Orta zeminde siyah ve krem rengi elmas motifi yerleştirilmiştir. Elmas motiflerinin ortasında güneş motifi bulunmaktadır.



Görsel 11: Örnek 3. Halı (Mohamed, Taznakht, 2022).

Görsel 11, örnek 3’de bulunan halı (Tazerbit) 1954 yılında dokunmuş, 120cmx240cm ebatlarındadır. Düğüm tekniği Gördes’tir. 16x20 (10cmx10cm) ilmek kalitesinde ve 1,5cm hav yüksekliğindedir. Halıda turuncu, siyah, krem, mor renkleri kullanılmıştır. Kenar suyunda zikzak motifleri, orta kısımda siyah zemin üzerine elmas motifleri yerleştirilmiştir. Halı, geometrik kompozisyonda düzenlenmiştir.



Görsel 12: Örnek 4. Halı (Mohamed, Taznakht, 2022).

Görsel 12, örnek 4’de bulunan halı (Tazerbit) 1962 yılında dokunmuş, 137cmx163cm ebatlarındadır. Düğüm tekniği Gördes’tir. 18x22 (10cmx10cm) ilmek kalitesinde ve 1,5cm hav yüksekliğindedir. Halıda sarı, turuncu, kırmızı,

kahverengi, krem, siyah renkleri kullanılmıştır. Kenar süsünün en dışında tarak ve üçgen, içinde yıldırım motifleri bulunmaktadır. Kırmızı ve sarı zemin üzerinde ayna, elmas, göz, testere, üçgen ve tohum motifleri yerleştirilmiştir.



Görsel 13: Örnek 5. Halı (Mohamed, Taznakth, 2022).

Görsel 13, örnek 5’de bulunan halı (Glawe) 1930 yılında dokunmuş, 135cmx344cm ebatlarındadır. Yaygıda, Berber düğümü, kilim, cicim dokuma teknikleri kullanılmıştır. 15x21 (10cmx10cm) ilmek kalitesinde ve 0,9cm hav yüksekliğindedir. Yaygıda sarı, turuncu, kırmızı, siyah, krem, yeşil, mavi, mor renkleri kullanılmıştır. Kenarsuyunda akrep, örümcek, aslan patisi ve parmak motifleri yer almaktadır. Zemin yatay ve dikey bir şeritle dört parçaya ayrılmıştır. Her şerit üzerinde akrep motifi bulunmaktadır. Ayrıca her parçada krem, siyah ve turuncu şeritler üzerinde akrep, örümcek, testere, üçgen ve aslan patisi motifleri yer almaktadır.



Görsel 14: Örnek 6. Halı (Mohamed, Taznakth, 2022).

Görsel 14, örnek 6'da bulunan halı (Glawa) 1952 yılında dokunmuş, 122cmx208cm ebatlarındadır. Yaygıda, Gördes düğümü, kilim, cicim dokuma teknikleri kullanılmıştır. 15x19 (10cmx10cm) ilmek kalitesinde ve 1cm hav yüksekliğindedir. Yaygıda sarı, turuncu, kahverengi, krem, siyah, mor renkleri kullanılmıştır. Kenarsuyunda yıldırım motifi bulunmaktadır. Zemine krem, siyah, turuncu şeritler yerleştirilmiş ve üzerinde göz, elmas, aslan patisi, örümcek, testere ve güneş motifleri yer almaktadır.



Görsel 15: Örnek 7. Halı (Labdaoui, Marakeş, 2022).

Görsel 15, örnek 7'de bulunan halı (Tazerbit) 2013 yılında dokunmuş, 105cmx155cm ebatlarındadır. Yaygıda, Gördes düğümü kullanılmıştır. 15x20 (10cmx10cm) ilmek kalitesinde ve 1cm hav yüksekliğindedir. Yaygıda krem, mavi kullanılmıştır. Sade bir kompozisyon sahiptir. Krem rengi zemin üzerine elmas, göz ve çizgi motifleri yerleştirilmiştir.

Sonuç ve Öneriler

Taznakht halı dokumaları, üretiminde kullanılan hammadde ve teknik özellikleri açısından Fas'ın kültür mirası listesinde yerini almıştır. Fas'ta özellikle Taznakht'ta halı dokumacılığı geleneksel olarak devam etmektedir. Taznakht'ın

birçok yerinde halılar geleneksel olarak hem ihtiyaçları karşılamak hem de ticari olarak dokunmaktadır. Halılar bölgenin şartlarına ve kültürel özelliklerine göre farklılık göstermektedir. Böylece yörelere has renk, motif ve kompozisyon özellikleri ön plana çıkmakta ve halı karakterini oluşturmaktadır. Amazigh kabileleri, halkın tarihinin ve kültürünün ürünü olan Fas halılarını geleneksel olarak dokumaktadır. Kabileler bugün hala dağlarda yaşamakta ve bilgi birikimini anneden kıza aktarmaktadır. Yörede el dokumacılığı ile uğrasan kişilerin çoğunluğu kadındır. Kadınlar, eski Berberi geleneği olan halı dokuma sanatını sürdürmeye çalışmaktadır.

Her biri özel çalışma ürünü olan desenler, sanatkârın kendine ait tarzı olduğuna işaret etmektedir. Bazı motifler, zamanla kabilelerin simgesi haline gelmiş, bu da dokunan halının deseninden hangi kabileye ait olduğunun anlaşılmasını sağlamıştır. Fas'ın güneyindeki Ouarzazat ilinin Taznakht bölgesinde yaşayan Berberi kadınlar dokudukları halılar ile geleneklerini ayakta tutmaya çalışmaktadır. Bu sanat kadınlar tarafından nesilden nesille aktarılmıştır. Dokuma yapanların çoğunluğu dokumayı ailesinden öğrenmiş ve gelenek olarak devam ettirmiştir.

İncelenen dokuma örneklerinde; ana renklerin yanında, siyah, mor, krem, bordo renklerinin uygulandığı belirlenmiştir. Ouarzazat ili Taznakht kasabası doğal boyamacılığı konusunda tecrübeli boyama ustasının azalması Taznakht'ta doğal boyama konusundaki bilgi ve geleneklerin kaybolmaya yüz tuttuğunu göstermektedir. Doğal boyama işinden uzaklaşılmasının nedenleri arasında safran gibi bazı bitkilerin azlığı, pahalılığı ya da yünün doğal boyalarla boyanmasının uzun zaman alması bulunmaktadır. Amazigh halkı, Berber düğümü adı verilen ve Taznakht halılarında artık nadiren görülen özel bir düğüm kullanmıştır. Günümüzde dokunan halı örnekleri incelendiğinde Gördes düğümünün uygulandığı tespit edilmiştir.

Amazigh ve özellikle Taznakht halılarının birçok sembolü cinsel sembolizmden gelmektedir. Kadını, erkeği, iki cinsiyetin karşılaşmasını, evliliği, aşkı, sevgiliyi, hamileliği, doğumu ve hayatı farklı Görsellerde temsil etmektedir. Diğer semboller doğurganlık, hayatta kalma, koruma, doğal ve tarımsal dünya ile ilgilidir. Çoğu halı güçlü kültürel geleneklere sıkı sıkıya bağlı topluluklarda semboller tarafından dokunmaktadır. Halılar sembolizmle doludur. Genellikle her parçayı dokuyan kadının hikâyesini anlatmaktadır. Halıların kompozisyon özellikleri farklılık göstermektedir. Birçok sembolün anlamı zamanla unutulmuştur. Aile büyükleri sembollerin anlamlarını nesillere aktarmayı istese de yapılan görüşmelerde, çoğu dokuyucu teknikleri bilmesine rağmen sembollerin anlamlarını bilmediklerini ifade etmişlerdir.

Taznakht halıları ilk önceleri ticari amaçla dokunmamıştır. Zaman içerisinde ününün artmasıyla, yurt dışından gelen talepler doğrultusunda ticari amaçla dokunmaya başlamıştır. Ticari amaçla üretim halılarının, kalite, kullanılan hammadde, semboller ve kompozisyonunda değişiklikler meydana gelmesine sebep olmuştur. Taznakht bölgesinde birçok kooperatif kurulmuş ve bu tarihi sanatın gelişmesine yardımcı olmuştur. Şu anda Taznakht bölgesinde çok sayıda halı sanatçısı bulunmaktadır. Böylece Taznakht, geleneksel el sanatları, özellikle halılar için önemli bir merkez haline gelmiştir. Taznakht halılarının yurt içinden ve yurt dışından talep edilmesi dokumacıları yeni tasarımlar geliştirmeye yöneltmiştir.

Taznakht halıları özelliklerini yansıtan, zengin motif ve renkleriyle özel olan bu Amazigh halı dokumalarının yörede yeniden canlanması için bazı tedbirlerin alınması önerilmektedir. Taznakht'ta kısıtlı iş imkânlarının bulunması, halkı ekonomik anlamda zorlamaktadır. Halı dokumacılığının canlandırılması amacıyla yapılacak projeler halka iş imkânı sunacaktır. Taznakht halılarının tarihinin, sanatsal özelliklerinin araştırılması için projeler hazırlanıp bölgenin kültürünün gelecek kuşaklara aktarılması sağlanmalıdır.

Kaynakça

- Acar, S. ve Tosun, E. (2017). Anadolu havlı yer yaygılarının yapısal açıdan dünyadaki benzerleriyle birlikte incelenmesi ve bir sınıflandırma önerisi. *Yedi Dergisi*, (18), 61-73. <https://doi.org/10.17484/yedi.328410> (erişim 30.02.2022).
- Berberiler. (2022, 12 Ağustos). Wikipedia içinde. <https://tr.wikipedia.org/wiki/Berberiler>
- Cheriguen, F. (1987) Barbaros Ou Amazigh. *Ethnonymes Et Histoire Politique En Afrique Du Nord*. Mots. 955 (15), 7-22. https://www.persee.fr/doc/mots_02436450_1987_num_15_1_1349 (erişim 03. 09. 2021).
- Chtatou, M. (2019). The Jajouka Master Musicians: A Universal Hymn To Tolerance And Peace From Morocco To The World. https://www.researchgate.net/publication/335834528_The_Jajouka_Master_Musicians_A_Universal_Hymn_to_Tolerance_and_Peace_from_Morocco_to_the_World. (erişim 15. 01. 2022).
- Chtatou, M. (2020). Les Imazighens, Qui Sont Îls Et Que Veulent Îls. <https://fr.akalpress.com/5550-les-imazighens-qui-sont-ils-et-que-veulent-ils/>. (erişim 15. 01. 2022).
- Cotter, H. (2010). “Wild, Not Woolly, Berber Rugs”. In : The New York Times du

- 22juillet. <https://www.nytimes.com/2010/07/23/arts/design/23rags.html?a-uth=loggingoogle1tap&login=google1tap> (erişim 16.05.2021).
- Dursun, Y. H. (1992). Berberiler. TDV İslâm Ansiklopedisi. 5(1), 478-483, <https://cdn2.islamansiklopedisi.org.tr/dosya/5/C05002114.pdf>. (erişim 15. 01. 2021).
- Kaban, H. (2015). Bir Gökyüzü Ülkesi, Endülüs'ün Karşı Yakası: FAS. Artı, 90 (10), 64-71. <https://harunkaban.com/gokyuzu-ulkesi-endulusun-karsi-yakasi-fas/> (erişim 22. 03. 2021).
- Laabid, M. (2008). La Derâa Et La Melhfa : Simplicité Et Élégnance Aux Couleurs Du Sud. <https://aujourd'hui.ma/culture/la-deraa-et-la-melhfa-simplicite-et-elegance-aux-couleurs-du-sud-88659> (erisim 03. 10. 2021).
- Naji, M. (2007). Weaving And The Value Of Carpets: Female Invisible Labour And Male Marketing In Southern Morocco. [Unpublished PhD Thesis]. University College. Department of Anthropology, London. <https://discovery.ucl.ac.uk/id/eprint/1444467/1/U591772.pdf> (erişim 05.11. 2021).
- Nejme, F. Z., Boulaknadel, S., Aboutajdine, D. (2012). Toward An Amazigh Language Processing. In Proceedings Of The 3rd Workshop On South And Southeast Asian Natural Language Processing, [Bildiri Sunumu], Mumbai, India, <https://aclanthology.org/W12-5015/> (erişim 16.05.2022).
- Ocak, Z., S. (2015). Fas ve Cezayir'de Berberi Kimlik ve Siyaseti 1 [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Marmara Üniversitesi. <https://acikbilim.yok.gov.tr/handle/20.500.12812/666780> (erişim 08.06.2021).
- Taznakht (2022, 12 Ağustos). Wikipedia içinde. <https://en.wikipedia.org/wiki/Taznakht>
- Telli, D. (2010). Konutun toplu konuta kadar evrimi ve toplu konut örneklerinin iç mekânlarının incelenmesi. [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp> (erişim 04.03.2021).
- Triki, L. (2014). L'artisanat Berbère: Permanence Des Matériaux, Symbolisme Des Formes. [Unpublished PhD Thesis]. Université Paris Ouest, Nanterre. <https://bdr.parisnanterre.fr/theses/internet/2014PA100120.pdf> (erişim 20.08.2022).
- Kaynak Kişiler
- Amzil, Mohamed. (2022). Fas Ouarzazat Bölgesi Kültür Bakanlığı Direktörü. Sözlü görüşme, Fas.
- Ait-Ahmed, Mohamed. (2022). Taznakht El Dokuma ve Bitkisel Boyama Yöntemleri Uzmanı. Sözlü görüşme, Fas.
- El-Bargui, Rachida. (2022). Angouan El Sanatları Kooperatifi Başkanı. Sözlü görüşme, Fas.

Görsel Kaynakça

Görsel 1: Mohamed Ait-Ahmed, 2022.

Görsel 2: Mohamed Ait-Ahmed, 2022.

Görsel 3: Mohamed Ait-Ahmed, 2022.

Görsel 4: Labdaoui, Randa, 2022.

Görsel 5: Mohamed Ait-Ahmed, 2022.

Görsel 6: Labdaoui, Randa, 2022.

Görsel 7: Triki, L. (2014). L'artisanat Berbère: Permanence Des Matériaux, Symbolisme Des Formes. [Unpublished PhD Thesis]. Université Paris Ouest, Nanterre.

Görsel 8: Triki, L. (2014). L'artisanat Berbère: Permanence Des Matériaux, Symbolisme Des Formes. [Unpublished PhD Thesis]. Université Paris Ouest, Nanterre.

Görsel 9: Mohamed, Ait Ahmet, Taznakth, 2022.

Görsel 10: Mohamed, Ait Ahmet, Taznakth, 2022.

Görsel 11: Mohamed, Ait Ahmet, Taznakth, 2022.

Görsel 12: Mohamed, Ait Ahmet, Taznakth, 2022.

Görsel 13: Örnek 5. Mohamed, Ait Ahmet, Taznakth, 2022).

Görsel 14: Örnek 6. Mohamed, Ait Ahmet, Taznakth, 2022).

Görsel 15: Örnek 7. Labdaoui, Randa, Marakeş, 2022).

3. BÖLÜM

RENK YOLUYLA ANLAM ÜRETİMİ: KAVRAMSAL SANAT ÇERÇEVESİNDE ŞIRINGA BOYAMA TEKNİĞİ İLE GELİŞTİRİLEN ETEK TASARIMLARI

Öğr. Gör. Sema ÖZHAN

Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi,
scelik@nku.edu.tr

<https://orcid.org/0000-0001-5352-3735>

Giriş

Renk, insanlık tarihi boyunca yalnızca estetik bir unsur olmanın ötesinde, anlam üretimi, kimlik inşası ve kültürel belleğin temel göstergelerinden biri olarak işlev görmüştür. Geleneksel toplumlarda renkler, kozmolojik tasavvurların, yön sembolizminin, kutsallık atıflarının ve toplumsal düzen anlayışının görsel karşılıklarını oluşturarak kültürel kodların aktarımında güçlü bir sembolik dil oluşturmuştur (Ögel, 2010, s. 287–295). Türk kültüründe ise ak, kırmızı, gök, kara ve sarı gibi renkler, yalnızca betimleyici özellikler taşımakla kalmayıp, varlık anlayışı ve evren tasavvuru ile ilişkili simgesel göstergeler olarak anlamlandırılmıştır.

Tarihsel süreç içerisinde bu sembolik dilin önemli taşıyıcılarından biri tekstil yüzeyleri olmuştur. Özellikle Türk kültüründe halı ve kilimler, renk ve motif aracılığıyla toplumsal hafızayı, inanç sistemlerini ve kozmolojik tasavvurları aktaran görsel anlatı alanları olarak öne çıkmaktadır. Bu geleneksel anlatım biçimi, zamanla giyim ürünlerine de yansımış ve giysi, işlevsel bir nesne olmanın ötesinde, kültürel kimliğin ve sembolik anlamın beden üzerinden görünür kılındığı bir ifade alanına dönüşmüştür. Giysilerin önemli bir parçası olan etek ise farklı formlarda beden hareketi ile kurduğu ilişki ve dairesel–katmanlı yapısı sayesinde, merkez–çevre kurgusuna açık bir yüzey sunarak renk aracılığıyla anlam üretimi için elverişli bir zemin oluşturmuştur.

Bu çalışma, Türk kültüründeki renk sembolizmini kavramsal sanat perspektifiyle incelemekte ve şırınga ile boyama tekniği kullanılarak geliştirilmiş etek tasarımlarında rengin bir anlatı ve ifade aracı olarak kullanılabileceğini ortaya koymayı amaçlamaktadır. Şırınga ile boyama tekniği, yönlendirilebilir renk akışı ve kontrollü uygulama imkânı sağlaması açısından, kavramsal sanatın düşünceyi malzeme aracılığıyla görünür kılma yaklaşımıyla doğrudan örtüşmektedir. Bu bağlamda tasarımlar, yalnızca estetik yüzey düzenlemeleri değil; aynı zamanda kültürel hafızanın çağdaş bir yorumla yeniden üretildiği kavramsal anlatı alanları olarak değerlendirilmiştir. Kültürel hafıza bu bağlamda, tarihsel deneyimlerin ve sembolik birikimin çağdaş tasarım diliyle yeniden üretimini mümkün kılan dinamik bir alan olarak önem kazanmaktadır.

Günümüzün bilgi, yaratıcılık ve yenilik temelli rekabetçi ortamında, eğitim süreçlerinin yalnızca teknik beceri kazandıran bir yapıdan öteye geçerek, geçmiş ile gelecek arasında anlamlı bağlar kurabilen bireyler yetiştirmesi de gerekmektedir (Uçak ve Erdem, 2020). Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi Teknik Bilimler MYO. Giyim Üretim Teknolojisi Programı Hazır Giyim Üretimi I dersi kapsamında öğrenciler, Türk kültüründeki renk sembolizmini araştırmış, tarihsel referansları şırınga boyama tekniği aracılığıyla çağdaş tasarımlara dönüştürmüşlerdir. Kültürel belleğin yalnızca aktarılan değil, yaratıcı biçimde dönüştürülen bir yapı olduğu deneyimsel olarak ta ortaya koymuşlardır.

Şırınga ile Boyama Tekniği: Tanımı ve Tarihçesi

Şırınga ile boyama tekniği, geleneksel tekstil boyama uygulamalarından ayrılarak kumaş yüzeyine doğrudan renk uygulanmasını sağlayan süreç odaklı ve deneysel bir yöntem olarak çağdaş tekstil sanatında yer bulmuştur. Teknik olarak boya çözeltisinin şırınga veya benzeri ince uçlu araçlarla kumaş yüzeyine uygulanmasına dayanan bu yöntem, üretim sürecinde rastlantısallık, malzemenin davranışı ve anlık müdahaleler gibi unsurları öne çıkarmaktadır. Bu bağlamda şırınga ile boyama tekniği yalnızca bir renk uygulama aracı değil; boya, yüzey ve üretim süreci arasındaki fiziksel ve kimyasal etkileşimleri görünür kılan deneysel bir üretim yöntemi olarak değerlendirilmektedir.

Kavramsal olarak şırınga ile boyama tekniği, geleneksel tekstil boyama yöntemlerinde yaygın olarak kullanılan daldırma ya da bağlama–rezist teknikleri gibi boya banyosuna batırarak gerçekleştirilen renklendirme süreçlerinden farklıdır. Özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren tekstil sanatında ortaya çıkan deneysel yaklaşımlar, boya ile yüzey arasındaki kontrol ilişkisini yeni-

den tartışmaya açmış ve boyama sürecini teknik bir işlemden ziyade araştırma ve müdahale alanı olarak konumlandırmıştır (Dormer, 1997; Adamson, 2007, s.135).

Şırınga ile boyama yöntemi, tarihsel olarak sanatsal üretim süreçlerinde ortaya çıkan deneysel bir uygulama olduğundan endüstriyel tekstil boyamacılığı literatüründe spesifik bir yöntem olarak tanımlanmamıştır. Bunun yerine çağdaş sanat ve yüzey tasarımı literatüründe **“akışkan boya uygulamaları”**, **“araçla müdahale”** ve **“direkt boya teknikleri”** gibi başlıklar altında dolaylı biçimde ele alınmaktadır. Boyama tekniklerinin kültürel ve bilimsel gelişimini ele alan çalışmalar ise bu tür deneysel yaklaşımların ortaya çıkmasına teorik zemin hazırlamaktadır (Nieto-Galan, 2001, s.91).

Geleneksel tekstil boyamacılığında hâkim olan standardizasyon, tekrarlanabilirlik ve kontrol anlayışının aksine, direkt uygulamaya dayalı bu yöntemler boya akışının öngörülemezliği, anlık müdahaleler ve malzeme ile sanatçı arasındaki doğrudan etkileşime dayalı bir üretim anlayışını öne çıkarmaktadır. Bu bağlamda teknik, çağdaş tekstil sanatında görülen monoprinting, akışkan boya uygulamaları ve performatif yüzey müdahaleleriyle de paralellik göstermektedir. Lif sanatı alanında gerçekleştirilen birçok çağdaş üretimde boya, kontrollü bir dağılımdan ziyade malzemenin davranışı aracılığıyla yüzeyde kendiliğinden şekillenen bir ifade aracına dönüşmektedir (Url-11).

Şırınga ile boyama tekniği bu çerçevede pigmentlerin yüzeyle temasını lokalize ederek kontrol ve rastlantı arasındaki ilişkiyi yeniden kurgulamaktadır. Boyanın ince uçlu bir araçla uygulanması, sanatçının müdahale alanını belirli ölçüde yönlendirmesine olanak tanırken, kumaşın lif yapısı ve emiciliği nedeniyle oluşan akışkan yayılım yüzeyde beklenmedik görsel etkiler ortaya çıkarabilmektedir. Bu özellik, tekniğin hem kontrollü hem de deneysel bir karakter taşımasını sağlamaktadır.

Bu çerçevede şırınga ile boyama tekniği, yaratıcılık ve kontrol paradigmasının yeniden tanımlandığı çağdaş üretim alanlarında yer almaktadır. Boya uygulama aracı, yüzey ve pigment arasındaki etkileşimi yeniden şekillendirerek süreç ve malzeme odaklı üretim anlayışını güçlendirmektedir. Böylece teknik yalnızca yeni bir boya uygulama yöntemi değil; aynı zamanda deneysel boyama pratiğinin epistemik bir parçası olarak değerlendirilebilir. Boya yüzeyle buluştuğu anda oluşan akışkan izler, üretim sürecini görünür kılarak estetik, kavramsal ve üretimsel değerlerin birlikte ortaya çıkmasına olanak tanımaktadır.

Günümüzde batık ve bağlama boyama teknikleri sürdürülebilirlik, geri dönüşüm ve bireysel üretim pratikleri bağlamında yeniden yorumlanmaktadır.

Özellikle **COVID-19 pandemisi** sürecinde kendin yap (DIY) uygulamalarına yönelik ilginin artması, tekstil yüzeyine doğrudan müdahale edilen deneysel boyama tekniklerinin yeniden gündeme gelmesine katkı sağlamıştır (Gwilt, 2020, s.120). Bu bağlamda şırınga ile boyama tekniği, tarihsel direnç boyama geleneklerinden beslenen; ancak boya uygulamasında daha yüksek kontrol ve yönlendirme imkânı sunan çağdaş bir yüzey oluşturma yöntemi olarak değerlendirilmektedir.

Türk Kültüründe Renk Sembolizmi

Türk kültüründe renkler, yalnızca estetik tercihlerin bir sonucu olmayıp; kozmolojik tasavvurların, yön sistemlerinin, siyasal meşruiyet anlayışının ve toplumsal düzenin sembolik ifadeleri olarak konumlandırılmıştır. Bu bağlamda renkler, kültürel anlam üretiminde etkin rol oynayan ve kolektif bilinçte yer etmiş göstergeler olarak değerlendirilmektedir.

Orta Asya Türk düşüncesinde evren, yönle göre organize edilmiş kozmik bir düzen içerisinde kurgulanmış; her yön belirli bir renk ile ilişkilendirilmiştir. Bu sistem, yalnızca mekânsal bir yönlendirme modeli değil, aynı zamanda metafizik ve siyasal anlamları da içeren bütüncül bir dünya tasavvurunu yansıtmaktadır. Yön-renk ilişkisi, evrenin düzenini anlamlandıran sembolik bir yapı olarak, Türklerin doğa, inanç ve yönetim anlayışlarını bütünlükten bir sistem ortaya koymaktadır (Ögel, 2010, s. 287–295; Yıldırım, 2012).

Türk kültüründe renklerin kullanım alanı oldukça geniştir. Renkler; destan anlatılarından bayrak ve sancaklara, coğrafi yönlendirmelerden mimari ve satsal üretimlere kadar pek çok alanda karşımıza çıkmaktadır. Bu durum, renklerin yalnızca görsel bir unsur olmadığını; aynı zamanda kültürel kimliğin ve sembolik anlatımın temel bileşenlerinden biri olduğunu göstermektedir.

Bu bağlamda Türk kültüründe en yaygın kullanılan renkler arasında al, ala, boz, gök, kara, kır, kızıl, sarı ve yeşil yer almaktadır. Söz konusu renkler, kullanım bağlamlarına göre farklı anlam katmanları kazanmakta; kimi zaman kutsallık ve meşruiyet, kimi zaman güç ve otorite, kimi zaman ise doğa, yaşam ve dönüşüm gibi kavramlarla ilişkilendirilmektedir. Renklerin bu çok katmanlı yapısı, Türk kültüründe sembolik düşüncenin derinliğini ve sürekliliğini ortaya koymaktadır (Yıldırım, 2012; Bahaeddin Ögel, 2010).

Çalışmanın da temel çıkış noktası olan Türk kültüründe kullanılan renkler, yalnızca estetik bir tercih değil; anlam yüklü, kültürel olarak kodlanmış ve toplumsal hafızada yer etmiş güçlü sembolik araçlar olarak değerlendirilmelidir.

Bu yönüyle renkler, Türk kültürel sisteminin hem görsel hem de düşünsel yapısını anlamının temel anahtarlarından biri olarak karşımıza çıkmaktadır.

Destanlar ve Renk

Destanlar, yalnızca tarihsel olayların anlatımı değil; aynı zamanda toplumsal belleğin, kültürel kodların ve sembolik anlam sistemlerinin taşıyıcısı olan anlatı yapılarıdır. Fuad Köprülü'nün destanları milletin ortak ruhunun ürünü olarak değerlendirmesi ve Zeki Velidi Togan'ın onları millî duyguların yansıması olarak tanımlaması, bu metinlerin çok katmanlı anlam yapısına işaret etmektedir (Köprülü, 2004; Togan, 1981). Bu bağlamda destanlar, Göstergebilim açısından okunabilecek güçlü birer anlam üretim alanıdır (Saussure, 2011; Barthes, 1977).

Göstergebilimsel açıdan renkler, birer “gösterge” olarak yalnızca görsel bir nitelik taşımaz; aynı zamanda kültürel olarak yüklenmiş anlamları (gösterilen) ifade eder (Saussure, 2011). Türk destanlarında yer alan renk kullanımları bu yönüyle değerlendirildiğinde, renklerin toplumsal uzlaşıyla oluşmuş sembolik anlamlar taşıdığı görülmektedir. İncelenen Manas Destanı, Oğuz Kağan Destanı, Dede Korkut Hikâyeleri ve Çora Batır Destanı gibi anlatılarda renkler; kişi adları, mekânlar, ritüeller ve nesneler aracılığıyla anlam katmanları üretmektedir (Yıldırım, 2012; Yıldız, 1995; Togan, 1972; Ergin, 2019; Ortekin, 1939).

Bu çerçevede “ak”, “kara”, “gök”, “kızıl” ve “sarı” gibi renkler, birer görsel nitelikten öte, kültürel kodlara dönüşmektedir. Örneğin “ak” rengi saflık, kutsallık ve meşruiyetin göstergesi olarak; “kara” rengi ise güç, bilinmezlik ya da olumsuzlukla ilişkili bir gösterge olarak karşımıza çıkar. “gök” rengi göksel olanla ve kutsallıkla bağlantı kurarken, “kızıl” canlılık ve toplumsal değerlerle; “sarı” ise çoğu zaman geçiş, yas veya dönüşümle ilişkilendirilmektedir. Bu anlamlar, destan anlatılarında tekrar ederek kolektif bir sembolik dil oluşturmaktadır (Yıldırım, 2012; Barthes, 1977).

Kavramsal sanat perspektifinden bakıldığında ise renkler, yalnızca estetik bir unsur değil, doğrudan anlamın taşıyıcısıdır. Kavramsal sanat yaklaşımında olduğu gibi, burada da önemli olan nesnenin ya da rengin kendisi değil, temsil ettiği düşüncedir (LeWitt, 1967). Destanlarda renklerin kişi adlarına (Ak Padişah, Kara Han), mekânlara (Karatağ, Gökçe Deniz) ve ritüellere (ak kurban, kara otağ) yüklenmesi, onları birer “kavramsal işaret” hâline getirmektedir.

Ritüel pratiklerde renklerin kullanımı da bu anlam üretim sürecini desteklemektedir. Kurban törenlerinde hayvanların renklerine göre seçilmesi, ad koyma merasimlerinde “ak” rengin tercih edilmesi veya yas törenlerinde “kara” ve

“sarı” renklerin öne çıkması, renklerin kültürel birer kod olarak işlediğini göstermektedir (Yıldırım, 2012; Yıldız, 1995).

Dede Korkut Hikâyeleri’nde geçen “kara otağ” ve “ak otağ” ayrımı ise renklerin toplumsal statüyü belirleyen bir işaret sistemine dönüştüğünü göstermektedir (Ergin, 2019; Yıldırım, 2012). Bu bağlamda renkler, bireyin toplum içindeki konumunu belirleyen sembolik göstergeler olarak işlev görmektedir.

Türk destanlarında renkler, göstergebilimsel açıdan çok katmanlı anlamlar üreten ve kavramsal sanat bağlamında değerlendirilebilecek güçlü ifade araçlarıdır. Renkler aracılığıyla kurulan bu sembolik dil, hem kültürel hafızanın aktarımını sağlar hem de anlatıların estetik ve düşünsel derinliğini artırır. Bu yönüyle destanlardaki renk kullanımı, çağdaş sanat pratikleriyle ilişkilendirilebilecek nitelikte kavramsal bir anlam üretim modeli sunmaktadır.

Yön Sistemi ve Renk

Türk kozmolojisinde yön–renk ilişkisi, sistematik ve sembolik bir düzen içerisinde yapılandırılmıştır. Batının “ak” (beyaz), kuzeyin “kara” (siyah), güneyin “kırmızı” (kızıl), doğunun “gök” (mavi) ve merkezin “sarı” renk ile ilişkilendirilmesi, yalnızca coğrafi yön tayinine işaret etmemekte; aynı zamanda evrenin anlamlandırılmasına yönelik bütüncül bir kozmik tasavvuru ortaya koymaktadır. Bu yön–renk sistemi, kültürel kodların mekânsal düzlemde örgütlenmesini sağlayan ve evreni simgesel olarak düzenleyen bir anlam haritası niteliği taşımaktadır (Ögel, 2010, s. 300–305; Yıldırım, 2012).

Göstergebilimsel açıdan değerlendirildiğinde, yönler atfedilen renkler birer “gösterge” olarak işlev görmektedir; yalnızca fiziksel yönleri değil, aynı zamanda bu yönler üzerine yüklenen kültürel ve metafizik anlamları (gösterilen) temsil etmektedir. Bu bağlamda yön–renk sistemi, Türk kültüründe evrenin anlamlandırılmasına yönelik kolektif bir gösterge sistemi olarak okunabilir.

Merkez ile özdeşleştirilen sarı renk, hükümdarlık, otorite ve kozmik düzen kavramlarıyla doğrudan ilişkilidir. Merkez hem evrensel düzenin hem de siyasal birliğin odak noktası olarak kabul edilmiştir. Türk devlet geleneğinde hükümdarın “kut” anlayışı çerçevesinde evrensel düzenin temsilcisi olarak konumlandırılması, merkezin metafizik ve politik anlamını güçlendirmektedir. Bu bağlamda sarı renk, egemenlik, denge ve merkezîyet fikrinin görsel ve kavramsal karşılığı olarak değerlendirilebilir (Ögel, 2010, s. 300–305; Yıldırım, 2012). Kavramsal açıdan sarı, yalnızca bir renk değil; “merkez” fikrinin somutlaştırılmış hâli olarak işlev görmektedir.

Doğu ile ilişkilendirilen gök (mavi) renk ise Gök Tanrı inancı çerçevesinde

anlam kazanmaktadır. Gök rengi, göksel olanı, ilahi düzeni ve sonsuzluk fikrini temsil ederken; yön kavramını metafizik bir düzleme taşımaktadır. Bu doğrultuda renk, yalnızca yön belirleyici bir unsur olmaktan çıkmakta, inanç sistemine ait sembolik bir gösterge hâline dönüşmektedir (Çoruhlu, 2011, s. 118–122; Yıldırım, 2012). Bu durum, renklerin soyut kavramları temsil eden kavramsal işaretler olarak işlediğini göstermektedir.

İktidar ve Renk

Türk devlet geleneğinde renkler, siyasal meşruiyetin ve iktidarın görsel temsilleri olarak önemli bir işleve sahiptir. “Ak” rengi temizlik, doğruluk ve meşruiyet kavramlarıyla ilişkilendirilirken; hükümdarlık sembollerinde ve tören giysilerinde tercih edilmesi bu anlam alanını pekiştirmektedir. Bu bağlamda “ak”, yalnızca bir renk değil, aynı zamanda meşru iktidarın göstergesi olarak işlev gören sembolik bir kod niteliğindedir (Ögel, 2010; Yıldırım, 2012).

Buna karşılık “kara” renk, yalnızca kuzeyi temsil eden bir yön göstergesi değil; aynı zamanda güç, dayanıklılık ve halk ile ilişkilendirilen çok katmanlı bir anlam yapısına sahiptir. Göstergebilimsel açıdan “kara”, bağlama göre farklı anlamlar üreten çok anlamlı (polisemik) bir gösterge olarak değerlendirilebilir.

“Kızıl” renk ise özellikle sancak ve bayrak kültüründe yaşam, mücadele ve bağımsızlık gibi kavramların sembolü olarak öne çıkmaktadır. Bu kullanım, rengin estetik bir unsur olmanın ötesinde, kolektif kimlik ve siyasal aidiyet üretiminde etkin bir rol oynadığını göstermektedir (Ögel, 2010, s. 312–318; Çoruhlu, 2011; Yıldırım, 2012). Bu yönüyle renklerin, siyasal ideolojinin ve toplumsal aidiyetin görsel göstergeleri olarak okunabilir.

Kavramsal sanat perspektifinden bakıldığında, bu renklerin kullanımı doğrudan bir temsil ilişkisi kurmakta; renk, nesneden bağımsız olarak anlamın kendisini taşımaktadır. Kavramsal sanat yaklaşımında olduğu gibi burada da önemli olan, rengin fiziksel varlığından çok, temsil ettiği düşünsel içeriktir.

Ritüeller ve Renk

Renkler, Türk kültüründe geçiş ritüelleri bağlamında da belirleyici bir rol üstlenmektedir. Doğum, evlilik ve ölüm gibi yaşam döngüsüne ait pratiklerde belirli renklerin tekrar eden kullanımı, kültürel belleğin sürekliliğini sağlayan sembolik bir sistem oluşturmaktadır. Örneğin evlilik ritüellerinde kullanılan kırmızı kuşak, koruyuculuk ve bereket anlamlarını taşıırken; yas pratiklerinde “kara” renk hem yön sembolizmi hem de matem ifadesi olarak kullanılmak-

tadır. Bu tekrar eden yapı, rengin toplumsal hafızada kodlanmış ve kuşaktan kuşağa aktarılan bir anlam taşıyıcısı olduğunu göstermektedir (Yıldırım, 2012; Çoruhlu, 2011).

Göstergebilimsel açıdan bu ritüeller, renklerin belirli anlamlarla sabitleyerek toplumsal uzlaşıya dönüştüğü kod sistemleri olarak değerlendirilebilir. Renkler, bu bağlamda ritüel pratiklerin okunmasını sağlayan anahtar göstergeler hâline gelmektedir.

Benzer şekilde, Anadolu halı ve kilimlerinde görülen renk düzenleri yalnızca estetik kompozisyonlar değil; yön, aidiyet ve inanç sistemlerini yansıtan çok katmanlı görsel anlatı alanlarıdır. Renk ve motif birlikteliği, kültürel kodların dokuma yüzeyine aktarılmış hâli olarak okunabilmektedir. Bu yönüyle tekstil yüzeyleri, sembolik anlamların maddi kültür aracılığıyla yeniden üretildiği birer gösterge sistemine dönüşmektedir (Çoruhlu, 2011, s. 170–178; Yıldırım, 2012).

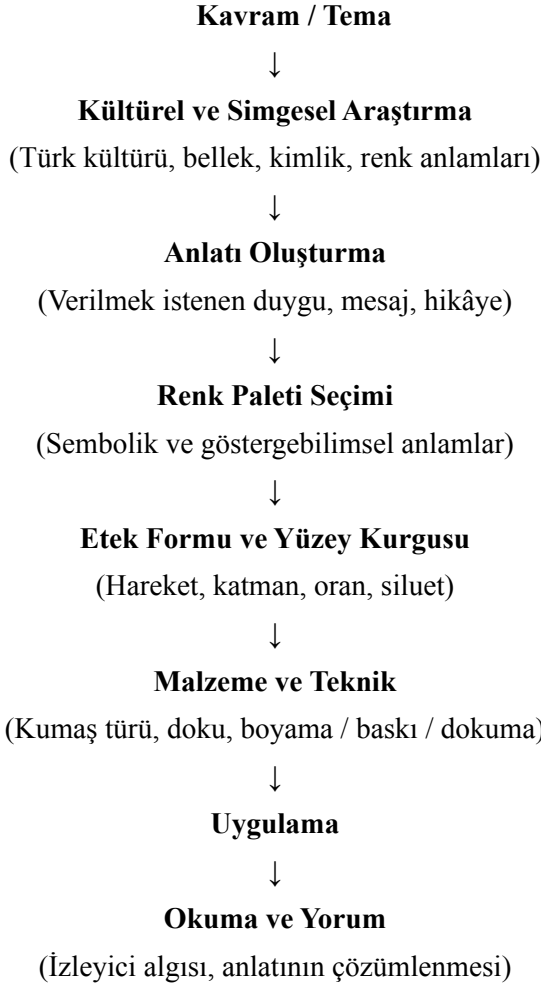
Kavramsal sanat bağlamında değerlendirildiğinde ise bu yüzeyler, yalnızca dekoratif objeler değil; anlamın taşıyıcısı olan görsel metinlerdir. Renk, burada doğrudan bir anlatı aracına dönüşmekte ve kültürel belleğin görünür kılınmasını sağlamaktadır.

Uygulama İncelemesi: Kavramsal Etek Tasarımları

Bu bölümde, araştırma kapsamında birinci sınıf öğrencileriyle gerçekleştirilen kavramsal etek tasarımları, renk–anlam–form ilişkisi bağlamında analitik olarak değerlendirilmektedir. İnceleme yalnızca biçimsel özelliklere odaklanmamakta; renk seçimlerinin kültürel referansları, teknik uygulamanın kavramsal karşılığı ve yüzey kurgusunun anlatı üretme kapasitesi birlikte ele alınmaktadır. Amaç, Türk kültüründeki renk sembolizminin kavramsal sanat perspektifiyle tekstil yüzeyinde nasıl yeniden üretildiğini ortaya koymaktır.

Tasarım Süreci ve Kavramsal Yapılanma

Tasarım süreci, kavramsal sanatın “fikrin biçimden önce gelmesi” ilkesine dayandırılmıştır (LeWitt, 1967). Bu doğrultuda öğrencilerden öncelikle bir kavram belirlemeleri, ardından bu kavramı Türk kültüründeki renk sembolizmiyle ilişkilendirmeleri istenmiştir. Süreç şu aşamalar üzerinden yapılandırılmıştır:



Bu süreç, kavramsal sanat yaklaşımı ile göstergebilimsel yöntemlerin birleşimini yansıtmaktadır; yani renk ve form yalnızca estetik öğeler değil, aynı zamanda anlam taşıyan göstergeler olarak kullanılmaktadır (LeWitt, 1967; Eco, 1976; Yıldırım, 2012). Öğrenciler, renk seçiminde Türk kültüründe kodlanmış sembolik anlamları dikkate alarak, tasarımın hem görsel hem de kavramsal boyutlarını bütünleştirmişlerdir. Bu yaklaşım, kavramsal tasarım pratiğinin temel ilkeleri ile örtüşmekte ve izleyiciye yönlendirilmiş bir okuma deneyimi sunmaktadır (Eco, 1976; LeWitt, 1967).

Etek Üzerinde Renk Yoluyla Anlatı Kurma Süreci

Tasarım süreci, sezgisel yaklaşımların ötesine geçerek, kuramsal temelli bir

üretim pratiğine dönüştürülmüştür. Renk seçimi, bireysel beğeniye dayanmaktan ziyade, tarihsel, mitolojik ve toplumsal referanslarla belirlenmiş; bu sayede tekstil yüzeyi, estetik bir kompozisyon alanından anlam taşıyan bir gösterge sistemine evrilmiştir. Bu yapı, tasarım sürecini sezgisel bir yaklaşımdan çıkarıp, kuramsal temelli bir üretim pratiğine dönüştürmeyi amaçlamıştır. Renk seçimi, bireysel beğeniden ziyade tarihsel ve mitolojik referanslara dayandırılarak yüzey, salt estetik bir kompozisyon alanı olmaktan çıkarılmış, anlam taşıyan bir gösterge sistemine dönüştürülmüştür. Tasarımlarda kullanılan renkler Türk kültüründeki yön sistemi ve kozmolojik sembolizm temelinde belirlenmiştir.

Kızıl (al): yaşam, güç ve koruyuculuk.

Ak (beyaz): kutsallık, saflık ve meşruiyet

Gök (mavi): ilahi düzen ve kozmik referans

Kara (siyah): güç, ciddiyet ve toprakla ilişki

Sarı: merkez ve egemenlik

Renklerin bu anlam alanları, tasarımlarda kompozisyonel bir hiyerarşi oluşturacak şekilde konumlandırılmıştır. Örneğin, merkezde yer alan sarı alanlar, Türk kozmolojisindeki “merkez” fikrine gönderme yaparken; yönel dağılım gösteren renk geçişleri mekânsal sembolizmi görselleştirmektedir.

Uygulamalarda ağırlıklı olarak tercih edilen kloş etek formu, yüzeyin hareketle birlikte yeniden biçimlenmesine olanak tanımaktadır. Entwistle (2015), giysiyi bedensel hareketle birlikte anlam kazanan bir sosyal pratik olarak değerlendirmektedir. Bu bağlamda etek formu, rengi sabit bir yüzey ögesi olmaktan çıkarıp, performatif bir anlatı aracına dönüştürmektedir. Merkezden çevreye yayılan renk dağılımları kozmik yayılım fikrini görünür kılarken, yatay bantlar yön sistemine dayalı mekânsal referansları ortaya çıkarmaktadır. Böylece renk yalnızca yüzeyi kaplayan bir unsur değil, anlatının mekânsal örgütleyicisi hâline gelmektedir.

Şırınga ile boyama tekniği, kontrollü müdahale ile rastlantısal yayılım arasında bir gerilim yaratarak sanatçının yüzey üzerinde anlatı oluşturmaya olanak tanımaktadır. Bu teknik, renklerin kesin sınırlarla ayrılmasını engelleyerek kültürel belleğin katmanlı yapısını görsel olarak temsil etmeyi mümkün kılmaktadır. Dormer’in (1997) zanaat pratiğinde süreç ve iz bırakma üzerine değerlendirmeleri dikkate alındığında, yüzeydeki boya akışları üretim sürecinin görünürlüğünü sağlamaktadır.

Şırınga ile boyama tekniği, kavramsal sanatın maddi nesneyi süreç üzerinden yeniden anlamlandırma yaklaşımıyla örtüşmektedir. Renk akışının bırak-

tığı izler, anlatının zamansal boyutunu güçlendirmekte ve yüzeyi tarihsel katmanların metaforu hâline getirmektedir. Çalışmada yer alan tasarımlar bireysel yorumlar içermekle birlikte, ortak bir kuramsal çerçevede birleşmektedir. Bu durum, uygulamanın pedagojik boyutunu güçlendirmekte ve öğrencilerin rengi kültürel bir gösterge olarak bilinçli biçimde kullanabildiklerini ortaya koymaktadır.

Öğrenci tasarımları, kavramsal sanat yaklaşımı doğrultusunda izleyiciyi tek bir anlam okumaya zorlamamakta; aksine çoklu yorumlara açık bir anlatı alanı olarak bırakmaktadır (Krauss, 1979, s. 34).

Bulgular ve Yorum

Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi Teknik Bilimler MYO Tekstil, Giyim, Ayakkabı ve Deri Bölümü Giyim Üretim Teknolojisi Programı Hazır Giyim Üretimi I dersi kapsamında 1. sınıf öğrencileri tarafından 14 adet etek tasarlanmıştır. Tasarlanan eteklerden 6 tanesinin analizi yapılmış diğer eteklerin görselleri makale sonuna eklenmiştir. Analizi yapılmayan eteklerin yorumları okuyucuya bırakılmıştır.



Görsel 1: (Şırına Boyama Tekniği ile Oluşturulmuş Etek Tasarımı)

Biçimsel ve Kompozisyonel Yapı

Tasarım, merkezden çevreye doğru genişleyen yarım dairesel renk kurgusuyla düzenlenmiş olup, yüzeyde katmanlı ve ritmik bir dağılım oluşturmaktadır. Kloş form, hareketle birlikte renklerin algısını değiştiren dinamik bir anlatı zemini sunmaktadır.

Renk Sembolizmi ve Kültürel Kodlar

Merkezde yoğunlaşan sarı renk, Türk yön sisteminde merkeziyet ve hâkimiyeti temsil eden bir simge olarak düzen fikrini görünür kılmaktadır. Sarının çevresine yayılan yeşil bantlar doğayı ve sürekliliği; dış halkalardaki kırmızı tonlar yaşam enerjisi ve koruyuculuğu; en dış çeperdeki mavi tonlar ise göksel düzeni ve kozmik bütünlüğü işaret etmektedir.

Göstergebilimsel Okuma

Renkler burada Peirce'ün simgesel gösterge kategorisinde değerlendirilebilecek kültürel kodlar üretmektedir. Sarı merkez, yalnızca görsel bir odak değil; kültürel bellekte sabitlenmiş bir merkeziyet anlatısının göstergesidir. Renklerin halkasal yayılımı, merkezden evrene doğru genişleyen kozmik düzen fikrini beden üzerinde performatif hâle getirmektedir.

Kavramsal ve Pedagojik Değerlendirme

Öğrenci, renkleri estetik bir tercih olarak değil; kültürel sembollerin taşıyıcısı olarak kullanmış ve kavramsal araştırma aşamasında belirlenen merkez-çevre temasını yüzey kurgusuna tutarlı biçimde aktarmıştır. Bu durum, uygulama temelli araştırma sürecinde kültürel bilginin tasarım pratiği aracılığıyla içselleştirildiğini göstermektedir.



Görsel 2: (Şırınga Boyama Tekniği ile Oluşturulmuş Etek Tasarımı)

Kompozisyon ve Biçimsel Kurgu

Tasarım, merkezden aşağıya doğru ilerleyen belirgin bir **V formu** üzerine kurgulanmıştır. Simetrik ve V yönlü bu yapı, yüzeyde dinamik bir akış etki-

si yaratmaktadır. Kloş etek formunun açıldıkça genişleyen yapısı, V düzenini güçlendirmekte; renk bantlarının ritmik tekrarı hareketle birlikte görsel süreklilik oluşturmaktadır. Kompozisyon, merkezden çevreye yayılan dairesel bir düzen yerine, yönelmiş ve eksensel bir yapı oluşturmuştur.

Renklerin Kültürel–Sembolik Çözümlemesi

Tasarımda sarı tonlar merkezî eksen olarak konumlandırılmıştır. Türk kültüründe sarı merkezîyet ve hâkimiyetle ilişkilendirilir. Bu eksenî çevreleyen mor tonlar derinlik ve düşünsel yoğunluk çağrışımı üretirken; pembe/kızıl geçişler “al” rengin temsil ettiği yaşam enerjisini ve dinamizmi yüzeye taşımaktadır. Alt bölümde yoğunlaşan mor bant, kompozisyona görsel ağırlık kazandırarak dengeyi sağlamaktadır. Renkler yalnızca estetik tercih değil, kültürel anlam taşıyıcı göstergeler olarak işlev görmektedir.

Kavramsal ve Göstergebilimsel Değerlendirme

Renkler, kültürel uzlaşıya dayalı simgesel göstergeler olarak anlam üretmektedir. V formunun yönlülüğü, kozmik merkez anlayışını çizgisel ve hareketli bir düzen fikrine dönüştürmektedir. Aynı zamanda hakimiyetin yönüne de vurgu yapmaktadır. Şırına boyama tekniğinin oluşturduğu çizgisel tekrarlar, kontrollü müdahale ile rastlantısal yayılım arasındaki gerilimi görünür kılmakta; süreç odaklı kavramsal yaklaşımı desteklemektedir.



Görsel 3: (Şırına Boyama Tekniği ile Oluşturulmuş Etek Tasarımı)

Kompozisyon ve Biçimsel Kurgu

Tasarım, merkezde yoğunlaşan spiral/dairesel bir kompozisyon üzerine kuruludur. Renk halkaları, merkezden dışa doğru genişleyerek kozmik bir döngü etkisi yaratmaktadır. Kloş formun açılımla birlikte dairesel düzen güçlenmekte; yüzey, hareketle birlikte sürekli dönüşen bir görsel alan hâline gelmektedir.

Spiral yapı, durağan bir merkezden ziyade devinim hâlindeki bir hakimiyet alanını çağrıştırmaktadır.

Renklerin Kültürel–Sembolik Çözümlemesi

Merkezde yoğunlaşan mor tonlar, düşünsel derinlik ve içsel yoğunluk çağrışımı üretirken; çevresindeki sarı bantlar merkezî güç ve hâkimiyet fikrini desteklemektedir. Yeşil geçişler doğa ve yaşamın sürekliliğini simgelerken, kırmızı/pembe lekeler “al” rengin yaşam enerjisini ve koruyucu gücünü yüzeye taşımaktadır. Dış halkalardaki koyu tonlar, bilinmezlik ve sınır kavramlarını imleyerek kompozisyona dramatik bir çerçeve kazandırmaktadır.

Kavramsal ve Göstergebilimsel Değerlendirme

Spiral form, Türk kozmolojisindeki döngüsellik ve süreklilik anlayışıyla ilişkilendirilebilecek bir yapı sunmaktadır. Renkler, kültürel kodlara dayalı simgesel göstergeler olarak anlam üretmekte, yüzeyde katmanlı bir anlatı oluşturmaktadır. Şırınga boyama tekniğinin merkezden dışa doğru kontrollü fakat yer yer rastlantısal yayılımı, kozmik düzen ile doğal akış arasındaki gerilimi görünür kılmaktadır.



Görsel 4: (Şırınga Boyama Tekniği ile Oluşturulmuş Etek Tasarımı)

Kompozisyon ve Biçimsel Kurgu

Tasarım, üst ve alt merkezde yoğunlaşan çift odaklı ışımsal bir kompozisyon üzerine kuruludur. Radyal yayılım gösteren çizgisel renk akışları, yüzeyde güçlü bir merkez etkisi oluştururken, kloş formun açılımıyla birlikte bu enerji yatay ve düşey

eksende genişlemektedir. Üst ve alt merkezlerin birbirine görsel olarak bağlanması, kompozisyona dikey bir bütünlük ve simetrik denge kazandırmaktadır.

Renklerin Kültürel–Sembolik Çözümlemesi

Kompozisyonda baskın olan kırmızı ve turuncu tonlar, Türk kültüründe “al” rengin temsil ettiği yaşam enerjisi, güç ve koruyuculuk kavramlarını çağrıştırmaktadır. Aralara yerleşen sarı bantlar merkezî düzen ve hâkimiyet fikrini desteklerken, mavi geçişler “gök” ile ilişkilendirilerek ilahi düzen ve kozmik bilinç anlamlarını yüzeye taşımaktadır. Renklerin sıcak–soğuk dengesi, güç ile düzen arasındaki sembolik ilişkiyi görünür kılmaktadır.

Kavramsal ve Göstergebilimsel Değerlendirme

Işınsal yayılım, merkezden çevreye doğru çoğalan bir güç ve enerji metaforu üretmektedir. Renkler, fiziksel özelliklerinden ziyade kültürel uzlaşıya dayalı simgesel göstergeler olarak anlam kazanmaktadır. Şırına ile boyama tekniğinin çizgisel akışları, kontrollü müdahale ile rastlantısal dağılım arasındaki gerilimi ortaya koymakta; bu durum kavramsal sanatın süreç odaklı yaklaşımını da doğrulamaktadır. Böylece yüzey, yalnızca estetik bir düzenleme değil, düşünsel bir enerji alanı hâline gelmektedir.



Görsel 5: (Şırına Boyama Tekniği ile Oluşturulmuş Etek Tasarımı)

Kompozisyon ve Biçimsel Kurgu

Tasarım, merkezden aşağıya doğru V formunda yönelen simetrik bir kompozisyon üzerine kuruludur. Çizgisel boya izleri üst merkezden başlayarak alt kenara doğru yoğunlaşmakta ve yüzeyde belirgin bir yön duygusu oluşturmaktadır. Kloş formun açılımı, bu V hareketini genişleterek dinamik ve akışkan bir

görsel etki yaratmaktadır. Kompozisyon, durağan bir merkez yerine aşağıya doğru ilerleyen bir enerji akışı kurgulamaktadır.

Renklerin Kültürel–Sembolik Çözümlemesi

Kompozisyonda baskın olan pembe/kızıl tonlar, Türk kültüründe “al” rengin temsil ettiği yaşam enerjisi, güç ve koruyuculuk kavramlarını çağrıştırmaktadır. Aralara eşlik eden mavi ve turkuaz geçişler “gök” ile ilişkilendirilerek ilahi düzen ve manevi bilinç anlamlarını yüzeye taşımaktadır. Açık tonlu zemin, ak (beyaz) rengin saflık ve başlangıç anlamıyla ilişkilendirilebilirken; renkler arasındaki yumuşak geçişler kültürel belleğin katmanlı ve süreklilik gösteren yapısını simgesel olarak görünür kılmaktadır.

Kavramsal ve Göstergibilimsel Değerlendirme

Bu tasarımda renkler, fiziksel özelliklerinden çok kültürel uzlaşıya dayalı simgesel göstergeler olarak işlev görmektedir. V formu, merkezden çevreye yayılan kozmik düzenden farklı olarak yönelmiş ve ilerleyen bir hareket metaforu üretmekte; anlatıyı dinamik bir akış üzerinden kurmaktadır. Şırınga boyama tekniğinin oluşturduğu çizgisel tekrarlar, kontrollü müdahale ile rastlantısal yayılım arasındaki gerilimi görünür kılmakta; bu durum kavramsal sanatın düşünce–süreç önceliğiyle örtüşmektedir. Böylece renk, yüzeyde söylemsel bir anlatı kuran aktif bir unsur hâline gelmektedir.



Görsel 6: (Şırınga Boyama Tekniği ile Oluşturulmuş Etek Tasarımı)

Kompozisyon ve Biçimsel Kurgu

Tasarım, merkezden dışa doğru yayılan radyal (ışınsal) bir kompozisyon üzerine kuruludur. Etek formunun genişleyen A-silueti, merkezde yoğunlaşan

renk odak noktasını çevreye doğru açarak kozmik bir yayılım etkisi oluşturmaktadır. Işınsal çizgiler, yüzeyde hem hareket hem de derinlik algısı üretmekte; merkez-çevre ilişkisini belirginleştiren katmanlı bir yapı kurmaktadır. Kompozisyon, durağan bir yüzeyden ziyade enerjinin dışa doğru genişlediği dinamik bir alan sunmaktadır.

Renklerin Kültürel-Sembolik Çözümlemesi

Merkezde yoğunlaşan mor ton, düşünsel derinlik ve içsel yoğunluk çağrısını üretirken; onu çevreleyen sarı bantlar Türk kültüründe merkez, denge ve hâkimiyet fikriyle ilişkilendirilen sembolik alanı temsil etmektedir. Yeşil geçişler doğa, diriliş ve süreklilik kavramlarını çağrıştırarak yaşam döngüsüne gönderme yapmaktadır. Açık tonlu zemin ve yer yer görülen mavi geçişler ise göksel düzen ve kozmik bütünlük fikrini desteklemektedir. Bu renk birlikteliği, merkezden başlayan düzenin yaşam ve evrenle bütünleşmesini simgesel düzeyde görünür kılmaktadır.

3. Kavramsal ve Göstergebilimsel Değerlendirme

Renkler bu tasarımda yalnızca estetik değerler değil; kültürel uzlaşıya dayalı simgesel göstergeler olarak işlev görmektedir. Işınsal kompozisyon, Türk kozmolojisindeki merkezden evrene yayılan düzen anlayışını görsel olarak çağrıştırmakta; yüzeyde kozmik bir anlatı üretmektedir. Şınga boyama tekniğinin oluşturduğu akışkan ve katmanlı renk dağılımı, kontrollü müdahale ile rastlantısallık arasındaki gerilimi yansıtarak kavramsal sanatın süreç odaklı yaklaşımıyla örtüşmektedir. Böylece etek, kültürel belleğin renk aracılığıyla yeniden üretildiği giyilebilir bir anlatı yüzeyi hâline gelmektedir.

Sonuç

Bu araştırma, Türk kültüründe tarihsel, mitolojik ve kozmolojik bağlamlarda anlam kazanan renklerin, kavramsal sanat perspektifi doğrultusunda tekstil yüzeyinde nasıl yeniden üretilebileceğini incelemiştir. Kuramsal çerçevede göstergebilim, kültürel bellek ve kavramsal sanat yaklaşımları birlikte ele alınarak rengin yalnızca estetik bir unsur değil; kültürel kodları taşıyan, kimlik inşasına katkı sunan ve anlam üreten simgesel bir yapı olduğu ortaya konmuştur. Türk kültüründe ak, kara, kırmızı, gök ve sarı gibi renklerin yön sistemi, kutsallık anlayışı, iktidar sembolizmi ve kozmik düzenle kurduğu ilişki, rengin varlık

anlayışıyla bağlantılı çok katmanlı bir gösterge olduğunu göstermektedir.

Uygulama sürecinde geliştirilen kavramsal etek tasarımları, rengin düşüncüyü görünür kılan bir araç olarak işlevselleştirilebileceğini somut biçimde ortaya koymuştur. Şırınga ile boyama tekniği sayesinde elde edilen kontrollü ancak rastlantısallığa açık yüzey etkileri, kültürel belleğin katmanlı ve süreklilik gösteren yapısını görsel düzlemde temsil etmiştir. Merkez-çevre ilişkisi, yönsel kompozisyonlar ve radyal kurgular aracılığıyla Türk kozmolojisindeki düzen anlayışı çağdaş bir tasarım diliyle yeniden yorumlanmış; böylece etek formu, biçimsel bir moda nesnesi olmanın ötesinde, renk üzerinden anlatı kuran giyilebilir bir kavramsal yüzeye dönüşmüştür.

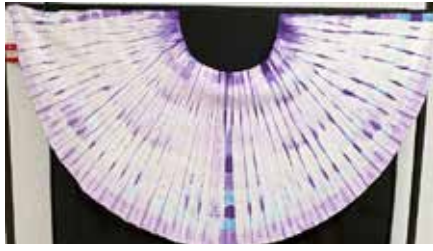
Araştırmanın pedagojik boyutu da önemli sonuçlar ortaya koymuştur. Birinci sınıf öğrencileriyle yürütülen uygulama temelli süreç, öğrencilerin renkleri yalnızca estetik tercihler doğrultusunda değil; kültürel ve kavramsal bağlam içinde değerlendirmelerine olanak sağlamıştır. Bu durum, sanat ve tasarım eğitiminde kültürel sembolizmin kavramsal üretim süreçlerine entegre edilebileceğini göstermektedir. Öğrencilerin renk-anlam-anlatı ilişkisini bilinçli biçimde kurabilmeleri, kavramsal sanat yaklaşımının tasarım pedagojisi açısından işlevsel bir model sunduğunu ortaya koymaktadır.

Bu bulgular doğrultusunda aşağıdaki öneriler geliştirilebilir:

- 1. Tasarım eğitiminde kültürel sembolizm odaklı uygulama modelleri** yaygınlaştırılmalı; renk gibi temel görsel unsurlar yalnızca biçimsel değil, kültürel ve düşünsel bağlamlarıyla ele alınmalıdır.
- 2. Uygulama temelli araştırma (practice-based research)** modeli, sanat ve tasarım alanında bilgi üretim yöntemi olarak daha sistematik biçimde kullanılmalıdır.
3. Türk kültüründeki renk sembolizmi, yalnızca tekstil tasarımıyla sınırlı kalmayıp grafik tasarım, sahne tasarımı, dijital sanat ve moda tasarımı gibi farklı disiplinlerde de kavramsal üretim bağlamında yeniden yorumlanmalıdır.
4. Gelecek araştırmalarda farklı yaş grupları ve farklı teknikler (doğal boyama, dokuma, dijital baskı vb.) üzerinden rengin kültürel bellekle kurduğu ilişki karşılaştırmalı olarak incelenebilir.
5. Renk sembolizminin çağdaş sanat pratiğinde uluslararası bağlamda nasıl dönüştüğü araştırılarak, Türk kültürel kodlarının küresel sanat söylemi içindeki yeri tartışılabilir.

Sonuç olarak bu çalışma, Türk kültüründeki renk sembolizminin kavramsal

sanat perspektifiyle ele alındığında tekstil tasarımında güçlü bir anlatı potansiyeli sunduğunu göstermektedir. Renk, hem kültürel belleğin taşıyıcısı hem de çağdaş sanat üretiminde düşünsel içeriği görünür kılan kavramsal bir araç olarak değerlendirilebilir. Bu yaklaşım, tekstil yüzeyini estetik bir alan olmaktan çıkararak, kültürel anlamların yeniden üretildiği disiplinler arası bir düşünsel zemine dönüştürmektedir.



Görsel 7: (Şırınga Boyama Tekniği ile Oluşturulmuş Etek Tasarımı)

Görsel 8: (Şırınga Boyama Tekniği ile Oluşturulmuş Etek Tasarımı)



Görsel 9: (Şırına Boyama Tekniği ile Oluşturulmuş Etek Tasarımı)

Görsel 10: (Şırına Boyama Tekniği ile Oluşturulmuş Etek Tasarımı)



Görsel 11: (Şırına Boyama Tekniği ile Oluşturulmuş Etek Tasarımı)

Görsel 12: (Şırına Boyama Tekniği ile Oluşturulmuş Etek Tasarımı)



Görsel 13: (Şırına Boyama Tekniği ile Oluşturulmuş Etek Tasarımı)

Görsel 14: (Şırına Boyama Tekniği ile Oluşturulmuş Etek Tasarımı)

Kaynakça

- Adamson, G. (2013). *The invention of craft*. Bloomsbury.
- Assmann, J. (2015). *Kültürel bellek* (A. Tekin, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Barthes, R. (2016). *Göstergebilimsel Serüven* (M. Rifat, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
- Barthes, R. (2017). *Moda Sistemi* (M. Rifat, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
- Connerton, P. (2014). *Toplular Nasıl Anımsar* (A. Şenel, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Çoruhlu, Y. (2011). *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*. Kabalıcı Yayınları.
- Eco, U. – A Theory of Semiotics
- Eliade, M. (2003). *Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi* (A. Berktaş, Çev.). Kabalıcı Yayınları.
- Entwistle, J. (2015). *The fashioned body*. Polity Press.
- Ergin, Muharrem. (2019). *Dede Korkut Kitabı*. Boğaziçi Yayınları.
- Gray, C., ve Malins, J. (2004). *Visualizing research: A guide to the research process in art and design*. Ashgate.
- Godfrey, T. (1998). *Conceptual art*. Phaidon Press.

- Köprülü, Mehmet Fuad. (2004). *Türk Edebiyatı Tarihi*. Akçağ Yayınları.
- Krauss, R. (1979). Sculpture in the expanded field. *October*, 8, 30–44.
- Kress, G., & van Leeuwen, T. (2006). *Reading images: The grammar of visual design*. Routledge.
- LeWitt, S. (1967). Paragraphs on conceptual art. *Artforum*, 5(10), 79–83.
- Ortekin, Hasan. (1939). *Çora Batur Destanı*. Bürhaneddin Basımevi.
- Ögel, B. (2010). *Türk Kültür Tarihine Giriş*. Türk Tarih Kurumu.
- Parker, R. (2010). *The subversive stitch: Embroidery and the making of the feminine*. I.B. Tauris.
- Peirce, C. S. (1982). *Writings of Charles S. Peirce: A chronological edition*. Indiana University Press.
- Rifat, M. (2013). *Göstergebilimin ABC'si*. Say Yayınları.
- Rona, Z. (2008). *Çağdaş Türk sanatı*. Yapı Kredi Yayınları.
- Saussure, F. de. (2011). *Genel Dilbilim Dersleri* (B. Vardar, Çev.). Multilingual Yayınları.
- Sullivan, G. (2010). *Art practice as research*. Sage.
- Togan, Zeki Velidi. (1981). *Umumi Türk Tarihine Giriş*. Enderun Kitabevi.
- Yıldırım, Elvin. (2012). *Türk Kültüründe Renkler ve İfade Ettikleri Anlamlar* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yıldız, Naciye. (1995). *Manas Destanı (W. Radloff) ve Kırgız kültürü ile ilgili tespit ve tahliller*. Türk Dil Kurumu Yayınları.

Görsel Kaynakça

- Tuğba Paralı (TNKU Teknik Bilimler MYO Giyim Üretim Teknolojisi 1. Sınıf Öğrencisi).
- Güler Arslan (TNKU Teknik Bilimler MYO Giyim Üretim Teknolojisi 1. Sınıf Öğrencisi).
- Şevval Öztürk (TNKU Teknik Bilimler MYO Giyim Üretim Teknolojisi 1. Sınıf Öğrencisi).
- Semanur Sağban (TNKU Teknik Bilimler MYO Giyim Üretim Teknolojisi 1. Sınıf Öğrencisi).
- Nida Seven (TNKU Teknik Bilimler MYO Giyim Üretim Teknolojisi 1. Sınıf Öğrencisi).
- Fatma Sevinç (TNKU Teknik Bilimler MYO Giyim Üretim Teknolojisi 1. Sınıf Öğrencisi).
- Ekin Büyükçolpan (TNKU Teknik Bilimler MYO Giyim Üretim Teknolojisi 1. Sınıf Öğrencisi).
- İzem Güngör (TNKU Teknik Bilimler MYO Giyim Üretim Teknolojisi 1. Sınıf Öğrencisi). Se-
nanur Katı
- Candan Terek Kaynar (TNKU Teknik Bilimler MYO Giyim Üretim Teknolojisi 1. Sınıf Öğren-
cisi). Pınar Sabancı
- Esmanur Güney (TNKU Teknik Bilimler MYO Giyim Üretim Teknolojisi 1. Sınıf Öğrencisi).
- Işıl Akgün (TNKU Teknik Bilimler MYO Giyim Üretim Teknolojisi 1. Sınıf Öğrencisi).
- Gülse Duran (TNKU Teknik Bilimler MYO Giyim Üretim Teknolojisi 1. Sınıf Öğrencisi).

4. BÖLÜM

ISPARTA BÖLGESİ ÇİNİ MİRASI

Dr. Öğr. Üyesi Ayşen ÇAM
Süleyman Demirel Üniversitesi,
aysencam@sdu.edu.tr,
<https://orcid.org/0000-0003-3830-3253>

Giriş

Anadolu coğrafyası, tarihsel süreç boyunca farklı medeniyetlere ev sahipliği yapmış; bu medeniyetlerin kültürel ve sanatsal birikimlerinin etkileşimi sonucunda çok katmanlı ve zengin bir kültürel yapı ortaya çıkmıştır. Çini sanatı, söz konusu coğrafyanın kültürel ve sanatsal birikimlerinin somut bir yansıması niteliğinde olup, estetik değerleri ve geleneksel üretim teknikleriyle önemli bir kültürel miras ögesi ni teşkil etmektedir. Çini, pişmiş toprağın renk ve desenle buluştuğu, Türk kültür ve sanat anlayışını yansıtan mimari süsleme eleman olmasının yanı sıra dönemin estetik anlayışı ve inanç dünyası hakkında bilgi veren bir bellektir. Mimari yapılarda yüzey dekorasyonu olarak kullanılan çinilerin yapısal malzeme ile uyumu yapıların işlevselliğine estetik bir değer katmaktadır. Isparta bölgesinde tespit edilen çini örnekleri, teknik özellikleri ve stilize motiflerin kompozisyon içerisindeki kullanım biçimleri bakımından zengin ve çok yönlü bir çeşitlilik ortaya koymaktadır.

Bu çalışmada Anadolu Selçuklularından Osmanlı'ya uzanan tarihsel süreçte önemli bir yerleşim merkezi olan Isparta bölgesinde yer alan mimari yapılarındaki çinilerin, yüzey estetikleri formalist yöntem kullanılarak incelenmiştir. Bu yöntemle, çinilerin dönemsel özellikleri, yapım teknikleri, kullanılan renk farklılıkları ve desenlerin betimlemeleri yapılarak biçimsel olarak eserler tanımlanmıştır. Böylece, bölgedeki tarihi yapılarındaki çini uygulama teknikleri birer veri olarak ele alınmış ve bu verilerin sanat tarihindeki estetik değerleri ortaya konulmuştur. Ayrıca var olan bir takım koruma ve restorasyon hataları da gösterilmeye çalışılmıştır. Bölgenin Türk çini sanatı içerisindeki yeri ve

özgün konumunun belgelenmesi amaçlanmış ve korumaya yönelik bazı önerilerde de bulunulmuştur. Bu sayede bölgenin kültürel mirasının korunmasına yönelik farkındalık oluşturmaya hedeflenmiştir.

1. Peygamber Cami (Kavaklı Cami)

Peygamber Cami, günümüzde Isparta kent merkezinde, Üniversite Caddesi ile Şehit Fethi Bey Caddesi'nin kesiştiği noktada yer almaktadır. Osmanlı arşivlerinde *Abdullah Efendi* veya *Abdi Paşa Cami* olarak da geçen yapı, halk arasında *Çinili Cami* ya da *Kavaklı Cami* olarak da adlandırılan (Akdemir,1997, s.60) Peygamber Cami, Isparta'nın en bilinen çinili yapısıdır. Cami, kapısında yer alan kitabeye göre 1782 yılında yapılmıştır. Caminin yapıldığı bu dönemde Isparta'nın askeri olarak Kütahya vilayetine bağlı olması nedeniyle Isparta bölgesinin vergilerini olan Kütahya Valisi olan Abdi Paşa toplamakla sorumludur. Vali adına vergi tahsil etmekle yükümlü görevlilerin, 1779 yılı Mayıs ayına ait vergileri zamanında toplayamadıkları anlaşılmaktadır. Bu gecikme sonucunda, Mayıs dönemine ait vergi gelirleri Kasım ayında o döneme ait vergilerle birlikte tahsil edilmiştir. Valiliğin emriyle, geç toplanan bu vergilerle Isparta'da bir cami yapılmıştır. Valilik emriyle yapıldığı için halk tarafından bu caminin adının *Abdi Paşa Cami* olmasına karar verilmiştir. Fakat Abdi Paşa, caminin halkın parası ile yapılması nedeniyle bunun doğru olmayacağını düşünmüş ve Cami'nin adının *Peygamber Cami* olmasını tavsiye etmiştir (Akdemir,1997, s.60-61). Ayrıca, Abdi Paşa Kütahya'ya döndükten sonra bugün caminin iç mekânında ve son cemaat bölgesinde yer alan Kütahya çinilerini sipariş etmiştir. Isparta'daki tek çini bezemeli cami olması nedeniyle dikkat çeken yapı, bu özelliğinden dolayı halk arasında *Çinili Cami* olarak da adlandırılmaktadır. Caminin bahçesinde yer alan kavak ağaçları nedeniyle *Kavaklı Cami* olarak da bilinmektedir.



Görsel 1: Isparta Peygamber Cami giriş kapısının üst kısmında yer alan çini pano.(Çam 2026)

Çini bezemeleriyle bölgesel ölçekte dikkat çeken camide kullanılan çiniler, malzeme, teknik ve bezeme özellikleri açısından Kütahya çiniciliğidir. 18. yüzyıl Kütahya çinilerinde yaygın olarak gözlemlenen boya akmaları ile sır altındaki zeminin tam beyaz olmayan, sarımsı tonlara sahip karakteri, Isparta Peygamber Cami'nin çini bezemelerinde de dikkat çekici biçimde görülmektedir. Isparta Peygamber Cami'nin son cemaat bölgesinde yer alan çiniler caminin yalnızca ön cephesinde bulunmaktadır. Cami'nin ön cephesini, giriş kapısı ortandan ikiye bölmektedir (Görsel 1). Kapının üst bölümünde, kobalt mavisi ve yeşil renklerin hâkim olduğu hatâyî kompozisyonlu, 23×23 cm ölçülerindeki 20 adet karonun çevrelediği bir pano bulunmaktadır. Panoyu oluşturan çinilerin merkezinde yeşil renkli dairesel bir motif yer almakta olup, bu motifin çevresi yine yeşil renkli bitkisel bezemelerden oluşan bir bordürle kuşatılmıştır. Bu bordürün köşelerinde, merkeze doğru uzanan kobalt renkli bitkisel çiçekler yer alır. Merkezinde yuvarlak deseninin bulunduğu bu karolardan kapı üzerindeki panoda 20×20 cm boyutlarında 14 adet bulunmaktadır. Kapı üzerindeki bu pano, toplam 34 adet karodan meydana gelmektedir.

Giriş kapısının üzerinde yer alan panonun merkezindeki çinilerin aynıları caminin giriş kapısının solunda da bulunmaktadır. Bu çiniler, duvarın yarısını kaplayacak şekilde, giriş kapısından ikinci pencereye kadar uzanmaktadır. Çinilerin bitişleri 19×10 cm boyutlarında bordür karolarıyla sonlandırılmıştır. Bordür karolarının başlangıç ve bitiş noktaları yeşil renkli bir bitkisel motifle ulama olarak tasarlanmıştır. Karolar kobalt renkli barok tarzı dalların çerçevelediği, merkezi yeşil renkli bir desenle dekorlanmıştır. Bu duvarda yer alan ikinci pencereden sonraki çiniler, giriş kapısının üstündeki panonun dış kısmında yer alan hatâyî motifle dekorlanmış ve yine barok tarzı bir bordürle bütünlük sağlanmaya çalışılmıştır. Cami'nin ön cephesinin solunda yer alan duvar mihrapla bitirilmiştir. Mihrabın iç kısmı barok tarzı dallarla dekorlanmış bordür çinileri, hatâyî dekorlu çiniler ve merkezinde yeşil renkli daire motifli çinilerle kaplanmıştır (Görsel 2).

Peygamber Cami girişinin sağında yer alan duvar, karşısındaki sol duvar yüzeyiyle bazı kompozisyonel ve bezeme farklılıkları göstermesine rağmen, genel düzenleme prensibi korunarak çini kaplamalarla bezenmiştir. Cami'nin ön cephesinin sağında yer alan bu farklılıklardan ilki soldaki duvarın bitiminde yer alan çiniyle kaplı mihraptır. Bu duvarda yer alan mihrap tamamen çiniyle kaplı değildir ve mihrabın duvarla birleştiği yüzü bir sıra çiniyle kaplanmıştır. Sağda yer alan mihrap ile son pencerenin arasında yer alan çiniler soldakiler gibi 19×10 cm'lik bordür karolarıyla sonlanmamıştır. Ayrıca sağ taraftaki mihraptan sonra caminin duvarına birleşik olarak minare yer almaktadır. Minarenin girişi ile mihrap arasında 3 sıra hatâyî motifli çiniler bulunmaktadır.

Burada yer alan mihrap içerisindeki çiniler hatayi ve bordür karolarından oluşmakta ve özellikle hatayi bezemeli çiniler çok parçalı olarak kırılmıştır. Mihrap içerisindeki ve mihrabın hemen sağ tarafındaki duvarda yer alan hatayi çiniler yerlerinden düşmüş ya da çeşitli nedenlerle sökülümüş ve yeniden buraya monte edilmiş olabileceği düşünülmektedir (Görsel 2-3). Burada yer alan çini parçaları arasında kod farklılıkları bulunmakta ve desenlerin birbirini tamamlamadığı görülmektedir. Bu çinilerden sonra yaklaşık 40 cm kadar taş duvar yer alır. Taş duvarın sonrasında alt kısmındaki çinilerin döküldüğü anlaşılan 2 sıra 20*20 cm’lik merkezinde yeşil yuvarlak desen bulunan çiniler 19*10 cm’lik bordür karoları ile sonlandırılmıştır. Burada yer alan çiniler kod farklılıklarına ve desen bütünlüklerine dikkat edilmeksizin onarımlar sırasında yeniden monte edildiği düşünülmektedir. Caminin ön cephesinin sağ tarafındaki son çini panodan sonra minareye çıkmak için kullanılan kapı yer alır. Bu kapının üst kısmına da üçgen alınlığı dolduracak şekilde hatayi bezemeli çiniler yerleştirilmiştir.



Görsel 2: Isparta Peygamber Cami son cemaat bölgesi sol mihrap (Çam, 2026).



Görsel 3: Isparta Peygamber Cami son cemaat bölgesi sağ mihrap (Çam, 2026).

Peygamber Cami’nin minaresi yapının batı cephesinde yer almaktadır. İki şerefeden oluşan minarenin her iki şerefesinin altında, iki sıra hâlinde dizilmiş turkuaz renkli çini karolar bulunmaktadır. Kare formdaki bu karolar, köşeleri üzerine oturtularak baklava dilimi düzeni meydana getirecek şekilde kompoze edilmiştir. Minarenin külah kısmının altında da aynı renkte çini karolar bir sıra atlayacak şekilde düzenlenmiştir. Minarede yer alan turkuaz renkli düz çiniler incelendiğinde sır çatlakları ve sır kopmalarının olduğu görülmektedir. Bayrak Kaya ve Oyman, Cami’nin iç ve dış mekânında yer alan çiniler ile minarede yer alan çiniler arasındaki teknik ve desen farklılıklarının, çinilerin farklı dönemlerde yapılmış olabileceğinden kaynaklandığını söylemiştir (2018, s. 539). Ayrıca Beste Çok, minarede yer alan bu tek renk sırlı turkuaz çinilerin minarenin

son onarımında konulmuş olabileceğini söylemiştir(2010:42).

1914 depreminde yıkılan Cami halk tarafından yeniden inşa edilmiş ve günümüze gelinceye kadar çeşitli onarımlar geçirmiştir (Akdemir,1997, s.61; Bayrak Kaya ve Oyman, 2018, s.540; Böcüzade,1983, s. 80). Caminin çinilerinde meydana gelene tahribat ve kırılmaların bu durumlardan kaynaklandığı düşünülmektedir. Genel olarak Peygamber Cami'nin son cemaat bölgesindeki çiniler incelendiğinde özellikle mihrap içlerinde yer alan çinilerde çokça parçalı kırık olduğu, desenlerin birbirini tamamlamadığı ve parçalar arasında kod farklılıklarının bulunduğu görülmüştür. Son cemaat bölgesinde yer alan çinilerde genel olarak küçük boşluklara rastgele artan çinilerin yerleştirildiği görülmektedir. Bu çinilerde parça eksiklerinin, geniş yüzeylerde sır kopmalarının ve çatlaklarının olduğu tespit edilmiştir. Çinilerin boyalarında akmalar ve beyaz kısımlarında lekelerin olduğu görülmüştür. Ayrıca camide yer alan çini karoların renkleri hakkında Bayrak Kaya ve Oyman şu düşüncelere yer vermiştir;

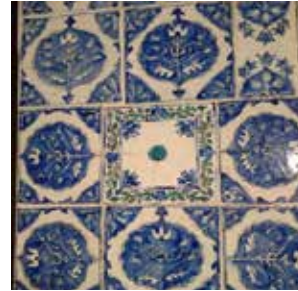
“...mavi ve yeşile kaçan turkuaz renk ile boyaması gerçekleştirilmiştir. Fakat çini karolardaki renklerin oldukça koyu olması bizi iki gerçeğe karşı karşıya getirmektedir. Bu durum ya boyamanın olması gerekenden daha kalın sürülmesinden ötürü renklerde koyulaşma meydana gelmesine neden olmuş olabilir ya da karolar boyadıktan sonra fırınlanma sırasında yine olması gerekenden daha yüksek bir ısıda pişirilmesinden ötürü yanma meydana gelmiş olabilir. Her iki durumda da özensiz ve tecrübesiz bir işçiliğin söz konusu olduğunu söylemek mümkün olsa gerek.” (2018, s.536)

Isparta Peygamber Cami'nin iç mekânında da son cemaat bölümünde bulunan çinilerin devamı yer almaktadır. Cami içerisinde kuzey cephesi hariç tüm cephelerde, yerden yaklaşık bir metre yükseğe kadar çiniler yer almaktadır. Burada yer alan çini panoların genel olarak dış çerçevesini barok tarzı dallarla bezenmiş ince uzun çini karolar oluşturmaktadır. Caminin içerisinde yer alan panoların etrafını yer yer iki ya da tek sıra halinde hatayi motiflerden oluşan bir bordür ikinci bir çerçeve oluşturacak şekilde dolaşmaktadır. Panonun merkezini, ortasında yuvarlak yeşil halkaları olan çiniler oluşturmaktadır. 12 adet çinili panodan oluşan bu düzenleme şekli caminin mihrabı ve kuzey duvarı hariç tüm iç duvarlarına uygulanmıştır.

Peygamber Cami'nin mihrabı yapının güney duvarında yer almaktadır. Mihrabın kavsara kısmı haricinde tüm yüzeyi hatayi bezemeli çinilerle kaplıdır. Mihrabın külah bölümünün dış yüzeyi yine hatayi çinilerle kaplanmış ve barok tarzı bordür çinileriyle çerçevelenmiştir.

Caminin içerisinde yer alan çiniler son cemaat bölgesindeki çinilere oranla daha sağlam ve temizdir. İklim koşulları bakımından daha korunaklı bir bölümde yer almaları, uygulandıkları yüzeylerin düz olması, burada yer alan çinilerin daha az hasar almalarında etkili olduğu düşünülebilir. Fakat buradaki çinilerde de son cemaat bölümünde yer alan çinilerde olduğu gibi renklerde akma, desenlerde kayma ve birleşim noktalarının tam örtüşmemesi, sır çatlakları ve beyaz zeminlerde renk kirliliklerinden oluşan üretim hataları aynı oranda bulunmaktadır. Ayrıca iç mekânda ve son cemaat bölgesindeki çinilerin yarım kesilerek panoların tamamladığı görülür. Bu durum çinilerin Peygamber Cami için özel olarak üretilmediğini göstermektedir.

Peygamber Cami'nde yer alan çini bezemelerin günümüzde yeterli koruma bilinci çerçevesinde ele alınmadığı anlaşılmaktadır. Çini kaplı yüzeylere gelişigüzel afiş ve pano asılması, ayrıca caminin elektrik tesisatına ait unsurların çinilerin özgün dokusuna zarar verebilecek biçimde uygulanmış olması, yapının süsleme programının korunmasına yönelik eksiklikleri ortaya koymaktadır. Halkın yanı sıra cami yetkililerinde bilinçlendirilerek bu tarz uygulamaların önüne geçilmesi gerekmektedir.



Görsel 4: Kütahya Ali (Alo) Paşa Cami mihrabı (Çakır,2024, s.219).

Görsel 4a: Kütahya Ali (Alo) Paşa Cami mihrap sol cephe çini detayı (Çam,2026).

Görsel 4b: Kütahya Ali (Alo) Paşa Cami mihrabı sağ cephe çini detayı (Çam,2026).

Isparta Peygamber Cami giriş kapısının üst kısmında yer alan panonun merkezinde ve caminin çeşitli yerlerinde yer alan 20*20 cm boyutlarındaki merkezinde yeşil bir yuvarlak desenin bulunduğu çiniler, İstanbul Beylerbeyi Cami (Hamid-i Evvel Cami) çinileriyle desen olarak benzerlik göstermektedir (Görsel 5). Ayrıca Kütahya Ali (Alo) Paşa Cami mihrabının sağına ve soluna yerleştirilmiş olan birer çini karo da yine bu çinilere benzemektedir (Görsel 4, 4a, 4b). Peygamber Cami’nde yer alan bu çinilerin bir benzeri de Hindistan’ın Udaipur Şehir Sarayı (Raj Mahal) Badi Chitrashali’de yer aldığı görülmektedir (Görsel 6). Badi Chitrashali’de yer alan Peygamber Cami’ndeki çinilere benzer mavi çinilerin 18. yüzyılda Portekizli seyyahlar tarafından Çin’den getirildiği bilinmektedir (Maharana of Mewar Charitable Foundation, 2024, s. 3).



Görsel 5: İstanbul Beylerbeyi Cami (Hamid_i Evvel Cami) çinilerinden kesit (Çam,2020)



Görsel 6: Hindistan’ın Udaipur Şehir Sarayı (Raj Mahal) Badi Chitrashali çinileri (Maharana of Mewar Charitable Foundation, 2024, s. 3)

2. Eğirdir Hızır Bey Camii (Ulu Camii)

Isparta’nın Eğirdir ilçesi, Isparta-Konya yolu üzerinde, Dünder Bey Medrese’sinin karşısında yer alan Hızır Bey Cami, Ulu Cami olarak da bilinmektedir. Beste Çok’un Pars Tuğlacı’dan aktardığına göre cami, 11. yüzyılda Selçuklular tarafından depo olarak inşa edilmiş ve Hamidoğulları döneminde Hızır Bey tarafından camiye dönüştürülmüştür (Çok, 2010, s.74). Cami’nin yapımıyla ilgili kaynaklarda kesin bir tarih olmamakla birlikte kapısında yer alan kitabesine göre 1237 tarihinde yapıldığı bilinmektedir. Kaynaklarda Batı Akdeniz Bölgesi’nin en eski camisi olarak geçmektedir. Cami, göl sularının yükselmesi, yangın gibi çeşitli afetler geçirmesi nedeniyle birçok kez tadilat ve onarım görmüştür.



Görsel 7: Eğirdir Hızır Bey Cami mihrabı (Çam,2026)

Görsel 7a: Eğirdir Hızır Bey Cami mihrabı, çini süsleme detayı (Çam,2026)

Görsel 7b: Eğirdir Hızır Bey Cami mihrap detayı ve sanatçı imzası (Çam,2026)

Cami'nin mimari yapısı Anadolu Selçuklu cami yapılarındaki gibi kuzey-güney yönlü dikdörtgen bir plana sahiptir. Caminin çinilerle kaplı mihrabı güney duvarında yer almaktadır. Burada yer alan çiniler teknik, desen ve renk özellikleri bakımında Kütahya işçiliğidir. Mihrabın sağ alt köşesinde yer alan çini parçasında yazan bilgilere göre çiniler, 1957 yılında Azim Çini Fabrikası'nda Mehmet Çini ve Oğulları tarafından yapılmış ve bu yıllarda camiye eklenmiştir (Görsel 7b). Çinilerin, mihraba uygun olması, desenlerinin düzenli olarak birbirini takip etmesi ve mihrap bölgesi çinilerin bitişinin planlı sonlandırılması, çinilerin cami için özel olarak üretildiğini göstermektedir. Mihrabın sağda 6 adet, solunda 6 adet ve zeminden üstte yer alan bordür çinilerine kadar olan bölümde ise 19 adet 20*20 cm boyutlarında çini karolar yer almaktadır. Bu çinilerin, en üst bölümü bir sıra 10*20 cm boyutlarında bordür karolarıyla tamamlanmıştır. Mihrabın çevresini kaplayan çiniler, dört yöne ulama şeklinde, hatayi ve saz yolu yapraklarından oluşturulan bir kompozisyona sahiptir. Kompozisyonun dışını çerçeveleyen zemini kobalt renkli çiniler için ayrı bir bordür karosu yapılmak yerine, kompozisyonun sonunda yer alan 20*20 cm boyutlarındaki çini karolara bordür deseni çizilerek kompozisyon sonlandırılmıştır.

(Görsel 7a). Genellikle çinilerde sır çatlağı yoktur. Fakat bazı birleşim noktalarında sır kopmaları ve bir karoda yerleştirme sırasında olabileceği düşünülen boydan boya kırılma mevcuttur. Çinilerin beyaz zeminleri Kütahya çinilerinin genelinde olduğu gibi sarımtırak bir görüntüye sahiptir ve lekelenmeler mevcuttur. Mihrabın dışında yer alan çinilerin siyah tahrir kullanılarak oluşturulan desenlerine, kahveye çalan kırmızı, kobalt, yeşil, mavi turkuaz ve sulu mavi tonlarının kullanıldığı görülür. Bordür kısımlarındaki desenler ise hatayi ve saz yolu yapraklarının yanı sıra merkezinde rumi madalyon olan bir kompozisyonla iki yöne ulama şeklinde tasarlanmıştır. Zemini kobalt renge boyanan bu tasarımlarda, turkuaz mavi, kahveye çalan kırmızı, yeşil renkleri kullanılmış ve bazı motifler boyanmayarak beyaz zemin tercih edilmiştir. Burada da motifler siyah tahrirle çizilmiştir.

Hızır Bey Cami mihrabın iç kısmında yer alan çinilerin deseni, mihrabın dışını çerçeveleyen çini motiflerinden ve karo boyutlarından farklıdır. Mihrabın içerisinde yer alan karolar 10*10 cm. boyutlarındadır. Mihrabın iç bükey kısmı, zeminden kavsara kısmına kadar 10 adet, sağdan sola 20 adet 10*20 cm. boyutlarında çinilerle kaplıdır. Bu çiniler, iki yöne ulamalı turkuaz renkli hançer yapraklardan meydana gelmektedir. Mihrabın iç bükeyini tamamlamak için bir sıra yarım karo kullanılarak mihrabın dönüşü tamamlanmıştır. Mihrabın kavsara bölümünde de yine aynı tasarım çiniler belli bir düzende kesilerek yerleştirilmiştir. Mihrapta iç bükey kısmın duvarla birleştiği nokta bir sıra kobalt sırlı düz çinilerle çerçevelenmiştir.

Mihrabın üst kısmında kobalt zeminli bordür çinileri, zemini beyaz olarak bırakılmış siyah renkli “Allah” ve “Muhammed” yazılarının arasında yer alan Âl-i İmrân Suresi 37. ayetten bir bölümü çerçevelemektedir (Görsel 7). Kur’an’da İslami bir inziva ve namaz yerini tanımlaması nedeniyle bu ayet mihraplarda sıklıkla kullanılmaktadır. Hızır Bey Cami’nde de yazının, mihrabın hemen üzerinde yer alması bu amaçla kullanıldığı göstermektedir. “Allah” ve “Muhammed” yazılarının etrafı kırmızı zemin üzerine, mavi turkuaz ve kobalt renkli rumi ve bitkisel motiflerle dekorlanmıştır; Âl-i İmrân Suresi 37. ayetin yer aldığı bölüm ise harfler siyah olacak şekilde beyaz zemine işlenmiştir.

Hızır Bey Cami’nin minaresi, Dünder Bey Medresesi ile ortak avlu duvarının doğu çıkış kapısının üzerinde yer almaktadır. Minarenin, sekiz köşeli bir yapıya sahip olan ve sağır nişlerle pabuç bölümüne bağlanan kaidesi, iki sıra kesme taş arasına büyük oranda döküldüğü görülen yatay ve dikey turkuaz renkli sırlı tuğlalar yerleştirilerek oluşturulmuştur (Görsel 8, 8a, 8b). Hızır Bey Cami minaresi yapı olarak tek şerefeli ve kesme taşlardan yapılmış silindirik bir gövdeye sahiptir.



Görsel 8: Hızır Bey Cami minaresi genel görünüm (Çam,2026)

Görsel 8a: Hızır Bey Cami minaresi avlu içinden sırlı tuğla detay görüntüsü (Çam,2026)

Görsel 8b: Hızır Bey Cami minaresi avlu dışı sırlı tuğla detay görüntüsü (Çam,2026)

Hızır Bey Cami’nde sırlı tuğlanın mimari süsleme elemanı olarak kullanıldığı başka bir bölümü ise, Cami’nin batı duvarıdır. Cami’nin katları arasında görsel bir ayrım oluşturacak şekilde turkuaz renkli sırlı tuğlalar kullanılmıştır. Bu tuğlalar zikzaklar oluşturarak çizgisel bir hat meydana getirecek şekilde konumlandırılmıştır. Fakat günümüzde bu hat görünürlüğünü büyük oranda kaybetmiştir. Hızır Bey Cami’nin ilk yapımından kaldığı düşünülen zikzak formulu bu çinilerin bir bölümünün, Cami’nin geçirdiği çeşitli tadilat ve onarımlar sırasında üzerlerinin sıva ile kapatıldığı, görebilen çinilerde ise sır dökülmelerinin olduğu anlaşılmaktadır (Görsel 9).



Görsel 9: Hızır Bey Cami Batı duvarı sağ ve sol bölüm sırlı tuğla çini detayı (Çam,2026)

3. Barla Çeşnigir Paşa Cami

Çeşnigir Paşa Cami Isparta'nın Eğirdir ilçesine 23 km. uzaklıktaki Barla köyünde yer alır. Cami'nin kapısında yer alan kitabeye göre 1375 tarihinde yapılmıştır (Böcüzade, 2012, s. 237). Duvarları kargir ve çatısı ahşap üzerine toprak olarak yapılan caminin çatısı 1892-1893 yıllarındaki bir tadilatla kiremit olarak değiştirilmiştir (Köseoğlu, 1936, aktaran Çok, 2010, s. 49). Dikdörtgene benzer bir yapıya sahip olan camiye çeşitli onarımlarla eklemeler yapıldığı ve asıl yapısının bozulduğu düşünülmektedir. Bilinen onarımlardan biri olan ve caminin adının buradan geldiği düşünülen Çeşnigir Paşa tarafından yaptırılan tamir, 1801-1802 yıllarına aittir. 1911-1912 yılındaki büyük depremde Cami'nin minaresinin şerefe kısmının üst bölümünün yıkıldığı ve halk tarafından yeniden 1920 yılında tamir edildiği ve 1990 yılında şerefenin yeniden onarım gördüğü bilinmektedir (Çok, 2010, s.49). Bu nedenle caminin minaresinin şerefe kısmına kadar olan bölümünün orijinal yapısından kaldığı düşünülmektedir. Barla Çeşnigir Paşa Cami minaresinin pabuç bölümünden şerefe bölümüne kadar olan aralık, her 5-6 sırada bir turkuaz sırlı çiniler sonrasında 5-6 sırada bir sırsız tuğla olacak şekilde dönüşümlü olarak düzenlenmiştir. Turkuaz renkli tuğlalar ve sırsız tuğlalar yarım sıra ya da alttaki sıranın 1/3 oranında kaydırılarak minarenin gövdesinde desen oluşturulmuştur (Görsel 10). Bu tuğlaların turkuaz renkli sırlı yüzeylerinin yer yer döküldüğü görülmektedir (Görsel 10a).

Süleyman Sami Böcüzade “Isparta Tarihi” adlı yazısında, caminin minaresinden bahsederken rengârenk tuğlalarla örülü olarak tanımlamış (Böcüzade, 2012, s.237) ve yapının orijinalliğine bir gönderme yapmıştır. Kaynaklara göre, Barla Çeşnigir Paşa Cami'nin de Eğirdir Hızır Bey Cami gibi Isparta'nın Hamidoğulları Beyliği tarafından yönetildiği dönemde yapıldığı düşünülmektedir (Öter, 2022, s.150). Barla Çeşnigir Paşa Cami ve Eğirdir Hızır Bey Cami'lerinin minarelerine bakıldığında sırlı tuğla bezemeleri ve yapısal özellikleri bakımından iki yapının benzerlikleri dikkat çekicidir. Bu yönleriyle minarelerin orijinal olabilecekleri düşüncesi güç kazanmaktadır.



Görsel 10: Barla Çeşnigir Paşa Cami minaresi ve minare detayı (Çam, 2026)

Görsel 10a: Barla Çeşnigir Paşa Cami minare detayı (Çam, 2026)

4. Mübarizeddin Ertokuş Türbesi

Mübarizeddin Ertokuş Türbesi, Isparta'nın Atabey ilçesinde yer alan Ertokuş Medresesi'nin içerisinde yer alır. Türbe'nin kaidesi yaklaşık olarak 6,80*6,80 m. boyutlarında, kare bir yapıya sahiptir. Bu kaidenin üzerine yaklaşık olarak 2,50 m. genişliğinde sekizgen prizma olarak ve iki farklı renkte taş kullanılarak türbe inşa edilmiştir. Üstü kapalı 30 cm. boyutlarındaki üçlü bir geçitle Ertokuş Medresesine bağlanmıştır.

13. yüzyıl Selçuklu yapısı olan Türbe'nin sandukası sekizgen düğüm motifli, yeşil turkuaz renkli çinilerden bir kafes oluşturacak şekilde düzenlenmiştir. Kafes bölümünün uzun kenarlarında yaklaşık 20*20 cm ölçülerinde boşluklar bırakıldığı görülmektedir. Bu alanlara bitişik çini yüzeylerinde görülen mum kalıntıları ve is oluşumları, söz konusu boşlukların yerel halk tarafından mum yakılarak adak amaçlı kullanıldığını düşündürmektedir. Sandukanın üst kısmındaki kapak bölümünün alt kenarına ve çinili kaidenin üstüne, çinilerdeki geometrik desenlere uygun olarak, fakat kötü bir işçilikle alçı işlenmiştir (Önge, 1967, s.16-17) (Görsel 12).

Günümüzde Mübarizeddin Ertokuş'un Sandukası turkuaz renkli çinilerin sırlı yüzeylerinin büyük oranda döküldüğü görülmektedir. Zamanın yıpratıcı

etkisinden daha vahim olan durum ise bu tarihi mirasın yüzeyinin, çinileri de dâhil olmak üzere yağlı boya ile eflatun renge boyanmış olmasıdır (Görsel 13, 13a). Mübarizeddin Ertokuş Sandukası'na yönelik bu bilinçsiz müdahalenin, restorasyon alanında uzman ve çini alanında eğitilmiş kişiler tarafından detaylı olarak incelenerek, disiplinlerarası iş birliği ile eserin özgün niteliğine bir an önce kavuşturulması gerekmektedir.

Sanduka süslerinde yer alan geometrik geçmelerin benzerleri Karahan Kümbeti'nin 5. kenarındaki tuğla süslemelerde (Yetkin, 1971, s.123), Konya Sırçalı Medrese portal kapısındaki taş süslemelerde (Oral,1961, s.382), Beyşehir Eşrefoğlu Cami ahşap kirişleme tavanının konsolları arasında yer alan panoda (Efe,2014, s.33) sekizgen düğüm motifinin farklı malzemeler üzerindeki yorumları görülebilir (Demiriz,2017, s.80).



Görsel 11: Atabey Mübarizeddin Ertokuş Türbesi genel görünüm (Doğan,2010:244).

Görsel 12: Atabey Mübarizeddin Ertokuş'un sandukasında yer alan çinilerin çizimi (Önge,1967, s.16).

Görsel 13: Atabey Mübarizeddin Ertokuş Türbesi, Sanduka detayı sağ kısım (Çam,2026)

Görsel 13a: Atabey Mübarizeddin Ertokuş Türbesi, Sanduka detayı sol kısım (Çam,2026)

Sonuç

Isparta bölgesi farklı kültürlerden izler taşıyan ve önemli tarihi yapılara ev sahipliği yapan bir yerleşim bölgesidir. Isparta bölgesinde yer alan mimari eserlerdeki çiniler, Selçuklu devletinden Cumhuriyet dönemine uzanan süreçte, dönemlerin sanat anlayışlarını çok katmanlı bir sanat nesnesi olarak en iyi şekilde yansıtmaktadır. Ayrıca, dönemlerin sanat zevkleri hakkında fikir vermeleri ve zamanın izlerini üzerlerinde taşımaları bakımından da birer belge olma özelliği göstermektedirler. Bu çalışma kapsamında ele alınan yapılar üzerinde yapılan incelemelerle çinilerin, yalnızca bir süsleme unsuru olmadığı, aynı zamanda yapısal malzeme ile estetik bir bütünlük kuran birer bellek olduğu, farklı dönemlerde yapılan çinilerin nasıl farklılıklar gösterdiği, detaylı formalist betimlemelerle okuyucuya aktarılmıştır. İncelemeler sonucunda, Isparta'daki çini uygulamalarının iki temel grup altında toplandığı görülmüştür. Birinci gruba, çinilerin yapı için özel olarak üretilmediği, farklı yerlerden getirilerek veya mevcut stoklardan yararlanılarak uygulandığı örnekler olarak tanımlayabiliriz. Isparta yapılarında bu grubu en iyi tanımlayan örnek Peygamber Cami (Kavaklı Cami) çinileridir. Bu çinilerde, kod farklılıkları, yarım kalmış desenler ve desen kaymaları gibi durumlar birinci grubun özelliklerini desteklemektedir. Burada yer alan çinilerde, zemin lekelenmeleri, boya akmaları gibi teknik hatalar da bulunmaktadır. Bu hataların 18. yüzyıl Kütahya işçiliğinin karakteristik özelliği olması, tarihlendirme bakımından sanat tarihi alanına katkı sağlayacak önemli detaylardır. İkinci gruba ise yapıya özgü tasarlanmış çiniler oluşturmaktadır. Eğirdir Hızır Bey Cami mihrabında görülen çiniler bu gruba girmektedir. Çinileri yapan sanatçının adının olması ve mihrabın üzerinde tarihinin bulunması, desenlerin özel tasarlanması, yapılacak alana uygun olarak bordürlerin oluşturulması gibi durumlar çinilerin burası için özel olarak üretildiğini kanıtlamaktadır. Bu bilgiler sayesinde caminin yapım tarihinin Selçuklu dönemlerine ait olduğu fakat çinilerin yakın bir dönemde bu yapıya eklendiği anlaşılmaktadır. Bu çiniler, yakın dönem Türk –İslam sanat zevkini, Türk çini sanatının ve 20. yüzyıl Kütahya işçiliğinin durumunu göstermektedir.

Bölgedeki çini sanatına yönelik araştırmalar, bu bölgedeki çini mirasının korunmasına yönelik ciddi restorasyon ve muhafaza sorunlarını gün yüzüne çıkarmıştır. Mübarizeddin Ertokuş Türbesi'ndeki çinili sandukanın boyanması ve Hızır Bey Cami'nde yer alan Selçuklu dönemine ait sırlı tuğlaların kısmen sıva ile kapatılması, kültürel mirasın korunmasında akademik ve teknik denetimin önemini bir kez daha kanıtlamıştır. Sonuç olarak, Isparta bölgesindeki çini mirası, hem yerel özellikler taşıması hem de İstanbul ve hatta Hindistan'ın Udaipur Şehir Sarayı (Raj Mahal) Badi Chitrashali çinileri örneğinde olduğu

gibi farklı merkezlerle kurduğu görsel bağlar bakımından Türk sanat tarihi içerisinde özgün bir konuma sahiptir. Bu mirasın kalıcılığı, mevcut hatalı uygulamaların düzeltilmesine ve bilimsel koruma yöntemlerinin kararlılıkla uygulanmasına bağlıdır.

Kaynakça

- Akdemir, M. S. (1997). *Osmanlı arşiv belgelerine göre Isparta'daki vakıf hizmetleri* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Süleyman Demirel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Isparta.
- Bayrak Kaya, E., & Oyman, N. R. (2018). Isparta Merkez Kavaklı (Çinili) Camii Çinileri. *Journal of International Social Research*, 11(60).
- Böcüzade, S. S. (1983). *Kuruluşundan bugüne kadar Isparta tarihi*. İstanbul: Serenler Yayını.
- Böcüzâde S. S. (2012). *Isparta tarihi* (H. Babacan, Haz.). T.C. Isparta Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü.
- Çok, B.(2010). *Isparta Ve İlçeleri Camii Süslemeleri* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Süleyman Demirel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Isparta.
- Demiriz, Y.(2017). *İslam Sanatında Geometrik Süsleme*, Hayalperest Yayınevi, İstanbul.
- Efe, İ. (2014). Eşrefoğlu Camii Ve Külliyesi Beyşehir, Dokuz Yayınları, Konya.
- Öter, A. (2022). Barla'da Kırsal Turizm Uygulamaları: Örnek Girişimci Recep Güllü. *Journal of Applied Tourism Research*, 3(2), 149-178. <https://izlik.org/JA-99KU85ZC>
- Önge, Y. (1967), "Emir Mübarezeddin Ertokuş'un Kümbeti ve Çinili Sandukası", *Önasya Dergisi*, 3/27: 16- 17. <https://www.milliyetci.org/pdf/4973/14>
- Oral, M.Z. (1961). Konya'da Sırçalı Medresesi. *Belleten*, 25 (99), 355-396. <https://doi.org/10.37879/ttkbelleten.1258435>
- KILINÇ, İ. (2022). Isparta'nın Turizm Potansiyeli Açısından İncelenmesi. *Sosyal Beşeri Ve İdari Bilimler Alanında Uluslararası Araştırmalar XII*,105.
- Yetkin, Ş. (1971). "Sultan Alp Arslan Devrine Aid Bir Kümbet Süslemesinin Başka Çevrelerdeki Etkileri", *Tarih Enstitüsü Dergisi*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, s. 115-127,Sayı:2,İstanbul.

Görsel Kaynakça

- Görsel 4:** Çakır, D. (2024). Kütahya Ali (Alo) Paşa Camii’nin Çini Süslemeleri. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (54), 213-232.
- Görsel 6:** Maharana of Mewar Charitable Foundation. (2024, July–August). *MMCF newsletter* (Vol. M-241). https://www.eternalmewar.in/media/newsletter/templates/2024/nl241/vol241_3.html
- Görsel 11:** Doğan, N. Ş. (2010). Selçuklu döneminde siyasi ve bani kimliği ile Mübarizeddin Ertokuş. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 27(1).
- Görsel 12:** Önge, Y. (1967), “Emir Mübarezeddin Ertokuş’un Kümbeti ve Çinili Sandukası”, *Önasya Dergisi*, 3/27: 16- 17. <https://www.milliyetcidergiler.org/pdf/4973/14>

5. BÖLÜM

MUŞ MERKEZE BAĞLI GÜZELTEPE KÖYÜ MEZAR HAZİRESİNDE BULUNAN TARİHÎ MEZAR TAŞLARININ TESPİT-TRANSKRİPT-DEĞERLENDİRMESİ¹

Dr. Öğr. Üyesi Selahattin ASLAN

Muş Alparslan Üniversitesi,

s.aslan@alparslan.edu.tr

<https://orcid.org/0000-0003-0132-1511>

Giriş

Doğa ve insan arasındaki ontolojik bağ, sanatın yalnızca bir taklit süreci değil, aynı zamanda varoluşu anlamlandırma çabası olduğunu gösterir. Doğanın kusursuz geometrisi ve ekolojik dengesi, insan zihninde estetik bir forma dönüşerek somutlaşır. Bu bağlamda mezar taşları, doğadan alınan hammaddenin (taşın), insanın ölümsüzlük arayışıyla birleştiği en özgün sanat eserlerinden biri olarak karşımıza çıkar.

Mezar taşları, doğanın döngüsellliği içinde yitip giden bireyin varlığını, taşın dayanıklılığıyla sabitleyerek kültürel bir hafıza oluşturur. Doğadaki bitkisel motiflerin (hayat ağacı, çiçekler) taş üzerine işlenmesi, sanatçının doğadan aldığı ilhamı metafizik bir düzleme taşıdığının göstergesidir. Her bir taş, döneminin sanat anlayışını, toplumsal hiyerarşisini ve inanç sistemini yansıtan somut birer vesikadır; doğanın ham maddesini tarihsel bir özneye dönüştürür. Mezarlıklar, doğanın sessizliği ile insan elinden çıkan sanatın bütünleştiği açık hava müzeleridir. Burada sanat, ölümü bir son değil, doğaya dönüşün estetik bir ifadesi olarak tanımlar.

Türkiye’de pek çok kentin isminin kaynağı saptanmış olsa da Muş isminin

1 Bu Kitap Bölümü, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Muş İli Merkez Ve Bağlı İlçelerde (Muş Merkez-Varto-Bulanık-Malazgirt-Korkut-Hasköy) Tarihi Mezar Taşları (Tespit-Transkript-Değerlendirme)” isimli Yüksek Lisans Tezinden Üretilmiştir.

manası ve kökeni üzerine yapılan tartışmalar güncelliğini korumaktadır (Eser, 2014, s.212). Muş adıyla ilgili olarak Arapça, Farsça, Türkçe, Süryanice, İbranice ve Ermenice, gibi değişik lisanlarda muhtelif fikirler beyan edilmektedir. Arapçada “Muşa’sa” sözcüğünün “saydam, narin, parıltılı” manasına geldiği dile getirilse de Yakut el-Hamevi, Muş tabirinin Arapça kökenli olmadığını savunmaktadır (Ekmekçi, 2014, s.47; Aykan, 2015). Farsçada Muş sözcüğü “sıçan, fare, ufak tekne” anlamlarını taşısa da kentin geçmişinde Pers tesirinin baskın olmaması bu varsayımı güçsüz kılmaktadır (Ekmekçi, 2014, s.46). Türkçede “muş” kelimesinin “kedi” anlamına geldiği tezi Divan-ı Lügati’t-Türk’e atfedilse de sadece filolojik bir bakış açısıyla net bir yargıya varmak isabetli kabul edilmemektedir (Ekmekçi, 2014). Ayrıca “muş” kelimesi yerel halk tarafından köstebek manasında da kullanılmaktadır.

Bir başka kuram ise ismin İbranicede “sulak, mera, bereketli” anlamlarını karşılayan “Muşa” kelimesinden evirildiği şeklindedir (Ekmekçi, 2014). Bununla birlikte Süryanice metinlerde Muş, nehirlerin aktığı mahal olarak tarif edilir (Aykan, 2015). Tarihi vesikalarda sahanın “Taronitid” ya da “Taron” isimleriyle zikredildiği de görülmektedir (Ekmekçi, 2014; Hovannısiyan, 2016, s.45). Muş isminin Muşkililer topluluğundan türediği düşüncesi ise MÖ II. binyılda bu kavmin bölgeye intikal etmiş olması gerçeğine dayanmaktadır (Yılmaz, 2009, s.12; Muş 1989). Ermenicede Muş kelimesinin birebir karşılığı yer almasa da birtakım benzer kelimeler bulunmaktadır (Ekmekçi, 2014). Bütün bu mütalalara rağmen Muş adının mutlak bir memba ile ilişkilendirilmesi mümkün gözükmemektedir.

Muş, Anadolu’nun Mezopotamya tesiri altındaki yörelerinden biridir (Sayılan, 2007, s.112). Doğu Anadolu Bölgesi’nin Yukarı Murat-Van sahasında konumlanan kent, yükselen genç popülasyonu ile Türkiye genelinin üzerinde bir seyir izlemektedir. 2015 senesi TÜİK istatistiklerine göre Muş’ta yaşayan sayısı 408.728’dir (Ekmekçi, 2014). Şehrin etrafındaki iller Ağrı, Bitlis, Erzurum, Bingöl, Diyarbakır ve Siirt’tir (Muş, 1989, s.11). Muş Ovası ile etrafındaki engebeli araziler Şerafettin Dağları, Elçiler Dağı ve Haçreş Dağları tarafından kuşatılmıştır (Ekmekçi, 2014, s.20). Murat Nehri ve ona katılan akarsular bölgenin mühim su rezervlerini meydana getirir. Sert karasal iklimin hüküm sürdüğü ilde kış mevsimi şiddetli, yazlar ise kısa süreli ve serindir; doğal bitki örtüsü ise bozkır, çayır ve meşe koruluklarından müteşekkildir (Alanoğlu, 2020).

Muş’un tarihsel kökenlerinin İlk Çağ’a, hatta MÖ 5000–6000 yıllarına dek uzandığı tahmin edilmektedir (Eser, 2014, s.212). Yörenin Urartu, Roma, Part ve Sasani idareleri arasında sürekli el değiştirdiği, Bizans ile Sasani arasındaki çatışmalara ev sahipliği yaptığı kaydedilmektedir (Ekmekçi, 2014, s.26–27). Sasanilerin bölgedeki otoritesi Bizans İmparatoru Heraklios devrinde nihayete

ermiştir (Özalper, 2024). İslam sancaktarları ise topraklara Hz. Ömer zamanında varmış; Emevi ve Abbasi dönemlerinde saha, Arap-Bizans rekabetinin odak noktası haline gelmiştir (Alican, 2020).

1048 senesinde Selçukluların bölgeyi zapt etmesi ve 1071'deki Malazgirt Zaferi neticesinde Muş, Türk mülkiyetine dâhil olmuştur (Muş 1989, s.4). Takip eden süreçte Ahlatşahlar, Eyyubiler, Harzemşahlar ve Anadolu Selçukluları sahada egemenlik tesis etmiştir. 13. asırdaki Moğol akınları bölgeyi sarsarak Muş'ta ağır yıkımlara sebebiyet vermiştir (Muş 1989, s.5). Moğolların ardından İlhanlı, Karakoyunlu ve Akkoyunlu idareleri müşahade edilmiştir (Ekmekçi, 2014, s.27). 1514 yılındaki Çaldıran Zaferi ile Osmanlı idaresine bağlanan Muş, zaman içerisinde muhtelif eyalet ve sancakların bünyesinde yer almıştır (Alanoğlu, 2020).

I. Dünya Savaşı esnasında Rus ve Ermeni taarruzlarına hedef olan bölge, 1917 yılında yeniden Türk idaresine geçmiştir (Yuca, 2011, s.4). Cumhuriyet dönemi 1924'te vilayet statüsüne kavuşmuş, 1935'te ise mevcut idari dokusuna yaklaşmıştır (Özalper, 2024). İlerleyen yıllarda Hasköy (1987) ve Korkut (1990) ilçeye dönüştürülmüştür (Yılmaz, 2009, s.17). Günümüzde Muş, Doğu Anadolu'nun kalkınmakta olan ve sükûnetini koruyan şehirlerinden biri olarak nitelendirilmektedir.

Muş kenti, muazzam tarımsal arazilere ev sahipliği yapması sebebiyle yerel halkın büyük bir kısmının gelirini ziraat ve besicilikten kazandığı bir şehire dönüşmüştür. Köy bölgelerinde vasıta, teçhizat ve teknik imkânların kısıtlılığı, uzun seneler boyunca kırsaldan şehre doğru yoğun bir nüfus hareketliliğinin yaşanmasına yol açmaktadır. Kırsal turizmin canlandırılması, tarımsal ve hayvansal üretimden gelen kazanca ilave bir getiri sunarak köylerdeki iş imkânlarını artırabilecek kritik bir imkân olarak mütalaa edilmektedir. Bu sayede nüfus kaybının önüne geçilmesi ve hatta şehirden köye dönüşün teşvik edilmesi ihtimal dâhilindedir. Lakin tersine göçün süreklilik arz etmesi için üretim vasıtalarının, barınma olanaklarının ve mali faaliyetleri canlandıracak desteklemelerin tahkim edilmesi gerektiği düşünülmektedir (Türk ve Toprak, 2019, ss. 186-187).

Korkut Tarihi ve Konumu

Korkut ilçesi, Doğu Anadolu Bölgesi'nde yer alan ve tarihsel sürekliliği ile dikkat çeken bir yerleşim birimidir. Korkut ilçesi, Doğu Anadolu Bölgesi'nde Muş iline bağlı olup yaklaşık 38.73° kuzey enlemi ve 41.78° doğu boylamı koordinatlarında yer almaktadır. İlçe, Muş Ovası'nın doğu kesiminde, ortalama

1300 metre yükseltiyeye sahip bir alanda konumlanmıştır. Korkut, ulaşım açısından önemli bir geçiş noktası üzerinde bulunmaktadır. İlçe, Van ile Muş arasındaki karayolu güzergâhında yer almakta olup, bu hat Doğu Anadolu'nun iç kesimlerini Van Gölü havzasına bağlayan önemli ulaşım akslarından biridir. Bu karayolu sayesinde Korkut, hem il merkezine hem de bölgedeki diğer yerleşimlere erişim açısından stratejik bir konuma sahiptir. İlçenin yerleşim geçmişinin Urartu Dönemi'ne kadar uzandığı, Malazgirt Meydan Muharebesi sonrasında ise Selçuklu hâkimiyetine girdiği bilinmektedir. 1964 yılında bugünkü adını alan Korkut, 1990 yılında ilçe statüsüne kavuşarak idari açıdan gelişim göstermiştir (Muş Valiliği, 2024).

Korkut ilçesinin adının kökenine ilişkin kesin bir bilgi bulunmamaktadır. Bununla birlikte, “Korkut” isminin Türk kültüründe önemli bir yere sahip olan Dede Korkut anlatılarıyla ilişkili olabileceği ya da Türkçede “korkutma” eyleminden türemiş olabileceği yönünde görüşler mevcuttur. Ancak bu yaklaşımlar kesinlik taşımamakta, daha çok etimolojik ve kültürel yorumlara dayanmaktadır (Ergin, 2019).

Öte yandan, yerel kullanımda ilçenin “Til” olarak adlandırıldığı bilinmektedir. “Til” ismi ise yörede “merkez” ya da “şehir” veya “tepe, höyük” anlamında kullanılmakta olup, halk arasında yaygın bir biçimde varlığını sürdürmektedir. Bu “Til” isminin kullanımı Doğu Anadolu bölgesinde birkaç ilçelerde de kullanılmaktadır, Örneğin Siirt, Kurtalan, Tillo gibi. Bu durum, resmî adlandırma ile yerel dil ve kullanım arasındaki farklılığı ortaya koymakta ve bölgenin

İlçe, karasal iklim özellikleri göstermektedir. Bu durum ekonomik faaliyetlerin büyük ölçüde tarım ve hayvancılık ekseninde şekillenmesine neden olmaktadır. Sınırlı sulama imkânlarına rağmen buğday, arpa ve baklagiller başlıca üretim kalemlerini oluşturur. Ayrıca kırsal yerleşim dokusunun ağırlıkta olduğu ilçede, geleneksel aile yapısı ve halk kültürü unsurları sosyal yaşamın belirleyici bileşenlerindendir (Korkut Kaymakamlığı, 2024).

Demografik olarak nüfusun önemli bir kısmı köylerde yaşamakta olup, bu durum ilçenin kırsal karakterini güçlendirmektedir. Günümüzde Korkut, tarihsel birikimi, sosyo-ekonomik yapısı ve coğrafi konumu ile Doğu Anadolu'nun tipik taşra yerleşimlerinden biri olarak değerlendirilebilir. Bu bağlamda ilçe, hem tarihsel sürekliliği hem de geleneksel üretim biçimlerini koruyan yapıyla bölgesel araştırmalar açısından önemli bir örnek teşkil etmektedir (TÜİK, 2022).

Muş ovasının doğusunda yer alan ve Muş-Van illerinin bağlantı güzergâhında yer alan Korkut ilçesi, kurbanlık hayvan yetiştirip satılırken, ekonomik

sorunların artmasından dolayı hayvancılık gerilemiştir. Hem ova hem de yamaç arazileri olan köylerde, inşaat işçiliği (Korkut, Hasköy ve Muş şehri) asıl geçim kaynağını oluşturmaktadır. Bunun yanında geçim kaynağı, şekerpancarı üretimidir. Muş Şeker Fabrikasının özelleşmesinin ilçede ve bağlı köylerde şekerpancarı üretiminin azaltacağı düşünülmektedir. Ayrıca küçük ve büyük baş hayvancılık faaliyetleri de yapılmaktadır. İlçede tarım arazilerinin çoğu yonca tarımına ayrılmıştır. Bunun dışında ilçe, buğday ve tahıl ürünleriyle de önemli bir yere sahiptir (Durmuş, ve Dölek, , 2019, s. 254).

Mezar Taşlarının Tespit-Transkript-Değerlendirmesi

Korkut Merkez Mezarlığı

Korkut ilçesinin merkezinde yer alan en eski mezarlıktır. Hacı Halil Türbesinin de bulunduğu bu mezarlıkta kalker taşı ve mermerden yapılan baş ve ayak taşı olmak üzere 13 adet mezar taşı tespit edilmiştir. Mezarlık, Van Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Bölge Kurulunca 06/11/2009 tarih ve 442 sayılı kararı ile tescil edilmiştir.

Tablo1: Abdulkerim Beg Bin Murad Bey (Resim. 1, 2)

Bulunduğu Yer	Merkez Mezarlığı	
Baş Şahide	En: 36	Kalınlık:10
	Boy: 83	Sanduka: Yok.
Ayak Şahide	En:37	Kalınlık: 10
	Boy: 74	
İşleniş Türü	Kabartma.	
Yazı Türü	Sülüs.	
Süs Unsuru	Yok.	
Yazı Dili	Arapça-Farsça.	
Malzemesi	Yöreye özgü kalker taşı.	
Tarihi	1319.	
Baş Taşın Ön Yüzü Metin	Fatıha, Merhûm el -mağfîret Abdulkerim Bey b. Murad Bey.	
Baş Taşın Arka yüzü Metin	İhlas, cihan cam-u felek saki ve ecel mey halayik bade nuş ez meclisi wey halasi nist asla hiç kesira ez yini cam ve ez yini saki ez yini mey.	



Görsel 1-a: baş taşının dış yüzü



Görsel 2-a: Baş taşının iç yüzü

Diğer Özellikleri: Kalker taşından yapılan mezarın baş ve ayak taşları sağlam olarak günümüze gelebilmiştir. Ancak baş taşının üzerinde yer alan yosunlaşma yüzünden üzerindeki yazıların okunmasını zorlaştırmıştır. Dikdörtgen olan taşların üzeri yarım daire şeklindedir. Baş taşının üzerindeki yazılar dikdörtgen nişler içine açılan kuşaklarda yer alır. Sadece baş taşında bulunan yazılar hem ön hem de arka kısmında yer almaktadır. Şahidenin ön yüzünde beş, arka yüzünde ise dört satır yazı yer almış ve yazılar çerçevelere alınmıştır. Baş taşı ve ayak taşı aynı kalınlıkta olup ayak taşında yazı ve süsleme unsuru yoktur.

Tablo 3: Sofi Bedirzaman Hanım Binti Şeyh İsmail (Resim, 3,4,5)

Bulunduğu Yer	Korkut Merkez Mezarlığı	
Baş Şahide	En:43	Kalınlık: 10
	Boy: 122	Sanduka: Yok.
Ayak Şahide	En:43	Kalınlık: 122
	Boy:	
Sanduka	Yok.	

İşleniş Türü	Kabartma.
Yazı Türü	Sülüs.
Süs Unsuru	Yok.
Yazı Dili	Osmanlıca, Arapça
Malzemesi	Yöreye özgü kalker taşı.
Tarihi	1269.
Baş Taşı Metin	Fatiha Haza merkadu's-saïdu's-şehîd el-merhûm el-mağfûr el-muhtâc-i İlâ rahmeti'l-Lah-i Teâla ve ğufrânihi kasî- ru'l-'omr kesîru'l- âmal sofî Bedirzaman Hanım bint-i Şeyh İsmail
Ayak Taşı Metin	İşbu civan içdi ecel camını almadı bu fanide kamını. Müddeti ömründe vefa bulmadığı ecel kat-u edup eyya- mını. Fevtini her kim işidür ağladı ah edup ol kim görüp izamını. Verdi dedi tarihi bin derd ile senin mezarında yazup namını.



Görsel 3: Mezarının genel görüntü



Görsel 4: Baş taşı



Görsel 5: Ayak taşı

Diğer Özellikleri: Kalker taşından yapılmıştır. Yazılarından da anlaşılacağı üzere mezar sahibinin bayan olduğunu görmekteyiz. Mezarın baş ve ayak taşları sağlam olarak günümüze gelebilmiştir. Dikdörtgen olan ve üçgen bir formla sona eren baş taşının üzerinde sekiz satır yazı bulunup yazılar oval çerçevelere alınmıştır. Dikdörtgen formda olan ve üçgen bir şekilde sona eren ayak taşında ise dokuz satırlık yazı bulunmakta olup, yazılar çerçeve içine alınmıştır. Baş taşı ve ayak taşı aynı kalınlıkta olup her iki taşta da süsleme unsuru yoktur. Yazılar mezarın iç yüzeyine yazılmıştır. İncelediğimiz şahideler arasında ölçü olarak diğer mezar taşlarına nazaran büyük ebattadır. İncelediğimiz mezarlarda bir bayan mezarında ‘sufi’ ibaresine ilk defa rastlıyoruz.

Bulunduğu Yer	Korkut Merkez Mezarlığı	
Baş Şahide	En: 36	Kalınlık: 10
	Boy: 105	Sanduka: Yok.
Ayak Şahide	En:36	Kalınlık: 10
	Boy: 105	
İşleniş Türü	Kabartma.	
Yazı Türü	Sülüs.	

Süs Unsuru	Yok.
Yazı Dili	Osmanlıca.
Malzemesi	Yöreye özgü kalker taşı.
Tarihi	1221
Baş Taşı Metin	Ya Ğafur. Ey Bahadır Gür Çerği bi vefa Estürür Nagah Bir Bad-ı Atım Sular Ruy-İ Hurşit Beyi Gül Zarını Koy- du Beyliğin Fırak-ı İçinde Kadim Cennet-u Naim Cen- net.
Ayak Taşı Metin	Haza merkadu's-saîdetu's-şehîdetu el-merhûmetu el-mağfûretu ve'l-muhtâcetü İlâ rahmeti ve'l-ğufrâni... teveffet sene ihdâ ve işrîne ve mieteyn ve elf. 1221



Görsel 6: Baştaşı



Görsel 6-a: Ayak taşı

Diğer Özellikleri: Kalker taşından yapılan mezarın baş taşı yazıları okunabilmiş fakat ayak taşındaki yazılar zamanla oluşan tahribat nedeniyle okunamamıştır. 200 cm uzunluğunda olan mezarın her iki taşının ölçüleri aynıdır ve ikisi de dikdörtgen formda olup üçgen bir şekilde sona ermiştir. Her iki şahide altı satır yazı bulunmakta olup yazılar çerçeve içine alınmıştır. Yazı çerçeveleri hariç herhangi bir süs unsuruna rastlanılmamıştır.

Tablo 52: Şeyh Abdullah, Bin Eşşeyh Hacı Halil (a.b)

Bulunduğu Yer	Korkut Merkez Mezarlığı	
Baş Şahide	En: 33	Kalınlık: 9
	Boy: 60	Sanduka: Yok.
Ayak Şahide	En:33	Kalınlık: 9
	Boy: 65	
İşleniş Türü	Kabartma.	
Yazı Türü	Sülüs.	
Süs Unsuru	Yok.	
Yazı Dili	Arapça, Kürtçe	
Malzemesi	Yöreye özgü kalker taşı.	
Tarihi	1230.	
Baş Taşı Metin	Haza merkadu's-saïdu's-şehîd el-ma'sûm kasîru'l-'omr Şeyh Abdullah ibn eş-Şeyh Hacı Halil.	
Ayak Taşı Metin	Fatiha Be dünya dilmebend ey merdi hışyar ki dünyara ne ba- şed kedru miktar der evvel perverd ev her kesira velakin mey keşedder ahırkar.	



Görsel 7- a: Baş taşı



Görsel 7- b: Ayak taşı

Diğer Özellikleri: Her iki şahide de dikdörtgen formda olup üçgen seklinde son bulmuştur. Baş ve ayak şahideleri sağlam olup günümüze kadar gelebilmiştir. Her iki şahidenin iç kısmında beş satır yazı bulunmuş olup yazılar çerçeve içine alınmış ve okunabilmektedir. Şahidelerin üst kısmı zamanla tahribata maruz kalmıştır. Şahidelerde yazı çerçeveleri hariç herhengi bir süsleme unsuruna rastlanılmamıştır.

Tablo 53: Safiye Sultan Binti Şeyh İsmail (a.b)

Bulunduğu Yer	Korkut Merkez Mezarlığı	
Baş Şahide	En: 40	Kalınlık: 10
	Boy: 115	Sanduka: Yok.
Ayak Şahide	En:40	Kalınlık: 10
	Boy: 115	
İşleniş Türü	Kabartma.	
Yazı Türü	Sülüs.	
Süs Unsuru	Yok.	
Yazı Dili	Arapça-Kürtçe	
Malzemesi	Yöreye özgü kalker taşı.	
Tarihi	1223.	
Baş Taşı Metin	Fatiha Haza merkadu's-saîdetu's-şehîdetu el-merhûmetu el-mağfûretu el-muhtâcetü ve ğufrâni Sefiye Sultan bint-i Şeyh İsmail	
Ayak Taşı Metin	Velkabru Babun Külli Nasin Dahiletun. Cihan Camu Felek Saki Ve Ecel Mey Halayık Bade Nuş Ez Meclisi Vey helası Nist Hiç Kesira Ez Yini Cam Ve Ez Yini Saki Ezyini Mey.	

**Görsel 8- a:** Baş taşı**Görsel 8- b:** Ayak taşı

Diğer Özellikleri: Hacı Halil Türbesi'nin batısında yer almaktadır. Baş ve ayak taşındaki yazılar okunabilmektedir Her iki şahide de dikdörtgen formda olup üçgen seklinde son bulmuştur. Baş ve ayak şahideleri günümüze kadar

sağlam bir şekilde gelebilmiştir. Baş taşındaki yazılar yedi, ayak taşındaki yazılar ise altı satırlık olup yazılar çerçeve içine alınmış ve okunabilmiştir.

Tablo 54: Okunamayan Mezar (a.b.c)

Bulunduğu Yer	Korkut Merkez Mezarlığı	
Baş Şahide	En: 40	Kalınlık: 7
	Boy: 140	Sanduka: var
Ayak Şahide	En:47	Kalınlık: 15
	Boy: 140	
Sanduka	En: 50	Kalınlık:20
	Boy: 140	
İşleniş Türü	Kabartma.	
Yazı Türü	Sülüs.	
Süs Unsuru	Arap.	
Yazı Dili	Arapça-Kürtçe	
Malzemesi	Yöreye özgü kalker taşı.	
Tarihi	Okunamadı.	
Baş Taşı Metin	Okunamadı.	
Ayak Taşı Metin	Fatiha Elkabru Babun Kullu Nasin Dahiletun, Be dünya dılme- bend ey merdi hişyar ki dünyara nebaşed kedru miktar der ewwel perverd ew kesira velakin mey keşed der ahırkar.	



Görsel 9- a: Baş taşı



Görsel 9- b: Ayak taşı



Görsel 9- c: Mezarın sandukası

Diğer Özellikleri: Her iki şahide de dikdörtgen formda olup üçgen seklinde son bulmuştur. Baş ve ayak şahideleri günümüze kadar sağlam bir şekilde gelebilmiştir. Baş taşındaki yazılar yedi, ayak taşındaki yazılar ise altı satırlık olup yazılar çerçeve içine alınmış ve her iki şahide de okunabilmiştir. Taşın tarih kısmı okunamamıştır.

Sandukası olan nadir mezarlardandır. Sandukasının üzerinde bir adet kılıç motifi tezyin edilmiştir. Kılıç motifi çerçeveye alınmıştır. Sandukanın üst kısmında bir adet küçük delik bulunmaktadır. Dikdörtgen formda olup alt kısmı oval olan bu sanduka kademeli olarak oyulmuştur. Şahide ve sanduka boyları diğer mezar taşlarına göre büyük olup herhangi bir yazıya rastlanılmamıştır.

Tablo 55: Okunamayan Mezar

Bulunduğu Yer	Korkut Merkez Mezarlığı	
Baş Şahide	En: 35	Kalınlık: 7
	Boy: 105	Sanduka: Yok
Ayak Şahide	Yok.	
İşleniş Türü	Kabartma.	
Yazı Türü	Sülüs.	
Süs Unsuru	Yok.	
Yazı Dili	Arapça-Kürtçe	
Malzemesi	Mermer taşı.	
Tarihi	1175.	

Metin	İhlas Cihan camu felek saki ecel mey halayık bade nuş ez meclisi wey halası nisy asla hiç kesira ez yini camu ve ez yini saki ez yini mey.
-------	---



Görsel 10: Mezarın baş taşı

Diğer Özellikleri: Şahide dikdörtgen formda olup üçgen bir şekilde son bulmuştur. Şahidenin iç kısmında beş satır yazı bulunur. Celi sülüs Süs Unsuru zamanla tahrip olmuştur. Ayrıca harf dizilişleri ve istifleri bozuk olduğundan yazıların okunması zorlaşmıştır. Sadece baş taşı ayakta olan bu mezarın alt kısmında bir kaide bulunmaktadır.

Kaynakça

- Alanoğlu, M. (2020). 17. Yüzyıl Ortalarında Varto. *History Studies*, 12(3), 1143-1175.
- Alican, M. (2020). Muş Tarihi: Kentsel Gelişim Merkezli Bir Yaklaşım. *Anemon Muş Alparslan Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 8(6), 1917-1929.
- Aydın, M. (2015). *Doğu Anadolu'da Mezar Taşı Geleneği ve Kitabe Kültürü*. Van: Doğu Anadolu Araştırmaları Yayınları.
- Baytar, İ., & Doğan, M. (2021). Muş ilinde tarım ve hayvancılık faaliyetleri. *Uluslararası Yönetim Akademisi Dergisi*, 4(2), 302-320.
- Durmuş, E., & Dölek, İ. (2019). Muş İl'inde Yerleşme Tiplerinin Coğrafi Dağılışı. *In-*

- ternational Journal of Geography and Geography Education*, (39), 256-278.
- Ekmekçi, M. (2014). *Muş Halk Kültürü*, “Dünü bugüne, bugünü de yarına bağlayan kaynak eser; “*Muş’un Kimliği*, Adana: Muş İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayını.
- Ersoy, H. (2019). *Anadolu’da Ziyaret Kültürü ve Kutsal Mekânlar*. İstanbul: Kültür Tarihi Enstitüsü Yayınları.
- Eser, M. (2014). “Muş İsmi Menşei üzerine Bir Değerlendirme”, *Ekev akademi dergisi*, 58, s.212.
- Eser, M. (2014). Selçuklular Döneminde Muş ve Çevresi, *Türkisch Studies Dergisi*, s. 185-207.
- Ergin, M. (2019). *Dede Korkut Kitabı*. İstanbul: Boğaziçi Yayınları.
- Göçer, F. (2018). *Muş İli Kırsal Yerleşimlerinin Coğrafi Analizi*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları.
- Hovannisian, R. (2016). *Bitlis ve Muş Tarihi Kentler ve Ermeniler*, (Çev: Zılal Kılıç), İstanbul: Aras Yayıncılık.
- Kaya, R. (2020). *Doğu Anadolu’da Tarımsal Üretim ve Kırsal Ekonomi*. Ankara: Tarım Ekonomisi Araştırmaları Merkezi.
- Korkut Kaymakamlığı. (2024). *Korkut Adının Kaynağı ve Tarihçesi*.
- Muş 1989, (1989). *İki Nokta, Basın Yayın Tanıtım Organizasyonu*, İstanbul: Kervan Matbaacılık.
- Muş Valiliği. (2024). *Korkut İlçesi Tanıtımı*.
- Özalper, M. (2024). Cumhuriyet Döneminde Malazgirt. *Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 21(3), 1678-1687.
- Öznülüer, A. (2024). Sanatsal ifade biçimlerinde Modern’den Postmodern’e dönüşümün temel taşları; İki devrim iki yöntem çözümlemesi. *Erzincan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 17(1), 3-4.
- Şahin, E. (2017). *Türk Köy Sosyolojisi: Gelenek, Dayanışma ve Kırsal Yaşam*. İstanbul: Saha Sosyolojisi Dizisi.
- Türk, O., & Toprak, L. S. (2019). Kırsal Kalkınmada Kırsal Turizmin Rolü: Muş İlinin Kırsal Turizm Potansiyelinin Değerlendirilmesi. *Anemon Muş Alparslan Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 7(1), 185-192.
- Türkiye İstatistik Kurumu (TÜİK). (2022). *Adrese Dayalı Nüfus Kayıt Sistemi Verileri*.
- Türkmen, A. (2016). *Anadolu’da Hayvancılık Kültürü ve Kırsal Ekonomik Yapı*. Konya: Kırsal Kalkınma Çalışmaları Serisi.

- Yılmaz, B. (2009). *Muş Vakıfları*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Van.
- Yuca, S. (2011). Cumhuriyet Döneminin İlk Nüfus Sayımına (1927) Göre Muş İlinin Nüfus Özellikleri, *Akademik Bakış Dergisi Nisan – Mayıs – Haziran – Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler E-Dergisi*, 24 s.1-31.

Görsel Kaynakça

Görsel 1 a: Görsel, S. Aslan tarafından 2014'te çekilmiştir.

Görsel 1 b: Görsel, S. Aslan tarafından 2014'te çekilmiştir.

Görsel 2 a: Görsel, S. Aslan tarafından 2014'te çekilmiştir.

Görsel 2 b: Görsel, S. Aslan tarafından 2014'te çekilmiştir.

Görsel 2 c: Görsel, S. Aslan tarafından 2014'te çekilmiştir.

Görsel 3: Görsel, S. Aslan tarafından 2014'te çekilmiştir.

Görsel 4: Görsel, S. Aslan tarafından 2014'te çekilmiştir.

6. BÖLÜM

TEMSİL VE TEVHİD IŞIĞINDA HRİSTİYAN BATI İLE İSLAM SANATININ RESİMLE İMTİHANI

Öğr. Gör. Dr. Abdulkadir ÖZNÜLÜER

Muş Alparslan Üniversitesi,

Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulu, El Sanatları Bölümü

a.oznuluer@alparslan.edu.tr

<https://orcid.org/0000-0002-3087-787X>

Giriş

İnsanoğlu, var olduğu günden beri inandığı kutsalı somutlaştırma, onu bir form içine sığdırarak gözle görülür kılma ihtiyacı duymuştur. Ancak bu ihtiyaç, semavi dinlerin gelişiyile birlikte büyük bir sınavla karşı karşıya kalmıştır. Hristiyan dünyasında Tanrı'nın İsa figüründe bedenleştiği (Enkarnasyon) inancı, resmi kutsalın bir parçası kabul ettirirken; İslamiyet, Allah'ın hiçbir şeye benzemediği (tevhid) gerçeğinden yola çıkarak “suret” yapmayı yaratma eylemine bir ortaklık olarak görmüştür (Koç, 2018, s. 45). Bu temel ayrım, Batı'da figüratif anlatımı merkeze alan bir görsel kültür, Doğu'da ise geometrinin ve yazının şiirsel bir dile dönüştüğü farklı bir estetik dünyanın kapılarını aralamıştır.

Hristiyanlığın ilk yüzyıllarında resimle olan ilişkisi, Yahudilikten gelen tasvir yasağı nedeniyle oldukça mesafeliydi. Ancak 6. yüzyıldan itibaren Papa Büyük Gregorius gibi isimler, resim sanatının kullanılmasının “okuma yazma bilmeyenlerin İncil'i” anlamalarında kolaylık sağlayacağını savunarak sanata dini bir meşruiyet kazandırmıştır (Gombrich, 1997, s. 135). 8. yüzyılda Bizans dünyasını sarsan İkonoklazm (Resim Kırıcılık) krizi ise bu meşruiyeti sarssada, ikonaların sadece birer resim değil, ilahi olana açılan pencereler ya da yaratıcıya giden yolda birer aracı olduğu tezi kabul görmüştür (Belting, 1994, s. 144). Belting'in de vurguladığı gibi, “İkonlar, görünmez olan Tanrı'nın insan

suretinde görünür hale gelmesinin bir kutlaması olarak kilise duvarlarındaki yerini sağlamlaştırmıştır” (Belting, 1994, s. 162). Bu süreçten sonra Batı sanatı, kutsal hikayeleri birer tiyatro sahnesi gibi canlandıran ve Rönesans’a zemin hazırlayan figüratif geleneğe tam anlamıyla teslim olmuştur (Panofsky, 1991, s. 38).

İslam dünyasında ise sanatçı, doğayı taklit etmekten (mimesis) bilinçli olarak kaçınmış ve görünenin değil mutlak olanın peşine düşmüştür. *“İslam sanatçısı, eşyayı tek tek ve kendi başlarına değil, her şeyi kuşatan ilahi bir bütünün parçası olarak görmüştür*” (Ayvazoğlu, 2014, s. 45). Dolayısıyla İslam sanatçısı sanatsal ifadeleri tasavvur ederken bir vahdet arayışına girmiştir. Bu yaklaşım şekli ise sanatçının tasvir ile arasına mesafe koymuş ve *“görünür alemin ötesindeki mutlak gerçeği sembollerle aramaya zorlamıştır*” (Koç, 2018, s. 112) Bu anlayışla hat sanatı, ilahi kelamın görsel bir zikrine dönüşürken; Minyatür sanatı ise bu tasvir anlayışının en özgün istisnasını oluşturur. *“İslam minyatüründe figürler derinliği olmayan bir yüzeye yerleştirilerek, izleyicinin dikkati maddi dünyadan çok hikâyenin manevi özüne yönlendirilmiştir*” (İpşiroğlu, 1971, s. 34). Dolayısıyla bunu yapmaktaki gaye *“gerçeği olduğu gibi yansıtmak değil, o gerçeğin akıldaki ve ruhtaki izdüşümünü şematize etmektir*” (And, 2017, s. 52).

Bu çalışmanın temel amacı, Hristiyan Batı ve İslam dünyasındaki resim anlayışını yalnızca birer estetik tercih olarak değil, bu sanatları şekillendiren derin teolojik kökler ve felsefi kırılmalar üzerinden karşılaştırmalı bir perspektifle sunmaktır. Genellikle “tasvir yasağı” üzerinden yüzeysel bir okumaya tabi tutulan bu konu, metnimizde iki farklı inanç havzasının “kutsalı temsil etme” sorununa verdiği özgün yanıtlar bağlamında ele alınmaktadır. Çalışma, Hristiyanlıktaki “enkarnasyon” (Tanrı’nın bedenleşmesi) fikrinin figüratif sanatı nasıl kaçınılmaz kıldığını ve İslamiyet’teki “tevhid” ilkesinin sanatçıyı nasıl yüksek bir soyutlamaya sevk ettiğini ortaya koyarak, okuyucunun her iki sanat geleneğine dair bütüncül bir bakış açısı kazanmasını hedeflemektedir.

Literatüre katkı noktasında ise bu bölüm, Batı ve İslam sanatını birbirinin zıttı veya eksik versiyonları olarak değil, aynı ontolojik arayışın farklı tezahürleri olarak konumlandırarak geleneksel sanat tarihi anlatısına alternatif bir derinlik kazandırmayı amaçlar. Özellikle minyatür sanatındaki perspektifsiz yaklaşımı “yetersizlik” değil, bilinçli bir “Tanrısal bakış açısı” tercihi olarak tanımlaması; hat ve tezhibi ise resmin yokluğunda doğan “ikame sanatlar” yerine, kendi başına birer metafizik dil olarak betimlemesi bakımından önem taşımaktadır. Bu çalışma, sanatın dinsel dogmalarla olan geriliminden nasıl zengin bir görsel miras ve özgün estetik diller türetebileceğini göstererek, din ve sanat etkileşimi üzerine yapılacak gelecek araştırmalar için karşılaştırmalı bir zemin sunmaktadır.

Hristiyan Batı Dünyasında Bedenleşen Kelam ve Tasvirin Teolojik Zaferi

Hristiyan sanatının temelinde yatan kutsal figürleri ve olayları temsil etme arzusu, rastlantısal bir şekilde gelişmemiştir. Aksine doğrudan inanç sisteminin kalbiyle ilgilidir. Hristiyan teolojisindeki Enkarnasyon öğretisi, görünmez olanın görünür hale gelmesi için kiliseye bir kapı aralamıştır. Bu durum, Batı sanatının neden figüratif bir yol izlediğinin en büyük kanıtıdır. Orta Çağ kilisesi resmi keyif verici bir süs olarak değil, okuma yazma bilmeyen kitlelerin inanç dünyasını şekillendiren “görsel bir kütüphane” olarak görmüştür (Gombrich, 1997, s. 135).



Görsel 1: İsa’nın Vaftizi, Veroggio & Leonardo Dawinci, 1475–1478, 177 × 151cm, Tüyb.

Ancak bu yol zorlu bir yoldur. İkonoklazm dönemi, resmin kutsallığına dair büyük bir şüphe uyandırmış; fakat bu kriz, resmin teolojik olarak tescillenmesiyle sonuçlanmıştır. Belting, ikonaların birer “pencere” olarak kabul edildiğini, dolayısıyla resme bakmanın aslında o resmin temsil ettiği ilahi öze bakmak olduğunu vurgular (Belting, 1994, s. 162). Bu dönemden sonra Batı sanatı, derinlik, hacim ve perspektifi bu amaçla kullanmış ve insan bedenini kutsalın merkezine yerleştirmiş, bu da sanatın dünyevileşerek Rönesans’ın o bilindik hümanist estetiğine kapı aralamasını sağlamıştır.

Hristiyan dünyasında resim, sadece estetik bir araç olarak değil, aynı zamanda inancı yaymanın en stratejik ve pratik yolu olarak görülmüştür. Özellikle misyonerlik faaliyetlerinde, İncil’deki karmaşık ilahi metinleri okuma yazma bilmeyen halklara anlatmak büyük bir zorluktu. Bu durum ise misyonerlik faaliyetlerini aksatıyor ve Hristiyanlık kitlelere tam olarak aktarılamıyordu. İşte

bu noktada «resimli İnciller» devreye girdi; çünkü bir görüntünün bin kelimeye bedel olduğu ve kalplere daha hızlı ulaştığı fark edilmişti. Uzun metinleri okumak, anlamak ya da anlatmak zordu. Fakat bir görüntü üzerinden öğreti daha kolay ve anlaşılırdı. Papa Büyük Gregorius'un o dönemde bu konuyla ilgili ortaya koyduğu yaklaşım resimli İncillerin misyonerlikteki ana motivasyon kaynağı olmuştur (Gombrich, 1997, s. 135).



Görsel 2: Toledo İncilinin 58. Sayfası

Resimli İncillerin ortaya çıkış hikayesi ise, parşömenlerin üzerine titizlikle işlenen tezhipli el yazmaları (illuminated manuscripts) ile başlar. Orta Çağ'ın karanlık dönemlerinde manastırlara kapanan keşişler, kutsal metinleri sadece kopyalamakla kalmamış, her bir sahneyi canlı renkler ve altın varaklarla resmetmişlerdir. Bu türden titiz bir çalışma Orta Çağ keşişleri için sıradan bir iş değildir, aksine keşişler bunun Hristiyanlığın yayılması için bir ibadet şekli olarak görmüşlerdir. Kağıdın çok az bulunabildiği bir dönemde çeşitli hayvan derilerinden yapılan ve adına “Velum” denilen hazırlanması oldukça zor bir parşömen kullanılmıştır. Deri çalışmaya uygun hale getirilmek için önce kireçle temizlenmiş sonra gerilmiş ve en son olarak pürüzsüzleşene kadar kazınmıştır. Resim ve çeşitli süslemelerin kusursuz bir biçimde yapılması için ise mürekkep ve tamamı doğadan elde edilen boya kullanılmıştır (Gombrich, 1997, s. 142). Bu yöntemle yapılan dini sahnelerin en önemli özelliği altın kullanımıdır. Resmedilen sahnelerdeki figürlerin kutsallığını simgeleyen haleleri veya resmin niteliklerine göre arka plan altınla boyanmıştır. Altın her çağda olduğu gibi o

dönemde de zenginliği temsil ederdi ve fiziksel olarak kararmayan bir yapıya sahipti. Dolayısıyla ilahi bir mesaj iletilirken kullanılması oldukça doğal bir durumdur. Yanı sıra o çağda bu tür okuma veya sohbet etkinlikleri sadece mum ışığında yapılmıştır. Görselde altının kullanıldığı yerler ise mum ışığında parlamaya başlamış ve okuyucuda ilahi bir izlenim yaratmıştır (www.britishmuseum.org). Bu resimleme geleneği, Hristiyanlığın yeni coğrafyalara yayılmasıyla birlikte daha da çeşitlenmiş; karmaşık teolojik kavramlar, herkesin anlayabileceği görsel hikâyelere dönüştürülmüştür. British Museum'un dijital arşivlerinde de vurgulandığı üzere, bu el yazmaları sayesinde dini figürler ve olaylar, halkın zihninde somut birer gerçekliğe bürünmüştür (www.britishmuseum.org). Böylece Hristiyanlık, kelimeler ile anlatamadığı bilgiyi çizgilerin gücünü kullanarak aktarmış, kutsal mesajı görsel bir şölene dönüştürmeyi başarmıştır.

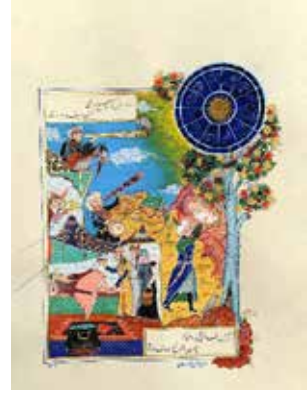
Hristiyanlıkta resmin kabulü ve gelişimi birden bire olmamıştır. Aksine Kilise babaları, keşişler ve papalar arasında uzun soluklu tartışmaların bir sonucu olarak vücut bulmuştur. 6. yüzyılın sonlarında Papa Büyük Gregorius ile Marsilya Piskoposu Serenus arasındaki mektuplaşmalar, bu tartışmanın seyrini değiştiren en kritik dönemeçtir. Piskopos Serenus, kilisedeki resimlerin halkı putperestliğe sürükleyeceğinden endişe ederek onları kaldırtmış; buna karşılık Papa Gregorius, resmin eğitici gücünü savunan o meşhur savunmasını yapmıştır (Gombrich, 1997, s. 135). Gombrich'in aktardığına göre Papa, bu tartışmalar sırasında şu kesin hükmü vermiştir: *“Okuma yazma bilenler için kitap neyse, cahiller için de resim odur”* (Gombrich, 1997, s. 135). Bu yaklaşım, görseli sadece dekoratif bir öğe olmaktan çıkarmış kutsal metne ulaşamayan kitleler için meşru bir öğretim aracı olarak kabul görmesini sağlamıştır. Bu yöntem zamanla genel kabul görse de, keşişler arasında resmin manevi derinliği zedeleyip zedelediğine dair tartışmalar sürmüştür. Bazı din adamları, aşırı süslü ve figüratif eserlerin zihni maddi dünyaya hapsettiğini savunarak tefekkürü zorlaştırdığını iddia etmişlerdir (Belting, 1994, s. 144). Ancak misyonerlik faaliyetlerinin başarısı ve halkın kutsal hikayeleri görselleştirme arzusu, bu karşı çıkışı geride bırakmıştır. Sonuç olarak Kilise, görüntüyü yasaklamak yerine onu sıkı bir ilkel çerçevesine oturtarak inancın ve Hristiyan misyonerliğinin en güçlü iletişim kanalı haline getirmiştir. British Museum kayıtlarında da belirtildiği üzere, bu süreçte ortaya çıkan tezhipli el yazmaları, kutsal mesajı dillerin ötesine taşıyan görsel bir şölene dönüştürmüştür (www.britishmuseum.org).

Hristiyanlıkta ilahi olanın tasvirinin ve dini sahnelerin resimlenerek betimlenmesi görünmez olanın görünüp algılanması ve bellekte biz iz bırakması getirdiği yenilikler ve kolaylıkların yanı sıra kilisede bir gerilimin temel sebe-

biydi. Fakat bu gerilim sadece bir eğitim meselesi değil ilahi olanın doğasına aykırılığı temsil eden bir algı savaşıydı. Bazı keşiflere göre Tanrı'nın resmedilmesi onu bir görüntünün içine hapsedmek olduğunu söylese de, bu konudaki oluşan genel kanı İsa'nın bir insan olduğu ve sanatı kutsadığı yönünde gelişmiştir (Eco, 2006, s.114). Umberto Eco'nun vurguladığı gibi, *“Orta Çağ düşüncesinde evren, Tanrı'nın güzelliğini yansıtan devasa bir aynadır; bu nedenle sanatçı, bu yansımaları somutlaştırarak inanılan görünenden görünmeyene götüren bir rehberdir”* (Eco, 2006, s.114). Bu yaklaşım, sanatı dünyevi olmaktan çıkarmış, metafizik bir merdiven olarak kabul edilmesini sağlamıştır.

İslam Sanatında Tevhid Estetiği ve Maddeden Manaya Soyutlamanın İnceliği

İslam dünyasında sanatın yönünü belirleyen birincil etken, Allah'ın varlığı, birliği ve eşsizliğini temsil eden Tevhid anlayışıdır. İslam sanatçısı için yaratıcı eşsiz olduğu kadar kudretlidir. Bu nedenle onu bir surete sığdırmak ya da benzetmek mümkün değildir. Bu ilahi aşkınlık duygusu İslam coğrafyasının tamamına yerleşmiştir. Bu nedenle Müslüman sanatçılar, sanatlarında doğayı taklit etmenin peşine düşmemiş, doğanın ardındaki gizli nizami, ilahi gücü keşfetmenin farklı yollarını aramışlardır. Dolayısıyla doğa tasvir edilirken onu kopyalamak yerine, ardındaki asıl gücü, ilahi özü sembollerle, soyutlanmış şekillerle betimleme yolunu seçmişlerdir (Koç, 2018, s. 45). Böylece resmin boş bıraktığı alan; sonsuzluğu simgeleyen geometrik desenler, bitkisel stilizasyonlar ve ilahi kelamın görsel bir yansıması olan hat sanatı ile dolmuştur. Bu anlayışla icra edilen sanat eserlerinde bulunan nesneler bizatihi kendi varlıklarıyla ele alınmazlar, onlar mutlak varlığa, ilahi öze birer işaret olarak mana bulurlar. Müslüman bir sanatçı doğada bulunan herhangi bir nesneyi, örneğin bir çiçeği birebir tasvir etmek yerine, onu stilize eder ve gerçek formundan uzaklaştırarak ele alır; çünkü mülk yalnızca tek olan Allah'a aittir ve yaratılan tüm canlıları asli görüntüsünde sadece O yaratabilir. Bir doğal nesneyi gerçek görüntüsüyle ele almak Allah'a öykünmek anlamına geleceğini bildiği için sanatçı, stilizasyon yöntemini bilinçli bir şekilde tercih etmiştir (İpşiroğlu, 1971, s. 12). Bu durum İslam sanatına derin bir mana ve incelik katmıştır. Estetiğin merkezine ise soyutlamayı yerleştirmiştir. Maddeyi ruhun bir aynası haline getirerek Eb-ru'dan Tezhip'e, Hat'tan Minyatür'e kadar genişleyen o mana dolu, incelikli, zarif dünyayı inşa etmiştir.



Görsel 3: Selahattin Aslan, Behram Gur'un Doğum sahnesi, 21x34 cm, 2024

İslam sanatları tarihine bakıldığında sanatın, dinin yayıldığı her coğrafyada oranın kültürüyle de bir etkileşim yaşadığını ve her kültürün tevhid anlayışını nasıl içselleştirdiğine göre vücut bulduğu görülür. Çünkü farklı Müslüman topluluklarda islam sanatı uygulamalarında teorikte ve pratikte çeşitlilik görülür. Erken dönem sanatında, bilhassa Abbasi ve Emevi dönemlerinde, Sasani ve Hellenistik etkiler görülmekte olsa bile, bu etkiler zamanla stilize edilerek İslam sanatlarının soyutlama anlayışına dönüşmüştür. *“İslam sanatı, başlangıcından itibaren antik dünyanın formlarını devralmış ancak onları tamamen yeni ve tanınmaz bir işlevsel düzleme taşımıştır”* (Grabar, 1988, s. 54). 8. ve 9. Yüzyıllarda şekillenen bu soyutlama anlayışı yeni bir estetiğe dönüşmeye başlamıştır. Merkezine ise kainatın tesadüfen değil, matematiksel ve ilahi bir düzen içinde olduğu inanışını koymuştur (Can, 1993, s. 74). Yaşanan bu gelişmelerin ardından İslam sanatları tamamen figürden koparak sonsuz bir ritmi temsil eden arabesk ve geometrik kompozisyonlara evrilmiştir.



Görsel 4: Şeyh Hamdullah'ın yazdığı 1492 tarihli mushafın zahriye tezhibi (TSMK, YY. 913, v. 2a)

Selçuklu ve Osmanlı dönemleri ise İslam sanatlarında gelişimin farklı seviyelere ulaştığı görülür. Bu dönemde tezhip, ebru, çini ve hat sanatını destekleyen mimariyle bütünleşen bir olgunluğa erişmiştir. Osmanlı döneminde sanat anlayışı sanat dallarının farklı ağırlığa sahip olduğu bir bakış açısı gelişir. Sanat branşları arasında saygılı bir rütbe sıralaması vardır. Bu hiyerarşinin en tepesinde, Allah'ın kelamını (Kur'an-ı Kerim'i) kağıda döken Hat sanatı yer alır. Hat, sanatın asıl gövdesidir, yani özüdür. Tezhip (altınla süsleme) ise bu özü koruyan, onu güzelleştiren ve ona hürmet gösteren şık bir kıyafet gibidir. Nasıl ki biz en değerli elbiselerimizi en sevdiğimiz ve saygı duyduğumuz kişilere giydiriyorsak, Osmanlı sanatçısı da en güzel süslemelerini (tezhibi) en kutsal gördüğü yazıya (hatta) giydirmiştir. *“İslam sanatında süsleme hiçbir zaman sadece dekoratif değildir; o, bakışın tek bir noktaya saplanmasını engelleyerek zihni sonsuzluğa yönlendirir”* (Burckhardt, 2005, s. 138). Bu estetik bütünlüğün içinde minyatür, figür yasağının etrafından dolaşmak yerine onu felsefi bir zeminde yeniden yorumlayarak kendine özel bir alan açmıştır.

Batı sanatında temsilin bir odak merkezine dönüşmesi köklerini Antik Yunan'dan alır. Sonraki süreçte Rönesans ile ulaşım mimesis (doğayı taklit) kuramına dayanır. Bu bağlamda batı sanatında eser üretirken sanatçı, doğayı betimlerken gözün algıladığı biçimiyle yansıtır. Yanı sıra perspektif kurallarına da olabildiğince sadık kalmaya çalışır. Batı sanatında hacim, ışık-gölge ve anatomi gipi prensiplere uyulması eserin niteliğini artırdığı gibi, insanın doğayı algılama biçimini de kutsar. Gombrich, *Sanatın Öyküsü* adlı eserinde bu temsil tutkusunu şu sözlerle ifade eder: “Rönesans sanatçısı için resim, sanki duvarda açılmış bir penceredir ve izleyici bu pencereden bakınca dışarıdaki gerçek dünyayı tüm derinliğiyle görebilmektedir” (Gombrich, 2007, s. 223). Bu bakış açısı sanatı gerçekliğin bir yansıması haline getirerek insanı evrenin merkezine yerleştirir. İslam sanatını ise bu yaklaşımın aksi yönde kendini konumlandırmıştır. İslam sanatındaki Tevhid anlayışı batının dünyaya bakan penceresini kapatır ve bakışları mutlak ve sonsuz olana çevirir. Buradaki gaye geçici doğayı taklit etmek değil, yaratılıştaki ilahi düzeni ve birliği sembolize etmektir. Buna minyatür sanatı güzel bir örnektir. Figürlerin hacimsiz, gölgesiz ve perspektifsiz oluşu, onların dünyevi varlıklar olduklarını izleyiciye hatırlatır. *“İslam sanatı, nesnelerin dış suretlerini olduğu gibi yansıtmak yerine, o suretlerin arkasındaki içsel hakikati ve ilahi prensipleri görünür kılarak ruhu çokluğun karanlığından kurtarıp birliğin aydınlığına taşımayı hedefler”* (Nasr, 2020, s. 12). Dolayısıyla İslam sanatı, izleyiciyi görsel bir yanılsamaya değil, zihinsel bir tefekküre davet ederek “tek olan”ın izini sürer.

Sonuç

Bu çalışma boyunca görüldüğü üzere Batı ve İslam sanatları arasındaki temel farklılık, hakikatin nerede arandığıyla ilgilidir. Batı düşüncesi hakikati gördüğü yerde ve doğanın görünürlüğünü nasıl deneyimlediğinde bulmaya çalışmıştır. Bu durum da Rönesans’tan modern döneme uzanan bir temsil geleneği yaratmıştır. İnsanı merkeze alan bu anlayış aynı zamanda insanın doğa hakimiyetini de görünür kılmaya çabalamıştır. İslamiyet’te ise sanat pratiği bu kadar yüzeysel değildir. Daha derinlerde bir mana arama çabası içine girmiştir. Görünür olanın eksik ya da aldatıcı olabileceği düşüncesinden hareket ederek, ilahi olanın, mutlak gücün peşine düşmüştür. Odağına Tevhid anlayışını alan bu yaklaşım, Tezhip’ten Hüsn-i Hat’a ve Minyatüre kadar her dalda dünyevi arzulardan sıyrılarak sonsuz bir geometri ve ilahi düzene davet eder.

Batı sanatı izleyiciyi görünür olana, doğaya kısacası dış dünyaya yaklaştırırken, İslam sanatı ise bizleri önce iç dünyamıza, benliğimize oradan da ilahi olana, mutlak yaratıcıya ulaştıran iki farklı yoldur. *“İslam sanatı, doğayı taklit etme amacından tamamen uzaktır; o, tevhid ilkesinin estetik bir biçime bürünmüş halidir ve insanı duyuusal olandan manevi olanın idrakine yükseltir”* (Faruki, 2021, s. 182). Batı ve İslam sanatı büyük bir nehrin iki farklı yöne giden kolları gibidir. Fakat her ikisi de insanlığın estetik mirasını zenginleştiren, birbirini dışlamak yerine tamamlayan farklı anlayış ve görme biçimidir.

Günümüzde ise bu iki sanat formu küreselleşen ve giderek daha fazla dijitalleşen dünya da yeni bir yorum ve sentez sürecine girmiştir. Batı sanatı temsil anlayışını dijital teknolojiler ise farklı bir seviyeye taşırken; İslam sanatı Tevhid ilkesini zamandan ve mekandan arındırarak modern formlarla yeniden yorumlamaktadır. *“Geleneksel İslam sanatları, modern dünyanın parçalanmışlığına karşı, ilahi olanın merkeziliğini ve varlığın birliğini hatırlatan canlı bir manevi nefes olmaya devam etmektedir”* (Nasr, 1987/2020, s. 185). Bu bağlamda, günümüzde “temsil” ve “tevhid” artık birbirinden kopuk uçlar değil, modern insanın anlam arayışında birbirini besleyen estetik diller haline gelmiştir.

Kaynakça

- Ayvazoğlu, B. (2014). *Aşk estetiği: İslam sanatlarının estetiği üzerine bir deneme*. Ötüken Neşriyat.
- Belting, H. (1994). *Likeness and presence: A history of the image before the era of art* (E. Jephcott, Çev.). University of Chicago Press.
- British Museum. (t.y.). *Medieval Europe (1050–1500)*. British Museum Collection. Erişim tarihi: 5 Mayıs 2026
- Burckhardt, T. (2005). *İslam sanatı: Dil ve anlam* (T. Koç, Çev.). Klasik Yayınları.
- Can, Ş. (1993). *İslam sanatında estetik ve sembol*. Akçağ Yayınları.
- Derman, M. U. (1998). *Hat sanatında Osmanlı asırları*. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Eco, U. (2006). *Ortaçağ estetiğinde sanat ve güzellik* (K. Atakay, Çev.). Can Yayınları.
- Faruki, İ. R. (2021). *İslam Kültür Atlası* (M. Bilici & Q. Faruki, Çev.). İnkılab Yayınları.
- Gombrich, E. H. (1997). *Sanatın öyküsü* (E. Erduran & Ö. Erduran, Çev.). Remzi Kitabevi.
- Grabar, O. (1988). *İslam sanatının oluşumu* (N. Yavuz, Çev.). Hürriyet Vakfı Yayınları.
- Koç, T. (2018). *İslâm estetiği*. İSAM Yayınları.
- İpşiroğlu, M. Ş. (1971). *İslam'da resim yasağı ve sonuçları*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Nasr, S. H. (2020). *İslam Sanatı ve Maneviyatı* (Ş. Filiz & M. S. Aydın, Çev.). İnsan Yayınları.

Görsel Kaynakça

Görsellerin tamamı **Selahattin Arslan** kişisel arşivine aittir.

7. BÖLÜM

ISPARTA HZ. ALİ CAMİİ'NDEKİ HALI NAMAZLIKLAR

Dr. Öğr. Üyesi Bayram DEMİRAL

Süleyman Demirel Üniversitesi,

Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü,

bayramdemiral@sdu.edu.tr

<https://orcid.org/0000-0001-9500-6728>

Giriş

El dokuma *namazlık*, ibadet ederken kullanılan, Geleneksel Türk sanatı örneklerindendir. Genellikle yün, pamuk, ipek gibi doğal hammaddelerle Gördes veya Hekim düğüm teknikleri ile dokunmaktadır. Bu dokumaların kompozisyonlarının en karakteristik özelliği mihraplı olmalarıdır. Namazlıklar, kültürel ve dini bakımdan önemlerinin yanında estetik özellikleri açısından da önemli sanatsal değerlerimizdendir. Bu dokumalar dokunduğu yere göre ayırt edici nitelikler taşımaktadırlar. Hem düz dokuma hem de halı teknikli dokunan örnekleri vardır. Bu çalışma kapsamındaki namazlıklar halı tekniktir.

Seccade namaz kılınırken yere serilen örtüyü nitelemektedir. Türk Dil Kurumu Güncel Türkçe Sözlükte seccade “bir kişinin üzerinde namaz kılabilceği büyüklükte, halı, kilim, post veya kumaştan yaygı; namazlık.” olarak tanımlanmaktadır (<https://sozluk.gov.tr/>). Seccade dokumaların ilk örnekleri ve genel desen özellikleri ise şöyledir:

En yaygın seccade tipi halı seccadedir ve günümüze ulaşan en eski örnekleri, 1905'te F. R. Martin tarafından Konya Alâeddin, 1930'da R. M. Riefstahl tarafından Beyşehir Eşrefoğlu camilerinde keşfedilen ve “Konya grubu” denilen Anadolu Selçuklu halılarıdır (*DİA*, XV, 255). Üçü bütüne yakın, diğerleri parça halinde olan bu halılar (TİEM, nr. 681, 683, 685, 688, 689, 692, 693; Konya Müzesi, nr. 1034) XIII. yüzyıla tarihlenmektedir. Daha sonraki

yüzyıllarda seccadeler halı grupları içinde farklı bir sınıf oluşturmuştur. Bazı seccadelerde mihrapların yanlarında sütunçeler bulunur ve bu seccadelere halk arasında, sütunçeler nargile marpucuna benzetilerek “marpuçlu seccade” denilir. Bazı örneklerde de alnın secdeye geldiği yere yerleştirilerek içine âyetler yazılan dikdörtgen bölüm “âyetlik”, ayak kısmına düşen benzer bölüm ise “tabanlık” olarak adlandırılır. Seccadeler bir kişinin namaz kılacağı şekilde planlandığı gibi benzer desenlerin tekrarıyla elde edilen, camiler için dokunmuş tek veya çift sıralı *saf seccadesi* şeklinde de yapılmaktadır. Seccadeler kilim, cicim, sumak türü dokuma veya kemhâ, saten yahut etamin gibi kumaş türünden dokuma desenli veya nakış işlemeli de olmaktadır. (<https://islamansiklopedisi.org.tr/seccade>).

Seccade halıları namazlık halısından büyük, kelle olarak belirtilen ölçüden küçük olan, daha büyük halıların kaplayamadığı alanları doldurmak üzere kullanılan halılardır. Seccade halısı, namazlık değildir mecbur kalındığında Kâbe yönüne çevrilip üzerinde namaz kılınabilir. Seccade sadece namaz kılınacağı zaman değil sürekli serili haldedir. Genellikle 2 m² ölçülerindedir ancak daha büyük de olabilmektedir. Desenleri diğer halılara benzerdir ve mihrap nişi yoktur (Deniz, 2000 s.75). Halı teknikli dokumalar içerisinde yer alan seccade ölçü ve diğer özellikleri bakımından namazlık dokumalardan farklıdır. Ölçüleri, desenleri ve kullanım amaçlarının farklılığından dolayı seccade ile namazlık birbirinden farklı dokumalar olarak değerlendirilmelidir. Bu çalışmada yer alan dokumalar seccade değil namazlık olarak nitelenebilecek dokumalardır. Bu iki dokumanı birbirlerinden ayrılmasında ölçü ve desen özellikleri ön plandadır. Bu çalışma kapsamındaki dokumalar ölçü ve desenlerinin namazlık ölçütlerine uygunluğu nedeniyle namazlık olarak nitelenmiştir.

Türk-İslam kültüründe namazlıklar, ibadet esnasında namaz kılan kişiyi bulunduğu mekândan ayırdığından dolayı önemli görülmektedir. Türk-İslam inancında, ibadet yerinin temiz olmasına önem verilir. Türkler, halı, kilim, keçe, kırkyama gibi teknikler ile kullanıma yönelik çeşitli seccade üretimleri yapmışlardır. Herkesin kendine özel namazlığı olabildiği gibi Türk evlerinde seccadeler tek kişinin kullanılacağı düşünülerek bulundurulmaktadır (Uğurlu, 2020 s.3125).

Namazlıklar hem halı hem de düz dokuma tekniklerinde dokunabilmektedir. Namazlıklar üzerinde namaz kılmak için dokunan bunun dışında bir kullanım amacı olmayan dokumalardır. Genellikle bir insanın namaz kılacağı büyüklüktedir. Namaz kılınacak yönünde diğer halılardan farklı olarak mihrap yer alır.

Genellikle 100x50-60 cm boyutlarında ve 1,5 2m² alana sahiptirler. Mihrabın içinde yukarıdan aşağıya doğru sarkan bir kandil vardır. Bu kandil bazen çiçek buketi şeklinde olabilmektedir (Deniz, 2000 s.75). Anadolu’da halı dokumalarda genellikle *Gördes düğümü* veya *Türk düğümü* olarak bilinen simetrik düğüm sistemi kullanılır. Ancak Isparta yöresinde dokunan halılarda *hekim düğümü* kullanıldığı görülmektedir. Bekir Deniz’e göre hekim düğümü tek çözgü üzerine düğümlenmesi nedeniyle daha kolay dokunur. İran halıları gibi kıvrık hatlı desenlerin dokunmasında elverişli olan bu düğüm, Isparta halılarında da kullanılmakta ve Isparta düğümü adıyla da anılmaktadır. Atkı iplikleri baştan sona kadar götürülmez belli yerlerden geri döner ve bu da her dokuyucuya kendi bulunduğu alanı dokuma kolaylığı sağlar. Isparta halılarında bu düğüm tekniğinden ve atkı ipliklerinin baştan sona kadar gitmemesinden dolayı diğer halılardaki gibi bir süpürme yönü yoktur (Deniz, 2000 s.73). Seccadeler ve namazlıkların desenlerinde mihrap ön plandadır. Dokumalardaki mihrap mimari kökenli bir elemanın dokuma sanatına yansımadır.

Bayraktaroğlu’na göre cami mimarisinin önemli birimi olan *mihrap* alçı, ahşap, taş, çini, mermer malzeme ile yapılmaktadır. Klâsik bir mihrapta, ortada üzeri bir yarım kubbe, yarım silindir şeklinde bir niş ve nişin üst duvar yüzeyiyle aynı düzeyde niş köşelikleri bulunurken bunun üzerinde ayetlik veya kitabelik denilen enine dikdörtgen bir pano ve üzerinde bitkisel veya geometrik bezeme olan birkaç sıra bordür bulunur. Bu mimari unsurun farklı sanat dallarına yansıdığı görülebilmekte ve bunlardan biri de cami ve mescitlerdeki mihrabın, halı-kilim dokumalara yansımaları ve bunun sonucu olarak farklı bir işlevi olan seccâdelerin ortaya çıkmasıdır. 17. yüzyıldan beri varlığını sürdüren ve Türk Halı Sanatı’nın son 400 yılına damgasını vuran yöresel seccâdeler ise Gördes, Kula, Ladik, Milas, Kırşehir ve Mucur Seccadeleridir (Bayraktaroğlu, 1999 s.59-64). Alanyazında dokuma seccadeleri ve namazlıkları konu alan çeşitli çalışmalar yapıldığı görülmektedir. Aşağıda bu çalışmaların başlıkları verilmiştir:

İran Türkmenlerinin “namazlık”larının desen ve motiflerine dair bir araştırma (Toomajnia, 2021), Denizli Çameli ilçesi namazlık dokumalarından örnekler (Sökmen, 2021), Hakkâri’de tespit edilen 20. Yüzyıla ait namazlıklar (Yılmaz, 2022), Antalya Kaleiçi’nde bulunan hayat ağacı motifli seccade dokumaları (Eroğlu ve Akyüz, 2023), Yalvaç ilçe ve müzesinde yer alan namazlık dokumalar (Kılıçaslan, 2022), Antalya ve civarı “cicim seccadeleri” (namazlağ) (Eroğlu, 2013), Türk islam sanatında seccade kültürü ve Antalya civarı seccade dokumaları (Eroğlu, 2023), Teknik ve kompozisyon bakımından Iğdır yöresi halı seccadeleri (Kılıçaslan, vd.2023), Çanakkale-Ayvacık namaz-

lık halıları (Uğurlu, 2020), Arakonak-Hazerşah el yapımı seccadeler (Butasım, 2019), Seccade halılarda kullanılan bazı motifler ve bu motiflerin İslam sanatında yeri (Etikan, 2008). Bu çalışmalar içerisinde sadece Isparta halı seccadelerini konu alan çalışmalar bulunmadığından bu çalışma literatüre katkı sağlaması amacıyla yapılmıştır. Isparta yöresine ait ve bu camide yer alan halı namazlık dokumalar hakkında olması çalışmayı diğer çalışmalardan ayırmakta ve önemini ortaya koymaktadır. Seccadeler ve namazlıklar üzerine yapılan araştırmalar incelendiğinde bu yaygıların genel kompozisyon, ölçü, teknik ve hammadde özellikleri kısaca şöyledir:

Camilerdeki kible yönünü temsil eden mihrap nişi namazlıkların tasarım şemasının en belirgin ögesidir. Mihrabın üstünde “ayetlik”, ayakların geldiği kısma ise “ayaklık” veya “tabanlık” adı verilir. Mihraptan aşağı sarkan kandil, ibrik, hayat ağacı ve mimari sütun motifleri kompozisyonlarda sıklıkla işlenir. Çiçek, yaprak, gül, karanfil gibi bitkisel ve elibelinde, koçboynuzu, pıtrak, akrep gibi geometrik motifler bordürlerde ve zeminde karşımıza çıkmaktadır. Yöreye ve tekniğe göre kompozisyonlar farklılaşabilmektedir. Bazı dokumalarda mihraptan ziyade enine bantlı, bazılarında dikdörtgen formlu kimi de mihrapların yan yana sıralandığı “saf seccade” şeklinde kompozisyonlar olabilmektedir. Bir kişinin namaz kılabilceği 60x90 cm ile 70x100 cm arası ölçülerdeki küçük yaygılara “namazlık”, biraz daha büyük 110x170 cm ile 120x180 cm arası ölçülerdeki dokumlara ise “seccade” adı verilmektedir. Bu yaygılar halı ve düz dokuma teknikleriyle üretilir ve hammadde olarak çoğunlukla yün ve pamuk, az da olsa keçi kılı kullanılır. Eski örneklerde kök boyalar kullanılırken, 19. ve 20. Yüzyıllarla sentetik boyalar kullanılmaya başlanmıştır.

Bu çalışma kapsamında incelenen örnekler Isparta ili Çünür mahallesindeki Hz. Ali Camii'nde bulunmaktadır. Bu incelemenin yapıldığı 2023 tarihinde cami inşaatının sürmesinden dolayı halı namazlıkların kimi cami hariminde serili, kimi de sarılı halde son cemaat yerinde bulunmaktaydı. Geleneksel Türk halı sanatındaki namazlık dokumaların araştırma evrenini oluşturduğu bu çalışmanın örneklemleri Hz Ali Camii'ndeki namazlık dokumalardır. Camide toplam 15 adet halı dokuma namazlık olduğu tespit edilmiştir. Namazlıklardan birbirine fazla benzerlik gösterenler çalışma kapsamına alınmamış birbirinden farklı, kompozisyon çeşitliliğini yansıtan 10 adedi amaçlı örnekleme yöntemiyle seçilerek çalışmaya dahil edilmiştir. Veriler, alan araştırması sırasında örneklerin gözlenmesi ve çekilen fotoğraflar üzerinden görsel analiz yöntemiyle toplanmıştır. Çalışmanın bulgular bölümünde on adet eserin fotoğrafları, yüzey şemaları, motif, desen ve renkleri yanında kullanılan hammaddelerin türü, düğüm teknikleri ve ölçüleri tablolar halinde verilmiştir. Sonuç bölümünde dokumaların genellikle hangi kompozisyonlar

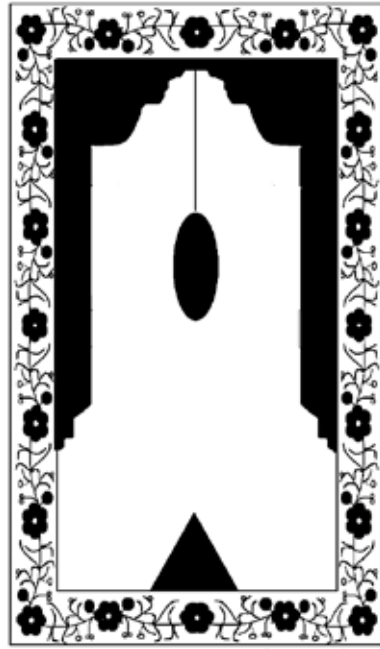
ile oluşturulduğu, ölçüleri, renkleri birbirleri ile karşılaştırılıp genel bir özellik taşıyıp taşımadığı sunulmaya çalışılmıştır.

Hız. Ali Camii'ndeki Halı Namazlıklar

Bu bölümünde analizler yapılırken, sırasıyla her bir örneğin fotoğrafı ve yüzey şeması verilmiştir. Örneklerin ölçü, hammadde, renk, teknik ve kompozisyonları tablolar halinde sunulmuştur. Kompozisyonları, görsellere atıf yapılarak, dilsel betimleme yoluyla açıklanmıştır. Betimlemelerde ve görsellerde genellikle literatürdeki motif ve desen isimleri verilmiş, ulaşılan bir yazılı veya sözlü kaynak var ise yöresel adları tercih edilmiştir. Örneklerin kompozisyon betimlemeleri bordürden içe doğru yapılmaya çalışılmıştır. Örneklerin incelenmesi için gerekli izin Isparta İl Müftülüğünden alınmış ve araştırmanın verileri alan araştırması yöntemi ile elde edilmiştir. Camide toplam on beş adet namazlık olduğu tespit edilmiş ve bunlardan on adet örnek çalışma kapsamına alınmıştır. Namazlıkların görselleri ve yüzey şemaları ile ölçüleri, dokuma türleri, hammaddeleri, renk ve kompozisyonları tablolar halinde sunulmuştur. Bu örneklerin tamamı Hekim düğümü ile dokunmuştur. Mihraplı, kandilli, sütunlu örnekleri çoğunluktadır.



a



b

Görsel 1.a Örnek No 1 Namazlık, **b** Örnek No 1 Yüzey Şeması (Demiral 2024).

Tablo 1. Örnek No 1 teknik özellikler

Ölçüleri(cm)	Kalite (10cm)	İplik ham maddesi	Kullanılan iplik renkleri
En: 85	En: 23	Atkı: Pamuk	Kırmızı, yeşil, mor, beyaz, pembe, turkuaz
Boy: 137	Boy: 26	Çözüğü: Pamuk	
		Düğüm: Yün	

Görsel 1’de fotoğrafı ve yüzey şeması görülen dokumanın Tablo 1’de teknik ve renk özellikleri verilmiştir. Kompozisyonun bordüründe çiçek ve yapraklardan oluşan bitkisel motifler bulunmaktadır. Bu çiçekler penç ve gül olarak değerlendirilebilir. Mihrap kısmını oluşturmak için perde olarak nitelenebilecek bir şekil kullanılmıştır. Mihrabın ortasından kandil motifi dokumanın tam ortasında kadar sarkmaktadır. Namazlığın mihrap kısmının aşağısında yani namaz kılarken ayakların geldiği yerde ise üçgen form içerisinde + işareti olan motiflerin üst üste ve sayıları azalarak yığılmasıyla oluşturulduğu görülmektedir.

**a****b****Görsel 2.** Örnek No 2 Namazlık Görseli, **b** Örnek No 2 Yüzey Şeması (Demiral 2024).

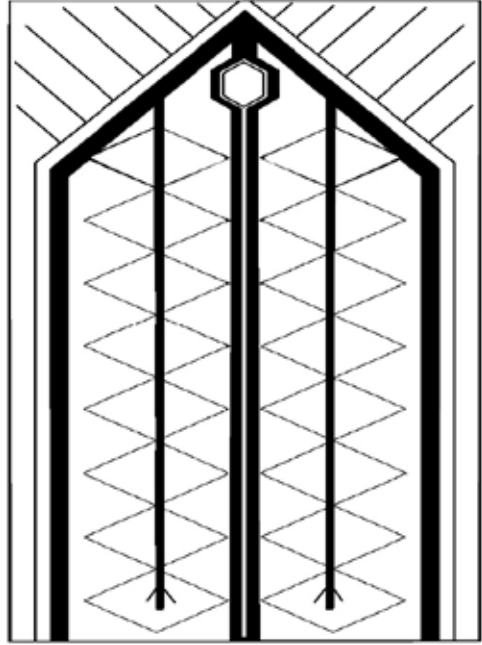
Tablo 2. Örnek No 2 Analiz Tablosu

Ölçüleri	Kalite (10cm)	İplik ham maddesi	Kullanılan iplik renkleri
En:81cm	En: 23	Atkı: Pamuk	Kırmızı, lacivert, yeşil, beyaz
Boy:140cm	Boy:25	Çözüğü: Pamuk	
		Düğüm: Yün	

Görsel 2’de fotoğrafı ve yüzey şeması görülen dokumanın Tablo 2’de teknik ve renk özellikleri görülmektedir. Halının bordüründen önce sedef kısmında mavi renkli ve motifsizdir. Uzun bordürde yaprak ve çiçek raporlu motif yer almaktadır. Bu motif gül ve yaprak motiflerinden oluşturulmuştur. Dikey bordürdeki ve yatay bordürdeki motifler ortada birleşmiş şekilde simetrik. Mihraplı olmasına rağmen bordür planı $\frac{1}{4}$ oluşturulmuştur. Bordürden sonra dokumanın zemin kısmının iki yanında minare benzeri iki adet simetrik motif yer almaktadır. Mihrap formunu oluşturan iki sütun çiçek ve yapraklarla süslü kemer ile birleştirilmiştir. Mihrap kemerinin üstünde dört yapraklı uç kısmı hatayi formunda bir motif vardır. Mihrap kemerinin alt kısmında aşağıya doğru sarkık halde hatayi ve dişli yapraklarla oluşmuş motif gurubu vardır. Dokuma zemininin ortasında kandil olarak nitelenebilecek bir motif vardır. Alt kısmın ortasında ise hatayi, çiçek ve yapraklardan oluşturulmuş bir motif gurubu vardır. Kırmızı, yeşil, beyaz ve lacivert renklerle oluşturulmuştur.



a



b

Görsel 3. a Örnek No 3 Namazlık Görseli, **b** Örnek No 3 Yüzey Şeması (Demiral 2024).

Tablo 3. Örnek No 3 Analiz Tablosu

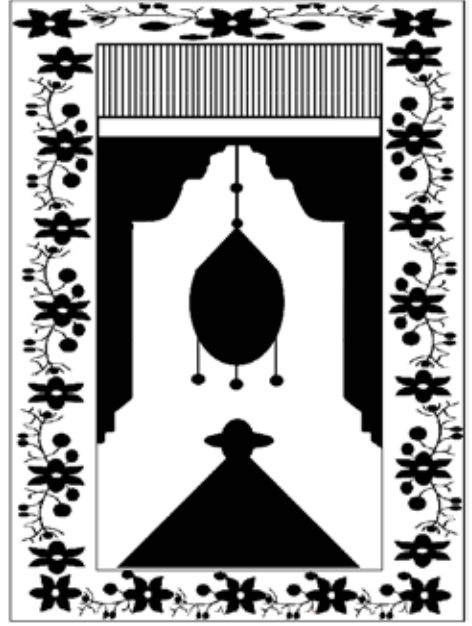
Ölçüleri (cm)	Kalite (10cm)	İplik ham maddesi	Kullanılan iplik renkleri
En: 70	En: 21	Atkı: Pamuk	Kırmızı, Yeşil, Beyaz, Pembe
Boy: 119	Boy: 21	Çözü: Pamuk	
		Düğüm: Yün	

Görsel 3'de fotoğrafı ve yüzey şeması görülen dokumanın Tablo 3'de teknik ve renk özellikleri verilmiştir. Bu örnekte sivri kemerli ve diğer örneklerden ayrılan geometrik motiflerden oluşan kompozisyona sahip bir namazlıktır. Ana bordür yerine en dışta koyu renkli bir dış kontur ve onun içinde kırmızı renkli çapraz tarama çizgilerden oluşan bir çerçeve vardır. Mihrap kemeri sivridir ve dış kısmında dışa doğru çizgiler vardır. Mihrabın içinde kalan kısım iki parçaya bölünmüştür. Bu parçaların içerisinde baklava dilimli motifler vardır. Baklava dilimlerinin kesişme noktalarından bir çizgi geçmektedir ve bu çizgiden sağa

ve sola doğru ayrılan iki kısa çizgi ile pıtrak motifi benzeri bir motif oluşmaktadır. Mihrap kemerinin tam tepe noktasından başlayarak halının en alt ucuna kadar kesintisiz inen, kalın ve dikey yeşil bir hat bulunmaktadır. Bu hattın mihrap nişi kısmında altıgen formundaki yeşil çerçeveli ve içi kırmızı bezemeli motif muska motifi olarak nitelenebilir.



a



b

Görsel 4. a Örnek No 4 Namazlık Görseli, **b** Örnek No 4 Yüzey Şeması (Demiral 2024).

Tablo 4. Örnek No 4 Analiz Tablosu

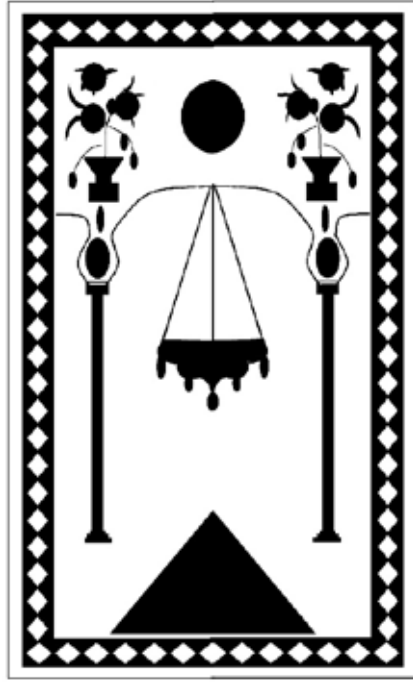
Ölçüleri	Kalite (10cm)	İplik ham maddesi	Kullanılan renkler
En: 63	En: 25	Atkı: Pamuk	Kırmızı, mor, pembe, beyaz
Boy: 122	Boy: 32	Çözüğü: Pamuk	
		Düğüm: Yün	

Görsel 4’de fotoğrafı ve yüzey şeması görülen dokumanın Tablo 4’de teknik ve renk özellikleri verilmiştir. Dokuma en dışta kırmızı renkli çerçeve ile çevrilidir. Kompozisyonun bordüründe çiçek ve yapraklardan oluşan bitkisel

motifler bulunmaktadır. Bu çiçekler penç ve gül olarak değerlendirilebilir. Mihrap kısmını oluşturmak için perde benzeri bir şekil kullanılmıştır. Mihrabın ortasından kandil motifi dokumanın tam ortasında yer almaktadır. Namazlığın mihrap kısmının aşağısında yani namaz kılarken ayakların geldiği yerde ise beyaz zeminli üçgen form vardır. Bu üçgen formun içerisi kırmızı konturlarla oluşturulmuş petek/baklava desenleriyle doldurulmuş olup tepesinde küçük bir stilize alem veya bitkisel uzantı bulunmaktadır.



a



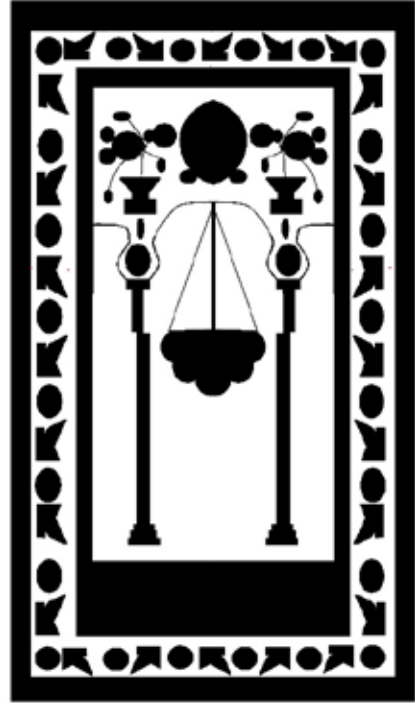
b

Görsel 5. a Örnek No 5 Namazlık Görseli, **b** Örnek No 5 Yüzey Şeması (Demiral 2024).

Tablo 5. Örnek No 5 Analiz Tablosu

Ölçüleri	Kalite (10cm)	İplik ham maddesi	Kullanılan renkler
En: 75	En: 23	Atkı: Pamuk	Kırmızı, beyaz, yeşil, turkuaz
Boy: 125	Boy: 28	Çözüğü: Pamuk	
		Düğüm: Yün	

Görsel 5’de fotoğrafı ve yüzey şeması görülen dokumanın Tablo 5’de teknik ve renk özellikleri verilmiştir. Bu namazlık sütunlu bir örnektir. Dokumada, bordürün etrafını çevreleyen kırmızı desensiz bir alan vardır. Bordür, turkuaz zemin üzerinde kırmızı konturlu pembe renkli baklava dilimli motiflerin birbirine ulanması ile oluşturulmuştur. Önceki incelenen örneklerle göre bu dokumanın bordürü daha incedir ve dokuma toplam alanında daha az yer kaplamaktadır. Mihrap kemer yarım yuvarlak yakın bir formdadır ve iki yanında çeyrek kemerler vardır. Mihrap kemerinin üst kısmında, sağ ve sol yanlarda kalan alanlar krem/açık renk zeminlidir. Bu alanların içerisinde, sütun başlıklarına oturtulmuş vazo içerisinde dal ve yaprakların ucunda gül motifi olarak nitelenebilecek çiçeklerin yer aldığı bitkisel bir bezeme kullanılmıştır. Mihrap kemerinin tam tepe noktasında penç motifi bulunmaktadır.

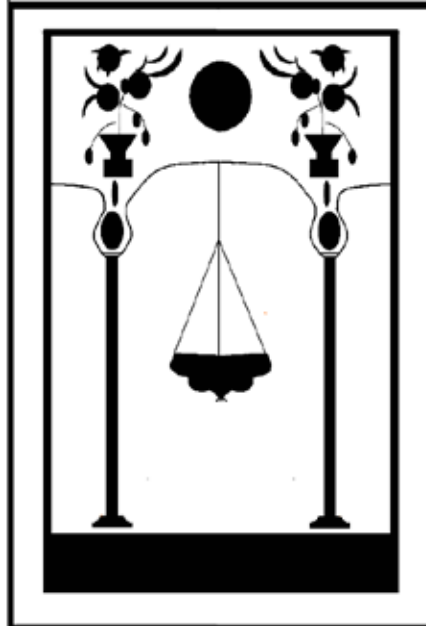
**a****b**

Görsel 6. a Örnek No 6 Namazlık Görseli, **b** Örnek No 6 Yüzey Şeması (Demiral 2024).

Tablo 6. Örnek No 6 Analiz Tablosu

Ölçüleri	Kalite (10cm)	İplik ham maddesi	Kullanılan renkler
En: 75	En: 18	Atkı: Pamuk	Yeşil, kırmızı, beyaz, sarı
Boy: 130	Boy: 28	Çözü: Pamuk	
		Düğüm: Yün	

Görsel 6'da fotoğrafı ve yüzey şeması görülen dokumanın Tablo 6'da teknik ve renk özellikleri verilmiştir. Halının en dış kısmında geniş bir yeşil şerit, onun içinde ise daha ince, geometrik ve bitkisel geçişlerin olduğu bordür yer alır. Bordürlerde kırmızı, yeşil ve sarı renkli küçük çiçek ve yaprak motifleri tekrarlanmaktadır. Namazlığın alt kısmındaki ayaklık, yeşil zemin üzerine siyah çizgilerle oluşturulmuş diyagonal bir desen (v) bulunmaktadır. Mihrabı her iki yandan sınırlayan ince, uzun, sarı ve siyah hatlı iki adet stilize sütun bulunmaktadır. Bu sütunlar mimari bir unsurun namazlıkta kullanılmasıdır. Mihrap kemerinin üst kısmında kırmızı gül veya yıldız motifi olarak yorumlanabilecek motif ve iki yanında vazo benzeri formlardan çıkan bitkisel süslemeler görülmektedir. Mihrap, merkezde beyaz zemin üzerine yerleştirilmiştir. Merkezdeki mihrap açık krem/beyaz tonlarındayken, ana bordür ve dış kısımlarında fıstık yeşilidir.

**a****b**

Görsel 7. a Örnek No 7 Namazlık Görseli, **b** Örnek No 7 Yüzey Şeması (Demiral 2024).

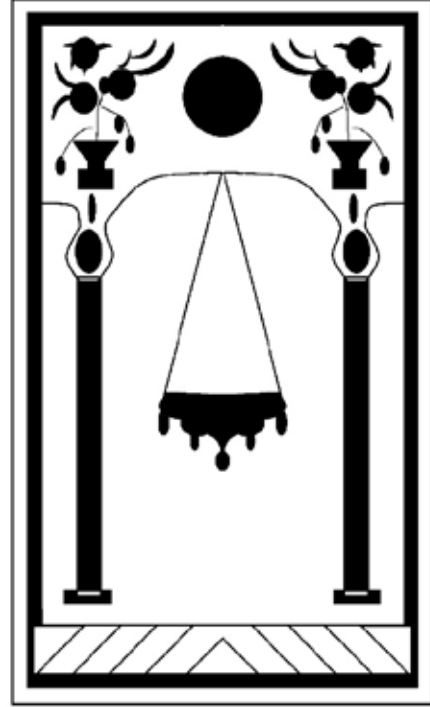
Tablo 7. Örnek No 7 Analiz Tablosu

Ölçüleri	Kalite (10cm)	İplik ham maddesi	Kullanılan renkler
En: 90	En: 21	Atkı: Pamuk	Kırmızı, mavi, beyaz, yeşil
Boy: 140	Boy: 140	Çözü: Pamuk	
		Düğüm: Yün	

Görsel 7’de fotoğrafı ve yüzey şeması görülen dokumanın Tablo 7’de teknik ve renk özellikleri verilmiştir Dış kenarı çevreleyen mavi zeminli ana bordürde, tekrarlayan pembe çiçek ve yaprak olarak nitelenebilecek süsleme yer almaktadır. Ana bordürün sedef kısmı açık mavi renktedir. Namazlığın alt kısmında, mihrap sütunlarının tabanında bulunan koyu mavi/gri tonlu bölüm, yatay zikzak çizgilerle oluşturulmuş geometrik bir desenle doludur. Halının merkezinde, kırmızı zeminli bir mihrap yer alır. Zincirle asılı gibi duran bu kandil, kırmızı zemin üzerinde beyaz zeminli ve mavi konturludur. Mihrap kemerini desteği gibi konumlanmış iki adet kahverengi gövdeli ve yeşil, mavi kaideli iki adet sütun bulunmaktadır. Sütun başlıkları damla şeklinde mavi-beyaz-kırmızı konturlara sahiptir. Bu başlıkların içerisinde laleye benzer formda motif görülmektedir. Alınlık krem zemin üzerinde, her iki tarafta simetrik olarak yerleştirilmiş vazodan çıkan stilize yeşil yapraklı pembe gül buketleri bulunur. Merkezde ise penç motifine benzeyen çok kollu kırmızı-mavi bir madalyon yer alır. Mihrap içi kırmızı renktedir. Mihrabın üst köşelerinde beyaz bir zemin, ana bordürde ise koyu mavi renk kullanılmıştır.



a



b

Görsel 8. a Örnek No 8 Namazlık Görseli, **b** Örnek No 8 Yüzey Şeması (Demiral 2024).

Tablo 8. Örnek No 8 Analiz Tablosu

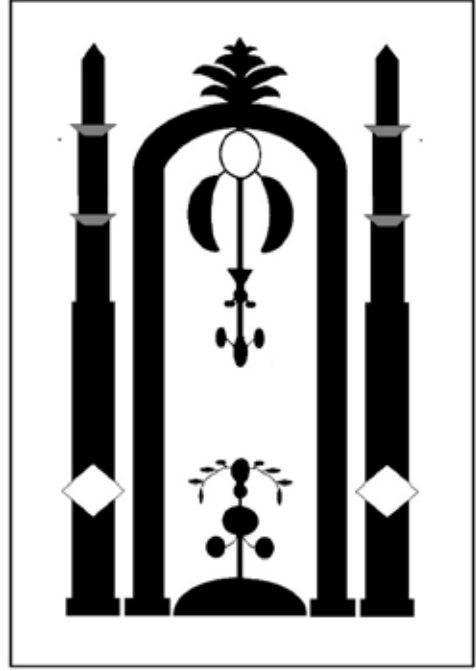
Ölçüleri	Kalite (10cm)	İplik ham maddesi	Kullanılan renkler
En: 68	En: 24	Atkı: Pamuk	Kırmızı beyaz, mavi, yeşil, pembe
Boy: 133	Boy: 26	Çözü: Pamuk	
		Düğüm: Yün	

Görsel 8'de fotoğrafı ve yüzey şeması görülen dokumanın Tablo 8'de teknik ve renk özellikleri verilmiştir. Halının etrafını saran ana bordür ince beyaz zemin üzerine siyah konturlu küçük bitkisel motifler ile sınırlandırılmıştır. Bu motifler gül motifine benzemektedir. Uzun bordürün En dışında ise kırmızı bir dış şerit yer alır. Krem zemin üzerine, her iki köşede mavi vazolar içerisinde çıkan pembe tonlarında stilize gül buketleri yerleştirilmiştir. Ortada ise pembe ve lacivert renklerin hâkim olduğu penç motifi bulunur. Namazlığın merkezin-

de, basık bir kemer yapısına benzer mihrap vardır. Mihrap nişinin içi kiremit kırmızısı tonundadır. Mihrabı iki yandan destekler görünen, açık mavi ve krem renkli iki sütun bulunmaktadır. Sütunların başlıkları yeşil yaprak benzeri bir formla sonlanarak mihrap kemeriyle birleşmektedir. Bu başlıkların içerisinde laleye benzer formda motif görülmektedir. Namazlığın ayaklık kısmında, açık mavi zemin üzerine koyu renkli diyagonal çizgilerle doldurulmuştur. Bu bölümün sağ tarafında küçük bir aşınma vardır.



a



b

Görsel 9. a Örnek No 9 Namazlık Görseli, **b** Örnek No 9 Yüzey Şeması (Demiral 2024).

Tablo 9. Örnek No 9 Analiz Tablosu

Ölçüleri	Kalite (10cm)	İplik ham maddesi	Kullanılan renkler
En: 85	En: 22	Atkı: Pamuk	Kırmızı, sarı, yeşil, mavi
Boy: 120	Boy: 30	Çözü: Pamuk	
		Düğüm: Yün	

Görsel 9'da fotoğrafı ve yüzey şeması görülen dokumanın Tablo 9'da teknik ve renk özellikleri verilmiştir. Namazlığın tamamına yakını canlı bir kır-

mızı zeminden oluşmaktadır. Geleneksel seccadelerde ve namazlıklarda görülen bordürler bu örnekte yoktur. Bordürlerin olmamasından dolayı motif veya figürler kırmızı zemin üzerinde havada asılı duruyormuş gibi görünmektedir. Yan yana dizilmiş sütunlar aracılığıyla bir cami iç mekanını veya bir mihrabı andıran mimari bir görünüme sahiptir. En dıştaki iki sütun, içtekilere göre daha süslü, mavi ve yeşil detaylı geometrik desenlerle doludur. Bu sütunlar minareye de benzemektedir. İçteki iki sütun, krem renkli dokunmuştur. İçteki sütunların üzerindeki beyaz zeminli Kemerin üzeri mavi ve yeşil bitkisel motiflerle süslüdür. Mihrap kemerinin tam ortasından stilize bir kandil motifi yer alır. Namazlığın alt ortasında beyaz ve mavi çiçekli, yeşil yapraklı bir stilize çiçek demeti bulunur.



a



b

Görsel 10. a Örnek No 10 Namazlık Görseli, **b** Örnek No 10 Yüzey Şeması (Demiral 2024).

Tablo 10. Örnek No 10 Analiz Tablosu

Ölçüleri	Kalite (10cm)	İplik ham maddesi	Kullanılan renkler
En: 92	En: 24	Atkı: Pamuk	Kırmızı, mavi, sarı.
Boy: 390	Boy: 25	Çözüğü: Pamuk	
		Düğüm: Yün	

Görsel 10’da fotoğrafı ve yüzey şeması görülen dokumanın Tablo 10 da teknik ve renk özellikleri verilmiştir Örnek yan yana sıralı 7 adet mihraptan oluşturulmuş saf seccadedir. Deseni dört taraftan çevreleyen klasik bir bordürü yoktur, renk değişimleriyle alanlar oluşturulmuştur. 7 adet belirgin mihrap bulunmaktadır. Mihrap kemerlerinin üst kısımları krem rengi motifsizdir. Mihraplar ince bir krem rengi çizgi ile birbirlerinden ayrılmıştır. Mihrap kemerleri yuvarlak ve kademeli değil sivridir. Bu kemerlerin tepe noktasından aşağıya sarkan stilize bir kandil motifi vardır. Lacivert, kırmızı ve krem renklerin kullanıldığı bu kandiller madalyon gövdesine sahiptir. Halının alt kısmını kaplayan tabanlık yatay ve geniş bir şerit halinde bulunmaktadır.

Sonuç

Bu çalışmada, Türk dokuma sanatının ve İslam ibadet kültürünün estetik bir unsuru olan halı namazlıklar, Isparta Çünür Mahallesi Hz. Ali Camisindeki yöreye özgü örnekler üzerinden incelenmiştir. Alanyazında Isparta yöresi halı namazlıklarını ele alan çalışmaların eksikliği, bu araştırmanın çıkış noktasını teşkil etmektedir. İncelenen on adet namazlık üzerinden yöre halı dokuma namazlık karakteristiği ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Elde edilen veriler göz önüne alındığında, Hz. Ali Camii’nde tespit edilen namazlıkların halı teknikliğinde dokunduğu görülmüştür. Çalışma kapsamındaki 10 namazlığın hepsinin atkı ve çözgüsünde pamuk, düğümlerinde ise yün kullanılmıştır. Alanyazında Isparta halılarında genellikle hekim düğümü kullanıldığı belirtilmektedir. Burada incelenen örneklerin hepsi de bu düğüm tekniğiyle dokunmuştur.

Dokuma örneklerin boyutlarına bakıldığında enlerinin 63 cm ile 92 cm arasında, boylarının ise 119 cm ile 140 cm arasında değiştiği görülmektedir. Bu boyutlar, seccade ölçülerinden ziyade, alanyazında tanımlanan “namazlık” ölçütleri ile uyumludur. 10 numaralı örnek, 390 cm uzunluğu ve yan yana sıralan-

miş yedi adet mihrap kompozisyonu ve “saf seccade” olmasından dolayı diğer dokumlardan ayrılmaktadır. Bu dokumada, ayrı ayrı bölümlere ayrılan bir kişinin namaz kılacağı büyüklükteki alanların namazlık ölçülerine yakınlığından dolayı namazlık olarak değerlendirilmiştir.

Namazlıkların kompozisyon özelliklerine bakıldığında, merkezde, *mihrap* formu yer almaktadır. Mihrabı destekleyen sütunlar, mihrap kemerinden sarkan kandiller ve vazoda çiçek buketleri en sık kullanılan motiflerdir. İncelenen dokumlarda kırmızı ve lacivert renkler daha fazla görülmekte, yeşil, mavi, pembe ve beyaz/krem tonları kontrast olarak kullanıldığı tespit edilmiştir. 3 numaralı örnek, klasik sütunlu ve bitkisel kompozisyonlardan kemerli, çizgili ve geometrik olması bakımından ayrılmaktadır.

Sonuç olarak, Isparta Hz. Ali Camii'nde bulunan ve incelenen bu halı namazlıklar, yalnızca ibadet ederken kullanılan yaygılar değildir; seçilen malzemeler, kullanılan düğüm tekniği ve motifleri ile yörenin dokuma kültürünün belirli bir kısmını günümüze taşıyan örneklerdir. Bu dokuma örneklerinin teknik ve görsel açıdan kayıt altına alınması, geleneksel Türk el sanatlarının gelecek nesillere aktarılması sürecine katkı sağlamaktadır.

Kaynakça

- Aslanapa, O. (1987). *Türk halı sanatının bin yılı*. Eren Yayıncılık.
- Bayraktaroğlu, S. (1999). Seccade. *Erdem*, 10(28), 57–64.
- Butasım, N. (2019). Arakonak-Hazerşah el yapımı seccadeler. *İstem*, (34), 437–457. <https://doi.org/10.31591/istem.559624>
- Deniz, B. (2000). *Türk dünyasında halı ve düz dokuma yaygılar*. Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Erbek, M. (2002). *Çatalhöyük'ten günümüze Anadolu motifleri*. T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Eroğlu, M. A. (2013). Antalya ve civarı cicim seccadeleri (namazlağ). *Akdeniz Sanat*, 6(12).
- Eroğlu, M. A. (2023). Türk İslam sanatında seccade kültürü ve Antalya çevresinde tespit edilen seccade dokumaları. *Art-e Sanat Dergisi*, 16(31), 493–513. <https://doi.org/10.21602/sduarte.1260708>
- Eroğlu, M. A. & Akyüz, T. (2023). Antalya Kaleiçi'nde bulunan hayat ağacı motifli seccade dokumaları. *Folklor Akademi Dergisi*, 6(1), 148–161. <https://doi.org/10.55666/folklor.1231051>

- Eryılmaz, H. İ. (2017). Demirci halı seccadeleri. *1. Uluslararası Demirci Sempozyumu Bildiriler Kitabı*.
- Etikan, S. (2007). Seccade halılarda kullanılan bazı motifler ve bu motiflerin İslam sanatında yeri. *ICANAS 38. Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi* (ss. 545–563).
- Görgün, Y. (1999). *Anadolu’da halı ve kilim dokumacılığı*. Ege Üniversitesi Basımevi.
- Kılıçaslan, H. (2022). Yalvaç ilçe ve müzesinde yer alan namazlık dokumalar. *Hars Akademi Uluslararası Hakemli Kültür Sanat Mimarlık Dergisi*, 5(Özel Sayı 3), 188–210.
- Kılıçaslan, A., Örs, S. & Sarı, B. (2023). Teknik ve kompozisyon bakımından Iğdır yöresi halı seccadeleri. *Kalemişi*, 10(22), 63–76. <https://doi.org/10.7816/kalemişi-10-22-05>
- Sökmen, S. (2021). Denizli Çameli ilçesi namazlık dokumalarından örnekler. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 14(36), 1399–1413.
- Toomajnia, J. (2021). İran Türkmenlerinin “namazlık”larının desen ve motiflerine dair bir araştırma. *İran ve Turan Tarihi Araştırmaları Dergisi*, 4(6), 71–99.
- Uğurlu, S. S. (2020). Çanakkale-Ayvacık namazlık halıları. *Electronic Turkish Studies*, 15(7). <https://doi.org/10.7827/TurkishStudies.43896>
- Yetkin, Ş. (1991). *Türk halı sanatı*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Yılmaz, G. (2022). Hakkâri’de tespit edilen 20. yüzyıla ait namazlıklar. *Art-e Sanat Dergisi*, 15(29), 509–535. <https://doi.org/10.21602/sduarte.1081058>

Görsel Kaynakça

Görsellerin tamamı Bayram Demiral kişisel arşivine aittir.

8. BÖLÜM

DOKUMALARINDAKİ EJDER MOTİFİNİN ANLAMLANDIRMA MODELLERİYLE ANALİZİ

Doç. Deniz ÇELİKER

Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi,

Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü

denizceliker@sdu.edu.tr

<https://orcid.org/0000-0002-1869-0885>

Giriş

Göstergebilim (semyoloji), bildirişim amacıyla kullanılan yalnızca doğal dilleri değil, anlam taşıyan tüm gösterge dizgelerini kapsayan, bu dizgelerin işleyiş mekanizmalarını çözümleyerek anlamın üretim ve alımlanma süreçlerini kuramsal bir model çerçevesinde yeniden yapılandıran disiplindir (Rifat, 2009:7). Göstergebilim araştırmacılar tarafından çeşitli bakış açıları ile tanımlanmıştır; en genel haliyle “gösterge ve bilim” kavramlarının birleşiminden oluşmaktadır. Araştırmacılar tarafından gösterge olarak vurgu yapılan unsur, “maddi ve soyut her şey”i kapsamaktadır. Bu tanımlamalardaki odak noktası göstergebilimin, “göstergelerin bilimini yapmayı amaç edinen bir bilim dalı” olmasından ileri gelmektedir (Çiçek, 2014:215; Sayın 2014:33; Ünal, 2014:3; MacCannell, 2013:109; Aktulum, 2004:2; Kıran, 2004:51; Guiraud, 1994:17’den akt. Civelek vd., 2020:773). Göstergebilimin temel amacı çözümler esnasında “*her türlü iletişim sürecini bir metin olarak okuma*” tır (Elgün, 2013:75’ten akt Civelek vd., 2020:773).

Başlangıçta dil ve edebiyat alanında çok daha önceleri tıp ve askeri alanda ortaya çıkmış olan göstergebilim giderek kapsam alanını genişletmiş ve bugün anlam taşıyan her türlü dizeyi incelemektedir. Bir yandan tıp, biyoloji, zooloji, fizik, astrofizik, psikoloji, sosyoloji, hukuk, mimarlık, siyaset bilimi gibi çok çeşitli bilim dallarıyla, diğer yandan sinema, tiyatro, müzik, resim

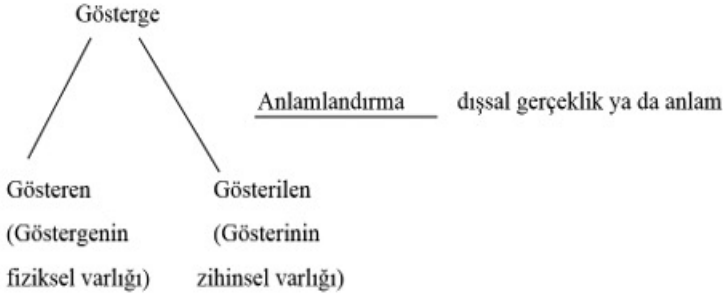
gibi birçok sanat alanıyla karşılıklı etkileşim içinde göstergeleri sorgulamakta, çözümlemekte ve anlamlandırmaktadır (Tuna ve Kuleli, 2017: VIII). Tarihsel olarak bakıldığında göstergebilimin, mantık, matematik ve dilbilim gibi disiplinlerin temsilcileri tarafından ortaya atıldığı görülür. Özellikle Saussureyen gelenek ve dilbilimsel metodolojilerle olan yapısal bağı, göstergebilimin kavramsal haritasını şekillendiren temel unsurdur. Günümüzde bu disiplin; sosyoloji, psikoloji, bilişsel bilimler, sanat, felsefe gibi pek çok alanda yapılan araştırmalara bütüncül ve disiplinlerarası bir analiz yetkinliği kazandırmaktadır (Kıran, 2010:51'dan akt. Güneş, 2013:333-334).

Göstergebilimin temel amacı çözümlemeler esnasında “*her türlü iletişim sürecini bir metin olarak okumak*” (Türkay ve Civelek, 2020:75); bu amaç doğrultusunda anlamın oluşum dinamiklerini ve bu oluşumun arkasındaki süreçleri açığa çıkarmaktır. Bu nedenle, incelenen nesnenin kendi içinde tutarlı ve bir bütünlük arz etmesi, çözümleme süreci için zorunluluktur. Göstergebilimsel yöntem; yüzeysel katmanlardan derin yapıya doğru ilerleyen bir okuma pratiğiyle, nesnenin sunduğu iletinin hangi stratejik araçlarla inşa edildiğini ortaya koyar. Bu süreçte nesnenin yapısal nitelikleri, benzerlikleri ve farklılıkları betimlenerek; verili yapı içindeki bağıntılar dizgesel bir formda sentezleyerek; nesnesinin önceden oluşturulmuş yapısını betimledikten sonra, onu değişik bakış açılarıyla inceler, bakış açıları arasında bağıntılar kurar ve bunları belli bir dizge içinde sunar (Kıran, 2010:51'dan akt. Güneş, 2013:333-334).

Avrupa kaynaklı göstergebilim başlangıcından bu yana inceleme konusu olarak her zaman anlam ve anlama olgusunu merkeze almıştır. Algirdas-Julien Greimas çevresinde gelişen ve Paris göstergebilim okulu olarak adlandırılan bu yaklaşım altmışlı yıllardan bu yana sürekli kendini yenileyerek günümüze varlığını hala sürdürmektedir. Greimas'ın tanımı ile moda ya da deneme olarak başlayan göstergebilim süreç içindeki birikimleri sonucunda bugün dünyanın farklı üniversitelerinde bölüm durumuna gelebilmiştir (Günay, 2004:29).

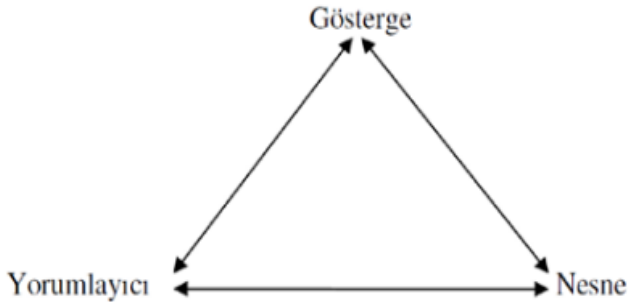
Batı kuramsal geleneğinde 1970'li yıllardan itibaren gerçekleştirilen entelektüel tartışmalar, yapısalcılığı büyük oranda göstergebilimsel metodoloji ile özdeşleştirmiştir. 1960'lı yıllardan günümüze kadar farklı disiplinlerde de kullanımı ile zenginleşen bu bilim dalının kuramsal temelleri ve öncü figürleri üzerine literatürde çok sesli bir yapı hakimdir. Uzmanların disiplinin kökenlerine dair farklı perspektifler sunması, göstergebilimin heterojen yapısını ve çok boyutlu gelişim sürecini ortaya koymaktadır. Bu tartışmaların odak noktasında yer alan George Mounin ve Luis J. Prieto gibi isimler, göstergebilimin kurucu teorisyeni olarak Avrupa temsilcisi Ferdinand de Saussure'ü işaret etmektedir. Bu yaklaşım, göstergeyi dilsel bir dizge olarak ele alan ve yapısalcı analizi

merkeze koyan bir çizgiyi temsil etmektedir. Buna ek olarak akademik çevrelerde Charles Sanders Peirce'in mantık temelli pragmatik yaklaşımının disiplinin gerçek öncü gücü olduğunu savunan görüşler de mevcuttur. Disiplinin metodolojik gelişiminde kritik bir rol oynayan Roland Barthes ise, mevcut teorileri sentezleyerek kültürel olguların çözümlenmesini olanak tanıyan özgün bir göstergebilimsel çözümleme modeli inşa etme çabası içerisine girmiştir. Öte yandan Roman Jakobson, bu kuramsal rekabete eleştirel bir perspektifle yaklaşarak, Peirce'in alana sunduğu katkıların Saussure'un kuramsal derinliği ve sistematik çerçevesi karşısında daha sınırlı ve mütevazı bir ölçekte kaldığını savunmuştur (Yücel, 2005:109-111). Göstergebilim kuramının temel yaklaşımlarını karşılaştırmalı biçimde ortaya koymak amacıyla Görsel 1, Görsel 2, Görsel 3, Görsel 4 ve Görsel 5'te Saussure, Peirce, Morris, Greimas ve Barthes tarafından geliştirilmiş başlıca anlamlandırma modelleri, kavramsal bileşenleri ve ilişkisel düzenekleriyle birlikte özetlenmiştir.



Görsel 1: Saussure'un Anlam Öğeleri (Fiske 2014:12)

Saussure'un ikili gösterge modeli, göstergeyi gösteren (işitsel-imgesel düzlem) ile gösterilen (kavramsal içerik) arasındaki keyfi fakat toplumsal olarak uzlaşım sal ilişki üzerinden tanımlar. Anlam, bu iki düzlemin zihinsel birlikteliğinde ortaya çıkan simgesel düzendir.



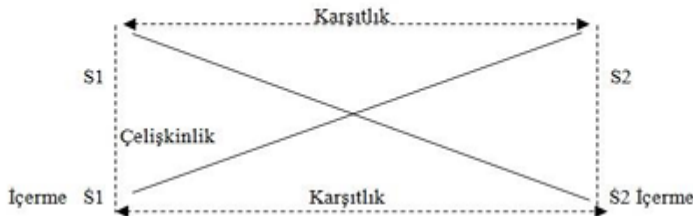
Görsel 2: Peirce'un Anlam Öğeleri (Parsa ve Parsa, 2013:8)

Göstergebilimin bir diğer temsilcisi Peirce'e göre doğal iletişim göstergelerde yer almaktadır. Peirce göstergeleri, ikon, belirti, simge olarak üçe ayırmaktadır. Anlıksal çağrışımı gerektiren gösterge simgedir. Sözcük ile nesnesi arasındaki ilişki nedensiz olduğu için sözlü dil simgeye örnek olarak verilebilir (Fiske, 1996:67). Peirce'ün üçlü yapısı, göstergeyi nesne, gösterge ve yorumlayıcı arasındaki ilişkisel süreç olarak kavrar. Anlam, yorumlayıcının zihninde üretilen ve işaret–nesne bağına aracılık eden yorum ile sürekli ertelenen, dinamik bir semiyotik süreç olarak belirir.



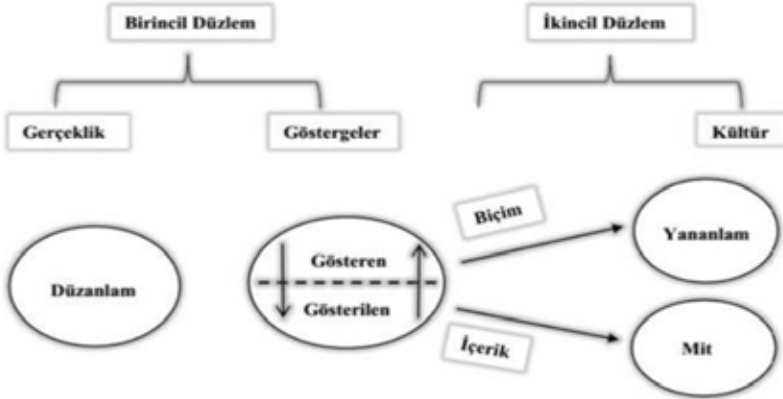
Görsel 3: Morris'in Gösterme Süreci (Erkman, 1986:82)

Morris, göstergebilimi üç inceleme düzeyiyle kavramsallaştırır: göstergeler arası biçimsel ilişkiler sentaks, gösterge ile gönderge arasındaki anlam bağı semantik ve gösterge ile kullanıcı arasındaki işlevsel ve bağlamsal ilişki pragmatik. Bu çerçeve, gösterge kullanımını toplumsal edimsellik zemininde ele alır.



Görsel 4: Greimas Dörtgeni (Erkman-Akerson, 2016:140).

Greimas'ın semiyotik dörtgeni, bir kavramın karşıtlık, çelişkinlik ve içerme ilişkileri üzerinden anlamsal yapısını analiz eder. S1 ve S2 birbirine karşıt, ~S1 ve ~S2 ise bunların olumsuzlamalarıdır. Bu model, anlatılarda derin anlam yapılarını çözümlemek için kullanılır. Bu yapı yalnızca basit karşıtlıkları değil, aynı zamanda çelişkinlik, çapraz içerme ve nötrleme gibi daha karmaşık anlamsal gerilimleri görünür kılar. Dörtgenin sağladığı soyutlama, anlatılardaki kavramların birbirini nasıl tanımladığı, dışladığı ya da içerdiğini analitik bir mantık çerçevesinde çözümlemeye imkân tanır. Bu nedenle model, özellikle anlatı çözümlemelerinde, ideolojik kutuplaşmaların, karakter konumlandırımlarının ve kavramsal ikili karşıtlıkların derin yapısını belirginleştiren yapısal-semantik bir araç olarak işlev görür. Çağdaş göstergebilimsel yaklaşımda, Saussure sonrası önemli kuramcı Roland Barthes'dır (Bahadır, 2023:362).



Görsel 5: Barthes'ın Anlamlandırma Şeması (Fiske, 2003:120).

“Barthes, Hjelmslev'in ortaya attığı kavramları kullanır: yananlam düzeyinden yola çıkarak, onu göstergebilimsel bir dizge olarak tanımlar, bu dizgenin göstereni bir düzanlam göstergesinden oluşur, üstdili ise gösterileninin bir düzanlam göstergesiyle kurulduğu bir dizge olarak tanımlar” (Güneş, 2013:338-339). R. Barthes, *Göstergebilimsel Serüven* adlı çalışmada göstergebilim düşüncesinin üç ardışık evrede geliştiğini belirtir. İlk evre olan “hayranlık evresi”, göstergebilimin ideolojik çözümleme açısından temel bir eleştiri yöntemi olarak konumlandırıldığı dönemdir. “Bilim evresi”nde Barthes, göstergebilimi sistematik bir kuramsal çerçeveye oturtma çabasıyla disiplinleştirir. Son aşama olan “metin evresi”nde ise çözümleme odağı giderek gösterenin üretkenliğine, çoğulluğuna ve metinselliğin açtığı anlam alanlarına kayar (Ci-

velek ve Türkay, 2020:773). Yine aynı kaynakta Barthes (1979:38-40), göstergebilimsel gösterilenlere ilişkin bir sınıflandırma önerisinde “.....dizge tüketici-lerinin (bir başka deyişle okurların) değişik türden bilgileri (ekinsel ayrılıklara göre) olmasını içerir... Aynı bireyde birçok sözlük - ve bundan ötürü de birçok gösterilen bütünü bir arada bulunabilir: Bunlar, her bireyde değişik “derinlik»te okumalara olanak sağlar.” ifadesi ile anlamlandırmada ekinsel olanın gerekliliğine vurgu yapmaktadır. Barthes’a göre bir gösterge dizgesi örneğin bir metin, bir halı motifi, bir reklam görseli herkes için aynı gösterilenleri üretmez. Her okur başka bir kültürel birikime sahip olduğu için başka anlam verme sistemleri, ideolojik arka planlar kullanır. Aynı metin herkes tarafından farklı biçimlerde çözümlenebilir. Bu yüzden bir gösterge dizgesi her bireyde farklı derinliklerde anlamlara açılır. Aynı kişi bile farklı zamanlarda veya farklı bağlamlarda farklı anlam verme sistemleri, ideolojik arka planlar kullanarak metni yeniden anlamlandırabilir. Barthes’a göre gösterge anlamı içinde taşımaz, okuyucu anlamı okur ve üretir.

Göstergebilimsel kuramsal çerçevenin ortaya koyduğu çok katmanlı anlam üretim süreci, kültürlerin mitolojik anlatıları nasıl dönüştürerek yeni gösterge dizgeleri içinde yeniden kurduğunu incelemek açısından önemlidir. Mitler, sözlü kültürün en eski anlatı biçimleri olarak, toplulukların evreni, insanı ve doğayı anlamlandırma çabalarının simgesel birer ifadesi niteliğindedir. Bu nedenle mitolojik figürler, ortaya çıktıkları bağlamı aşarak zaman içinde farklı kültürel ortamlara, anlatı türlerine ve gösterge sistemlerine aktarılır; her yeni bağlamda yeni gösterilenlerle birleşerek dönüşür. Bu bağlamda amacı ejder motifinin seçilen dokuma örneklerinde yalnızca dekoratif bir unsur olarak değil, mitolojik ve kültürel anlamları taşıyan bir gösterge olarak nasıl işlediğini çözümlemek olan bu çalışmada; nitel çözümleme tekniklerinden göstergebilimsel çözümleme yöntemi kullanılmış; bu doğrultuda motifin gösteren/gösterilen ilişkisini kurmak için Saussure, Motifin ikon, belirti ve sembol değerlerini ayırmak için Peirce, Motiflerin kompozisyon, anlam ve kullanım bağlamını çözümlemek için Morriss ve düzanlam ve yananlam düzeylerini ayırmak için Barthes’ın anlamlandırma modelleri sentezlenerek motiflerin derin yapıları incelenmiştir.

Ejder Motifinin Mitolojik Ve Kültürel Arka Planı

Mit, dar anlamıyla “eşyanın doğasına ilişkin temel bir yasayı açıklayan anlatı” olarak tanımlanır ve kozmik bir boyut, toplumsal-düşünsel bir içerik ile insana dair bir yön taşıdığı ölçüde mit niteliği kazanır. Mitlerde önemli olan

kahramanların kendisi değil, onların temsil ettiği kurucu serüvendir. Sözlü kültür ortamında kuşaktan kuşağa aktarılan mitler, yazıyla donup sabitleşmeksizin sürekli yeniden üretilerek toplumsal belleğin canlılığını korumuştur. İlk bakışta ilkel ya da gerçek dışı öyküler olarak görülebilecek birçok mit, aslında ortaya çıktıkları toplumların insan, hayvan, doğa ve siyasal-toplumsal düzene ilişkin dünyayı anlamlandırma biçimlerini yansıtır. Hem işlevi hem yapısı bakımından karmaşık bir kültürel gerçeklik olan miti kesin biçimde tanımlamak güçtür; ancak en geniş anlamıyla mit, *“kutsal kabul edilen ve başlangıç zamanında gerçekleşmiş bir olayı anlatan öykü”*dür. Bu yönüyle mit ister tüm kozmos ister yalnızca bir ada, hayvan, bitki ya da insan davranışı bir doğaüstü varlığın başarısı sayesinde bir gerçekliğin nasıl varlık kazandığını açıklayan bir yaratılış anlatısıdır. Mitlerde bitkiler, hayvanlar, ölüm, dinsel törenler bugünkü durumun insanın tutum ve davranışlarının nereden kaynaklandığını göstermesi açısından önemli unsurları barındırır (İşler, 2004:7-20). Mitlerin ister tüm kozmosu ister yalnızca belirli bir hayvanı, bitkiyi ya da insan davranışını konu alsın, bir doğaüstü varlığın eylemi aracılığıyla bir gerçekliğin nasıl varlık kazandığını açıklayan yaratılış anlatıları olduğu düşünüldüğünde, bu anlatılar içinde yer alan motiflerin kültürel ve simgesel işlevleri daha görünür hâle gelir. Bu çerçevede, mitolojik evrenin en yaygın ve çok katmanlı öğelerinden biri olan ejder motifi, farklı kültürlerde üstlendiği roller nedeniyle özel bir inceleme alanı sunar.

Neredeyse tüm zaman ve kültürlerde karşımıza çıkan ejder motifi, kimi anlatılarda evrenin düzeniyle ilişkilendirilen başat bir kozmik unsur, kimi anlatılarda ise tanrıların ya da kahramanların mücadelelerinde güç, kudret ve sınav temalarını somutlaştıran ikincil bir figür olarak mitolojik söylemde sıklıkla başvurulan bir motif niteliği taşır. Ejder, farklı kültürlerde birbirinden ayrışan biçim, işlev ve simgesel yüklerle ortaya çıkan çokkatmanlı bir figürdür. Ejderin farklı bölgelerde farklı köklerden doğmuş neredeyse tüm dünya kültürlerinde farklı varyantları mevcuttur. Bu yüzden Çin ejderleri yardımseverken, Hint Avrupa halklarının folklor ve mitolojisinde tıpkı yılanlar gibi kötü ve tehlikelidir. Buna ek olarak pek çok kültürde mitolojik bir canavar olarak değil gerçekten yaşadığına inanılan bir canlı olarak bahsi geçer (Öztürk, 2009:311). Örneğin biçimsel farklılıkları ile Sümer-Babil, Germen ve Çin anlatılarında uçan kanatlı bir yılan olarak tanımlanmaktadır (Öztürk, 2009:329). Kimi kültürlerde ise çok başlı, ateş püskürten, zırhı andıran pullarla kaplı devasa bir yaratık olarak betimlenirken; kimi kültürlerde kanatsız, yılanı andıran, suya ve berekete hükmeden bir varlık biçiminde karşımıza çıkar. Türk ve Çin anlatılarında Ejder, genellikle bereketin, bolluğun ve iyiliğin sembolü olarak görülür. Yunan anlatılarında genellikle tanrı ve koruyucu kahramanlarla savaşan ejder, doğudan batı-

ya gidildikçe nitelikleri değişir; karamsarlık, kötülük ve kıtlığın sembolü olarak görülür (Duman, 2019:482-489). Güney Amerika kıtasındaki mitolojilerde de tüylü yılan anlamına gelen “Kuetzalkoatl” aynı zamanda doğa ve can veren bir tanrı olarak da bilinir. Aslında Asteklerden çok Toltekler tarafından tapılmıştır ve Toltekler onun ilk kralları olduğuna inanmışlardır (Townsend, 2001:51, 122; Hançerlioğlu, 1975:340’tan akt. Aksoy ve Bülent, 2018:113). Görüldüğü üzere ejder motifi tek biçimli bir yaratık olmaktan ziyade, her kültürün kozmogonisi, toplumsal hafızası ve güç tasavvuru tarafından yeniden şekillendirilmiş bir “üst-anlatı göstergesi” niteliği taşır.

Çin mitolojisinde imparatorluk simgesi olan ve bazen hayat iksiri efsaneleriyle ilişkilendirilen ejder bu yönüyle de Türkleri etkilemiş, Türk mitolojisinde su, bolluk ve yeniden doğuşun timsali sayılmıştır. Çin’de olduğu gibi aynı zamanda Türk hayvan takviminde de yıl simgesi olarak yer almıştır. Uygur devrinde olumlu bir simge olmaya devam eden ejderin bazen ilahlarla ilgili olduğu anlaşıyor. Gök çarkını bir çift ejderin çevirdiği düşünülüyordu. Öte yandan Uygur mitolojisinde yarı insan yarı ejder özellikleri gösteren ejder hanlarından da bahsedilmektedir. Orta çağ Türk metinlerinde ejderin çeşitli alegorik anlamları ifade etmek üzere kullanıldığını görüyoruz: Hükümdarlarla ilgili olarak ele alınıyorsa iktidarın; din, tasavvuf gibi konularla ilgili olarak anlatılıyorsa dünyanın insanı yolundan saptıran tuzaklarını ifade eder (Çoruhlu, 2010:158’den akt. Güngör, 2014:1154).

Ejder, gök ve yerle ilişkilendirilen karşıt nitelikleri aynı anda taşıyan çok katmanlı bir motif olarak; gökteki ejder düzen ve korumayı, yeraltındaki ejder ise yıkım ve kötülüğü simgeler. Kutadgu Bilig’de zaman çarkını döndüren “evren” olarak anılması, onun kozmik düzenin işleyişindeki yerini gösterirken; Budist içerikli bir Türkçe metinde günahkârları yutan ölüm gücüyle özdeşleştirilmesi, figürün karanlık yanını öne çıkarır. Yad taşı, kurban kanı ve ejder tasvirleriyle gerçekleştirilen ritüeller ve ejder biçimindeki yıldızın görünmesiyle yapılan uygulamalar da bu motifin inanç pratiğindeki sürekliliğini yansıtır (Koçak ve Gürçay, 2017:41).

Tüm bu örnekler, ejderin anlatılarda hem yaratıcı hem yıkıcı güçleri temsil eden, bağlama göre yeniden kodlanan çok işlevli bir gösterge olarak varlık kazandığını göstermektedir. Farklı kültürlerde değişen biçim ve işlevleri, ejderi tekil bir mitolojik yaratık olmaktan çıkararak her bağlamda yeniden yorumlanan, anlamı sürekli çoğalan bir göstergeye dönüştürmüştür. Türk mitolojik evreninde ise ejder, bereket ve yenilenmeden kaos ve tehdit öğelerine kadar

uzanan geniş bir yelpazede işlev görerek hem inanç hem ritüel hem de anlatı düzlemlerinde kültürel bir süreklilik kazanmıştır. Bu çok katmanlı mitolojik ve semiyotik yapı, ejder figürünün yalnızca anlatılarda değil, maddi kültür ürünlerinde ve özellikle de sanat ve dokuma geleneğinde nasıl yeniden biçimlendirildiğini incelemeyi gerekli kılmaktadır; zira ejder motifi, mitolojik kökenlerinden beslenerek dokuma yüzeyinde yeni anlam katmanlarıyla yeniden üretilen güçlü bir kültürel göstergedir. Bu mitolojik arka plan, dokuma yüzeyindeki ejder motifinin yalnızca biçimsel değil, kültürel ve göstergebilimsel bir gösterge olarak okunmasına imkân verir.

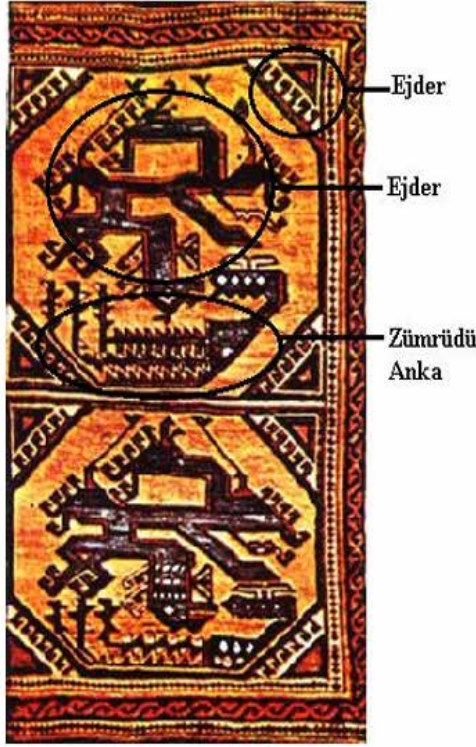
Dokuma Kültürüne Ejder Motifinin Anlamsal ve Biçimsel Aktarımı

Asya mitolojilerinde olduğu gibi Türk kültüründe de ejder motifi, İslamiyet'in kabulünden sonra dahi etkisini sürdüren güçlü bir simgesel öğedir. Eski Türkçe metinlerde kök-luu, büke, evren, nek, abırğa gibi adlarla anılan ejder, özellikle Orta Asya'nın doğusunda yaşayan Türk topluluklarında su kaynakları ve bulutlarla ilişkilendirilmiş; dolayısıyla astrolojik ve kozmolojik bir anlam alanı içinde konumlanmıştır (Yöndemli, 2006:223–225). Hayat Ağacı üzerinde betimlenen ejder motifi ise bağlama göre farklı anlamlar kazanmış; kimi yorumlarda cehenneme dair bir varlık, kimi yorumlarda ise koruyucu veya melekî bir unsur olarak değerlendirilmiştir. Kökleri pek çok kültürün en eski mit anlatılarına uzanan ejder imgesinin böylesine geniş bir sembolik geçmişe sahip olması, onun zamanla yalnızca mitolojik bir varlık olarak değil, aynı zamanda sanat ve mimari süsleme geleneğinde de anlamlı bir motif hâline gelmesini sağlamıştır. Selçuklu döneminde darüşşifalar, kervansaraylar ve çeşmelerde kullanılan ejder motifleri, zaten çok eski mitolojik anlatılarda suyun korunması, bereketin sağlanması ve iyileştirici güçlerin temsil edilmesiyle ilişkilendirilen bu varlığın, mimari yapılarda da aynı köklü sembolik işlevleri sürdürdüğünü gösterir. Bu bağlamda ejder, söz konusu yapıların fonksiyonlarıyla uyumlu biçimde suyu koruyan, akışı düzenleyen ve mekâna kutsallık atfeden bir unsur olarak mimari süslemelerde yer almış; böylece mitolojik anlam dünyasındaki görevlerini mimari bağlamda da devam ettirmiştir. Buna ek olarak ebedi hayat, sonsuzluk ve koruyuculuğun sembolü olan Ejder motifi bazen bulutu anımsatan, bazen stilize edilmiş yılan şekliyle, bazen de girift geometrik motifler şeklinde halı ve kilimlerde stilize edilerek tasvir edilmiştir (Erbek, 2002:146-153'ten akt. Aksoy ve Bülent, 2018:111). Osmanlı dönemi Türk sanatında da

ejder motifi önemli bir yer işgal etmiş; kapı tokmaklarından minyatürlere, çeşitli dokuma örneklerine kadar pek çok sanat nesnesinde tekrarlanan güçlü bir sembol haline gelmiştir (Yöndemli, 2006:223–225).

Ejder motifi, Anadolu–Türk halı ve düz dokuma yaygılarında kimi zaman geometrik bir çerçeveye içine alınarak, kimi zaman ise daha serbest bir biçimde işlenmiştir. Anlatılarda çoğunlukla korkutucu bir yaratık olarak betimlenen bu motif, bazı yörelerde yılan biçimli bir form kazanmıştır. Eski Türklerde yılan ya da kulaklı yılan olan ejder (abırğa/acırğa) hayat ağacının bekçisidir. Türk dokuma sanatında ejderin yılan formunda stilize edilmesi, salt bir estetik tercih değil, arkaik Türk kozmolojisine dayanan yapısal bir dönüşümdür. Eski Türk inanç sisteminde “abırğa” veya “acırğa” olarak adlandırılan bu mitik varlık, evrenin merkezini temsil eden Hayat Ağacının bekçisi olarak konumlandırılır (Ögel, 2003:490). Bu biçimsel değişim, ejderin yeraltı ile yerüstü arasındaki eşiği koruma ve kozmik düzeni muhafaza etme işleviyle doğrudan ilişkilidir. Dokumalardaki kıvrımlı yılan motifleri, Hayat Ağacı ile sembolize edilen sürekliliğin ve kutsal olanın korunmasının görsel birer göstergesidir. Ejder motifi Milas halılarında kötülükle ilişkilendirilirken, Niğde ve Kırşehir çevresinde iyilik ve bolluğu simgeleyen olumlu bir anlam taşır. Gerçekçi olmayan, kıvrılarak ilerleyen şematik formu nedeniyle İç Anadolu’da “gıvrım”, Çanakkaale yöresinde ise “yılan dolandı (zili)” ya da “dolaşa evren (zili)” gibi adlarla anılır; dokumalar da bu adlandırmaya göre sınıflandırılır. Hem Orta Asya hem de Anadolu–Türk kültüründe ejder motifi bereket, bolluk ve iyilikle ilişkilendirilebildiği gibi, zaman zaman kötücül anlamları da çağrıştıran çok yönlü bir semboldür (Deniz, 2010:53). Dokumalarda ejder motifi çoğu zaman tek başına değil, çeşitli mitolojik ve simgesel motifler ile kullanılır; anlamını da bu motiflerle kurduğu ilişkiler üzerinden kazanır. Bu birliktelikler, ejderin kaos, koruma ya da dönüşüm gibi simgesel işlevlerinin başka motiflerin temsil ettiği yeniden doğuş, düzen veya bereket kavramlarıyla birleşerek daha geniş bir mitolojik anlatının dokuma yüzeyinde görünür hâle gelmesini sağlar.

Bu çalışmada Ming Halısı, Erken Karabağ Ejder Halısı ve Adıyaman Kilimi; farklı dönem, bölge ve biçimsel düzeylerde ejder motifinin dönüşümünü göstermeleri nedeniyle seçilmiştir. Çalışma, Türk dokuma sanatındaki tüm ejder motiflerini kapsama iddiasında değildir; seçilen üç örnek üzerinden motifin biçimsel ve anlamsal dönüşümüne ilişkin yorumlayıcı bir okuma sunmaktadır.



Görsel 6. Ming Halısı, 15. Yüzyıl (90 x 1,72 cm), Berlin Staatliche Museen, (Aslanapa, 1987:51)

Görsel 6’da görülen ve Ming Halısı olarak bilinen halıda, bölünmüş alanların içinde Anadolu Selçuklu halılarında sıklıkla karşılaştığımız ejder motifi, Zümrüdü Anka kuşu ile mücadele eder vaziyette tasvir edilmektedir. Bu halı, XIII. yüzyıl Selçuklu halıları ile bağlantılıdır. Olasılıkla bu halı, XIII. veya XIV. yüzyılda Anadolu’da dokunarak ihraç edilen halılardandır (Aksoy ve Bülent, 2018:115). Ming halısının dikey bordürlerinden birinin kaybolmuş olması ve halının yalnızca bir parça halinde günümüze ulaşması, eserin aslında iki kareden mi oluştuğu yoksa daha büyük bir kompozisyonun bölümü mü olduğu konusunda kesin bir değerlendirme yapılmasını engellemektedir. Ayrıca “S” motifli bordürün kareler arasında kesintisiz şekilde devam ederek iç bordürü oluşturması, halının başlangıçta daha geniş boyutlu bir bütünün parçası olabileceğini düşündürmektedir (Bode, 2007:45-48’den akt. Uğurlu, 2021:45). Halı ve kilimlerde yer alan hayvan mücadele sahneleri, özellikle ejder ile Anka karşılaşmasını konu alan kompozisyonlar, hem mitolojik düşüncenin görsel dile aktarımı hem de göstergelerarasılığın işleyişi açısından dikkat çekici

örneklerdir. Bu sahneler, bir yandan Türk-İran kozmogonilerinde yer alan “iyi/kötü”, “düzen/kaos”, “ölüm/yeniden doğuş” gibi düalliteyi gösteren karşıtlıkları temsil ederken, diğer yandan bu anlatısal unsurların dokuma sanatının plastik ve geometrik formlarına dönüştüğü kültürel bir aktarım sürecini görünür kılar. Mitolojik düzlemde ejder kaotik güçlerin, Anka ise yeniden doğuş ve dirilişin simgesidir. Bu iki figürün çatışması, sözlü gelenekte anlatı olarak varlığını sürdürürken, dokuma yüzeyinde soyutlanmış figürler, simgesel karşıtlıklar ve ritmik kompozisyonlar aracılığıyla yeni bir gösterge dizgesine aktarılır. Böylece anlatısal bir mit motifi, halı ve kilimlerde görsel bir metne dönüşerek göstergelerarasılık süreci işler; Ejder ve Anka mücadelesi artık okunabilir bir hikâye değil, dokuma sanatının ritmi içinde çözümlenen bir anlam örgüsüdür. Bu dönüşüm Batı sanatına da yansımıştır. XVI. yüzyıl İtalyan ressamı, ticaret yolları aracılığıyla Avrupa’ya ulaşan Türk halılarını tablolarında betimleyerek Ejder ve Anka sahnesinin kültürlerarası bir göstergeye dönüşmesine aracılık etmişlerdir. Bu bağlamda Ming Halısı olarak bilinen ve bugün Doğu Berlin Müzesi’nde bulunan örnek, Ejder ile Anka mücadelesini konu alan kompozisyonuyla mitolojik bir anlatının dokuma üzerinden resim sanatına taşındığı tipik bir göstergelerarasılık örneğidir.

Saussure anlamlandırma modeline göre Ming halısının ana motifleri incelendiğinde; gösteren, ejder ve Zümrüdü Anka motifleridir. Gösterilen ise bu figürlerin zihinsel kavramları olan iyi/kötü, düzen/kaos ve ölüm/yeniden doğuş arasındaki ezeli mücadeledir. Bu halıda anlam, zıt güçlerin dengesi üzerine kuruludur. Ejder ve Anka’nın mücadelesi, evrensel döngünün ve kozmik birliğin sürekliliğini temsil eden simgesel bir düzene işaret eder. Peirce anlamlandırma modeline göre; motiflerin kuş ve sürüngen gibi doğadaki varlıklara benzerliği ikon, bu mücadelenin mitolojik anlatıların bir izi olması dizinsel gösterge/belirti, Türk-İran kozmogonilerindeki düalliteyi temsil etmesi ise kültürel bir uzlaşma olan sembol niteliğindedir. Morris anlamlandırma modeline göre Sentaks, Halının bölünmüş alanları içindeki ritmik ve geometrik kompozisyon; Semantik, Figürlerin çatışması üzerinden üretilen düallite anlamı; Pragmatik, Halının Anadolu’da dokunup ihraç edilerek Batı sanatına kaynaklık etmesi olarak çözümlenebilir. Barthes yaklaşımında ise; düz anlam, birbirine saldırır vaziyette betimlenmiş kanatlı bir kuş ve pullu, uzun gövdeli bir sürüngen tasviri; yan anlam, Türk ve Orta Asya mitolojisindeki gök ve yer güçlerinin mücadelesi; hükümdarlık gücü, kozmik denge ve gece-gündüz, kış-yaz gibi döngülerin sürekliliğidir. Halı, izleyicinin ekin sel birikimine göre anlamın yeniden üretildiği çoğul bir metindir; sadece bir süsleme değil, evrensel bir ontolojik kavga nın görsel anlatısıdır.



Görsel 7. XVIII. Yüzyıl Ejder Motifli Halı, (250 x 525 cm), Vakıflar Müzesi (www.azerbaijanrugs.com, 2026)

Görsel 7’de yer alan Erken Karabağ’a ait, 16. yüzyıl Safevi dönemi Ejder Halısı zengin mitolojik göndermeler içeren çok katmanlı bir kompozisyona sahiptir. Halının merkezinde sırt sırta verilmiş sekiz ejder motifinin yer alırken, kompozisyonu kuş başları, sekiz Simurg, sekiz kertenkele ve on iki tavus kuşu başı tamamlamaktadır. Bu çoklu figür düzeni, bölgenin dokuma geleneğinde ejder motifinin yalnızca bir yaratık tasviri olarak değil, farklı mitolojik öğelerle kurduğu ilişkiler aracılığıyla anlam kazanan bir simgesel düğüm olduğunu gösterir. Simurg, İran ve Türk mitolojilerinde bilgeliğin, şifanın ve yeniden doğuşun kuşudur; her şeyi bilen, ölümsüz ve koruyucu niteliğiyle kaotik güçleri dengeleyen bir varlık olarak görülür. Tavus kuşu ise özellikle İran, Hint ve Anadolu kültürlerinde güzellik, ışıltı, cennet bahçesi, ruhsal yücelme ve kimi zaman da kozmik düzen ile ilişkilendirilir. Bu iki mitolojik kuşun ejder motifıyla aynı kompozisyonda yer alması, halının anlamını çoğaltır: ejderin kaotik ve koruyucu gücü, Simurg’un bilgelik ve diriliş niteliğiyle; tavus kuşunun düzen ve ihtişam simgesi olan ışıklı varlığıyla dengelenir. Böylece halı, yalnızca bir dekoratif yüzey değil, kaos ve düzen, ölüm

ve yeniden doğuş, koruma ve bereket gibi mitolojik karşıtlıkların birlikte temsil edildiği, kültürlerarası bir simgesel anlatıya dönüşür.

Saussure anlamlandırma modeline göre Karabağ Ejder halısının ana motifleri incelendiğinde; gösteren düzleminde merkezdeki sekiz ejder, kuş başları, Simurg, kertenkele ve tavus kuşları bulunur. Gösterilen katmanında ise bu çoklu figür düzeninin işaret ettiği bilgelik, şifa, ihtişam, yeniden doğuş, korunma ve cennet bahçesi kavramları yer alır. Bu halıda anlam, çoklu figür düzeni, kaotik güçlerin, bilgelik ve ışıkla ehlileştirildiği, koruma ve bereketin birleştiği bütünsel bir simgesel anlatı üretir. Peirce anlamlandırma modeline göre; Ejderin kaotik gücü ile Simurg'un koruyucu niteliğinin yan yana gelmesi, nesne-gösterge-yorumlayıcı arasındaki ilişkisel süreçte "kozmik denge" yorumuna aracılık eder. Morris anlamlandırma modeline göre; Sentaks, sırt sırta verilmiş sekiz ejder ve diğer figürlerin oluşturduğu çok katmanlı, girift yapı; Semantik, farklı mitolojik varlıkların birlikteliğinden doğan "simgesel düğüm" ve anlam çoğalması; Pragmatik, halının bir dekoratif yüzeyi aşarak kültürlerarası bir simgesel anlatı olarak toplumsal edimsellik kazanması. Barthes yaklaşımında ise; düz anlam, merkezi bir kompozisyon etrafında simetrik olarak yerleştirilmiş çeşitli hayvan ve kuş figürleri; yan anlam, ejderin ejderin kaotik yapısı, koruyuculuğu ile Simurg'un şifası ve tavus kuşunun cennet kuşu olarak ruhun ölümsüzlüğüne yaptığı göndermedir. Barthes'ın "sözlük" kavramına uygun olarak, İran ve Türk mitolojisine sahip olan bir okur, halıdaki Simurg motifinin bir "şifa" göstergesi olarak okurken; bu bilgiye sahip olmayan biri sadece bir "kuş" gösterileniyle sınırlı kalır.



Görsel 8. 19. Yüzyıl Adıyaman Kilimi (128x222 cm), Vakıflar Halı Müzesi (Erbek, 1995:4).

Görsel 8.'de görülen dokuma 19. Yüzyıl Adıyaman yöresine ait bir kilimdir. Dokumanın kompozisyonun temel motifleri ejder, kuş ve bereket motiflerinden oluşmaktadır. Ejder motifi hem merkezi zemin motifinde hem de dokuma üzerinde iki farklı varyasyonla yeniden dokunmuştur. Kilimlerde ejder motifi, mitolojideki gibi tek bir biçime indirgenmeyip kuş başı, S kıvrımı, çengel gibi çok çeşitli formlarda karşımıza çıkar. Bu çeşitlilik, ejderin farklı kültürlerde kazandığı anlamların dokumaya yansımalarıdır. Kanatlı yılan olarak da adlandırılması nedeni ile yılan olarak da isimlendirilen bu nedenle dokumlarda yılan formunun geometrik biçimine benzer “S” harfi biçiminde dokunan örnekleri yanında, çengel biçiminde dokunan ejder motiflerin çoğu zaman üçlü ya da beşli düzenlerde kullanılması, ejderin bazı anlatılarda iki, dört veya beş gibi farklı sayılarda parmaklı oluşu gibi mitik ayrıntılarla ilişkilendirilir. Yeraltı ve su ile olan kadim bağlantısı sebebiyle dokumalarda doğurganlığın ve bolluğun simgesi olan “bereket” kavramını temsil ederken; aynı zamanda hazinelerin ve kutsal kabul edilen mekanların “bekçisi” sıfatıyla üstün bir koruyucu gücü simgeler. Bu figürün sembolik derinliği, evrenin merkezini ve sürekliliği ifade eden Hayat Ağacı ile birleştiğinde en üst seviyeye ulaşarak, kaotik güçlere karşı sergilediği koruyucu işlevi çok daha belirgin ve merkezi bir konuma taşır. Asya kozmolojilerinde göğün ve suların hâkimi olan, yağmur ve fırtınayı yöneten ejder; birçok efsanede hem korkulan hem de adil bir bekçi olarak görülür. Kahramanlarla yapılan mücadeleler ise çoğu zaman ejderi yok etmeye değil, kahramanın gücünü sınamaya yöneliktir. Bu nedenle ejder, kilimlerde koruyucu ve erdemi temsil eden bir motif hâlinde işlenmiştir (Diler ve Gallice, 2018:124).

Saussure anlamlandırma modeline göre 19. Yüzyıl Adıyaman yöresine ait bir kilim ana motifleri incelendiğinde; gösterge, ejder, stilize kuş, kurbağa ve geometrik bereket motifleri; gösterilen, su bereketi, doğurganlık, yeraltı kaynaklarının muhafazası ve ruhsal rehberliktir. Motiflerin bir arada değerlendirilmesiyle ortaya çıkan anlam; ejderin hayatın kaynağını savunan bir bekçi gibi merkezde yer almasıyla şekillenen, korunan ya da korunması arzulanan bir yaşam alanı tasviridir. Peirce anlamlandırma modeline göre; formların yılan veya kuşa benzerliği ikon, motiflerin bekçilik işlevinin bir kanıtı olması dizinsel gösterge/belirti, koruyuculuk anlamının toplumsal kabulü ise sembol değerindedir. Morris anlamlandırma modeline göre; motiflerin koruyucu dizilimi sentaktik, yer ve gök güçlerinin buluşması semantik, haneye uğur çağırma amacı ise pragmatik boyuttur. Barthes Yaklaşımına göre ise, geometrik bir zemin üzerinde tekrarlanan çengel, kuş ve sürüngen benzeri şematik şekiller düz anlamı, Kurbağanın yağmur ve doğurganlıkla, ejderin ise yeraltı hazinelerini koruyan “abırğa” kültürü ilişkisi; ailenin ve evin dokunulmazlığına dair inançsal bir

savunma hattı yan anlamı oluşturmaktadır. Bu kilimdeki soyutlanmış formlar, Barthesçi anlamda okuyucunun anlamı bizzat ürettiği bir metin evresidir; Anadolu dokuma kültürü bilgisiyle birleştiğinde yaşamın sürekliliğine dair ontolojik bir metne dönüşür.

Üç dokuma örneğinin çözümlemeleri birlikte ele alındığında, ejder motifinin tarihsel süreçte geçirdiği dönüşümün hem biçimsel hem de anlamsal düzeyde katmanlı bir yapı sergilediği görülmektedir. Ming Halısı örneğinde ejder motifi hâlâ figüratif özelliğini büyük ölçüde korumakta; Zümrüdü Anka ile giriştiği mücadele sahnesi aracılığıyla mitolojik anlatının görsel bir karşılığını sunmaktadır. Ejder-Anka karşıtlığı, Türk-İran kozmogonilerinde yer alan iyi/kötü, düzen/kaos, ölüm/yeniden doğuş gibi ikilikleri doğrudan sahneleyen bir kompozisyon oluşturur. Bu açıdan Ming Halısı, mitolojik sahnenin dokuma yüzeyine neredeyse anlatsal bütünlüğüyle aktarıldığı bir örnek niteliği taşır. Bordür düzeni ve kompozisyonun parçalı durumu, halının başlangıçta daha büyük bir bütünün parçası olabileceğini düşündürmektedir; ancak figüratif dil, hâlâ okunabilir bir mitik çatışmayı merkeze almaktadır. Erken Karabağ Ejder Halısı'nda ise ejder motifi çoklu figürlerle çevrelenerek daha yoğun, girift ve çok katmanlı bir sembolik düzlemde ele alınmıştır. Sekiz ejder, Simurg, tavus kuşu ve kertenkele gibi farklı kültürel ve mitolojik figürlerin aynı kompozisyonda yer alması, Ming Halısındaki ikili çatışmanın yerini çoklu bir anlam ağının aldığı daha karmaşık bir semiyotik örgüye bırakır. Bu düzen, ejderin kaotik gücünün Simurg'un bilgeliği ve tavus kuşunun kozmik ışığı ile dengelendiği, "kozmetik denge" temasının çok figürlü bir anlatı ile desteklendiği bir kompozisyon oluşturur. Figürlerin ritmik ve simetrik olarak yerleştirilmesi, halıyı yalnızca bir dekoratif yüzey olmaktan çıkarıp kültürlerarası bir sembolik anlatıya dönüştürmektedir. Adıyaman Kilimi ise ejder motifinin en soyut ve geometrik biçimini sunar. Bu örnekte ejder, S kıvrımı, çengel ve kuş başı benzeri varyasyonlara indirgenmiş olup figüratif özellikleri neredeyse tamamen ortadan kalkmıştır. Ancak bu biçimsel sadeleşme bir anlam kaybına değil, aksine motifin "koruyuculuk", "bereket", "yeraltı suyu" ve "Hayat Ağacı bekçiliği" gibi temel kavramsal işlevlerinin yoğunlaştırılmasına işaret eder. Ejderin geometrik modüller halinde dokumanın tamamına yayılması, figürün anlatsal bir sahne olmaktan çıkıp evin, hanenin ve yaşam alanının korunmasına yönelik bir simgesel dizgeye dönüşmesine neden olmuştur. Bu bağlamda Adıyaman Kilimi, ejderin soyutlanmış fakat kültürel bellekteki koruyucu rolünü güçlendiren bir semiyotik yapıya sahiptir. Bu üç örneğin birlikte değerlendirilmesi, ejder motifinin figüratif-ikonik bir anlatıdan soyut-sembolik bir düzleme doğru ilerleyen dönüşümünü açıkça ortaya koymaktadır. Ming Halısı'nda mücadele

sahnesi üzerinden mitolojik bir karşıtlığı görünür kılan ejder, Karabağ Halısı'nda çoklu figürlerle kurduğu ilişkiler sayesinde daha geniş bir mitolojik ağına dönüşmüş, Adıyaman Kilimi'nde ise gündelik yaşama içkin bir koruyucu simgeye evrilmiştir. Bu süreç, ejder motifinin yalnızca biçimsel değil, aynı zamanda kültürel ve işlevsel düzeyde dönüşerek her dönemde farklı anlam katmanları üretmeyi sürdürdüğünü göstermektedir. Böylece ejder, Türk dokuma geleneğinde anlatısal bir figür olmaktan çıkıp, zamanla hem kozmik hem de gündelik yaşamı koruyan bir kültürel arketipe dönüşmüştür.

Sonuç

Göstergebilimsel çözümlemenin klasik yaklaşımı gereği, her dokumanın kompozisyonunu oluşturan motifler üst plan, renkler ise arka plan olarak iki ayrı düzlemde ele alınmalı; bu iki düzlemin birlikte oluşturduğu gösterilenler dizgesi hem dizisel hem dizimsel ilişkiler bakımından okunmalı ve anlam, düzenlam-yananlam ayrımı üzerinden çözümlenmelidir. Ancak bu çalışma, yöntemi gereği böyle bir ayrıntılı yapısal çözümleme yerine, seçilen üç örneği karşılaştırmalı bir çerçevede ele almayı ve ejder motifinin tarihsel süreç içinde geçirdiği biçimsel ve anlamsal dönüşümü yorumlayıcı bir okuma üzerinden tartışmayı amaçlamıştır. Bu nedenle dokumalar tek tek, motif-renk ilişkisine dayalı katı bir göstergebilimsel ayrıştırmadan ziyade, her birinin kendi bağlamı içinde okunabilirliği, motiflerin mitolojik kökenlerle kurduğu ilişkiler ve kültürel anlam alanları üzerinden değerlendirilmiştir. Böylece çalışma, geleneksel anlamda üst plan/arka plan çözümlemesi yapmaktan çok, ejder motifinin farklı dönemlerde nasıl yeniden biçimlendirildiğini ve hangi sembolik işlevlerle ilişkilendirilebileceğini ortaya koyan bütüncül ve yorumlayıcı bir perspektif sunmuştur.

Çalışmanın bütününde ulaşılan bulgular birlikte değerlendirildiğinde, ejder motifinin Türk dokuma geleneğinde geçirdiği biçimsel ve anlamsal dönüşümün hem mitolojik kökenlerle hem de farklı dönemlerin kültürel, estetik ve işlevsel koşullarıyla sıkı biçimde ilişkilendirilebileceği anlaşılmaktadır. İncelenen Ming Halısı, Erken Karabağ Ejder Halısı ve Adıyaman Kilimi; ejder motifinin 15. yüzyıldan 19. yüzyıla uzanan süreçte nasıl farklılaşarak yeniden üretildiğini göstermektedir. Ming Halısı'nda figüratif ve anlatısal bir mücadele sahnesi olarak karşımıza çıkan ejder, Karabağ örneğinde çoklu mitolojik sembollerle birlikte kozmik bir denge anlatısına dâhil olurken, Adıyaman Kilimi'nde gündelik yaşamla daha sıkı bağlantılı, soyut bir koruyucu simgeye dönüşmüştür. Bu

durum, motifin yalnızca biçimsel olarak değil, anlam katmanları bakımından da dönüştüğünü düşündürmektedir.

Göstergebilimsel çözümlemeler, ejder motifinin her bir dokumada farklı gösteren ve gösterilen ilişkileri üzerinden yeniden anlamlandırıldığını ortaya koymaktadır. Saussure yaklaşımı, Ming Halısı'nda iyi/kötü ve düzen/kaos gibi ikiliklere; Karabağ Halısında bilgelik, koruyuculuk ve yeniden doğuş gibi çoklu kavramlara; Adıyaman Kiliminde ise bereket, su, doğurganlık ve yaşamı muhafaza etme gibi kültürel kodlara işaret etmektedir. Peirce'ün ikon-belirti-sembol ayrımı açısından bakıldığında ise ejderin somut bir hayvan benzerliğinden zamanla tamamen sembolik bir kimliğe kaydığı; Morris'in modeliyle değerlendirildiğinde dokumalardaki kompozisyon mantığının ve kullanım bağlamlarının motifin anlamını şekillendirdiği görülmektedir. Barthes'ın düz anlam-yan anlam ayrımı, her üç dokumada da ejder motifinin okur/izleyicinin kültürel birikimine göre farklı düzeylerde yeniden üretilebilecek çok katmanlı bir gösterge olduğunu düşündürmektedir.

Çalışmanın temel problemini oluşturan “ejderin devasa, karmaşık bir mitolojik varlıktan sade bir yılan formuna indirgenmesi” süreci de bu çerçevede değerlendirildiğinde, bir anlam kaybı olarak değil, kültürel bağlamlara göre değişen bir yoğunlaşma ve yeniden yorumlama biçimi olarak okunabilir. Ejderin Adıyaman örneğinde güçlü bir soyutlamaya dönüşmesi, arkaik Türk kozmolojisindeki koruyucu “abırğa/acırğa” anlayışıyla ilişkilendirilebilir. Buna göre motif, figüratif özelliklerinden uzaklaşsa da kültürel bellekte taşıdığı koruma, bereket ve yaşamı sürdürme gibi kavramsal özleri muhafaza etmektedir.

Sonuç olarak, ejder motifi farklı dönemlerde farklı bağlamlarda yeniden üretilmiş olsa da anlam dünyasının belirli çekirdek kavramlar etrafında süreklilik gösterdiği söylenebilir. İncelenen dokumalarda ejder, kimi zaman mitolojik bir mücadeleyi temsil eden figüratif bir unsur, kimi zaman kozmik düzenin simgesel taşıyıcısı, kimi zaman da ev içi bereketi ve korumayı ima eden soyut bir işaret olarak karşımıza çıkar. Bu çeşitlilik, ejder motifinin Türk dokuma sanatında durağan bir biçim değil; her dokuma bağlamında yeniden kurulan, kültürel bellekle beslenen, dönüşebilir ve çok işlevli bir gösterge olarak yorumlanabileceğini göstermektedir. Bu yönüyle ejder motifi hem mitolojik hem estetik hem de toplumsal düzeyde anlam üretmeye devam eden dinamik bir kültürel unsur olarak değerlendirilebilir.

Kaynakça

- Aksoy, E. ve Bülent, E. (2018). Anadolu Halılarında Yer Alan Zümrüdü Anka ve Ejder Motifleri, 2. Uluslararası İpek Yolu Akademik Çalışmalar Sempozyumu, Nevşehir.
- Aktulum, K. (2000). Metinlerarası İlişkiler, Öteki Yayınevi, İstanbul.
- Bahadır, A. (2023). Goblen Halıları Kullanan İki Kadın Sanatçının Eserlerinin Göstergebilimsel (Semiyotik) Analizi, Art-e, 16(31), 362. DOI:10.21602/sduarte.1260604
- Barthes, R. (2016). Göstergebilimsel Serüven, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Civelek M., Oğuz T. (2020). “Göstergebilimin Kuramsal Açından İncelenmesine Yönelik Bir Araştırma”, Alanya Akademik Bakış, 4(3), 771-787. DOI: 10.29023/alanyaakademik.683974.
- Çoruhlu, Y., (1999). Türk Mitolojisinin ABC’si, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Deniz, B. (2010). Anadolu-Türk Halı ve Düz Dokuma Yaygılarında Bazı Motiflerin İsimlendirilmesi, Akdeniz Sanat Dergisi, 3(5).
- Diler, A. Ve Gallice, M. A. (2018). Kilimin Sembolleri, Alfa Yayınları, İstanbul.
- Duman, H. (2019). Türk Mitolojisinde Ejderha, Uluslararası Beşerî Bilimler ve Eğitim Dergisi (İjhe), 5(11). <https://izlik.org/JA42SF32WP>
- İşler, E. (2004). Andre Gide’i Mitlerle Okumak, Anı Yayınları, Ankara.
- Fiske, J. (1996). İletişim Çalışmalarına Giriş. Çeviren: S. İrvan. Bilim Sanat Yayınları, Ankara.
- Günay, D., (2004). Fransız Göstergebiliminde Yeni Açılımlar, Dilbilim Dergisi, 12. 29 <https://izlik.org/JA93ML75NG>
- Güneş, A. (2013). Göstergebilim Tarihi, NWSA-Humanities, 8(4), 333-339. DOI: 10.12739/NWSA.2013.8.4.4C0172
- Güngör, Ö., (2014). Türk Mitolojisindeki, Kozmik, Ejderha Figürünün Osmanlı Sahası Divanlarındaki İzleri, I. Uluslararası Türk Dünyası Araştırmaları Sempozyumu.
- Ögel, B. (2003). Türk Mitolojisi, I. Cilt. Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.
- Öztürk, O. (2009). “Folklor ve Mitoloji Sözlüğü.” Phoenix Yayınevi, İstanbul.
- Rifat, M. (2009). Göstergebilimin ABC’si, Say Yayınları, İstanbul.
- Kıran, A., (2010). Dilbilime giriş, Seçkin Yayıncılık, Ankara.
- Koçak, A. ve Gürçay, S. (2017). Alevi-Bektaşî Velayetnamelerinde ‘Ejderha’ Motifi.

Journal of Analitic Divinity Center. 1(1), 41. DOI: 10.46595/jad.351732

Uğurlu, S. (2021). Literatürde Olmayan Bir Tabloda Ming Halısı ve Ming Halıları, ARTS: Artuklu Sanat ve Beşerî Bilimler Dergisi, 6, 329-357. DOI: 10.46372/arts.954106

Yücel, T., (2005). Yapısalcılık, Can Yayınları, İstanbul.

Yöndemli, F., (2006). Hayat Ağacı Ejder Yılan, Nüve Kültür Merkezi Yayınları, İstanbul.

Görsel Kaynakça

Görsel 1: Fiske, J. (2014). İletişim Çalışmalarına Giriş, Pharmakon Yayınevi, Ankara.

Görsel 2: Parsa, S. ve Parsa A. F. (2013). Göstergebilim çözümlemeleri, Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir.

Görsel 3: Erkman, F. (1986). Göstergebilime Giriş, Alan Yayıncılık, İstanbul.

Görsel 4: Erkman-Akerson, F. (2016). Göstergebilime Giriş, Bilge Kültür Sanat, İstanbul.

Görsel 5: Fiske, J. (1996). İletişim Çalışmalarına Giriş. Çeviren: S. İrvan. Bilim Sanat Yayınları, Ankara.

Görsel 6: Aslanapa, O. (1978). Türk Sanatı, Remzi Kitabevi, İstanbul.

Görsel 7: https://www.azerbaijanrugs.com/guide/early-azerbaijan/early_karabagh_rug1.htm

Görsel 8: Erbak, G. (1995). Anatolian Kilims I, Republic Of Turkey Ministry Of Culture, Dösim, Ankara.

9. BÖLÜM

16. YÜZYIL İZNİK ÇİNİ SANATINDA KUPA (MAŞRAPA) FORMU: TİPOLOJİK VE MORFOLOJİK BİR ANALİZ

Öğr. Gör. Dr. Bilgehan KAYA

Süleyman Demirel Güzel Sanatlar Fakültesi

Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü

bilgehankayagsf@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-4586-5254>

Giriş

Osmanlı İmparatorluğu'nun sanatsal üretiminde doruk noktası olan 16. yüzyıla girişiyle birlikte elde ettiği siyasi ve ekonomik güç, sanat dallarına da paralel bir şekilde yansyarak bu alanların üst seviyeye ulaşmasını sağlamıştır. İznik çini üretimi de teknik, estetik ve altyapı olanakları bakımından bu dönemde altın çağını yaşamıştır. 16. yüzyıl çini sanatında, sadece mimari bezemelerde değil; görkemli yapıları süsleyen panolarda gözlemlenen üslup bütünlüğü, eş zamanlı olarak Saray Nakışhanesi bünyesinde tasarlanan ve günlük yaşamın bir parçası olan kullanım eşyalarında da etkin bir şekilde uygulanmıştır. Osmanlı yemek kültürünün ve sunum estetiğinin merkezi bir parçası olan, “*evani*” (*kap kaçak*) grubu içerisinde yer alan kupa (maşrapalar); fonksiyonelliği ve birer sanat yapıtı olma niteliğiyle dönemin başlıca çini formları arasında yer alarak özgün bir kimlik kazanmıştır. Mimari uygulamalardaki bezeme özellikleri, mutfak kültürünün bir unsuru olan bu maşrapalarda da karşımıza çıkmaktadır.

Ancak, bu sanatın gündelik hayattaki yansımalarını günümüze ulaşan somut verilerle ve arşiv belgeleriyle doğrudan eşleştirmek oldukça güçtür. Dönemin kayıtları sanat uzmanları yerine idari kâtipler tarafından düzenlendiği için teknik detaylardan ziyade adet, fiyat ve boyut gibi verilere odaklanmıştır. Bu kayıtlarda kullanılan isimlendirmeler, mevcut formların kesin adlandırılmasına imkân verecek yeterlilikte betimlemeler sunmamaktadır (Atasoy ve Raby,

1989, s. 25). Arşivlerdeki bu terminolojik karmaşa, literatürde de farklı adlandırılmaların ortaya çıkmasına neden olmuştur.

Bu bağlamda İznik çini sanatı literatüründe, evani grubu içerisinde yer alan bu formların isimlendirilmesinde belirgin bir çeşitlilik gözlemlenmektedir. Örneğin Atasoy ve Raby'ye (1989, s. 45) göre, bu formları genel evani grubunun bir alt grubu olarak ayırarak “kapalı formlar” başlığı altında değerlendirmişlerdir. Yazarlar; İznik seramiği külliyesi içerisinde sıvı muhafazası ve servisi için kullanılan bu kapları temel olarak “içme kapları (bardak/maşrapa)” ve “akıtacaklı/dökme kapları” şeklinde iki ana kategoriye ayırmaktadır. Nitekim aynı kaynakta yazarlar, düz kenarları ve köşeli kulpuyla karakterize olan bu formu parantez içinde “*tankard*” (maşrapa) olarak tanımlamışlardır. Buna karşın Altun (1991), eser kataloğunda yer alan benzer formları “*kupa*” terminolojisiyle sınıflandırmıştır. Carswell (1998) ise bu formları, özellikle Balkan gümüş tankardları gibi metal formlardan seramiğe aktarılan morfolojik bir geçiş olarak ele alarak doğrudan “*maşrapa*” (tankard) olarak nitelendirmiştir.

Kavramsal boyuttaki bu karmaşa, terimin etimolojik ve tarihsel gelişimiyle de yakından ilişkilidir. Bugün silindirik tankard'ın ahşap versiyonları Yunançada “*mastrapa*” olarak bilinir; bu da Türkçe “*maşrapa*” teriminin bir uyarlamasıdır. Ancak, 17. yüzyıla kadar Osmanlı belgelerinde bu terime dair bir kayıt yoktur. Bu nedenle, tüm içme kaplarının başlangıçta bardak olarak adlandırıldığı, maşrapa teriminin ise ancak daha sonraki bir dönemde kullanıma girdiği muhtemeldir (Atasoy ve Raby, 1989, s. 47). Dolayısıyla, İznik çini sanatı literatüründeki terminolojik çeşitlilik ve arşiv kayıtlarındaki belirsizlikler dikkate alınarak; bu çalışmada hem tarihsel gelişimi hem de alan uzmanlarının yaygın tercihlerini kapsadığı için “*Kupa (Maşrapa)*” teriminin kullanımı benimsenmiştir.

Kavramsal netlik sağlamak adına formun teknik tanımlarına bakıldığında; maşrapanın genel anlamıyla “*geniş ağızlı, geniş karınlı, saplı seramik su kabı*” olarak tanımlandığı görülmektedir (Kürkman, 2005, s. 350). Arapça kökenli bir kelime olan maşrapa; maden ya da topraktan yapılmış, geniş ağızlı, kulplu, genellikle sıvı madde ya da tahıl aktarma ve boşaltma için kullanılan orta boy kaplardır. Pişmiş toprak örnekleri genellikle fincandan büyük; tek kulplu ya da boyunsuz, geniş ağızlı ve derin kaplardır (Ökse, 2012, s. 92).

Kupa (maşrapa) formunun en yaygın ve üretiminin en yoğun olduğu dönem 16. yüzyılın ikinci yarısıdır. Bu dönemde üretilen örnekler, kullanım amaçlarına bağlı olarak hem boyut hem de oran açısından büyük bir çeşitlilik sergilemektedir. İçerisine alabileceği sıvı miktarıyla orantılı olarak farklı ölçeklerde

tasarlanan bu maşrapalar, Osmanlı çini sanatındaki evani formları içerisinde sanatsal değerini ve özgün yerini günümüze kadar taşımayı başarmıştır.

Literatür taramasında İznik kupaları üzerine gerçekleştirilen çalışmalar, bu formun hem koleksiyon değerini hem de tipolojik özelliklerini kapsamlı bir şekilde belgelemektedir. Bu bağlamda Osmanlı seramik sanatının uluslararası dolaşımına dair önemli veriler sunan Diri Apaydın'ın (2018) *'İngiltere Müzelerindeki Osmanlı Seramik Koleksiyonunun Oluşumu'* başlıklı doktora tezi, konuya ilişkin temel bir referans teşkil etmektedir. Söz konusu tez kapsamında incelenen üç adet maşrapa örneği; dönemin estetik anlayışını, renk skalasını ve bezeme karakteristiklerini yansıtmaları bakımından bu çalışmada teknik bir yaklaşımla ele alınmıştır. Süreç içerisinde Diri Apaydın (2019), İngiltere müzelerindeki koleksiyonlar üzerinden 16. yüzyıla ait yalın bir maşrapa örneğini inceleyerek formun tarihsel önemine dikkat çekmiştir. Son olarak Önder (2020), Türkiye müzelerindeki eserleri *'basit kapalı formlar'* kategorisinde ele almış ve maşrapaları tipolojik bir yöntemle analiz etmiştir. Sonuç olarak bu çalışmalar, kupa(maşrapa) formlarının İznik seramik üretimi içerisindeki morfolojik gelişimini ve sanatsal değerini çözümlemek adına vazgeçilmez kaynaklar niteliğindedir.

Bu çalışma, 16. yüzyıl İznik çini sanatında yer alan kupa (maşrapa) formunun morfolojik gelişimini, teknik ve bezeme özelliklerini, yüzyılın farklı zamanlarında tasarlanan ve birbirinden farklı üç tip form özelliği gösteren on adet örnek üzerinden analiz etmeyi amaçlamaktadır. Nitel bir araştırma yöntemiyle tasarlanan çalışmada; eserlerin kulp, gövde ve kaide gibi fiziksel yapıları morfolojik açıdan incelenirken, formun zaman içindeki değişimi ve teknik özellikleri tipolojik bir sınıflandırmaya tabi tutulmuştur. Form, renk, desen ve kompozisyon kurgusuyla sınırlandırılan bu inceleme sayesinde, maşrapaların sadece mutfak kültürü içerisinde ele alındığı ve detaylı renk, motif ve desenlerinin çözümlenmediği önceki çalışmalardan ayrılarak alandaki bu eksikliğin giderilmesi amaçlanmaktadır.

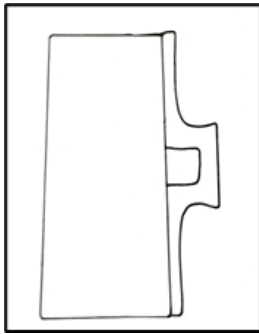
Yapılan bu teknik ve estetik analizler sonucunda; 16. yüzyıl İznik maşrapalarının hem form hem de bezeme açısından Saray Nakışhanesi'nin üslup bütünlüğünü yansıttığı saptanmıştır. Metal formlardan esinlenen kupa yapısı ile natüralist ve stilize motiflerin birleşimi, bu objelerin sadece günlük birer kullanım eşyası değil, dönemin sanat anlayışını temsil eden yüksek nitelikli eserler olduğunu kanıtlamaktadır. Bu çalışma, söz konusu eserlerin tasarım özelliklerini ortaya koyarak Osmanlı seramik sanatındaki yerini ve önemini vurgulamaktadır.

Kupa (Maşrapa) Formlarının Katalog Analizi: Tipoloji ve Morfolojik Analiz

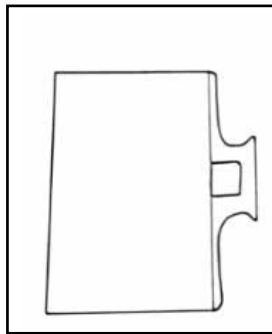
İznik çini sanatında üretilen kupa (maşrapalar); taban, gövde, ağız ve kulp olmak üzere dört ana bölümden meydana gelmektedir. Tasarımda kulp, gövdenin dikey eksenine uygun biçimde eklenmiş olup tutacak kısmı genellikle gövde yüksekliğinin merkezinde konumlandırılmıştır. Bu temel morfolojik yapı, İznik üretiminin devam ettiği yüzyıllar boyunca genel hatlarıyla korunmuş ve küçük varyasyonlarla süreklilik göstermiştir.

Maşrapalar, içerdikleri sıvı hacmine bağlı olarak farklı boyut ve oranlarda üretilmiştir; bu boyutsal varyasyonlar eserlerin alt gruplara ayrılmasını sağlamıştır (Önder, 2018, s.155).

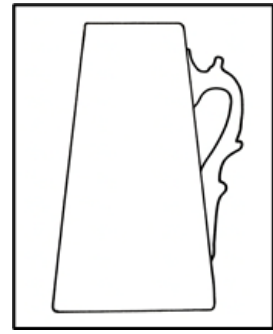
Sınıflandırmada belirleyici olan temel faktörler; eserlerin morfolojik farkları ve fiziksel özellikleridir. Özellikle kaideden ağza doğru görülen hafif daralmalar, kulp yapısındaki farklılıklar ve gövdenin konikleşme eğilimi gibi etkenler tipolojik ayırmada önemli rol oynamaktadır. Bu bağlamda, 16. yüzyıl İznik sanatında kullanılan maşrapalar; Atasoy ve Raby (1989, s. 39) tarafından sunulan tarihlendirmeler göz önünde bulundurularak üç ana tipe ayrılmış ve seçilen on örnek üzerinden morfolojik ile hacimsel özellikleri doğrultusunda değerlendirilmiştir.



Yaklaşık 1540



Yaklaşık 1575



Yaklaşık 1590

Çizim 1. Maşrapaların 1, 2 ve 3 No.lu Form Tipleri
(Atasoy ve Raby, 1989, s. 34).

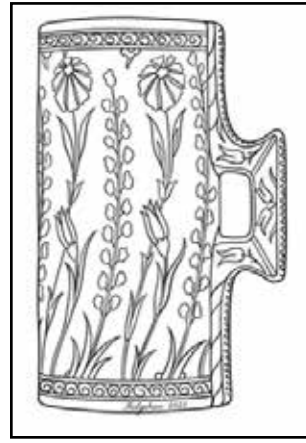
Tip 1 (Silindirik Gövde): Erken dönem (1520-1540), deri/ahşap prototiplere dayanan (biçimsel köken), düz ağızlı, derin, dışa taşkın halka kaideli ve dikey (dik açılı) kulpa sahip formdur.

Tip 2 (Basık Silindirik Gövde): 1575 yılından itibaren görülen, basık silin-

dirik gövdeli, düz ağızlı ve dikey kulplu örneklerdir; gövdede hafif bir daralma (konikleşme eğilimi) görülebilir.

Tip 3 (Konik Gövde): 1590'lı yıllardan itibaren kupa grubunda görülen, düz ağızlı, derin, kaideden ağza doğru daralan konik bir morfolojiye ve kulp birleşiminde hafif kavisli yapıya sahip formdur (Çizim 1).

Belirtilen tarihler, formların ilk kez ortaya çıktığı dönemleri temsil eder. Özel talepler doğrultusunda üretilen veya beklenen ilgiyi görmeyen bazı formlar kısa ömürlü olmuş; başarılı bulunan diğer modeller ise yüzyılı aşkın bir süre boyunca üretilmeye devam etmiştir (Atasoy ve Raby, 1989, s. 39).



Görsel 1: Kupa (Maşrapa) (Altun, 1991, s. 34).

Çizim 2: Bilgehan Kaya (2026)

1 No.lu Eser Bilgileri: Katalog No. 829 olarak kayıtlı olan eser; Sadberk Hanım Müzesi (İstanbul), Hüseyin Kocabaş (HK) Koleksiyonu'nda 3892 envanter numarası ile yer alan kupa (maşrapa), 16. yüzyılın ikinci yarısına tarihlendirilmektedir. Eser; 16,8 cm yüksekliğe ve 9,4 cm ağız çapı ölçülerine sahiptir (Altun, 1991, s. 34).

Morfolojik Analiz: Beyaz bünyeli (yüksek kuvarslı) kupa; düz ağızlı, silindirik gövdeli (düz cidarlı), dışa taşkın halka kaideli ve dikey (dik açılı) kulpludur. Beyaz astarlı yüzey üzerine şeffaf sıraltı tekniği uygulanmış; desenlerin çiziminde (konturlarında) siyah tahrir boyası kullanılmıştır (Görsel 1).

Bezeme ve Renk Analizi: Kupanın bezemesinde; natüralist üsluptaki gül, gonca ve çan çiçeği motiflerine yer verilmiştir. Kompozisyon, eserin kaide

kısından yukarıya doğru dikey bir düzende oluşturulmuştur. Çan çiçekleri, gül motifleri ve goncaların ardışık kullanımıyla sağlanan süreklilik sayesinde gövdenin tamamı bezenmiştir. Kupanın taban ve ağız kısımları, benzer spiral bordürlerle kuşatılarak çevrelenmiştir. Bezemeyi zenginleştirmek ve motiflerin çıkış noktalarını gizlemek amacıyla küçük, sade yaprak motifleri kullanılmıştır. Kupanın dikey formu kulp kısmında dört adet küçük lale motifi yer almaktadır; benzer bir düzenlemenin eserin diğer yüzünde de tekrarlandığı düşünülmektedir (Çizim 2).

Eserin renklendirilmesinde; gül motifleri ve goncalarda mercan kırmızısı, gül dalları ile yapraklarda ise yeşil kullanılmıştır. Çan çiçeklerinde ve kulp kısmında yer alan küçük lale motiflerinde kobalt mavisi tercih edilmiştir. Ayrıca kulp üzerinde, fırça hareketleriyle oluşturulmuş aralıklı tarama çizgilerine yer verilmiştir.

Tipolojik Değerlendirme: 16. yüzyılın ortalarına tarihlendirilmesi ve dikey hatlara sahip silindirik formuyla bu örnek, Tip 1 (Silindirik Gövde) grubuna girmektedir. Deri veya ahşap prototiplere dayanan biçimsel kökenini yansıtan düz ağızlı, derin ve dışa taşkın halka kaideli yapısı, dönemin karakteristik morfolojisini sergilemektedir. Özellikle dik açılı (dikey) kulp tasarımı, 16. yüzyılın ilk yarısından itibaren standartlaşan bu tipolojinin temel ayırt edici unsurudur.



Görsel 2: Kupa (Maşrapa) (Altun, 1991, s. 34)



Çizim 3: Bilgehan Kaya (2026)

2 No.lu Eser Bilgileri: Katalog No. 316 olarak kayıtlı olan eser; Sadberk Hanım Müzesi (İstanbul), Pişmiş Toprak (P) Koleksiyonu'nda 9302 envanter numarası ile yer alan kupa (maşrapa), 16. yüzyılın ikinci yarısına tarihlendiril-

mektedir. Eser; 21 cm yüksekliğe ve 12 cm ağız çapı ölçülerine sahiptir (Altun, 1991, s. 34).

Morfolojik Analiz: Beyaz bünyeli (yüksek kuvarslı) kupa; düz ağızlı, silindirik gövdeli (düz cidarlı), dışa taşkın halka kaideli ve dikey (dik açılı) kulpudur. Beyaz astarlı yüzey üzerine şeffaf sıraltı tekniği uygulanmış; desenlerin çiziminde (konturlarında) siyah tahrir boyası kullanılmıştır (Görsel 2).

Bezeme ve Renk Analizi: Kupanın bezemesinde; natüralist üsluptaki lale ve gül motifleri ile saz yolu üslubunun karakteristik öğeleri olan hançer yapraklar, gonca ve penç motiflerine yer verilmiştir. Kompozisyon, eserin kaide kısmından yukarıya doğru dikey bir düzende oluşturulmuştur. Saz Yolu yapraklarının aralarına lale ve karanfil motifleri yerleştirilmiştir. Karanfil motifleri, uzun yaylar çizen dallar üzerinde, kupanın ağız kısmından aşağıya doğru estetik bir kavisle eğilerek tasarlanmıştır. Lale motifleri ise kupanın taban kısmından çıkış yaparak hem arada kalan boşlukları doldurmuş hem de karanfil dallarının başlangıç noktalarını örterek kompozisyonun dengesini sağlamış ve estetik bir görünüm kazandırmıştır. Ayrıca hem karanfil hem de lalenin çıkış noktaları, küçük yapraklarla (filizlerle) gizlenerek desen bütünlüğü tamamlanmıştır. Kupanın taban ve ağız kısımlarında ise yan yana gelen yarım penç motiflerinden oluşan birer bordür kullanılmıştır. Bu bordürler, gövde bezemesini alt ve üstten sınırlandırarak kompozisyonu tamamlamaktadır. Kupanın kulp kısmında; kaide-den ağız kısmına kadar uzanan, birbirine paralel yatay çizgilerden oluşan bir bezeme düzeni tercih edilmiştir (Çizim 3).

Eserin renklendirilmesinde; lale ve karanfil motiflerinde mercan kırmızısı, karanfillerin çanak kısımlarında ise turkuaz ve kobalt mavisi tercih edilmiştir. Yapraklarda yeşil kullanılırken saz yolu üslubuna ait hançer yaprakların sırt kısmında turkuaz, gövdesinde ise kobalt mavisi kullanılmıştır. Hançer yaprakların arasındaki küçük yapraklarda mercan kırmızısı ile renklendirme tamamlanmıştır. Bordürlerde yer alan yarım pençlerin zemini bisküvi (beyaz) rengine bırakılmış, pençlerin merkez (göbek) kısımları mercan kırmızısına boyanırken iç kısımlarında kobalt mavisi ile kalın tahrirler oluşturulmuştur.

Tipolojik Değerlendirme: 16. yüzyılın ortalarına tarihlendirilmesi ve dikey hatlara sahip silindirik formuyla bu örnek, Tip 1 (Silindirik Gövde) grubuna girmektedir. Deri veya ahşap prototiplere dayanan biçimsel kökenini yansıtan düz ağızlı, derin ve dışa taşkın halka kaideli yapısı, dönemin karakteristik morfolojisini sergilemektedir.



Görsel 3: Kupa (Maşrapa)

(Atasoy ve Raby, 1989, s. 316)



Çizim 4: Bilgehan Kaya (2026)

3 No.lu Eser Bilgileri: Katalog No. 705 olarak kayıtlı olan eser; Calouste Gulbenkian Müzesi (Lizbon) koleksiyonunda 777 envanter numarası ile yer alan kupa (maşrapa), 16. yüzyılın üçüncü çeyreğine (yaklaşık 1575) tarihlendirilmektedir. Eser; 22,5 cm yüksekliğe ve 11,3 cm çap ölçülerine sahiptir (Atasoy ve Raby, 1989, s. 316).

Morfolojik Analiz: Beyaz bünyeli (yüksek kuvarşlı) kupa; düz ağızlı, silindirik gövdeli (düz cidarlı), dışa taşkın halka kaideli ve dikey (dik açılı) kulplu bir form yapısı sergilemektedir. Beyaz astarlı yüzey üzerine şeffaf sıraltı tekniği uygulanmış; desenlerin çiziminde (konturlarında) siyah tahrir boyası kullanılmıştır (Görsel 3).

Bezeme ve Renk Analizi: Kupanın bezemesinde; natüralist üsluptaki lale, sümbül, çiğdem ve haseki küpesi motiflerine yer verilmiştir. Kompozisyon, eserin taban kısmından (kaide üzerinden) yukarıya doğru dikey bir düzende oluşturulmuştur. Dörtlü lale gruplarının arasına yerleştirilen sümbül ve menekşe motifleri, gövde etrafında kesintisiz bir ritim oluşturacak şekilde tasarlanmıştır. Kupanın taban ve ağız kısımları, sonsuzluk etkisini uyandıran “S” kıvrımları arasına yerleştirilmiş rumi motifli bordürlerle sınırlandırılmıştır. Kulp kısmında ise üç adet penç motifli yer almaktadır (Çizim 4).

Eserin renklendirilmesinde; laleler için mercan kırmızısı, çiğdem, sümbül ve haseki küpesi için turkuaz; lale yaprakları ve bordür detayları için ise yeşil tercih edilmiştir. Kulp bezemesinde penç motifleri, zemin renginde (beyaz) bırakılarak belirginleştirilmiş; geri kalan kısımlar kobalt mavisi ile boyanarak

polikrom bir estetik sağlanmıştır. Pençlerin iç kısımlarında ise mercan kırmızısı kullanılmıştır.

Tipolojik Değerlendirme: 16. yüzyılın üçüncü çeyreğine tarihlendirilmesi ve dikey hatlara sahip derin silindirik formuyla bu eser, Tip 1 (Silindirik Gövde) grubuna girmektedir. Deri veya ahşap prototiplere dayanan düz ağızlı, derin ve dışa taşkın halka kaideli yapısı dönemin karakteristik morfolojisini yansıtmaktadır. Eserin 22,5 cm yüksekliği ve 11,3 cm çapı arasındaki oran ile gövdeye dik açıyla birleşen kulp tasarımı, 16. yüzyıl ortasından itibaren standartlaşan bu tipolojinin bir örneğidir.



Görsel 4: Kupa (Maşrapa)

(Atasoy ve Raby, 1989, s. 308)



Çizim 5: Bilgehan Kaya (2026)

4 No.lu Eser Bilgileri: Katalog No. 693 olarak kayıtlı olan eser, Homayzi Koleksiyonu'nda 585 envanter numarası ile yer almaktadır. 16. yüzyılın ikinci çeyreğine (1570-75) tarihlendirilen eser, 18,5 cm yüksekliğindedir. (Atasoy ve Raby, 1989, s. 316).

Morfolojik Analiz: Beyaz bünyeli (yüksek kuvarslı) kupa; düz ağızlı, silindirik gövdeli (düz cidarlı), dışa taşkın halka kaideli ve dikey (dik açılı) kulplu bir form yapısı sergilemektedir. Beyaz astarlı yüzey üzerine şeffaf sıraltı tekniği uygulanmış; desenlerin konturlarında siyah tahrir kullanılmıştır (Görsel 4).

Bezeme ve Renk Analizi: Kupanın bezeme programı karanfil, çiğdem ve penç motiflerinden oluşmaktadır. Kompozisyon, kaideden ağza doğru dikey bir düzende kurgulanmıştır. Üçlü gruplar halinde tasarlanan karanfiller; kaide üzerindeki yaprak demetlerinin arasından çıkarak belirli aralıklarla tüm yüzeyi saracak şekilde yerleştirilmiştir. Tasarımın tekdüzeliğini kırmak ve estetik bir dinamizm kazandırmak amacıyla bazı karanfiller yarım helezonlar oluşturacak şekilde döndürülmüş, böylece kompozisyondaki doluluk-boşluk dengesi sağ-

lanmıştır. Gövde desenindeki boşluklar, alt kısma yerleştirilen çiğdem motifleriyle doldurularak tasarım tamamlanmıştır. Kupanın ağız ve kaide kısımlarında, sınırlayıcı bir bordür görevi gören yarım penç motiflerinden oluşan dar kuşaklar yer almaktadır. Kulp kısmı ise serbest fırça darbeleriyle oluşturulan bezemelerle dekore edilerek bütünlük sağlanmıştır (Çizim 5) .

Eserin renklendirme programında; karanfillerin kaideden çıkış noktalarındaki yapraklar, dallar ve kompozisyondaki diğer yaprak formları için yeşil renk tercih edilmiştir. Karanfillerin üç bölüme ayrılan çanak kısımlarının merkezinde yeşil renk kullanılırken yanlardaki iki alanda kobalt mavisi uygulanmıştır. Karanfillerin ana taç yapraklarında ise dönemin karakteristik rengi olan mercan kırmızısı kullanılmıştır. Çiğdem motiflerinde dönüşümlü bir renklendirme sistemi izlenmiştir; motiflerin bir kısmında çanak kısmı kobalt mavisi, yapraklar mercan kırmızısı ile boyanırken diğerlerinde bu renk düzeni tam tersi şekilde uygulanarak görsel bir ritim oluşturulmuştur. Kupanın ağız ve kaide kuşaklarında yer alan yarım penç motifli bordürde; pençler beyaz (bünye rengi) bırakılmış, zemin ise kobalt mavisi ile doldurulmuştur. Yarım pençlerin göbek kısımları ise mercan kırmızısı kullanılarak detaylandırılmıştır. Kupanın kulp kısmında, beyaz zemin üzerine mavi tahrir boyası ile atılan serbest fırça darbeleriyle bezeme tamamlanmıştır.

Tipolojik Değerlendirme: 16. yüzyılın ortalarına tarihlendirilmesi ve dikey hatlara sahip silindirik formuyla bu örnek, Tip 1 (Silindirik Gövde) grubuna girmektedir. Deri veya ahşap prototiplere dayanan biçimsel kökenini yansıtan düz ağızlı, derin ve dışa taşkın halka kaideli yapısı, dönemin karakteristik morfolojisini sergilemektedir.



Görsel 5: Kupa (Maşrapa)
(Atasoy ve Raby, 1989, s. 313)



Çizim 6: Bilgehan Kaya (2026)

5 No.lu Eser Bilgileri: Eser No. 700 olarak kayıtlı olan eser; Portekiz'deki Calouste Gulbenkian Vakfı Müzesi (Lizbon) koleksiyonunda, 814 envanter numarası ile yer alan bir kupadır (maşrapa). Yaklaşık 1575 yılına tarihlendirilmiş olan eser; 23,5 cm yüksekliğe ve 16,5 cm çap ölçülerine sahiptir (Atasoy ve Raby, 1989, s. 313).

Morfolojik Analiz: Beyaz bünyeli (yüksek kuvarslı) kupa; düz ağızlı, silindirik gövdeli (düz cidarlı), dışa taşkın halka kaideli ve dikey (dik açılı) kulpudur. Beyaz astarlı yüzey üzerine şeffaf sıraltı tekniği uygulanmış; desenlerin çiziminde (konturlarında) siyah tahrir boyası kullanılmıştır (Görsel 5).

Bezeme ve Renk Analizi: Kupanın bezemesinde; saz yolu üslubunun karakteristik öğeleri olan hançer yapraklar, zambak ve penç motifleri ile tepelik rumi motiflerine yer verilmiştir. Kompozisyon, eserin kaide kısmından yukarıya doğru dikey bir düzende kurgulanmıştır. Hançer yaprakları, kupanın gövde kısmına belirli aralıklarla düşey bir aks üzerinde yerleştirilmiştir. Bu yaprakların aralarından çıkan yeşil dallar, neredeyse yarım helezonlar çizerek yukarıdan aşağıya doğru estetik bir görünüm sunmakta ve uç kısımlarında zambak motifleri yer almaktadır. Hançer yaprakları ile zambak motifleri arasında kalan boş alanlara, dörtlü pençlerden oluşan desenler yerleştirilerek yüzeyin bezemesi tamamlanmıştır. Kupanın ağız ve kaide kısımlarını sınırlayan bordürler; karşılıklı (sağlı sollu) yerleştirilmiş yarım tepelik rumi motifleriyle oluşturularak desen bütünlüğü sağlanmıştır. Kupanın kulp kısmında ise yine penç motifleri kullanılarak bezeme düzeni tamamlanmıştır (Çizim 6).

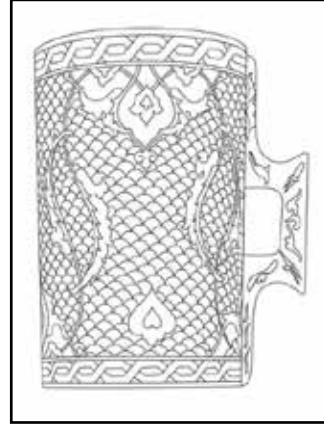
Eserin renklendirilmesinde; Saz Yolu üslubuna ait hançer yaprakların sırt kısmında mercan kırmızısı, gövde kısımlarında ise kobalt mavisi kullanılmıştır. Kompozisyonun ana unsurlarından olan zambak motiflerinde mercan kırmızısı, bu motiflerin yapraklarında ise yeşil renk tercih edilmiştir. Yüzeydeki boşlukları dolduran dörtlü penç gruplarında; yapraklar yeşil, pençlerin iç kısımları ise kırmızı renk ile boyanmıştır. Kupanın ağız ve taban kısımlarını sınırlayan bordürlerde; zemin kobalt mavisi ile renklendirilmiş, rumi motiflerinin iç kısımları ise kırmızıya boyanmıştır. Rumileri birbirine bağlayan dallar ve detaylar ise zemin rengi olan beyaz (bisküvi) rengine bırakılmıştır. Kulp kısmında yer alan penç motifleri zemin rengine (beyaz) bırakılmış; bu motiflerin göbek kısımlarında mercan kırmızısı, pençlerden çıkan yapraklarda ise yeşil renk tercih edilerek polikrom estetik tamamlanmıştır.

Tipolojik Değerlendirme: 16. yüzyılın son çeyreğine tarihlendirilmesi ve basık silindirik gövde yapısıyla bu örnek, Tip 2 (Basık Silindirik Gövde) grubuna girmektedir. Düz ağızlı ve dikey kulp tasarımına sahip olan bu formun bazı

örneklerinde, gövde yapısında kaideden ağza doğru hafif bir daralma (konikleşme eğilimi) izlenebilmektedir. Bu morfolojik özellikler, dönem tipolojisindeki yapısal değişimi yansıtan karakteristik bir örnektir.



Görsel 6: Kupa (Maşrapa)
(Atasoy ve Raby, 1989, s. 322)

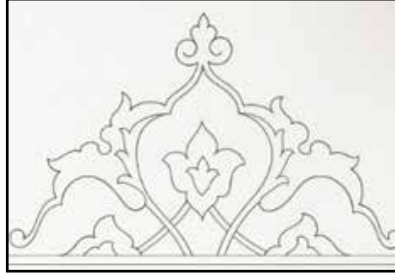


Çizim 7: Bilgehan Kaya (2026)

6 No.lu Eser Bilgileri: Katalog No. 751 olarak kayıtlı olan eser; Portekiz'in Lizbon şehrinde bulunan Calouste Gulbenkian Vakfı Müzesi koleksiyonunda, 816 envanter numarası ile yer alan bir kupadır (maşrapa). Yaklaşık 1585 yılına tarihlendirilmiş olan bu örnek, 24,7 cm yüksekliğe sahiptir (Atasoy ve Raby, 1989, s. 346).

Morfolojik Analiz: Beyaz bünyeli (yüksek kuvarslı) kupa; düz ağızlı, silindirik gövdeli (düz cidarlı), dışa taşkın halka kaideli ve dikey (dik açılı) kulpludur. Beyaz astarlı yüzey üzerine şeffaf sıraltı tekniği uygulanmış; desenlerin çiziminde (konturlarında) siyah tahrir boyası kullanılmıştır (Görsel 6).

Bezeme ve Renk Analizi: Eserin ana gövde bezemesinde, İznik çini sanatında sık rastlanan balık pulu (imbric) motifi yer almaktadır. “Anadolu Selçuklu sanatında bolluk, bereket veya burç temsiliyeti bulunan balık figürü” (Başkıran, 2021, s. 21), çini sanatında da önemli bir yere sahiptir. Bu bağlamda kullanılan balık pulu deseni; genellikle zemini doldurmak, yüzeyi bölümlere ayırmak veya kompozisyona hareket kazandırmak amacıyla motiflerin etrafında kalan boşlukları bezemek için tercih edilen, simgesel değeri yüksek bir zemin bezeme motifidir.



Çizim 8: Kupa Bezemesinde Kullanılan Rumili Desen (Bilgehan Kaya, 2026)

Kupanın tasarımında, ana gövdenin kaide ve ağız kısımlarına 1/2 oranında ve belirli aralıklarla rumili madalyon formunda bir kompozisyon yerleştirilmiştir (Çizim 8). Bu kompozisyon içerisinde yer alan rumi tepeliklerin içinden çıkan dallar, gövde üzerinde dikey bir hat oluşturacak şekilde yukarıya doğru yönlendirilmiş; ağız kısmındaki rumi madalyonların içinden geçirilerek tepelik motifine bağlanmıştır. Diğer rumi ise ağız kısmındaki madalyonun içinden çıkartılıp kaide kısmındaki madalyonun içinden geçirilerek ortadaki tepelik motifine bağlanmış; bu düzenleme eserin her iki tarafında da süreklilik arz edecek şekilde devam etmiştir. Motifler yerleştikten sonra zeminde kalan boşluklar, tamamen balık pulu (imbrik) deseni ile bezenmiştir. Kupanın ağız ve kaide kısımları, gövde tasarımı sınırlayan birer geçme zencerek ile tamamlanmıştır. Kupanın kulp kısmında ise mavi tahrir boyası kullanılarak, fırça darbeleriyle oluşturulan çizgisel bezemelere yer verilmiştir (Çizim 7).

Eserin renklendirmesinde; karşılıklı yerleştirilen rumi kompozisyonunun iç kısımları mercan kırmızısı ile boyanmıştır. Kompozisyon içerisinde yer alan hurdalı rumi (içi bezenmiş) ve tepeliklerin iç kısımlarında ise kobalt mavisi tercih edilmiştir. Rumi kompozisyonun hem kaide hem de ağız kısmından tekli şekilde çıkan rumilerin “hurda” (sırt) kısımları yine mercan kırmızısı ile renklendirilmiştir. Bu desenlerin haricinde, kupanın gövdesinde kalan boşluklar tamamen balık pulu (imbrik) deseni ile doldurulmuştur. Kaideden ağza dikey olarak uzanan rumilerin iç kısımları, kobalt mavisi ile hafif boşluk bırakılarak (havalı boyama tekniğiyle) boyanmıştır. Diğer alanlardaki balık pulu motifleri; uç kısımları boşluklu bırakılarak yeşil çini boyası ile renklendirilmiştir. Kupanın kaide ve ağız kısımlarını sınırlayan zencereklerin zemini mercan kırmızısına boyanırken “geçme” deseni beyaz (zemin rengi) bırakılmıştır. Böylece balık pulu deseni ile esere görsel bir derinlik kazandırılmıştır.

Tipolojik Değerlendirme: 16. yüzyılın ikinci yarısına (üçüncü çeyreğine)

tarihlendirilmesi ve basık silindirik gövde yapısıyla bu örnek, Tip 2 (Basık Silindirik Gövde) grubuna girmektedir. Düz ağızlı ve dikey kulp tasarımına sahip olan bu formun bazı örneklerinde, gövde yapısında kaideden ağza doğru hafif bir daralma (konikleşme eğilimi) görülmektedir.



Görsel 7: Kupa (Maşrapa)

(Atasoy ve Raby, 1989, s. 336)



Çizim 9: Bilgehan Kaya (2026)

7 No.lu Eser Bilgileri: Katalog No. 773 olarak kayıtlı olan eser; 24 Haziran 1987 tarihinde Paris'teki Ader Picard Tajan müzayedesinde (lot 218) satışa sunulmuş bir kupadır (maşrapa). Yaklaşık 1585 yılına tarihlendirilmiş olan bu örnek, 20,5 cm yüksekliğe sahiptir (Atasoy ve Raby, 1989, s. 336).

Morfolojik Analiz: Beyaz bünyeli (yüksek kuvarslı) kupa; düz ağızlı, silindirik gövdeli (düz cidarlı), dışa taşkın halka kaideli ve dikey (dik açılı) kulp-ludur. Beyaz astarlı yüzey üzerine şeffaf sıraltı tekniği uygulanmış; desenlerin çiziminde (konturlarında) siyah tahrir boyası kullanılmıştır (Görsel 7).

Bezeme ve Renk Analizi: Eserin gövde bezemesi; kupa formunun üzerini yatay şekilde tamamen kaplayacak düzende, bulut (çini bulutu) motifinin belirli bir ritimle yan yana tekrarlanmasıyla kurgulanmıştır. Tasarımın sınırlarını belirleyen ağız ve kaide kısımlarında, kuşak formunda tasarlanmış geometrik geçme (zencerek) desenine yer verilmiştir. Kupanın kulp kısmında ise mavi çini tahrir boyası kullanılarak, Rumi karakterli veya stilize edilmiş bitkisel kıvrımlardan oluşan bir bezeme düzeni uygulanmıştır (Çizim 9).

Eserin renklendirilmesinde, kupa gövdesini bütünüyle çevreleyen bulut kompozisyonunun zemini, İznik çini sanatının klasik dönemine damgasını vuran turkuaz rengiyle tatbik edilmiştir. Kompozisyonu oluşturan her bir bulut motifinin iç kısmına (motiflerin bitiş noktalarına), boyama fırçası (dındık

fırçası) ucuyla ikişer adet dairesel nokta konularak karakteristik bir bezeme detayı oluşturulmuştur.

Tipolojik Değerlendirme: 16. yüzyılın son çeyreğine (1585 dolayları) tarihlendirilmesi ve basık silindirik gövde yapısıyla bu örnek, Tip 2 (Basık Silindirik Gövde) grubuna girmektedir. Düz ağızlı ve dikey kulp tasarımına sahip olan bu formun bazı örneklerinde, gövde yapısında kaideden ağza doğru hafif bir daralma (konikleşme eğilimi) görülmektedir.



Görsel 8: Kupa (Maşrapa)
(Atasoy ve Raby, 1989, s. 318)



Çizim10: Bilgehan Kaya (2026)

8 No.lu Eser Bilgileri: Katalog No. 707 olarak kayıtlı olan eser; Londra'daki Victoria & Albert Müzesi koleksiyonunda, 685-1892 envanter numarası ile yer alan bir kupadır (maşrapa). Yaklaşık 1570-75 yıllarına tarihlendirilmiş olan bu örnek; 18,7 cm yüksekliğe ve 12 cm çap ölçülerine sahiptir (Atasoy ve Raby, 1989, s. 318).

Morfolojik Analiz: Beyaz bünyeli (yüksek kuvarslı) kupa; düz ağızlı, silindirik gövdeli (düz cidarlı), dışa taşkın halka kaideli ve dikey (dik açılı) kulpludur. Renkli astarlı İznik seramiklerinden olan maşrapa; beyaz hamurlu, lavanta mavisi astarlı olup, hafif rölyefli (beyaz kabarma çamuru), kırmızı renkte çini boyası ve siyah tahrir kullanılarak şeffaf sır altı tekniği ile sırlanmıştır (Görsel 8).

Bezeme ve Renk Analizi: kupanın bezemesinde lavanta mavisi astarın sürülüp ardından desenin yüzeye aktarılması ve sivri uçlu bir aletle kazınması (sgraffito) yöntemiyle başlamıştır. Bu kanallar içerisine beyaz çini hamuru (kabarma çamuru) işlenerek desen kurgulanmıştır. Gövde bezemesi, kupa formunu

yatay bir kuşak gibi çevreleyen hafif rölyef etkili bir düzenlemeden oluşmaktadır (Çizim 10).

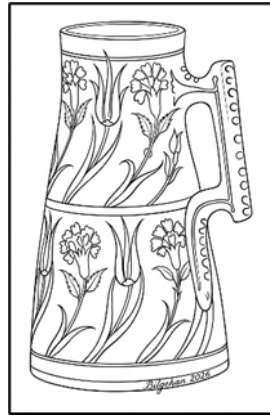
Kompozisyonun merkezine büyük bir penç motifi yerleştirilmiş; bu motifin sağ ve sol taraflarından uzanan helozonik kavisler üzerine daha küçük penç motifleri, yapraklar ve yardımcı bitkisel motifler eklenmiştir. Kupanın ağız ve kaide kısımlarında, tasarımı sınırlandıran kuşak formunda geometrik geçme (zencerek) bordürleri kullanılmıştır. Bu zencerek bordürlerinin gövdeye bakan iç kısımlarına hem alt hem de üst bölümde yan yana dizili yarım penç motifleri yerleştirilerek ince bir kuşak oluşturulmuştur. Kupanın kulp kısmı ise siyah tahrir boyası ile oluşturulmuş çizgisel fırça hareketleri ile doldurulmuştur.

Eserin renklendirilmesinde; lavanta mavisi astar tatbik edildikten sonra, kupanın ağız ve kaide kısımlarında bulunan geometrik zencereklerin içi siyah tahrir boyası ile doldurulmuştur. Zencereklerin gövdeye bakan kısımlarını oluşturan yarım pençler ise kırmızı kabartma boyası ile boyanmıştır. Kupanın gövde bezemesindeki desenler, kabartma çamurunun kendi renginde (beyaz) bırakılmıştır

Tipolojik Değerlendirme: 16. yüzyılın üçüncü çeyreği sonuna (yaklaşık 1570-1575) tarihlendirilmesi ve basık silindirik gövde yapısıyla bu örnek, Tip 2 (Basık Silindirik Gövde) grubuna girmektedir.



Görsel 9: Kupa (Maşrapa)
(Altun, 1991, s. 35)



Çizim 11: Bilgehan Kaya (2026)

9 No.lu Eser Bilgileri: Katalog No. İ.44 olarak kayıtlı olan eser; Rahmi M. Koç Koleksiyonu'nda yer alan bir kupadır (maşrapa). 16. yüzyıl sonuna tarihlendirilmiş olan bu örnek; 19 cm yüksekliğe ve 11 cm dip çapı (d.ç.) ölçülerine sahiptir (Altun, 1991, s. 35)

Morfolojik Analiz: Beyaz hamurlu; düz ağızlı, aşağıya doğru genişleyen

silindirik gövdeli, halka kaideli ve dikey (dik açılı) kulpludur. Beyaz astarlı, şeffaf sırlı ve siyah tahrirli (konturlu) bir yapı sergilemektedir (Altun, 1991, s. 35) (Görsel 9).

Bezeme ve Renk Analizi: Kupanın bezeme kurgusunda, İznik çini sanatının Klasik Dönemine özgü natüralist üslup hakimdir. Kompozisyon, lale ve karanfil motiflerinin ritmik tekrarından oluşmaktadır. Gövde yüzeyi, yatay bir kuşakla iki bölüme ayrılmıştır. Her iki bölümde de kullanılan motifler, kupanın kaidesinden yukarıya doğru hafifçe daralan diyagonal bir hareketle yükselecek formun dinamizmine uyum sağlamaktadır. Söz konusu kuşaklarda lale ve karanfil motifleri ardışık bir düzenle yerleştirilerek kupanın çevresini sarmış ve kompozisyon bu şekilde tamamlanmıştır. Kupanın kulp kısmında ise mavi tahrir boyası kullanılarak, kenar çizgileriyle sınırlandırılmış ritmik bir düzende benek (küçük noktalar) dizileriyle dekorasyon zenginleştirilmiştir (Çizim 11).

Eserin renklendirilmesinde; lale motifinin yapraklarında yeşil, lalenin kendisinde ise mavi renk tercih edilmiştir. Karanfillerin yaprak ve çanak yaprak kısımlarında yine yeşil kullanılırken; çiçeklerin taç yapraklarında döneme damgasını vuran karakteristik mercan kırmızısı (kabarma kırmızı) kullanılmıştır. Kupanın ağız ve kaide kısımlarında zencerek bordürü yerine, yaklaşık 1 cm genişliğinde bir alan belirlenmiş; bu alan siyah bir hat (fırça ile file) çekilerek sınırlandırılmış ve içi yeşil renkli çini boyası ile boyanmıştır.

Tipolojik Değerlendirme: 16. yüzyıl sonuna tarihlendirilmesi ve yukarıya doğru zarif bir biçimde incelen gövde yapısıyla bu örnek, Tip 3 (Konik gövde) grubuna girmektedir. Formun genel morfolojisini tamamlayan düz ağızlı yapısı ve kulpun gövde ile birleştiği alt kısımdaki hafif kavisli yapı, bu sınıflandırmayı destekleyen temel verilerdir. Bu yapısal özellikler, yüzyılın son çeyreğinde formun silindirik hatlardan uzaklaşarak konik bir karaktere büründüğünü doğrulamaktadır.



Görsel 10: Kupa (Maşrapa)
(Birgi, 2009, s. 413)



Çizim 12: Bilgehan Kaya (2026)

10 No.lu Eser Bilgileri: Katalog No. 259 olarak kayıtlı olan eser; Sadberk Hanım Müzesi (İstanbul) koleksiyonunda, SHM 17762- P.714 envanter numarası ile yer alan bir kupadır (maşrapa). 16. yüzyılın sonuna (yaklaşık 1585-1595) tarihlendirilmiş olan bu örnek; 16 cm yüksekliğe ve 10,1 cm dip çapı ölçülerine sahiptir (Birgi, 2009, s. 413).

Morfolojik Analiz: Beyaz hamurlu; düz ağızlı, yukarıya doğru genişleyen silindirik gövdeli, halka kaideli ve dikey (dik açılı) kulpludur. Beyaz astarlı, şeffaf sırlı ve siyah tahrirli (konturlu) bir yapı sergilemektedir (Görsel 10).

Bezeme ve Renk Analizi: Kupanın bezeme kurgusunda, İznik çini sanatının Klasik Dönemine özgü natüralist üslup hakimdir. Saz Yolu üslubu yapraklar (hançer yaprakları) ve natüralist çiçek demetleri yer almaktadır.



Çizim:13 Kupa (maşrapa) Bezemesinde Kullanılan desen (Bilgehan Kaya, 2026)

Kompozisyon, Saz Yolu üslubu yapraklar (hançer yaprakları) ve natüralist

üçlü çiçek demetleri motiflerinin ritmik tekrarından oluşmaktadır (Çizim 13). Gövde yüzeyi, yatay bir kuşakla iki bölüme ayrılmıştır. Her iki bölümde de kullanılan motifler, kupanın kaidesinden yukarıya doğru hafifçe daralan diyagonal bir hareketle yükselerek formun dinamizmine uyum sağlamaktadır. Söz konusu kuşaklarda hançer yapraklar ve çiçek demetleri motifleri ardışık bir düzenle yerleştirilerek kupanın çevresini sarmış ve kompozisyon bu şekilde tamamlanmıştır (Çizim12).

Eserin renklendirilmesinde; hançer yapraklarında kobalt mavisi, yaprakların sırt kısımlarında ise yeşil renk tercih edilmiştir. Küçük, beş yapraklı çiçek demeti motiflerinde karakteristik mercan kırmızısı kullanılmıştır. Çiçek sapları ve yaprak detayları yeşil renk ile boyanmıştır. Kupanın ağız kenarı, gövde ortasındaki kuşak ve kaide kısmı; kobalt mavisi ile sınırlandırılmış, içleri yeşil boyalı dar bordürler şeklinde tasarlanmıştır. Kupanın kulp kısmında ise beyaz zemin üzerine kobalt mavisi fırça darbeleriyle oluşturulmuş çizgisel bir düzen tercih edilmiştir.

Tipolojik Değerlendirme: 16. yüzyıl sonuna tarihlendirilmesi ve yukarıya doğru zarif bir biçimde incelen gövde yapısıyla bu örnek, Tip 3 (Konik Form) grubuna girmektedir. Formun düz ağızlı yapısı ve kulpun gövde ile birleştiği alt kısımdaki hafif kavisli yapı, bu sınıflandırmayı destekleyen temel verilerdir.

Sonuç

16.yüzyıl İznik çini sanatında formun gelişimini ve sanatsal kimliğini odak noktasına alan bu araştırmada, kupa (maşrapa) formları üzerinden gerçekleştirilen tipolojik ve morfolojik analizler, dönemin sanat anlayışına dair kapsamlı ve bilimsel sonuçlar ortaya koymuştur. Araştırmanın en temel bulgusu; İznik seramik üretiminin sadece bir zanaat faaliyeti değil, Saray Nakışhanesi'nin tasarım disipliniyle doğrudan bağlantılı, yüksek nitelikli bir sanat dalı olduğunun somut verilerle tescil edilmesidir.

Yapılan incelemeler sonucunda, dönemin maşrapa tasarımlarının gövde ve kulp yapılarında özellikle metal formlardan esinlendiği; yüzyılın başındaki deri ve ahşap prototipli silindirik yapıların, süreç içerisinde daha zarif ve teknik beceri gerektiren konik formlara evrildiği saptanmıştır. Bezeme programı açısından eserlerin, Saray Nakışhanesi'nin üslup birliğiyle tam bir paralellik gösterdiği; natüralist çiçekler (lale, gül, karanfil, sümbül) ile stilize Rumi ve Hatayi motiflerinin bir arada kullanılarak zengin bir kompozisyon oluşturulduğu gözlemlenmiştir.

Özellikle kabarık mercan kırmızısı, kobalt mavisi ve turkuaz gibi döneme özgü karakteristik renklerin şeffaf sır altı tekniğiyle uygulanması, bu formlara sadece estetik bir değer katmakla kalmamış, aynı zamanda teknik bir mükemmeliyet kazandırmıştır. Kompozisyonel bakımdan motiflerin dikey, yatay veya sarmal dizilimlerle yerleştirilmesi ve yüzeyde kullanılan “balık pulu” gibi desenlerin estetik bir biçimde işlenmesi, bu objelerin günlük kullanım eşyası olmanın ötesinde dönemin sanat anlayışını temsil eden yüksek nitelikli sanat eserleri olduğunu kanıtlamaktadır.

Bu çalışmanın akademik önemi, müze koleksiyonlarında yer alan sınırlı sayıdaki örneği tipolojik bir yöntemle sınıflandırarak İznik seramik üretiminde literatür boşluğunu doldurmasından ve Osmanlı seramik sanatındaki materyaller arası etkileşimi bilimsel bir metodolojiyle belgelemesinden kaynaklanmaktadır. Sonuç olarak, tasarım özelliklerini teknik ve estetik veriler ışığında ortaya koyan bu araştırma, söz konusu eserlerin Osmanlı sanat tarihindeki vazgeçilmez yerini vurgularken, gelecekte yapılacak olan benzer form analizleri ve restorasyon çalışmaları için de temel bir referans kaynağı oluşturmaktadır.

Kaynakça

- Altun, A. (1991). İznik çini ve seramikleri. A. Altun, J. Carswell ve G. Öney içinde, *Sadberk Hanım Müzesi Türk çini ve seramik sanatı* (ss. 7-48). Sadberk Hanım Müzesi.
- Atasoy, N. (1989). The types and form of Iznik pottery. N. Atasoy & J. Raby (Ed.), *İznik: Osmanlı seramik sanatı içinde* (37-49). Alexandria Press.
- Başkırkan, H. (2021). Balık figürünün farklı coğrafyalarda seramiğe yansımaları. *Uluslararası Troy Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1(2), 7-26. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/5340322>
- Birgi, H. (2009). *Ateşin oyunu: Sadberk Hanım Müzesi ve Ömer M. Koç Koleksiyonu'ndan İznik çini ve seramikleri*. Vehbi Koç Vakfı Sadberk Hanım Müzesi.
- Carswell, J. (1998). *Iznik pottery*. British Museum Press.
- Diri Apaydın, T. (2018). *İngiltere müzelerindeki Osmanlı seramik koleksiyonunun oluşumu* [Doktora tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü].
- Diri Apaydın, T. (2019). İngiltere müzelerinde İznik seramik koleksiyonlarının oluşumunda koleksiyonerlerin etkisi. *Akademik Sanat; Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, 4(8), 143-159. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-fi>

le/909573

- Kürkman, G. (2005). *Toprak, ateş, sır: Osmanlı seramiğinde Milet, Şam, Kütahya ve İznik*. Suna ve İnan Kıraç Vakfı.
- Ökse, A. T. (2012). *Ön Asya arkeolojisinde çanak çömlek*. Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Önder, A. M. (2018). British Museum’da sergilenen klasik Osmanlı dönemi İznik seramikleri. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, (20), 149–159. <https://doi.org/10.17484/yedi.446862>
- Önder, A. M. (2020). 16. Yüzyıl İznik’te üretilen kapalı formlu seramikler. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 10(2), 350–365. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sanattasarim/article/876779>

Görsel Kaynakça

- Görsel 1:** Kupa (Maşrapa) (Altun, 1991, s. 34)
- Görsel 2:** Kupa (Maşrapa) (Altun, 1991, s. 34)
- Görsel 3:** Kupa (Maşrapa) (Atasoy & Raby, 1989, s. 316)
- Görsel 4:** Kupa (Maşrapa) (Atasoy & Raby, 1989, s. 308)
- Görsel 5:** Kupa (Maşrapa) (Atasoy & Raby, 1989, s. 313)
- Görsel 6:** Kupa (Maşrapa) (Atasoy & Raby, 1989, s. 322)
- Görsel 7:** Kupa (Maşrapa) (Atasoy & Raby, 1989, s. 336)
- Görsel 8:** Kupa (Maşrapa) (Atasoy & Raby, 1989, s. 318)
- Görsel 9:** Kupa (Maşrapa) (Altun, 1991, s. 35)
- Görsel 10:** Kupa (Maşrapa) (Birgi, 2009, s. 413)

Çizim 1-13 Bilgehan Kaya’ya aittir.

10. BÖLÜM

TEZHİP SANATINDA USTA-ÇIRAK İLİŞKİSİ: ŞAH KULU VE KARA MEMİ

Öğr. Gör. Dr. Menekşe MEÇO

Süleyman Demirel Üniversitesi,

Geleneksel Türk Sanatları Bölümü,

meneksedemiralay@sdu.edu.tr

<https://orcid.org/0000-0002-6887-5300>.

Giriş

Bu çalışma tezhip sanatında usta-çırak ilişkisini üslûp özellikleri açısından, 16. yüzyılın önemli nakkaşları Şah Kulu ve Kara Memi örnekleri üzerinden incelemeyi amaçlamaktadır. Araştırmada, saray nakkaşhanesinde gelişen sanat anlayışı temel alınarak; üslûp aktarımı, motiflerin devamlılığı ve zamanla ortaya çıkan estetik değişimler renk, desen ve kompozisyon özellikleri bakımından karşılaştırmalı olarak değerlendirilmiştir. Bu doğrultuda, iki sanatçı arasındaki benzerlik ve farklılıkların usta-çırak geleneği içinde nasıl şekillendiği ve dönemin tezhip sanatına ne tür katkılar sağladığı araştırılmıştır.

Çalışmada nitel araştırma yöntemi benimsenmiş; seçili yazma eserlerde yer alan tezhip örnekleri karşılaştırmalı biçimsel analiz yöntemiyle değerlendirilmiştir. Şah Kulu'nun saz yolu üslubuna dayalı stilize motif anlayışı ile Kara Memi'nin doğalcı çiçek kompozisyonlarına yönelen estetik yaklaşımı arasındaki benzerlik ve farklılıklar incelenmiştir. Bu bağlamda özellikle hatayi, rumi ve natüralist çiçek motiflerinin kullanım biçimi, renk tercihleri ve kompozisyon düzenlemeleri analiz edilmiştir.

Usta-çırak ilişkisi, sanatın sürekliliğini ve aktarımını sağlayan temel bir eğitim modelidir. Farklı sanat dallarında çeşitli özellikler göstermekle birlikte, bu ilişki genel çerçevede benzer yapısal ve işlevsel nitelikler taşımaktadır. Usta-çırak eğitimi detaylandırıldığında; mesleğe ilgi duyan bireylerin, alanında yetkin

ustalar rehberliğinde sanatın teknik, estetik ve ahlaki yönlerini öğrenmelerine dayanan geleneksel bir eğitim modeli olduğu görülmektedir. Bu ilişkide eğitim süreci, herhangi bir kurum ya da belirli bir öğretim programına bağlı olmadan, bilgi ve tecrübelerin kuşaktan kuşağa aktarılması esasına dayanmaktadır. Söz konusu eğitim anlayışında teorik bilgiden çok uygulamaya yönelik teknik becerilerin kazandırılması ön plandadır (Kabaçam,2024: 102).

Sanatkârın yetişmesinde usta-çırak, hoca-talebe ilişkisi büyük önem taşımaktadır. Ahilikte usta çırak ilişkisinin kaideleri bulunur. Alaylı olunca usta çırak ilişkisi daha iyi yakalanmaktadır. Osmanlı’da ilmi çalışmalarda hep hoca talebe, usta çırak usulünde uygulanır. Usta önce çırağını alış kapasitesine göre sanata hazırlar. Ona sanatı sevdirebilir. Yumuşak bir biçimde onu eğitir, nefis terbiyesi verir. İyi ve faydalı bir insan yapmaya gayret eder. Hiçbir zaman sevgiyi saygıyı bozmazlar (Çekin, 2023: 141).

Hocanın öğrenciye, öğrencinin de hocaya karşı bir takım görev ve sorumlulukları vardır talebenin görevleri hocasını tavsiyelerine uymak, çok çalışıp hocasının emeğine saygı göstermek, devamsızlığa dikkat etmek, alanı dışındaki derslere yönelip bölünmemeli, hocasına ömür boyu vefa göstermek. Hocanın talebesine karşı sorumlulukları ise ödevinin önemi ve ne zamana kadar tamamlaması gerektiği hakkında bilgi verir, malzeme konusunda yardımcı olur, daima özenli şekilde gösterir, doğrusunu öğreninceye kadar tekrar yaptırır, temeli sağlam atmak, talebesinin motivasyonu düşerse onu teşvik etmek öğrencilerine iyi bir arşiv oluşturmak gibi görev ve sorumlulukları bulunmaktadır (Özkafa, 2023: 309).

Bir diğer makalede hoca–talebe ilişkisinin temeli; samimiyet, sevgi, saygı ve edep gibi değerler üzerine kuruludur. Bu unsurların sağlamlığı, eğitim sürecinin niteliğini doğrudan belirler. Özellikle sevgi ve saygı, öğretim sürecinin etkinliğini sağlayan temel dinamiklerdir; zira öğretmenin öğrencisine karşı sevgi duyması bilgi aktarımını kolaylaştırırken, öğrencinin öğretmene duyduğu saygı da öğrenme sürecinin verimliliğini artırır diye söyler (Bilen, 2010: 131).

Tezhip sanatı için hoca talebe, usta çırak gibi her iki söylem türü de kullanılmıştır. Geleneksel sanatlar içerisinde hat sanatı öğretiminde usta-çırak söylemi yerine çoğunlukla hoca-talebe tercih edilmiştir. Her iki söyleminde temelinde aynı anlama gelmekle birlikte içerdiği anlam bakımından aynı konuları içermektedir.

Osmanlı Sarayına bağlı Nakkaşhânelerde ressam, kalem işi yapanlar, musavvir, müzehhip, mücellit gibi kitap bezemecileri, değerli taş yontucuları, işlemeciler, taşçı ustaları, camcılar çalışırdı (Tanındı, 2006). Geleneksel sanatlarda sanatkârlar usta- çırak ekolünde çalışır ve sanatı gelecek nesillere taşırdı.

Tezhip sanatında usta-çırak ilişkisi, özellikle Osmanlı Sarayındaki nakkaşhâne-lerde sanatın aktarımında temel yöntemdi. Bu sistemde sanatçılar, ustalarının üslubunu öğrenerek zamanla kendi tarzlarını geliştirdi. Osmanlı Nakkaşhâne geleneği yalnızca bir sanat üretim sistemi değil, aynı zamanda güçlü bir eğitim ve değer aktarım modelidir. Usta-çırak ve hoca-talebe ilişkileri, sanatın teknik boyutunun yanı sıra ahlaki ve kültürel yönünü de şekillendirmiştir. Bu ilişkilerin temelini oluşturan sevgi, saygı ve edep gibi değerler, sanat eğitiminin sürekliliğini ve niteliğini belirleyen en önemli unsurlar arasında yer almaktadır. Usta çırak ilişkisinde hocadan icazetname alma geleneği de önemli bir yere sahiptir.

Tezhip sanatında icazetnâme geleneğinin genişlemesi, geleneksellik kavramı etrafında yeni uygulamaların üretildiğini göstermektedir Sami Okyay, Rikkat Kunt ve Muhsin Demironat gibi sanatçıların klasik üsluba dönüş çabaları yeni bir estetik anlayış oluşturmuştur (Schick, 2017: 248). Ayrıca Batı etkisiyle yaşanan üslup değişimleri ve buna karşı geliştirilen klasik anlayışa dönüş çabaları, Osmanlı'dan günümüze uzanan tezhip sanatının dinamik ve çok katmanlı yapısını ortaya koymaktadır. Şah Kulu, Kara Memi ve Ali Üsküdari gibi önemli sanatçılar, yaşadıkları dönemin estetik anlayışını yansıtan özgün tasarımlarıyla tezhip sanatında kalıcı etkiler bırakmış ve klasik üslubun devamlılığını sağlamışlardır (Üçer ve Üçer, 2020: 29). Elde edilen bulgular, usta-çırak ilişkisinin yalnızca teknik bilgi aktarımıyla sınırlı kalmadığını; aynı zamanda biçimsel süreklilik içinde estetik bir dönüşümü de içerdiğini göstermektedir. Kara Memi'nin, hocasının üslup mirasını sürdürmekle birlikte, Osmanlı tezhip sanatında yeni bir estetik anlayışın gelişimine katkı sunduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Bu çalışma, Osmanlı tezhip sanatındaki üslup evriminin kavranmasına katkı sağlamanın yanı sıra, usta-çırak modelinin sanatsal üretim süreçlerindeki belirleyici rolünü biçimsel analiz perspektifinden yeniden değerlendirerek, söz konusu geleneğin günümüz tezhip pratiği ve sanat eğitimi anlayışı açısından taşıdığı süreklilik ve aktarımını ortaya koymayı amaçlamaktadır.

Şah Kulu'nun Tezhip Anlayışı ve Biçimsel Özellikleri

Şah Kulu'nun resmî kayıtlara göre Bağdatlı olduğu, eğitimini Âgâ Mîrek'ten Tebriz'de alarak sanatsal yetkinliğini geliştirdiği ve eserleriyle İslâm dünyasında ün kazandığı anlaşılmaktadır. Âşık Çelebi ise sanatçının II. Bayezid döneminde Amasya'da Şehzade Ahmed'in sarayında bulunduğunu, ardından Yavuz Sultan Selim devrinde İstanbul'a geldiğini belirtmektedir (Derman ve Duran, 2010:283). Şah Kulu ince bir işçiliği olan, kusursuz işçilikli ve ayrıntılı

şekilde çalışmaların sanatkârı olarak bilinmektedir (Meço ve Bilen, 2024: 294).

Sazyolu üslûbu, Osmanlı saray nakkaşhanesinde XVI. yüzyılın ilk çeyreğinde ortaya çıkan ve XVII. yüzyıl başlarına kadar etkisini sürdüren bir bezeme anlayışını ifade eder. Bu üslûp, kalem-i siyahî geleneğinin devamı niteliğinde olup, çoğunlukla boyanmamış kâğıt üzerine siyah mürekkep ile icra edilmiştir. Bununla birlikte bazı örneklerde altın, gümüş ve sulandırılmış renkli mürekkeplerle zenginleştirilmiş uygulamalar da görülmektedir. Saz üslûbuna ait kompozisyonlarda, güçlü ve akıcı kalın hatların yanı sıra ince ve ayrıntılı çizgi işçiliği birlikte kullanılarak dinamik bir ifade dili oluşturulmuştur (Görsel 1).



Görsel 1: Ejder ve Zümrüankanın savaşı [Minyatür]. Cleveland Museum of Art. (<https://www.clevelandart.org/art/1944.492>)

Şah Kulu'nun usta çırak üslubunda yetiştirdiği bir sanatçı da Veli Candır. Saz üslubunun önemli temsilcilerinden biri olarak kabul edilmektedir. Tebriz'den geldiği düşünülen sanatçının, özellikle 1575-1600 yılları arasında gerçekleştirilen saz üslûbundaki birçok eserin sahibi olduğu belirtilmektedir. Saray nakkaşhanesinde görev yaptığı anlaşılan Veli Can, portreler, tek figürlü resimler ve saz üslubundaki “perili resimler” ile tanınmıştır. Ayrıca eserlerinde hançer biçimli yapraklar, hatâyî motifleri ve kuş tasvirlerine de yer vermiştir (Mahir, 2022: 83).

Kara Memi'nin Tezhip Anlayışı ve Biçimsel Özellikleri

Kara Memi'nin adı, Kanuni Sultan Süleyman Dönemi saray ehl-i hiref defterlerinde farklı şekillerde kaydedilmiş olup, Topkapı Sarayı Müzesi arşiv belgeleri sanatçının müezhip ve ressam olarak sarayda görev yaptığını ve II. Selim Döneminde de yaşamını sürdürdüğünü göstermektedir (Duran, 2001: 362).

Şah Kulu'nun ardından öğrencisi ve Kanuni Sultan Süleyman'ın baş nakkaşı olan Kara Memi nakkaşhanenin başına geçmiştir. Kara Memi tarafından oluşturulan natüralist tarzda bir bezeme üslûbunun ilk örnekleri yazmalarda görülmektedir. Bu örnekler doğal halleriyle gül, karanfil, lale, nergiz, sümbül gibi çeşitli bahçe bitkileri ve çiçek açmış bahar ağaçlarını içerir (Keskiner, 2020, s. 48). Şah Kulu'nun geliştirdiği Sazyolu üslubu, Kara Memi'nin sanatsal kimliğinin anlaşılmasında temel bir referans noktasıdır. Kara Memi, Osmanlı tezhip sanatında özgün motif ve kompozisyon anlayışıyla önemli yenilikler ortaya koyarak sanatın zenginleşmesine katkı sağlamış; imzalı ve imzasız eserlerinde tekrar etmeyen tasarımlarıyla güçlü bir üslûp geliştirmiştir. Şah Kulu'nun etkisiyle şekillenen bu üslûp, yeni motiflerin kullanımıyla genişleyerek sonraki dönem tezhip anlayışlarına yön verici olmuştur.



Görsel 2: Muhibbî Dîvânî (İÜK T. 5467-354b, s. 271) [Tezhip]. İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi.

Kara Memi, klasik tezhip anlayışını sürdürmekle birlikte natüralist üslubu benimseyerek sanata yenilikçi bir yön kazandırmış; geleneksel kuralların dışına çıkarak yarı stilize edilmiş bahçe çiçekleriyle özgün bir ifade geliştirmiştir (Görsel 2). Şah Kulu'nun saz üslubuna kıyasla daha gerçekçi bir yaklaşım sergileyen bu üslûp, İran etkisinden uzaklaşıp Osmanlı estetik anlayışını yansıtan bağımsız bir karakter ortaya koymuştur (Çelenk, 2021: 107).

Şah Kulu ve Kara Memi Eserlerinin Usta Çırak İlişkisi Bakımından Karşılaştırılması

Şah Kulu ve Kara Memi, geliştirdikleri motif, renk ve kompozisyon anlayışlarıyla saray nakkaşhanesinde belirleyici olmuş ve dönemin süsleme sanatına yön vermiştir. Şahkulu haricinde, saz yolu üslûbunda hazırlanmış ve sanatçısı bilinmeyen çok sayıda eser de bulunmaktadır. Bu eserlerin büyük bir kısmı

dünyanın farklı bölgelerindeki özel koleksiyonlarda ve müzelerde yer almakta; Türkiye’de ise özellikle Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi ile İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi koleksiyonlarında muhafaza edilmektedir (Özkeçeci ve Özkeçeci, 2007: 152).

Şah Kulu’nun saz üslubuna özgü hançer yapraklar ve figürlü tasvirleri öne çıkarken, Kara Memi bu üslubu sürdürüp yarı stilize çiçek motifleriyle zenginleştirmiştir. Kara Memi ile hocası Şah Kulu’nun desenleri; motif, renk ve kompozisyon özellikleri bakımından önemli paralellikler göstermektedir. Özellikle tasarımlarda kullanılan renk anlayışı, çift tahrir tekniğiyle oluşturulan biçimsel yapılar ve yaprak motiflerindeki çeşitlilik, iki sanatçının üslupları arasındaki benzerliği ortaya koymaktadır.

Şah Kulu ile Kara Memi tezhiplerinde ortak olarak Osmanlı klasik dönem süsleme anlayışı görülmektedir. Her iki sanatçının eserlerinde de doğadan esinlenilen bitkisel motifler, hareketli kompozisyonlar ve ince işçilik dikkat çekmektedir. Yapraklar, kıvrımlı dallar ve çeşitli çiçek motifleri estetik bir denge içerisinde kullanılmış, süslemelerde altın önemli bir unsur olarak değerlendirilmiştir. Ayrıca her iki sanatçının da Osmanlı saray nakkashanesi geleneği içerisinde yetişmiş olmaları, eserlerinde benzer sanat anlayışlarının görülmesini sağlamıştır. Bununla birlikte Şah Kulu’nun tezhiplerinde saz yolu üslubuna özgü iri ve hareketli hançer yapraklar ön plana çıkarken, Kara Memi’nin eserlerinde daha natüralist çiçekler ve zarif bir üslûp dikkat çekmektedir.



Görsel 3: TSMK H.2163, y.11a
[Tezhip]. Topkapı Sarayı Müzesi
Kütüphanesi



Görsel 4: Muhibbî Divanı (s. 363)
[Tezhip]. İstanbul Üniversitesi
Kütüphanesi

Şah Kulu'nun sazyolu üslûbunda yapılmış olan yaprak tasarımı TSMK'de ikinci eser ise Muhibbi Divanında yer alır. Her iki eserde yapraklar ön plandadır. Görsel 3'deki kompozisyon açısından tek bir ana form etrafında gelişir. Saz yaprağı diyagonal ve akıcı bir hareketle yüzeyi kaplar. Boşluk-doluluk dengesi belirgindir; sade ama güçlü bir düzen vardır. Dinamik, asimetrik ve hareketli bir yapı hâkimdir (Görsel 3). Muhibbi Divanındaki eserde ise kompozisyon açısından daha yoğun ve yüzeyi dolduran bir anlayışa sahiptir. Sayfa kenarlarını çevreleyen düzenli ve dengeli bir süsleme görülür. Simetriye yakın ve kontrollü bir yerleşim söz konusudur (Görsel 4). Her iki sanatçı karşılaştıracak olursa Şah Kulu'nda kompozisyon daha serbest ve hareketli, Kara Memi'de ise dengeli, düzenli ve dolgun bir yapıdadır. Renk kullanımı açısından Şah Kulu'nun eseri, büyük ölçüde siyah-beyaz çizgiye dayanmakta, renk unsuru geri planda kalmaktadır. Kara Memi'nin eserinde ise altın başta olmak üzere mavi, kırmızı ve yeşil gibi zengin renkler kullanılmış; renk, kompozisyonun temel belirleyici unsuru hâline gelmiştir.



Görsel 5: TSMK H.2163, y.11a detayı [Tezhip]. Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi.



Görsel 6: Muhibbî Divanı s. 363 detayı [Tezhip]. İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi.

Motif kullanımı açısından farklı üslûplar görülse de, her iki eserde de bitkisel kökenli bezeme anlayışı temel alınmaktadır (Görsel 5-6). Bu durum, Osmanlı süsleme sanatlarında doğanın stilize edilerek kullanılması geleneğinin her iki sanatçıda da sürdüğünü gösterir. Son olarak, her iki sanatçı da usta-çırak

geleneği içinde yetişmiş olup, eserlerinde teknik ustalık, çizgi hâkimiyeti ve kompozisyon bilgisi açısından yüksek bir sanat anlayışı sergilemektedir. Bu durum, farklı üslûplara rağmen ortak bir sanat eğitimi ve estetik bakışın varlığını ortaya koymaktadır. Kısacası bu iki eser, farklı üslûp özellikleri taşısa da aynı geleneğin ürünü olarak kompozisyon disiplini, bitkisel bezeme anlayışı ve estetik bütünlük bakımından ortak bir zeminde buluşmaktadır.



Görsel 7: Hatâyî Dalları Arasında Sülûnler (TSMK H.2152-140) [Tezhip]. Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi.



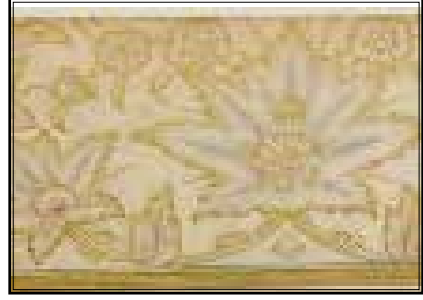
Görsel 8: Muhibbî Divanı s. 45 [Tezhip]. İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi.

Şah Kulu'na atfedilir ve saz yolu üslubunda yapılmıştır (Görsel 7). Muhibbi Divanında bulunan bir diğer eser yazı etrafına halkâr desenli Kara Memi'nin atölyesinden çıkmıştır (Görsel 8). İki eserde de bitkisel motifler yoğun olarak kullanılmıştır. Kompozisyonlarda kıvrımlı dallar ve yaprak hareketleri dikkat çeker. Her iki tezhipte de doğadan esinlenen süsleme anlayışı görülür. Motifler yüzeyi tamamen dolduracak şekilde düzenlenmiştir. İnce ve zarif çizgi işçiliği her iki eserde de önemlidir.

Her iki eser arasında benzerliklerin yanında farklılıklar bulunur. Şah Kulu'nun saz yolu tezhibinde kompozisyon daha serbest ve hareketlidir. Kara Memi'nin tezhibinde ise düzenli, dengeli ve simetrik bir yerleşim görülür. İlk eserde motifler doğal akış içinde yayılırken ikinci eserde yazı alanını çevreleyen planlı bir kompozisyon vardır. Şah Kulu'nun eserinde boşluk-doluluk dengesi daha dinamik; Kara Memi'de daha sakin ve kontrollüdür.



Görsel 9: Hatâyî Dalları Arasında Sülûnler[Tezhip]. Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi.

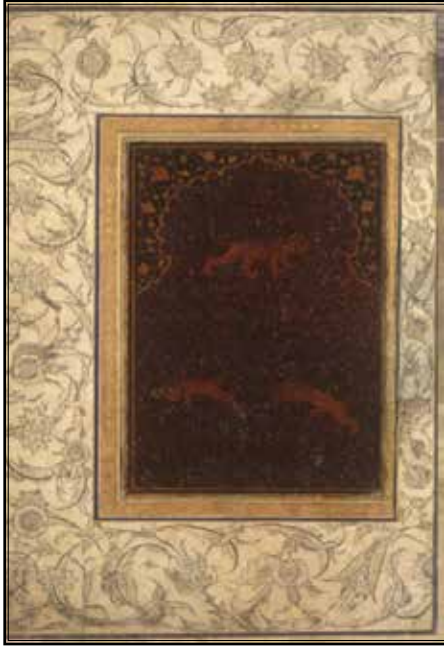


Görsel 10: Atasoy, N. (2016). (TSMK H.2152-140,detay) Muhibbî Divanı Kara Memi. Masa Yayınevi.

Motifler açısından bakılacak olursa Şah Kulu'nun eserinde hançer yapraklar, kıvrımlı saz yaprakları ve fantastik çiçekler öne çıkar (Görsel 9). Kara Memi'nin eserinde natüralist üslûpta bitkisel çiçek motifleri görülür. İlk eserde motifler daha iri ve güçlü çizimlidir. İkinci eserde motifler daha ince, zarif ve gerçekçi görünür (Görsel 10).

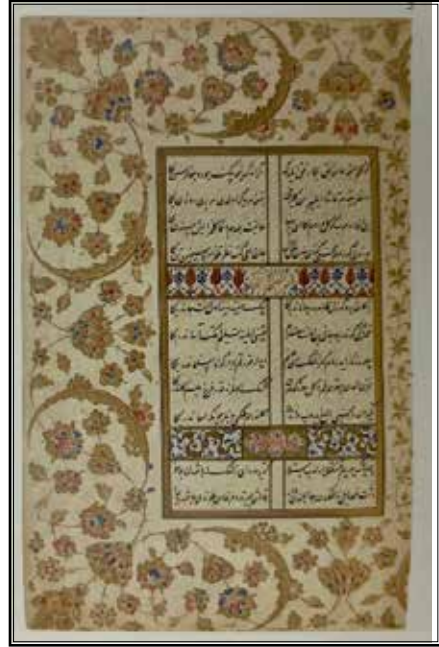
Renk açısından değerlendirildiğinde, Şah Kulu'na ait saz yolu tezhibinde desen ve kontur anlayışının ön plana çıktığı, renk kullanımının ise daha sınırlı tutulduğu görülmektedir. Buna karşılık Kara Memi'nin tezhibinde altın, lacivert ve çeşitli canlı renklerin yoğun biçimde kullanılması esere daha parlak ve zengin bir görünüm kazandırmıştır.

Üslûp bakımından incelendiğinde ise Şah Kulu'nun eserinin hareketli, güçlü ve hayalî bir anlatım dili taşıdığı; özellikle kıvrımlı saz yapraklarıyla İran etkili saz üslubunu yansıttığı anlaşılmaktadır. Kara Memi'nin tezhibinde ise natüralist anlayışın ön plana çıktığı, motiflerin daha sade, zarif ve gerçekçi bir biçimde ele alındığı görülmektedir. Bu yönüyle Kara Memi'nin üslubu klasik Osmanlı natüralist tezhip anlayışının önemli örneklerinden biri olarak değerlendirilebilir.



Görsel 11: Sazyolu Tezhibi

(<https://onb.digital/search/1592561>)



Görsel 12: Muhibbî Divanı Kara Memi. Masa Yayınevi. Atasoy, N. (2016).

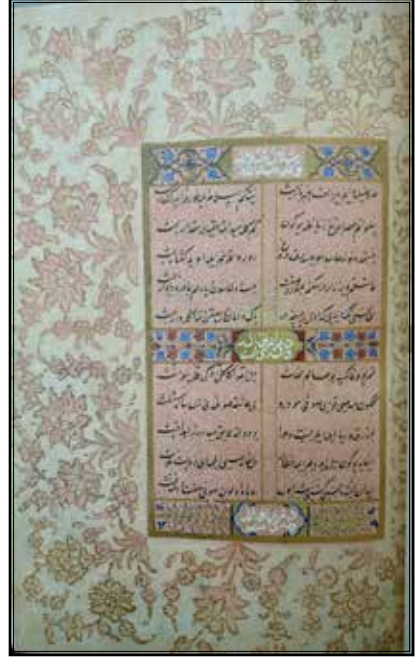
Şah Kulu'nun saz yolu üslubuna özgü özellikler belirgin biçimde görülmektedir (Görsel 11). Kompozisyon, yüzeyi çevreleyen kıvrımlı saz yaprakları ve hareketli bitkisel motiflerle oluşturulmuştur. Motiflerin uzun, sivri ve hançer biçimli yapraklardan meydana gelmesi esere dinamik bir görünüm kazandırmaktadır. Desen anlayışında çizgi ve kontur ön planda tutulmuş, motifler tahrirlenerek detaylandırılmıştır. Eserin orta kısmındaki koyu renkli alan ile çevresindeki açık zemin arasında kontrast oluşturularak süsleme alanı vurgulanmıştır. Üslûp açısından değerlendirildiğinde ise doğrudan natüralist bir anlayıştan ziyade hayal gücüne dayalı, stilize ve hareketli bir bezeme yaklaşımı dikkat çekmektedir. Bu özellikler, saz yolu üslubunun Osmanlı tezhip sanatındaki özgün ve etkileyici karakterini yansıtmaktadır.

Kara Memi'nin Muhibbi Divanında yer alan eserde yazı etrafında bitkisel motiflerden oluşan bir bordür üzerinde hatayi grubu motifler ve saz yolu yaprakları bir arada kullanılmıştır (Görsel 12). Şah kulunun eserinde kontür siyah renkle çekilmişken Kara Memi'nin eserinde altın ön plandadır. Yazı aralarında süsleme olarak Kara Memiye has natüralist çiçeklerden oluşan kompozisyonlar bulunmaktadır. Şah Kulu'nun eserlerinde görülen hareketli, güçlü ve hayalî an-

latım dili, özellikle kıvrımlı saz yaprakları bu üslubun belirgin özelliklerini yansıtmaktadır. Buna karşılık Kara Memi'nin tezhip anlayışında natüralist üslubun ön plana çıktığı, motiflerin daha sade, zarif ve gerçekçi bir biçimde ele alındığı görülmektedir. Bu bağlamda Kara Memi'nin üslubu, klasik Osmanlı natüralist tezhip anlayışının önemli temsil örnekleri arasında değerlendirilmektedir.



Görsel 13: H.2153-137A envanter numaralı eser [Tezhip]. Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi.



Görsel 14: Muhibbî Divanı Kara Memi. Masa Yayınevi. Atasoy, N. (2016).

Şah Kulu'na atfedilen saz yolu tezhibi ile Kara Memi atölyesinden çıkan eser, bitkisel motif kullanımı, kıvrımlı dallar ve doğadan esinlenen süsleme anlayışı bakımından benzer özellikler göstermektedir (Görsel 13). Bununla birlikte, Şah Kulu'nun eserinde daha serbest, hareketli ve dinamik bir kompozisyon anlayışı hâkimdir ve hayvan figürleri ile birlikte bulut motifleri kullanımı dikkati çeker. Kara Memi'nin tezhibinde dengeli, simetrik ve kontrollü bir düzenleme tercih edilmiştir (Görsel 14). Bu farklılık, iki sanatçının üslup anlayışlarını yansıtan belirgin özellikler olarak değerlendirilmektedir. Siyah nüanslı kontür kullanılmıştır (Görsel 15). Kara Memi'nin eserinde ise altın kullanımı dikkat çeker. Kara Memi ustası Şah Kulundan eserlerinde bitkisel motiflerden esin-

lenmiş ama kendine has üslûp ile birlikte kullanmıştır. Bu iki eserin karşılaştırması, usta Şah Kulu'nun “hayal gücü ve dinamizm” odaklı ekolünün, çırağı Kara Memi tarafından nasıl “düzen, renk ve zarafet” odaklı bir saray üslubuna evrildiğini gözlenmektedir (Görsel 16).



Görsel 15: H.2153-137A envanter numaralı eser [Tezhip].
Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi.

Yapraklı hatayiler her iki sanatçının eserlerinde oldukça sık kullandığı motifler olup esinlenme örneklerde açıkça görülmektedir. Her iki sanatçıda da “tahrir” kalitesi en üst seviyededir. Çizgiler kesintisiz, akıcı ve formun hacmini belirleyecek kadar güçlüdür.



Görsel 16: Muhibbî Divanı Kara Memi. *Masa Yayınevi Atasoy, N. (2016).*

Sonuç

Usta çırak ekolündeki Şah Kulu ve Kara Memi, saray nakkaşhanesinde padişah himayesinde çalışarak Klasik Dönem süsleme sanatlarının zirvesine ulaşmış sanatçılardır. Her iki sanatçıyı karşılaştırdınca Şah Kulu “Saz yolu” üslubunun öncüsüdür. Stilize (soyut) ve fantastik motifler daha sert, kıvrımlı, hareketli çizgiler kullanmıştır. Kara Memi ise daha doğalcı (realist) bir anlayış ve çiçekleri betimlerken yumuşak ve sade çizgiler kullanmıştır. Şah Kulu ejder, rûmî ve hatâyî gibi fantastik ve geleneksel motifleri uzun ve sivri saz yapraklarıyla birlikte kullanmıştır. Buna karşılık Kara Memi, lale, gül, karanfil ve sümbül gibi gerçekçi çiçekleri, bahçe doğasını andıran kompozisyonlar içinde işlemiştir. Şah Kulu doğayı hayal gücüyle yorumlayarak yeniden kurgularken, Kara Memi doğayı gözlemleyip olduğu gibi yansıtmıştır. İncelenen sekiz eserde, Şah Kulu ve Kara Memi üsluplarının usta-çırak ilişkisi çerçevesinde şekillendiği anlaşılmakla birlikte, eserlerin doğrudan bu sanatçılar tarafından yapıp yapılmadığına dair kesin bir bilgiye ulaşılamamıştır.

Şah Kulu ve Kara Memi üzerinden değerlendirildiğinde, Osmanlı tezhip sanatında usta-çırak ekolünün süreklilik ve gelişim açısından belirleyici bir rol oynadığı görülmektedir. Şah Kulu’nun oluşturduğu “saz yolu” üslubu, güçlü ve hayali motif anlayışıyla ekolün temelini oluştururken; onun öğrencisi olan Kara Memi, bu birikimi devralarak daha natüralist ve gözleme dayalı bir üsluba dönüştürmüştür.

Bu durum, usta-çırak ilişkisinin yalnızca bilgiyi aktaran bir sistem olmadığını; aynı zamanda sanatçının kendi yorumunu katarak geleneği ileriye taşıdığı dinamik bir süreç olduğunu ortaya koyar. Sonuç olarak, Şah Kulu’ndan Kara Memi’ye uzanan çizgi, Osmanlı tezhip sanatında hem geleneğin korunmasını hem de yenilikçi üslupların ortaya çıkmasını sağlayan usta-çırak ekolünün en güçlü örneklerinden biridir.

Bu araştırma sonucunda, Osmanlı tezhip sanatında usta-çırak ekolünün, sanatın hem sürekliliğini hem de gelişimini sağladığı anlaşılmaktadır. Şah Kulu’nun ortaya koyduğu özgün ve stilize üslup, tezhip sanatına güçlü bir temel kazandırmış; Kara Memi ise bu temeli geliştirerek daha natüralist bir anlayışla sanata yeni bir yön vermiştir.

Bu süreç, tezhip sanatının tek bir kalıpta kalmayıp zamanla zenginleşmesine, çeşitlenmesine ve daha geniş bir estetik anlayışa ulaşmasına katkı sağlamıştır. Ayrıca sanatın kuşaktan kuşağa aktarılmasıyla gelenek korunmuş, aynı zamanda sanatçılar tarafından yeniden yorumlanarak yenilikçi üsluplar ortaya çıkmıştır. Sonuç olarak bu ekol, tezhip sanatını hem klasik bir miras haline getirmiş hem de gelişime açık, canlı bir sanat dalı olarak günümüze taşımıştır.

Kaynakça

- Bilen, Y. (2010). Hat sanatı eğitim ve öğretiminde hoca talebe münâsebeti. *Ekev Akademi Dergisi*, 14(44).
- Çekin, Z. (2023). *Türk sanatında bir okul: Cahide Keskiner*. Zeytinburnu Belediyesi Kültür Yayınları.
- Çelenk, E. (2021). *Karamemi tezyinatının etkisinde yeni cilt uygulamaları*. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- Derman, F. Ç., & Duran, G. (2010). Şah Kulu. *TDV İslâm Ansiklopedisi*. <https://islamansiklopedisi.org.tr/sahkulu>
- Duran, G. (2001). Karamemi. *TDV İslâm Ansiklopedisi*. <https://islamansiklopedisi.org.tr/kara-memi>
- Kabaçam, B. (2024). El sanatı geleneğinde usta-çırak ilişkisi: Yaşayan insan hazineleri örneği. *Millî Folklor*, 36(18).
- Keskiner, C. (2020). *Çizim ve teknikleri ile Türk tezhip sanatı*. İlke Kitap.
- Mahir, B. (2022). *Osmanlı resim sanatında saz üslûbu*. Hayalperest Yayınevi.
- Meço, M., & Bilen, Y. (2024). Sazyolu üslubunda yaprak motifi. *SDÜ Art-E*.
- Özkafa, F. (2023). *Hat sanatı Osmanlıdan bugüne*. Kapı Yayınları.
- Schick, İ. C. (2017). İslâmî kitap san'atlarında standartlaşma: Usta-çırak ilişkisi ve icazet geleneği. *Osmanlı Araştırmaları*, 49, 231–266.
- Tanırdı, Z. (2006). Nakkaşhâne. *TDV İslâm Ansiklopedisi*. <https://islamansiklopedisi.org.tr/nakkashane>
- Üçer, M., & Üçer, K. (2018). *İstanbul'un 100 motifi*. İstanbul Kültür AŞ Yayınları.

Görsel Kaynakça

- Görsel 1.** Ejder ve Zümrüankanın savaşı [Minyatür]. Cleveland Museum of Art. Erişim tarihi: 10 Mart 2026.
- Görsel 2.** Muhibbî Dîvânı (İÜK T. 5467-354b, s. 271) [Tezhip]. İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi.
- Görsel 3.** TSMK H.2163, y.11a [Tezhip]. Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi.
- Görsel 4.** Muhibbî Divanı (s. 363) [Tezhip]. İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi.
- Görsel 5.** TSMK H.2163, y.11a detayı [Tezhip]. Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi.
- Görsel 6.** Muhibbî Divanı s. 363 detayı [Tezhip]. İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi.
- Görsel 7.** Hatâyî Dalları Arasında Sülünler (TSMK H.2152-140) [Tezhip]. Topkapı

Sarayı Müzesi Kütüphanesi.

Görsel 8. Muhibbî Divanı s. 45 [Tezhip]. İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi.

Görsel 9. Hatâyî Dalları Arasında Sülünler (TSMK H.2152-140, detay) [Tezhip]. Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi.

Görsel 10. Atasoy, N. (2016). *Muhibbî Divanı Kara Memi*. Masa Yayınevi.

Görsel 11. ONB Digital Library. <https://onb.digital/search/1592561>

Görsel 12. Atasoy, N. (2016). *Muhibbî Divanı Kara Memi*. Masa Yayınevi.

Görsel 13. H.2153-137A envanter numaralı eser [Tezhip]. Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi.

Görsel 14. Atasoy, N. (2016). *Muhibbî Divanı Kara Memi*. Masa Yayınevi.

Görsel 15. H.2153-137A envanter numaralı eser [Tezhip]. Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi.

Görsel 16. Atasoy, N. (2016). *Muhibbî Divanı Kara Memi*. Masa Yayınevi.