

**T.C.**  
**MARMARA ÜNİVERSİTESİ**  
**GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**  
**GELENEKSEL TÜRK EL SANATLARI**  
**ANASANAT DALI**

**16.- 17. YÜZYIL OSMANLI KUMAŞ, HALI VE**  
**KİLİMLERİNDE ŞEMSE MOTİFİ**

Yüksek Lisans Tezi

Yasemin GÜNEŞ AKIN

İstanbul-2009

**T.C.**  
**MARMARA ÜNİVERSİTESİ**  
**GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**  
**GELENEKSEL TÜRK EL SANATLARI**  
**ANASANAT DALI**

**16.- 17. YÜZYIL OSMANLI KUMAŞ, HALI VE**  
**KİLİMLERİNDE ŞEMSE MOTİFİ**

Yüksek Lisans Tezi

Yasemin GÜNEŞ AKIN

Danışman: Prof. Şerife Atlıhan

İstanbul-2009

T.C. MARMARA ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ  
MÜDÜRLÜĞÜ

TUTANAK ( YL – 1 )

08.12.2009

Geleneksel Türk El Sanatları Anasanat Dalı Yüksek Lisans programı 100420050014 no.lu öğrencisi Yasemin Güneş Akın'ın Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin 14. maddesine göre hazırlayarak Enstitü'ye verdiği " **16.-17.YÜZYIL OSMANLI KUMAŞ HALI VE KİLİMLERİNDE ŞEMSE MOTİFİ**" tezini, Enstitü Yönetim Kurulu'nun 09 KASIM 2009 günü yapılan toplantısında tayin edilen aşağıda isimleri ve imzaları bulunan biz jüri üyeleri huzurunda ilgili yönetmeliğin 15. maddesi gereğince 75..... dakika süre ile savunmuş ve sonuçta;

A ) Yüksek Lisans öğrencisi Yasemin Güneş Akın'ın tez savunmasında BAŞARILI..... olduğu ÖYBİRLİĞİ..... ile kararlaştırılmıştır.

B ) Adı geçen öğrencinin başarısız olması halinde kendisine tezini düzeltmesi veya yeniden yazılabilmesi için ..... ay süre tanınmıştır.

İşbu tutanak 3 ( üç ) nüsha tanzim edilmiş ve Enstitü Müdürlüğü'ne sunulmak üzere tarafımızdan imzalanmıştır.

Prof. Dr.Şerife ATLIHAN

Doç.Çiğdem ÇINI

Yrd.Doç.Ülkü TOKATLI AKÇA

DANIŞMAN

ÜYE

ÜYE

Prof. Dr.Biret TAVMAN  
YEDEK ÜYE

Yrd.Doç.Sevim ARSLAN  
YEDEK ÜYE

**MADDE 15. :**

a ) Tezli Yüksek Lisans programındaki bir öğrenci, elde ettiği sonuçları ilgili kurul tarafından belirlenen kurallara uygun biçimde yazmak ve tezini jüri önünde savunmak zorundadır.

b ) Yüksek Lisans tez jürisi, ilgili anasanat dalı başkanlığı'nın önerisi ve yönetim kurulu onayı ile atanır. Jüri, biri öğrencinin tez danışmanı ve en az biri yüksek öğretim kurumu içindeki başka bir anasanat dalından veya başka bir yükseköğretim kurumundan olmak üzere üç veya beş kişiden oluşur. Jürinin üç kişiden oluşması durumunda ikinci tez danışmanı jüri üyesi olamaz.

c ) Jüri üyeleri, söz konusu tezin kendilerine teslim edildiği tarihten itibaren en geç bir ay içinde toplanarak öğrenciyi tez sınavına alır. Tez sınavı, tez çalışmasının sunulması ve bunu izleyen soru – cevap bölümünden oluşur. Sınav süresi en az 45, en çok 90 dakikadır.

d ) Tez sınavının tamamlanmasından sonra jüri tez hakkında salt çoğunlukla " kabul ", " red " veya " düzeltme " kararı verir. Bu karar ilgili anasanat dalı başkanlığınca tez sınavını izleyen üç gün içinde ilgili enstitüye tutanakla bildirilir. Tezi reddelinen öğrencinin enstitü ile ilişkisi kesilir. Tezi hakkında düzeltme kararı verilen öğrenci en geç üç ay içinde gereğini yaparak tezini aynı jüri önünde tekrar savunur. Bu savunma sonunda da tezi kabul edilmeyen öğrencinin enstitü ile ilişkisi kesilir.

Tutanağı Tanzim Eden :

Neslihan POLAT  
Enstitü Sekreteri

## ÖNSÖZ

Geleneksel sanatlarımızdaki bezeme elemanlarının birçoğu ilk planda estetik kaygıyla değil, bir ifade aracı olarak kullanılır. Bizim de bu tez konusunu belirlememizdeki neden Osmanlı döneminde üretilmiş olan halıların merkezindeki madalyonların ve kumaşlardaki iri yuvarlak ve oval desenlerin şemse (güneş) ile ilişkisini sorgulamaktı. Biliyoruz ki; şemse yalnızca 16.ve 17. yüzyıllarda değil tarih boyunca geleneksel tekstil, çini, kitap, maden, çadır sanatlarında yer almış, İslamiyetten önce ve sonra tüm Türk sanatlarında kullanılmıştır. Çalışma süresinin kısıtlı olması nedeniyle tez başlığını 16.ve 17. yüzyıllarla sınırladık.

Günümüzde bu motif her ne kadar başlangıçtaki anlamını ve önemini yitirmiş olsa da kullanılmaktan asla vazgeçilmemiştir. Bu çalışmada şemse motifinin bu derece yaygın kullanım sebepleri anlaşılmaya çalışılmıştır.

Çalışma sırasında bu motifin çeşitli kültürlerde çok çeşitli objelerde bezeme olarak kullanılmış olduğu görülmüştür. Bizim çalışmamız 16. ve 17. yüzyıllardaki tekstilleri kapsadığı için diğer objelere yeterince değinilememiştir. Konu sınırlı da olsa şemse motifinin kullanımında mitolojik, dini ve sanatsal etkenlerin ön planda olduğu saptanmıştır.

Ayrıca bu araştırma sırasında şemse'nin yanında başka birçok sembolik motiflerin olduğu da görülmüştür. Çalışmamızın diğer araştırmalara katkısı olmasını ümit ederiz.

İncelediğim konuyu bana öneren, danışmanlığımı yapan ve çalışma boyunca her türlü desteği sunan, derin bilgisi ve yakın ilgisiyle beni yönlendiren hocam, Prof.Dr. Şerife Atlıhan'a, şükranlarımı sunmayı bir borç bilirim; Onun katkıları ve desteği olmasaydı bu çalışma gün yüzüne çıkamazdı. Ayrıca, Lisans ve Yüksek Lisans eğitimim süresince kendilerinden çok şey öğrendiğim tüm hocalarıma, arkadaşlarıma, bana emeği geçen aileme ve eşime teşekkürlerimi sunarım.

Ekim 2009

## İÇİNDEKİLER

### ÖNSÖZ

### ÖZET

### RESUME

GİRİŞ.....	1
1. BÖLÜM.....	2
1. “Şemse” Motifinin Tanımı ve Türk Tarihindeki Yeri.....	2
1.1. Şemsenin Sözlük ve Ansiklopedik Karşılıkları.....	2
1.2. “Şemse” Motifinin Türk Tarihindeki Oluşum ve Gelişim Süreci.....	4
1.2.1. Mitoslar.....	17
2.BÖLÜM.....	26
2. 16. ve 17. Yüzyıllarda Osmanlı Kumaş Sanatı.....	26
2.1. Kumaşın Sözlük ve Ansiklopedik Karşılıkları.....	26
2.2. Kumaş Sanatı Hakkında.....	26
2.3. Kumaş Türleri.....	29
2.4. 16. ve 17. Yüzyıllarda Osmanlı Kumaşlarında Şemse Motifi.....	32
3. BÖLÜM.....	43
3. Türk Halı Sanatı.....	43
3.1. Halının Sözlük ve Ansiklopedik Karşılıkları.....	43
3.2. Başlangıcından 16. Yüzyıla Kadar Türk Halı Sanatının Kısa Tarihçesi.....	44
3.3. 16. ve 17. Yüzyıllarda Osmanlı Halı Sanatı.....	67
3.3.1. Uşak Halıları (16. yy –17. yy).....	67
3.3.1.1. Madalyonlu Uşak Halıları.....	69
3.3.1.2.Yıldızlı Uşak Halıları.....	74
3.3.1.3. Uşak Halılarının Değişik Tipleri.....	78
3.4. Bergama Halıları.....	80
3.5. Saray Halıları.....	81
3.6. 16. ve 17. Yüzyıllarda “Şemse” Motifinin Osmanlı Halı Sanatındaki Kullanım Şekilleri .....	84

<b>3.6.1. Kare, Eşkenar Dörtgen, Altıgen, ve Sekizgen, Formda Olanlar.....</b>	<b>84</b>
<b>3.6.2. Yuvarlak ve Oval Formda Olanlar.....</b>	<b>98</b>
<b>4.BÖLÜM.....</b>	<b>105</b>
<b>4. Osmanlı Kilimlerinde Şemse Motifi.....</b>	<b>105</b>
<b>4.1 Kilimin Sözlük ve Ansiklopedik Karşılıkları.....</b>	<b>105</b>
<b>4.2. Kilim Hakkında.....</b>	<b>106</b>
<b>5. BÖLÜM.....</b>	<b>113</b>
<b>5. Şemsenin Motif Olarak Yer Aldığı Diğer Sanat Dalları.....</b>	<b>113</b>
<b>5.1. Türk Cilt Sanatı.....</b>	<b>113</b>
<b>5.1.1 Cilt ve Ciltçilik Terimlerinin Sözlük ve Ansiklopedik Karşılıkları.....</b>	<b>113</b>
<b>5.1.2 Türk İslam Sanatında 17. yy. Sonuna Kadar Cilt ve Ciltçilik.....</b>	<b>114</b>
<b>5.1.3 Klasik Doğu Cildinin Özellikleri Ve Batı Cildinden Farkı.....</b>	<b>115</b>
<b>5.1.4 Cildi Oluşturan Bölümler.....</b>	<b>116</b>
<b>5.1.5 Cildin Süsleme Özellikleri.....</b>	<b>117</b>
<b>5.1.6 Klasik Cildin Çeşitleri.....</b>	<b>117</b>
<b>5.1.6.1. Mukavva Ciltler.....</b>	<b>117</b>
<b>5.1.6.2. Deri Ciltler.....</b>	<b>118</b>
<b>5.1.6.3. Lake Ciltler.....</b>	<b>119</b>
<b>5.1.6.4. Kumaş Ciltler.....</b>	<b>119</b>
<b>5.1.6.5. Ebru Ciltler.....</b>	<b>119</b>
<b>5.1.6.6. Murassa Ciltler.....</b>	<b>120</b>
<b>5.2. Türk Çini Sanatı.....</b>	<b>123</b>
<b>5.2.1. Çini Sözlük ve Ansiklopedik Karşılıkları.....</b>	<b>123</b>
<b>5.2.2. Türk Çini Sanatının 17. Yüzyıl Sonuna Kadar Kısa Tarihçesi.....</b>	<b>124</b>
<b>5.2.3. 16. ve 17. Yüzyıllarda Çinilerde Şemse Motifi.....</b>	<b>127</b>
<b>5.3. Türk Çadır Sanatı.....</b>	<b>132</b>
<b>5.3.1. Çadır Sözlük ve Ansiklopedik Karşılıkları.....</b>	<b>132</b>
<b>5.3.2. Türk Çadır Sanatının Tarihi.....</b>	<b>132</b>

<b>SONUÇ</b> .....	<b>138</b>
<b>KAYNAKÇA</b> .....	<b>142</b>
<b>SÖZLÜK</b> .....	<b>150</b>
<b>RESİM LİSTESİ</b> .....	<b>155</b>

## ÖZET

Bu çalışmada şemse motifi tanımlanmış ve İslamiyetten önceki Türk sanatında simgesel olarak taşıdığı değer araştırılmıştır. Yalnızca Türk topraklarında değil diğer yakın coğrafyalarda da kullanılan bu motifin mitoloji ve inançlardaki yeri de irdelenmiştir. Bu kültürler arasındaki etkileşimlerin şemse motifi üzerinde önemli etkileri olduğu tespit edilmiştir. Bu kültür etkileşimleri ile birlikte çağlar boyunca şemse motifinin anlam ve biçim yönünden geçirmiş olduğu evreler görsel eklerle desteklenerek açıklanmaya çalışılmış, ayrıca motif biçimsel yönden sınıflandırılmıştır. Bunun yanı sıra şemse motifinin Türk kumaş, halı ve kilimlerinde uygulanış biçimleri araştırılmış ve incelenmiştir.

Türk el sanatlarında halk tarafından üretilen tekstillerin motifleri genellikle geometrik, Saray'dakilerin ise genellikle bitkiselidir. Halkın bünyesindeki motif ve desenlerin çok değişikliğe uğramadığı, bununla birlikte Saray için üretilen dekoratif objelerde geleneksel motiflerin yanı sıra kimi dönemlerde farklı kültürlerin etkileşimleri ile yeni motiflerin kullanıldığı görülmektedir. Şemse motifi de Osmanlı sarayındaki tekstil ürünlerinde yuvarlak ve oval biçimlerde, Saray dışındaki tekstillerde sekizgen, altıgen, eşkenar dörtgen, bazende dörtgen biçimlerinde yer alır.

Sonuç olarak, bu çalışma şemse motifinin köklü bir inanç ve kültür geleneğinden gelmiş olduğunu, yüzyıllarca anlam ve biçim yönünden değişimlere uğramasına karşın kullanılmaktan asla vazgeçilmediğini gösterir. 16. ve 17. yüzyıllarda Türk kumaş, halı ve kilimlerinde uygulanış şekilleri ile ilgili elde edilmiş bilgiler bu çalışmada toplu olarak sunulmuştur.



## RESUME

Le présent travail intitulé “Motif soleil dans les tissus, les tapis et les kilims ottomans du 16<sup>ème</sup> et 17<sup>ème</sup> siècle” commence en définissant le motif soleil et continue en étudiant sa valeur symbolique dans les arts turcs préislamiques. Ce motif est utilisé non seulement dans le territoire turc mais aussi dans les régions voisines et le mémoire étudie sa place importante dans la mythologie et les croyances des peuples concernés. Le travail note également l’impact des interactions culturelles sur le motif soleil. Dues à ces interactions culturelles, les transformations aussi bien sémantiques que formelles subies par ce motif à travers les siècles ont été illustrées par les annexes visuelles et, les diversités formelles du motif ont été classifiées. Après avoir suivi l’évolution du motif à travers son histoire, le travail se focalise sur l’usage du motif soleil dans les arts de textile, tapis et kilim ottomans pour étudier les modalités de son application.

Dans les artisanats turcs, les motifs des tissus produits par les paysans sont plutôt géométriques alors que les motifs utilisés pour les tissus du Palais impérial sont des représentations de fleurs stylisées. Les motifs reproduits par le peuple ne changent pas beaucoup tandis que l’on rencontre une grande diversité sur des objets décoratifs créés pour la Sublime Porte : à côté des motifs traditionnels, figurent de nouveaux motifs dus aux interactions avec de différentes cultures dans certaines périodes. Le motif soleil est alors reproduit par ses variantes en forme ronde ou ovale sur les textiles du palais à l’inverse des textiles du peuple où il est plutôt en forme de carré, de losange, d’hexagone ou d’octogone.

Enfin, ce mémoire démontre le fait que le motif soleil provient d’une riche tradition de culture et de croyances, qu’il a subi des transformations au cours des siècles mais qu’il n’a jamais cessé d’être utilisé. Il met surtout l’accent sur les modalités d’usage de ce motif dans les tissus, tapis et kilims ottomans des 16<sup>ème</sup> et 17<sup>ème</sup> siècles.

## GİRİŞ

Bu çalışmada öncelikle şemsenin sözlük ve ansiklopedik karşılıkları tanımlanmıştır. Ardından simgesel olarak İslamiyetten önceki Türklerde şemse motifinin mitoloji ve inançlardaki yeri araştırılmıştır. Şemse motifi sadece Türk sanatında değil diğer yakın coğrafyalarda da kullanılmıştır. Bu kültürler arasındaki etkileşimlerin şemse motifi üzerinde ne denli önemli olduğu tespit edilmiştir. Bu kültür etkileşimleri ile birlikte çağlar boyunca şemse motifinin anlam ve biçim yönünden geçirmiş olduğu evreler yazılı anlatım ve görsel eklerle desteklenerek açıklanmaya çalışılmıştır.

Ayrıca şemse motifinin yer aldığı objeler listelenmiştir. Şemse motifi biçimsel yönden sınıflandırılmıştır. Türk halı sanatının kısa bir tarihçesi ile birlikte şemse motifinin halılardaki yeri ve kullanım alanları incelenmiştir. Ardından şemse motifinin zaman içerisinde uğradığı biçimsel değişimler görsel malzemelerle birlikte desteklenerek tespit edilmiştir. Bunun yanısıra şemse motifinin Türk kumaş sanatında uygulanan biçimleri araştırılmış ve incelenmiştir.

Halı kilim kumaş ve diğer tekstiller örtü yer yaygısı giysi, dekoratif eleman ve hediye eşyası olarak insanların çok kullandıkları ürünlerdir. Bu ürünler kullanıldıkları yere göre farklı malzemeler, teknikler ve motiflerle desenlenirler. Ürünlerin üretildiği yere (saray, şehir ve köy vb.) ve kullanacak olan kişilere göre desenlerde farklılıklar görülür. Örneğin: Yörüklerin ve kırsal kesimde üretilen tekstillerin motifleri genellikle geometrik, Saray'dakilerin ise genellikle bitkiselidir. Halkın bünyesindeki motif ve desenlerin çok değişikliğe uğramadığını, bununla birlikte Saray için üretilenlerde geleneksel motiflerin yanında dönem dönem farklı kültürlerden etkileşimleri ile yeni motiflerin veya geleneksel motiflerle birlikte kullanıldığı görülmektedir. Şemse motifi de Osmanlı sarayındaki tekstil ürünlerinde yuvarlak ve oval biçimlerde, Saray dışındaki tekstillerde sekizgen, altıgen, eşkenar dörtgen, bazende dörtgen biçimlerinde yer alır. Yukarıda sayılan biçimlerden yuvarlak ve oval biçimler güneşi yansıtmakta daha uygundur. İleriki konularda görüleceği gibi yuvarlak ve oval madalyonların çevresinde güneş ışınlarını temsilen çizgiler veya dilimler yer alır. Bu dilimlere çokgen ve dörtgen madalyonların çevresinde de rastlanır.

## 1. BÖLÜM

### 1. “Şemse” Motifinin Tanımı ve Türk Tarihindeki Yeri

#### 1.1. Şemsenin Sözlük ve Ansiklopedik Karşılıkları

**Şems** *is. Ar. şems esk.*Güneş

**Şemse** *is. Ar. şemse esk.* Yazma kitapların cildine, baş sayfalarının üst bölümüne veya kumaşlara, kapı, pencere gibi yerlere işlenen veya çizilen güneş biçiminde süs<sup>1</sup>.

**Şemse** (*Arapça şems: ‘Güneş’*), Eski kitap ciltlerinde kabın üstüne yapılan güneş biçimindeki bezeme örgesi. Anadolu Selçuklularında ve 16. yüzyıla değin Osmanlılar’da genellikle yuvarlak ve dilimli olan şemseler sonraları daha çok elips biçiminde yapılmış, iki ucuna salbek denen uzantılar eklenmiştir. Şemse doğrudan cilt meşinin üzerine yapıldığı gibi, ayrı bir parça halinde hazırlanıp kabın üstüne yerleştirildiği de olur. Bunlardan birincisine yelpaze şemse, ikincisine parçalı şemse adı verilir. Ayrıca zincir biçiminde bir bordürle çevrili olana zincirli şemse, cilt kapağının mukavvası oyulup içine kabartma olarak yerleştirilene gömme şemse, zeminle ayrı renkte olana mülevven şemse, yıldızla basılana mülemma şemse, deriden kafes gibi kesilerek yapılan müşebbek şemse, kabın üzerine kabartma olarak basılıp yıldızlanmadan bırakılana soğuk şemse, çukur yerleri altın yıldızla doldurulup kabartma yerleri deri renginde bırakılana alttan ayırma şemse, bunun tersi olana üstten ayırma şemse adı verilir<sup>2</sup>.

**Şemse** *a. (ar. şems’ten şemse). Esk.* Yazma kitapların cildine ve ilk sayfaların üst bölümüne, kumaşlara yada kapı, pencere gibi yerlere işlenen ve güneşi andıran bir motif<sup>3</sup>.

<sup>1</sup>Türk Dil Kurumu, **Türkçe Sözlük**, Ankara, Türk Dil Kurumu Basım Evi, 1998, s.2084

<sup>2</sup> Genel Kültür Ansiklopedisi, **Anabritannica**, , İstanbul, Hürriyet Ofset Matbaacılık ve Gazetecilik A.Ş., 1993,Cilt:29, s.89

<sup>3</sup> Sözlük ve Ansiklopedisi, **Büyük Larousse**, Milliyet Gazetecilik AŞ., İstanbul 1992, Cilt:21 s.11046

**Şemse** is. (ar. *şems, güneş'ten*). *Süsl. Santl.* Yazma kitapların cildine veya kapı pencere gibi yerlere işlenen veya çizilen güneşi andıran süsleme<sup>4</sup>.

**Şemse** Güneş şeklinde tezyinat örgesi. El yazması kitapların baş sahifesine boya ve yıldızla yapılan güneş şeklinde veya ona benzer şekillerde tezyini paftalar. Kumaş ve bahusus kahve örtüleri üzerine güneş şeklinde göbekli ve şualı olarak işlenen işlemler. Kapıların üstündeki pencerelere ve bazı parmaklıklara konulan ve güneş biçiminde olan madeni veya tahta tezyinata da denir.

Kitap cildlerinin iki kapakları üzerine kabartma olarak yapılan yıldızlı göbeklere de şemse (Fr.Vignette) tabir olunur. Fr.Rosace, soleile<sup>5</sup>.

**Şemse** [San]. Eski kitap ciltlerinin üzerine altın yıldızla yapılan süs hakkında kullanılır bir tabirdir. Güneşe benzediği için bu ad verilmiştir. Şemse kitabın ilk sayfasının bulunduğu sağ kapağın üzerine yapılırdı. Kapağın tamamını kaplayan meşinin üstüne yapıldığı gibi ayrı bir parça halinde kabı örten meşinin ortası hazırlanan parça büyüklüğünde kesilip yerleştirilmek suretiyle yapıldığı da olurdu. Parçalı olmayıp kapağı kapıyan meşinin üzerine yapılan “yekpare şemse”, parça üzerine yapılan da “parçalı şemse”, dört köşesi şemseli olanlara “köşeli şemse”, etrafı zincir şeklinde olan şemselere “zincirli şemse”, kapakları mukavvası oyulup kabartma olarak oturtulan şemseye “gömme şemse”, cilt kabının şemse kısmı zemin kısmından başka renkte olan kabartma şemseye “mülevven şemse”, sırf altın yıldızla basılan şemseye “mülemma şemse” kesilerek oyulmuş deriden yapılan şemseye “müşebbek şemse”, cildin üzerine kalıpla kabartma olarak basılan ve üzerine yıldız vurulmayana “soğuk şemse” denir<sup>6</sup>.

---

<sup>4</sup> Ansiklopedik Sözlük, **Dictionnaire Larousse**, Milliyet Gazetecilik AŞ., Milliyet Gazetecilik AŞ. Ofset Baskı Tesisleri, Milliyet 1993-1994, Cilt:6, s.2235

<sup>5</sup> Celal Esad Arseven, **Sanat Ansiklopedisi**, İstanbul 1950- Milli Eğitim Basım Evi, s.1880

<sup>6</sup> Mehmet Zeki Pakalın, **Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü**, İstanbul, Milli Eğitim Basım Evi, 1972,Cilt:2, s.334

## 1.2. “Şemse” Motifinin Türk Tarihindeki Oluşum ve Gelişim Süreci

Toplumlardaki inanç sistemleri çok eski devirlerden beri sanatı birebir etkilemiştir. Türk sanatının her alanında karşımıza çıkan şemse motifi de Türk inanç tarihinde önemli bir yer tutar. Şemse'nin kelime anlamı “güneş”tir. Kökeni Arapça'dır.

Şemse'nin astral yeri gökyüzüdür. Gök Tanrı yüzyıllar boyu insan topluluklarının tapınma biçimlerinde görülmektedir. Gök kavramının içine aldığı tüm objeler, ibadet biçimlerinde ve insan topluluklarının yaşamında çeşitli alanlarında vardır. “Bu kavramların nasıl geliştiğini takip etmek için, yer aldıkları gök ibadet kozmolojisini, proto-Türk devrinden başlayarak ele almak zorunludur”<sup>7</sup>.

“Eski Çin'in kuzey ve batısında, Çinli olmayan ve bazıları Moğol ırkından gelmeyen milletler yaşıyordu ve bunların arasında Türklerin atası sayılanlarda vardı. Gök ibadeti ve bununla ilgili kozmoloji ve astral piktogramlar, proto-Türk sayılan Choular devrinde Çin kültürüne girdi”<sup>8</sup>.

“Bugünkü ay yıldızımıza benzeyen ve gökte gün ile ayın kavuşumunu temsil eden bir motif, M.Ö I. binyılda, proto-Türk olarak bilinen Chou'ların başbayrağında görülüyordu. Gündüz ve gece, aralıksız devam eden parlaklığın simgesi olan astral motifler, o devirden beri daima proto-Türk, Türk ve akraba milletlerin simgeleri arasında yer almış ve astral tanrıların alâmeti olmalarının dışında, devlet başkanlarının ve önemli şahıslarında alâmeti olmuşlardır”<sup>9</sup>.

“İç Asya'da ve ilk Türklerde, güneş ve yıldız motifleri hem tematik hem de ikonografik bakımdan birbiriyle eşanlı görünmektedir”<sup>10</sup>. Chou devrinde ışık oklarına *yol yaruk* veya *ok* veya *kargı* anlamında *sita* denirdi. Gün ve ayın dairevi şekilleri ve bunların hayali feleği *tilgen* ismini alıyordu. *Çakır* kelimesi göksel cisimlerin feleği anlamına geliyordu. Çakırla ilgili şekiller şunlardı. Tekerlek(astral tanrıların arabasının

<sup>7</sup> Emel Esin, *Orta Asya'dan Osmanlı'ya Türk Sanatında İkonografik Motifler*, İstanbul, Kalcı Yayınevi, Yaylacık Matbaası, 2003, s. 61

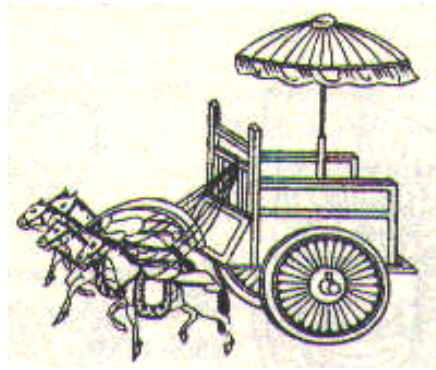
<sup>8</sup> A.g.e., s.62

<sup>9</sup> A.g.e., s.59

<sup>10</sup> A.g.e., s.60

tekerleği) ve bundan türetilmiş etrafı yıldızlarla çevrili haleli çakır veya çok köşeli yıldız ya da açılmış bir gül veya bir merkez etrafından her tarafa çevrilen oklar. Oklu çakırlar özellikle güneşin simgesi idi ve açılmış bir gül şeklindeki çakırlar ise aya işaret ediyordu. Kün kelimesi hem güneş, hem gün anlamına geliyordu. Kün tilgenin özelliği ateş gibi al olmasıydı. Kün piktogramlarından biri de, ortasında tek nokta olan dairedir. Aevli daire de güneş kavramına işaret eder. Güneş genellikle alpm ve hükümdarın işaretiydi. Tüm bu astral terimlerin Chou'ların inanç sisteminde yeri vardır.

“Chou devrinden gelen inançlara göre dünya kozmik suların ortasında, dört yöne çevrilmiş, dört veya sekiz köşeli bir yüzey olarak düşünülüyordu. Merkezde ve dört yönde dağlar vardı. Gök, yerin üzerinde duran bir kubbeydi ve yirmisekiz dilime ayrılıyordu. Her dilimde bir yıldız grubu vardı. Gök Kubbenin tepesindeki kutup yıldızı, gök tanrısının makamıydı. [...]Gök ve dünya planı ay ve güneş işaretleriyle birlikte hükümdarın ayın elbisesine ve Han devrinden sonra mezar ve tabutlara resmedilirdi. [...]İmparatorun savaş arabası olan, dört atın çektiği iki tekerlekli kağnı, kainatın simgelerinden sayılırdı. [...]Tekerlekler güneş ve ayın çakırına benzer sayılırdı. Güneş ve ay, otuz günde bir buluştuğu için tekerleklerin otuz dilimi vardı”<sup>11</sup>.



**Resim 1: Chou devri savaş kağnısı<sup>12</sup>.**

---

<sup>11</sup> A.g.e., s.63

<sup>12</sup> A.g.e., R63

“Çin ve çevresindeki milletlerin felsefesinde, iki temel ilke olan *yin* ve *yang*, evrenin bütün varlıklarında bulunan cevherlerdir. [...]Güneş, yang’ın simgesi olarak şu kavramlara işaret ediyordu. Tek sayılar, erillik, imparator, baba, tek sayılı atalar, ışık, gündüz, evc, güney, doğu, sıcaklık, ateş, kızıl renk.

[...]Dünya planındaki Chou imparator şehrinde güneş ayini güney kapısında yapılır ve al elbiseli kişiler kızıl renkte bir hayvanı ateşe atardı. Güneş ayini mevsimi, yang’ın en alt noktaya inip tekrar yükselmeye başladığı kış dönümüydü ve bu devir yılın başıydı”<sup>13</sup>.

“Yakındoğu’da genellikle bir tekerlek veya tilgen olarak gösterilen güneş işareti, Chou piktogramlarında, ortasında nokta bulunan bir dairedir. Bu piktogram aynı zamanda gün anlamına gelir. İçinde üç ayaklı kızıl karga veya anka bulunan tilgen de güneşin işaretidir. [...]Kün-ay piktogramı üstün parlaklık işaretiydi. Yin ve Yang simgelerinin birleştiği bu kavuşma, düğüne de işaret ederdi ve yin yang simgelerinin birleştiği Tai-chi ideogramına karşılık gelmekteydi”<sup>14</sup>.



**Resim 2: Orhun ve Yenisey bölgesinde taşa oyulmuş Türkçe yazılarda “and” okunan harf aynı zamanda Chou devri güneş piktogramı<sup>15</sup>.**

“Chou kozmolojisi, gök ve yer’in temsil ettiği iki ilkeye dayandığı için dikotomi(iki ilkeli sistem) adını almaktadır”<sup>16</sup>. Kainatın bütün tezahürlerini, mekan ve zaman içinde tüm evreni kapsayan bir düzen olarak açıklama girişimi Chou’lara atfedilmektedir. Buna “evrenselcilik” denmektedir.

<sup>13</sup> A.g.e., s.64

<sup>14</sup> A.g.e., s.65

<sup>15</sup> A.g.e., R106-R57

<sup>16</sup> Emel Esin, **Türk Kozmolojisine Giriş**, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, Yaylacık Matbaası, 2001, s.19

“Kök-Türk metinlerinde de gök(tengri) ile kutsal(iduk) olarak nitelendirilen yağız(yer) evrensel iki zıt ve tamamlayıcı ilke, yani dikotomi halinde belirmektedir. [...]Chou evrenselciliğine ait terimlerin çoğunun Türkçe karşılığının olması, aynı kavramların Türklerde de var olduğunun kanıtıdır”<sup>17</sup>. “Evrensel iki ilkeli kainat düşüncesinin yazılı işaretleri de (kriptografi) vardı ve bunlara Çince *kua* ve Türkçe *ırk* denirdi”<sup>18</sup>.

“Aslında hem Çinliler hem Türkler ırk’ları daha çok fala bakmak için kullanıyorlardı. Irk’ların şekli doğa güçlerinin gerilemekte ve ilerlemekte oluşlarını ifade ediyordu”<sup>19</sup>.

“Üst çizgiler görünürde hakim olan kavramı, alt çizgiler ilerlemekte bulunan ve galip gelecek kavramı gösteriyordu”<sup>20</sup>. “Gök, eski Türkçe kök veya tengri, Çince ch’ien (t’ien). Sayıları 1,3,5,7,9. Irk’ları bir aydınlık nokta (O), ilkesi yaruk.veya tek çizgi (-) ya da üç(≡) veya beş yatay çizgi ,yönü güney”<sup>21</sup>.

Bu etkiler, göçebe Türklerle her yere taşınmış, aynı zamanda göç ettikleri yerlerin inanç sisteminden etkilenip değişime uğramıştır. Kuzey Asya ve Orta Asya bölgeleri bu açıdan incelenmesi gereken coğrafyalardır.

“Türklerin ilk yurdu sayılan Kuzey Asya’da, tunç devrinden beri gelişmiş bir astral ikonografiye rastlanır. Şu nokta da özellikle gözlemlenir: Kuzey Asya, astral motiflerin yalnız piktogram haline değil, tamga ve Türk devrinde fonogram şekline kadar geliştiği bölgedir. Bu özellik kadim bir olgunluğa işaret ettiği gibi, göçebe sanatının ve tekniklerinin, petrogliflerin, keçe, halı ve maden işlemlerinin motiflerini piktograma dönüştürecek derecede basitleştirme eğiliminin de ifadesidir”<sup>22</sup>.

---

<sup>17</sup> A.g.e., s.21

<sup>18</sup> A.g.e., s.26

<sup>19</sup> A.g.e., s.28

<sup>20</sup> A.g.e., s.29

<sup>21</sup> A.g.e., s.30

<sup>22</sup> Emel Esin, **Orta Asya’dan Osmanlı’ya Türk Sanatında İkonografik Motifler**, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, Yaylacık Matbaası, 2003, s.65





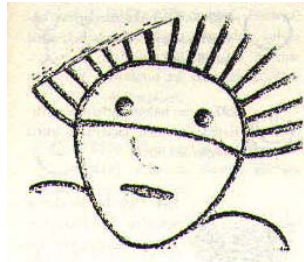
**Resim 3: Chou devrinde gök ibadetinde kullanılan yeşim taşından dört çıkıntılı simge<sup>23</sup>.**

Ayrıca bazı kalıntılar tunç devrinden ibadetlerin varlığını gösterir. Örneğin, gök simgesi sanılan ortası delik yuvarlak yeşim taşları ve Beşoba’da tunç devrinden kalma güneş tapınağı, Karasuk taşlarında görülen Chou devri Çin piktogramları ve Türk devri dikili taşlarında görülen güneşi temsil eden noktalı toparlak<sup>24</sup>.

Orhun, Yenisey, ve Altay bölgelerine baktığımızda da güneş ve ayın günlük seyrinde Chou etkilerini görebiliriz.

“Gök Tengri’de *kut* bulan Türk hükümdarlarından Kök Türk Kağanı güneşe benzetiliyordu. Bir keçe üzerinde havaya kaldırılarak, doğuya açılan, muhtemelen gök simgesi gök rengindeki kubbeli çadırın etrafında dokuz kere güneş yönünde döndürülürdü. Dokuz sayısı güneşi simgelemektedir”<sup>25</sup>.

Yenisey bölgesinde taşa oyulmuş ışıklı haleli başlar, Kuzey Altay’da Chou hükümdar kağnisını hatırlatan altı oklu tekerleği olan petroglif bulunmuştur.



**Resim 4: Bernştam’ın Türk devrine ait saydığı bir taş üzerine oyulmuş haleli baş<sup>26</sup>.**

---

<sup>23</sup> A.g.e., R61

<sup>24</sup> A.g.e.

<sup>25</sup> A.g.e., s.75

<sup>26</sup> A.g.e., R75

İç Asya'lılar ant merasiminde güneş ve ayı şahit tutuyorlardı. Bir hilal ve üç daireden oluşan işaret, veya Chou devrinde güneş piktogramı olan ortası noktalı daire, Yenisey ve Orkun Türk yazılarında "ant" okunurdu<sup>27</sup>.

"Yenisey ve Orkun bölgesi Türk astral işaretlerinin özelliği, basitleştirilmiş olup hilalin sadece eğri bir çizgi ve güneşin noktaya dönüştürülmüş olmasıdır. [...]Orkun çevresindeki İslami devirden kalma mezar taşlarında da kün-ay motifleri Uygur tarzındadır"<sup>28</sup>.

"Zodyakın figüratif resimlerinden adı Çince olan en eski varak Turfan'da bulunmuştur ve muhtemelen Uygur eseridir. Zodyakın Türklerce iyi bilindiği ; 1068'de, Kaşgar'da, Hakanlı Türklerinin zodyakına benzer Türkçe adları olan bir takvimin kullanılmış olmasıyla da sabittir. Böylece, Orta Asya Türk çevresi, kuzeye nispeten daha da eklektik bir astrolojiye sahipti.

[...]Orta Asya Türk ırk'larında, dört yingak (yön) kavşağına ordu kuran 'kağan'ın simgesi yine güneştir. Maniheist bir metinde, Uygur kağanı sekiz yön ile evç ve hadid tanrılarının çevrelediği ve böylece on yönün kavşağı ve dünyanın merkezi olan başkentini iç kalesinde, parlak 'Kün Tengri' gibi ışıklar saçarak, altından orun'a (taht) otururdu. Uygur kağanlarının bazıları 'Kün Tengri' de kut bulmuş 'lakabını alarak doğrudan doğruya güneşe benzerdi. XIII.-XIV. yüzyıllara ait olduğu sanılan Uygur harfleriyle yazılmış Oğuz Destanında kağanın tuğu kün'dür"<sup>29</sup>.

Orta Asya'daki güneş motiflerine baktığımızda, aydınlanabilmek anlamında kullanıldığını görürüz. "En çok görülen güneş tilgeni, ananevi kırmızı dairedir. [...]Etrafında küçük daireler bulunan ortası noktalı veya noktasız büyükçe bir tilgenden ibaret güneş piktogramları veya "Budha" haleleri de Uygur sanatında yaygındır"<sup>30</sup>. Güneş

---

<sup>27</sup> A.g.e.

<sup>28</sup> A.g.e., s.78

<sup>29</sup> A.g.e., s.79

<sup>30</sup> A.g.e., s.80

tilgeni çakır,şeklindedir. “Daha eski resimlerde bir çark olarak gösterilen güneşin tilgeni IX. XIV.yüzyıl Bezeklik resimlerinde, eğri oklu bir pervane şeklinde de tasvir edilir”<sup>31</sup>.

Daha önce de Chou’lardan bildiğimiz *ırk*’lar, Uygur’larda da mevcuttur ve yine aynı şekilde güneş ve ayın doğuşu iyilik, batışı felaket olarak yorumlanır. Bu noktada, hem inanışlara, hem de yazılı ifadelere Türk’lerin etkilerini görebilmekteyiz<sup>32</sup>.

“Kün-ay ile dört yön simgesi olan haç, Uygur abidelerinin kubbelerini de süslerdi. Uygur kağanları, 744 ile 789 arası Kök Türk kağanları gibi, *Tengride kut bulmuş* gibi gök kutuna işaret eden lakaplar taşıırken, beşinci kağandan sonra (789-790) güneş ve aydan kut almaktadırlar. [...]Bir resimde güneşin üstünde bir ok veya kargı, ya da bunlardan türetilmiş gonca motifi durmaktadır ve ayın tepesinde açılmış gül (lotus) görünür”<sup>33</sup>. Uygurların savaş tanrılarının ellerinde güneş ve ay tilgenleri görülür.

Batı Türkistan ve çevresinde de bu etkilerin devam ettiği görülür. Sembollerin kullanım alanları, anlamları ve kullanıldıkları yerler benzerlik göstermektedir. Örneğin “Türgiş kağanlarının tamgasının bir ucuna kün-ay motifi eklenmiştir. Tamganın diğer ucundaki simge ise, Uygur ikonografisinden güneşle ilgili niteliğini bildiğimiz kargı veya gonca motifidir”<sup>34</sup>. Ak-beşim Budha tapınağında bulunan altınlı tunç levhalarda alem olduğu sanılan semboller vardır. “Bunlardan birinde kün-ay motifi görülür fakat bu sefer kün tilgeni içine bir Budha oturtulmuştur. [...]Eski İranlıların oturduğu, fakat Batı Türk yönetimi altında Türkleşen ve Kuşan asıllı, Türk olduklarını İbn Havkal’ın söylediği İhşidlerin yönettiği Sogd’da, VII. VIII. yüzyıla ait paralarda da güneş ve ay motifleri pek çoktur”<sup>35</sup>. Türkistan’da güneş ve ay ibadeti yaygındı. Fergana’da 833’te bir güneş tapınağı vardı.

---

<sup>31</sup> A.g.e., s.80

<sup>32</sup> A.g.e.

<sup>33</sup> A.g.e., s.83

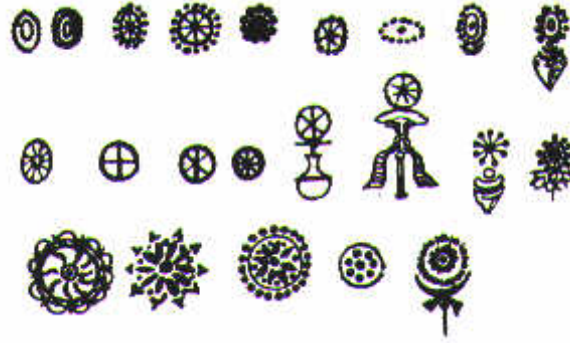
<sup>34</sup> A.g.e., s.85

<sup>35</sup> A.g.e., s.85



**Resim 5: Türgiş (658-766) paralarının bulunduğu Ak-beşim Budha tapınağındaki yaldızlı yapraklı gonca motifleri<sup>36</sup>.**

Görüldüğü gibi Türkler yerleştikleri her coğrafyayla kültürel bağ oluşturmuşlardır. Oldukça geniş bir alana yayılan ve yerleştikleri bölgelerin yönetimini ele alan Türkler, aslında doğal bir kültür mirasçısı olmuşlardır. Özellikle Amu Derya'nın güneyinden İndus'a kadar yayılan Kuşan ve Ak-Hun imparatorlukları için bunu söylemek son derece yerindedir.



**Resim 6: Ak Hun paralarındaki astral işaretler<sup>37</sup>.**

“630,726,745 civarındaki Çin seyyahlarına göre, gerek Kabil vadisi, gerek Gazne'deki Kök- Türk soyundan hükümdarlar Budistti ve hem kendileri ve aileleri hem etraflarındaki Türk asiller, pek çok abide yaptırmıştı. [...]Çin ve Arap kaynaklarından bilindiğine göre, Türk Şahiler, Kök Türk, Halaç ve Oğuzlardan oluşmuş boylara dayanırdı”<sup>38</sup>.

<sup>36</sup> A.g.e., R131-R132

<sup>37</sup> A.g.e., R67

<sup>38</sup> A.g.e., s.92

“Kabil ırmağı boyundaki başkentlerde ve Gazne’de Kök-Türk soyundan hükümdarların çevresindeki asiller ve askerlerde Kök-Türk’ü”<sup>39</sup>. “Cunningham Marshall, Aurel Smith, Thomas Stein gibi araştırmacılara göre, Şahi Tigin yazılı sikkeler, Türk Şahilere aittir Bunların arka yüzündeki alevli haleli tanrı, Smith’e göre Multan güneş tanrısıdır”<sup>40</sup>.

Horasan Türklerinin İslamiyeti kabul edip, Gazneli Mahmut’un Amu Derya’nın güneyinde devlet kuracağı devrede, sikkelerde bol ay yıldız işareti vardı<sup>41</sup>.

Orta Asya’ya baktığımız zaman, “Ari milletlerin kadim ili olan bölgelerde, *doğan güneş memleketi* Horasan’da ve Sogd’da güneş ibadeti hakimdi”<sup>42</sup>. Budist Kuşan ve Part imparatorlukları iki erken Orta Asya merkezidir ve her iki bölgede de hükümdarlarda, astral tanrılara mahsus işaretler bulunmaktadır.

Örneğin; “Chou prototiplerine benzeyen ortası noktalı güneş ve 45° eğik, çizgili hilal motifleri, Kuşan tanrıçası Nanaia ve hükümdarların taçlarında ve alametlerinde görülür. Güneş veya ay tilgeninin etrafında toparlak yıldızların dizilmesinden oluşmuş motif, hem Kuşan işaretleri arasında, hem proto-Türk Chü-ch’ü veya Tabgaç devri Turfan eserlerinde de vardır ve Batı Türk devrine kadar Türkistan’da görülecektir”<sup>43</sup>.

Orta Asya’da etkiler, sikkelerde de görülmektedir. Özellikle ay, yıldız ve hilal’in kullanımı dikkat çekmektedir. “Bu devirde Kuşan, ve Kuzey Asya etkileri göze çarpar. Işıkları açılı olan Part ve Chü-ch’ü güneşinden geliştirilmiş gibi gözükken beş uçlu Türk yıldızı, Gobl’ün kanaatine göre ilk olarak, Ak-Hun sikkelerinde gözükür ve tıpkı Türk ay-yıldızı gibi hilalle birlikte”<sup>44</sup>.

Mahayana Budizmi Türk ikonografisi üzerinde çok etkilidir. Bazı motiflerin taşıyıcısı olarak proto-Türk sayılan Chü-ch’ü ve Tabgaç hükümdarları gösterilir. İlk Kök-

---

<sup>39</sup> A.g.e., s.93

<sup>40</sup> A.g.e., s.94

<sup>41</sup> A.g.e.

<sup>42</sup> A.g.e., s.67

<sup>43</sup> A.g.e., s.69

<sup>44</sup> A.g.e., s.70

Türk ve Batı Türk kağanlarının ve hatunlarının da bazıları Budistti ve abideler yaptırmışlardı.

“Mahayana Budizmindeki evren düşünceleri, Chou devri Çin tasavvurlarına çok benzer, fakat Hint etkilerini de yansıtır. [...]Mahayana tapınağı ve mukaddes şehri de Çin'deki imparator şehri gibi evrenin planına uygundu. Bu plana göre “*mandala*” (Türkçesi mandal) denen tapınak, evren gibi dört yöne çevrili bir bina olarak yapılırdı. Ortadaki ana tapınak kubbeli olurdu. Dört yöndeki dört tapınakta yön tanrılarının heykelleri bulunurdu. Bu kozmik tanrıların astral alametleri vardı”<sup>45</sup>.

“Astral alametler taçlarda ve sikkelerde (kut veren tanrı olarak) gözüktü. Tanrılar güneş ve ay tilgenlerini, parlaklık simgesi olarak ellerinde tutar şekilde tasvir edilirdi. [...]Kozmik simgelerinin somut bir şekilde gösterildiği figüratif mandal'larda da astral alametli tanrılar ve güneşle ayın somut şekilleri yer alırdı”<sup>46</sup>.

“Mandala, Hint kültür ortamında ortaya çıkan, evreni betimlemek amacıyla yapılmış, simgesel anlam yüklü resim ve geometrik şemaların adıdır. [...]Büyükevren ve küçükevren (insan bedeni) arasındaki karşılıklılık ilkesi ile benzeşim kuramı da mandalının biçimlenişinde önemli bir rol oynamıştır. [...]Kimi zaman bir şema, bir resim, bazen de bir heykel grubu ya da bir tapınağa dönüştüğü olmuştur. Başlangıçtaki zaman ve mekanın birliğini simgeleyen bu kutsal yer, eski Hint'te evrenin bir özeti olarak kabul edilmiştir. [...]Hindu geleneğe özgü felsefi kurguların çizgisinde içrek nitelikler yüklenen mandalaların Budizm'in ileri evrelerinde daha mistik ve törensel bir zenginliğe kavuştuğu görülür. [...]Hint inançlarına göre bir mandala oluşturulurken, bir uzay parçası din dışı ortamdan kesilip ayrılarak herhangi bir tanrının yaşadığı yer haline dönüştürülmektedir”<sup>47</sup>.

---

<sup>45</sup> A.g.e., s.71

<sup>46</sup> A.g.e., s.72

<sup>47</sup> Hüseyin Alantar, **Motiflerin Dili**, İstanbul, Yorum Yayıncılık Ltd. Şti., A4 Ofset Matbaacılık San. Tic. Ltd. Şti., 2007, s.153

Mandalayı şematik olarak incelediğimizde, “iç içe geçmiş üç bölmeli (aşamalı) bir plana göre tasarlandığı ortaya çıkar”<sup>48</sup>.

“Bir mandala oluşturulurken en çok kullanılan betiler, kare ve üçgenlerdir. Bunların içlerine ve arasına belli bir aşama düzenine göre tanrı, melek, insan, şeytan, hayvan, bitki, nilüfer çiçeği imgeleri ve manzara resimleri serpiştirilir. [...]Genelde merkezde bulunan dairede baş tanrı, onu çevreleyen daireler içinde ise önem sırasına göre ikinci derece diğer tanrıların yer aldığı görülür”<sup>49</sup>.

“Burada görülen tanrı imgeleri belirli erdemlere ve insan üstü bir boyuta göndermede bulunur”<sup>50</sup>. “Oldukça değerli anlamlar yüklü çizenek(diyagram) içinde yer alan dörtgen biçim, genellikle içinde tanrıların yaşadığı sarayı simgeler. [...]Yapıyı oluşturan ana öğeler beden, söz ve tını simgelediğinden saray bedeninin, sözün ve tının mandalası diye 3 bölüme ayrılır. [...]Ayrıca dikkatli bir inceleme ile en ortadaki nilüfer çiçeğinin yapraklarının ana ve ara yönleri gösterdiğini saptarız”<sup>51</sup>.

Budizmi benimseyen Uygur Türklerinin etkisiyle Anadolu’da milat öncesinde görülür. İslam dünyasında da evren şemaları dünyayı evren ötesindeki gerçeğe ulaşmayı sağlayan bir araç olarak betimler. İnsan bedeni veya bir evren imgesiyle Tanrı’ya ulaşılır ve kullanılan bu obje mandalaya dönüşür<sup>52</sup>.

Yıllar içinde İslam dünyasında da mandalayı andıran pek çok örnek görülecektir. Hz.Muhammet’in fiziksel niteliklerini ve örnek davranışlarını anlatan Hilye-i Şerifler, üç geçişli bir geometrik şemada yapılandırılmıştır. Hz.Muhammet’in dünyayı ışıyla aydınlattığı inancına dayanarak orta kısmı güneşi andırır<sup>53</sup>.

---

<sup>48</sup> A.g.e., s.154

<sup>49</sup> A.g.e., s.155

<sup>50</sup> A.g.e., s.157

<sup>51</sup> A.g.e., s.158

<sup>52</sup> A.g.e.

<sup>53</sup> A.g.e.



**Resim 7: “Tantrik yantraların en önemlisi olan”ÇRİ YANTRA<sup>54</sup>.**



**Resim 8: Ortasında ALLAH sözcüğü bulunan Mandala tarzı bir betimleme<sup>55</sup>  
(Çifte Minare –Erzurum).**

Mandalaların tarih içindeki değişimine bakarak inançların semboller ve sanat üzerindeki etkilerini çok net görebilmekteyiz.

Göçebe Türklerin etkilerinin, Proto-Türk’lerden itibaren gittikleri her coğrafyada gözlemlendiğini belirtmiştik. Bu etki Kuşan ve Ak-hun devrelerinde de görülmüştür<sup>56</sup>. “Duvar resimlerinde güneş tilgeni, al, ay tilgeni beyaz olarak görülür”<sup>57</sup>.

“İslamiyete geçen ilk büyük devleti Hakanlı (*dipnot:41 Kaşgari'nin “Hakanlı” adını veya “Türk” adını verdiği ve modern tarihçilerin “Karahanlı” ismiyle andığı soydur.*) çevresinde Çin ve Türk kozmolojisinin Budizm ve İran etkilerinden geçerek aldığı şeklin bu sefer İslamiyete göre değiştirildiği gözlemlenir”<sup>58</sup>.

---

<sup>54</sup> A.g.e., s.154

<sup>55</sup> A.g.e., s.166

<sup>56</sup> Emel Esin, **Orta Asya'dan Osmanlı'ya Türk Sanatında İkonografik Motifler**, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, Yaylacık Matbaası, 2003

<sup>57</sup> A.g.e., s.73

<sup>58</sup> A.g.e., s.98



“Genel şekilde kozmik düşünce, kadim Çin ve Türk ilkesine sadıktır ve gökle yer kavramları temel olarak kalmıştır. Güneş ve ay ikinci dereceden parlaklık simgeleridir. Güneş yine hükümdarın işaretidir”<sup>59</sup>. “Güneş ayrıca da doğru ‘törü’, kanun ve adil, nizamlı bir cemiyette doğan kut işaretidir”<sup>60</sup>.

İslamiyetin Kabulünden sonra ilk Müslüman Türk beldesi olan Taşkent sikkelerinin astral işaretlerine bakılacak olursa Orta Asya astral işaretlerinin hiç değişmediği görülür.

“Bir merkezi tilgen ve sekiz noktadan ibaret astral alamet Kadir Ahmet Han sikkesinde yer alır. Hilal işareti pek çoktur. [...]Hilal, bizimki gibi al olan Hakanlı bayrağının aleminde de kullanılmış görünmektedir”<sup>61</sup>.

“Kün-ay motiflerinin çeşitli şekilleri de Hakanlı sanatında ve sikkelerinde tekrarlanır. 1018 tarihli Semerkand’da basılmış Hakanlı sikkesinde Arapça ‘ilik’kelimesi üstünde, Çin usulünde noktalı daire şeklinde güneş ve dolunay vardır. [...]Erken Müslüman Türk devri Türkistan paralarında da köşeli yıldız veya güneş motifi pek çoktur. [...]Selçuklu sikkelerinde yer alan bu köşeli güneş veya yıldız, Mühr-ü Süleyman adı altında İlhanlı ve Osmanlı ikonografisinde de geçecektir”<sup>62</sup>.

Türk Hakanlılarının astral nitelikli alametleri diğer Türk devletlerini etkiledi ve hep aynı işaretler tekrarlandı. Göğün ateşli parlaklık simgesi olan kün-ay Türk tarihinde bir simgesi olmuştur<sup>63</sup>.

“Türk İslam Sanatı Tarihi, Türk topluluklarının dokuzuncu yüzyıldan itibaren yavaş yavaş islamiyeti kabul etmesiyle başlamakla birlikte, bu devre sanatının kronolojisi genel olarak Karahanlılar (992-1211) ile başlamaktadır”<sup>64</sup>. “Tamamen Orta Asya geleneklerine bağlı olarak kurulmuş olan Karahanlı Devletinin esasını Karluk Türkleri oluşturuyordu”<sup>65</sup>.

---

<sup>59</sup> A.g.e., s.99

<sup>60</sup> A.g.e., s.100

<sup>61</sup> A.g.e., s.102

<sup>62</sup> A.g.e., s.103

<sup>63</sup> A.g.e.

<sup>64</sup> Yaşar Çoruhlu, **Türk İslam Sanatının ABC’si**, Kabcacı Yayınevi, İstanbul, Yayıncılık Matbaası, 2000,s.9

<sup>65</sup> A.g.e., s.10

Türk İslam sanatı tarihi kronolojisinin Karahanlılarla başlamasının en önemli nedeni bu devletin İslam dinini resmi din olarak kabul etmesidir.

“İslamiyetten önceki Türk sanat ve kültürünün çeşitli unsurları, yine ilk olarak Karahanlılar tarafından İslamiyetten sonraki Türk sanatına aktarılmıştır”<sup>66</sup>.

Örneğin; “Çok önemli mimarlık anıtları olan türbeler ve kümbetler, İslamiyetin getirdiği ilkelerin etkisiyle değil, İslamiyetten önceki Türk geleneklerinin korunması sonucu ortaya çıkmıştır”<sup>67</sup>. “Budist mimaride yer alan ve çeşitli işlevleri olan kuleler, işaret kuleleri, çeşitli yapıdaki köşe kuleleri, Türk mimarisinin prototipini oluşturmuşlardır”<sup>68</sup>.

Eski Türk mimarisinin en etkili olduğu mimari eserlerden biri de kervansaraylardır. Ayrıca, kubbeler biçimini eski geleneklerden almıştır. (lotus kubbe geleneği) Karahanlı devrine ait bazı yapılarda tümüyle Orta Asya mimarisi görülür. Karahanlı devrine ait olduğu sanılan Hazara camiinde Chou devrinden beri gelen Hun, Göktürk ve Uygur devirlerindeki uygulamalar görülür<sup>69</sup>.

Büyük Selçuklu devrinin ise en önemli örnekleri sayılan mezar anıtları, kümbet ve türbe tamamen Orta Asya ve Türk mimarisinden kaynaklanmıştır.

Konumuz olan şemse motifi de öteden beri gelen sembollerden biridir. Her ne kadar başlangıçtaki anlamını ve önemini yitirmiş olsa da Türkler bu motifi kullanmaktan asla vazgeçmemişlerdir.

### 1.2.1. Mitoslar

İlk insan topluluklarından bu yana görülmekte olan somut bir güce inanma, tapınma isteği beraberinde bu inançları güçlü ve anlamlı kılacak söylemlerle yüzyıllardır kuvvetlendirilmeye çalışılmıştır. Bu çabanın asıl amacı ise inanç sistemi aracılığıyla evrenin, hayatın gizini çözmeye yöneliktir. Mitoloji, bu noktada karşımıza çıkmaktadır. Bir

---

<sup>66</sup> A.g.e., s.10

<sup>67</sup> A.g.e., s.13

<sup>68</sup> A.g.e., s.14

<sup>69</sup> A.g.e.

kültürün nesilden nesile aktarımı genellikle sözlü olarak yapılır. Bundan dolayıdır ki kültürlerde mitoslar önemli bir yer tutar.

“Tüm mitolojilerde ilk ana baba, gökyüzü ve yeryüzü tanrılarıdır. [...]Bir başka ortak özellikte, evreni oluşturan ve yaşamı var eden birden çok ilahi gücün var olduğudur”<sup>70</sup>.

Kimi mitolojilerde başta tanrı vardır; evreni yaratır. Bazı mitolojilerde ise tanrı sonradan ortaya çıkar ve tüm varlıkları yaratır. Mitos, doğaüstü varlıkların başarıları sayesinde bütün gerçekliklerin nasıl yaşama geçtiğini anlatır<sup>71</sup>.

Mitosları tarihsel süreç içinde incelediğimiz zaman, hemen hepsinin herhangi bir objeyi veya doğa olayını tapınma imgesi olarak kabul ettiğini görürüz. Örneğin, “Yakut’larda en çok saygı gören kuş kartaldır. [...]Kartal kanatlarını ilk sallamaya başladığında buzlar erimeye başlar, ikincisinde ilkbahar gelir.

Kartal kültü ile ilgili geleneklerden anlaşıldığına göre, eski çağlarda bu kuş güneş ve Gök-Tanrı’nın sembolü sayılmıştır. [...]Güneşle ay ayrıca Türk-Moğollarda bir destan çevriminin iki kahramanını da temsil eder”<sup>72</sup>.

M.Ö 88 yılından kalma bir belgede ilk proto-Türk Chou’ların atasının *darı tanrısı* olduğunu görmekteyiz<sup>73</sup>. “Gök-tanrı kavramının eski Türk dinlerinde önemli bir yer tuttuğu konusunda somut belgeler vardır.M.Ö 176 yılında Kağan Mete Çin hükümdarına yazdığı bir mektupta kendisini tahta Gök-Tanrı’nın çıkardığını bildiriyor”<sup>74</sup>.

Eski Türk topluluklarının hepsinde bu tip doğaya inanma etkilerini görebiliriz.Bu etkilerin çok büyük bir kısmını güneş, ay,ve yıldızlar oluşturmaktadır. “Babil’de *Şamas*, güneş tanrısıydı.*Malakbel* doğan güneşi temsil ediyordu”<sup>75</sup>.

---

<sup>70</sup> Zühre İndirkaş, **Türk Mitosları ve Anadolu Efsanelerinin İz sürümü**, Ankara ,İmge Kitabevi Yayınları, Pelin Ofset, 2007, s.11

<sup>71</sup> A.g.e.

<sup>72</sup> **Dinler Tarihi Ansiklopedisi**, İstanbul, Gelişim Yayınları, Cilt:3, s.483

<sup>73</sup> A.g.a., Cilt:3

<sup>74</sup> A.g.a., Cilt:3, s.488

<sup>75</sup> A.g.a., Cilt:3, s.493

“Eski Mısır’da *Ra* güneş tanrısıydı. [...]Akatlarda *Sin* göklerin ve yeryüzünün hükümdarı ama ay tanrısı, oğlu *Şamas* ise güneş tanrısıydı”<sup>76</sup>.

“Şamanizm, milattan önceki yıllardan bu yana Türklerin ve çevrelerindeki toplulukların, İç Asya ve Orta Asya’da yaşadıkları bölgelerde uyguladıkları ve şaman ya da kam adı verilen din adamları aracılığıyla gerçekleştirilen bir inanç ve uygulamalar bütünüdür. [...]Şamanizm, erken devir Türkleri ve onların komşuları arasında çok daha eski çağlardan itibaren totemist inançlar, ata kültleri, doğa kültleriyle birlikte görülmektedir”<sup>77</sup>. Şamanizm’de güneş ve ayın kötü ruhlarla mücadele ettiğine inanılır.

Bu inanca göre evren üst üste katlardan kuruludur. Yukarıdaki 17 kat ışık evreni, aşağıdaki 7. veya 9. kat ta, karanlıklar evrenidir. İnsanlar bu iki evren arasında bulunan yeryüzünde otururlar. Koruyucu ruhlar, tanrılar ışık dünyasında, kötü ruhlar karanlıklarda yaşar.

Eski Türk’lerde şaman sözü yoktur, onun yerine “kam” kavramı kullanılır. Eski Türkler tapınaklarda din törenlerini yöneten özel görevliye “kam” derler. Şamanlığın güneyden kuzeye yayılışında Budizm etkisi sezilmekteydi.

“Ay ve güneşe tapınma, çeşitli Türk topluluklarında olduğu gibi Kazaklarda da yaygındı. [...]Bir Kazak efsanesinde eskiden güneş ve ayın iki güzel kız olduğu anlatılmaktadır”<sup>78</sup>.

“Gökyüzüne tapma, eski Mezopotamya insanının belki de ilk dinsel tecrübesi olmuştur. [...]İnsanoğlu gökyüzünün yüceliğini ve onun karşısındaki kendi güçsüzlüğünü görünce manevi kuvvetleri kabul etmek zorunda kalmıştır. [...]İlkel Mezopotamya insanı kendisinden de üstün bir varlığın belirtilerini sezer gibi olduktan sonra onu kişiselleştirmeye başlamış ve böylece göktanrısı ANU doğmuştur”<sup>79</sup>.

---

<sup>76</sup> A.g.a., Cilt:3, s.494

<sup>77</sup> Yaşar Çoruhlu, **Türk Mitolojisinin Anahatları**, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, Yayıncılık Matbaası, 2002, s.15

<sup>78</sup> A.g.e., s.23

<sup>79</sup> **Dinler Tarihi Ansiklopedisi**, İstanbul, Gelişim Yayınları, Cilt:3, s.497

Babil din adamları yıldızları inceleyerek, her yıldızın bir anlam vermiş ve böylece bir yıldız teolojisinin doğmasına sebep olmuştur. İnsanoğlunun kaderinin yıldızların durumlarına, yer değiştirmelerine bağlı olduğuna inanmışlar, böylece astrolojinin kurulmasına yol açmışlardır<sup>80</sup>.

“Mezopotamya uygarlığı Sümerler ve Samiler gibi iki büyük etnik grubun bir araya gelmesinden oluşur”<sup>81</sup>.

“Sümerlilerin ve Babillilerin ulusal kahramanı olan Gılgamış ise yine efsanevi bir sülale olan Uruk hanedanındandır ve 120 yıl süreyle hükümdarlık yapmıştır. Sümer mitolojisinin son derece zengin olması bu kavmin ne ölçüde hayalci ve duygusal olduğunu göstermektedir”<sup>82</sup>.

Samilerin Sümerleri egemenliği altına almasından sonra, Sümerlere oranla daha ileri bir dine sahip olan Samiler, tanrılarını Sümer pantheonu ile birleştirdiler.

“Gökyüzü, Babil Pantheonunun baş tanrısıydı. [...]Eski Mezopotamyalılara göre evren, bir krallıktı. Bu krallığın hakimi ve sorumlusu Gökyüzüydü .Bütün doğa olayları da gökyüzünün emrindeydi”<sup>83</sup>. Güneş ve ay’a da tapılırdı. Babil, önemli bir tarım ülkesi olduğundan, bereket tanrılarına çok önem verirlerdi ve çoğunlukla kadın biçiminde tasvir ederlerdi.

“Asur-Babil din adamları, öteki antik halklar gibi sayıları çok fazla olan tanrılarını üçlü tanrı topluluklarında birleştirmiştir. Bu üçlemelerden en ünlüsü belli bir dönemden sonra Asur-Babil pantheonunun en üst noktasına yerleştirilen Anu-Enlil-Ea üçlemesidir. Bu üçlemeyi meydana getiren figürler Gökyüzü-Yeryüzü ve Okyanustur. [...]Buna benzer ikinci bir üçleme de Ay Tanrısı Sin, Güneş Tanrısı Şamas ve Venüs Tanrıçası İhtar’dan oluşmuştur”<sup>84</sup>.

---

<sup>80</sup> A.g.a., Cilt:3

<sup>81</sup> A.g.a., Cilt:3, s.545

<sup>82</sup> A.g.a., Cilt:3, s.546

<sup>83</sup> A.g.a., Cilt:3, s.547

<sup>84</sup> A.g.a., Cilt:3, s.548

Sonraları, Samiler tanrılarını Sümer tanrılarına benzetmeye çalışmış, yeni yeni tanrılar ortaya çıkmıştır. Bütün tanrıçaları kişiliğinde toplayan “İştar” buna örnektir. Asur ve Babillilerin tanrı anlayışında “tanrıların kişileştirilmesi” ve “çok nüfuslu olmaları” özelliği dikkat çekmektedir<sup>85</sup>.

“Bedenleri insana benzeyen tanrılar, insanlar gibi giyinir, süslenir, uyur ve yemek yerlerdi”<sup>86</sup>. “Tanrılar da insanlar gibi “evlerde” ya da “saraylarda” otururlardı. Onların yeri genellikle gökyüzüydü. [...]İnsan biçimciliğin yanı sıra tanrılar sembollerle tasvir etme eğilimi de belirmeye başladı”<sup>87</sup>.

“Sözgelimi tanrı “Anu” hiç insan biçiminde canlandırılmamıştı. Sembölü bir taht ve yıldızlarla süslenmiş bir taçtı. [...]Boğa, Ay Tanrısı “Sin”in simgesiydi. “Sin” hilal ile, “Şamas” ise bir güneş kursu ile temsil edilirdi. İştar’ın sembolü iki yılanın sarıldığı değneğin ucunda duran yıldızdı”<sup>88</sup>.

“Anu, mutlak anlamda ilk tanrıdır. O gökyüzüdür ve bütün tanrıların en yücesidir. Bu yüzden ona “tanrılar babası”ve “tanrılar kralı” denir. [...] Pantheonadaki bütün öteki tanrılarda somut doğa olgularının simgesini bulmak mümkündür. Oysa Anu’nun soyut bir özelliği vardı, o hareketsiz ve anlaşılması imkansız bir tanrıydı. Anu, Enlil ve Ea birlikte kozmik üçlemeyi meydana getirir. Gökyüzü(Anu), Su(Ea),üzerinde yüzen toprağı(Enlil) örter”<sup>89</sup>.

“Ay Tanrısı Sin’dir. Ondan sonra Güneş ve Venüs gelir. [...]Şamaş’ın (güneş) ikiz kız kardeşi olan İştar, Sin’in kızıydı ve asıl önemini Hammurabi döneminde kazanmıştı. O günlerde İştar adı Tanrıça anlamına geliyordu”<sup>90</sup>.

Mezopotamya dinlerindeki diğer tanrılara bakacak olursak; “Adad; fırtınalar, yıldırımlar, yağmurlar ve gök gürültüsü tanrısıdır. (hem iyilik, hem kötülük) Simgesi

---

<sup>85</sup> A.g.a., Cilt:3

<sup>86</sup> A.g.a., Cilt:3, s.549

<sup>87</sup> A.g.a., Cilt:3, s.550

<sup>88</sup> A.g.a., Cilt:3, s.551

<sup>89</sup> A.g.a., Cilt:3, s.553

<sup>90</sup> A.g.a., Cilt:3, s.556

tanrısal kuştur. Nimurta; savaşçı bir tanrıdır. Boyu gökyüzüne kadar ulaşır. Tamuz, bitki tanrılarının en ünlüsüdür. (Tamuz ayı ekin biçme ayıdır.) Marduk, düzen tanrısıdır ve hiçbir doğulu tanrı Marduk kadar üne kavuşmamıştır<sup>91</sup>.

*“Sen ulu dağlardan çıkınca, Şamaş,  
Görününce ulu dağlardan,  
Kaynakların bulunduğu dağlardan gelip,  
İnsan yazgılarının belirlendiği,  
Yerle göğün birleştiği Dulazag’dan çıkınca sen,  
Göğün dibinden çıkınca sen,  
Hak elde etmek için ilerler senin önünde büyük tanrılar.  
Anunnakiler ilerler bilgelikli söz etmek için,  
Ve insanlar ve uluslar hep birlikte sana bağlar umutlarını.  
Kendi kendine yürüyen hayvanlar, dört ayaklılar,  
Gözlerini çevirirler senin ulu ışığına doğru”<sup>92</sup>.*

Anadolu dinlerini mitolojik açıdan incelediğimizde çok tanrıca doğa dinleriyle karşılaşırız.

“En eski Anadolu insanı da, sonrakiler gibi göklere, sulara, yere tapıyordu. [...]Bütün doğa varlıkları birer tanrıydı”<sup>93</sup>. Hitit’lerden önce aynı bölgede yaşayan Hattilere güneş, ay, yıldızlar, Gök-Tanrı’nın yönetimindeydi. “Hattilerin ikinci tür tanrıları yer tanrılarıydı. Yeryüzünde geçen toprakla ilgili olaylar bu yeryüzü tanrılarının denetimindeydi. [...]Üçüncü tür tanrılar su tanrılarıydı”<sup>94</sup>.

---

<sup>91</sup> A.g.a., Cilt:3

<sup>92</sup> A.g.a., Cilt:3, s.558

<sup>93</sup> A.g.a., Cilt:3, s.561

<sup>94</sup> A.g.a., Cilt:3, s.562

Hattilerde tanrılar gördükleri işler bakımından iyilik ve kötülük tanrıları olarak 2'ye ayrılırdı ve bu iki tanrı sürekli birbirleriyle savaşırlardı. “Hattilerin inançlarına göre bütün doğa varlıkları canlıdır. [...]İyi ruhlarla kötü ruhlar bu doğa varlıklarına sinmiştir. [...]Dinsel törenlerin, tapınmaların en büyükleri güneşe karşı düzenlenirdi”<sup>95</sup>.

“Anadolu’da ortaya çıkan bütün ilkel dinlerde üçlü bir yapı vardır. Gök, yer ve su yapının çatısını kuran üçlüdür. [...]Yeryüzünde büyük dağlar, denizler, gökte güneş, ay birer tanrı olarak saygı görür. [...]Tanrılar kendi arasında özel bir topluluktur”<sup>96</sup>. Hititler, Luviler, Urartuların dinleri de çok tanrıca doğa dinidir.

Anadolu dinlerinde, ikinci dönem diye adlandırılan dönemde bir eylem insanüstü bir nitelik kazanınca tanrısal olur. Tanrısal eylemlerle insancıl davranışların daha gerçek bir niteliğe büründüğü, inanılan tanrıyı kendi gibi düşünmeye başladığı dönemdir.

“Bu dönem dinlerinin Hititliler, Luviler, Urartular aracılığıyla; Yunan, Roma ve Avrupa uluslarını da etkilemiş olması da söz konusudur. [...]İkinci dönem Anadolu dinlerinde birinci dönemde olduğu gibi 3 ayrı nitelik görülür. Gök-Yer ve Su tanrıları Bu üç düzeni kaplayan Tanrı topluluğunun üç ayrı özelliği vardır. Koruyucu, besleyici, yıkım getirici. [...]Hitit tanrıları içinde en ünlüsü “*Kupapa*”dır. [...]Kupapa,bir gök tanrıçasıydı, insan biçimindeydi. Sayısız memelerinden, evrene bolluk saçıyordu”<sup>97</sup>. Sümerlerin bu inançta etkisi vardır.

“Hitit dininde tanrılar bir de koruyucu, yıkım getirici olmak üzere 2'ye ayrılır. [...]Kupapa, koruyucu bir tanrıdır. [...]Kamruşşaba adlı kraliçe tanrıça koruyucu görevi olan bir tanrıçadır; Arinna ilinin güneş tanrıçasıdır. [...]Hitit dinine göre her doğa olayı, bir tanrının kişiliğinde dile gelir, gerçekleşir. [...]Bu tanrılar arasında en yüce sayılanı güneş tanrısı “*UTU*”dur.(*iştanus*) Yeryüzüne aydınlık saçan, güleryüz gösteren, insanlara iyilik eden bu tanrıdır. [...]Hitit dininde iyilik tanrılarının yanında kötülük tanrılarının da yer aldığı görülür. Bu tanrılar genellikle fırtınalar, kasırgalar yaratan, ortalığı allak bullak eden

---

<sup>95</sup> A.g.a., Cilt:3, s.563

<sup>96</sup> A.g.a., Cilt:3, s.563

<sup>97</sup> A.g.a., s.564



öfkeli varlıklardır”<sup>98</sup>. Luvilerde, gökleri aydınlatan, yeyüzüne ışık saçan, en büyük tanrı, güneş tanrısı “*Tivat*”tır<sup>99</sup>. “İkinci güneş tanrısı “*Şimege*”dir. Bu tanrı’da, Tivat gibi karanlıklarla, kötülük tanrılarıyla savaşır. [...]Hititlerin benimsediği bütün tanrılara inanan Urartu toplumunun da en büyük tanrısı güneş tanrısı “*Ardini*”dir. Ardini’nin buyruğu altında daha bir çok yardımcı tanrı vardır. *Nolaini, Hutuni, Sebitu, Arsimela*. Bu tanrılar, su tanrıları, yer tanrıları diye adlandırılarak doğayı yönetirler. Urartu dininde, başta güneş olmak üzere bütün gök varlıkları ve yeryüzündeki yüksek dağlar kutsaldı (özellikle Ağrı Dağı)”<sup>100</sup>.

Bir ulus için en önemli olay savaş ise, en büyük ve güçlü tanrı savaş tanrısıdır. Son dönemde ulusların bilgi alanında gelişmesi ölçüsünde tanrılar olağanüstü erkle donatılmıştır. Bilici, sanatsever tanrılar ortaya çıkmıştır. Bütün sanatçılara esin gönderildiğine inanılırdı. Bergama, Lidya, Frigya, Likya sanatçıları bu gibi özellikler taşırdı ve bu yüzden de Anadolu’da sanatla din elele yürümeye başlamıştı<sup>101</sup>.

Anadolu’da, Hititlerle birlikte göçler yüzünden başka dinlerde doğmuştur. Öz bakımından doğa dini olmalarına rağmen, çevre özellikleri bakımından oldukça değişiktir. Bu dinler de, kuruluş bakımından çok tanrıcı inanca bağlanır. Eski dinlerde bu dönem dinleri arasında farklar vardır. Örneğin, tanrıların en küçük, en duygusal insan işlerine karışması ve ulusal bir biçim, yerli özelliklerini yansıtan anlam kazanmasıdır<sup>102</sup>.

“Türklere ait birçok efsane, masal ve hikayede ay erkek, güneş dişi olarak algılanır. Bu Umay kültürle bağlantılıdır, çünkü bir tanrıça ya da dişi ruh olan bu ilah aynı zamanda güneşle de ilişkilendirilmiştir. Bu yüzden Anadolu Selçuklu mimarisine ait bir takım örneklerde erkek ve kadını temsilen (daire ya da ışıklı daire) içinde ay (hilal) ve güneş kabartmaları bulunmaktadır”<sup>103</sup>.

---

<sup>98</sup> A.g.a., Cilt:3, s.565

<sup>99</sup> A.g.a., Cilt:3

<sup>100</sup> A.g.a., Cilt:3, s.569

<sup>101</sup> A.g.a., Cilt:3

<sup>102</sup> A.g.a., Cilt:3

<sup>103</sup> Yaşar Çoruhlu, **Türk Mitolojisinin Anahatları**, İstanbul, Kabcacı Yayınevi, Yaylacık Matbaası, 2002, s.25

Anadolu'nun bilinen en eski kültü *ana tanrıça* kültürüdür. “Erken Demir çağında Anadolu'nun batısına doğru ilerleyip Pessinus'ta kybele adıyla öne çıkmıştır”<sup>104</sup>.

“Antik çağda, Batı Anadolu'da, Ephesos'ta önemli bir kült olarak görülen Ephesos Artemis kültü de Kybele'nin anlamsal boyutta devamı niteliğindedir. [...]Artemis, tanrıça Kybele'nin Batı Anadolu'da devamı niteliğinde önemli bir tanrıçadır.Çatalhöyük'teki ana tanrıçalarda Kybele'ye, Kybele'den Artemis'e sürülebilir ana tanrıçanın izinin Artemis'ten sonra Meryem Ana'ya kadar uzandığı görülmektedir”<sup>105</sup>. Bu örnekten açıkça anlaşıldığı gibi, efsaneler veya mitoslar hangi inançta doğmuş olursa olsun bir diğer toplumda ,o toplumun inancı doğrultusunda değışerekte olsa iz bırakmıştır.

“Güneş ve ayın kutsallığının günümüz Anadolu'sundaki Müslüman Türklerin inanışlarında da bazı izleri kalmıştır. [...]Harput'ta güneş doğarken uyuyan kişinin evinin bereketinin kaybolacağına inanılır”<sup>106</sup>.

Türkler Orta Asya'dan Anadolu'ya taşıdıkları Şamanist mitosları Anadolu'da karşılaştıkları zengin öykülerle yeniden biçimlendirerek yeni efsaneler oluşturmuş, bu efsaneleri yeni dinlerinin içinde yaşatmaya başlamıştır. Bu günün Türkiye'si Anadolu'nun her köşesinde Şamanist Türk mitoslarının birbiriyle harmanlandığı, eskinin yeninin içinde sürdüğü renkli efsanelerle doludur.

---

<sup>104</sup> Zühre İndirkaş, **Türk Mitosları ve Anadolu Efsanelerinin İzsürümü**, Ankara, İmge Kitabevi Yayınları, Pelin Ofset, 2007, s.66

<sup>105</sup> A.g.e., s.67

<sup>106</sup> Yaşar Çoruhlu, **Türk Mitolojisinin Anahatları**, İstanbul, Kabcacı Yayınevi, Yaylacık Matbaası, 2002, s.25

## 2.BÖLÜM

### 2. 16. ve 17. Yüzyılda Osmanlı Kumaş Sanatı

#### 2.1. Kumaşın Sözlük ve Ansiklopedik Karşılıkları

**Kumaş** *is. Ar. kumaş* 1. Pamuk, yün, ipek gibi şeylerden makinada dokunmuş her türlü dokuma<sup>107</sup>.

**Kumaş** (*Dok.*) Yünden, ketenden veya ipekten dokunmuş sade ve nakışlı dokumalara denir. Kumaş tabiri umumiyetle pamuk dokumalar hakkında kullanılmaz. Pamuktan dokunmuş olanlara *bez* denir. Umumi manada olarak her nevi dokumaya kumaş ismi verilmekte ise de *kumaş* tabiri bilhassa yün, keten veya ipekten, nakışlı veya nakışsız hertürlü dokumalar hakkında kullanılır<sup>108</sup>.

**Kumaş** *is. (ar. kumaş).* Eğilip bükülebilen lifli maddelerden keçeleştirme, örme, dokuma gibi yöntemlerle oluşturulan ve giysi yapımında, döşemecilikte kullanılan ince katman<sup>109</sup>.

#### 2.2. Kumaş Sanatı Hakkında

“İnsanlık tarihinin en eski sanatlarından biri kuşkusuz dokuma sanatıdır. Kumaş dokumacılığı, insanların soğuktan korunma, mevsimine göre giyinme, örtünme ve süslenme ihtiyacı sonucu doğmuştur. Zamanla dokumacılık gelişmiş, her milletin refah düzeyine, sanat ve teknik yeteğine göre ilerleme kaydetmiştir”<sup>110</sup>.

---

<sup>107</sup> Türk Dil Kurumu, **Türkçe Sözlük**, Ankara, Türk Dil Kurumu Basım Evi, 1998, s.1404

<sup>108</sup> Celal Esad Arseven, **Sanat Ansiklopedisi**, İstanbul, Milli Eğitim Basım Evi, 1950,s. 1169

<sup>109</sup> Ansiklopedik Sözlük, **Dictionnaire Larousse**, Milliyet Gazetecilik AŞ., Milliyet Gazetecilik AŞ. Ofset Baskı Tesisleri, Milliyet 1993-1994, Cilt:4, s.1465

<sup>110</sup> Nevber Gürsu, **Türk Dokumacılık Sanatı Çağlar Boyu Desenler**, İstanbul, Redhouse Yayınevi, 1988, s.17

Kumaş, günlük hayatın içerisinde aktif olarak kullanılması, bu kullanım sonucu yıpranması, diğer sanat dallarında üretilmiş eserlere nazaran daha nazik ve zaman aşımına dayanamaması sebebiyle günümüze çok az örneği ulaşmıştır.

Bundan dolayı Türk kumaş sanatıyla ilgili tarihi bilgileri minyatür, resmi arşiv belgeleri ve gezginlerin notlarından edinmekteyiz.

“Türk kumaşları gerek dokunuş, gerek malzeme ve gerekse desen zenginliği bakımından dünya kumaşçılığı içinde çok önemli bir yere sahip olmuş, Türk kültür ve zevkinin bütün inceliklerini yansıtmıştır”<sup>111</sup>.

13. yüzyıl Selçuklu dönemi kumaş dokumacılığına ait çok az bilgiye sahibiz. Selçuklularda kumaş sanatına ilişkin bilgileri minyatür ve çinilerdeki kıyafetlerden ve İtalyan gezgin Marco Polo'nun notlarından edinmekteyiz.

Marco Polo, 13. yüzyılda Çin gezisi dönüşü geçtiği Anadolu'da Selçuklu kumaşlarından bahseder. İtalyan gezgin Selçuklu kumaşlarını güzel, nefis ve çoğunlukla kırmızı renkte dokunmuş ipek kumaşlar olarak anlatır. Ayrıca bu kumaşların altın tellerle dokunmuş olduğunu ve Bizans kumaşları kadar güzel olduklarını ifade eder. Marco Polo, sadece Türk kumaşlarını satın alabilmek için güneyde bir limana Venedik'li, Ceneviz'li ve diğer yabancı tüccarların geldiğini ve limana nakledilmiş kumaşlardan satın aldıklarını bildirir.

Anadolu Selçuklu devletinin parçalanmasından sonra beylikler döneminde başkent Bursa 14. yüzyılda sanat ve ticaret merkezi olmasıyla birlikte hızlı bir şekilde gelişmiştir<sup>112</sup>.

“14. yy. kumaşları hakkında 13.yy'daki gibi çok az bilgi vardır. Tarihi kaynaklardaki belgelere göre 14. yy dokuma sanatı gelişmiş durumdaydı fakat 1402'de Yıldırım Beyazıt'ın Timurlenk'le yaptığı savaşlar sonucunda Bursa yağma edilip çok miktarda değerli eşya ve kumaş götürülmüş veya tahrip edilmiştir”<sup>113</sup>.

---

<sup>111</sup> A.g.e., s.17

<sup>112</sup> A.g.e.

<sup>113</sup> A.g.e., s.32

“14. yüzyılda Osmanlılar Selçuklu kültürünü devralıp kendi kültür ve sanat anlayışlarıyla harmanlayıp Osmanlı sanatı ve kültürünü oluşturan temelleri atmışlardır. Erken Osmanlı dönemi dediğimiz bu dönem Anadolu'nun savaş, istila ve kargaşa dönemine rastlar. Bu sebeple bu devre ait diğer sanat eserleri günümüze kadar gelmiş olduğu halde hiçbir kumaş örneği elimizde bulunmamaktadır. Bu da 14. yüzyıl kumaş sanatı hakkında bilgi edinmemizi engeller.

15. yüzyılda Bursa önemli bir ipekçilik merkezi durumundadır. Devlet ipeğin, Bursa'dan başka tarafa gitmemesi için sıkı önlemler almıştır. Böylelikle Bursa kumaş dokuma sanatı için ihtiyaç duyulan ipeği kolaylıkla sağlamıştır.

15. yüzyıl klasik Osmanlı sanatının temellerinin atıldığı bir dönemdir. Tüm sanatlarda olduğu gibi kumaş sanatında da desen bakımından saray sanatının üslup birliği korunmuştur.

Osmanlılarda dokumacılar, dokundukları kumaş adlarına göre loncalara ayrılmışlardır. Topkapı Sarayı Arşivi'ndeki “Ehl-i Hiref” defterlerinde Osmanlı döneminin lonca örgütleri arasında en kalabalık olanı dokumacılarıdır.

16. yüzyıl Osmanlı sanatının tüm dallarında şaheserler verildiği bir dönemdir. 16. yüzyılda kumaş sanatında Bursa'dan sonra ikinci dokuma merkezi İstanbul olmuştur. Saraya bağlı kumaş atölyeleri saraya iyi kumaşların dokunması sebebiyle İstanbul'da kurulmuştur. Saray kumaşları sanatsal ve teknolojik açıdan çok yüksek düzeyde kumaşlardı. Dolayısıyla 16. yüzyılın ikinci yarısından itibaren üretilen kumaşlar, cinsleri ve desenleri bakımından çok çeşitli ve zengindi.

Kısacası 16. ve 17. yüzyıllarda Osmanlı İmparatorluğunda kumaş sanatı teknik ve sanatsal yönlerden en üst seviyeye ulaşmıştır<sup>114</sup>.

“Türk kumaşlarının desenleri, diğer sanat kollarıyla üslup birliği içindedir. Çünkü diğer sanat kollarında olduğu gibi saray nakkaşhanesinde çizilen desenler ehil dokuma ustaları tarafından dokunarak nefis kumaşlar meydana getirilir.

---

<sup>114</sup> A.g.e.

[...]Osmanlı “saray kumaşları” diye adlandırabileceğimiz çok zengin malzeme ve desen içeren yüksek teknik ile dokunan kumaşlar, sultan, aile fertleri ve saray mensupları için özel olarak itina ile saray atölyelerinde dokutturulmuş ve Osmanlı saray süsleme sanatları arasında önemli bir yer almıştır.

[...]Ekonomik, ticari, sosyal nedenlerden dolayı dokuma sanatı, Osmanlı İmparatorluğu'nun yükselmesine paralel olarak gelişmiş ve dünyada eşine rastlanmayan bir düzene ulaşmıştır. Zamanla imalat çeşitlenmiş, zenginleşmiş ve güçlü bir sanat kolu haline gelmiştir”<sup>115</sup>.

“Osmanlı İmparatorluğunda kumaş sanatı İmparatorluğun siyasi ve ekonomik hayatına paralel olarak yükselerek 16. ve 17. yüzyıllarda bir cihan devleti olan İmparatorluğun görkeminin göstergesi olarak gerek teknik, gerekse sanatsal yönlerden en mükemmel çağını yaşamıştır. Devlet hazinesine en büyük geliri temin eden ipek, İmparatorluğun siyasi yönünü tayin etmiştir”<sup>116</sup>.

### 2.3. Kumaş Türleri

“Osmanlı kumaşları çoğunlukla, çözümlü zeminli ve desen takviye atkısıyla yapılır.

1. Damask – tek çözümlü – tek atkı grubu örgü ile desen elde edilir.
2. Brokar – çözümlü takviyesi veya atkı takviyesiyle desen elde edilir.
3. Kadife – hav çözümlüsüyle desen oluşturulur.

**Kemha:** Arşiv kayıtlarında çatma ve kadife ile beraber çok sık adı geçen ve özellikle kaftan yapımında kullanılan bir kumaş türüdür. Kemhanın çözümlüsü ve atkısı ipek, deseni yapan takviye atkısında ayrıca gümüş ve altın alaşımli telle dokunmuş ipekli bir kumaştır.

---

<sup>115</sup> A.g.e., s.17

<sup>116</sup> A.g.e., s.18

[...]16. yy.'da İstanbul'da saraya bağlı dokuma atölyeleri kurulması ile, kemha daha çok İstanbul'da dokunan bir kumaş özelliğine kavuşur.

[...]Türk kemhası yüksek tekniği ve kendine has deseniyle dünyaca tanınmış ve birçok yabancı ülkelere ihraç edilmiştir. Kemhaların deseni, tamamen Osmanlı saray sanatı paralelinde hiçbir yabancı etkisinde kalmadan çok çeşitlilik ve özellik gösterir. Bu durum çatmalarda aynı değildir. Çatmalarda yer yer İtalyan desenlerin etkisi görülür.

**Kadife:** Kemha ile beraber en çok kullanılan kumaştır. Çözüğü ipek, atkısı ipek, bazen de pamuktan olan havlu kumaştır. Atkısında klaptan bulunana telli kadife adı verilir. Kadife tekniği, çok eski kompleks bir tekniktir.

**Çatma:** Dokunuş ve tekniği itibariyle kadifenin bir cinsi olup, kabartma desenlidir. Çatmanın kadifeden farkı, zemine oranla süsleme havının yüksek oluşudur. Genellikle zeminleri klaptanlı olup desen ise kadife ve klaptan ile dokunmuştur.

Çatmanın cinsleri şunlardır; sade çatma, münakkaş çatma (desenli), müzehhep çatma (gümüş ve altın alaşımlı tellerle dokunan çatma).

**Seraser:** Seraser, atkı yüzlü bileşik bir dokuma türüdür. Desen çözgü tellerine alttan düz olarak bağlı takviye atkılarıyla dokunur. Desen altın alaşımlı telin sarı ipeğe, gümüş telin ise fildişi renk ipek iplik etrafına sarılmasıyla dokunur, fakat değerli iplikler ancak desenlerde dönüşümlü olarak kullanılır. [...]En pahalı ve değerli kumaş olan seraserin çözgüsü ipek, atkısı altın alaşımlı gümüş veya altın tel kullanılarak dokunur. [...]Seraserden tören ve hilat kaftanları yapıldığı gibi sarayda yastık yüzleri yapımında da kullanılırdı. Ayrıca sultan'ın yabancı hükümdar ve elçilere verdiği kıymetli hediyeler arasında seraser kaftanlar başta gelir.

**Zerbaft:** Bazı motifleri altın telle dokunan ipekli kumaştır. 16. yy.'ın ikinci yarısında arşiv kayıtlarında seraserle beraber adı çok geçer.

**Hatayi:** İpek ve klaptanla dokunmuş sert bir ipekli kumaştır. Çözüğü ham ipekten olup, kumaşa apre verir. 16. yy. İkinci yarısından sonra rastlanan bu kumaş, 18. yy.'a kadar birçok çeşitleriyle devam etmiştir.

**Kutnu:** Kutnu adı, pamuktan yapılmış kumaş anlamına gelir. Zamanla enine ipekten parlak, pamuktan mat çizgiler meydana getiren kumaşa bu ad verilmiştir. Çözgü telleri pamuk ve ipek olarak atılır. Ekseri atkı telleri pamuktur ve dokunduğu zaman enine yol görülür. Kumaş dokunduktan sonra, pişirilip yumuşatılması gereklidir ve sonrada perdahlanır.

[...]Kutnular, atlas ve kemhadan sonra en sık ve kalın kumaşlardır. Bu kumaştan özellikle erkek entarisi ve yazlık kaftanlar yapılmıştır.

**Atlas:** Avrupanın saten dediği ve en eski ipekli dokuma tekniğidir. Atkı telleri gizli kaldığından, çözgü yüzlü dokuma türüdür. [...]Kendisinden desenli, taraklı, yollu atlas cinsleri vardır.

Kemhadan sonra sıklık ve kalınlık itibariyle, kutnu ile beraber ikinci sırayı alan atlas kadın giyisilerinde, erkeklerde ise daha çok kemha kumaşı kaftan yapımında kullanılmıştır.

**Gezi:** Çözüğü ipek atkısı ipek ve pamuk iplik karışım, sık dokunmuş harelî kumaştır. Atkılar iplikle beraber birkaçkat ipektir ve ince çözgü ile dokununca, arada kalın atkı fark edilir. Kumaş daha sonra iki kızgın mengene silindir arasından geçirilerek ezmek ve sürtmek sureti ile kumaşın haresi yapılır. 16. yy.'dan sonra görülen gezi, dış kaftan yapımında kullanılmıştır. Bu kumaş astarlık olarak da kullanılır.



**Canfes:** Birtek kat çözgü, tek kat atkı sıra ile örgü gibi dokunur. Eskinin mat düz ipekli kumaşlarından. Kadın elbiseleri ve kaftanlarının etek içi, kol ağzı ve önlerini astarlamak için kullanılır.

**Serenk:** 16. yy.'dan sonra rastlanan, kaftan yapımında, tel yerine sarı ipek kullanılan kalın desenli bir kumaştır. Desenler ekseri çiçek veya beneklerden oluşur ve dokumasında zengin malzeme kullanılırdı. Serenk, aslında üç renk anlamına gelir, fakat sonradan daha çok renk kullanılmış ve altın tel yerine sarı ipek kullanılan kumaşa bu ad verilmiştir. Bu tip kumaş, son zamanlara kadar kadın-erkek entarilerinde, çocuk kaftanlarında kullanılmıştır.

**Sevayi:** İpek ve klaptanla dokunmuş, 18. yy. İkinci yarısına ait, ipekli kumaş cinsidir ve kadın elbisesi yapımında kullanılır<sup>117</sup>.

#### **2.4. 16. ve 17. Yüzyıllarda Osmanlı Kumaşlarında Şemse Motifi**

16. Yüzyılda oval şemse (madalyon) şeması kemhalara has bir motiftir. Oval şemse motifinden oluşan kompozisyonlar monoton bir özellik gösterir. Oval şemseli kompozisyonlar:

Düz zemin üzerine yapılmış oval şemseli kompozisyonlarda şemseler sonsuzluk prensibine uyarak, değişimli olarak sıralar halinde oluşturulmuş bir sisteme sahiptir.

Tek oval şemsenin bezemeli zemin üzerinde yer almasından oluşan kompozisyonlarda ise şemseler ince kontürlerle, bitkisel motiflerle bezenmiş zeminden ayrılmış ve tek sıra halinde veya değişimli olarak sıralanmıştır.

Çatmalarda görülen oval şemse kompozisyonları kemhalardan farklıdır. Çünkü, çatmalarda desenler teknik imkanlar dahilinde iki veya üç renkte ve yardımcı yabancı motiflerle oluşturulmuştur. Yani kemhalar ve diğer sanat dalları üslup birliği içindeyken çatmalarda tamamen farklıdır.

---

<sup>117</sup> A.g.e., s.24-27

Bileşik oval şemseli kompozisyonlarda ise üslup özellikleri her kumaş cinsinde aynıdır. Çünkü bileşik oval şemseli kompozisyonlar bütün kumaş cinslerinin teknik özelliklerine uygun düşer.

16. Yüzyıl saray sanatında görülen bütün üsluplar 17. yüzyılda da başarıyla uygulanmıştır.17. yüzyılın ilk yarısında kumaş sanatı 16. yüzyılda ki başarısını sürdürmüş, hatta bu dönemde dokunan kumaşlarda daha yüksek teknik özellikler görülmüştür. Yüzyılın ikinci yarısında ise Osmanlı kumaş sanatı diğer saray sanatlarında da görüldüğü gibi batı etkisine girmiştir.

17. yüzyılda kemhalarda oval şemse şeması tam bir serbestlik kazanır. Şemseler bu dönemde kendi kontürleriyle değil zemini süsleyen çiçekli ve bitkisel bezemelerle oluşturulur.

Çatmalarda 17. yüzyıl ilk yarısında 16.yüzyıldaki üslup özellikleri devam etmiş olup 17. yüzyılın ikinci yarısından itibaren çiçek motifleri büyümüş ve kumaşın tüm enini kaplamıştır. Aynı zamanda, bu dönemden itibaren ovalden çok yuvarlak şemse motifleri kullanılmış ve sonsuzluk prensibine uyularak, değişimli olarak sıralanmışlardır. Bu tip kompozisyonlar, çatmaların teknik özelliklerine uygun olup son derece dekoratiftirler<sup>118</sup>.

Aşağıdaki Resim 9, ve Resim 10,11,12,13.14'teki kompozisyon şemaları aynı dönemlerdeki çinilerde de görülmektedir.

---

<sup>118</sup> A.g.e.



Resim 9: 16. yüzyıl Osmanlı işlemesi 93x55 cm, özel koleksiyon<sup>119</sup>.

<sup>119</sup> Martina Müller-Wiener, *Türkisch-Osmanische Keramik*, Miller-Druck Traunstein, 2004, s.58



**Resim 10: 16.yy. üçüncü çeyreği, bir kemha türü olan serenk, Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul<sup>120</sup>.**

<sup>120</sup> Nurhan Atasoy, Walter B. Denny, Louise W. Mackie, Hülya Tezcan, **İpek Osmanlı Dokuma Sanatı**, Londra, Teb İletişim ve Yayıncılık A.Ş., Pj Print, 2001, s.79



Resim 11: 16.yy. ikinci yarısı, kemha, David Collection, Kopenhag<sup>121</sup>.

---

<sup>121</sup> A.g.e., s.80



**Resim 12: 16.yy. son çeyreği, kemha, Metropolitan Museum of Art, New York<sup>122</sup>.**

---

<sup>122</sup> A.g.e., s.106



**Resim 13: 17.yy. ikinci yarısı, kemha, Bargello Museum, Floransa<sup>123</sup>.**

---

<sup>123</sup> A.g.e., s.108



Resim 14: 16.yy. ortaları, kemha, Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul<sup>124</sup>.

---

<sup>124</sup> A.g.e., s.109



Resim 16, 17’de görülen yastık yüzlerinde ortada yer alan yuvarlak formların ortasındaki penç motifi ve etrafındaki düzenleme sonucu ortaya çıkan görüntü Resim 15’te görülen kaynakta güneş olarak belirtilen motifle benzerlik göstermektedir.



Resim 15: Solda Chü-chü Hunlarına atfedilen Tun-huang tapınağının kubbesindeki güneş motifi, sağda, doğu Asya’da (?) bulunmuş tunç kazanının kozmik süsleri arasında güneş simgesi olması muhtemel bir şekil<sup>125</sup>.



Resim 16: 17.yy. başları, çatma kadife,yastık yüzü, Etnografya Müzesi, Ankara<sup>126</sup>.

<sup>125</sup> Emel Esin, **Orta Asya’dan Osmanlı’ya Türk Sanatında İkonografik Motifler**, İstanbul, Kabalci, R94, s.70

<sup>126</sup> Nurhan Atasoy, Walter B. Denny, Louise W. Mackie, Hülya Tezcan, **İpek Osmanlı Dokuma Sanatı**, Londra, Teb İletişim ve Yayıncılık A.Ş., Pj Print, 2001, s.132



Resim 17: 17.yy. ilk yarısı, çatma kadife, yastık yüzü, Etnografya Müzesi,Ankara<sup>127</sup>.

---

<sup>127</sup> A.g.e., s.132

Resim 18'deki kumaş desenine baktığımızda, Uygur sanatında yaygın olan etrafında küçük daireler bulunan ortası noktalı veya noktasız büyükçe bir tilgenden ibaret güneş olarak tanımlanan piktogramları akla getirmektedir.



Resim 18: 16.yy. ikinci yarısı, kemha, Musée Historique des Tissus, Lyon<sup>128</sup>.

---

<sup>128</sup> A.g.e., s.97

### 3. BÖLÜM

#### 3. Türk Halı Sanatı

##### 3.1. Halının Sözlük ve Ansiklopedik Karşılıkları

**Halı** *is.* Yere veya mobilya üstüne serilmek, duvara gerilmek için, çoğu yünden dokunan, kısa ve sık tüylü, nakışlı, kalın yaygı<sup>129</sup>.

**Halı** (*Aslı öncül olarak kadına verilen ve onda kalacak olan manasına kaling veya kalı'dır.*) Yere yaymak ve duvarları kaplamak için örme veya düğümler bağlamak suretiyle yünden veya ipekten dokunan muhtelif boyda örtüler.Fr.Tapis<sup>130</sup>.

**Halı** Yün, pamuk yada ipek iplikten, çeşitli düğüm teknikleri kullanılarak üretilen yaygı. İlk olarak Orta ve Batı Asya'da yer yaygısı olarak gelişen halı, çok eskilerden beri çadır, ev, cami ve saray gibi çeşitli mekanlarda döşeme yaygısı olarak kullanılmıştır. Göçebeler kalın dokusundan ötürü halıyı özellikle çadırlarının kapısına veya eyerlerin üstüne örtü yapmışlardır. Doğu evlerinde halının pratik yararlarının yanı sıra dekoratif bir öğe olarak yararlanılmıştır; masa, döşek, sedir örtüsü ya da gölgelik olarak kullanılan halı, duvara bile asılmıştır<sup>131</sup>.

**Halı** *is.* Yere veya oturulacak şeylerin üstüne serilen, yastıklara kaplanan veya duvara asılan, el tezgahlarında veya gelişmiş makinelerde, çeşitli yöntem ve tekniklerle dokunabilen yaygı<sup>132</sup>.

---

<sup>129</sup> Türk Dil Kurumu, **Türkçe Sözlük**, Ankara, Türk Dil Kurumu Basım Evi, 1998, s.932

<sup>130</sup> Celal Esad Arseven, **Sanat Ansiklopedisi**, İstanbul, Milli Eğitim Basım Evi, 1950, s.673

<sup>131</sup> Genel Kültür Ansiklopedisi, **Anabritannica**, , İstanbul, Hürriyet Ofset Matbaacılık ve Gazetecilik A.Ş., 1993,Cilt:14, s.330

<sup>132</sup> Ansiklopedik Sözlük, **Dictionnaire Larousse**, Milliyet Gazetecilik AŞ., Milliyet Gazetecilik AŞ. Ofset Baskı Tesisleri, Milliyet 1993-1994, Cilt:3, s.1008

### 3.2. Başlangıcından 16. Yüzyıla Kadar Türk Halı Sanatının Kısa Tarihçesi

Yer yaygılarının seçiminde, kullanılacakları iklim koşulları her zaman belirleyici rol oynamıştır. Örneğin, kuzey kutup bölgesine yakın enlemlerde hayvan postu kullanılırken, Hindistan ve daha güneye inildiğinde postlar yerlerini hasırlara bırakırlar. Türkler Orta Asya'da, İran'da, Anadolu'da ve gittikleri yerlerde halı, kilim, keçe ve benzeri tekstilleri üretmişler ve farklı amaçlar için kullanmışlardır. Özellikle halıyı yer yaygısı olarak çok kullanmışlardır<sup>133</sup>.

Ancak yakın tarihe kadar bu kullanılan halıların en eski örnekleri hakkındaki bilgilerimiz oldukça kısıtlıydı. Halılar üzerine ilk araştırmalar 1891'de Viyana Halı Sergisi kitabının yayınlanmasıyla başlamıştır.

Halı Türklerin yaşadığı yerlerde ortaya çıktığı için Türk kültürüne bağlıdır. Halıyı dünyaya tanıtan Türklerdir. "Bugün Batı Türkçesinde 'halı' olarak kullandığımız kelimenin kökü 'kalmak' mastarından gelmiştir"<sup>134</sup>.

Bulunan en eski halı örneği Rus arkeolog Rudenko'nun beşinci Pazırık kurganında mumyalanmış ölü at, dört tekerlekli araba ve çeşitli ev eşyaları arasında bulunduğu ve M.Ö. 5. yüzyıla tarihlendirip İskitlere mal ettiği Pazırık halısıdır. Pazırık halısı yüksek kalitesi, inceliği ve zengin motifleri ile dikkat çeker.

Pazırık Halısı 2 metre boyunda ve 1.9 metre enindedir. Yün iplik kullanılarak gördes ilmeğiyle dokunmuştur. İlmek sıklığı bakımından birinci kalite bir halı sayılmaz. Ancak bezemelerdeki üstün tasarımıyla çarpıcıdır. Pazırık halısı, gördes ilmeğiyle dokunmuş ve geyik, süvari, grifon ve stilize bitki motifleriyle bezenmiş olup, halı sanatının ilk dönemlerine ışık tutmaktadır<sup>135</sup>.

"Halının yüzeyi, iç içe küçülen dörtgenlerle bölümlenmiştir. Orta bölmeye kadar üç ince, iki kalın şerit halinde uzanan bordürler, orta bölümde motifli kare formlara dönüşür. En dıştaki ince bordürde, içlerinde birer griffon figürü bulunan kareler yanyana sıralanarak

<sup>133</sup> Oktay Aslanapa, **Türk Halı Sanatının Bin Yılı**, İstanbul, İnkılap Kitabevi, 2005

<sup>134</sup> Besim Atalay, **Türk Halıcılığı ve Uşak Halıları**, Ankara, Türkiye İş Bankası Yayınları, 1967, s.13

<sup>135</sup> Oktay Aslanapa, **Türk Halı Sanatının Bin Yılı**, İstanbul, İnkılap Kitabevi, 2005

halının dört kenarını çevreler. Bundan sonraki kalın bordür süvariler dizisidir. Kırmızı zemin üzerine sarı ve siyahla dokunmuş olan atlar düğümlü kuyrukları, süslü koşum ve eyer takımlarıyla adeta bir geçit töreni gibidir. Bunu izleyen ensiz bordür, sarı zemin üstüne kırmızı ve siyah ipliklerle dokunmuş, yıldız biçiminde çiçek motiflerinden oluşur. Bir sonraki bordürde birbirini izleyen geyik figürleriyle tekrar figüratif düzene geçilir. Atların ters yönüne doğru ilerleyen figürler, açık zemin üzerine kırmızıyla dokunmuş ve gövdelerindeki beneklerle kompozisyona hareket katılmıştır. Bu bordürden sonra, en dıştaki kenar suyuna benzeyen, gene ensiz bir griffon dizisi gelir; yalnız griffonların başı bu kez sağa dönüktür. Halının ortasındaki geniş dörtgen alan, geometrik bir tasarımla 24 eşit kareye bölünmüş ve her birinin içine sarı renkte çiçek ve yapraklar yerleştirilmiştir. Yıldızı andıran bu stilize bitki motifleri ortadaki kırmızı zemini kaplar.



**Resim 19: Pazırık Halısı<sup>136</sup>.**

<sup>136</sup> A.g.e., s.17



**Resim 20: Pazırık halısının orta bölümünden bir detay<sup>137</sup>.**



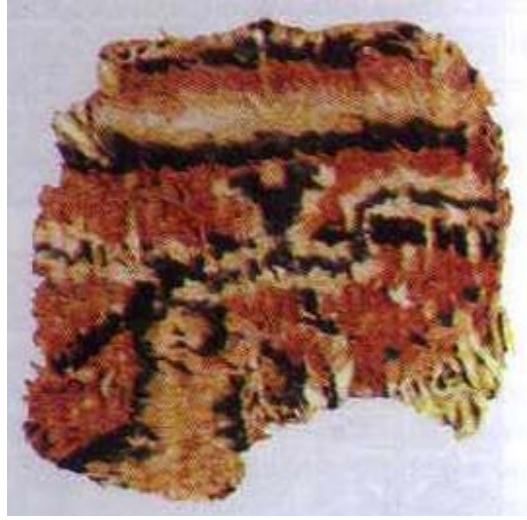
**Resim 21: Pazırık halısının bordür bölümünden detay.**

---

<sup>137</sup>.A.g.e., s.19

Pazırık halısındaki geyik figürleri Hun geleneğindeki kutsal sayılan ren geyikleridir. Süvari figürlerindeki atlar ise, süslü eyer örtüleri ve düğümlenmiş kuyruklarıyla, kurganlarında sahiplerinin yanına gömülmüş atların bütün özelliklerini yansıtır<sup>138</sup>.

Macar asıllı arkeolog, Sir Mark Aurel Stein, Rudenko'nun Pazırık halısını bulmasından önce 1906-1908'de Doğu Türkistan'da Lop Gölü'nün batısında bulunan Lou-Lan'da 3. ve 4. yüzyıllardan kalma halı parçaları bulmuştur.



**Resim 22: Sir Mark Aurel Stein'in, Lou Lan'da bulduğu halı parçası, Londra British Museum<sup>139</sup>.**

“Bunlar, sert, kalın ve boyanmamış yünden bükülmüş ipliklerden tek argaç üzerine düğüm atılıp bazen beş sıra arış geçilerek hazırlanmıştır, üç çeşit sarı, kırmızı, mat yeşil ve kahverengiden canlı ve parlak renkler baklavalar, şeritler ve çok stilize çiçeklerden ibaret basit örnekleri meydana getirmektedir. Bu parçalar, şimdi Londra'da British Museum'da ve Hindistan'da Yeni Delhi Müzesi'nde saklanmaktadır<sup>140</sup>.

Ardından 1913'te Alman arkeolog Albert Von Le Coq, Turfan araştırmaları sırasında Kuça'nın batısında bulunan Kızıl'da başka bir halı parçası bulmuştur.

<sup>138</sup> Thema Larousse, **Tematik Ansiklopedi**, İstanbul, Milliyet Gazetecilik A.Ş., 1993-1994, Cilt:6, s.192

<sup>139</sup> Oktay Aslanapa, **Türk Halı Sanatının Bin Yılı**, İstanbul, İnkılap Kitabevi, 2005, s.32

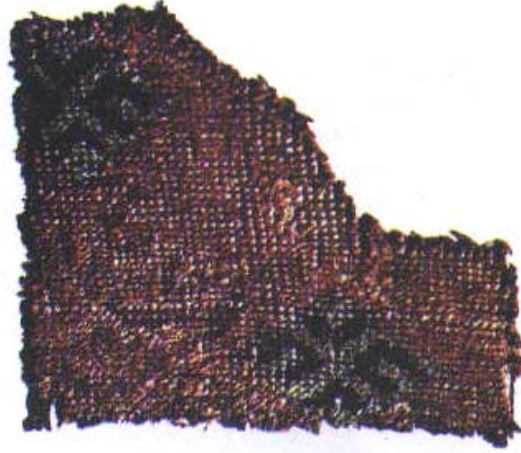
<sup>140</sup> A.g.e., s.19



“16x26 cm. boyutlu parça yine sert, kalın boyasız yünden bükülmüş ve arışlarla tek argaç üzerine ince yün iplik düğümlerle zenginleştirilmiş bir tekniği vardır. Kırmızı zemin üzerine siyah konturlu sarı renkte kıvrık dal ve ejder kuyruğunu andıran örnek canlı renklerle belli olmaktadır. Bu parça şimdi Berlin İslam Sanatı Müzesi’nde olup, 5.ve 6. yüzyıllardan kaldığı kabul edilmektedir”<sup>141</sup>.

Bulunan bu halı parçalarının bu coğrafyaya ait olmasının güç bir ihtimal olduğunu düşünen araştırmacılar bunların, buraya Batı Türkmenistan’dan getirildiğini varsaymışlardır.

Türk Halı Sanatı tarihinin en önemli buluntularından bir diğeri de C.J. Lamm tarafından Eski Kahire’de (Fustat) bulunan halı parçalarıdır. Bu halı parçalarının içinde Anadolu Selçuklu ve Beylikler dönemine ait parçalar da vardır. Bulunan bu 100 kadar parçadan 29 tanesini İsviçre’ye götüren C.J. Lamm bu halı parçalarının desen çizimleri ve resimlerini birlikte yayınlamıştır. Geriye kalan diğer parçalardan Atina’ya giden kısmı daha sonra ortadan kaybolmuştur.

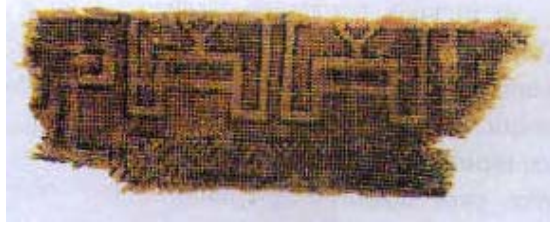


**Resim 23: Fustat’ta, C.J. Lamm tarafından bulunup yayınlanan 13.yy. Selçuklu halı parçası, Stockholm, Nationalmuseum<sup>142</sup>.**

---

<sup>141</sup> A.g.e., s.19

<sup>142</sup> A.g.e., s.51



**Resim 24: Fustat'tan kûfi bordürlü halı parçası, Stockholm, Nationalmuseum<sup>143</sup>.**

Türk halı sanatının gelişimi Selçuklu halıları ile başlamaktadır. Selçuklu dönemine ait elimizde çok az sayıda halı kalmıştır. Elimizde bulunan Selçuklu dönemi halılarının ilk bölümü 1905'te Martin tarafından Alaeddin Camii'nde bulunmuştur. Martin'in bulduğu bu halıların, Konya Alaeddin Camii'nin genişletildiği 1221 yılından sonra Sultan Alaeddin Keykubat tarafından yaptırılmış olduğu ve buraya nakledilmiş olduğu düşünülür. 5-6 metre uzunluğa kadar olan kaydırmalı eksenler üzerinde sıralanmış, zemin genişliğine göre küçük geometrik motiflerden oluşan geometrik kompozisyon şemasıyla ve geniş bordürlerindeki iri kûfi yazılarla Selçuklu halıları karakteristiktirler.



**Resim 25: 15.yy. Fustat'tan hayvan figürlü halı parçası, Stockholm, Nationalmuseum<sup>144</sup>.**

---

<sup>143</sup> A.g.e., s.54

<sup>144</sup> A.g.e., s.79



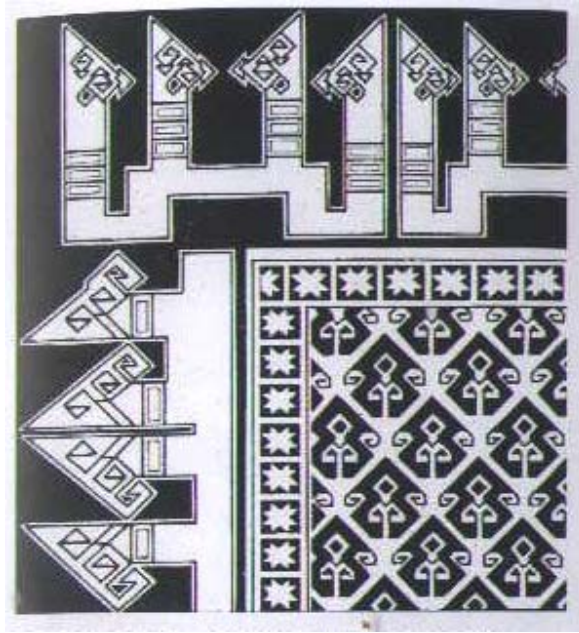
Resim 26: 13.yy. Konya Selçuk Halısı, Türk İslam Eserleri Müzesi<sup>145</sup>.

---

<sup>145</sup> A.g.e., s.38



Resim 27: 13.yy. Konya Selçuk Halısı<sup>146</sup>.



Resim 28: 13.yy. Konya Selçuk Halısı çizimi<sup>147</sup>.

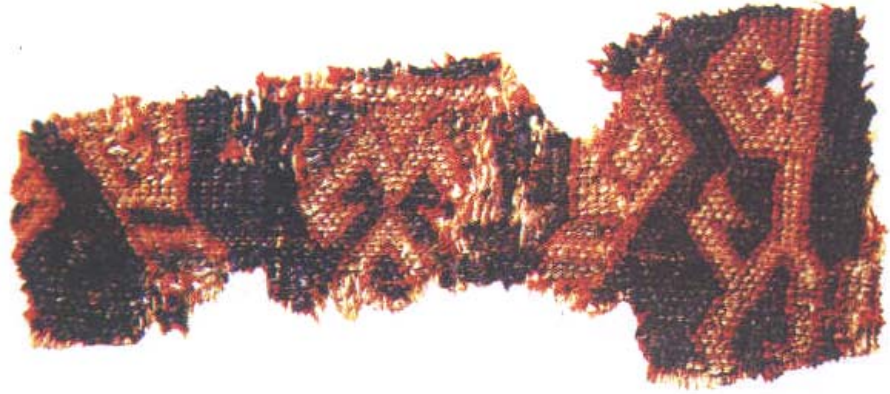
---

<sup>146</sup> A.g.e., s.28

<sup>147</sup> A.g.e., s.29

Martin'in, Konya Alaeddin Camii'nde bulmuş olduğu Selçuklu halılarından sonra 1930 yılında R.M.Riestahl tarafından Anadolu Selçuklu dönemine ait Beyşehir Eşrefoğlu Camii'nde 3 halı daha bulunmuştur.

Selçuklu halılarından sonra 14. yüzyılın başlarında ortaya çıkan hayvan figürlü halılarda zemin küçük veya büyük karelere bölünmüş, karelerin içlerinde bulunan sekizgenler kuvvetle stilize edilmiş hayvan figürleriyle dolgulandırılmıştır.



**Resim 29: 15.yy. ortası, Fustat'tan hayvanlı halı parçası, Stockholm, Nationalmuseum<sup>148</sup>.**

Hayvan figürlü halılar, Avrupa resminde 14. yüzyılda İtalyan ressamlarla görülmeye başlar. 15. yüzyıl ortalarına kadar da varlıklarını sürdürürler.

---

<sup>148</sup> A.g.e., s.79



Resim 30: Nicola di Buonacorso, “Meryemin Evlenmesi” sahnesinde yerdeki hayvanlı halı tasviri, 1370, Londra, National Galery<sup>149</sup>.

<sup>149</sup> A.g.e., s.75



Resim 31: Hayvan desenli halı, 15.yy. sonu, İstanbul, Vakıflar Halı Müzesi<sup>150</sup>.

---

<sup>150</sup>A.g.e., s.82



Resim 32: Konya Alaeddin Camii'nden gelen, 15.yy. sonu hayvan desenli halı Türk İslam Eserleri Müzesi<sup>151</sup>.

---

<sup>151</sup>A.g.e., s.85



Hayvan figürlü halılardan sonra Avrupalı ressamın tablolarında 15. yüzyıl ortalarından itibaren yerlerini almaya başlayan ve resmeden ressamın isimleriyle anılan Holbein ve Lotto halıları olarak bilinen Osmanlı Halıları gelir. Bu halılar 16. yüzyılda klasik döneme geçişi hazırlamışlardır.



Resim 33: Carlo Crivelli, “Tepşir” tablosundan detay, 1482-1486, Londra, National Gallery<sup>152</sup>.

<sup>152</sup> Oktay Aslanapa, **Türk Halı Sanatı'nın Bin Yılı**, İstanbul, Eren Yayıncılık ve Kitapçılık Ltd. Şti., çeltüt Matbaacılık Sanayi ve Ticaret A.Ş., 1987, s.58



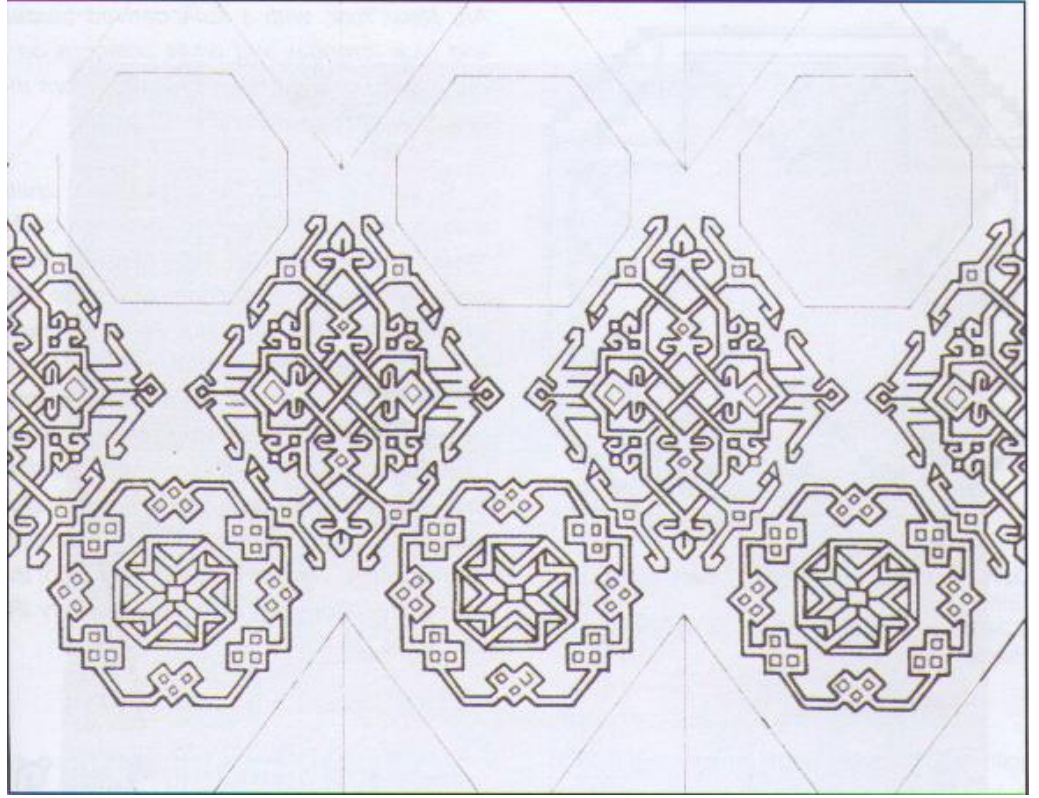
**Resim 34: 15.yy., Beyşehir Eşrefoğlu Camii'nde Proto Holbein halısı, Konya Mevlana Müzesi<sup>153</sup>.**

Holbein halıları dört tipe ayrılır:

I.Tip Holbein halıları ve küçük motifli Holbein halıları olarak adlandırılan tipte, zemin küçük karelere bölünmüştür. Karelerin ortası sekizgenlerle doldurulmuş ve köşelerde ise çeyrek baklavalılar bulunmaktadır. Ayrıca baklava ve sekizgenlerin dört tarafında penç motifleri vardır.

---

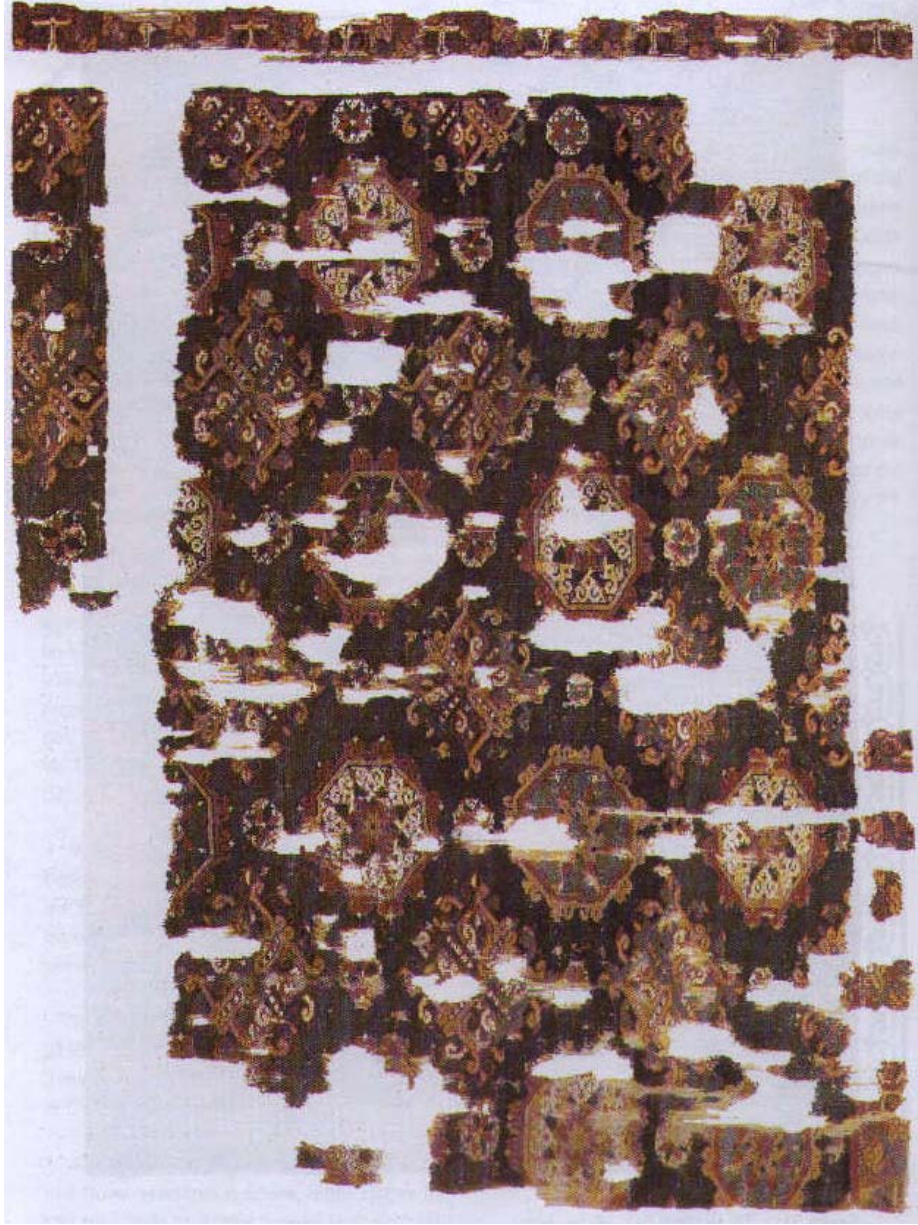
<sup>153</sup> A.g.e., s.110



Resim 35: Holbein Tipi halının şematik çizimi<sup>154</sup>.

---

<sup>154</sup> A.g.e., s.115



**Resim 36: I. Holbein Tipi halının çok değişik ve nadir bir örneği, Londra, Keir Koleksiyonu<sup>155</sup>.**

---

<sup>155</sup> A.g.e., s.118

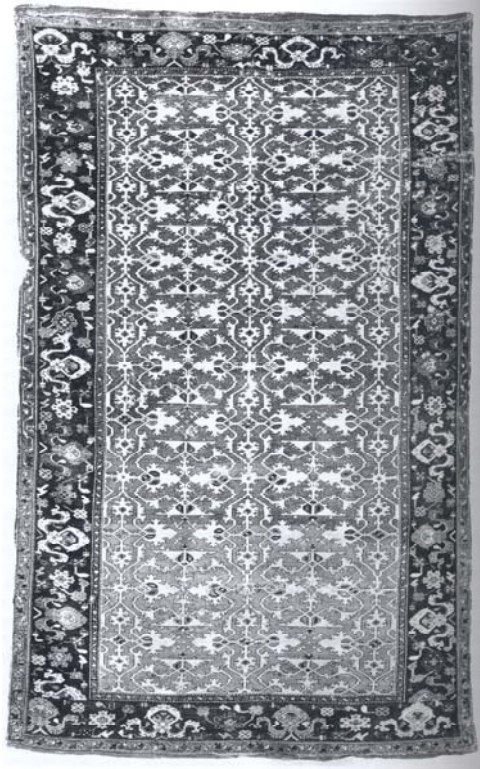


Resim 37: I.Holbein Tipi, geometrik desenli A nadolu halısı, 16.yy., Türk İslam Eserleri Müzesi<sup>156</sup>.

---

<sup>156</sup> A.g.e., s.123

II. Tip Holbein veya Venedikli ressam Lorenzo Lotto'nun resimlerinde görüldüğü için Lotto halıları da denilen grupta ilk bakışta birinci tipte arasında çok fark görülmemekle birlikte ayırıcı özellik bitki motiflerinin kullanılmış olmasıdır. Sekizgenlerin konturları ve baklavaların geometrik karakterleri de tamamen kaybolmuştur. Bu yeni kompozisyonda altta ve üstte yeni çıkan dişli üçgen yapraklar görülür.

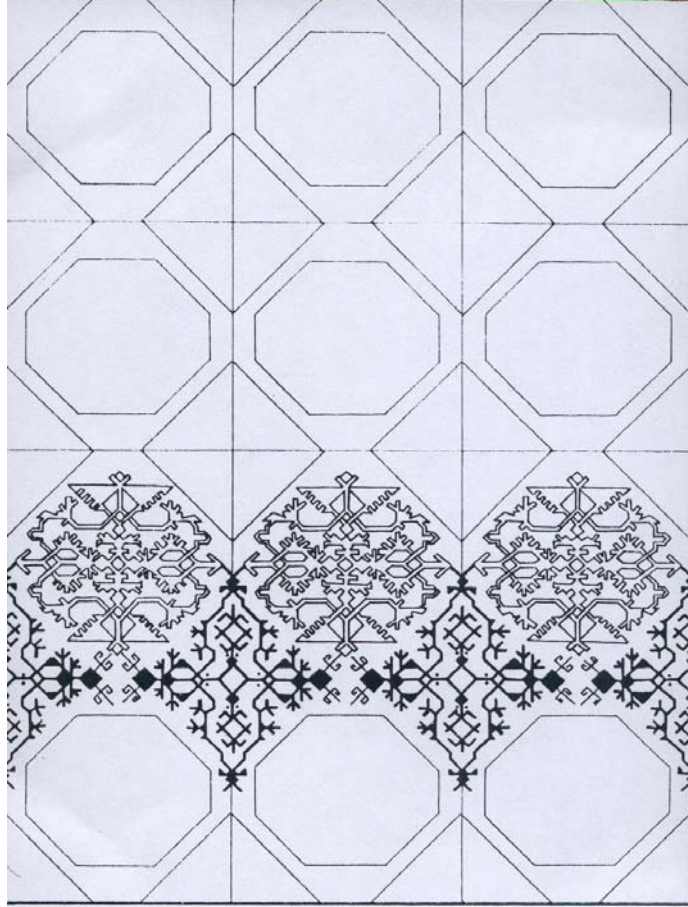


**Resim 38: 17.yy. Lotto halısı, Philaelphia Museum of Art<sup>157</sup>.**

II. Tip Holbein halıları 16. yüzyıl'ın sonunda görülmeye başlanıp 17. yüzyıl sonunda birdenbire ortadan kaybolmuşlardır. Bu halıların altı metre uzunluğunda ve armalı olanları da vardır.

---

<sup>157</sup> A.g.e., s.128



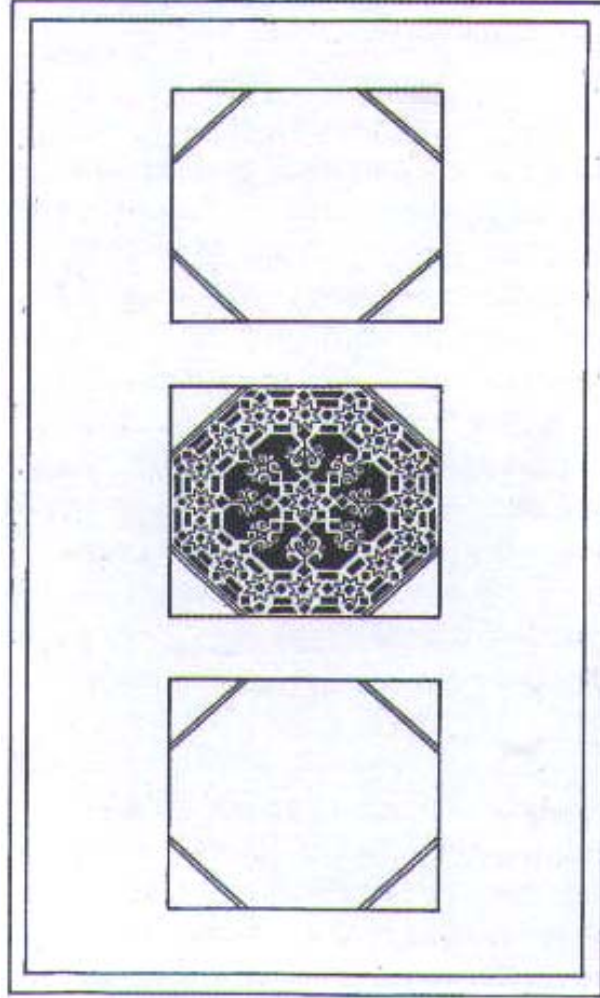
**Resim 39: II.Holbein (Lotto) Tipi halının şematik çizimi<sup>158</sup>.**

I. ve II. Tip Holbein halıları Uşak halıları grubuna geçişi hazırlamıştır.

III. Tip Holbein halıları, bunlara büyük örnekli Holbein halıları da denir. Zeminin genişliğine göre yerleştirilmiş olan büyük karelerin üst üste sıralanmasından oluşan sade bir örnek gösterirler. Uzunlanma iki veya dört kare olabilir.

---

<sup>158</sup> A.g.e., s.127



Resim 40: III.Holbein Tipi (büyük örnekli) halının çizimi<sup>159</sup>.

---

<sup>159</sup> A.g.e., s.136



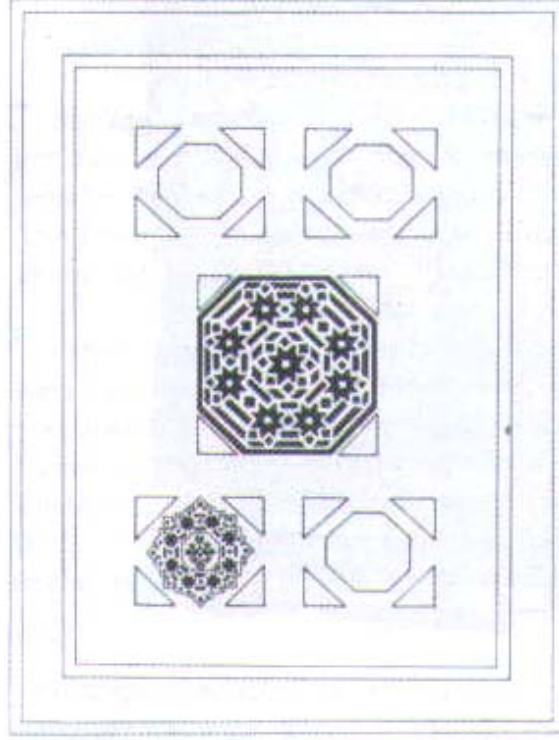


**Resim 41: III. Holbein Tipi halının tasviri, Hans Holbein'in "Elçiler" tablosu, Londra National Gallery<sup>160</sup>.**

Çıkış noktaları, hayvan motifli halılar olarak tanıdığımız geometrik motifli halılara dayanır. İçleri esas motifi oluşturan büyük kare, sekizgen yıldızlar ve bitki motifleriyle dolgulandırılmışlardır. Ayrıca bu halılarda kufi bordür karakteristiktir.

---

<sup>160</sup> A.g.e., s.138



**Resim 42: IV. Holbein Tipi halının şematik çizimi<sup>161</sup>.**

IV. Tip Holbein halıları III. Tip Holbein halılarından gelişmiştir.

Kompozisyonlarında, ortada sekizgenle doldurulmuş büyük kare, altta ve üstte ikişer küçük sekizgenden meydana gelen şema göstermektedirler. Bordürlerde yine Türk halı karakteristiğindeki örgülü kufiler görülür.

III. ve IV. Tip Holbein halıları Bergama halılarına temel oluşturmuşlardır<sup>162</sup>.

---

<sup>161</sup> A.g.e., s.149

<sup>162</sup> A.g.e.



Resim 43: IV. Holbein Tipi halı, 17. yy., son yarısı, İstanbul, Türk İslam Eserleri Müzesi<sup>163</sup>.

---

<sup>163</sup> A.g.e., s.150

### 3.3. 16. ve 17.Yüzyıllarda Osmanlı Halı Sanatı

#### 3.3.1. Uşak Halıları (16. yy –17. yy)

Uşak halıları, Türk halı sanatının Selçuklu halılarından sonraki 2. parlak devrini oluşturur. Uşak halıları ismi altında toplanan bu en büyük ve en tanınmış grup halılar Avrupalı ressamın tablolarında sık sık tasvir edilmiştir.

Tamamen yün malzemeden ve gördes ilmesiyle dokunmuştur. İlk olarak 16.yy'ın ilk yarısına tarihlendirilir. 1514'de Tebriz'in Türkler tarafından fethinden sonra madalyon şekli Türk halılarında da fikir olarak kullanılmaya başlanmıştır. Fakat 18. yy sonuna kadar çok ilgi görmüş olan Uşak Halıları, kayıtlarda Türk halıları diye geçer, Uşak ismi geçmez. Yerli kaynaklarda bu halılar, 17. yy'dan beri görülmektedir. "Evliya Çelebi (1633'te), İstanbul loncasında 111 halı tüccarı ile, İzmir, Selanik, Kahire, İsfahan, Uşak ve Kavala menşeli halıların satıldığı 40 dükkandan bahseder. 1674'te İstanbul Yeni Valide Camii envanterinde bir Uşak halısının adı geçer.(Evliya Çelebi). 1726'da Topkapı Sarayı Hırka-i Saadet Dairesi Uşak halıları ile kaplanmıştır. 1763'te açılan Laleli Camii için Uşak'a halı ısmarlanmıştır"<sup>164</sup>.

Tebriz, Keşan ve İsfahan halılarının kompozisyonları, halının orta bölümünde iri bir madalyon ve köşelerde çeyrek madalyonlardan meydana gelmektedir. Madalyonların içlerinde ve halı zemininde minyatür sanatındaki gibi bitki, insan ve hayvan figürlü kompozisyonlarla doldurulmuştur. Minyatür sanatı tekniğinin tekstil tekniğine uygulanması yüzünden İran Halısının gelişmesi tıkanmıştır.

Oysa 16. ve 17.yüzyıl Uşak halılarında, desen kompozisyonları tekstil sanat tekniğine göre değerlendirilmiş ve böylece devamlı gelişmesi sağlanmıştır.

Holbein halılarının ilk iki tipi Uşak halılarının kökeni olarak kabul edilir. Holbein halılarında motifler geometrik iken, Uşak halılarında tamamen bitkisel motifler kullanılmış ve yine bitkisel motiflerden oluşan madalyonlar hakim olmuştur. Uşak Halıları madalyonlu

---

<sup>164</sup> A.g.e.,s.159

ve yıldızlı Uşak halıları olarak iki esas gruba ayrılır. Bunlardan hangisinin daha önce yapıldığı bilinmemektedir.

Uşak halılarının madalyonlu ve yıldızlı tiplerinde konumuz olan şemse motifi sıkça görülmüştür.

Uşak halıları Türk ilmesi’de denilen “gördes” ilmesiyle dokunmuşlardır. İnce Uşak halılarının desimetrekaresinde 1500 gördes ilmesi, Orta Uşak halılarının desimetrekaresinde 750 ile 1280 gördes ilmesi, kaba Uşak halılarının desimetrekaresinde 342 ile 484 gördes ilmesi bulunur<sup>165</sup>.

---

<sup>165</sup> A.g.e.

### 3.3.1.1. Madalyonlu Uşak Halıları

Sanat tarihçiler ve araştırmacılar bizim “şemse” demiş olduğumuz desene “madalyon” demektedirler. Faydalanmış olduğumuz kaynaklarda “madalyon” kelimesi geçmiş olduğu için, bizde kaynakları temel alıp açıkladığımız bölümlerde, bu kelimeyi kullanmayı uygun gördük.

Madalyon şekli, Türk halılarında ilk olarak 16.yüzyılın ilk yarısında görülmeye başlanır. Zaman içinde madalyon şekli gelişmiş, 18.yüzyılda 10m’ye kadar uzun olanları dokunmuştur. İran halılarının kapalı kompozisyonlarından farklı, orta ekseninde yuvarlak, yanlarda sivri dilimli madalyonların sıralanmasından oluşan ve sonsuzluğa giden kompozisyonlar yapılmıştır. Madalyonlar yuvarlak ve oval olarak değişmiş, düzenlemelerde, zeminin boyutları değişse bile farklılaşma olmamıştır. Her madalyon alt ve üst uçlardan çıkan salbek şekliyle uzatılmıştır.

En iyi halılar zemin rengi lacivert olup, madalyonları koyu kırmızı ve açık mavi olanlardır. Yuvarlak madalyonların içinde mavi, sarı, kırmızı renkle doldurulmuş hatayı grubu çiçekler ve hurdelenmiş rumilerden meydana gelen kompozisyondan oluşmuştur. Yan madalyonlarda ise yıldızdan çıkarak gelişen sivri dilimli bir form vardır. Bunlar da hurdelenmiş rumi motiflerinden oluşan kompozisyonlarla dolgulandırılmıştır.

Kırmızı zeminli Uşak halıları sayıca daha zengindir ve madalyonları her zaman lacivert olur. Bu halılar yünden yapılmışlardır. Hakim renkleri, kırmızı, lacivert ve parlak sarıdır. İkinci derecede yeşil, mavi renkler, kontürlerde ise siyah kullanılmıştır.

16.yüzyıl başlarından itibaren gelişerek klasik şeklini alan Madalyonlu Uşak halıları, Avrupa’ya da ihraç edilmiştir. Madalyonlu Uşak halıları özellikle Kanuni Sultan Süleyman zamanında değer kazanmıştır. Günümüze bol sayıda kalmış olan Madalyonlu Uşak Halıları 18. yüzyıl ortalarına kadar devam eder.

“16.yüzyıl Hollanda enteriör resimlerinde masaya serilmiş madalyonlu uşak halılarının çok titiz resmedilmiş tasvirleri vardır”<sup>166</sup>.

---

<sup>166</sup> A.g.e., s.161

Madalyonlu halıların 17.yüzyılda değişik tipleri ortaya çıkmıştır. Bu tiplerden biri sonsuz örnek prensibinin kullanılmış olduğu sekiz dilimli madalyonların değişik eksenlerde sıralanmasından meydana gelmiştir.



Resim 44: Madalyonlu Uşak Halısı, 16.yy, sonu, özel koleksiyon, New York<sup>167</sup>.

<sup>167</sup> A.g.e., s.162

“18.yy’ın son yarısında Avrupa resminde madalyonlu Uşak halılarının çok değişik örnekleri hala tasvir ediliyordu. Bunlardan İsviçreli ressam Liotard (1702-1789) “Conventry Kontesi Portresi” nde yerde serili olarak koyu mavi zemin üzerine açık kahverengi madalyonun altında, üstünde lotus yanlarda birer palmetlerle orijinali bilinmeyen bir madalyonlu Uşak halısı resmetmiştir. Burada madalyon zemin genişliğine yakın bir ölçüye varmış, bordürle arasında çok az mesafe kalmıştır”<sup>168</sup>.

---

<sup>168</sup> A.g.e., s.166.





Resim 45: 16. yüzyıl Madalyonlu, çintemani zeminli Uşak halısı, Türk İslam Eserleri Müzesi, İstanbul<sup>169</sup>.

<sup>169</sup> **Turkish Carpets** from the 18<sup>th</sup>-18<sup>th</sup> centuries, Tekstilbank, Ahmet Ertuğ, 1996, s.112.



**Resim 46: Cenevrelî ressam Jean-Etienne Liotard'ın tablosunda, Madalyonlu Uşak Halısı tasviri, 18.yy. son yarısı, Cenevre, Musee d'Art et d'histoire.(1702-1789), Contese de Conventry'nin portresi<sup>170</sup>.**

---

<sup>170</sup> A.g.e., s.165

### 3.3.1.2. Yıldızlı Uşak Halıları

Madalyonlarının yıldız şeklinde olmasından dolayı Yıldızlı Uşak halıları olarak bilinir. Sekiz kollu yıldızlarla küçük baklava biçimindeki madalyonların kaydırılmış eksenler üzerinde sıralanmasından oluşan bir kompozisyon sistemine sahiptirler. Yıldızlı Uşak halılarında sonsuzluk prensibi diğer Türk halılarından daha belirgindir. Bunlar orta boy halılardır, 4 m'den uzun olanları azdır.

16.yüzyılın ilk yarısında ortaya çıkmış ve 17.yüzyılın sonunda ortadan kalkmışlardır. Buna rağmen gelişimlerini tamamlamışlardır. Genelde kompozisyonlarında kırmızı zemin üzerine lacivert veya açık mavi, yıldız ve baklava şeklinde madalyonların sıralanmasından oluşur.

Bazen zemin rengi olarak lacivert kullanılmış olup, madalyonlar kırmızı renktedir. İçlerinde sarı ve kırmızı renkte hatayi gurubu çiçek ve hurdelenmiş rumi kompozisyonlarıyla dolgulandırılmıştır. Halının zemini ise hatayi grubu motiflerle doldurulmuştur. En geniş halıların zemininde beş madalyon sıralanmıştır. En kenardaki madalyon sıraları bordür tarafından kesilmiştir. Daha geç örneklerde ise sadece orta ekseninde madalyon şekli kalmıştır.

Yıldız biçimli madalyonlar halının büyüklüğüne göre bordür tarafından kesilmesine karşılık yıldız desenlerinde bozulma görülmez ve değerlerinden bir şey kaybetmezler.

Yıldızlı Uşak halılarını tarihlendirebilmek için elimizde daha kesin belgeler vardır. Yıldızlı Uşak halılarından üç tanesinin, bordürlerinin ortasındaki kartuşlarda Montague ailesinin arması bulunmaktadır. Bu halıların ikisi tarihlidir, Duke of Buccleuch koleksiyonunda bulunan bu halılardan üç yıldız, iki baklava veya üç baklava, iki yıldız olarak beşer madalyon halinde sıralanmış örnekle büyük halı 1584 tarihli, üç madalyon sırası ile daha küçük olanı 1585 tarihlidir. Tarihler dar kenarda kilim dokumalı kısımdadır. Üçüncü halı tarihsizdir. Yıldızlı halılar 1914'ten beri İngilizlere mal edilmiş sonraları Kühnel ve Erdmann gibi otoritelerce Türk halısı olarak kabul edilmiştir.



**Resim 47: Yıldızlı Uşak Halısı, 16.yy., New York Metropolitan Museum of Art<sup>171</sup>.**

Dr. M. Beattie ise son çalışmasında renk, teknik ve malzemesini inceleyerek kesin kanıt gösterememekle beraber bunları İngiltere veya Antwerp'te yapılmış olabileceğini öne sürmekte ise de biz bunu kesinlikle kabul etmiyoruz. Çünkü, Lotto tipinde olduğu gibi, Türk halılarının İngiltere'de kopya edilmiş olduğunu gösterir kanıtlayıcı belgelerde yoktur. Halılar, sipariş üzerine ve kontrol altında Uşak veya çevresindeki tezgahlarda, gönderilen örneklere göre özel olarak hazırlanmış olmalıdırlar. Özellikle bu halılardan büyük olanın

---

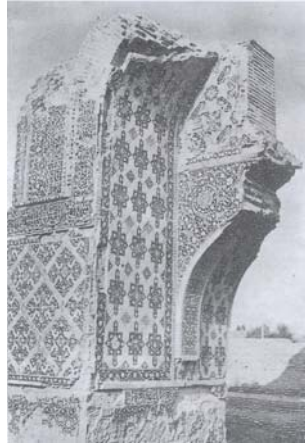
<sup>171</sup> A.g.e., s.1168

zemininde görülen romen harflerinin ters olarak yapılmış olması da bu harflere aşina olmayan bir çevrede yapılmış olduğunu göstermektedir<sup>172</sup>.

“Yıldızlı Uşakların ilk klasik tasviri Paris Bordone’nin Venedik’te Accademia di Belle Arti’deki 1533 tarihli bir tablosunda daha yüzyılın ilk yarısında görülür. Burada “Balıkçının aziz Markus’un yüzüğünü Doc’a getirmesi” tablosunda Doc’un tahtı altında serili şahane bir yıldızlı Uşak tasvir edilmiştir. İngiltere’de 17.yy’dan önce böyle tasvirler görülmez”<sup>173</sup>.

Yıldızlı Uşak halılarının ortaya çıkması, Osmanlıların 1514’te Tebriz’i almalarıyla ilgili olmalıdır. Çünkü Tebriz’de Karakoyunlu Türkmenlerinin meşhur eseri Gök Mescit’in mozaik çini süslemelerinde yıldızlı Uşak halılarının kompozisyonuna benzeyen süslemeler vardır. Gök Mescit çini desenlerinin 16.yüzyılda ortaya çıkan yıldızlı Uşak halılarının örneklerinin geliştirilmesine kaynak olduğu düşünülmektedir.

Uşak halılarına adını veren yıldız madalyonların benzerlerinin İstanbul Süleymaniye Camii ve Edirne Selimiye Camii’nin pencere ve tavanlarındaki kalem işi süslemelerde bulunması bu desenin yaygın olarak kullanıldığını gösterir.



**Resim 48: Tebriz Karakoyunlu Eseri, Gök Mescit, çini süslemelerindeki motifler, 1465<sup>174</sup>.**

<sup>172</sup> A.g.e.

<sup>173</sup> A.g.e., s.171

<sup>174</sup> A.g.e., s.180



**Resim 49: Beyaz zeminli Uşak Halısı, 17.yy., İstanbul, Türk İslam Eserleri Müzesi<sup>175</sup>.**

Karelere bölünmüş zeminden her karenin ortasına kırmızı birer rozet çiçeği yerleştirilmiş, köşelerdeki koyu mavi çeyrek baklavaların dördü bir bütün baklava meydana getirmiştir. Motifler ince kollarla birbirine bağlanmıştır. İri Çin bulutları ve örgü motiflerle karakteristik bordür, Çin bulutları arasına zemindeki rozet çiçekleri yerleştirilerek zenginleştirilmiştir. 17.yy. sonlarına tarihlendirilebilir.

---

<sup>175</sup> A.g.e., s.193

### 3.3.1.3. Uşak Halılarının Değişik Tipleri

“Yıldızlı Uşakların varyantları olan çeşitli halılar diğer bir grubu meydana getirir. Bunlardan sekiz köşeli yıldızların iri palmetler halindeki haçvari dört köşesi kesilerek sadeleştirilmiştir, kalan diyagonal köşeler düğümlü geçmelerle birleştirilerek baklavalar adeta bir çerçeve içine alınmıştır”<sup>176</sup>.

“Türk İslam Eserleri Müzesi’nde küçük boyda kırmızı zeminli halıda küçük orta madalyon dört köşesinden birer iri palmet çıkan kare bir çerçeveye alınmıştır, altta ve üstte yarım baklavalar Uşak için karakteristiktir. Parçalanmış yıldız madalyon ve belirli geometrik hatlarla bu halı 18.yüzyıla tarihlenebilir”<sup>177</sup>.



**Resim 50: Yıldızlı Uşaktan gelişen küçük boy halı, 18.yy., Türk İslam Eserleri Müzesi, İstanbul, Env. No.227<sup>178</sup>.**

<sup>176</sup> A.g.e., s.175

<sup>177</sup> A.g.e., s.176

<sup>178</sup> A.g.e., s.177

15.yüzyıldan başlayarak Osmanlı sanatında görülmeye başlayan Çin bulutu motifi, Uşak halılarında çok görülür( Resim 42 ). Zemin kompozisyonunda Çin bulutu kullanılmış 17.yy'dan iki nadir Uşak halısı İstanbul Türk ve İslam Eserleri müzesinde başka benzerleri bulunmayan iki örnektir.



**Resim 51: Çin bulutlu, baklava şemalı halı, 17.yy., Türk İslam Eserleri Müzesi, İstanbul, Env. No.865<sup>179</sup>.**

16.yy dan 18.yy sonuna kadar Anadolu halılarının ikinci parlak devrini meydana getiren Uşak halıları, 18.yy sonunda bozulmaya ve gerilemeye başlamıştır.

---

<sup>179</sup> A.g.e., s.178



### 3.4. Bergama Halıları

Bu halılar, III. ve IV. Tip Holbein halılarından gelişerek oluşmuştur. “Bergama halılarında geometrik desenler ve kuvvetle üsluplanarak geometrik şemaya uydurulmuş bitki motifleri görülür”<sup>180</sup>.

Bergama halılarının zeminini enine dolduran iki veya üç karenin üst üste sıralanmasından oluşan tipi en önemlilerindendir. Bu karelerin ortasına bazen sekizgenler, bazen altıgenler yerleştirilmiştir. Köşelerde ise üçgenler kullanılmıştır.

Selçuklu halılarının motif ve renk özelliklerini günümüze kadar taşıyan Bergama halılarının en eskileri 16. yüzyıldan kalma olanlarıdır.



Resim 52: Bergama halısı, 18. yy., İstanbul, Vakıflar Müzesi<sup>181</sup>.

---

<sup>180</sup> A.g.e., s.196

<sup>181</sup> A.g.e., s.196

### 3.5. Saray Halıları

16.yüzyılın son yarısında Türk halılarının klasik gelişmesinin dışında, tamamen farklı desen ve tekniklerle üretilmiş saray halıları denilen bir grup vardır. Bu yeni teknik ve desen anlayışı 1514'te Tebriz ve 1517'de Kahire'nin Osmanlılarca fethinden sonra ortaya çıkmıştır.

1540-1550 yılları arasında Kahire'de yapılan ilk halılarda Memlük etkileri varsa da, kısa süre sonra Osmanlı sarayının desen üslup özellikleri bu halılarda hakim olmuştur.

Bu birden bire ortaya çıkan halılarda saray desenleri, özellikle saz yolu denilen üslup hakim olmuştur. Ayrıca madalyonlar ve natüralist çiçek desenleri birlikte kullanılarak yepyeni bir üslup yaratılmıştır. Bu zengin desenli ince halılarda İran ilmesi tercih edildiğinden kompozisyonlardaki çok kıvrak motifler ustalıklı uygulanabilmiştir.

Yün ve pamuktan dokunan bu halılarda ilme sıklığı metrekarede 200.000-700.000 arasında değişir. Bu sıklıkta dokunmuş olması dolayısıyla kadife etkisi bırakır. İpek ilme yoktur. Sadece atkı ve çözgüde bazen ipek kullanılmıştır.

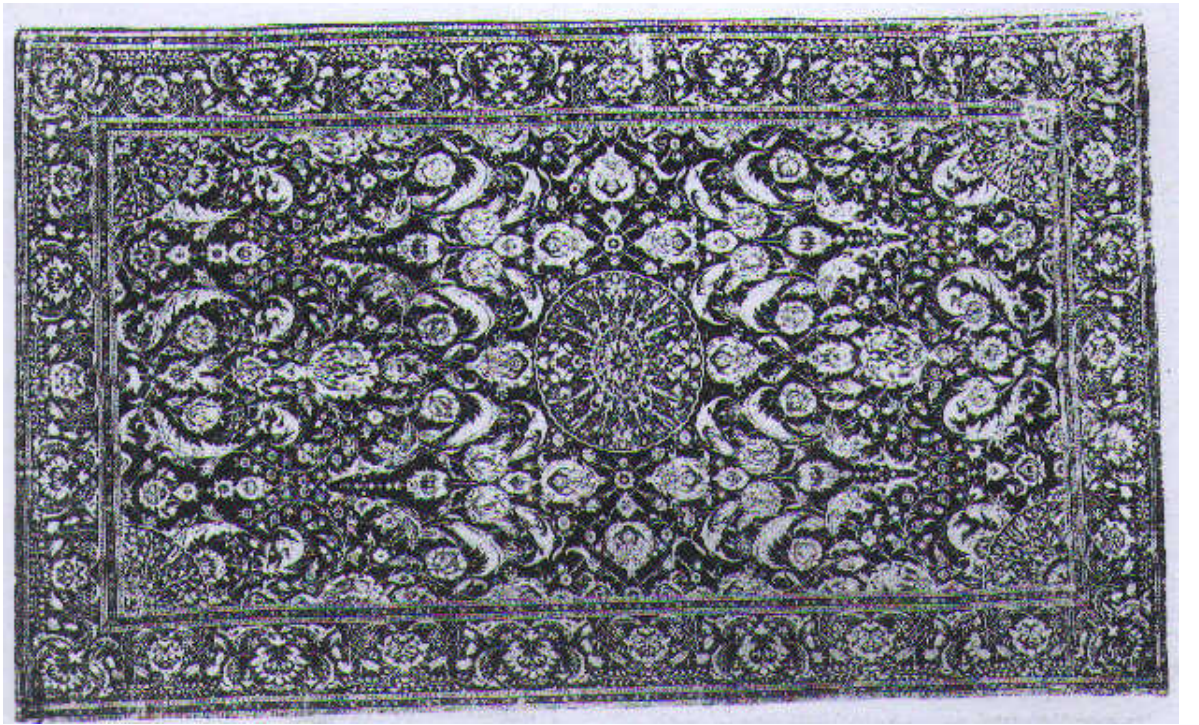
Erdmann, Osmanlı saray halılarının, saraydaki nakkaşlar tarafından çizilen desenlerin Kahire'ye gönderilerek, bu halıların orada dokunmuş olduğunu ileri sürmüştü ve bu iddia geniş ölçüde benimsenmiştir.

Erdmann'ın bu görüşüne karşılık Kühnel, saray halılarından bazılarının teknik özelliklerine göre İstanbul'da veya Bursa'da dokunmuş olabileceğini belirtmiştir. 1585 tarihli III.Sultan Murad'ın bir fermanı da bu görüşü desteklemektedir.

Osmanlı saray halılarında madalyon kullanılmış olmasına karşılık, esas örnek sonsuzluğa uzanan zeminden kesilmiş bir bölümdür. Madalyonsuz olarak çok başarılı kompozisyonlarda halılar vardır. Madalyonlu kompozisyonlarda madalyon kaldırılabilir bile kompozisyonlarında hiçbir bozulma görülmez<sup>182</sup>.

---

<sup>182</sup> A.g.e.



**Resim 53: 17.yy. Saray Halısı, Musée des Arts Décorative, Paris<sup>183</sup>.**

---

<sup>183</sup> A.g.e., s.209



Resim 54: 16.yy. Osmanlı Saray halısı, Metropolitan Museum of Art, New York<sup>184</sup>.

---

<sup>184</sup>A.g.e., s.202

### 3.6. 16. ve 17. Yüzyıllarda “Şemse” Motifinin Osmanlı Halı Sanatındaki Kullanım Şekilleri

Günümüzde halı ve kilimlerde görülen motif ve desen kompozisyonlarının anlamları bilinmesede bunların geçmişten günümüze gelmesinin önemli bir nedeni olması gerekir. Bu motifler sembolik anlamlar taşımaktadır. Tezin konusu “şemse” olması nedeniyle şemse motifi bulunan halılar üzerinde durulmuştur.

Şemse motifini Türk halı sanatında farklı şekillerde görmekteyiz. Bunlar kare, dikdörtgen, eşkenar dörtgen, altıgen, sekizgen, yuvarlak ve oval şekillerdedir. Bu farklı şekiller gruplandırılarak halı örnekleriyle aşağıda açıklanmaya çalışılmıştır. Örnekler çok olmasına karşılık sınırlandırıp en karakteristik olanlara yer verildi.

#### 3.6.1. Kare, Eşkenar Dörtgen, Altıgen, ve Sekizgen, Olanlar

Bu formlar çok eski zamanlardan beri halılarda kullanıla gelmektedir. Emel Esin’in ifadesine dayanarak halılarda kullanılan kare ve sekizgen formlar bize, Chou devri inançlarındaki kozmik suların ortasında dört veya sekiz köşeli dünya modelini hatırlatmaktadır. Belki de inançların sanata ve haliya yansımaları bu örnekle ilişkilendirebiliriz.

Nicola di Buonacorso, “Meryemin Evlenmesi” sahnesinde yerdeki hayvanlı halı tasvirindeki geometrik bölümler şemse formuna temel teşkil eden örneklerden biri olduğunu düşündürmektedir( Resim 30 ). Emel Esin’in belirttiği gibi Chou piktogramlarında içinde üç ayaklı kızıl karga veya anka bulunan tilgen de(yuvarlak) güneşin işaretiydi.



Resim 55: Nicola di Buonacorso, “Meryemin Evlenmesi” sahnesindeki ayrıntıda yerdeki hayvanlı halı tasviri, 1370, Londra, National Galery, bkz. s. 53.

Resim 32'deki 15. yüzyıl hayvan desenli halı, Uygur abidelerinin kubbelerini süslediği anlatılan Kün-ay ile dört yön simgesi haç şeklini hatırlatan kompozisyon şemasını hatırlatmaktadır. Haç şeklinin içinde bulunduğu çıkıntılı sekizgen form güneşi ve çıkıntılarında güneş ışınlarını akla getirir. Carlo Crivelli'nin, "Tepşir" tablosunda detayda görülen pencereden sarkıtılmış halıda sekizgen formda şemseyi hatırlatan desen gözler önüne gelmektedir( Resim 33, 56, 57 ). Aynı zamanda Yıldızlı Uşaklarda da sekiz dilimli şemse formu yer almaktadır( Resim 47, 58 ).



Resim 56: C.Crivelli Madalyonlu seccade, 16. yüzyıl sonu, Sivrihisar'dan<sup>185</sup>.

<sup>185</sup> Oktay Aslanapa, **Türk Halı Sanatı'nın Bin Yılı**, İstanbul, Eren Yayıncılık ve Kitapçılık Ltd. Şti., çeltüt Matbaacılık Sanayi ve Ticaret A.Ş.,1987, s.59



Resim 57: Anadolu Hayvan halısındanyarım parça, 15. yüzyıl sonu veya daha sonra, (1.64x0.60m.)  
Budapest, İpermüveszeti Museum<sup>186</sup>.



Resim 58: 17.yy., Yıldızlı Uşak Halısı, Resim 47'den ayrıntı, New York, Metropolitan Museum of Art.

---

<sup>186</sup> A.g.e., s. 59

a- Kare formundaki şemseler için verilen örneklerde Resim 56, 57'deki halıların kompozisyon şekli Resim 43'deki Holbein IV. Tipiyle benzerlik göstermektedir. Her ikisinde 17. yüzyıl olmasına rağmen Resim 43'deki sekizgen kareye dönüşmüştür. Bu da bize artık madalyonların şemse niyetiyle yapılmadığını göstermektedir.

b- Eşkenar dörtgen formları için verilen örneklerdeki (Resim 58, 59) desenler I. Holbein tipindeki küçük sekizgenlerin kompozisyon karakterini gösterir. Resim 59'daki Çin bulutlu baklava şemalı örnek aynı dönem kumaş desenlerini de hatırlatmaktadır.

c- Altıgenlere örnek verilen Resim 60, 61, 62'deki halılar da madalyonlu Uşakların devamı niteliğindedir( bkz. Resim 44, 45, 46 ). Bunlar oval madalyonların köşelenmesi sonucu oluşmuş örneklerdir.

d- Sekizgenlere örnek verilmiş olan Resim 63, 64, 65'deki halılar da IV.tip Holbeinlerin grubuna girer. Bunların yuvarlak şemse formlarından sekizgene dönüştüğü düşünülmektedir.

Resim 63'de 16. yüzyıldan bir halıdaki madalyonun Madalyonlu Uşak halılarındaki kavisli madalyonların köşelenmiş şekli olduğunu görmekteyiz. Bunun sebebini Uşak'tan başka bir yerde dokunmuş olmasına bağlayabileceğimiz gibi, dokuyanın kontrol altında olmadığını ya da ilmeklerinin az olmasından dolayı köşelenmenin kaçınılmaz olduğunda söyleyebiliriz.





Resim 59: 17.yy., Türk İslam Eserleri Müzesi, İstanbul<sup>187</sup>.

<sup>187</sup> **Turkish Carpets** from the 18<sup>th</sup>-18<sup>th</sup> centuries, Tekstilbank, Ahmet Ertuğ, 1996, s.71



Resim 60: 17.yy., Türk İslam Eserleri Müzesi, İstanbul<sup>188</sup>.

---

<sup>188</sup> A.g.e., s.70



Resim 61: 17.yy., Türk İslam Eserleri Müzesi, İstanbul<sup>189</sup>.

---

<sup>189</sup> A.g.e., s.81



**Resim 62: 17.yy., Baklava şemalı halı, Türk İslam Eserleri Müzesi, İstanbul<sup>190</sup>.**

---

<sup>190</sup> Oktay Aslanapa, **Türk Halı Sanatının Bin Yılı**, İstanbul, İnkılap Kitabevi, 2005, s.178



Resim 63: 16.yy., Vakıflar Halı Müzesi, İstanbul<sup>191</sup>.

---

<sup>191</sup>Turkish Carpets from the 18<sup>th</sup>-18<sup>th</sup> centuries, Tekstilbank, Ahmet Ertuğ, 1996, s.59



Resim 64: 16.yy., Türk İslam Eserleri Müzesi, İstanbul<sup>192</sup>.

---

<sup>192</sup> A.g.e, s.139



Resim 65: 16.yy., Vakıflar Halı Müzesi, İstanbul<sup>193</sup>.

---

<sup>193</sup> A.g.e, s.124



**Resim 66: 16.yy., Vakıflar Halı Müzesi, İstanbul<sup>194</sup>.**

---

<sup>194</sup>A.g.e., s.142





Resim 67: 17.yy., Türk İslam Eserleri Müzesi, İstanbul<sup>195</sup>.

---

<sup>195</sup>A.g.e., s.63



Resim 68: 15-16.yy.,Vakıflar Halı Müzesi, İstanbul<sup>196</sup>.

---

<sup>196</sup>A.g.e., s.140

### 3.6.2. Yuvarlak ve Oval Formda Olanlar

Yuvarlak ve oval formda olan şemseler daha çok Uşak ve Saray grubu halılarda görülmektedir. Özellikle Saray halılarında ilmek yoğunluğunun fazla olması saray nakkaşhanesinin etkisi ile yuvarlak ve oval şekilleri çok görmekteyiz. Oval formlar da aslında yuvarlaklardan dönüşmüştür.

Uşaklara örnek Resim 69, 70.

Konya Karapınar Resim 71.

Saray örnekleri, Resim 72, 73.

Saray etkisinde üretilenlere örnekler, Resim 74, 75.



Resim 69: Resim 45'in ayrıntısı.



Resim 70: Resim 44'ün ayrıntısı.



Resim 71: 17.yy., Vakıflar Halı Müzesi, İstanbul<sup>197</sup>.

---

<sup>197</sup> A.g.e., s.138



Resim 72: 16.yy., Osmanlı Saray halsı, Metropolitan Museum of Art, New York<sup>198</sup>

---

<sup>198</sup> Oktay Aslanapa, **Türk Halı Sanatının Bin Yılı**, İstanbul, İnkılap Kitabevi, 2005, s.202



**Resim 73: 17.yy., Saray Halısı, Musée des Arts Décorative, Paris. (Ayrıntı), (bkz. s.80).**



Resim 74: 17.yy., Osmanlı Mısır halısı, Budapest Museum Of Applied Arts(14.800)<sup>199</sup>.

---

<sup>199</sup> **Turkish Carpets** from the 18<sup>th</sup>-18<sup>th</sup> centuries, Tekstilbank, Ahmet Ertuğ, 1996, s.122





**Resim 75: 17.yy., Erken Osmanlı dönemi Şam halısı, Türk İslam Eserleri Müzesi (869-844-850-846), İstanbul<sup>200</sup>.**

---

<sup>200</sup> A.g.e., s:118

## 4.BÖLÜM

### 4. Osmanlı Kilimlerinde Şemse Motifi

#### 4.1 Kilimin Sözlük ve Ansiklopedik Karşılıkları

**Kilim** *is. Far. gilim* Döşeme, divan gibi yerlere serilen, genellikle desenli, havsız, kalın, kıl veya yün dokuma<sup>201</sup>.

**Kilim** Oda ve çadırların zeminine serilmek için yün ipliklerle tezgahta kumaş gibi dokunan ve halıdan daha ince olan örtülere denir ki bunlar ilme halılar gibi küçük iplik parçalarının argaç tellerine ilmeklenmesi suretiyle yapılmayıp bez ve kumaş gibi ensiz yaprak halinde dokunmak suretiyle yapılan halılardır. Bunlar perde olarak da kullanılır.

İlk önceleri halılar bu usulde dokunurdu. Kilimlerin gerek çözgü ve atkı telleri hep yündendir. Kilimlerin nakışları kilim tezgahta dokunurken aynı zamanda renkli atkı ve çözgü iplikleriyle vücuda getirilir ve yüzleriyle tersleri aynı şekilde olur. Bu süsleme şekilleri ilme halılarda olduğu gibi ayrı ve parça ipliklerle dokunmaz. Aynı renkteki iplik o renkteki süsleme motiflerini dokumak için devamlı olarak ve bir motiften öbür motife geçirilir; fakat kilimin arkasında atlamalar görülmez. Böyle atlama iplikler ancak cicim denilen kilim nev'inde görülür.

[...]İlme halılara nisbetle daha kolay dokunan kilimlere çok ehemmiyet verilirdi. Eski Türk kilimleri arasında renk ve nakışları itibariyle mühim bir sanat eseri sayılacak derecede güzelleri vardır. Bunlar modern sanatın istediği gayeye çoktan erişmişlerdir<sup>202</sup>.

**Kilim** Orta Asya, Anadolu, Balkanlar ve İran'ın bazı bölgelerinde dokunan havsız döşeme yaygısı.

Kilimi halıdan ayıran en önemli özellik, desenin ve yüzeyinin halıda olduğu gibi çözgülerin üstüne atılan tek tek ilmeklerle oluşturulmamasıdır. Kilimde desen, renkli yün

<sup>201</sup> Türk Dil Kurumu, **Türkçe Sözlük**, Ankara, Türk Dil Kurumu Basım Evi, 1998, s.1322

<sup>202</sup> Celal Esad Arseven, **Sanat Ansiklopedisi** İstanbul, Milli Eğitim Basım Evi, 1950, s.1090

ipliklerinin çözümlerinin arasında sürekli olarak geçirilmesiyle yapılır. Bunun sonucunda kilimin yüzeyi ince ve düz bir dokuma görünümünü kazanır; tersi ile yüzü arasında fark olmaz. Kilimi dokumak için halıdaki gibi parça parça yün iplikler değil, sürekli iplik sağlayan boyalı yün yumaklar kullanılır. Dokuma tekniği nedeni ile geometrik desenlere çok uygun olan kilimlerde örgelerin genellikle simgesel anlamları vardır. Ev, taht, el, hayat ağacı, ejder, kuş, boynuz, eli belinde, kaz ayağı, güneş, çiçek, ırmak, dağ vb. gibi doğadan ve insan yaşamından alınmış örgeler, stilize edilerek kullanılır. Genellikle başlangıçta bir ifade aracı olarak ortaya çıkan bu örgeler, zamanla anlatımcı niteliklerini yitiren belirli bir yöreye özgü hale gelmişlerdir.

Kilimlerde nakışlar, belli bir düzene bağlı olur. Bazılarında aynı örge tekrar ederken, bazılarında birden çok örge dönüşümlü olarak dizilmiştir. Simetri, bir örge için iç içe büyümesi ya da örgelerin girişik olarak düzenlenmesi de çok sık rastlanan uygulamalardır. Kilim deseni şemaları gelenekseldir ve kolay kolay değiştirilmez. Buna karşın gene de çoğu kilimde yapıldığı zaman, yöreye ve nerede kullanıldığına ilişkin ipuçları bulunur<sup>203</sup>.

#### 4.2. Kilim Hakkında

“Kilim diye bildiğimiz ilk dokuma şekli, dik ve yatay iplerin birbiri arasından geçirilmesiyle meydana gelen dokumadır”<sup>204</sup>.

Türklerin yaşadığı yerlerde ortaya çıktığı kabul edilen halı ve düz dokuma yaygıları yine Türkler tarafından geliştirilip Selçuklular yoluyla Anadolu'ya geldiği ve gelişimini burada sürdürmüş olduğu kabul edilir. Düz dokuma yaygıları halılar kadar dayanıklı olmadığı ve çabuk yıprandığı için günümüze kadar ulaşan örnekleri yok denecek kadar azdır.

---

<sup>203</sup> Genel Kültür Ansiklopedisi, **Anabritannica**, İstanbul, Hürriyet Ofset Matbaacılık ve Gazetecilik A.Ş., 1993,Cilt:19, s.59

<sup>204</sup> Bekir Deniz, **Türk Dünyasında Halı ve Düz Dokuma Yaygıları**, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, 2000, s.48

“Türklerden önce dokunmuş, Anadolu’da bulunan en erken dokuma yaygı örneği M.Ö. 2300 yıllarına tarihlenen *kraliçenin örtüsü* adıyla tanınan ancak, bugün nerede olduğu bilinmeyen kilimdir”<sup>205</sup>. Bu kilim, Truva (Çanakkale) kazılarında bulunmuştur.

Bununla birlikte halı dokunan bütün yerlerde düz dokuma yaygılarının da dokunduğu düşünülmektedir. Osmanlı dönemindeki düz dokuma yaygıları, Selçuklu döneminin, kompozisyon ve motif özelliklerini sürdürmüştür.

“Osmanlı döneminde halının olduğu her yerde kilim de dokunmuştur. [...]XV-XVI.yy. Erken Dönem Osmanlı Halıları’nın üçüncü grubunda görülen, zeminin iki yada daha fazla kareye bölünüp, karelerinin içinin sekizgenlerle doldurulduğu örnekleri, kilimlerde de kullanılmıştır”<sup>206</sup>.

---

<sup>205</sup> A.g.e., s.49

<sup>206</sup> A.g.e., s.51

Resim 76, ve 78'deki kilimler aynı dönem kumaş desenleriyle benzerlik göstermektedir.



**Resim 76: Kilim, 13. yy., Beyşehir Eşrefoğlu Camii, Konya Müzesi<sup>207</sup>.**

---

<sup>207</sup> KATALOG, **Kilim**, Catalogue No:1, Prepared by Güran Erbek, İstanbul, Selçuk A. Ş, Ana Basım A.Ş.,1998, cat. no:1

Resim 77'deki kilim, aynı dönem Uşak halılarıyla benzerlik göstermektedir.



Resim 77: Kilim, 17.yy., Divriği Ulu Camii, Vakıflar Halı Müzesi, İstanbul<sup>208</sup>.

<sup>208</sup> B. Balpınar ACAR, **Kilim-Cicim-Zili-Sumak Türk Düz Dokuma Yaygıları**, İstanbul, Eren Yayınları, Çeltüt Matbaacılık San. Ve Tic. A.Ş., 1982, s.11



**Resim 78: Kilim, 17.yy., Divriği Ulu Camii, Vakıflar Halı Müzesi, İstanbul<sup>209</sup>.**

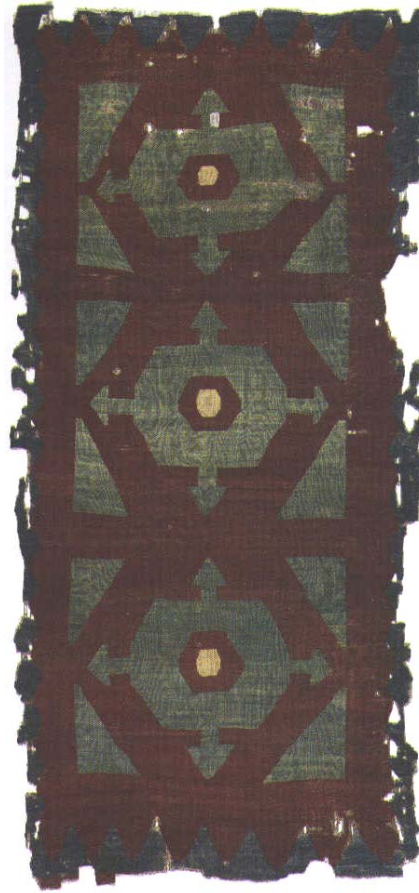
---

<sup>209</sup> KATALOG, **Kilim**, Catalogue No:1, Prepared by Güran Erbek, İstanbul, Selçuk A. Ş, Ana Basım A.Ş.,1998, cat. No:3



Resim 79 Chou devrinde gök ibadetinde kullanılan yeşim taşından dört çıkıntılı simge<sup>210</sup>.

Resim 80'deki sekizgen formun dört tarafından çıkan oklar, Resim 73'deki Chou devrinde gök ibadetinde kullanılan yeşim taşında bulunan dört çıkıntılı simgeyle benzerlik göstermektedir.



Resim 80: Kilim, 17.yy., Sivri Hisar Ulu Camii, Batı Anadolu<sup>211</sup>.

<sup>210</sup> Emel Esin, **Orta Asya'dan Osmanlı'ya Türk Sanatında İkonografik Motifler**, İstanbul, Kabalci Yayınevi, Yaylacık Matbaası, 2003, R61

<sup>211</sup> KATALOG, **Halı Müzesi ile Kilim ve Düz Dokuma Yaygılar Müzesi Kataloğu**, Ankara, T.C.Başbakanlık Vakıflar Genel Müdürlüğü, Pys Vakıf Sistem Matbaa Müdürlüğü, 2007, s.156





**Resim 81: Kilim, 17.yy., Bursa Maksem Camii, Uşak<sup>212</sup>.**

<sup>212</sup> KATALOG, **Halı Müzesi ile Kilim ve Düz Dokuma Yaygılar Müzesi Kataloğu**, Ankara, T.C.Başbakanlık Vakıflar Genel Müdürlüğü, Pys Vakıf Sistem Matbaa Müdürlüğü, 2007, s.210

## 5. BÖLÜM

### 5. Şemsenin Motif Olarak Yer Aldığı Diğer Sanat Dalları

Bu bölümde şemsenin kullanıldığı diğer sanat dallarını ele alırken bölümü sadece üç sanat dalıyla sınırlandırmayı uygun gördük.

Bunlardan ilki şemse motifinin tüm süsleme sanatlarında kullanılmış olmasına karşılık klasikleştiği Türk Cilt Sanatı'dır. İkinci olarak Saray nakkaşhanesindeki nakkaşların büyük etkisiyle şaheserleri bulunan ve dünya sanat tarihinde de önemli bir yer tutan Türk Çini Sanatı'dır. Son olarak ele almış olduğumuz Çadır Sanatı'nda ise malzeme olarak bir tekstil ürünü olan kumaşların kullanılmış olması, iç ve dış mekanlarında kumaş üzeri applike işleme tekniğiyle şemse motifinin çokça işlenmiş olmasından dolayı ele alınmışlardır.

### 5.1. Türk Cilt Sanatı

#### 5.1.1 Cilt ve Ciltçilik Terimlerinin Sözlük ve Ansiklopedik Karşılıkları

**Cilt, -di** *Ar. Cild* Formaları veya yaprakları birbirine dikerek veya yapıştırılarak bir kitaba geçirilen deri, bez veya kağıtla kaplı kapak<sup>213</sup>.

**Ciltçilik** Yazma ve basma kitapların yapraklarının yıpranmaması ve dağılmadan saklanması için birbirine dikilerek koruyucu kapaklar arasına yerleştirilmesi sanatı<sup>214</sup>.

**Ciltçilik** Kitapların yıpranmaması ve dağılmaması için, yaprakları birbirine dikildikten sonra koruyucu kapaklara cilt adı verilir.

---

<sup>213</sup> Türk Dil Kurumu, **Türkçe Sözlük**, Ankara, Türk Dil Kurumu Basım Evi, 1998, s.408

<sup>214</sup> Genel Kültür Ansiklopedisi, **Anabritannica**, , İstanbul, Hürriyet Ofset Matbaacılık ve Gazetecilik A.Ş., 1993,Cilt:8, s.114

Cilt, Arapça'da deri anlamına gelir; yazma eserlerin kapakları genellikle deri ile kaplandığından bu adı almıştır. Kuran'ın çoğaltılması ve saklanması zorunluluğu ciltçiliği bütün İslam dünyasında bir sanat dalı haline getirmiştir<sup>215</sup>.

### 5.1.2 Türk İslam Sanatında 17. yy. Sonuna Kadar Cilt ve Ciltçilik

“Cilt Arapça kökenli bir sözcüktür. Yazılı ve basılı eserlerin yıpranmasını ve dağılmasını önlemek amacıyla yapılan sert koruyucu kapaklara verilen addır. Cilt; kap, deri, meşin sözcükleriyle eş anlamlıdır. Cilt yapan sanatçılara “mücellid” denir”<sup>216</sup>.

“Günümüze ulaşan en eski örnekler Mısır ve Tunus'ta Tolunoğulları döneminde (868-905) yapıldığı sanılan kapaklardır.

Ciltçilik XII. yüzyıla kadar Şam, Halep, Mısır, Sicilya, Fas ve Endülüs'te büyük bir gelişme göstermiştir. Arap, Memluk ve Magribi üsluplarıyla temsilen edilen ciltçilik, daha sonra gerilemiş, İran ve Orta Asya'da ortaya çıkan Herat ve Hatayi üslupları ağırlık kazanmıştır”<sup>217</sup>.

“Osmanlılar en değerli cilt örneklerini 15. yüzyılda vermeye başlarlar. Fatih Sultan Mehmet yazdırmış olduğu kitaplar için özel bir kütüphane, süslemeleri için de sarayda bir nakkaşhane kurdu muştur. Bu dönemde ciltçilik sanatında döneme özgü özellikler gelişmiştir. Ciltlerde siyah başta olmak üzere, kırmızı, vişne ve çeşitli tonlarda kahverengi deriler kullanılmıştır. Özellikle iç kapaklarda vişne ve kahverengi kullanılmıştır.

Şemseler genellikle oval ve salbektirler. Ayrıca bu dönem ciltlerinin iç kapaklarında “katia” sanatının inceliği ve güzelliği de dikkat çeker.

Osmanlı'da ilk ciltçilik teşkilatı II. Bayezit zamanında (1481-1512) kurulmuştur. Evliya Çelebi bu işler için Saray'da 50, dışarıda 300 kişinin uğraştığını, Bayezit Camii çevresinde bu işle uğraşanlara ait 100 kadar dükkanın bulunduğunu söylemektedir. Bu

<sup>215</sup> Thema Larousse, **Tematik Ansiklopedi**, İstanbul, Milliyet Gazetecilik A.Ş., 1993-1994, Cilt:6, s.316

<sup>216</sup> Çiçek Derman, “2002-2003 Tezhip Tasarım ders notları”

<sup>217</sup> Thema Larousse, **Tematik Ansiklopedi**, İstanbul, Milliyet Gazetecilik A.Ş., 1993-1994, Cilt:6, s.316

ciltlerin bazıları altı ayda tamamlanır ve bir han yada hamam inşaatına yetecek kadar para harcanırdı. Bir kitabın yazımı ve cilt işleri, bazende birkaç yıl sürerdi.

16. yüzyıl, Türk ciltçiliğinin klasik çağıdır. Ciltlerin şemseleri artık 15. yüzyıldaki gibi yuvarlak dilimli olmayıp oval ve salbektir. Kalın pervazlara sıkça rastlanır. Pervazlardan sonra şemse ve köşebentler konulur. Bu tarz çok beğenilmiş ve terk edilmeden kullanılmaya devam edilmiştir. Genellikle sarı ve yeşil olmak üzere iki değişik tonda altın kullanılmıştır.

16. yüzyılın ilk yarısında mücellitler, gelenekten gelen kuralları korumakla beraber, yenilikler getirme çabası içindeydi. Bitkisel süslemenin ağırlıkta olduğu ciltlerde, Saz yolu, hareketli hatayi rumi, gonca gül, tığ, tepelik oldukça sık kullanılan motiflerdir. Mehmet Çelebi döneminin önemli mücellitlerindedir.

16. yüzyılın ikinci yarısı nakkaşhane geleneğinden dolayı cilt sanatının en parlak dönemidir. Bu dönemde lake ciltler görülmektedir. Bu dönem ciltleri bol çiçekli ve hayvan desenlidir. Kitap kablalarının içi de dışı gibi süslenmiştir. Müşebbek şemse de bu dönemde kullanılmıştır. Mücellid Abdi dönemin önemli ismidir.

17. yüzyılda cilt kapaklarındaki kompozisyonlarda bir çözülme başlar. Klasik motiflerin yanında yeni süslemelere de rastlanır.

Köşebent ve pervazlar kalkmış, bunların yerine yanları ve tepeleri çıkıntılı büyük dikdörtgen şemseler belirlemeye başlamıştır.

Klasik düzeni koruyan örneklerde ise salbekler çok büyük boyutlarda ele alınmış ve şemseden ayrılmıştır.

### **5.1.3 Klasik Doğu Cildinin Özellikleri Ve Batı Cildinden Farkı**

Klasik Doğu cildini Batı ciltlerinden ayıran en önemli özellik el örgüsü şirâzedir. Bir veya iki iğne ve çeşitli örgülere göre değişen kalınlıkta iki renk ibrişimle örülür. Daha sonra kitabın sırtına yapıştırılan ince meşine dip kösteği denir. Şirâzeler de buna yapışır ve

dikişlerle kolonlar bu deri altında kalır. Modern ciltlerde bu deri yerine bez ve kağıt yapıştırılmaktadır.

Klasik doğu ciltlerinde kapaklar kitap boyundadır ve dışarı taşmaz. Dip adı verilen sırt yuvarlak değil düzdür. Klasik İslam ciltlerinin sırtı süsleme açısından boş bırakılsa da, nadiren bu bölüme süsleme yapıldığı görülmüştür. Sertâb ve miklep yalnızca doğu ciltlerinde görülür.

Klasik bir cilt, deri tıraşlama, murakka, hâk, hat, tezhip, katı'a ve ebru sanatlarının ürünüdür. Genellikle bir çok sanatkârın ortak çalışması ile oluşturulmuştur.

#### **5.1.4 Cildi Oluşturan Bölümler**

Klasik bir ciltte, üst kapak sağ tarafta yer almaktadır. Sol taraftaki alt kapak ise kitabın arka yüzünü örter. Alt kapağın uzun kenarının serbest kalan kısmına “mikleb” denir. Ucu sivri olan bu parça, üst kapağın altına girmektedir. Miklebin hareketini sağlayan, alt kapağa bağlandığı parçaya da “sertab” adı verilir. Bu parçanın her iki yanındaki kısma ise “dudak” denir. “Sırt” ise kitabın dikiş kısmını örter. Sırt ile kapaklar arasındaki boşluklara da “mukat payı” adı verilir. Kenar dikişinin kalıcı olması için elle yapılan örgü ise “şirâze” adını alır.

Kapakların, en boyunun farklı ölçülerde tutulmasıyla değişik biçimde klasik ciltler de yapılmıştır. Uzunluğuna açılan yazma kitaplara “beyazi” denir. Ancak beyazi kelimesini daha çok İranlılar kullanmışlardır. Türkler bu çeşit kitaplara –biçiminden dolayı- “sığır dili” demişlerdir. Bu anlamda “dana dili” de kullanılmıştır. Bu ciltlere çoğu kez içinde yer alan metinden dolayı “cönk” adı da verilmiştir. Cönk kelimesi gemi, sefine anlamına da gelir. Merhum Ord. Prof. Dr. Süheyl Ünver de “Eski battal defterlerin ince uzununa sefinekârî defter dendiğini Sacit Okyay, Şükrü Bey'den işitmiş” kaydıyla not etmiştir. Eski yazma kitapların uzunlamasına ve küçük olarak ciltlenmiş olanlarına “kümme” adı verilmiştir. Çok küçük boyutlu sancak Kur'an-ı Kerim'lerine de boylarına uygun güzel klasik ciltler yapılmıştır.

Klasik ciltleri korumak için, bazen düz bazen de içine konulacak ciltle aynı biçimde süslenmiş “kitap mahfazaları” yapılmıştır. Bu, kitabın içine dikine konulduğu bir kutu biçimindedir. Geniş yan kapaklarından birinin ortasına 1-1,5 cm eninde deri veya ucuna deri yapıştırılmış bez bir şerit dikilmiştir. Kitap, bu şerit ile yapıştırıldığı kapak arasına oturtularak zahmetsizce mahfazaya yerleştirilip dışarı çıkarılabilir.

### **5.1.5 Cildin Süsleme Özellikleri**

Bir ciltte süsleme dış kapaklara, sertab, mikleb ve kapakların iç kısmına yapılır. Sırt ise düz ve süslemesiz bırakılır. Süsleme için genelde varak altın, dikiş için de ipek iplik kullanılır. Kalıpla yapılan ciltlerde ortada “şemse” denilen oval yada yuvarlak bir süsleme formu bulunur. Bunun uzantılarına “salbek” denir. Salbeklerin ucunda ise “tığlar” bulunur.

Tüm bu öğeler ise bir çerçeve ile çevrelenir. Çerçeve üstündeki oval, yuvarlak parçalara ise “pafta” adı verilir.

### **5.1.6 Klasik Cildin Çeşitleri**

Klasik ciltler 6 ana grup başlığı altında incelenir.

#### **5.1.6.1. Mukavva Ciltler**

Mukavva kuvvetlendirilmiş demektir. Cilt için kullanılacak mukavva şöyle hazırlanır: İstenilen kalınlığı sağlayacak sayıda kağıt, suları birbirinin aksi yönde olmak üzere, üst üste yapıştırılır. Kolanın içine kabı kurttan korumak için şap, tenekâr, tütün suyu gibi zehirli maddeler katılır. Böylece hazırlanan mukavva iyice kuruduktan sonra tahta gibi sertleştiğinden eğilip bükülmez. Böyle mukavvalara “murakka mukavva” denir. Elde edilen mukavva, üstüne bir kağıt yapıştırılarak basit bir kitap kabı olarak kullanılabilirdiği gibi, deri ciltlerin de omurgasını oluşturur.

### 5.1.6.2. Deri Ciltler

Klasik cilt sanatında en geniş yeri deri ciltler tutmaktadır. Ciltler eskiden genellikle meşin denilen koyun, sahtiyân denilen keçi ve rak denilen ince tıraşlı ceylan derisinden yapılıyor, dönemin zevkine göre de içi fildişi, sedef, kaplumbağa kabuğu (baga), kumaş ya da altın ile süsleniyordu.

Deri ciltler süsleme biçimlerine göre düz, şemseli (geometrik, rumi veya hatayi motifli), Acemkari (hayvan resimli), şükûfe üslubu, işlemeli (iplik işleme, zerdûzî, simdûzî), yazılı, zilbahar (kafes) ciltler olarak ayrılır.

Şemseli ciltler, deri ciltler içinde en klasik ve en güzel örneklerdir. Şemsenin biçimine ve yapılış tarzına göre değişik adlar alırlar.

“Soğuk şemse” denen tarz uygulanırken, motifler kalıptan çıktığı gibi, deri rengi değiştirilmeksizin süsleme yapılır. “Altın ayırma şemse”de kabarık olarak beliren motif deri renginde bırakılır, zemin de boya ve altınla renklendirilir. “Üstten ayırma şemse” de ise bunun tam tersi söz konusudur. Kabarık olarak beliren motifler renklendirilir, zemin deri renginde bırakılır. “Mülemma şemse” de ise, zemin ve motiflerin her ikisi de altın ile süslenir. “Mülevven şemse” adı verilen örneklerde ise kabarık olarak beliren motiflerin üzeri farklı renkte deri parçaları yapıştırılarak bezenmiştir.

Bir başka süsleme türü de kağıt veya derinin dantel gibi oyularak işlenmesiyle elde edilir. Bu tür örnekler “müşebbek şemse” adı ile anılırlar. “Katı’a” denilen bu süsleme biçimi, ciltlerin özellikle iç kapaklarında görülür.

Cilt yapımında kullanılan bir başka yöntem de süslemenin deri üzerine ucu kör bir aletle yapılmasıdır. Bu biçimde elde edilen süsleme altın, gümüş ve boya ile ayrıca renklendirilir. Yazma tarzında yapılan ciltlerde ise süsleme, serbest fırça ile altın sürülerek tamamlanır.

### **5.1.6.3. Lake Ciltler**

Deri ve kumaş ciltlerin yanı sıra, değişik malzemelerden yapılan kitap kapları da bulunmaktadır. Bunların en önemlilerinden biri de lake, rugani ya da “Edirnekâri” olarak adlandırılan türdür.

Kağıtların birinin suyu ötekinin aksi yöne gelecek biçimde, istenilen kalınlık elde edilinceye değin birbirinin üzerine yapıştırılması ile oluşan kapaklara boya, ezilmiş altın ve serbest fırça ile süsleme yapılır. Üzerine de rugani denilen ve gümüş, altın, sedef tozu (arusek) karıştırılan lak sürülür.

### **5.1.6.4. Kumaş Ciltler**

Doğu ciltlerinde XIII. Yüzyıl sonlarından itibaren, kapakların hem dış hem de iç yüzeyinde derinin yanında kumaşın da oldukça sık kullanıldığını görüyoruz. Kütüphanelerimizde kenarları deri ile çevrili ortası kumaş kaplı, cihargûşe kumaş ciltlerin, ipek, kadife, atlas veya işlemeli kumaş kaplanmış çok sayıda örneği bulunmaktadır.

Hemen her devirde sıkça yapılmış olan kumaş ciltler XIX. Yüzyılda Yıldız Sarayı’ndaki mücellithanede yapıldığından Yıldız cildi diye adlandırılan, bir yüzüne altın ile Osmanlı Saltanat Arması, diğerine ay yıldız veya tek ay basılı mor, kırmızı, bordo veya yeşil kadife ciltlerle devam etmiştir.

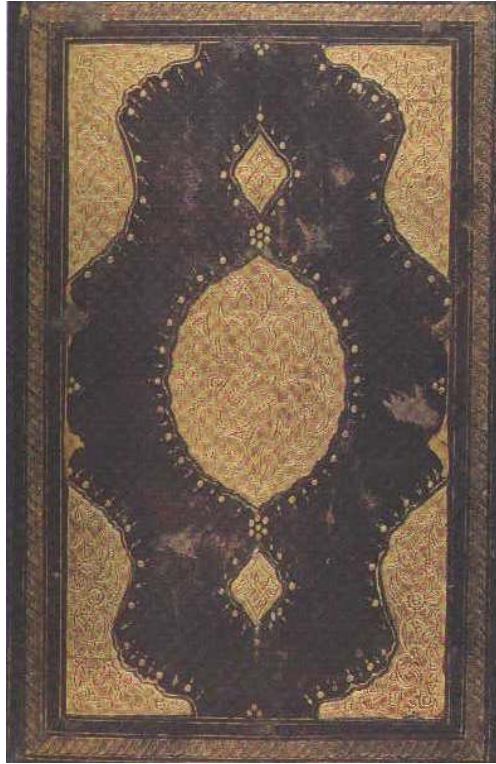
### **5.1.6.5. Ebru Ciltler**

Ebru klasik cilt sanatı ile en fazla yakınlığı görülen geleneksel sanatlarımızdan biri olarak karşımıza çıkıyor. Sayısız örnekte cilt iç kapağında yer alan ebru, hemen her devirde alt ve üst kapakla miklep üzerinde de çok kullanılmış, yine her devirde cilt yan kağıdı olarak kitabı süslemiştir.



#### 5.1.6.6. Murassa Ciltler

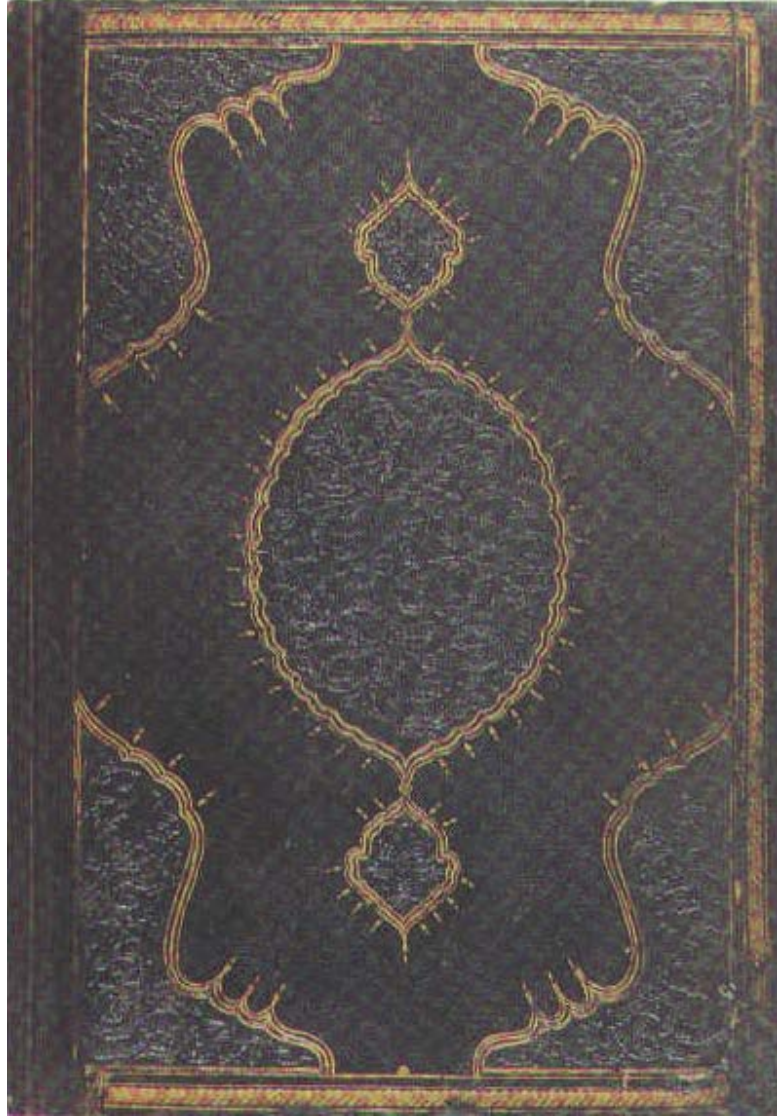
Osmanlı ciltleri içinde ise “murassa” kitap kablari bir başka grubu oluşturur. Bu türün değerli örnekleri Topkapı Sarayı, Süleymaniye Kütüphanesi ve İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi’nde bulunmaktadır. Bu tür ciltlerde tahta ya da mukavva taslak, altın ve gümüş plaka ile kaplanır. Plakaların üstü dantel gibi oyularak ya da kıymetli taşlarla süslenir. İç kapaklarında ise altın veya katı süsleme bulunur<sup>218</sup>.



Resim 82: 17.yy., Mülemma şemseli cilt<sup>219</sup>.

<sup>218</sup> Çiçek Derman, “2002-2003 Tezhip Tasarım Ders Notları”

<sup>219</sup> Mine Esiner Özen, **Türk Cilt Sanatı**, Ankara, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1998, s.60



Resim 83: 16.yy., Siyah Deri Cilt<sup>220</sup>.

---

<sup>220</sup>A.g.e, s.57



Resim 84: 16.yy., Altın ayırma şemseli cilt<sup>221</sup>.

---

<sup>221</sup>A.g.e., s.47

## 5.2. Türk Çini Sanatı

### 5.2.1. Çini Sözlük ve Ansiklopedik Karşılıkları

**Çini** *is. Far. çini* 1. Duvarları kaplayıp süslemek için kullanılan, bir yüzü sırlı ve genellikle çiçek resimleriyle bezeli, pişmiş, balçık levha, fayans. 2. s. sırlı ve süslü, pişmiş balçıktan yapılmış olan<sup>222</sup>.

**Çini** Bir nevi beyaz topraktan yapılan ve fırında pişirilen üzeri sırlı Keramik işlerine verilen isimdir. Bundan bardak, tabak, testi, vazo, duvar kaplamaları ve süs eşyaları gibi şeyler yapılır. Keramik kelimesinde de izah edildiği gibi topraktan yapılan eşya kabalık ve inceliklerine ve hamurlarının cinsine göre üç nev'e ayrılır:

- 1- Çömlek işler
- 2- Çini
- 3- Porselen

Bunların ikinci sınıfına giren çini porselen gibi yarı şeffaf değildir, bir taraftan ışığa tutularak bakıldığı vakit ışık görülmez. Eski Türkler ve hala Türkistan, Orta Asya ve İran halkı bu nevi Keramiklere kaşi derler. Türkçede kaş ve taş tabirleri hemen hemen aynı manaya gelir; sertleşmiş toprak demektir. Çini tabiri sonradan ve bilhassa Osmanlılarca kullanılmıştır. Vaktiyle çini Çin'de beyaz topraktan yapılan ve fağfuri denilen sırlı Keramiklere, yani porselenlere Çin mamulâtı manasına olarak verilen bir isimdi.

Türkiye'de evvelce kaşi denilen bu işlerin Çin fağfurileri derecesinde güzel olmaları dolayısıyla Çin işlerine benzetilerek çini denilmiş ve bu tabir yayılarak kaşi sözü unutulmuştur.

[...]Fakat bu tabire bakılarak Türklere ait olan bu sanatı Çinlilere atfetmek doğru olmaz. Kaşi tabiride hemen terkedilmiş gibi olduğundan tekrar dile girmesi güçtür<sup>223</sup>.

**Çini** İslam sanatında çoğunlukla duvar kaplaması olarak değerlendirilen, renkli ve motifli, sırlı seramik levhalar için çini terimi kullanılmaktadır. Batı'da bunlara fayans

<sup>222</sup> Türk Dil Kurumu, **Türkçe Sözlük**, Ankara, Türk Dil Kurumu Basım Evi, 1998, s.488

<sup>223</sup> Celal Esat Arseven, **Sanat Ansiklopedisi**, İstanbul, Milli Eğitim Basım Evi, 1950, s.410

denilmektedir. Çini levhalar kare, dikdörtgen, çok köşeli ya da haç biçiminde olabilir. Çini levhanın pişmeden önce küçük küçük parçalara bölünmesiyle elde edilen çini mozaik daha çok kubbe, tonoz gibi eğimli yüzeylerde uygulanılır<sup>224</sup>.

**Çini** Pişmiş topraktan yapılan, levha biçiminde, bir yüzü renkli ve sırlı duvar kaplama malzemesi. Sözcük, geniş anlamda aynı biçimde yapılan tabak, kase, testi gibi çanak çömlek için de kullanılır. Osmanlılar levha halindeki çini için “kaşı”, çanak çömlek için de “çini” sözcüklerini kullanarak bu iki türü birbirinden ayırmışlardır. Bu kullanımın köklerinde çini levhanın Anadolu'ya İran'dan (Kaşan kenti önemli bir çini merkeziydi), çini çanak çömleğin de Osmanlılara Çin'den gelmesi yatmaktadır<sup>225</sup>.

### 5.2.2. Türk Çini Sanatının 17. Yüzyıl Sonuna Kadar Kısa Tarihçesi

Tarihte, sırlı pişmiş toprak malzeme çoğunlukla Asya, Ortadoğu ve Akdeniz çevresinde üretilmiş ve kullanılmıştır. Çiniciliğin, Orta Asya Türklerine zengin bir seramik geleneği olan Çin'den geçtiği düşünülür. Orta Asya'da Turfan, Aşkar ve Koça bölgelerinde yapılan araştırmalarda Uygur tapınak ve evlerindeki döşeme çinileri ele geçirilmiştir. Böylelikle Türklerin çok eski devirlerde, 8. yüzyıldan önce bu sanat dalında da ne kadar ileri gitmiş oldukları görülmektedir<sup>226</sup>.

İlk müslüman Türk devleti olan Kararahanlılar'a ait ilk çini örnekleriyle Horasan ve İran da karşılaşılır. Özellikle Büyük Selçuklularla gelişen üslup ve teknikler, Anadolu'nun çeşitli kültürlerle sahip olan topraklarında pekişmiştir<sup>227</sup>.

“Anadolu Selçuklu çini sanatı, Büyük Selçuklu çinilerinden kaynaklanır. Yapılarda genellikle tuğla örgünün yanında az miktarda, ama dengeli olarak kullanılmıştır. Dış ve iç mekanlarda sırlı tuğla, kabartma ya da mozaik çini uygulamaları görülür. Selçuklu çinisi;

<sup>224</sup> Sözlük ve Ansiklopedisi, **Büyük Larousse**, İstanbul, Milliyet Gazetecilik A.Ş., 1992, Cilt:6, s.2740

<sup>225</sup> Genel Kültür Ansiklopedisi, **Anabritannica**, , İstanbul, Hürriyet Ofset Matbaacılık ve Gazetecilik A.Ş., 1993,Cilt:9, s.164

<sup>226</sup> Sitare Turan Bakır, “İznik Çinilerinde Şemse Formu” **Sanat, Güzel Sanatlar Dergisi**, sayı 7, Erzurum, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayını, 2005

<sup>227</sup> Sitare Turan Bakır, A.g.m.

kırmızı hamurlu ve astarsız bir çinidir. Saraylardan başka yapılardaki çinilerde hayvan ve insan figürü yoktur; bezeme programı yazı, bitkisel örgeler ve geometrik geçmelerden oluşur. Yazı, Kuran ayetlerini içeren kuşaklarla yazıtlarda kullanılmıştır. En çok nesih ve sülüs yazıya rastlanır. Bazen de yazıya geometrik ya da bitkisel bir düzenlemeyle iyice bezemesel bir ağırlık kazandırıldığı olur.

[...]Anadolu Selçuklularında çini simgesel ve bezemesel bir malzeme olmaya Konya'daki Alaeddin Camisi'nin mihrap ve kubbesindeki örneklerle başlamış, Sırçalı Medrese ile tartışmasız tek duvar kaplama malzemesi haline gelmiş, Karatay Medresesi'nin kubbesindeyse doruğa ulaşmıştır. Beyşehir'deki Kubadabad Sarayı kazılarında ele geçen sır altı ve lüster teknikleriyle yapılmış çinilerin niteliği, daha sonraki Osmanlı çinilerinininkine yakındır. Sekiz köşeli yıldız biçimindeki levhaların uçları sivri haçlarla bağlanmasından oluşan Kubadabad Sarayı'ndaki çini panolarda renk olarak mor, lacivert, siyah ve turkuaz; desen olarak bağdaş kurmuş figürler, çift başlı kartallar, hayat ağaçları, yırtıcı hayvanlar ve bitkisel öğeler kullanılmıştır.

Erken Osmanlı döneminde sırlı tuğla, renkli sır, mozaik çini uygulamaları sürmüştür.

[...]Erken Osmanlı dönemi sonlarında mozaik çini uygulaması da, tek renkli mavi ve turkuaz çinilerde yok olmuştur. Bu dönemin başka bir önemli olayı, İznik'in giderek en önemli çini üretim merkezi durumuna gelmesidir.

16. yüzyıl başlarında, İstanbul'daki Şehzade Mehmet ve I. Selim (Yavuz) türbelerinde olduğu gibi, çinilerin geleneksel renkli sır uygulamasıyla ve Selçuklu izleri taşıyan desenlerle oluşturulduğu görülür. Yüzyılın ortasındaysa, özellikle Mimar Sinan'ın camilerinde kullanılan çinilerde, bu sanata yeni bir atılımın gerçekleştiği izlenir. Süleymaniye Camisi'nde sır altı tekniği ile çok renkli uygulamalar yapılmıştır. Mihrap yanlarındaki panolarla pencerelerdeki yazılarda, bilinen mavi ve beyaz renklerin yanına, sır altı tekniğinin en zor elde edilen rengi olan kırmızı da katılmıştır. Gene Sinan'ın Rüstem Paşa Camisi'nde Osmanlı çiniciliği doruğa ulaşmıştır. Bu çinilerin hamuru sert, beyaz ve

gözeneksizdir; genellikle astarsız kullanılmıştır. Sırları saydam, parlak ve niteliklidir. Zümrüt yeşili ve parlak mavi, mercan kırmızısından yakut kırmızısına kadar kırmızının çeşitli tonları, bu dönem çinilerinin temel renkleridir.

Yazı ve az miktardaki geometrik geçmelerin dışında, bezemede ağırlık bitkisel örgelerdedir. [...]Çini artık bir anlamda duvar resminin yerini almıştır. Desenler tek levhadan taşınarak bir çok levhadan oluşan panoları kaplamaya başlamıştır (ulama çini). Desen olarak en çok bahar açmış ağacın kullanıldığı bu tür panoların Topkapı Sarayı Harem Dairesi'nde çarpıcı örnekleri bulunur. Bütün bu çiniler İznik'te, ama İstanbul'daki saray nakkaşlarının hazırladığı örneklerle göre üretilmiştir.

17. yüzyıl çinileri aynı desen zenginliğini sürdürse de, daha katı, simetrik ve tek düze bir görünüm almıştır. Sırları donuk, kumlu ve çatlaktır. Geçen yüzyılın ikinci yarısında beliren ünlü domates kırmızısı, bir daha görülmemek üzere kaybolmuştur. Bu yüzyılın temel rengi hafif maviye kaçan yeşildir. [...]Bu dönemin en önemli çinileri İstanbul'da Sultan Ahmet Külliyesi camisindedir. Gene İstanbul'da Yeni Cami'nin hünkâr köşkünde, Topkapı Sarayı'ndaki, Bağdat ve Revan köşklerinde de önemli örnekler bulunur.

17. yüzyılın sonunda çinicilik duraklamıştır. İznik atelyelerinin üretimi iyice azalmış, yeni bir merkez olarak gelişen Kütahya'nın çinileride niteliğin düzelmesini sağlayamamıştır<sup>228</sup>.

### **5.2.3. 16. ve 17. Yüzyıllarda Çinilerde Şemse Motifi**

Osmanlı çini süslemeciliğinde 16. yüzyılın ikinci yarısında gözle görülür bir artış olmuştur. Çini üretim merkezi olan İznik'te, saray nakkaşhanesinin usta nakkaşlarının

---

<sup>228</sup> Genel Kültür Ansiklopedisi, **Anabritannica**, İstanbul, Hürriyet Ofset Matbaacılık ve Gazetecilik A.Ş., 1993, Cilt:9, s.165-166

elinden çıkmış dönemlerinin tüm özelliklerini yansıtan desenler, yine İznik çini ustalarının üstün maharetiyle çinilere uygulanmışlardır<sup>229</sup>.

Üretilen bu yüksek kalitedeki çiniler arasında, şemse motifinin kullanılmış olduğu çiniler büyük çoğunluğu oluşturmaktadır. 16. ve 17. yüzyıllarda üretilmiş olan şemseli çinilerde sürekli tekrarlanan alan şemaları ve pano kompozisyonlar görülür.

Şemse motifinin 16. ve 17. yüzyıl çinilerinde en çok kullanılmış olduğu alanlar, bordürler, ulama şemalı karolar ve panolardır<sup>230</sup>.



Resim 85: 16.yy., Rüstem Paşa Camii Çinilerinden<sup>231</sup>.

<sup>229</sup> Sitare Turan Bakır, “İznik Çinilerinde Şemse Formu” **Sanat, Güzel Sanatlar Dergisi**, sayı 7, Erzurum, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayını, 2005

<sup>230</sup> Sitare Turan Bakır, A.g.m.

<sup>231</sup> www.cambridge.2000.com





Resim 86: 16.yy., Rüstem Paşa Camii Çinilerinden bordür <sup>232</sup>.



Resim 87: 16., yy İznik Çini karo 25x25 cm<sup>233</sup>.

<sup>232</sup> [www.thomas.olsson.name/turkey2008/](http://www.thomas.olsson.name/turkey2008/)

<sup>233</sup> Martina Müller-Wiener, **Türkisch-Osmanische Keramik**, Miller-Druck Traunstein, 2004, s.59



Resim 88: 16.yy., Rüstem Paşa Camii Mihrap Çinileri<sup>234</sup>.

<sup>234</sup> bayburtforum.com/bayburt/showthread.php?p=74680



Resim 89: 16.yy., Rüstem Paşa camii, 1560<sup>235</sup>.

---

<sup>235</sup> Martina Müller-Wiener, *Türkisch-Osmanische Keramik*, Miller-Druck Traunstein, 2004, s.39



Resim 90: İstanbul Topkapı Sarayı Has Odasının ön kısmı III. Murad 1580<sup>236</sup>.

<sup>236</sup> A.g.e., s.35

### 5.3. Türk Çadır Sanatı

#### 5.3.1. Çadır Sözlük ve Ansiklopedik Karşılıkları

**Çadır** *is.* Keçe, deri, kıl dokuma veya sık dokunmuş kalın bezden yapılarak direklere tutturulan, taşınabilir barınak, çerge, oba<sup>237</sup>.

**Çadır** *is.* Keçe, deri veya sık dokunmuş kalın bezden yapılarak direklerle tutturulan, taşınabilir barınak. Çerge. Oba. Otağ.

*Tekst. Çadır bezi:* pamuk ve ketenden dokunmuş kalın, sık bir tür bez<sup>238</sup>.

**Çadır**, GÖÇER EV olarak da bilinir, kurulup sökülebilen ve kolayca taşınabilen bir iskeletin keçe, deri, bez, çul dokuma vb. malzemedен esnek bir örtüyle kaplanmasından oluşan, coğrafya koşullarına ve geleneklere göre değişik biçimlerde yapılan ilkel barınak. Farsça *çador* sözcüğünden ya da büyük bir olasılıkla Türkçe “çat” kökünden geldiği sanılmaktadır<sup>239</sup>.

Ayrıca Divanü Lugati't Türk'te çadır sözcüğünü araştırdığımızda ise karşımıza yazılış ve söyleniş biçimi olarak **çaçır**, **çaşır**, **çatır** şekillerinde karşımıza çıkmaktadır.

**Çaçır.** Çadır. *Oğuzlar* buna çaşır der. Ayrıca bkz. **çatır**<sup>240</sup>.

#### 5.3.2. Türk Çadır Sanatının Tarihi

Çadırlar Orta Asya'dan beri Türkler için inançlarını, gelenek ve göreneklerini, kısaca kültürlerini aksettirdikleri bir yapıdır. Orta Asya ve Türk kültüründe çadırın süsleme sanatlarındaki yeri yadsınamaz<sup>241</sup>.

<sup>237</sup> Türk Dil Kurumu, **Türkçe Sözlük**, Ankara, Türk Dil Kurumu Basım Evi, 1998, s.420

<sup>238</sup> Ansiklopedik Sözlük, **Dictionnaire Larousse**, Milliyet Gazetecilik AŞ., Milliyet Gazetecilik AŞ. Ofset Baskı Tesisleri, Milliyet 1993-1994, Cilt:2, s.528

<sup>239</sup> Genel Kültür Ansiklopedisi, **Anabritannica**, İstanbul, Hürriyet Ofset Matbaacılık ve Gazetecilik A.Ş., 1993, Cilt 8, s.399

<sup>240</sup> Mahmûd El-Kâşgarî, **Dîvânü Lugâti't Türk**, Türkçesi: Serap Tuba Yurteser, Seçkin Erdi, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, Yaylacık Matbaası, 2007, s.217

<sup>241</sup> Taciser Onuk, **Osmanlı Çadır Sanatı (XVII-XIX. Yüzyıl)**, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Pelin Ofset, 2005

“Türklerin ve başka Asya kavimlerinin çadırlarını inceleyen J. Strzygowski, Doğu mimarlığındaki kubbe, kümbet, vb. gibi yapı öğelerinin Orta Asya Türk ve Moğol çadır biçimlerinden kaynaklandığını savunarak “çadır sanatı” görüşünü ortaya atmış, bu görüş sanat tarihçileri arasında önemli bir tartışma konusu olmuştur”<sup>242</sup>.

Çadır Sanatı milli kültürümüzün kendine özgü niteliklerini taşıması açısından çok önemlidir.

“Eski Türklerde “günlük”, “keregü” ve “yurt” olarak adlandırılan başlıca üç çadır çeşidi vardı. Günlük, daha çok güneşten korunmak amacıyla kullanılan ve şemsiyeyi andıran büyüklü küçüklü basit çadırlara denirdi. Bunların yolculuk sırasında kullanılmak üzere araba üstüne yerleştirildiği de olurdu. Keregü ise alt ve üst olmak üzere iki ana bölümden oluşurdu. Örölmüş kamıştan ya da birbirine şeritlerle tutturulmuş değneklerden yapılan ve silindir biçimine sokulduktan sonra yere oturtulan alt bölümün üstüne, eğilmiş ya da çatılmış dallardan oluşturulmuş kubbe biçimindeki “eğni” denen bölüm kapak gibi oturtulurdu. Bu bölümü içeriden destekleyen dört yöndeki ana dallar, tepeden yere kadar uzanır ve yere çakılmış kazıklara bağışlarla (bağ) tutturulurdu. Çadırın içi hasır, dışı keçe ile örtülür, örtüler kuşaklarla bağlanırdı. Ortasında ocak bulunan çadırın tepesinde dumanın çıkması için bir delik bırakılırdı. Ocak yanmadığı zaman bu delik “tünlük” (dünlük) adı verilen süslü bir keçeyle örtülürdü. Yurt tipi çadırın ayırıcı özelliği ise ortasında bir direk bulunmasıydı.

[...]Eski Türklerde çadır ve günlüklerin evreni, kubbeye benzeyen üst bölümün gökkubbeyi simgelediği, doğuya açılan çadır kapısının güneşe tapınmayla ilişkili olduğu ileri sürölmüştür. Göktürklerde, Oğuz boylarında Selçuklularda, Osmanlılarda, hatta günümüzde de yarı göçebe yaşam sürdüren Orta Asya ve Anadolu göçerlerinde bu anlayışın izlerine rastlanır”<sup>243</sup>.

<sup>242</sup> Genel Kültür Ansiklopedisi, **Anabritannica**, , İstanbul, Hürriyet Ofset Matbaacılık ve Gazetecilik A.Ş., 1993,Cilt:8, s.399

<sup>243</sup> Genel Kültür Ansiklopedisi, **Anabritannica**, , İstanbul, Hürriyet Ofset Matbaacılık ve Gazetecilik A.Ş., 1993,Cilt:8, s.399

Osmanlılarda çadır çoğunlukla askeri amaçlarla kullanılmıştır. Sefer halindeki orduda herkes rütbesine göre bir çadırda kalırdı. Osmanlılarda saray teşkilatında sadece çadır işleri ile ilgili olan bir bölüm vardı. Bu teşkilat Mehterhane-i Amire idi. Mehterhane-i Amire'ye bağlı ve sadece çadır işleriyle görevli özel çadır birliğine de Mehteran-ı Hayme-i Hassa denilirdi<sup>244</sup>.

“Çadırlara ait her iş ancak padişahın izniyle yapılmaktadır. Sadrazam dahil herkesin çadırını padişah tespit etmekte, padişahın izni olmadan yeni çadır yapımı, onarımı, bakımı yapılmamaktadır. Sarayda, çadır yapımı, onarımı, bakımı işleriyle ilgili bir atölyenin bulunduğu, buranın devamlı işçileri ve sanatkarlarının olduğu belgelerden anlaşılmaktadır”<sup>245</sup>.

Taciser Onuk, Osmanlı dönemi saray ve ordu çadır türlerini şöyle sıralamıştır:

“1-Otağ-ı Hümayun-Padişah çadırı-Hünhar çadırı

2-Otağ-ı Asafi-Paşa çadırı,Divan çadırı

3-Halvet çadırı

4-Sokaklu çadır-ı Perdeli çadır,

5-Çadır-ı Hazine,

6-Kurba çadır-Hamam çadırı,

7-Hastahane çadırı,

8-Kılar çadır-Çadır-ı Kılar,

9-Çadır-ı Sarraçhane,

10-Çadır-ı Matbah-Mutfak çadırı,

11-Çile çadırı-ceza çadırı,

12-Muhtelif Sınıf Askeri çadırları”<sup>246</sup>.

---

<sup>244</sup> Taciser Onuk, **Osmanlı Çadır Sanatı (XVII-XIX. Yüzyıl)**, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Pelin Ofset, 2005

<sup>245</sup> A.g.e., s.37

<sup>246</sup> A.g.e., s.36-44

Saray için üretilen, ordu ve saray çadırlarının desenleri sarayda bulunan nakkaşhanedeki nakkaşlar tarafından çizilirdi. Bu nedenle çadırlar üzerindeki desenler de diğer sanat dallarındaki desenlerle bir üslup birliği içerisindeydi. Dönemlerinin motif, renk, ve üslup özelliklerini yansıtmaktaydı.

Ayrıca Osmanlılarda diğer tüm sanat dallarında da olduğu gibi ordu ve saray çadırlarının işlemleri saray ve saray dışındaki atölyelerde yapılırdı. İşleme sanatçıları saraya bağlı iyi örgütlenmiş bir sistem içinde çalışırlardı. Örneğin, saraya saraylılara altın işlemeli eşyaları “Esnaf-ı Nakkan-ı Zerdüzan” hazırlardı<sup>247</sup>.

“Osmanlı dönemine ait, en erken XVII. Yüzyıldan başlayan çadır parçalarından örnekler, Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul Askeri Müze, Macaristan Milli Müzesi, Polonya, Krakov Müzesi, Avusturya Viyana Müzesi’nde bulunmaktadır”<sup>248</sup>.



**Resim 91: 17.yy. II.yarısı, Çadır Üst Örtüsü, Askeri Müze<sup>249</sup>.**

<sup>247</sup> A.g.e.

<sup>248</sup> A.g.e.,s.3

<sup>249</sup> A.g.e.,s.57





Resim 92: 17.yy. II.yarısı, Çadır Örtüsü, Askeri Müze<sup>250</sup>.



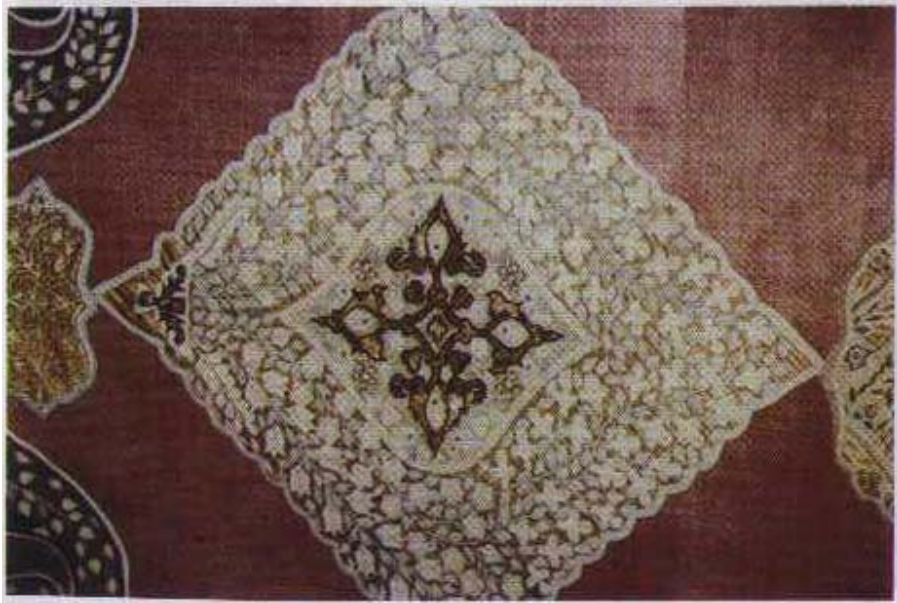
Resim 93: 17.yy. II.yarısı, Çadır Örtüsü, Askeri Müze<sup>251</sup>.

<sup>250</sup> A.g.e., s.60

<sup>251</sup> A.g.e., s.63



Resim 94: 17.yy. II.yarısı, Otağ, Askeri Müze, (Detay-1)<sup>252</sup>.



Resim 95: 17.yy. II.yarısı, Otağ, Askeri Müze, (Detay-2)<sup>253</sup>.

---

<sup>252</sup> A.g.e., s.71

<sup>253</sup> A.g.e., s.70

## SONUÇ

16. ve 17. Yüzyıllarda Osmanlı Kumaş Halı ve Kilimlerinde Şemse Motifi'nin araştırılması sürecinde, kelime anlamı güneş olan Şemse'nin, kelime ve ansiklopedik karşılıklarından yola çıkarak bu motifin kökeninin Orta Asya'ya kadar uzanmış olduğunu gördük. Türklerin Orta Asya'dan Anadolu'ya kadar süren göçleri süresince şemse motifinin, karşılaşılan diğer yabancı kültür ve inanç sistemlerinden, zaman zaman etkilenip nasıl anlam ve biçim yönünden değişimlere uğramış olduğunu saptamak, tüm bu göçler sırasında geçilmiş olan coğrafyaları, kültür ve inanç yönünden incelememizi gerektirdi.

İnsanlığın toplum bilinciyle yaşamaya başladığı dönemler, inanma ve tapınma içgüdüsünü de beraberinde getirmiştir. Bu içgüdü onların evreni tanımlarını sağlamıştır. Yaşamlarını devam ettiren her olayın doğadan geldiğinin farkına varan diğer insan toplulukları gibi Türkler de, inançlarını gökyüzüyle birleştirmişlerdir. Her iyiliğin ve her kötülüğün gökyüzünden geldiğine inanmış, bu inaniş bazen ay'a, yıldızlara, çoğu zamanda güneş'e yoğunlaşmıştır.

Diğer tüm doğa olayları içinde ayrı bir konumda olan güneş, insanların ısınmalarına, aydınlanmalarına neden oluyordu. Bu yüzden güneş tanrılaşmaya başladı. Törenler güneş için yapıldı, kurbanlar onun için kesildi. Çadırların kapısı güneşin doğduğu yön olan doğuya doğru açıldı. İnançlar, tapınmalar, kendini duvar resimlerinde de gösterdi.

İlk Proto-Türk Chou toplumunun başbayrağında güneş, ay ve yıldızla birlikte yerini almıştı. Gökyüzü tanrılarını resmetmek için güneş motifi kullanılmıştı. Çakır adını verdikleri göksel cisimlerin feleği oklarla kullanılmış ya da tek nokta olan daireyle güneş temsil edilmişti. İmparatorun savaş arabası resmedilirken tekerlekler güneşin çakırına benzetilmişti. Güneşe yapılan ayinler çadırların güney kapısında yapılmıştı. Chou devrinde daire ortasında tek nokta olarak simgelenen güneş, Yakındoğu'da bir tekerlek veya tilgen olarak gösterilmeye başlanmıştır. Güneş-ay motifi bu devirde her zaman parlaklık işareti olarak kullanılmıştır.

Yıllar boyu bu inanışlarla yaşayıp, her türlü görsel ifadelerinde gökyüzü ve güneş simgesini kullanan Türk toplumları, çeşitli sebeplerle Orta Asya'dan göç etmiş ve yerleştikleri coğrafyalarda, karşılaştıkları kültürlerle de inançlarının getirdiği davranış biçimlerini yerleştirmişlerdir.

Kuzey Asya'da göksel motifler, piktogram olarak kullanılmaktan öteye geçmiş, tamga ve seslerin yazılı biçimi olan fonograma kadar gelişmiştir. Orhun-Yenisey ve Altay bölgelerinde Kök-Türk kağanı güneşe benzetilmiş, ışıklı haleli baş resmedilip taşlara oyulmuştur.

Orta Asya'da yine kağan güneşle simgelenmiş, güneşten ilahi bir kaynak olarak güç aldığına inanılmıştı. Yine bu bölgede güneş tasvirleri ananevi kırmızı daire şeklinde görülmüştür. Uygurlarda ortası noktalı veya noktasız büyükçe bir tilgenle gösterilen güneşin etrafına küçük daireler yerleştirilmişti. Güneş ve ay ibadetinin yaygın olduğu Türkistan'da da yine aynı etkiler devam etmiş, kağanların tamgasının bir ucuna güneş-ay motifi eklenmiştir. Yine Orta Asya'da kurulan Türk Devletlerinde gün-ay motifi, ışıkları açılı olarak sikkelerde kullanılmış, aynı zamanda hükümdarların taçlarında ve alametlerinde yerini almıştır.

Türkler yaptıkları göçlerde bir çok farklı dinle karşılaştığı gibi Budizm'le de karşılaşmışlar ve etkileşim içine girmişlerdir. Budist inanca göre evreni temsil eden mandalalarda da güneşle ayın somut işaretleri kullanılmıştır.

Kuşan ve Ak-hun devrelerinde güneş al renginde, ay ise beyaz olarak duvar resimlerinde görülmeye başlanmıştır.

Türklerin İslamiyeti kabulünden sonra da Chou ilkelerine sadık kalınmıştır. Hükümdarın işareti yine güneşle sembolize edilmiştir. Sikkelerde de oldukça sık kullanılmaya başlanan güneş; bir merkezi tilgen ve sekiz noktadan ibaret gösterilmiştir. Selçuklu sikkelerinde köşeli yıldız veya güneş motifi görülmeye başlanmış ve Osmanlı ikonografisine geçmiştir.

Güneşi simgeleyen motifler de, inanç sistemlerinde ve dolayısıyla sanatta önemli bir yer tuttu. Zamanla inançlar şekillenmeye, doğa olaylarına sebep sonuç ilişkisiyle bakılmaya başlandı ve tapınma biçimleri değişince güneş motifiyle birlikte tüm astral işaretler yalnızca sanat ürünlerinde ama aynı saygıyla kullanılmaya devam edildi.

Bu motiflerin günümüze kadar yansması da, elbette insanoğlunun kökenlerini, alışkanlıklarını bırakmaması, geçmişini, geleceğe ve daha sonraki kuşaklara taşımak istemesinden kaynaklanmaktadır. Orta Asya'dan Anadolu'ya kadar süren göçleri sırasında kültürel etkileşimler ve farklı inanç sistemlerinin etkisi altına girmiş olmalarına rağmen Türkler Orta Asya'dan miras olarak getirmiş oldukları gelenek ve sembollerini hiçbir zaman tamamen terk etmemişlerdir. Her ne kadar bu inanç ve semboller özlerinden bazen tamamen ayrılrsa da bunları uygulamaya ve kullanmaya devam etmişlerdir. Şemse motifi de öteden beri gelen sembollerden biridir.

Şemse motifini sadece kumaş ve halı kilimde değil, kitap cilt kapaklarında, çinide, metalde, kalemşinde, tekstil ve deri vb. işlemlerinde, taş kabartmada, ahşapta bolca görmek olasıdır. Bu motif özellikle bezemelerin merkezinde yer alır. Çünkü güneştir, önemlidir. Şemse motifi farklı objelerde farklı biçimlerde kullanılmıştır. İnce ipliklerle dokunmuş bir kumaşta daha kavisli ve kıvrımlı çizgilere sahipken, kalın ipliklerle dokunmuş halı ve kilimlerde zaman zaman çizgilerin kavisleri düz çizgilere dönüştürülmüştür. Bir cilt kapağında, çini panoda, taş kabartmada, metalde daha farklıdır. Şemse motifi üzerinde yapılan araştırma sürecinde geleneksel sanatlarımız içinde şemse gibi daha bir çok sembolik anlamı olan motifler olduğu da gözlenmiştir. Bu çalışma hem geleneksel sanatlarımızı daha yakından tanıma ve hem de onları anlamakta farklı bir bakış açısı kazandırmıştır. Sembolik anlamı olan motifler onlara verilen önem devam ettikçe bezemelerde yerlerini koruyacaklardır. Önemlerini yitirdikleri zaman kaybolmaya mahkumdurlar. Günümüzde sanat eğitimi veren tüzel ve özel kurumlarda üretilen geleneksel sanatlarda, geleneksel motiflerin tekrar ön planda kullanıldığı görülmektedir. Geleneksel motifler sadece geleneksel sanatlarda değil, modern sanatlarda da yerini

almalıdır. Çünkü kültürel kimlik bir ulusun varlığı için önemlidir. Bu çalışmanın az da olsa bundan sonraki benzer çalışmalara katkı sağlamasını dilerim.

## KAYNAKÇA

ACAR, B. Balpınar, **Kilim-Cicim-Zili-Sumak Türk Düz Dokuma Yayguları**, İstanbul, Eren Yayınları, Çeltüt Matbaacılık San. Ve Tic. A.Ş., 1982

ALANTAR, Hüseyin, **Motiflerin Dili**, İstanbul, Yorum Yayıncılık Ltd. Şti., A4 Ofset Matbaacılık San. Tic. Ltd. Şti., 2007

ALTUN, Ara, Arlı, H., M.A., Demiriz, Y., Demirsar-Arlı, B., Öney, G., Sönmez. Z., **Osmanlı'da Çini Seramik Öyküsü**, İstanbul Menkul Kıymetler Borsası, Creative Yayıncılık ve Tanıtım Ltd. Şti., Mısırlı Matbaacılık ve Ambalaj Sanaii A.Ş.

ASLANAPA Oktay, **Türk Halı Sanatı'nın Bin Yılı**, İstanbul, Eren Yayıncılık ve Kitapçılık Ltd. Şti., Çeltüt Matbaacılık Sanayi ve Ticaret A.Ş., 1987

ASLANAPA, Oktay, **Türk Halı Sanatının Bin Yılı**, İstanbul, İnkılap Kitabevi, 2005

ASLANAPA, Oktay, **Türk Sanatı (I.-II. Cilt)**, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1990

ATALAY, Besim, **Türk Halıcılığı ve Uşak Halıları**, Ankara, Türkiye İş Bankası Yayınları, 1967

ATASAĞUN, Galip, **İlahi dinlerde (Yahudilik, Hıristiyanlık ve İslam'da) Dini Semboller**, Konya, Sebat Ofset Matbaacılık, 2002

ATASOY, N., Denny, W., B. Mackie, L., W., Tezcan H, **İpek Osmanlı Dokuma Sanatı**, Londra, Teb İletişim ve Yayıncılık A.Ş., Pj Print, 2001

ATEŞ, Mehmet, **Mitolojiler Semboller ve Hahlar: Koç Boynuzu, Elibelinde**, İstanbul, Yeni Alaş Matbaacılık, 1996

BAŞÇAVUŞOĞLU, Fahri, **Ön Asya Eski Çağ Sanat Tarihi**, Ankara, Milli Eğitim Bakanlığı, 1951

BİLGİ, Hülya, **Çatma ve Kemha: Osmanlı İpekli Dokumaları**, İstanbul, Sadberk Hanım Müzesi Yayınları, 2007

CAMPBELL, Joseph, **Doğu Mitolojisi Tanrının Maskeleri**, Türkçesi: Kudret Emiroğlu, İstanbul, İmge Kitabevi, 2003

ÇAYCI, Ahmet, **Anadolu Selçuklu Sanatında Gezegen ve Burç Tasvirleri**, Ankara, T.C Kültür Bakanlığı Yayınları, 2002

ÇORUHLU, YAŞAR, **Erken Devir Türk Sanatı**, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, Yaylacık Matbaası, 2007

ÇORUHLU, Yaşar, **Türk İslam Sanatının ABC'si**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, Yaylacık Matbaası, 2000

ÇORUHLU, YAŞAR, **Türk Mitolojisinin Anahatları**, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, Yaylacık Matbaası, 2002

DENİZ, Bekir, **Türk Dünyasında Halı ve Düz Dokuma Yaygıları**, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, 2000

DİYARBEKİRLİ, Nejat, **Hun Sanatı**, Ankara, Milli Eğitim Bakanlığı, 1972



ESİN, Emel, **Türk Kozmolojisine Giriş**, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, Yaylacık Matbaası, 2001

ESİN, Emel, **Türklerde Maddi Kültürün Oluşumu**, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, Yaylacık Matbaası, 2006

ESİN, Emel, **Orta Asya'dan Osmanlı'ya Türk Sanatında İkonografik Motifler**, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, Yaylacık Matbaası, 2003

ELİADE, Mircea, **İmgeler Simgeler**, Türkçesi: Mehmet Ali Kılıçbay, Ankara, Gece Yayınları, 1992

ERSOY, Necmettin, **Semboller ve Yorumları**, İstanbul, Dönence Basım ve Yayın Hizmetleri, İstanbul, Dönence Basım ve Yayın Hizmetleri, 2007

FOLTZ, Richard C., **İpek Yolu Dinleri: Antik Dönemden 15. Yüzyıla Kadar Karayolu Ticareti ve Kültürel Etkileşim**, Türkçesi: Aydın Aslan, İstanbul, Medrese Yayınları, 2005

FREUD, Sigmund, **Sanat ve Sanatçılar Üzerine**, Türkçesi: Kamuran Şipal, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2007

GÜRSU, Nevber, **Türk Dokumacılık Sanatı Çağlar Boyu Desenler**, İstanbul, Redhouse Yayınevi, 1988

GVENON, Rene, **Alenin Hükümdarı Dinlerde Merkez Sembolizmi**, Türkçesi: İsmail Taşpınar, İstanbul, İnsan Yayınları, 2004

İNDİRKAŞ, Zühre, **Türk Mitosları ve Anadolu Efsanelerinin İz sürümü**, Ankara, İmge Kitabevi Yayınları, Pelin Ofset, 2007

KATALOG, **Halı Müzesi ile Kilim ve Düz Dokuma Yaygılar Müzesi Kataloğu**, Ankara, T.C.Başbakanlık Vakıflar Genel Müdürlüğü, Pys Vakıf Sistem Matbaa Müdürlüğü, 2007

KATALOG, **Kilim**, Catalogue No:1, Prepared by Güran Erbek, İstanbul, Selçuk A. Ş, Ana Basım A.Ş.,1998

KNOTT, Kim, **Hinduizmin, ABC'si**, Türkçesi: Medet Yolal, İstanbul, Kabalci Yayınevi, Yaylacık Matbaası, 2000

KRAMER, Samuel Noah, **Sümer Mitolojisi**, Türkçesi: Hamide Koyukan, İstanbul, Kabalci Yayınevi, Yaylacık Matbaası, 1999

MAHMÛD EL-KÂŞGARÎ, **Dîvânü Lugâti't Türk**, Türkçesi: Serap Tuba Yurteser, Seçkin Erdi, İstanbul, Kabalci Yayınevi, Yaylacık Matbaası, 2007

MÛLAYİM, SELÇUK, **Sanat Tarihi Metodu**, İstanbul, Bilim Teknik Yayınevi, Renk İş Matbaası, 1994

MÛLAYİM, Selçuk, **Değişimin Tanıkları:Türk Sanatında Süsleme ve İkonografi**, İstanbul, Kaknüs Yayınları, 1999

MÛLLER-WIENER, Martina, **Türkisch-Osmanische Keramik**, Miller-Druck Traunstein, 2004

ONUK, Taciser, **Osmanlı Çadır Sanatı (XVII-XIX. Yüzyıl)**, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Pelin Ofset, 2005

ÖGEL, Bahaeddin, **Türk Kültür Tarihine Giriş**, Ankara, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 2000

ÖGEL, Bahaeddin, **İslamiyetten Önce Türk Kültür Tarihi Orta Asya Kaynak ve Buluntularına Göre**, Ankara, Türk Tarih Kurumu, 2003

ÖNEY, Gönül, **Beylikler Devri Sanatı XIV.-XV. Yüzyıl**, Ankara, Türk Tarih Kurumu, 2003

ÖZCAN, Yılmaz, **Türk Kitap Sanatında Şemse Motifi**, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1990

ÖZEN, Mine Esiner, **Türk Cilt Sanatı**, Ankara, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1998

ROJU, P.T., **Asya Dinleri**, Türkçesi: İsmail Raci Faruk, İstanbul, İnkılap Yayınları, 2002

ROUX, Jean-Paul, **Türklerin Tarihi Pasifik'ten Akdeniz'e 2000 Yıl**, Türkçesi: Aykut Kazancıgil, Lale Arslan-Özcan, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, Ayhan Matbaası, 2008

ROUX, Jean-Paul, **Türklerin ve Moğolların Eski Dini**, Türkçesi: Aykut Kazancıgil, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, Yaylacık Matbaası, 2002

SCHİMMEL, Annemarie, **Tanrının Yeryüzündeki İşaretleri**, Türkçesi: Ekrem Demirli, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, Yaylacık Matbaası, 2004

STRZGOWSKİ, Josef, **Eski Türk Sanatı ve Avrupa'ya Etkisi**, Türkçesi: A.Cemal Köprülü, İstanbul, Türkiye İş Bankası Yayınları, 1941

**TURKISH CARPETS** from the 18<sup>th</sup>-18<sup>th</sup> centuries, Tekstilbank, Ahmet Ertuğ, 1996

YAKUP, Adem, **İslam ve Budizm**, İstanbul, Güneş Yayıncılık,2003

YETKİN, Şerare, **Anadolu'da Türk Çini Sanatının Gelişmesi**, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, Edebiyat Fakültesi Matbaası, 1956

YETKİN, Şerare, **Türk Halı Sanatı**, Ankara, Yapı ve Kredi Bankası Yayınları, 1972

YÖRÜKAN, Yusuf Ziya, **Müslümanlıktan Evvel Türk Dinleri**, Ankara, Yol Yayınları, 2005

YÜCEL, Erdem, **İslam Öncesi Türk Sanatı**, İstanbul, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2000

ZİMMER, Heinrich, **Hint Sanatı ve Uygarlığında Mitler Ve Simgeler**, Türkçesi: Gül Çağalı Güven, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, Yaylacık Matbaası, 2004

## **Ansiklopedi ve Sözlükler**

ARSEVEN, Celal Esad, **Sanat Ansiklopedisi**, İstanbul, Milli Eğitim Basım Evi, 1950

ANABRITANNICA, **Genel Kültür Ansiklopedisi**, İstanbul, Hürriyet Ofset Matbaacılık ve Gazetecilik A.Ş., 1993

**BÜYÜK LAROUSSE, Sözlük ve Ansiklopedisi**, İstanbul, Milliyet Gazetecilik A.Ş., 1992

**DICTIONNAIRE LAROUSSE, Ansiklopedik Sözlük**, İstanbul, Milliyet Gazetecilik A.Ş., Milliyet, 1993-1994

MAHMÛD EL-KÂŞGARÎ, **Dîvânü Lugâti't Türk**, Türkçesi: Serap Tuba Yurteser, Seçkin Erdi, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, Yaylacık Matbaası, 2007

PAKALIN, Mehmet Zeki, **Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü**, İstanbul, Milli Eğitim Basım Evi, 1972

**TÜRKÇE SÖZLÜK**, **Türk Dil Kurumu**, Ankara, Türk Dil Kurumu Basım Evi, 1998

**THEMA LAROUSSE, Tematik Ansiklopedi**, İstanbul, Milliyet Gazetecilik A.Ş., 1993-1994

## **Makaleler**

GÖNÜL, Macide, “Eski Türk Halılarında Motif Çeşitleri ve Özellikleri”, **Sümerbank Dergisi**, Cilt:5, sayı:49-52, İstanbul, Apa Ofset Basımevi, Ekim/1965, s:20-27

TURAN BAKIR, Sitare, “İznik Çinilerinde Şemse Formu”, **Sanat, Güzel Sanatlar Dergisi**, sayı 7, Erzurum, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayını, 2005, s:96-104

TURAN BAKIR, Sitare, “Geçmişten Günümüze Türk Çini Sanatında Tasarım”,**2000’li Yıllarda Türkiye’de Geleneksel Türk El Sanatlarının, Sanatsal, Tarımsal ve Ekonomik Boyutu Sempozyumu Bildirileri**, T.C. Kültür Bakanlığı, Ankara, 1999, s:75-81.

## SÖZLÜK

- Alamet:** Belirti, işaret, iz, nişan.
- Alegori** Bir görüntü, bir yaşantı veya bir davranışın daha iyi kavranmasını sağlamak için göz önünde canlandırıp dile getirme.
- Alem** 1. Bayrak 2. Minare, kubbe, sancak direği gibi yüksek şeylerin tepesinde bulunan madenden yapılmış ayyıldız veya lale biçiminde süs.
- Ananevi:** Geleneğe dayanan, geleneksel.
- Argaç:** Dokuma tezgâhlarında enine atılan iplik, atkı.
- Animizm** Animisme, Canlılık.
- Arkaik** 1. Arkaizmle ilgili, eskimiş. (söz veya eser) 2. Güzel sanatlarda klasik çağ öncesinden kalan.
- Astral** Astronomiyle ilgili.
- Bezeme:** 1. Süsleme. 2. Süs, süsleyen şey.
- Çintemani** Özellikle kumaşlara ve çinilere uygulanmış, ikisi altta biri üstte iç içe geçmiş halkalar ve şimşegi ifade eden iki yatık kıvrımdan meydana gelen süsleme motifi.

<b>Çözü</b>	Dokumacılıkta atkılarının geçirildiği uzunlamasına ipler, arış.
<b>Dikotomi</b>	İkileşim.
<b>Diyagonal</b>	Eğri bir biçimde dokunmuş kumaş.
<b>Eklektik</b>	Bir sisteme ait olan veya tek başına anlam ifade eden öğelerin birden fazlasını toparlayarak oluşturulan yeni sistem.
<b>Evc</b>	En yüce yer.
<b>Fonogram</b>	Bir sesi ya da ses dizimini belirten yazılı biçim.
<b>Halef</b>	Birbirinin ardından gelip onun yerine geçen kimse, ardıl, selef karşıtı.
<b>Hilat</b>	Kaftan.
<b>İdeogram</b>	Sözleri veya düşünceleri sesleri gösteren harflerle değil, çeşitli işaret veya simgelerle ifade eden yazı.
<b>İkon</b>	Ortodokslarda isa, Meryem ve ermişlerin tahta üzerine mumlu ve yumurtalı boyalarla yapılmış dini içerikli resimlerine verilen ad.
<b>İkonografi</b>	Resim, heykel ve diğer plastik sanatların meydana getirdikleri tasvirleri inceleyen bilim.
<b>Kemha</b>	Bir çeşit ipek kumaş.



<b>Klaptan</b>	1. Pirinç, bakır, kalay vb. madenlerden çekilerek gümüş ve altın yaldız vurulmuş ince metal iplik. 2. Pamuk ipliğine sırma katılarak eğrilmiş iplik. 3. Bu tür iplikten yapılmış.
<b>Kozmik</b>	Evrenle ve onun genel düzeniyle ilgili.
<b>Kozmoloji</b>	:Evren bilimi.
<b>Kriptoloji</b>	Gizli yazılar, şifreli belgeler bilimi veya incelemesi.
<b>Kûfi</b>	Arap yazısının düz ve köşeli çizgilerle yazılan eski bir biçimi.
<b>Kut</b>	İlahi bir kaynaktan gelen rahmet, bereket.
<b>Kült</b>	Çevrelerindeki kültür veya toplumun genel veya anaarterin dışı gördüğü inanç, uygulama veya ibadetlere kendini adanmış bir birleşik insan topluluğuna verilen isimdir : is. Fr. Culte. 1.Tapma, tapınma 2. Din 3. Dini tören, ibadet ayin.
<b>Kün</b>	Gün, güneş, gündüz.
<b>Lonca:</b>	Belli bir iş kolunda usta, kalfa ve çırakları içine alan dernek, korporasyon.
<b>Lotus</b>	Nilüfer cinsinden birçok bitkiye verilen genel ad.
<b>Maniheist</b>	Maniheizm; 3yy.da Pers İmparatorluğunda Mani tarafından kurulan ve kısa sürede hızla büyük bir coğrafyaya yayılan bir din.

<b>Mit</b>	Geleneksel olarak yayılan veya toplumun hayal gücü etkisiyle biçim değiştiren, tanrı, tanrıça, evrenin doğuşu ile ilgili hayali alegorik bir anlatımı olan halk hikayesi, mitos: Ergenekon efsanesi bir mittir.
<b>Mitos</b>	Geleneksel olarak yayılan veya toplumun hayal gücü etkisiyle biçim değiştiren, tanrı, tanrıça, evrenin doğuşu ile ilgili hayali, alegorik bir anlatımı olan halk hikâyesi.
<b>Pagan</b>	Çok tanrılı dinden olan (kimse).
<b>Paganizm</b>	Çok tanrıcılık.
<b>Palmet:</b>	İlkçağ sanatından beri kullanılan bir bezeme motifi. dilimli simetrik yaprak şeklinde olup, adını yunanca palma = el sözcüğünden alır.
<b>Petroglif</b>	Kaya resimlerinin değişmiş ve yazılardaki sembol şekillere dönüşmüş biçimi.
<b>Piktogram</b>	Bir eşyayı, bir objeyi, bir yeri, bir işleyişi, bir kavramı resmetme yoluyla temsil eden sembol.
<b>Ritüel</b>	Ayin.
<b>Sikke</b>	1. Madenî para. 2. Madenî paralara vurulan damga.
<b>Şua</b>	Işın.
<b>Tamga</b>	Damga.

<b>Tema</b>	Herhangi bir sanat eserinde işlenen konu.
<b>Tematik</b>	Bir tema etrafında dolaşan.
<b>Tezyinat</b>	Bezekler, süsler.
<b>Tilgen</b>	Teker, tekerlek, daire.
<b>Tuğ</b>	Padişahların ve vezirlerin başlarına taktıkları başlıkların ön tarafında bulunan tüy veya püskül biçimindeki süs.
<b>Varak</b>	1. Yaprak. 2. Yazılı kâğıt, varaka. 3. Altın, gümüş veya başka madenler dövülerek oluşturulan ince, parlak yaprak, altın varak.
<b>Zodyak</b>	Burçlar kuşağı.

## RESİM LİSTESİ

Resim 1: Chou devri savaş kağnısı .....	5
Resim 2: Orhun ve Yenisey bölgesinde taşa oyulmuş Türkçe yazılarda “and” okunan harf aynı zamanda Chou devri güneş piktogramı.....	6
Resim 3: Chou devrinde gök ibadetinde kullanılan yeşim taşından dört çıkıntılı simge.....	8
Resim 4: Bernştam’ın Türk devrine ait saydığı bir taş üzerine oyulmuş haleli baş.....	8
Resim 5: Türgiş (658-766) paralarının bulunduğu Ak-beşim Budha tapınağındaki yaldızlı yapraklı gonca motifleri .....	11
Resim 6: Ak Hun paralarındaki astral işaretler .....	11
Resim 7: “Tantrik yantraların en önemlisi olan”ÇRİ YANTRA .....	15
Resim 8: Ortasında ALLAH sözcüğü bulunan Mandala tarzı bir betimleme (Çifte Minare –Erzurum) .....	15
Resim9: 16. yüzyıl Osmanlı işlemesi 93x55 cm, özel koleksiyon .....	34
Resim 10: 16.yy. üçüncü çeyreği, bir kemha türü olan serenk, Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul.....	35
Resim 11: 16.yy. ikinci yarısı, kemha, David Collection, Kopenhag.....	36
Resim 12: 16.yy. son çeyreği, kemha, Metropolitan Museum of Art, New York.....	37
Resim 13: 17.yy. ikinci yarısı, kemha, Bargello Museum, Floransa.....	38
Resim 14: 16.yy. ortaları, kemha, Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul.....	39
Resim 15: Solda Chü-chü Hunlarına atfedilen Tun-huang tapınağının kubbesindeki güneş motifi, sağda, doğu Asya’da (?) bulunmuş tunç kazanının kozmik süsleri arasında güneş simgesi olması muhtemel bir şekil.....	40
Resim 16: 17.yy. başları, çatma kadife,yastık yüzü, Etnografya Müzesi, Ankara.....	40
Resim 17: 17.yy. ilk yarısı, çatma kadife, yastık yüzü, Etnografya Müzesi,Ankara.....	41
Resim 18: 16.yy. ikinci yarısı, kemha, Musée Historique des Tissus, Lyon.....	42

Resim 19: Pazırık Halısı.....	45
Resim 20: Pazırık halısının orta bölümünden bir detay.....	46
Resim 21: Pazırık halısının bordür bölümünden detay.....	46
Resim 22: Sir Mark Aurel Stein'in, Lou Lan'da bulduğu halı parçası, Londra British Museum.....	47
Resim 23: Fustat'ta, C.J. Lamm tarafından bulunup yayınlanan 13.yy. Selçuklu halı parçası, Stockholm, Nationalmuseum.....	48
Resim 24: Fustat'tan kûfî bordürlü halı parçası, Stockholm, Nationalmuseum.....	49
Resim 25: 15.yy. Fustat'tan hayvan figürlü halı parçası, Stockholm, Nationalmuseum.....	49
Resim 26: 13.yy. Konya Selçuk Halısı, Türk İslam Eserleri Müzesi.....	50
Resim 27: 13.yy. Konya Selçuk Halısı.....	51
Resim 28: 13.yy. Konya Selçuk Halısı çizimi.....	51
Resim 29: 15.yy. ortası, Fustat'tan hayvanlı halı parçası, Stockholm, Nationalmuseum.....	52
Resim 30: Nicola di Buonacorso, "Meryemin Evlenmesi" sahnesinde yerdeki hayvanlı halı tasviri, 1370, Londra, National Galery.....	53
Resim31: Hayvan desenli halı, 15.yy. sonu, İstanbul, Vakıflar Halı Müzesi.....	54
Resim 32: Konya Alaeddin Camii'nden gelen, 15.yy sonu hayvan desenli halı Türk İslam Eserleri Müzesi.....	55
Resim 33: Carlo Crivelli, "Tepşir" tablosundan detay, 1482-1486, Londra, National Gallery.....	56
Resim 34: 15.yy. Beyşehir Eşrefoğlu Camii'nde Proto Holbein halısı, Konya Mevlana Müzesi.....	57
Resim 35: Holbein Tipi halının şematik çizimi.....	58

Resim 36: I. Holbein Tipi halının çok değişik ve nadir bir örneği, Londra, Keir Koleksiyonu.....	59
Resim 37: I.Holbein Tipi, geometrik desenli Anadolu halısı, 16.yy., Türk İslam Eserleri Müzesi.....	60
Resim 38: 17.yy. Lotto halısı, Philaelphia Museum of Art.....	61
Resim 39: II.Holbein (Lotto) Tipi halının şematik çizimi.....	62
Resim 40: III.Holbein Tipi (büyük örnekli) halının çizimi.....	63
Resim 41: III. Holbein Tipi halının tasviri, Hans Holbein'in "Elçiler" tablosu, Londra National Gallery.....	64
Resim 42: IV. Holbein Tipi halının şematik çizimi.....	65
Resim 43: IV. Holbein Tipi halı, 17.yy. son yarısı, İstanbul, Türk İslam Eserleri Müzesi.....	66
Resim 44: Madalyonlu Uşak Halısı, 16.yy, sonu, özel koleksiyon,New York .....	70
Resim 45: 16.yüzyıl Madalyonlu, çintemani zeminli Uşak halısı, Türk İslam Eserleri Müzesi, İstanbul.....	72
Resim 46: Cenevrelî ressam Jean-Etienne Liotard'ın tablosunda, Madalyonlu Uşak Halısı tasviri, 18.yy. son yarısı,Cenevre,Musee d'Art et d'histoire.(1702-1789),Contese de Conventry'nin portresi.....	73
Resim 47: Yıldızlı Uşak Halısı, 16.yy., New York Metropolitan Museum of Art.....	75
Resim 48: Tebriz Karakoyunlu Eseri, Gök Mescit, çini süslemelerindeki motifler.....	76
Resim 49: Beyaz zeminli Uşak Halısı, 17.yy., İstanbul, Türk İslam Eserleri Müzesi.....	77
Resim 50: Yıldızlı Uşaktan gelişen küçük boy halı, 18.yy., Türk İslam Eserleri Müzesi, İstanbul, Env. No.227.....	78
Resim 51: Çin bulutlu, baklava şemalı halı, 17.yy., Türk İslam Eserleri Müzesi, İstanbul, Env. No.865.....	79
Resim 52: Bergama halısı, 18. yy., İstanbul, Vakıflar Müzesi.....	80
Resim 53: 17.yy. Saray Halısı, Musée des Arts Décorative, Paris .....	82

Resim 54: 16.yy. Osmanlı Saray halısı, Metropolitan Museum of Art, New York .....	83
Resim 55: Nicola di Buonacorso, “Meryemin Evlenmesi” sahnesindeki ayrıntıda yerdeki hayvanlı halı tasviri, 1370, Londra, National Galery, bkz. s. 53. ....	84
Resim 56: C.Crivelli Madalyonlu seccade, 16. yüzyıl sonu, Sivrihisar’dan.....	85
Resim 57: Anadolu Hayvan halısındanyarım parça, 15. yüzyıl sonu veya daha sonra, (1.64x0.60m.) Budapest, Ipermüveszeti Museum.....	86
Resim 58: 17.yy., Yıldızlı Uşak Halısı, Resim 47’den ayrıntı, New York, Metropolitan Museum of Art.....	86
Resim 59: 17.yy., Türk İslam Eserleri Müzesi, İstanbul.....	88
Resim 60: 17.yy., Türk İslam Eserleri Müzesi, İstanbul .....	89
Resim 61: 17.yy., Türk İslam Eserleri Müzesi, İstanbul.....	90
Resim 62: 17.yy., Baklava şemalı halı, Türk İslam Eserleri Müzesi, İstanbul.....	91
Resim 63: 16.yy., Vakıflar Halı Müzesi, İstanbul.....	92
Resim 64: 16.yy., Türk İslam Eserleri Müzesi, İstanbul.....	93
Resim 65: 16.yy., Vakıflar Halı Müzesi, İstanbul.....	94
Resim 66: 16.yy., Vakıflar Halı Müzesi, İstanbul.....	95
Resim 67: 17.yy., Türk İslam Eserleri Müzesi, İstanbul.....	96
Resim 68: 15-16.yy., Vakıflar Halı Müzesi, İstanbul.....	97
Resim 69: Resim 45’in ayrıntısı .....	98
Resim 70: Resim 44’ün ayrıntısı .....	99
Resim 71: 17.yy., Vakıflar Halı Müzesi, İstanbul.....	100
Resim 72: 16.yy., Osmanlı Saray halısı, Metropolitan Museum of Art, New York.....	101
Resim 73: 17.yy., Saray Halısı, Musée des Arts Décorative, Paris.....	102
Resim 74: 17.yy., Osmanlı Mısır halısı, Budapest Museum Of Applied Arts(14.800).....	103
Resim 75: 17.yy., Erken Osmanlı dönemi Şam halısı, Türk İslam Eserleri Müzesi (869-844-850-846), İstanbul.....	104

Resim76: Kilim, 13. yy., Beyşehir Eşrefoğlu Camii,Konya Müzesi.....	108
Resim77: Kilim, 17.yy., Divriği Ulu Camii, Vakıflar Halı Müzesi, İstanbul .....	109
Resim78: Kilim, 17.yy., Divriği Ulu Camii, Vakıflar Halı Müzesi, İstanbul .....	110
Resim79: Chou devrinde gök ibadetinde kullanılan yeşim taşından dört çıkıntılı simge.....	111
Resim80: Kilim, 17.yy., Sivri Hisar Ulu Camii, Batı Anadolu .....	111
Resim81: Kilim, 17.yy., Bursa Maksem Camii, Uşak.....	112
Resim82: 17.yy., Mülemma şemseli cilt.....	120
Resim83: 16.yy., Siyah Deri Cilt.....	121
Resim84: 16.yy.,Altan ayırma şemseli cilt.....	122
Resim85: 16.yy., Rüstem Paşa Camii Çinilerinden .....	127
Resim86: 16.yy., Rüstem Paşa Camii Çinilerinden bordür.....	128
Resim87: 16. yy., İznik Çini karo 25x25 cm.....	128
Resim88: 16.yy., Rüstem Paşa Camii Mihrap Çinileri.....	129
Resim89: 16.yy., Rüstem Paşa camii, 1560.....	130
Resim90: İstanbul Topkapı Sarayı Has Odasının ön kısmı III. Murad 1580.....	131
Resim91: 17.yy. II.yarısı, Çadır Üst Örtüsü, Askeri Müze.....	135
Resim92: 17.yy. II.yarısı, Çadır Örtüsü, Askeri Müze.....	136
Resim93: 17.yy. II.yarısı, Çadır Örtüsü, Askeri Müze.....	136
Resim94: 17.yy. II.yarısı,Otağ, Askeri Müze, (Detay-1).....	137
Resim95: 17.yy. II.yarısı,Otağ, Askeri Müze, (Detay-2).....	137