

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
GELENEKSEL TÜRK EL SANATLARI ANASANAT DALI
HALI, KİLİM, ESKİ KUMAŞ DESENLERİ SANAT DALI

74098

ÇİNTAMANI MOTİFİNİN KÖKENLERİ,
GELİŞİMİ VE
KULLANIM ALANLARI

Yüksek Lisans Tezi

Sumiyo OKUMURA

Tez Danışmanı: Doç.Dr.Feryal İREZ

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM BAKANLIĞI
DOKÜMANTASYON MERKEZİ

İstanbul - 1998

ÖNSÖZ

Türk sanatında sevilerek kullanılmış olan “Çintamani” motifini, dört yıl önce Japonya’da görmüş ve çok beğenmişim. “Uzak Doğu motifi”, hatta “Japon deseni” denilen üç benek ve dalgalı desenli “Çintamani” motifine Japon sanatında hiç rastlamadığım için, gerçekten Uzak Doğu ile ilişkili olup olmadığı ve bu motifin Türkler’de nasıl geleneksel bir motif haline gelmiş olduğu konusunu araştırmayı arzu ettim.

Araştırmam için Türkiye’de Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul Türk ve İslam Eserleri Müzesi, Vakıflar Halı Müzesi, Konya Mevlana Müzesi, İznik Çini Müzesi, Bursa Türk ve İslam Eserleri Müzesi; Japonya’da ise Japon Orta Doğu Kültür Müzesi, Kyoto Milli Müzesi, Nara Milli Müzesi’nde; Avrupa’da Berlin’deki Pergamon Müzesi ve Berlin Dahlem Müzesi, Kopenhag’daki Davids Samling Müzesi ve National Museet’de, Viyana’da Angewandte Kunstmuseum (Uygulamalı Sanatlar Müzesi)’da ve Budapeşte’deki İparmüveszeti Müzesi’nde çalışma yaptım.

Bu araştırmam sırasında, çok sayıda uzman ve üniversite öğretim üyesinden yardım görmüş bulunuyorum. Özellikle bu konuyu araştırmam için beni yönlendiren değerli hocam ve danışmanım

Doç.Dr.Feryal İrez'e, çalışmalarımı takip eden hocalarım Yrd.Doç.Dr. Sibel Arık ile Doç.Dr.Çiçek Derman'a ve Prof.Dr.Ayla Salman Görüney'e teşekkür borçluyum.

Mimar Sinan Üniversitesi Arkeoloji ve Sanat Tarihi Bölümü öğretim üyelerinden Öğr.Gör.Dr.Banu Mahir ile Yrd.Doç.Dr.Yaşar Çoruhlu'ya, değerli yardımları için çok teşekkür ediyorum.

Maltepe Üniversitesi'nden Prof.Dr.Nurhan Atasoy'a, Topkapı Sarayı Müzesi Uzmanı Doç.Dr.Hülya Tezcan'a, Marmara Üniversitesi öğretim üyesi Dr.Harald Böhmer ve eşi Renate Böhmer'e, Josephine Powell'a, Sadberk Hanım Müzesi'nden Şebnem Akalın'a, Japonya'dan Ryukoku Üniversitesi öğretim üyesi Prof.Dr.Toh Sugimura'ya, Tokyo Üniversitesi öğretim üyesi Prof.Dr.Tadashi Suzuki'ye, Japon Orta Doğu Kültür Müzesi uzmanı Dr.Tadahisa Takahashi'ye, bana her zaman büyük destek vermiş olan Peyzaj Mimarı Zeynep Özgen'e, Masako Takahashi'ye ve beni maddi ve manevi açıdan destekleyen aileme sonsuz teşekkürlerimi ifade etmek istiyorum.

Nisan, 1998

Sumiyo Okumura

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	I
İÇİNDEKİLER	III
ÖZET	IV
SUMMARY	V
I. GİRİŞ	1
II. ÇİNTAMANI MOTİFİNİN KAYNAKLARI	2
II.1. Budizm’de “Çintamani”nin Kelime Anlamı	2
II.2. Hint Sanatında “Çintamani”	4
II.3. Orta Asya’da Görülen “Çintamani”	5
II.4. Çin Sanatında “Çintamani”	7
II.5. Japon Sanatında “Çintamani”	9
II.6. Güç Sembolü Olan Kaplan Figürü	13
III. TÜRK SANATINDA “ÇİNTAMANI”NİN ANLAMI VE KULLANIM ALANLARI	16
III.1. İslamiyetten Önce ve Sonra - Türk Sanatı İçinde Orta Asya’dan Anadolu’ya Gelen “Çintamani” Motifi	16
III.1.1. Gök Türk ve Uygur Dönemi	16
III.1.2. Selçuklular	19
III.1.3. Timurlular	20
III.2. Osmanlı Dönemindeki “Çintamani” Motifi	22
III.2.1. Peleng (Pelenk)	22
III.2.2. “Çintamani” Motifinin Dokuma Sanatında Kullanımı	23
III.2.2.1. Halıda “Çintamani” Motifi	25
III.2.2.2. Kumaşlarda Görülen “Çintamani” Motifi	27
III.2.2.3. İşlemede Görülen “Çintamani” Motifi	33
III.2.3. Çinide “Çintamani” Motifi	34
III.2.4. Diğer El Sanatlarında “Çintamani” Motifi	35
IV. SONUÇ	37
KAYNAKÇA	39
KISALTMALAR	47
TERİMLER SÖZLÜĞÜ	49
RESİMLER VE DESENLER LİSTESİ	51
RESİMLER VE DESENLER	57

Ö Z E T

“Çintamani” kelimesi, esasen Budizm’deki “Çintamani” felsefesinden gelmektedir. Bu felsefe, milattan önceki Budizm’in gelişmesinden kaynaklanmıştır. “Çintamani” felsefesi, Hindistan’dan çıkarak, önce Orta Asya, Çin ve Japonya’ya Budizm’le birlikte yayılmıştır. Fakat, her ülkenin iklim şartları ve kültür farklılıklarından etkilenerek, felsefesiyle beraber şekil değiştirdiği dikkati çekmektedir.

Türkler’in Orta Asya’dan Anadolu’ya gelişleriyle, özel kültürlerini de beraberlerinde getirmiş oldukları kuşkusuzdur. Özellikle Türkler arasında hayvan postunun güç ve yiğitliği ifade ettiğine inanan, bir güç sembolü olarak kabul edilmektedir.

Büyük Selçuklular’da ve Timurlular’da da sürmüş olan bu motif, giderek biçim değişikliğine uğramış, sadece üç benek olarak değil, bazen dalgalı deseniyle birlikte de kullanılmıştır.

Anadolu’da güç ve hükümdar sembolü olarak Osmanlı sanatında, kaftan kumaşlarında, halılarda, çinilerde ve diğer sanat dallarında sevilerek uygulanmıştır. Yaygın hale gelişiyle, “Çintamani” motifi, artık sembolü ve anlamı olmayan bir bezeme ögesi olmuştur.

Osmanlı döneminde “Peleng” adıyla anılan bu motifi, büyük bir olasılıkla 20.yüzyıl başlarında Batı’lı sanat tarihçileri tarafından Budist felsefedeki “Çintamani” ile benzerliğinden ötürü, bu adla tanımlanmış olmalıdır.

SUMMARY

The word “*Chintamani*” originates from the Sanskrit “*Chintamani*” in Esoteric Buddhism philosophy. It means treasure ball or wishgranting jewel. This philosophy came from development of Mahayana Buddhism, and it was widely spread over from India to Central Asia, China and Japan.

But it has been noticed that its form and philosophy changed according to the climate, living, circumstances and cultural difference of countries.

It is doubtless that Turkish people brought their own cultures based on religions like Buddhism, Shamanism and Manism with them when they came from Central Asia to Anatolia. In their cultures, petterned animal skins, like tiger and leopard was very important as they represented courage and strength. This culture survived during Selçuk Period, and Timurid Period. In these periods, they used three dots or both three dots and stripes to express courage and strength. It could be thought that eventually these motifs combined with Buddhistic “*Chintamani*” philosophy.

These motifs were also very popular as the representations of power and royalty on carpets, textiles, porcelains, and in all other Ottoman Arts.

But after the diffusion of the motif, the meaning behind it disappeared, and it was used just as a decorative element.

This three dots and stripes pattern was named ‘peleng’ in Ottoman period. But, it is supposed that later it was started being called as “*Chintamani*” by Western Art Historians because of its similarity to the “*Chintamani*” form in Buddhism philosophy.



I. GİRİŞ

Geleneksel Türk sanatında sıkça karşımıza çıkan üç benek ve dalgalı desenli “Çintamani” motifinin çok çeşitli tanımları vardır. Fakat “Uzak Doğu kökenli” veya “hayvan postu” denilen bu motif için, ayrıca ayrıntılı bir araştırma şimdiye kadar yapılmamıştır.

Bu yüksek lisans tezinde “Çintamani” motifinin kaynağından, öncelikle “Çintamani” kelimesinin nereden geldiğinden ve Budizm’de hangi anlamı taşıdığından söz edilecektir.

İkincil olarak “Çintamani” felsefesinin Uzak Doğu’da nasıl yaygınlaştığı incelenecek ve Hindistan, Orta Asya, Çin ve Japon sanatlarındaki biçimleri araştırılacaktır.

Türk sanatında görülen “Çintamani” motifinin hangi anlamı taşıdığı ve kullanılış biçimleri incelenecek, İslamiyet öncesi Uygur dönemi, İslamiyet sonrası Büyük Selçuklu ve Timurlu dönemleri tek tek ele alınarak araştırılacaktır.

Özellikle Osmanlı döneminde “Çintamani” motifinin, başta kumaş sanatı olmak üzere, çini ve diğer el sanatlarında da bir bezeme motifi olarak kullanılışı, örnek eserleri temel alarak kullanım alanları ele alınacaktır.

II. ÇİNTAMANI MOTİFİNİN KAYNAKLARI

Yapılmış olan araştırmalardan, “Çintamani” motifinin kaynağının Budizm’e indiği ve hayvan postu, yıldız gibi çeşitli anlamları olduğu anlaşılmıştır.

Önce, önem taşıyan Budizm’deki anlamını ele alarak, açıklamak istiyorum.

II.1. Budizm’de “Çintamani”nin kelime anlamı

Sanskritçe’de* “Çintemani”nin kelime anlamını şöyle açıklayabiliriz:

“Çinta”, düşünce, istek, dikkat demektir; “mani” ise, hazine veya inci tanesine benzeyen bir toptur.

Budizm’in felsefesinde “Çintamani”, bir “hazine topu veya arzuları gerçekleştiren cevher (; the treasure ball veya the wishgranting jewel)” anlamına gelmektedir. Tasavvura göre, çok saf, temiz ve belli bir rengi olmayan “Çintamani”, dünyayı ışıklandırır. Bu topu eline alanlar,

* Eski Hintçe. 4.yüzyılda Hindistan’daki Gupta Hanedanı zamanında resmi dil olarak kullanılmıştır.

düşündükleri zenginlikleri, giysileri, yiyecekleri, meskenleri ve arzu ettikleri herhangi birşeyi bu toptan elde edebilirler.¹

Batini (=Esoteric) Budizm, bütün evrensel fenomenin “*Çintamani*”den çıktığını kabul etmektedir.*

Budizm’de kutsal sembol olan “*çintamani*”nin çeşitli tarifleri vardır. Bir sutrada, “*çintamani*”nin *Makatsu (Makara)* denilen kırkbinkilometre uzunluğunda olan bir balığın beyninden çıktığı; başka bir sutra’da, ejderha kralının beyninden çıktığı; diğer bir sutrada, stupa (*Buşari*)’nın** değişmesinden oluştuğu anlatılmaktadır.² Fakat başlangıçta Hinduizm mitolojisinden kaynaklandığı kabul edilmelidir.

“*Çintamani*” felsefesi, Budizm’in gelişmesi ve yayılması ile “ipek yolu”nu geçip, Hindistan’dan Orta Asya ve Çin’e, ayrıca Güney Asya’ya, Kore’ye ve Japonya’ya kadar gelmiştir.

“*Çintamani*” motifini çeşitli Budist sanat eserlerinde görmek mümkündür.

¹ İwakura, H.; *Nihon Bukkyogo Jiten*, 1988, s.564.
.....; *Mikkyo Dai Jiten*, Mikkyo Jiten Hensankai, 1932, s.1735.
.....; *Mochizuki Bukkyo Dai Jiten*, Sekai Seiten Kanko Kyokai, 1988, s.4132-4133.
Sawa, R.; *Mikkyo Jiten Zen*, 1975, s.546.

* Eski Budist felsefesinden ayrılan Mahayana Budizm’in (Bkz.s.4*) bir kolu olarak 4.yüzyılda yeni gelişen bir dindir. 7.yüzyılda önemli sutralar (din kuralları) oluşmuş ve bir din olarak tamamlanmıştır. Ruhsal uyanışı anlatmak için Mahayana Budizm’indeki düşünceyi Mandala (resim), Mantra (büyü), Mudra (mühür) gibi belirli objeleri kullanır.

** Gautama Shiddhartha (Buda)’nın kutsal sayılan kemiklerinin içerisinde muhafaza edildiği kule veya küçük stupa modelleri halinde yapılan eşyadır.

² İwakura, H.; a.g.e., s.564.
.....; Mikkyo Jiten Hesankai, a.g.e., s.1735-1736.
.....; Sekai Seiten Kanko Kyokai, a.g.e., s.4132-4133.
Sawa, R.; a.g.e., s.546.

II.2. Hint Sanatında “Çintamani”

M.Ö.3.yüzyılda Budist sanatta, Budizm’in kurucusu *Gautama Siddhartha*’yı simgelemek için güneş tekerleği kullanılmıştır. Güneş tekerleği güneşin parlamasını, doğuşunu ve batışını anlatmaktadır.

Tekerleğin çevresi ve merkezden çıkan ışınsal doğrular, güneş ışığını simgelemektedir. Demek ki, güneşin faydaları, *Gautama Siddartha*’nın büyük felsefesi ile benzerlik göstermektedir.

Daha sonra M.S.30 yıllarında Budizm’in ikinci büyük koruyucusu olan *Kanişka* (birincisi: *Aşoka*), Hindistan’ın kuzeybatısındaki Gandhara ve Pencab’ın hakimiyetini ele geçirip, orada hükümdar olmuştur. *Kanişka* döneminde Budizm altın devrini yaşamıştır. Bu dönemde Budizm, Orta Asya’ya doğru yayılmaya başlamıştır. O zamanlarda eski Budist felsefesi olan *Mahayana Budizm*’i doğmuştur.*

Mahayana Budizm’ine bağlı olarak Gandhara’da Grek sanatından etkilenen bir Budist sanat gelişmiştir. Buna *Gandhara* sanatı denilmektedir.

Gandhara sanatı içinde görölen güneş tekerleği, *Mahayana Budizm*’indeki üç önemli olgu (*tri ratna*)’yu anlatmaktadır.³ Bu üç önemli olgu (*tri ratna*), Buda, kanun ve rahibi ifade etmektedir.

* M.S.1.yüzyılda eski Budist felsefesinden ayrılan bir mezheptir. Bütün yaratığını kurtarmaya karar veren Buda, *Bosatsu* (Sanskritçe: *Bodhisattva*)’ya inananların kurtarılabilceğini anlatıyor. Buna karşın herşeyden önce kendi kişisel kurtuluşunu sağlamaya çalışan ve tek tek kişilere düşüncesini anlatan eski Budizm’e, *Hinayana Budizm* denir.

³ İwasaki, H.; *Nihon no İsho Jiten*, 1984, s.224.

Demek ki, *Mahayana Budizm*'inin yayılması ile, güneş tekerleğinin anlamı da zaman içinde değişmektedir.

Bu güneş tekerleği, şekil ve anlam açısından "*Çintamani*"ye benzemektedir (Bkz.Resim 1 ve 2). Fakat "*Çintamani*" felsefesinin, Budizm'in yayılması sırasında belli bir şekli alması için biraz daha zaman gerekmiştir.

Bu nedenle, güneş tekerleğinin, "*Çintamani*"nin oluşumunda önemli etkisi olduğu söylenebilir.

II.3. Orta Asya'da Görülen "*Çintamani*"

M.S.1. ve 2.yüzyıllarda, Çin ile Roma arasında Doğu ve Batı'yı birbirine bağlayan ticaret yolları vardı. Orta Asya'yı boydan boya geçen ipek yolu üzerindeki çok önemli kentlerden biri olan Miran'da eski Budist tapınakların harabeleri vardır. Bu harabelerden beşinci tapınakta bulunan bir duvar resminde, üç benek deseni görülmektedir (Bkz. Resim 3).

Fakat dalgalı bir çizgi içinde yer alan üç benek deseninin, sanki çiçek veya su motifi gibi kullanılmış olduğunu görebilmekteyiz. Yukarıda değinmiş olduğumuz gibi, Budist felsefesinde "*Çintamani*", hazine topu veya bir cevher anlamına gelmektedir. Buradaki üç benek motiflerinin kullanılış şekillerine bakılarak, Budist anlamı taşımadığı düşünülebilir. Bu dönemde üç benek motifinin bir bezeme ögesi olarak kullanıldığı anlaşılmaktadır.

Bu dalgalı çizginin arasında Romalı bir genç adam, Hintli bir kadın gibi farklı insan figürleri görülmektedir. İnsanların yüzü ve görünüşleri, elbiseleri Grek Roma sanatının etkisini yansıtmaktadır. Başka Gandhara sanatı örneklerinde de aynı tip resimleri görmek mümkündür.⁴

Kızıl'da, 6.yüzyılda yapılan mağaralar vardır. Bu tapınlardan birinin içinde, merdivenin bulunduğu yerdeki duvar resminde de bu üç benekten ibaret deseni görmek mümkündür (Bkz.Resim 4, 5 ve 6).

Bu resim, Buda ile Demon (= şeytan)'un savaşı hakkında çizilmiştir. Demon'un elbisesi üzerinde görülen üç benek deseni, burada sanki kaplan postu gibi anlaşılmaktadır. Çin'deki araştırmalara baktığımızda, şeklin farklı olmasına rağmen "Çintamani" felsefesini anlatan "Çintamani" motifi, tasavvur edilen bir hazine topu veya bir mücevher olarak Buda'ya sunulmaktadır.

Onun için, bu kumaş üzerindeki üç benek deseninde Budist bir anlam olsaydı, bu motifi Buda'nın elbisesi üzerinde görmemiz gerekirdi.

Bu nedenle, buradaki üç benek desenini kaplan veya pars postu olarak görmenin uygun olacağı düşünülmektedir.

Ama yine de, burada da üç benek deseninin, bu dönemde kaplan postunu taklit eden kumaş deseni olarak kullanıldığına dikkat çekmek gereklidir.

⁴; The Ancient Buddhist Arts in Central Asia and Tun-Huang, Hozokan, 1962, s.59.

II.4. Çin Sanatında “Çintamani”

Çin’deki Budizm’in kutsal kitapları içinde de “Çintamani” kelimesi yine sık sık hazine topu veya mücevher anlamında yer almaktadır. Sadece şekil olarak değişikliğe uğramıştır.

M.S.460 yılında inşa edilmiş olan Yun Gang mağara tapınaklarında “Çintamani” motifini görebiliyoruz.*

Bu bir ögeli motifin şekli, uzun ve altıgendir (Bkz.Resim 7 ve 8). Ve onun etrafındaki halenin alev veya ışığı ifade ettiğini anlamaktayız. O zamanlar (yaklaşık 5.yüzyıl), bu mağaralarda Budist felsefesi olan “Çintamani”, billur veya elmas gibi düşünölmüştür.⁵

Daha Batı’daki Kızıl mağara tapınaklarında da aynı billur veya elma (belki de inci) şeklindeki “Çintamani”yi görmekteyiz. Etrafında da alev olduğu açıkça anlaşılmaktadır (Bkz.Resim 9).

Budist resim sanatı içinde Buda’nın arkasında veya etrafında da alev motifini sık sık görmek mümkündür.

Bundan dolayı Orta Asya sanatında görölen alev motifinin, kutsal sayılan geleneksel bir ifade taşıdığı anlaşılmaktadır.⁶

5.yüzyılın ortasında yapılmış olan, Zhon Yuen yöresinde bulunan Buda heykelinin arkasındaki resme baktığımız zaman, “Çintamani”yi daire şeklinde görmekteyiz (Bkz.Resim 10).

* Bu eserler, Çin’in Wei sulalesini teşkil eden Tabgaç (Toba) Türkleri’ne aittir.

⁵ Yagi, H.; “Cyugoku Nanbokucyo Jidai ni Okeru Mani (Hoju) no Hyogen no Syoso”, Bukkyo Bizyutsu, No.189, 1990, s.109.

⁶ Yagi, H.; Y.a.g.e., s.111.

Daha sonra 5.yüzyıl sonundan 6.yüzyıl ortalarına doğru yapılmış olan Long Men mağara tapınaklarında da daire şeklinde birli “Çintamani”yi bulabilmekteyiz (Bkz.Resim 11). Dairenin sağı ve solu, palmet motifi ile süslenip, alev motifi olmaksızın nilüfer yapraklarının üstüne oturtulmuştur. Yagi, bu palmet motifinin Sasani sanatındaki nar motifinden etkilendiğini söylemektedir.⁷

Bu motifin, Sasani sanatının etkisi ve Çin’de yaşayan farklı din ve kültürdeki ırkların etkisi ile, 5.yüzyıldan önce Zhong Yuen yöresinde billur veya elmas şeklinden daireleşmiş olabileceğini anlatmaktadır.⁸

Çin’de, sadece Budizm değil, Budizm’in Çin’e girmesinden önce de önemli olan *Konfüçyanizm* gibi başka dinler de söz konusu olduğu için, “Çintamani” felsefesinin, Japonya’da olduğu kadar yayılmadığı düşünülebilir.

Fakat, “Çintamani”nin Budizm’in yayılması ile Hindistan’daki anlamını değiştirip, yeni anlamlar kazanarak Orta Asya ve Çin’de geliştiğini ve zaman içerisinde Doğu ülkelerine yayıldığını düşünmekteyiz.

⁷ Yagi, H.; a.g.e., s.117.

⁸ Yagi, H.; a.g.e., s.119.

II.5. Japon Sanatında “Çintamani”

Japonya’da “Çintamani” motifini ilk defa Asuka devrinde (6.yüzyıl sonu) *Mani Hoju* veya *Nyoi Hoju* adıyla görüyoruz.

Bu motif, Orta Asya ve Çin’deki örneklerinde olduğu gibi, bir daire şeklinde alevli olarak bir nilüfer yaprağının üzerine oturtulmuş durumdadır (Bkz.Resim 12). Budizm’deki anlamına uygun bir içeriği taşıyan “Çintamani” motifinin, Japonya’ya Kore’deki Kudara Hanedanı döneminde (6.yüzyıl) gelmiş olduğu düşünülebilir.

Sonraki dönemde Budizm, Japonya’nın geleneksel dini olan *Şintoizm* ile birlikte, Japonya’nın resmi dini olabilmesini sağlamak üzere, o zamanki güçlü vezirlerin etkisiyle merkez Nara’da yayılmıştır. Budizm’in yaygınlaşmasıyla Budist sanatı da gelişme kaydetmiştir. Rahipler, Budizm’i yaymak amacıyla gerekli olan kutsal kitapları, eserleri, v.s. Japonya’da olmadığı için Kore’den getirtmişlerdir.

Japonya’nın kuruluşundan itibaren, ülkenin tarihini anlatan bir arşiv olan *Nihon Syoki*’den (7.yüzyıl başı), o dönemin Budist tapınak sayısının kırkaltı (46), rahiplerin sayısının ise binüçyüzseksenbeş (1385) olduğunu öğrenmekteyiz.⁹

Japonya’da iklime ve kültüre uygun bir özel Budist sanatının yerleştirilmesinde, tapınakları inşa edenlerin, heykeltıraşların ve resimlerini yapan ustaların ayrı ayrı katkıları olmuştur. Böylece Japon geleneksel sanatı, Hei-an döneminde (9.yüzyıl) gelişmiştir.

⁹; Horyu-ji to Silkroad Bukkyo Bunka, Horyu-ji, 1988, s.57.

O zamanki “Çintamani”nin örneklerini tasvirlerde çok iyi görebilmekteyiz. Kanshin tapınağındaki bir Buda heykelinde (*Nyoi-rin Kan-non*), taçın içinde üçlü “Çintamani” motifini görmek mümkündür (Bkz.Resim 13). Ancak Japonya’da “Çintamani” motifinin ne zaman ve nasıl, bir benekten üç beneğe dönüşmüş olduğunu inceleyen belli bir araştırma yoktur. Bizim çalışmamız da bu sorunu ele almamaktadır.

Fakat “Çintamani”nin bazen bir benek, bazen üç benek olarak tasvir edilmesinden dolayı, artık kesin sayısının bir olmadığını ve sanatçının “Çintamani” motifini sanatına uygun olarak bazen birli, bazen de üçlü olarak tasvir ettiğini görmekteyiz.

Buşari (= stupa)’yi koruyan küçük tapınakların içinde de birli veya üçlü “Çintamani”yi görmek mümkündür (Bkz.Resim 14 ve 15). Kyoto’daki Koryu tapınağındaki bir Buda heykelinin (*Koku-zo Bosatsu*) elinde, uzun saplı nilüferin üstünde üçlü “Çintamani”yi görmekteyiz (Bkz.Resim 16).

Başka bir örnek olarak, Kyoto’daki Ninna tapınağındaki hazineler içinde bulunan bir *Ouhi*’de “Çintamani”yi görmekteyiz (Bkz.Resim 17). *Ouhi*, Budist rahiplerinin giysilerinden birisidir. Bu giysi, genelde çok özel dokunan kumaştan oluşmuştur. Bu kumaşın üzerinde, üçlü “Çintamani”yi, hala canlı renkli olarak görmek mümkündür. Bu *Ouhi*’nin aşağı yukarı Hei-an dönemi sonu, yani 13.yüzyılda yapılmış olduğu söylenmektedir.¹⁰

¹⁰ Kirihata, K.; “Sanmen Houju katsuma Mon-yo nishiki Ouhi”, *Gakuso*, No.12, 1990, s.108.

Koyu mavi zeminde dört tanesi yan yana koyulan “Çintamani” motifleri, üçlü olarak kırmızı renk ile ifade edilmektedir. Ve alev motifi ile nilüfer yapraklarının üzerine oturtulmuştur. Renk ve şekil olarak çok güzel bir örnektir.

“Çintamani” motifinin başka örneklerini *Mandala* resimleri içinde de görmek mümkündür (Bkz.Resim 18, 19 ve s.3*). Resim 18’deki *Mandala* resminde, iki ejderhanın boynunda, üçlü “Çintamani” alev motifi ile görülmektedir. Ortadaki tapınağın içinde de, parlayan üçlü “Çintamani”yi ve resmin en tepesinde de üç resimli daireyi görmek mümkündür.

Resim 19’daki *Mandala* resminde ise, ortadaki büyük Sanskritçe nakışlı harfin üstünde “Çintamani” motifini görmekteyiz. Bu harfler Buda’yı anlatmaktadır. Genelde *Mandala* resminin nakışları, orjinal insan saçı ile yapılmıştır.¹¹

“Çintamani” motifinin tepesindeki daire, alev motifi ile koyu renkte ifade edilmektedir. Aşağıdaki iki daire içinde ise, göz şeklinde ufak daireler bulunmaktadır. İki de 15.yüzyıl eserleridir.

Aşağı yukarı 16.yüzyıldan sonra, başka örneklerden, “Çintamani” motifinin daire şeklinin değiştiğini görebiliyoruz. Dairenin ucu sivri olup, sağında, solunda ve tepesinde alev motifi görülmektedir (Bkz.Desen 1). Ve bu motif, uğur getiren bir motif olarak sadece Budist sanatı içinde değil, giysi (kimono) deseni olarak, porselen ve resimlere kadar, artık her yerde kullanılmaya başlanmıştır (Bkz.Resim 20 ve 21).

¹¹ İshida, M.; Bukkyo Bizyutsu no Kihon, 1967, s.304.

Böylece Japonya'daki “Çintamani” motifi, Budist anlamı da taşıyarak, uğur getirdiğine inanılan bir motif olarak günümüze kadar gelmiştir.

Şimdiye kadar gördüğümüz gibi, Budizm anlatımı konusunda “Çintamani” motifi, “Çintamani” felsefesini simgeleyen, birli veya üçlü beneklerini anlatmaktadır. Ferenc Batari, Türk geleneksel sanatında görülen “Çintamani” motifini oluşturan üç beneğin, Budizm'den kaynaklandığını düşünmekte ve dalgalı deseni, bulut olarak anlatmaktadır.¹²

David Black de, motifin, kaynak olarak Budizm felsefesinden çıktığını söylemektedir.¹³

Görüldüğü gibi, motifteki dalgalı desenin, Budizm'deki “Çintamani” felsefesi ile ilgisi olmadığı, yani dairelerin birbiriyle ilişkili olmadığı anlaşılmaktadır. Bu dalgalı desenin, bazı araştırmalarda kaplan çizgisi olduğu, diğerlerinde ise Buda'nın dudağı olduğu, veya bulut, denizin dalgası, yıldırım işareti, v.s. gibi çok çeşitli anlatımları olduğu belirtilmektedir.

Fakat hepsinin, sonradan uygulanmış olduğu zannedilmektedir. Bu nedenle en uygun olduğu düşünülen, kaplan çizgisidir.

¹² Batari, F.; Ottoman Turkish Carpets, 1994, s.17.

¹³ Black, D.; The Atlas of Rugs and Carpets, 1996, s.57-58.

II.6. Güç Sembolü Olan Kaplan Figürü

Türk sanatındaki “Çintamani” motifinin kaynağı hakkında, Budizm etkisinden başka, kaplan ve pars figürü tasvirleri de önemli bir yer tutmaktadır.

Kaplan figürü, Türk sanatında milattan önce görülmeye başlanır. Kaplan ve kaplan cinsinden olan hayvanlar, eskiden güç ve yiğitlik sembolü olup, hükümdarın gücünü, kuvvetini ve büyüklüğünü göstermek için kullanılmıştır.

Kaplan sembolizmiyle ilişkili olarak, Türk tasavvurlarında *Alp Er Tunga*’nın ortaya çıktığını görüyoruz.

Alp Er Tunga (Tunga/Tonga = kaplan) tasavvuru esasında, Uygurlar’dan önceki Türk geleneklerinin, Uygurlar’dan itibaren Budist düşünceyle karışması neticesinde meydana gelmiştir.¹⁴

Kaplan figürü, aynı zamanda, astroloji ile de ilgilidir.

Güç sembolü olan kaplan ve pars figürünü, *Siyah Kalem*’in resimlerinde de görmek mümkündür (Bkz.Resim 22 ve 23).

Tarihi belli olmayan *Siyah Kalem*’in eserleri, Orta Asya’nın karmaşık kültürlerinin bir yansımasıdır. Bu minyatürlerde, Uzak Doğu’nun etkisi, İran etkisi, Moğol etkisi, Manihaizm’in ve Şamanizm’in etkilerini bir arada görmek mümkündür.

Resim 22’de, sağdaki figürün omuzunda kaplan postunu ve soldaki figürün omuzunda pars postunu görmekteyiz.

¹⁴ Çoruhlu, Y.; Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi, 1995, s.145.

Bu hayvan postunun deseni, kumaş deseni haline gelmeden önce, hem soğuktan korunmak, hem de gücü sembolize etmek amacı ile kullanılıyordu.

Resim 23'te ise, ortadaki Demon (= şeytan) ile savaşan insanın elbisesi üzerinde kaplan postu çizgilerini, elbisenin iç yüzünde ve şapkasında da pars beneklerini görmekteyiz. Burada, güç sembolü olan iki hayvan postunun, daha çok kuvvet ve gücün ifadesi olmak üzere beraberce kullanıldığını düşünebiliriz.

Bu kaplan çizgisi ve pars benekleri, hükümdarın gücünü, kuvvetini ve büyüklüğünü gösteren bir hükümdarlık sembolü olarak, şahlar, sultanlar ve büyük vezirlerin elbiselerinde de karşımıza çıkmaktadır.

Böylece, geleneksel Türk sanatlarında görülen “Çintamani” motifinin, hayvan figüründen kaynaklandığını ve Osmanlı hükümdarının gücünü simgeleyen bir motif olarak kullanıldığını, çoğu araştırmacılar kabul etmektedir.¹⁵

“Çintamani”nin kaynağı ile ilgili olarak bunlardan başka, onun “Nevruz Yıldızı”ndan kaynaklandığını anlatan bir araştırma vardır.¹⁶

¹⁵ Aslanapa, O.; Türk Halı Sanatı'nın Bin Yılı, 1987, s.121-123.
Öz, T.; Türk Kumaş ve Kadifeleri - 1, 1946, s.84-97.
.....; Oriental Carpets, Philadelphia Museum of Art, 1988, s.41-47.
Ertuğ, A.; Turkish Carpets From the 13th-18th Centuries, 1996, s.13.
Yetkin, Ş.; Historical Turkish Carpets, 1991, s.106-112.

¹⁶ Nissen, J.Z.; “Triple-ball and Stripes An Ornament and its Turkish Tradition”, 9.Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi, III, 1991, s.563-566.

Johanna Zick Nissen bu çalışmada, sanat tarihçilerinin “Çintamani” kelimesini Sanskritçe’den aldığını söylüyor ve Budizm’deki “mücevher” anlamını taşıyabileceğini düşünüyor.

Esasında Kuran’ın gökten indiği düşünülüşünden, Müslümanlarda astrolojiye çok önem verildiğini ve “Çintamani” motifinin İslamiyetten sonraki dönemde “Nevruz”dan çıktığını, yani yıldız ve buluttan kaynaklandığını anlatıyor.

Fakat İslamiyetten önceki devirlerde, bunun, üç benek şeklinde görülebildiğini yukarıda incelemiştik.

Timurlu, İran, Türk ve Safavi sanatlarında karşımıza çıkan kozmolojik nitelikteki minyatürlerde, yıldızların üç benek olarak ifade edildiğini görmekteyiz. Ama bu üç beneğin, anlam olarak, bizim aradığımız “Çintamani” motifinden farklı olduğu düşünülmektedir.

Nissen’nin anlatımı içinde, İslamiyetten önceki “Çintamani” konusuna ve astroloji ile ilgili konulara hiç değinilmediğini görüyoruz. Bundan dolayı, “Çintamani”nin kaynağı olarak, yıldızların ileri sürülmesinin uygun olmadığı anlaşılmaktadır.

III. TÜRK SANATINDA “ÇİNTAMANI”NİN ANLAM VE KULLANIM ALANLARI

III.1. İslamiyetten Önce ve Sonra - Türk Sanatı İçinde Orta Asya’dan Anadolu’ya Gelen “Çintamani” Motifi

Osmanlı döneminde, özellikle 16.yüzyıl ve 17.yüzyıldaki kumaşlar veya çinilerde ve sanatın diğer dallarında uygulanan “Çintamani” motifinin, Türk sanatında ilk kez ne zaman ve nasıl kullanıldığına, bundan sonraki bölümlerde yer vermek istiyorum.

III.1.1. Gök Türk ve Uygur Dönemi

M.Ö.244 - M.S.216 tarihleri arasında devlet kuran Hun Türkleri ile M.S.552-745/753 tarihlerinde Orta Asya’ya hükmeden Gök Türkler, kendi kültür ve sanatları ile beraber, çeşitli yabancı etkileri de bünyelerinde barındırdılar. Dolayısıyla Türkler, çeşitli devirlerde değişik dinleri de kabul ederek yeni sentezler gerçekleştirdiler.

Çin metinlerinde, Gök Türkler’in keçe ve deri üzerine, hayvan ataları temsil eden tasvirler (tözler) yaparak, direklerde taşıdıkları anlatılmaktadır.¹⁷

¹⁷ Esin, E., İslamiyetten Önceki Türk Kültür Tarihi ve İslama Giriş, 1978, s.93.

Türk dini inançları yerli Orta Asya mitolojisi ile karışmıştır. Öte yandan Gök Türkler zamanında Budizm'in de az çok taraftar bulunduğunu, mezar taşları ve Çin kaynakları ile belgelemekteyiz.

Bu dönemden kalan ve konumuzu ilgilendiren sanat eserleri günümüze ulaşmadığından, “Çintamani” motifi örneklerini de tesbit etmemiz mümkün olamamaktadır.

Bir Budist Uygur metninden anlaşıldığına göre, Çin'de olduğu gibi, Türkler de kozmolojik bir şema olarak *Mandala*'yı kullanmışlar ve tasvir etmişlerdir.¹⁸ *Mandala, Batını (özel/Esoteriz) Budizm*'in bir objesidir. Bu konuya II. bölümde değinmiştik (Bkz.s.3).

Mandala'yı kullandığı için, Uygurlar'da da *Batını Budizm*'in yayıldığını anlamaktayız. Budizm, 4. veya 5.yüzyıldan itibaren Orta Asya'da yayılmaya başlamıştır. 7.yüzyılda bu dinin etkileri artmıştır ve 7.yüzyıldan 8.yüzyıla doğru, Hindistan'daki Pala Hanedanı, *Mahayana Budizm*'ini din olarak koruyup, çok sayıda tapınaklar inşa etmişlerdir. *Batını Budizm*'in gelişmesinden sonra *Mahayana Budizm*'i de hemen hemen *Batını Budizm* şekline dönmüştür.

Böylece, *Batını Budizm*'in felsefesi olan “Çintamani” de, o tarihte *Mahayana Budizm*'iyle beraber Uygur sanatına girmiştir. Uygurlar 14.yüzyıl başına kadar, yani bölgenin bütünüyle İslamlaşmasına kadar, Budizm'e bağlı kalmışlardır.¹⁹

¹⁸ Esin, E.; a.g.e., s.91.

¹⁹ Ruben, W.; Budizm, 1995, s.18.

Orta Asya'nın iklim ve yaşam koşulları nedeniyle yarı göçebe olan Türkler, Budizm'i kendilerine uygun gelecek şekilde almışlar ve bundan dolayı "Çintamani" felsefesi, Orta Asya'ya girmiş olmakla beraber, Çin ve Japonya'da olduğu kadar yayılmamıştır.

Uygurlar, 8.yüzyılda Mani dinini de kabul etmişlerdir. Mani dini, eski İran dini olan Zerdüştlükten, Hıristiyanlıktan ve Budizm'den de pek çok unsurlar alıp, bunları bir araya getirerek karma bir sistem yaratmıştır.²⁰

Uygur metinlerinden anlaşıldığına göre, Mani dini Bogu Kağan ile sülalesinin çevresinde bir saray dini olarak gelişmiştir.²¹

Bu dönemde, sadece Mani dininin değil, Budizm, Hıristiyanlık (Nestorianizm), Şamanizm, v.s. dinlerin etkileri de vardır. Fakat, o zamanki halk için en yaygın olan din Şamanizm'dir. Bu dinlere bağlı olarak, aynı zamanda Uygur döneminde kozmik ve astrolojik tasavvurlar da önem taşımaktaydı.

Bu döneme ait eserlerden Uygur duvar resimlerinde "körkle moncuk" denilen bir motif görmekteyiz. Bu motif, Budizm'deki "Çintamani" felsefesini ifade eden bir top şeklinde tasvir edilir (Bkz.Resim 24). Resim 24'teki iki "Kök Luu" (= ejderha)'nın arasında bir alevli top gözükmektedir. Burada ifade edilen top, Çin'de gördüğümüz alevli topa benzemektedir. Tun-Huang'da yapılan çizimlerde de, alevli ve üç benek şeklindeki "Çintamani" motifi bulunmaktadır (Bkz.Desen 2).

²⁰ Esin, E.; a.g.e., s.125.

²¹ Esin, E.; a.g.e., s.134.

Bu resimlerden, dinlerin çok iç içe girmiş olmasına rağmen, Uygurlar'da Budizm'in büyük etkisi olduğunu anlamaktayız.

III.1.2.Selçuklular

Türkler, 10.yüzyıldan sonra İran'daki Abbasi devletine Orta Asya'dan köle (mamluk) veya paralı askerler olarak girmeye başladılar. Ayrıca ilk kez Karahanlılar bir Türk İslam Devleti kurdular. Orta Asya ve İran'dan yavaş yavaş Anadolu'ya gelip, büyük bir kuvvet oluşturdular. Böylece Büyük Selçuklular, İran, Suriye ve kısmen Anadolu'nun hakimiyetini ele geçirdiler.

O devirde görülen sanat eserlerinde de, İran ve Orta Asya etkisi söz konusudur. Anadolu Selçuklu dönemine ait eserlerde, üç benek motifini (“Çintamani”) görebilmekteyiz.

12.yüzyıl sonuna ait olduğu tahmin edilen ve Beyşehir'deki Kubad Abad Sarayı'ndan çıkan bir çini üzerinde de üç benek motifini görmek mümkündür (Bkz.Resim 25). Sekiz kollu olan yıldız şeklindeki çininin saray için yapılmış olduğu söylenmektedir. Başlık ve kaftan giyen, uzun saçlı, yay kaşlı ve ay yüzlü, badem gözlü olarak tasvir edilmiş insan figürünün, saraydaki önemli bir kişi olabileceği düşünülebilmektedir.

Başka bir çini parçasına baktığımız zaman (Bkz.Resim 26), üç beneklerin hayvan postu üzerinde bulunduğu açıkça görülmektedir.

Resim 25'teki üç benek motifinin de hayvan postundan oluştuğunu ve özellikle güç ve hükümdarlık sembolizmiyle ilgili olarak kullanıldığını düşünebiliriz.

Resim 27'deki çinide ise, ortadaki hoca figüründe değil, ama öğrencilerin elbiseleri üzerinde üç benek motifini görmekteyiz. Bu çininin, 12.yüzyıl sonunda İran'ın Kaşan şehrinde imal edildiği söylenmektedir.²²

Eğer güç ve hükümdarlık sembolü olarak kullanılmış olsaydı, üç benek motifini hocanın elbisesi üzerinde görebilecektik. Burada görülen üç benek motifinin, arayı doldurmak için veya dekoratif olarak kullanıldığını, yani güç ve hükümdarlık sembolü olarak kullanılmadığını düşünebiliriz.

Ve İslam dönemi söz konusu olduğundan, burada "Çintamani"nin Budist felsefesindeki anlamında kullanılmadığını da düşünebiliriz.

III.1.3. Timurlular

M.S.1370 yılında Timur tarafından Herat (= Samarkand) başkent olmak üzere kurulan Türk İslam Devleti, kısa zamanda İran ve Orta Asya'yı içerisine alıp, büyük bir imparatorluk oluşturmuştur.

Süreklilik arzeden Timur'un seferleri neticesinde Herat'a çok çeşitli insanların gidip geldiği ve bunların şehrin hayatına renk kattığı anlaşılmaktadır. Sanatçılar, yazarlar da burada toplanıp, bu şehrin Türk

²², Sultan, Shah and Great Mughal, The National Museum, 1996, s.295.

İslam kültürünün önemli bir merkezi olmasını sağlamışlardır. Hükümdar da sanata çok önem verip, her sanat dalını korumuş ve desteklemiştir.

Timur'un oğlu olan Şahruh ve torunu Baysungur'un birer sanat hamisi olduğu, diğer bir torun olan Uluğ Bey'in ise büyük bir bilim adamı ve astronom olduğunu bilmekteyiz.

Bu döneme ait eserlerde de üç benek ve dalgalı “Çintamani” motifini görmek mümkündür. Özellikle Firdevsi'nin “Şahname”sinin nüshalarında da görülen, kahraman Rüstem'in elbisesi üzerinde sık sık bu motife rastlanmaktadır (Bkz.Resim 28). Orta Asya'nın kültürlerinin taşıyıcı rolünü üstlenen Timurlular'ın sanatında da hayvan postu önemli bir yer tutmaktaydı. Burada görülen üç benek ve dalgalı desenin de hayvan postundan kaynaklandığını, güç ve hükümdarlık sembolü olarak kullanıldığını anlamaktayız.

Timur'un darbettirdiği sikkeler üzerinde bu motifin yer alması nedeniyle bu şeklin, Timur'un arması olduğunu söyleyen araştırmacılar vardır. Fakat Tahsin Öz, çalışmasında; bunu böyle kabul edersek, Timur'a yenilen Osmanlı hükümdarları için bu motifin kullanılmasının mümkün olmadığını anlatmaktadır.²³

Bu dönemde görülen “Çintamani” motifinde de Orta Asya etkisinin bulunmasına rağmen, artık Budist felsefesi ile olan ilgisini kaybettiğini ve güç, yiğitlik sembolü olarak kullanıldığını düşünebiliriz.

²³ Öz, Tahsin; Türk Kumaş ve Kadifeleri - 1, 1946, s.84.

III.2. Osmanlı Dönemindeki “Çintamani” Motifi

III.2.1. *Peleng (Pelenk)*

1453 yılında, Sultan II.Mehmet tarafından İstanbul’un alınışından sonra, Osmanlı Devleti bir İmparatorluğa dönüşerek, 16.yüzyılda altın devrini yaşamıştır. Dönemin bu zenginliğini tüm sanat eserlerinde görmek mümkündür.

15.yüzyıldan itibaren, Osmanlı Saray nakkaşhanesinde hazırlanan desenler, bütün sanat dallarına uygulanmıştır. Üretilen kumaşların kalitesi için, devlet kanunnameler koyarak, çok kaliteli ve zengin eserlerin yapılmasını sağlamıştır.

Fakat 17.yüzyılda ekonomik sıkıntıya girmiş, bu durum 18.yüzyıla kadar devam etmiştir. Ekonomi bozulmaya başlayınca, üretilen kumaşların kalitesi de düşmüştür. Buna rağmen, günümüze ulaşan eserlerden, Türklerin büyük bir Osmanlı sanatı yaratmış oldukları anlaşılmaktadır.

Osmanlı sanatının geleneksel motifleri arasında bulunan “Çintamani” motifi, bazen sadece üç benek şeklinde, bazen de dalgalı şeklindeki deseniyle birlikte kullanılmıştır. Ve kumaşta, halıda, çinide, diğer sanat dallarında da sık sık görülmektedir.

Bu motif, 1640 tarihli “*Narh Defteri*”nde, “*peleng nakışlı*” ifadesiyle belirtilmiştir. Bu ifade, kaplan ve pars cinsi olan bir hayvan postu desenini anlatmaktadır.²⁴

O tarihlerde “*Çintamani*” motifinin anlamının daha çok bir hayvan postunun ifadesi olarak kullanılmış olduğu düşünülebilir.

Fakat “*peleng*” diye adlandırılan bu motifin, ne zaman “*Çintamani*” olarak adlandırılmaya başlandığını aydınlatan belirli bir kaynağımız yoktur. Şerare Yetkin de, motifin yanlış olarak tanımlanmış olduğunu söylemektedir.²⁵

Büyük olasılıkla 20.yüzyıl başında Batılı sanat tarihçileri tarafından, Budizm’deki “*Çintamani*” motifine benzetilmesi nedeniyle, bu adla tanımlanmış olmalıdır.

Günümüzde sanat tarihi araştırmacıları arasında, motifin dalgalı deseni ile birlikte kullanıldığı zaman mı, yoksa tek başına üç benek şeklinde yer aldığı zaman mı, “*Çintamani*” olarak tanımlanması gerektiği konusunda tartışmalar yapılmaktadır. Osmanlı sanatında motifin kullanılış biçimlerini gözden geçirerek, bu soruyu düşünmek istiyoruz.

III.2.2. “*Çintamani*” Motifinin Dokuma Sanatında Kullanımı

Bazı Osmanlı minyatürleri, Sultan kıyafetleri için hazırlanan kumaşlarda “*Çintamani*” motifinin sevilerek kullanıldığını gösteren

²⁴ Kütükoğlu, M.S.; *Narh Defteri*, 1983, s.71-72.

²⁵ Yetkin, Ş.; *Türk Halı Sanatı*, 1991, s.108.

önemli görsel belgelerdir. Örneğin, 1520-1555 yılları arasındaki olayları ele alan *Süleymanname* adlı yazma eserde, “Kırım Hanı’nın Kabulü” nün tasvir edildiği minyatürde, Sultan Süleyman’ın elini öpen Kırım Hanı’nın elbisesi üzerinde “*Çintamani*” motifini görmekteyiz (Bkz.Resim 29) (TSM, H.1517, y.519a).

Kırım Hanı, Sultan’ın anne tarafından kuzenidir. Koyu mavi zeminde sarı veya altın ile ifade edilen “*Çintamani*” motifi, üç benek ve dalgalı deseniyle oluşturulmuştur.

Aynı eserin bir başka minyatüründe (“Cam-ı Cemşid-in Sultana Verilmesi”), Sultan’ın oturduğu ve sırtını dayadığı minderler üzerinde de “*Çintamani*” motifi görülmektedir (Bkz.Resim 30) (TSM, H.1517, y.557a). Bu minyatürde “*Çintamani*” motifleri, sarı zemin üzerinde siyah renkle resmedilmiştir.

Başka bir örnek ise, 1560 tarihli *Nigari*’nin minyatürüdür (Bkz.Resim 31) (TSM, H.2134/8). Bu tasvirde Şehzade’nin bindiği at üzerinde “*Çintamani*” motifli bir eyer örtüsü bulunmaktadır.

Bu minyatür örneklerinden, 16.yüzyılda, özellikle sultanlar, şehzadeler ve büyük vezirler gibi önemli insanlar için “*Çintamani*” motifiyle bezenmiş eşyalar ve giysilerin hazırlandığı anlaşılmaktadır. Bu motifin, Büyük Selçuklular ve Timurlular’da olduğu gibi, Osmanlılar’da da güç ve yiğitlik ifadesi ile yüklü olduğunu düşünmek mümkündür.

Şimdi, Osmanlı dokuma sanatları örneklerinde “*Çintamani*” motifinin kullanımını ele alacağız.

III.2.2.1. Halıda “Çintamani” Motifi

Halı dokumacılığı, Türk sanatında en erken el sanatı sayılır.

Yavuz Sultan Selim’in, 1514’te Tebriz’i, 1517’de Kahire’yi alması, Osmanlı Sultanları için çalışan sanatçı grubunun zenginleşmesini sağlamıştır. İran’dan ve Mısır’dan getirilen sanatçılar, Osmanlı sanatının klasik döneminin biçimlenmesinde önemli bir rol oynamışlardır.

Halı desenlerinde geometrik düzenlemeler terkedilerek, bitkisel motiflerin doldurduğu, madalyonlu ve yıldızlı, yeni bir kompozisyon anlayışı benimsenmiştir.

Özellikle Uşak halıları grubunda, “Çintamani” motifinin yaygın olarak kullanılmış olduğu görülmektedir. Örneğin, 15.yüzyıl ortasında yapılmış olan bir Uşak halısında (Bkz.Resim 32), beyaz zeminin üzerinde kırmızı renkli üç benekler görmekteyiz. Bunların arası daha küçük üç beneklerle doldurulmuştur.

15.yüzyıl sonu ile 16.yüzyıl başlarında dokunmuş ve Konya Alaaddin Keykubad Camii’den gelme bir başka Uşak halısında ise, siyah zemin üzerinde üç benekler ve dalgalı deseni, ana zeminin tamamını kaplar (Bkz.Resim 33).

Her iki örnekte de, “Çintamani” motifinin henüz klasik görünümüne ulaşmamış olduğu ve daha geometrik veya köşeli bir biçim sergilediği görülmektedir.

Macaristan’da Budapeşte El Sanatları Müzesi’nde korunan ve 16.yüzyıl başlarına tarihlenen, beyaz zeminli bir Uşak seccadesinde de,

yine tüm ana zeminin siyah renkte “Çintamani” motifi ile sonsuza giden bir kompozisyon anlayışıyla doldurulmuş olduğu izlenir (Bkz.Resim 34).

16.yüzyılın klasik Uşak halıları grubu içerisinde değerlendirilen oval ve yıldız madalyonlu, büyük boy bir başka halıda da, “Çintamani” motifinin artık klasikleşmiş olan görünümüyle karşılaşmaktayız (Bkz. Resim 35 ve 36).

İstanbul Türk ve İslam Eserleri Müzesi’nde korunan ve Ayasofya, Sultan II.Selim Türbesi’nden gelme olan bu halının, lacivert zemini üzerinde pembe, sarı, kırmızı ve açık mavi renklerle oluşturulmuş “Çintamani” motifi, halının zeminine zengin bir renklilik sağlamıştır.

Diğer bir 16.yüzyıl örneğimiz, Konya Sultan Selim Camii’nden gelme bir Uşak halısıdır (Bkz.Resim 37). Bu halıda da kırmızı zemin üzerine ufak “Çintamani” motiflerinin sonsuzluk anlayışıyla tekrarlandığı görülür. Türbe ve camiler için özel olarak hazırlanmış olan halıların boyutları oldukça büyüktür.

Ayrıca bu klasik dönem Uşak halılarında, “Çintamani” motifinin daha incelmış olduğu ve çok renkli olarak kullanılmaya başlandığı da tespit edilmektedir.

İstanbul Türk ve İslam Eserleri Müzesi’nde bulunan ve 17.yüzyıla tarihlendirilen, beyaz zemine “Kuş desenli” bir Uşak halısının ana zemini üzerinde de, halının sol üst köşesine doğru, tek bir “Çintamani” motifinin bezeme arasına yerleştirilmiş olduğunu görmek mümkündür (Bkz.Resim 38).

Bu halı, Kasımpaşa'daki Piyale Paşa Camii'nden çıkmadır. Mavi renkle dokunmuş olan bu motif, sanki bir nazar boncuğu ifadesini taşımaktadır.

“Kuş desenli” Uşak halılarının, gerek Türkiye’de, gerek dünya müzeler ve özel koleksiyonlarında çok sayıda örneği vardır. Ancak bu örneklerin hiçbirinde, böyle arada tek bir “Çintamani” motifine rastlanmamıştır.

“Çintamani” motifi, 17.yüzyıl seccadelerinde de sık sık karşımıza çıkar (Bkz.Resim 39 ve 40).

Resim 39'daki örnek, İstanbul Türk ve İslam Eserleri Müzesi'nde korunmaktadır. Bu seccadede “Çintamani” motifinin, mihrap içinde dolgu motifi olarak kullanılmış olduğu izlenir.

Aynı şekilde bir saf seccade parçası olan Resim 40'taki örnekte de, motifin ana zeminde sonsuza giden bir kompozisyon oluşturduğu görülmektedir.

III.2.2.2. Kumaşlarda Görülen “Çintamani” Motifi

Osmanlı kumaş sanatı, kaliteli ürünlerini, 15. yüzyıldan itibaren Fatih Sultan Mehmet'in İstanbul'u alışından (1453) sonra kurulan Osmanlı İmparatorluğu Dönemi'nde vermeye başlamıştır. Başkent olan İstanbul'da Osmanlı Sarayı için üretim yapan kumaş tezgahlarının kuruluşuyla, daha gelişmiş ve pahalı malzeme ile dokunan kumaşlar hazırlanmıştır.

Arşivlerden, Bursa başta olmak üzere, diğer Anadolu şehirlerinde de kumaş üretiminin çok faal olduğunu ve sadece yurtiçinde değil,

Venedik, Floransa gibi yurtdışı için dokunan kumaşların da yapıldığı anlaşılmaktadır.²⁶

Özellikle 16.yüzyılda Osmanlı kumaş sanatı, diğer kollarla birlikte en zengin, klasik dönemi yaşamıştır. Bu dönemde dokuma merkezi de, Bursa'dan İstanbul'a taşınmış bulunmaktadır.

17.yüzyılda ise klasik motiflerin değişik düzenlemelerle çeşitlilik kazandığı ve bu eğilimin yüzyılın ikinci yarısında başlayan Batı etkilerine kadar sürdüğü görülmektedir.

15.yüzyıldan itibaren, “Çintamani” motifini kumaş üzerinde sık sık görmek mümkündür. Batı etkilerinin yoğunlaştığı 18.yüzyıldan sonra ise, artık bu motifin eskisi kadar kullanılmadığı dikkati çekmektedir. Günümüzde de, hala bazı özel hazırlanmış dokuma ve tekstil ürünlerinde bu motifin sevilerek kullanıldığı görülür.

Çatma

Dokunuş ve teknik olarak, kadifenin bir cinsi olan çatma, kabartma desenlidir. Çatmanın kadifeden farkı, zemine oranla süsleme havının yüksek oluşudur.

Genellikle zeminleri klaptanlı (altın veya gümüş tel) olup, desen ise kadife ve klaptan ile dokunmuştur. Bazen de zemin kadife, desen klaptanlı, tekviye atkısı ile ve iç süslemeler de kadifeyle yapılmıştır.

Osmanlı Sarayı'nda “Çintamani” motifli çatma kumaşların 15.yüzyıl ortalarından itibaren kullanıldığını gösteren önemli bir belge,

²⁶ Gürsü, N.; Türk Dokumacılık Sanatı, 1988, s.40.

Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi'nde bulunan 1486 tarihli kumaş listesidir (TSM Arşivi, D.4).²⁷

Bu belgede yer alan “*Bursa'nın altınlı benekli çatması*” kaydı bize, özellikle çatmalarda “*Çintamani*” ya da üç benek motifinin çok yaygın olduğunu göstermektedir.

“*Çintamani*” motifli çatma kumaş örnekleri arasında, günümüze ulaşan Fatih Sultan Mehmet'in çatma kaftanı, önem taşıyan bir örnektir (Bkz.Resim 41).

Bunun dışında, Washington Tekstil Müzesi'nde korunan bir başka 15.yüzyıl çatması da, alınmış örneklerin başında gelir (Bkz.Resim 42). Bu örneklerde, “*Çintamani*” motifinin sonsuza giden bir kompozisyon anlayışıyla çatma desenini oluşturduğu görülür.

“*Çintamani*” motifinin 16.yüzyılda da çatma kumaşlarda sevilerek uygulandığını gösteren bir diğer örnek, Topkapı Sarayı Müzesi koleksiyonunda bulunan bir külahdır (Bkz.Resim 43). Bu külahın kumaşı üzerinde, kırmızı zemin üzerine sadece üç beneğin dokunduğu görülmektedir.

17.yüzyıla ait bir örnek, Konya Mevlana Müzesi'nde bulunmaktadır (Bkz.Resim 44). Bu çatmada, karanfilli ve bulutlu büyük oval madalyonların aralarında üç benek “*Çintamani*” motifinin, bir dolgu motifi olarak değerlendirildiği görülür.

16.yüzyıl sonu ile 17.yüzyıl ilk yarısında yapılmış olan bir çatma kumaş ise, kırmızı zemin üzerine üç benek ve çift dalgalı desenle sonsuza

²⁷ Gürsü, N.; a.g.e., s.38.

giden bir kompozisyonla süslenmiştir (Bkz.Resim 45). Bu, mükemmel bir çatma örneğidir.

K e m h a

Kemha kumaş, çözgü ve atkı iplikten olup, deseni yapan takviye atkısında ayrıca gümüş veya altın alaşımli telle çok sık dokunmuş ipekli kumaştır.²⁸

Kalın ve sık dokunduğu için kaftana uygun bir kumaştır. Kemha kumaşın bir 16.yüzyıl örneği, Konya Mevlana Müzesi'nde bulunmaktadır (Bkz.Resim 46). Kırmızı zemin üzerinde oval madalyonlar arasında üç benek motifi, altın telle dokunmuştur. Beneklerin içi ise bazen mavi, bazen de kırmızıyla renklendirilmiştir.

Başka bir 16.yüzyıl örneği ise, İngiltere'deki Victoria ve Albert Müzesi'nde bulunan bir kemha kumaştır (Bkz.Resim 47). Bu kumaşın kırmızı zemini üzerine, beyaz renkte büyük "Çintamani" motifleri ile süslendiği ve aralarına aynı renkte orta boy ve ufak boy "Çintamani" motiflerinin serpiştirildiği görülmektedir.

17.yüzyıla ait bir kemha kumaş örneği ise, Sultan IV.Murat'a ait bir tören kaftanında karşımıza çıkmaktadır (Bkz.Resim 48).

Burada "Çintamani" motifi, kırmızı kemha zemin üzerine sonsuz anlayışla kullanılmıştır. Üç benekler ve çift dalgalı desen, altın kaplama tellerle ve beneklerin içi ise gümüş tellerle dokunmuştur. İki desenin açık mavi renkte konturlandığı görülmektedir.

²⁸ Gürsü, N., a.g.e., s.24.

Diğer 17.yüzyıl örneği, Lyon'daki Tekstil Müzesi'nde bulunan bir kemha kumaştır (Bkz.Resim 49). “Çintamani” motifinin, kırmızı zemin üzerine, sarı ve mavi renkte değişik bir kompozisyon ile dokunduğu çok ilginç bir örnektir.

Serenk

Kaftan yapımı için kullanılan sarı ipekli bir kumaş cinsi olan serenk. 16.yüzyıldan itibaren dokunmaya başlanmıştır.

Topkapı Sarayı'nda Sultan I.Selim'e ait bir serenk kaftan vardır (Bkz.Resim 50). Bu kumaş, kırmızı zemin üzerine sarı renkte büyük üç beneklerin sonsuza giden kompozisyonu şeklinde dokunmuştur.

Aynı Sultan'a ait bir başka serenk kaftan ise, siyah zemin üzerine, sarı renkte rumi veya yaprak motifleri ve üç beneklerle desenlendirilmiştir (Bkz.Resim 51).

Diğer bir örnek, Topkapı Sarayı'nda bulunan bir kolluktur (Bkz.Resim 52). Bu eserde, kırmızı zemin üzerine sarı renkte iri çiçekli madalyonların arasında “Çintamani” motifi görülmektedir. Beneklerin içi ise, mavi renkte dokunmuştur ve çok güzel bir kompozisyona sahip serenk kumaş örneğidir.

17.yüzyıla ait bir serenk örneği, Keir Koleksiyonu'nda bulunur (Bkz.Resim 53). Açık kırmızı zemin üzerine fildişi renkte “Çintamani” motifli ve lale desenlidir. Lalelerin dalgalı desenden çıktıkları ve bu motiflerin aralarının irili ufaklı beneklerle doldurulduğu görülür.

Atlas

En eski ipekli dokuma tekniği olan atlas kumaş, atkı telleri gizli kaldığından, çözüğü yüzölü gözükmemektedir. Atlas kumaş, kaftan yapımı için, kemha ile birlikte sık sık kullanılmıştır.

Topkapı Sarayı'nda bulunan 16.yüzyıla ait bir şalvar, atlas üzerine damask tekniği ile dokunmuştur (Bkz.Resim 54). Beyaz zemin üzerinde mavi renk bir daire içinde üç benekli "Çintamani" motifi yer almaktadır.

17.yüzyılda Sultan II.Ahmet için hazırlanmış bir kaftanda da, atlas üzerine damask tekniğiyle aynı kompozisyon görülür (Bkz.Resim 55). Bu örnekte, beyaz zemin üzerinde, bej renk benekler vardır.

Başka bir 17.yüzyıl örneği, Sultan İbrahim'e ait tören kaftanıdır (Bkz.Resim 56). Beyaz renkli atlas üzerine koyu kırmızı renkli atlas ile applike yapılmıştır. Desen çok iri olmasına rağmen, dengeli ve çarpıcı bir atlas kumaş örneğidir.

Canfes

Canfes kumaş, tek kat çözüğü ve atkı sırasıyla, örgü gibi dokunan bir kumaştır. Kadın elbisesi ve kaftanların etek içlerinde, kol ağızlarında kullanılmıştır.²⁹

Canfes kumaş için verilebilecek örnekler arasında, 16.yüzyıl son çeyreğinde Sultan III.Murat'ın kızı Ayşe Sultan için hazırlanmış bir entari önem taşımaktadır (Bkz.Resim 57).³⁰

²⁹ Gürsü, N.; a.g.e., s.27.

³⁰ Çağman, F.; Çağlarboyu Anadolu'da Kadın - Anadolu Kadınının 9000 Yılı, T.C.Kültür Bakanlığı Anıtlar ve Müzeler Genel Müdürlüğü Yayınları, 1993, s.261.

Üç benekler, sonsuz anlayışta, açık mavi zemin üzerine gümüş yıldızla ve baskı tekniğiyle yapılmıştır. Beneklerin, iç yüzündeki kırmızı zemin üzerine de, yine baskı tekniğiyle işlendiği görülmektedir.

III.2.2.3. İşlemede “Çintamani” Motifi

Osmanlı işleme sanatında da “Çintamani” motifini sık sık görmek mümkündür.

16.yüzyıl ortalarına tarihlenen bir ok torbasında, koyu kırmızı kadife üzerine, altın iplikle, zerduz işi denilen yöntemle, oval madalyonların arası üç beneklerle doldurulmuştur (Bkz.Resim 58).

Kanuni Sultan Süleyman’ın Şehzadesi, Mehmet’e ait bir kaftanın içinde de atlas kumaş üzerine zerduz işlemesi görülmektedir. Burada “Çintamani” motifi maviyle verilmiştir (Bkz.Resim 59).

Diğer bir zerduz işlemeli örneği, 16.yüzyıla ait bir kitap kabı oluşturur (Bkz.Resim 60). Gelibolu’lu Mustafa Ali’nin eseri olan Nusretname’nin sertap denilen sırt kısmına zerduz tekniğiyle “Çintamani” motifi işlenmiştir.

16.yüzyıl ikinci yarısına ait Osmanlı işleme sanatından, bir çanta örneğinde de “Çintamani” motifi, kırmızı kadife üzerine seraser kumaşla applike yapılmıştır (Bkz.Resim 61).

“Çintamani” motifinin bohça işlemlerinde de sevilerek kullanıldığı görülmektedir (Bkz.Resim 62). 17.yüzyıla ait bir bohçada, sarı zemin üzerine beyaz renkte üç benekler, bir de kırmızı ve mavi renkte hançeri yapraklar applike edilmiştir.

III.2.3. Çinide “Çintamani” Motifi

15.yüzyıl sonundan itibaren İznik’te üreilmeye başlanan keramikler ve çiniler, Osmanlı Sarayı nakkaşhanesinin hazırladığı desenlerle bezenmiştir. Diğer sanat kollarında olduğu gibi, klasik Osmanlı sanatının tüm motifleri, çinilere de uygulanmıştır. Bunlar arasında “Çintamani” motifi sık sık karşımıza çıkmaktadır.

Sadberk Hanım Müzesi’nde bulunan ve 1540 civarında yapılmış olduğu tahmin edilen bir İznik tabakta, sıraltı tekniğinde mavi renkte “Çintamani” motifi görülür (Bkz.Resim 63).

1580-1585 tarihleri arasında yapılmış bir sürahi örneği ise, British Museum’dadır (Bkz.Resim 64). Bu sürahi , beyaz zemin üzerine kırmızı, mavi, yeşil renklerle üç benek ve çift dalgalı “Çintamani” motifi ile süslenmiştir.

16.yüzyıla ait bir başka “Çintamani” motifi örneği, yine Sadberk Hanım Müzesi’nde korunmaktadır (Bkz.Resim 65). Burada mavi zemin üzerine beyaz renkli dalgalı desenin arasında, içi çiçek motifleriyle dolgulanmış beyaz üç benekleri görülür. Araları da daha küçük boyutlu üç beneklerle doldurulmuştur.

Eyüp Sultan Türbesi’nde bulunan bir 16.yüzyıl çini örneğinde de, beyaz zemin üzerine koyu ve açık mavi renkte “Çintamani” motifi sonsuz anlayışla tekrarlanmıştır (Bkz.Resim 66).

Çini üretim merkezinin 17.yüzyılda İznik’ten Kütahya’ya taşınmasından sonra da, “Çintamani” motifinin sevilerek kullanılmaya devam edildiği görülür.

III.2.4. Diğer El Sanatlarında “Çintamani” Motifi

“Çintamani” motifi, sadece dokuma ve çini sanatlarında değil, tezhip sanatında ve diğer sanatlarda da çok sevilerek uygulanmış bir süsleme motifidir.³¹

Özellikle 16.yüzyılda, klasik döneminde yaygınlaşan bu motifin, 17.yüzyılda daha çok her yere uygun bir motif olarak genelleştiği anlaşılmaktadır.

Topkapı Sarayı Müzesi’nde bulunan bir çift deri pabuç, 16.yüzyıla tarihlenen, sonsuz anlayışta “Çintamani” motifiyle süslü, unik bir eserdir (Bkz.Resim 67).

Bu motifin, Osmanlı ahşap işçiliği bezemeciliğinde de, yaygın olarak kullanıldığını görüyoruz.

Topkapı Sarayı Müzesi koleksiyonunda bulunan ve 16.yüzyıla tarihlendirilen bir sefer tahtı, Sultanların savaş esnasında kullandıkları portatif bir tahttır (Bkz.Resim 68). Bu tahtın sırt kısmında, ahşap üzerine sedef kakma “Çintamani” motifleri ile merkezde büyük madalyon işlenmiştir. Oturma yeri üzerinde de, dalgalı deseni baskı yapılmıştır.

17.yüzyılda Sultan IV.Murat tarafından yaptırılmış olan Bağdat Köşkü’nün iç mekanındaki sedef ve bağa kakma dolap kanatlarındaki çekmeceler üzerindeki bezemelerde de “Çintamani” motifi görülür (Bkz.Resim 69).

³¹ Birol, İ.A., Derman, Ç.; Türk Tezyini San’atlarında Motifler, 1991, s.169-173.

Bu motifin taş işçiliğinde bile uygulanmış olduğunu gösteren bir örnek, Eyüp Abdurrahman Paşa Türbesi'nde bulunan 1619 tarihli, Mehmet Safi Bey'e ait taş sandukadır.³² Bu sandukanın üzerini süsleyen "Çintamani" motifi, hançeri yapraklarla birlikte, bir kumaş deseni gibi işlenmiştir (Bkz.Resim 70 ve 71).



³² Çoruhlu, T.; "Eyüp Sultan ve Çevresindeki Hazirelerde Bulunan Hançerli Lahitler ve Taş Sandukalar", Eyüp Sultan Sempozyumu - 1, 1997, s.57.

IV. SONUÇ

Şimdiye kadar “Çintamani” motifinin kökeni ve gelişiminden ve Türk sanatında kullanılışından söz ettik.

Sanskritçe olan “Çintamani”, Budizm’de bir “hazine topu veya arzuları gerçekleştiren cevher” anlamına gelmekteydi.

Budizm felsefesi olan “Çintamani” motifi, milattan önceki devirlerde Hindistan’da, daha sonra Budizm’in yayılması ile Orta Asya, Çin ve Japonya’da önem kazanmıştır.

Ancak, Budizm’i kabul etmiş olan etnik grupların gerek iklim şartları, gerek yaşam ve kültür farklılıklarından dolayı, Budist “Çintamani” felsefesini kendi bünyelerine uyarlamış oldukları da anlaşılmaktadır.

Öte yandan, Türklerin arasında güç ve yiğitliği ifade eden hayvan postu deseninin, zaman içerisinde Budist felsefeden kaynaklanan üç benekli “Çintamani” motifiyle karışmış olduğu da düşünülebilir.

Uygurlar’da, “Çintamani” etrafında gelişen kavramlar, yaygın bir şekilde yer almıştır. Bu motif, sadece nadir durumlarda dekoratif elemandır.

Ancak bu motifin, Büyük Selçuklular’da ve Timurlular’da, v.b. Türk İslam devletlerinde artık Budist anlamını kaybettiği, güç ve yiğitlik

sembolü olarak kullanılmış olduğu veya Budizm'deki anlamlarından esinlenerek edebi bir sembol olarak var olduğu söylenebilir.

Osmanlı dönemine gelince, “*Çintamani*” motifinin üç beneğinin, bazen tek başına, bazen de dalgalı deseniyle birlikte, Osmanlı belgelerinde “*peleng nakışlı*” olarak tanımlanarak, önce 15.yüzyılda kumaşlarda görülmüş olduğu ortaya çıkmaktadır. Daha sonra ise, halı, çini, keramik ve diğer el sanatlarının bezeme motifleri dağarcığına girmiş olduğu tespit edilmektedir.

“*Peleng*” adıyla anılan bu motif, büyük bir olasılıkla 20.yüzyıl başlarında Batılı sanat tarihçileri tarafından, Budist felsefesindeki “*Çintamani*” ile benzerliğinden dolayı, bu adla tanımlanmış olmalıdır.

Osmanlı sanatında, “*Çintamani*” motifinin çok yaygınlaşması sonucunda, artık taşıdığı sembolik anlamı yitirip, bir desen olarak kullanılmış olduğu dikkati çekmektedir.

Sonuç olarak, “*Çintamani*” motifinin başlangıçta Budist felsefeden kaynaklandığını, daha sonraları Türkler'in yaşam koşulları içerisinde bir güç sembolü olan hayvan postuyla karışmış olduğunu düşünmek mümkündür.

Güç sembolü olan bu motifin, zaman içerisinde anlamını yitirerek, süsleyici bir desene dönüştüğü ve günümüze kadar sevilerek kullanıldığı sonucuna varmaktayız.

KAYNAKÇA

Kitaplar:

- ARSEVEN, Celal Esad; “Türk Sanatı”, İstanbul.
- ASLANAPA, Oktay; “Türk Sanatı”, İstanbul, 1993.
- ASLANAPA, Oktay; “Türk Halı Sanatı’nın Bin Yılı”, İstanbul, 1987.
- ATASOY, Nurhan / RABY, Julian; “İznik”, London, 1989.
- ATASOY, Nurhan; “1582 Surname-i Hümayun Düğün Kitabı”, İstanbul, 1997.
- ATIL, Esin; “Turkish Art”, Washington, D.C., 1980.
- ATIL, Esin; “Süleymanname”, New York, 1986.
- BAKER, Patricia L.; “İslamic Textiles”, London, 1995.
- BATARI, Ferenc; “Ottoman Turkish Carpets”, Budapest, 1994.
- BİROL, İnci A. / DERMAN, Çiçek; “Türk Tezyini San’atlarında Motifler”, İstanbul, 1991.
- BLACK, David; “The Atlas of Rugs and Carpets”, London, 1996.
- BODE, Wilhelm von / KUHNEL, Ernst; “Vorderasiatische Kunpfeppiche aus alter Zeit”, München, 1985.
- CLEMENTEL, Pierre Arizzoli; “The Textile Museum Lyons”, Paris, 1996.
- ÇAĞMAN, Filiz; “Osmanlı Sanatı”, Anadolu Medeniyetleri - III Selçuklu, Osmanlı, İstanbul, 1983, s.97-313.

- ÇAĞMAN, Filiz; “Çağlarboyu Anadolu’da Kadın - Anadolu Kadınının 9000 Yılı”, T.C.Kültür Bakanlığı Anıtlar ve Müzeler Genel Müdürlüğü, 1993, s.261.
- ÇORUHLU, Yaşar; “Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi”, İstanbul, 1995.
- DIMAND, M.S. / MAILEY, Jean; “Oriental Rugs in The Metropolitan Museum of Art”, New York, 1973.
- ELGOOD, Robert; “Fire arms of The Islamic World in The Tareq Rajab Museum”, Kuwait, 1995.
- ERTUĞ, Ahmet; “Turkish Carpets From The 13th-18th Centuries”, İstanbul, 1996.
- ERTUĞ, Ahmet; “Silk for the Sultans”, İstanbul, 1996.
- ESİN, Emel; “İslamiyetten Önceki Türk Kültür Tarihi ve İslama Giriş”, İstanbul, 1978.
- FOLSACH, Kield von / BERNSTED, Anne Marie, Keblow; “Woven Treasures-Textiles from The World of Islam”, Copenhagen, 1993.
- FOLSACH, Kield von; “Islamic Art The David Collection”, Copenhagen, 1996.
- GABAIN, A. von; “Eski Türkçe’nin Grameri”, Ankara, 1988.
- GRÜNWEDEL, Albert; “Alt Buddhistische Kultstätten In Chinesisch Turkistan”, Berlin, 1912.
- GUEST, Grace Dunham; “Shiraz Painting in The Sixteen Century”, Washington D.C., 1949.

- İSHİDA, Mosaku; “Bukkyo Bizyutsu no Kihon”, Tokyo, 1967.
- İPŞİROĞLU, Mazhar S.; “Bozkır Rüzgarı Siyah Kalem”, İstanbul, 1985.
- LIEBETRAU, Preben; “Oriental Rugs in Colour”, Denmark, 1962.
- KERIMOV, Kerim; “Azerbaijan Miniature”, Baku, 1980.
- KOSUGI, Kazuo; “Nihon no Mon-yo, Kigen to Rekishi”, Tokyo, 1988.
- KURITA, İsao; “Gandhara Bizyutsu 1”, Tokyo, 1988.
- KURITA, İsao; “Gandhara Bizyutsu 2”, Tokyo, 1989.
- KÜTÜKOĞLU, Mubahat S.; “Narh Defteri”, İstanbul, 1983.
- MORİ, Masao; “Topkapı Kyuden Hakubutukan, Sultan no İsho”, Tokyo, 1980.
- NAKAMURA, Hajime; “Buddha no Sekai”, Tokyo, 1980.
- OKANOBORİ, Sadaharu; “Nihon Mon-yo Zukan”, Tokyo, 1989.
- ÖZ, Tahsin; “Türk Kumaş ve Kadifeleri 1”, İstanbul, 1946.
- ÖZ, Tahsin; “Türk Kumaş ve Kadifeleri 1”, İstanbul, 1951.
- ÖZEL, Mehmet; “Traditional Turkish Arts”, İstanbul, 1992.
- REIMER, Verlag Dietrich / VOHSEN, Ernst; “A Von Le Coq, Die Buddhistische Spantantike in Mittelasien Neue Bildwerke III”, Berlin, 1933.

- ROGERS, J.M. / ÇAĞMAN, Filiz / TANINDI, Zeren; “Topkapı - The Albums and Illustrated Manuscripts”, London, 1986.
- ROGERS, J.M.; “Topkapı Saray - Costumes et Tissus Brodés”, Paris, 1987.
- ROGERS, J.M. / WARD, R.M.; “Süleyman The Magnificent”, London, 1988.
- RUBEN, Walter; “Budizm”, İstanbul, 1995.
- SÖZEN, Metin / TANYELİ, Uğur; “Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü”, İstanbul, 1996.
- SUGIMURA, Toh; “Woven Flowers of the Silk Roads”, Tokyo, 1994.
- TEZCAN, Hülya; “Topkapı Saray Museum”, London, 1987.
- YETKİN, Şerare; “Historical Turkish Carpets”, İstanbul, 1981.
- YETKİN, Şerare; “Türk Halı Sanatı”, Ankara, 1991.
-; “Bukkyo Bizyutsu Nyu mon”, Heibonsha, Tokyo, 1984.
-; “Bukkyo Bizyutsu Nyu mon 1”, Heibonsha, Tokyo, 1989.
-; “Horyu-ji to Silkroad Bukkyo Bunka”, Nara, 1988.
-; “Oriental Carpets”, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, 1988.
-; “Prayer Rugs”, The Textile Museum, Washington, D.C., 1974.
-; “Sadberk Hanım Müzesi Eserleri, Türk Sanatı ve Anadolu Kültürü Sergisi”, Türk Kültür Kasabası A.S., Kashiwazaki, Japan, 1996.

-; “Sultan, Shah, and Great Mughal - The History and Culture of The Islamic World”, The National Museum, Copenhagen, 1996.
-; “The Ancient Buddhist Arts in Central Asia and Tun-Huang”, Hozokan, Kyoto, 1962.
-; “Three Precious Pearls”, Zhaohua Publishing House, Beijing, 1983.
-; “Timur and The Princely Vison Persian Culture in the Fifteenth Century”, Museum Associates, Los Angeles Country Museum of Art, Los Angeles, 1989.
-; “Türk Çini ve Seramikleri”, Sadberk Hanım Müzesi, İstanbul, 1991.

Makaleler

- AKSOY, Şule; “Zübdetü’ t-Tevarih”, P (Sanat Kültür Antika), Sayı 3, İstanbul, 1996, s.17-37.
- AKTAN, Latife; “Çintamani”, Antik&Dekor, Sayı 36, İstanbul, 1996, s.82-85.
- BATARI, Feriç; “Osmanlı Halılarındaki Kuş Deseninin Kaynağı ve Gelişimi”, Sanat Dünyamız, Sayı 32, Yıl 11, 1985, s.2-8.
- ÇORUHLU, Tülin; “Eyüp Sultan ve Çevresindeki Hazirelerde Bulunan Hançerli Lahitler ve Taş Sandukalar”, Eyüp Sultan Sempozyumu 1 - Tebliğler, İstanbul, 1997, s.43-59.
- DENİZ, Bekir; “Yöre Özellikleriyle Yuntdağ Halıları”, 9.Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi, II.cilt, İstanbul, 1991, s.33-46.

- ESİN, Emel; “Evren (Selçuklu Sanatı Evren Tasvirinin Türk İkonografisinde Mense’leri)”, Selçuklu Araştırmaları, Sayı 1, 1969, s.161-182.
- ERDMANN, Hanna; “About The Beginning of The Ottoman Court Carpet Production”, 9.Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi, II.Cilt, İstanbul, 1991, s.77-80.
- ETTINGHAUSEN, Elizabeth S.; “Paradisiac Symbolism in Ottoman Decration”, 9.Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi, II.Cilt, İstanbul, 1991, s.103-116.
- GOLOMBEK, Lisa / MASON, Robert / BAILEY, Gauvin; “Persian Potters in the Ottoman Ceramics Project of The Royal Ontario Museum”, 9.Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi, II.Cilt, İstanbul, 1991, s.181-188.
- GÜNAY, Reha; “Süleymanname Minyatürlerinde Mekan ve Anlatım Teknikleri”, Topkapı Sarayı Müzesi, Yıllık 5, İstanbul, 1992, s.56-164.
- HAASE, Claus-Peter; “An Ottoman Costume Album in The Library of Wolfenbuttel, Dated Before 1579”, 9.Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi, II.Cilt, İstanbul, 1991, s.225-234.
- KAWADA, Sadamu; “Buşari to Kyo no Sogon”, Nihon no Bizyutsu, No.280, Tokyo, 1989.
- KİRİHATA, Ken; “Sanmen Hoju Katuma Mon-yo Nishiki Ouhi”, Gakuso, No.12, Kyoto, 1990, s.104-108.
- PAQUIN, Gerrard; “Çintamani”, Halı, Issue 64, August 1992, s.104-119.
- ROGERS, John Michael; “Chinese Monsters, The Turks and Mongols”, 9.Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi, III.Cilt, İstanbul, 1991, s.115-126.

- TEZCAN, Hülya; “Saray Nakkaşhanesinin Erken Resim Programına Göre Hazırlanmış Türk Kumaş ve İşlemeleri”, 9.Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi, III.Cilt, İstanbul, 1991, s.321-330.
- TEZCAN, Hülya; “Türk Kumaş Sanatı”, Türkiyemiz, Yıl 19, Sayı 58, İstanbul, 1989, s.28-37.
- TEZCAN, Hülya; “18.Yüzyılda Kumaş Sanatı”, 18.Yüzyılda Osmanlı Kültür Ortamı, İstanbul, 1998.
- YAMANLAR, Mizuno Minako; “Hatayi Motifinin Menşei”, 9.Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi, III.Cilt, İstanbul, 1991, s.445-448.
- YAGİ, Haruo; “Cyugoku Nanbokucyo Jidai ni Okeru Mani (Hoju) no Hyogen no Syoso”, Bukkyo Bizyutsu, No.189, Tokyo, 1990, s.106-125.
- YETKİN, Şerare; “Türk Çini ve Keramik Sanatında Yeni Buluntular”, 9.Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi, III.Cilt, İstanbul, 1991, s.501-504.
- ZANGHERİ, Luigi; “The Cultural Relations Between The Medici and The Ottoman Empire”, 9.Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi, III.Cilt, İstanbul, 1991, s.553-562.
- ZICK-NISSEN, Johanna; “Triple-ball and Stripes - An Ornament and Its Turkish Tradition”, 9.Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi, III.Cilt, İstanbul, 1991, s.563-566.

Ansiklopediler

- İWAKURA, Hiroshi; “Nihon Bukkyo - go Jiten”, Tokyo, 1988.
- İWASAKİ, Haruko; “Nihon no İsho Jiten”, Tokyo, 1984.

- NĪSHĪGAMĪ, Haruo; “Sekai Mon-yo Jiten”, Osaka, 1994.
- OKANOBORĪ, Sadaharu; “Mon-yo no Jiten”, Tokyo, 1968.
- SAWA, Ryusuke; “Mikkyo Jiten Zen”, Kyoto, 1975.
-; “İslam Ansiklopedisi”, İstanbul, 1950.
-; “Meydan Larousse”, Cilt 3, İstanbul, 1987.
-; “Mikkyo Dai Jiten Cyu-kan”, Mikkyo Jiten Hensankai, Kyoto, 1932.
-; “Mochizuki Bukkyo Dai Jiten”, Sekai Seiten Kanko Kyo-Kai, Tokyo, 1988.
-; “Sanat Ansiklopedisi”, Cilt 1, İstanbul, 1983.
-; “Türk Ansiklopedisi”, Cilt 12, Ankara, 1964.

KISALTMALAR

- a.g.e. Adı geçen eser
- ATASOY / RABY N.Atasoy / J.Raby; İznik, London, 1989.
- ATIL (1986) E.Atıl; “Süleymanname”, New York, 1986.
- Bkz. Bakınız
- BM British Museum
- ESİN (1969) E.Esin; “Evren (Selçuklu Sanat Evren Tasvirinin Türk İkonografisinde Menşe’leri)”, Selçuklu Araştırmaları, Sayı 1, 1969.
- GRÜNWEDEL (1912) A.Grünwedel; “Alt Buddhistische Kultstätten in Chinesisch Turkistan”, Berlin, 1912.
- HOZOKAN (1962) Hozokan, “The Ancient Buddhist Arts in Central Asia and Tun-Huang”, Kyoto, 1962.
- İSHİDA (1967) M.İshida; “Bukkyo Bizyutu no Kihon”, Tokyo, 1967.
- İPŞİROĞLU (1985) M.İpşiroğlu; “Bozkır Rüzgarı Siyah Kalem”, İstanbul, 1985.
- İWASAKİ (1984) H.İwasaki; “Nihon no İsho Jiten”, Tokyo, 1988.
- KAWADA (1989) S.Kawada; “Buşari to Kyo no Sogon”, Nihon no Bizyutu, No.280, Tokyo, 1989.
- KİRİHATA (1990) K.Kirihata; “Sanmen Hoju Katsuma Mon-yo Nishiki Ouhi”, Gakuso, No.12, Kyoto, 1990.
- KMM Konya Mevlana Müzesi

- KURİTA (1988) İ.Kurita; “Gandhara Bizyutu”, Tokyo, 1988.
- M.Ö. Milattan önce
- M.S. Milattan sonra
- OKANOBORİ (1989) S.Okanobori; “Nihon Mon-yo Zukan”, Tokyo, 1989.
- PAQUIN (1992) G.Paquin; “Çintamani”, Halı, 64, London, 1992.
- REIMER/VOHSEN (1933) V.D.Reimer / E.Vohsen; “A Von Le Cog, Die Buddhistische Spatantike in Mittelasien Neue Bildwerke III”, Berlin, 1933.
- SHM Sadberk Hanım Müzesi
- TIEM Türk ve İslam Eserleri Müzesi
- TML The Textile Museum, Lyons
- TMW The Textile Museum, Washington
- TSM Topkapı Sarayı Müzesi
- V & A Victoria and Albert Museum
- VHM Vakıflar Halı Müzesi

TERİMLER SÖZLÜĞÜ

- Atlas : Yüzü ipek, tersi pamuk, parlak yüzlü bir cins ipekli dokuma.
- Bağa : Deniz kaplumbağası kabuklarının sıcak suda yumuşatılması ile elde edilen doğal desenli kısımlar.
- Batını Budizm : Özel, Ezoterik Budizm. 4.yüzyılda Mahayana Budizm'in bir kolu olarak gelişmiştir.
- Buşari : Buda'nın veya Budist kalıntılarının saklandığı mezar yapısı.
- Canfes : Tek kat çözgü ve atkı sıra ile örgü gibi dokunan ince kumaş.
- Çatma : Çok sağlam dokunmuş kabartma çiçekli bir tür kadife kumaş.
- Demon : Şeytan veya cin.
- Kemha : Gümüş ve altın tel atkı takviyesi ile desenleri oluşturulan, atkı ve çözgüsü ipek olan, çok sık dokunmuş bir kumaş.
- Kimono : Japonya'nın geleneksel giysisi.
- Konfüçyanizm : M.Ö.5.yüzyılda Çin'de doğup, günümüze kadar ulaşan bir dini akım.
- Kudara Hanedanı : Kore'de 4.yüzyıldan 7.yüzyıl sonuna kadar hakim olan bir hükümdarlık.

- Hey-an Dönemi : Japonya’da 9.yüzyıldan 13.yüzyıla kadar sürmüş olan bir dönem.
- Mahayana Budizm : M.S.1.yüzyılda eski Budist felsefesinden ayrılan bir mezhep. Kuzey Budizmi’nin esasını teşkil eder.
- Mandala : Batıni Budizm’in ifadesi olan şekil. Evren’in sembolü ifadesi olan şema.
- Nihon Şoki : Japonya’nın kuruluşundan itibaren ülkenin tarihini anlatan bir arşiv.
- Ouhi : Japonya’da Budist rahiplerin giysilerinden biri.
- Sanskritçe : Eski Hintçe (4.yüzyıl).
- Sedef : Daha çok sıcak denizlerde bulunan istiridye türünden deniz kabuklarının iç kesimindeki parlak beyaz madde.
- Serenk : ‘Üç renk’ anlamında olmakla beraber çok renkli de üretilmiş olan, tel yerine sarı ipek kullanılmış, kalın desenli bir kumaş.
- Şintoizm : Japonya’nın geleneksel dini.
- Zerduz işi : Altın veya gümüşlü ipekle kapatma tekniği.

RESİMLER VE DESENLER LİSTESİ

- Resim 1. Güneş tekerleği (Ghandara; Nathou Calcutta Museum, KURİTA 1988).
- Resim 2. Güneş tekerleği (Ghandara; Özel koleksiyon, KURİTA 1988).
- Resim 3. Budist tapınak duvar resmi (1.-2.yüzyıl, Miran, HOZOKAN 1962).
- Resim 4. Budist mağara tapınak duvar resmi (6.yüzyıl, Kızıl, REIMER/VOHSEN 1933).
- Resim 5. Budist mağara tapınak duvar resmi, detay (6.yüzyıl, Kızıl, REIMER/VOHSEN 1933).
- Resim 6. Budist mağara tapınak duvar resmi, detay (6.yüzyıl, Kızıl, REIMER/VOHSEN 1933).
- Resim 7. Budist mağara tapınaktaki kabartma figür (5.yüzyıl, Yung Gang, YAGİ 1990).
- Resim 8. Budist mağara tapınaktaki kabartma figür (5.yüzyıl, Yung Gang, YAGİ 1990).
- Resim 9. Budist mağara tapınak duvar resmi (5.yüzyıl, Kızıl, YAGİ 1990).
- Resim 10. Bir Budist heykelin arkasındaki resim (5.yüzyıl ortası, Zhon Yuen, YAGİ 1990).
- Resim 11. Budist mağara tapınak duvar resmi (5.yüzyıl sonu - 6.yüzyıl ortası, Long Men, YAGİ 1990).

- Resim 12. Budizm’de kullanılan özel bir tören aleti detayı (6.yüzyıl, Japonya, KİRİHATA 1990).
- Resim 13. Buda heykeline ait bir taç (9.yüzyıl, Kanshin tapınağı, KİRİHATA 1990).
- Resim 14. Buşari’yi koruyan bir küçük tapınak (Kohuku tapınağı, KAWADA 1989).
- Resim 15. Buşari’yi koruyan bir küçük tapınak (Özel koleksiyon, KAWADA 1989).
- Resim 16. Buda heykeli “*Koku-zo Bosatsu*” (9.yüzyıl, Koryu tapınağı, İSHIDA 1967).
- Resim 17. Ouhi “*Sanmen Hoju Katsuma Monyo Nishiki Ouhi*” (13.yüzyıl sonu, Ninna tapınağı, PAQUIN 1992, Halı 64).
- Resim 18. Mandala resmi (15.yüzyıl, Mimurodo tapınağı, İSHIDA 1967).
- Resim 19. Mandala resmi (15.yüzyıl, Dan-o Horin tapınağı, İSHIDA 1967).
- Resim 20. Kimono (18.yüzyıl ortası, İWASAKİ 1984).
- Resim 21. Porselen (18.yüzyıl ortası, Kurita Müzesi, İWASAKİ 1984).
- Resim 22. Siyah Kalem “*Karşılaşma*” (26.7x20 cm; TSM.H.2153, s.38b, İPŞİROĞLU 1985).
- Resim 23. Siyah Kalem “*Demon’la Savaşım*” (26.5x17.9 cm; TSM.H.2153, s.64b, İPŞİROĞLU 1985).
- Resim 24. “Körkle moncuk” Çift ejderin taşıdığı ‘Çintamani’ ile ilgili kutsal ağaç (ESİN 1969).

- Resim 25. Çini (Beyşehir, Kubad Abad Sarayı'ndan; 12.yüzyıl sonu, SHM).
- Resim 26. Çini parçası (13.yüzyıl, Konya, Karatay Çini Müzesi).
- Resim 27. Çini (İran, Kaşan'dan, çap: 47.5.cm; 12.yüzyıl sonu, The David Collection, 50/1966, THE NATIONAL MUSEUM 1996).
- Resim 28. Şahname "*Avlanan Rüstem*" (M.S.1360, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Berlin Orientabteilung, inv.no.Diez A Fol.72, 5.24, PAQUIN 1992, Halı 64).
- Resim 29. Süleymanname "*Kırım Hanı'nın Kabulü*", detay (16.yüzyıl, TSM.H.1517, y.519a, ATIL 1986).
- Resim 30. Süleymanname "*Cam-ı Cemşid'in Sultana Verilmesi*", detay (16.yüzyıl, TSM.H.1517, y.557a, ATIL 1986).
- Resim 31. Nigari minyatür (M.S.1560, TSM.H.2134 / 8).
- Resim 32. Uşak halısı (Anadolu'dan, 148x128 cm; 15.yüzyıl ortası, VHM.E-129).
- Resim 33. Uşak halısı (Konya, Alaaddin Keykubat Camii'nden, 410x119 cm; 15.yüzyıl sonu, TIEM Env.No.677).
- Resim 34. Seccade halısı (Transilvanya'daki kilisesinden, 153x115 cm; 16.yüzyıl, Budapeşte El Sanatları Müzesi, Env.No.7.941).
- Resim 35. Uşak halısı (Ayasofya, Sultan II.Selim Türbesi, 821x382 cm; 16.yüzyıl, TIEM, Env.No.61).
- Resim 36. Uşak halısı (Resim 35 detayı).
- Resim 37. Uşak halısı, detay (Konya, Sultan Selim Camii'nden, 789x360 cm; 16.yüzyıl, TIEM, Env.No.696-697).

- Resim 38. “Kuş” desenli Uşak halısı, detay (Kasımpaşa, Piyale Paşa Camii’nden, 523x269 cm; 17.yüzyıl, TIEM, Env.No.676).
- Resim 39. Uşak seccade halısı (Tekirdağ, Sinan Ağa Camii’nden, 205x123 cm; 17.yüzyıl, TIEM, Env.No.357).
- Resim 40. Uşak seccade halısı, detay (110x94 cm; TIEM, Env.No.A.555, 111x52 cm; TIEM, Env.No.B.972, 119x69 cm; TIEM, Env.No.C.975).
- Resim 41. Çatma kaftan (117 cm; 15.yüzyıl ikinci yarısı, TSM.13/6).
- Resim 42. Çatma kumaş, detay (76x62 cm; 15.yüzyıl ikinci yarısı, WTM 1.77).
- Resim 43. Çatma külah (19 cm; 16.yüzyıl, TSM.13/969).
- Resim 44. Çatma kumaş, detay (153x124 cm; 17.yüzyıl ilk yarısı, KMM.598).
- Resim 45. Çatma kumaş, detay (16.yüzyıl ikinci yarısı - 17.yüzyıl ilk yarısı, The David Collection, Tex.30).
- Resim 46. Kemha kumaş, detay (16.yüzyıl, KMM).
- Resim 47. Kemha kumaş, detay (123x65 cm; 16.yüzyıl sonu, V&A.836-1904).
- Resim 48. Kemha kaftan (155 cm; 17.yüzyıl ilk yarısı, TSM.13/408).
- Resim 49. Kemha kumaş, detay (17.yüzyıl, TML.Env.No.29111, CLEMENTEL 1996).
- Resim 50. Serenk kaftan (144 cm; 16.yüzyıl ilk yarısı, TSM.13/41).
- Resim 51. Serenk kaftan (140.5 cm; 16.yüzyıl ilk yarısı, TSM 13/42).

- Resim 52. Serenk kolluk, detay (16.yüzyıl, TSM.13/664, ERTUĞ 1996).
- Resim 53. Serenk kumaş, detay (104x63 cm; 17.yüzyıl ortası, Keir koleksiyonu, GÜRSÜ 1988).
- Resim 54. Atlas şalvar (88 cm; 16.yüzyıl, TSM.13/985, ERTUĞ 1996).
- Resim 55. Atlas kaftan (134 cm; 17.yüzyıl ilk yarısı, TSM.13/522).
- Resim 56. Atlas kaftan (170 cm; 17.yüzyıl, TSM.13/486).
- Resim 57. Canfes kadın entarisi (16.yüzyıl son çeyreği, TSM.13/198).
- Resim 58. Zerduz işli ok torbası (72x30 cm; 16.yüzyıl, TSM.1/1989).
- Resim 59. Zerduz işli kaftan (143 cm; M.S.1540, TSM.13/738).
- Resim 60. Zerduz işli kitap kabı (16.yüzyıl, TSM.A.6570).
- Resim 61. Aplike işlemeli çanta (16.yüzyıl, TSM.13/1891).
- Resim 62. Aplike işlemeli bohça, detay (124x30 cm; 17.yüzyıl, TSM.31/71).
- Resim 63. Çini tabak (çap: 30.5 cm; 16.yüzyıl ilk yarısı, SHM.9124-P.302).
- Resim 64. Sürahi (Yük.:28.5 cm; 16.yüzyıl sonu, BM.Env.No.78.12-30.466, ATASOY/RABY 1989).
- Resim 65. Çini (18.8x14.5 cm; 16.yüzyıl sonu, SHM.4281-HK.1218).
- Resim 66. Eyüp Sultan Türbesi duvar çinisi (16.yüzyıl).
- Resim 67. Pabuç (17.yüzyıl, TSM.30/990 ve 2/4465).
- Resim 68. Sefer tahtı (16.yüzyıl, TSM.2/2879).

Resim 69. Topkapı Sarayı Müzesi Bağdat Köşkü'ndeki bir dolap (17.yüzyıl).

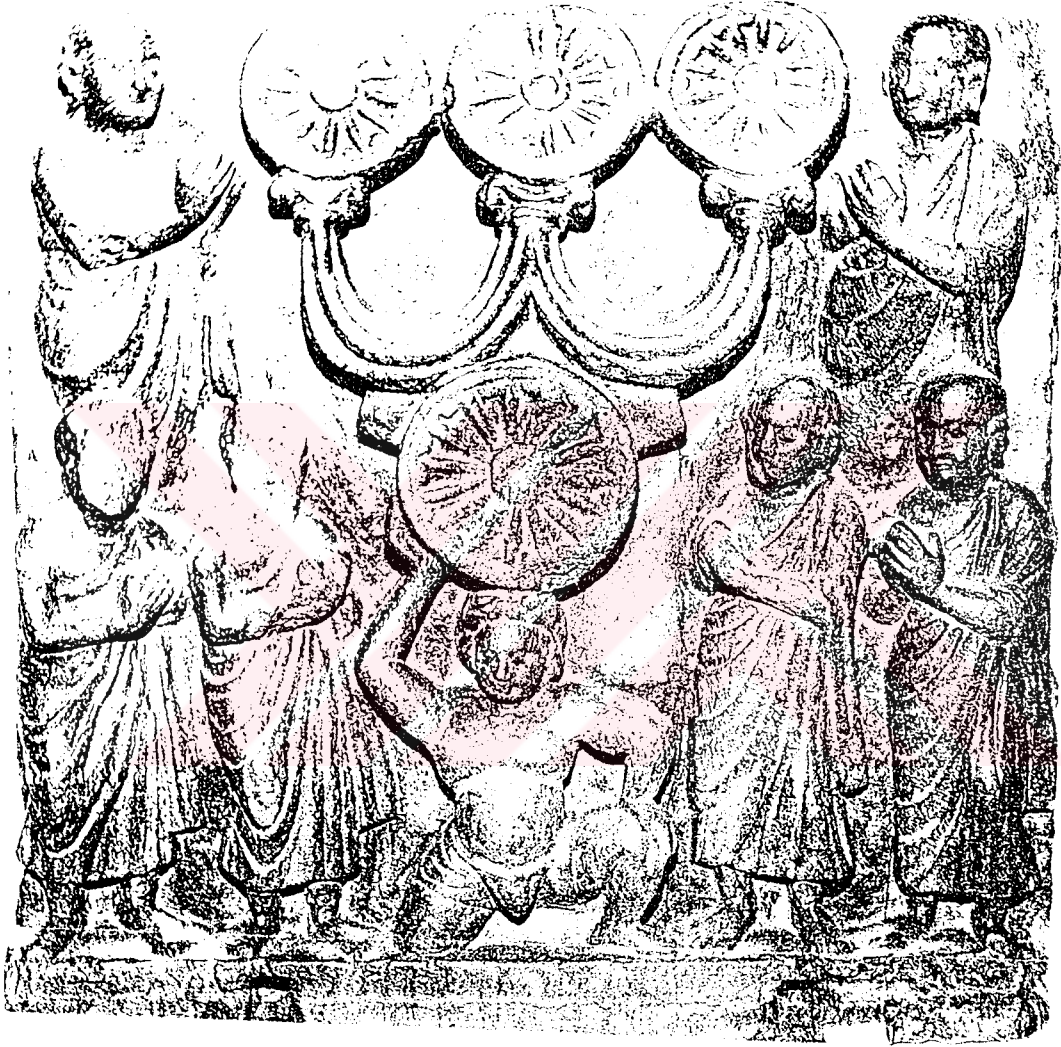
Resim 70. Taş sanduka (M.S.1619, Eyüp Abdurrahman Paşa Türbesi).

Resim 71. Taş sanduka (Resim 70 detayı).

Desen 1. Japonya'daki çeşitli "Çintamani" desenleri (OKANOBORİ 1989).

Desen 2. Orta Asya'daki çeşitli "Çintamani" desenleri (GRÜNWEDEL 1912).





Resim 1. Güneş tekerleği (Ghandara).



Resim 2. Güneş tekerleği (Ghandara).



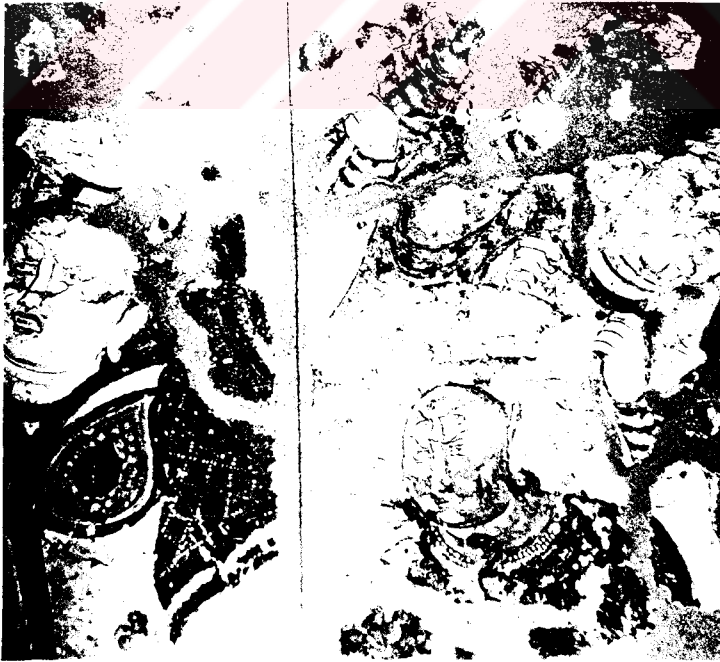
Resim 3. Budist tapınak duvar resmi (1.-2.yüzyıl, Miran).



Resim 4. Budist mağara tapınak duvar resmi (6.yüzyıl, Kızıl).



Resim 5. Budist mağara tapınak duvar resmi, detay (6.yüzyıl, Kızıl, REIMER/VOHSEN 1933).



Resim 6. Budist mağara tapınak duvar resmi, detay (6.yüzyıl, Kızıl, REIMER/VOHSEN 1933).



Resim 7. Budist mağara tapınaktaki kabartma figür (5.yüzyıl, Yung Gang).



Resim 8. Budist mağara tapınaktaki kabartma figür (5.yüzyıl, Yung Gang).



Resim 9. Budist mağara tapınak duvar resmi (5.yüzyıl, Kızıl).



Resim 10. Bir Budist heykelin arkasındaki resim (5.yüzyıl ortası, Zhon Yuen).

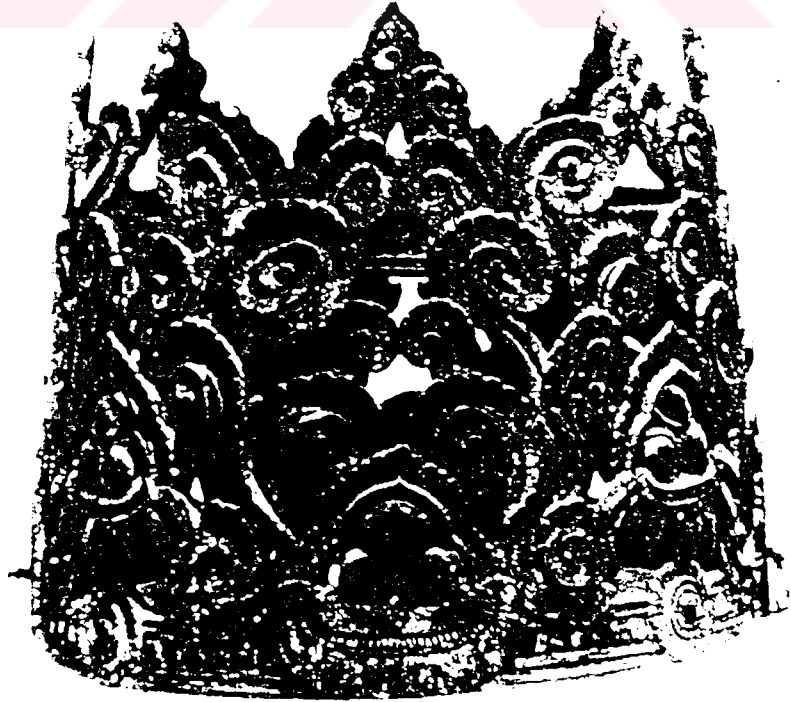


Resim 11. Budist mağara tapınak duvar resmi (5.yüzyıl sonu - 6.yüzyıl ortası, Long Men).



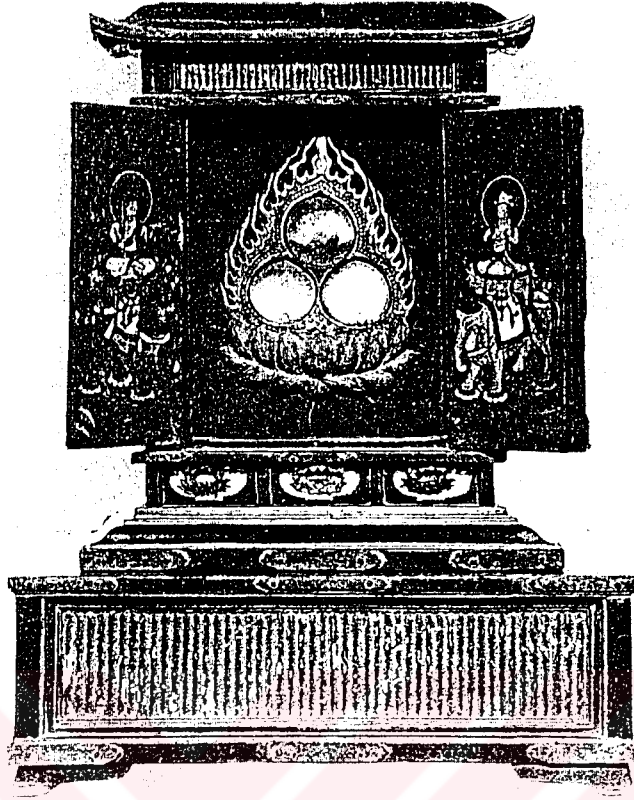
Resim 12.

Budizm'de kullanılan
özel bir tören aleti detayı
(6.yüzyıl, Japonya).



Resim 13.

Buda heykeline
ait bir taç
(9.yüzyıl,
Kanshin tapınağı).



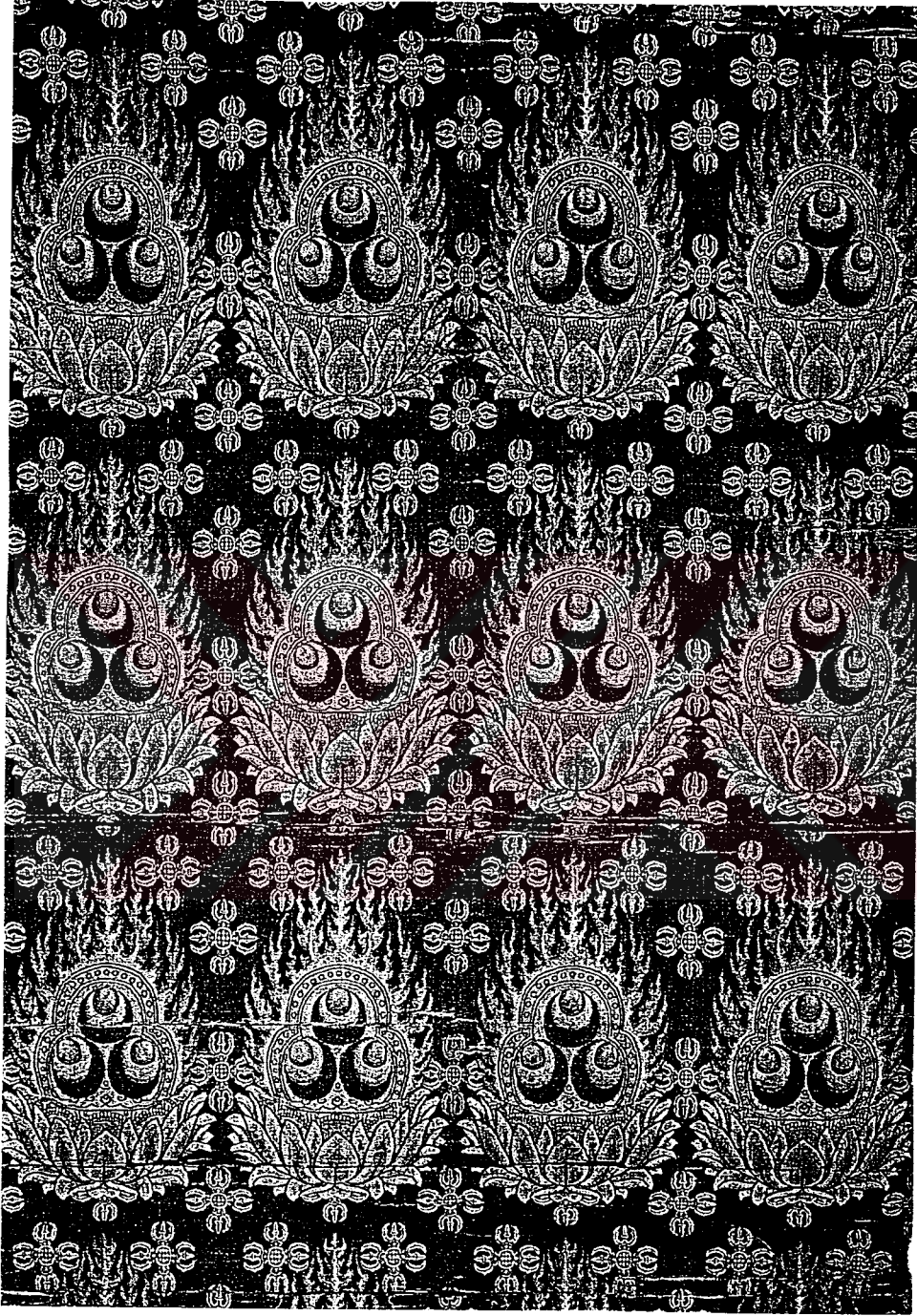
Resim 14. Buşari'yi koruyan bir küçük tapınak (Kōhoku tapınağı).



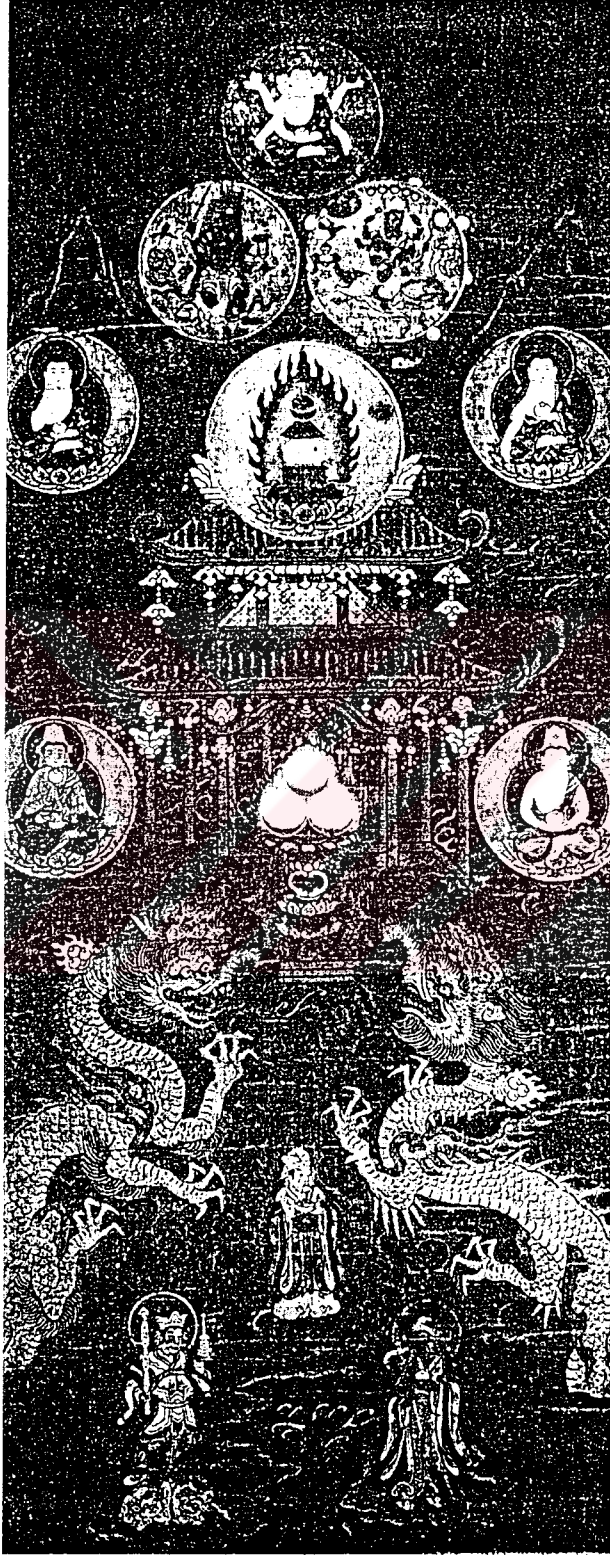
Resim 15. Buşari'yi koruyan bir küçük tapınak (Özel koleksiyon).



Resim 16. Buda heykeli "*Koku-zo Bosatsu*" (9.yüzyıl, Koryu tapınağı).



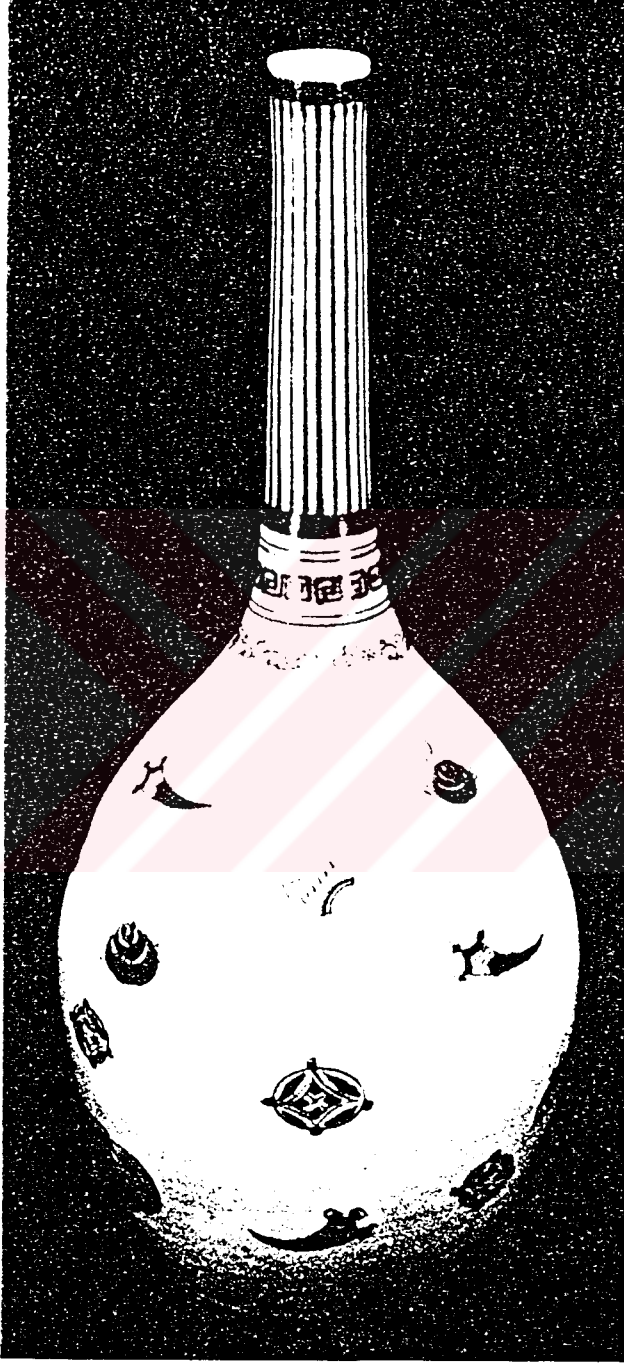
Resim 17. Ouhi “*Sanmen Hoju Katsuma Monyo Nishiki Ouhi*”
(13.yüzyıl sonu, Ninna tapınağı).



Resim 18. Mandala resmi (15.yüzyıl, Mimurodo tapınağı).



Resim 19. Mandala resmi (15.yüzyıl, Dan-o Horin tapınağı).



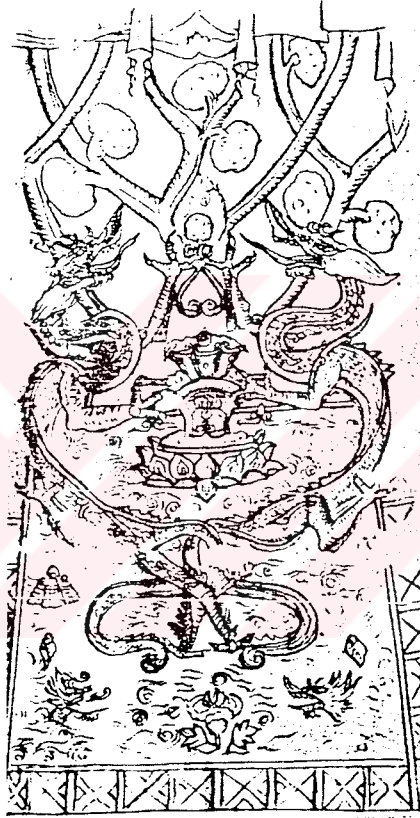
Resim 21. Porselen (18.yüzyıl ortası, Kurita Müzesi).



Resim 22. Siyah Kalem "*Karşılaşma*"
(26.7x20 cm; TSM.H.2153, s.38b).



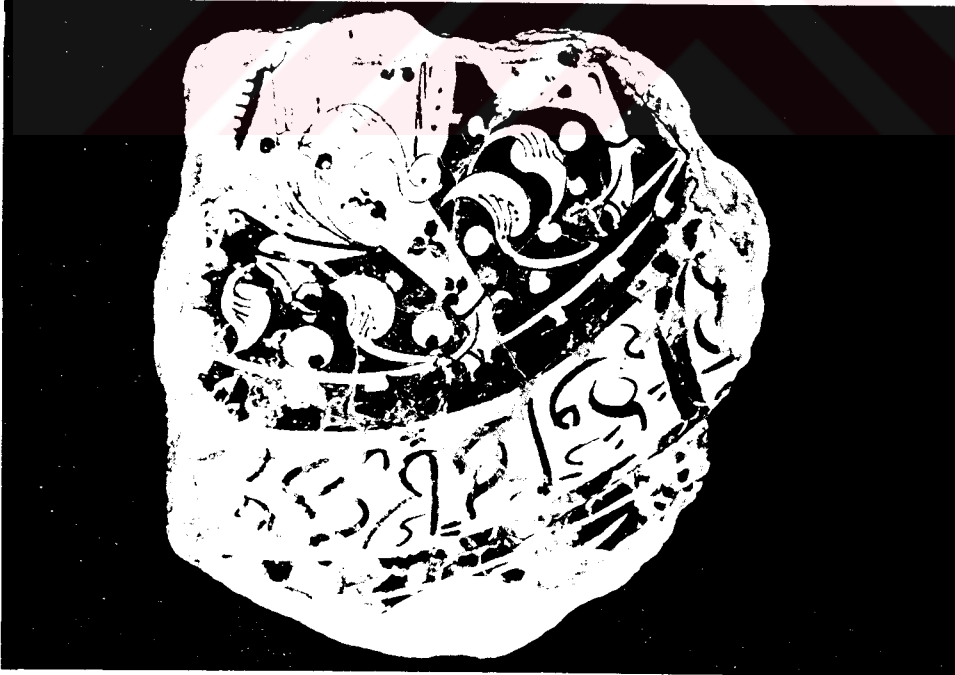
Resim 23. Siyah Kalem "*Demon'la Savaşım*"
(26.5x17.9 cm; TSM.H.2153, s.64b).



Resim 24. “Körkle moncuk” Çift ejderin taşıdığı
‘Çintamani’ ile ilgili kutsal ağaç.



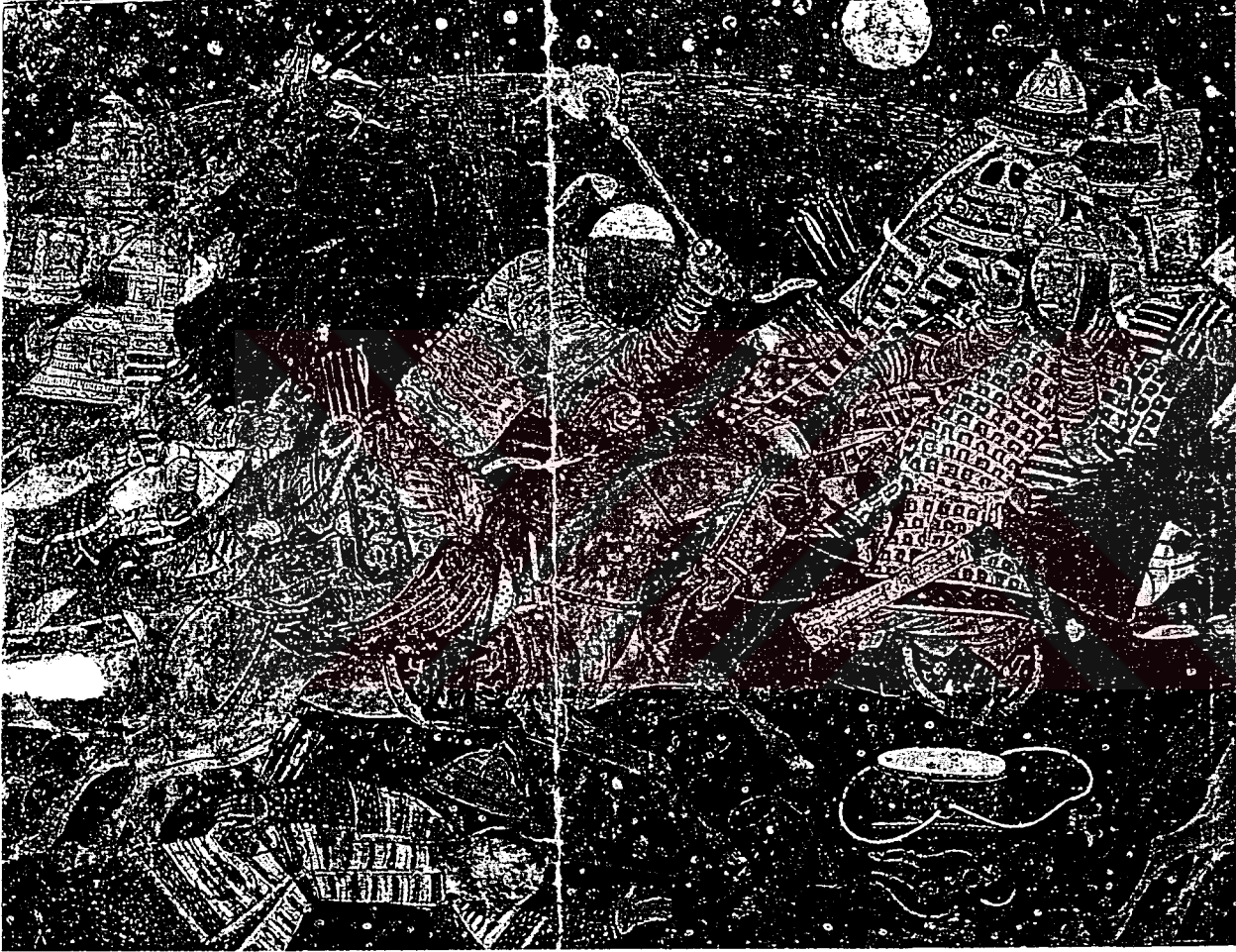
Resim 25. Çini (Beyşehir, Kubad Abad Sarayı'ndan; 12.yüzyıl sonu, SHM).



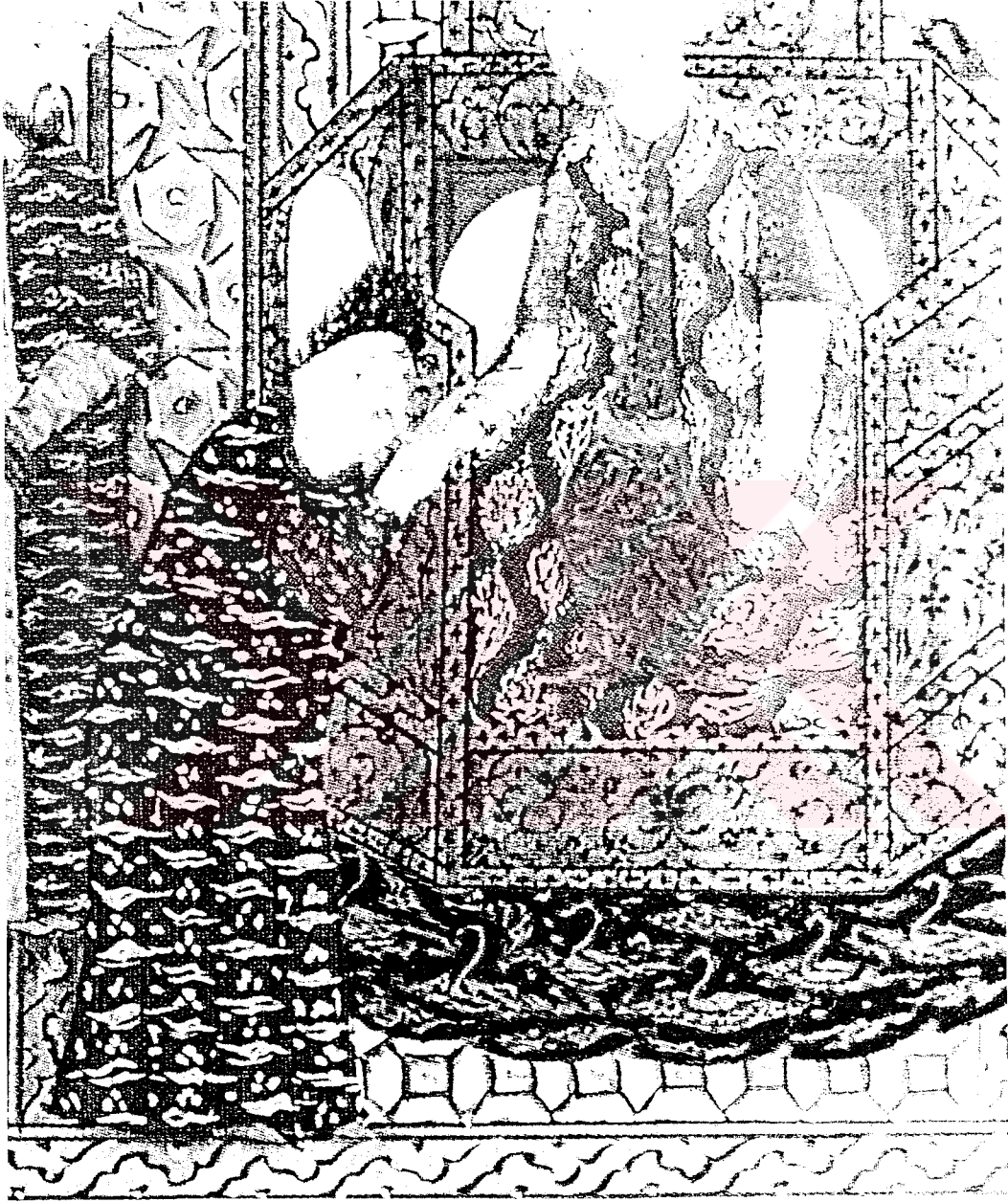
Resim 26. Çini parçası (13.yüzyıl, Konya, Karatay Çini Müzesi).



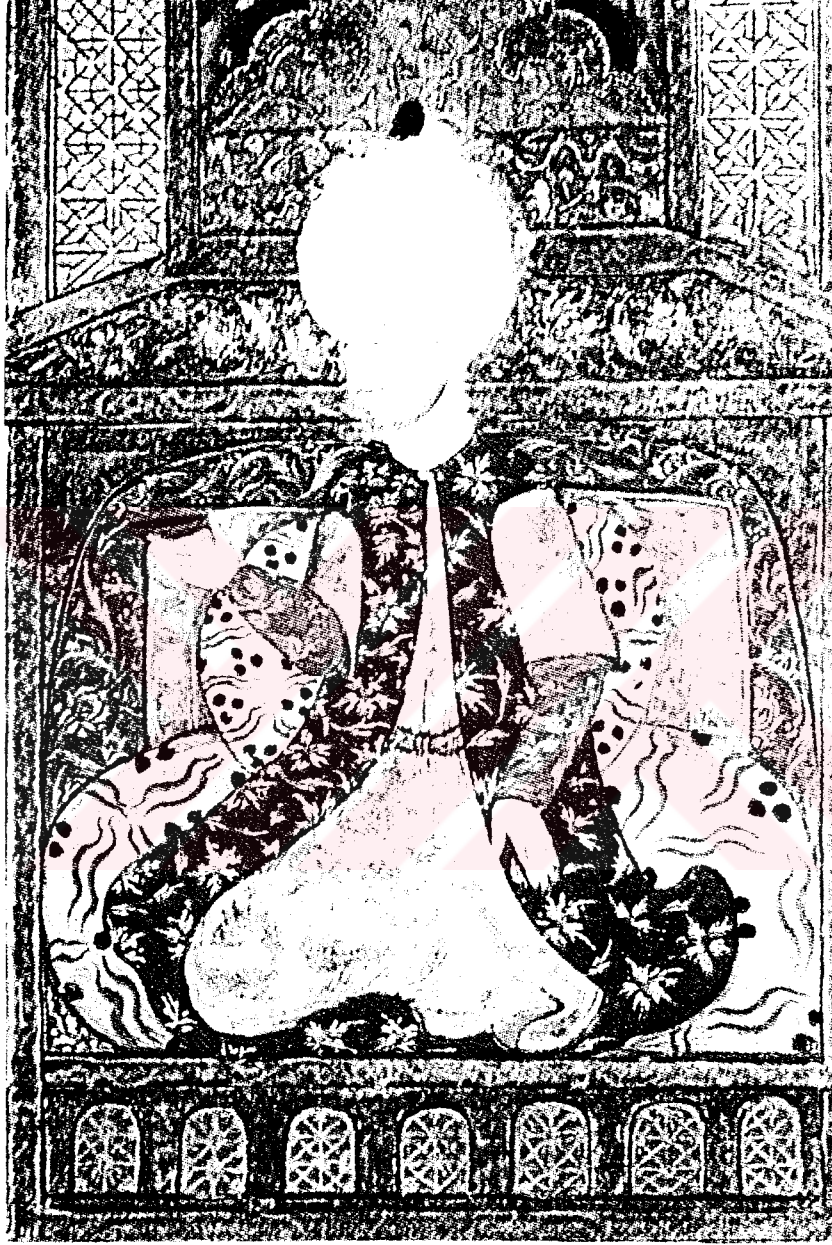
Resim 27. Çini (İran, Kaşan'dan, çap: 47.5 cm; 12.yüzyıl sonu, The David Collection, 50/1966).



Resim 28. Şahname “Avlanan Rüstem” (M.S.1360).



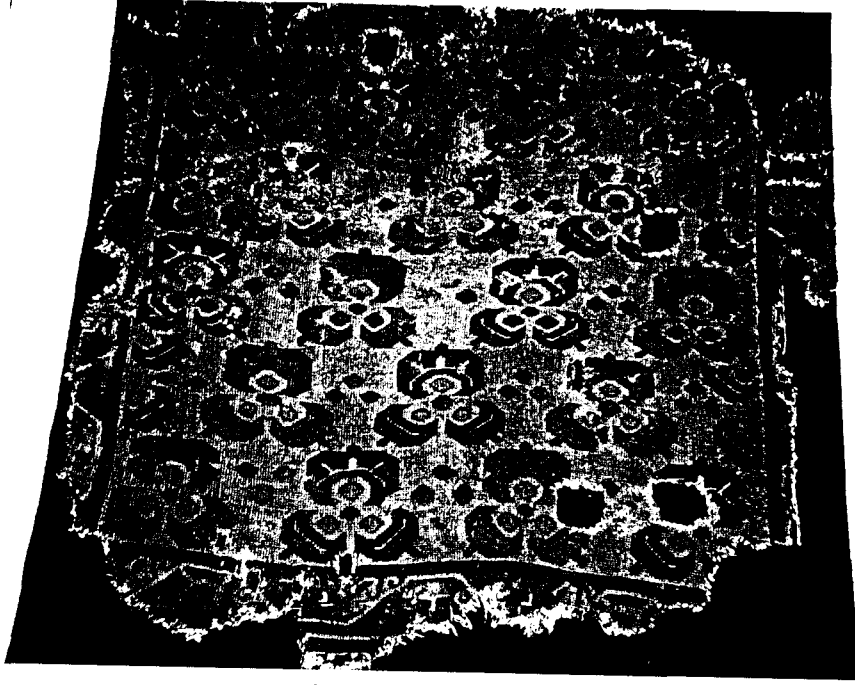
Resim 29. Süleymanname "*Kırım Hanı'nın Kabulü*", detay (16.yüzyıl, TSM.H.1517, y.519a, ATIL1986).



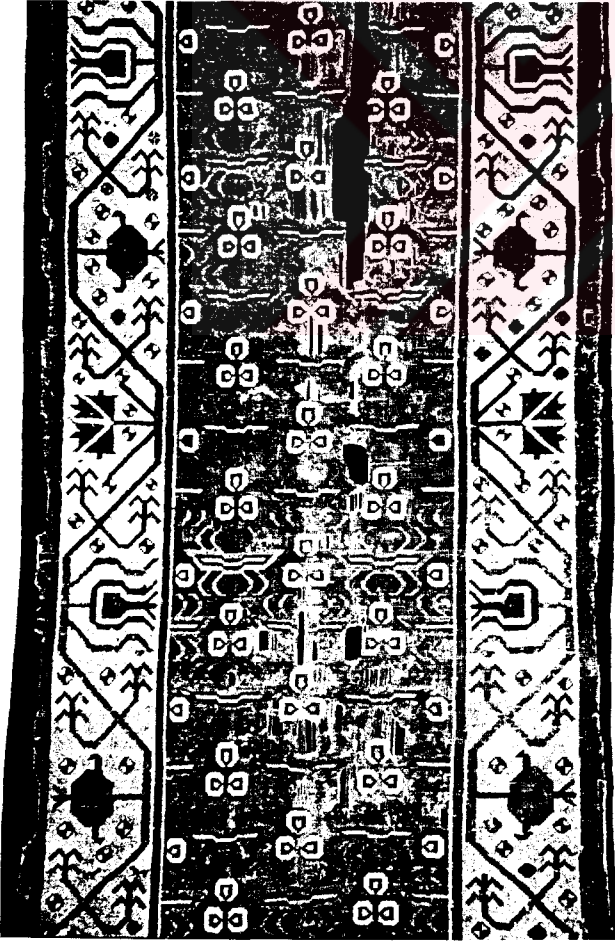
Resim 30. Süleymanname "*Cam-ı Cemşid'in Sultana Verilmesi*", detay (16.yüzyıl, TSM.H.1517, y.557a, ATIL 1986).



Resim 31. Nigari minyatür (M.S.1560, TSM.H.2134 / 8).



Resim 32. Uşak halısı (Anadolu'dan, 148x128 cm;
15.yüzyıl ortası, VHM.E-129).

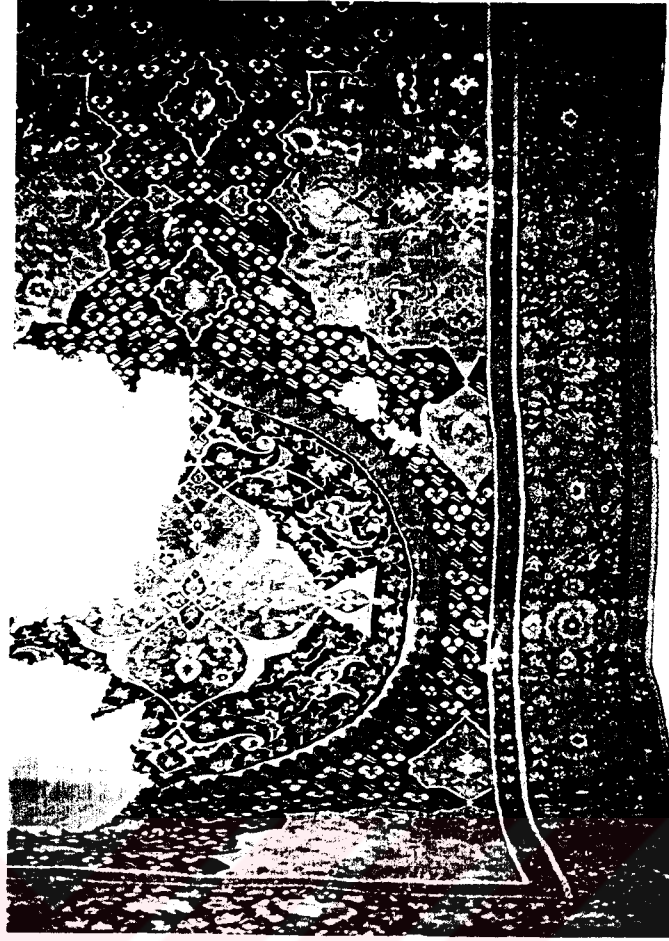


Resim 33. Uşak halısı (Konya, Alaaddin
Keykubat Camii'nden,
410x119 cm; 15.yüzyıl sonu
TIEM Env.No.677).



Resim 34. Seccade halısı (Transilvanya'daki
kilisesinden, 153x115 cm;
16.yüzyıl, Budapeşte El Sanatları
Müzesi, Env.No.7.941).

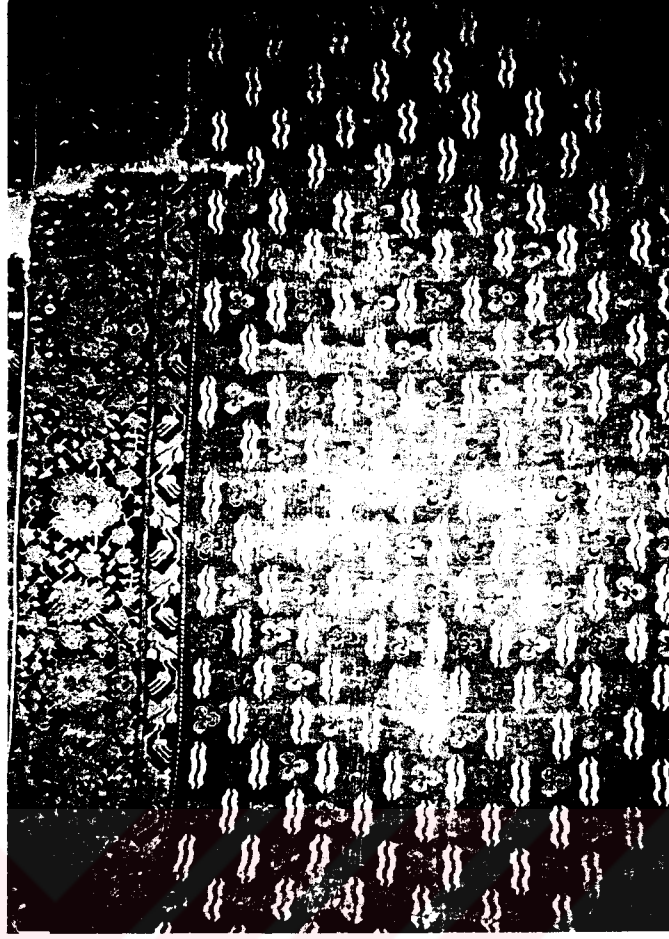
Resim 35.
Uşak halısı (Ayasofya,
Sultan II.Selim Türbesi,
821x382 cm; 16.yüzyıl,
TIEM, Env.No.61).



Resim 36.
Uşak halısı
(Resim 35 detayı).

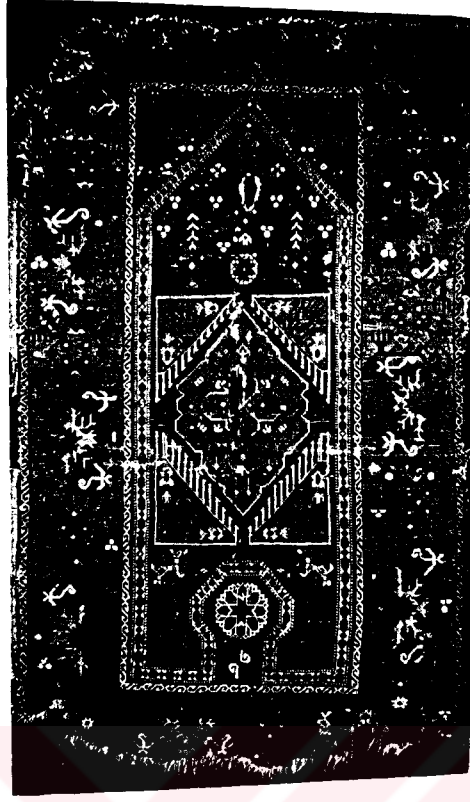


Resim 37.
Uşak halısı, detay
(Konya, Sultan
Selim Camii'nden,
789x360 cm;
16.yüzyıl, TIEM,
Env.No.696-697).



Resim 38.
“Kuş” desenli
Uşak halısı, detay
(Kasımpaşa, Piyale
Paşa Camii'nden,
523x269 cm;
17.yüzyıl, TIEM,
Env.No.676).





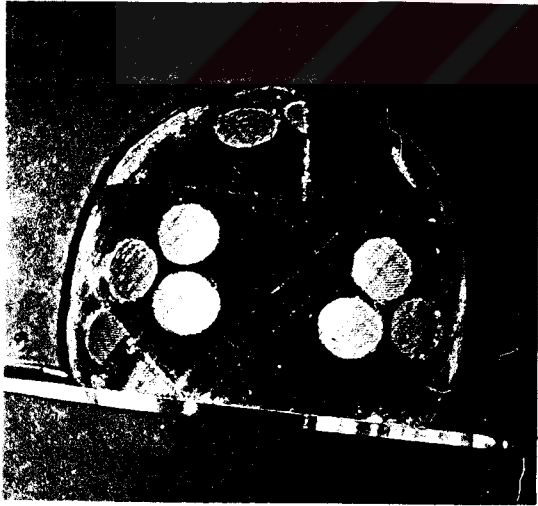
Resim 39. Uşak seccade halısı (Tekirdağ, Sinan Ağa Camii'nden, 205x123 cm; 17.yüzyıl, TIEM, Env.No.357).



Resim 40. Uşak seccade halısı, detay (110x94 cm; TIEM, Env.No.A.555, 111x52 cm; TIEM, Env.No.B.972, 119x69 cm; TIEM, Env.No.C.975).



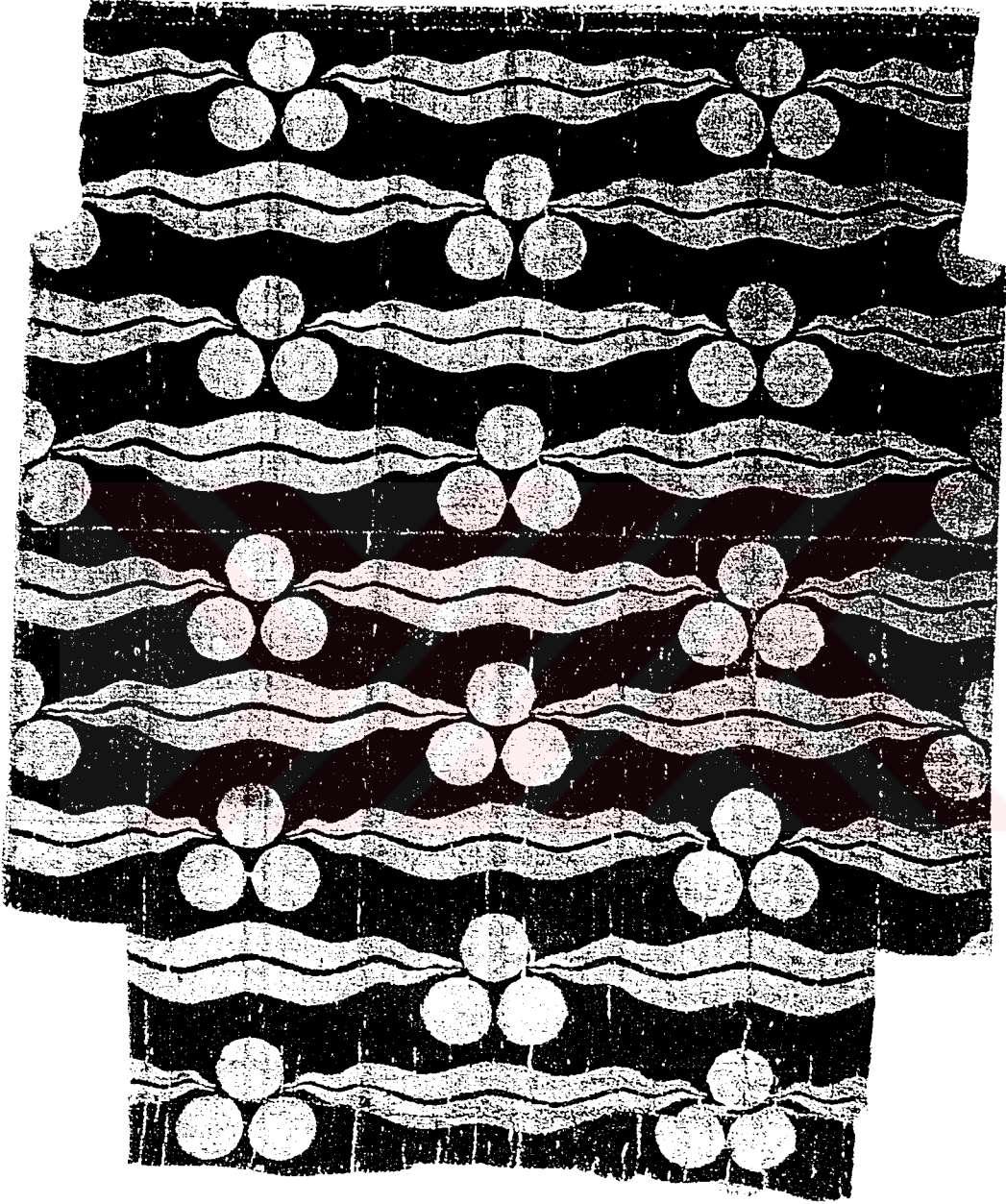
Resim 41. Çatma kaftan (117 cm; 15.yüzyıl ikinci yarısı, TSM.13/6).



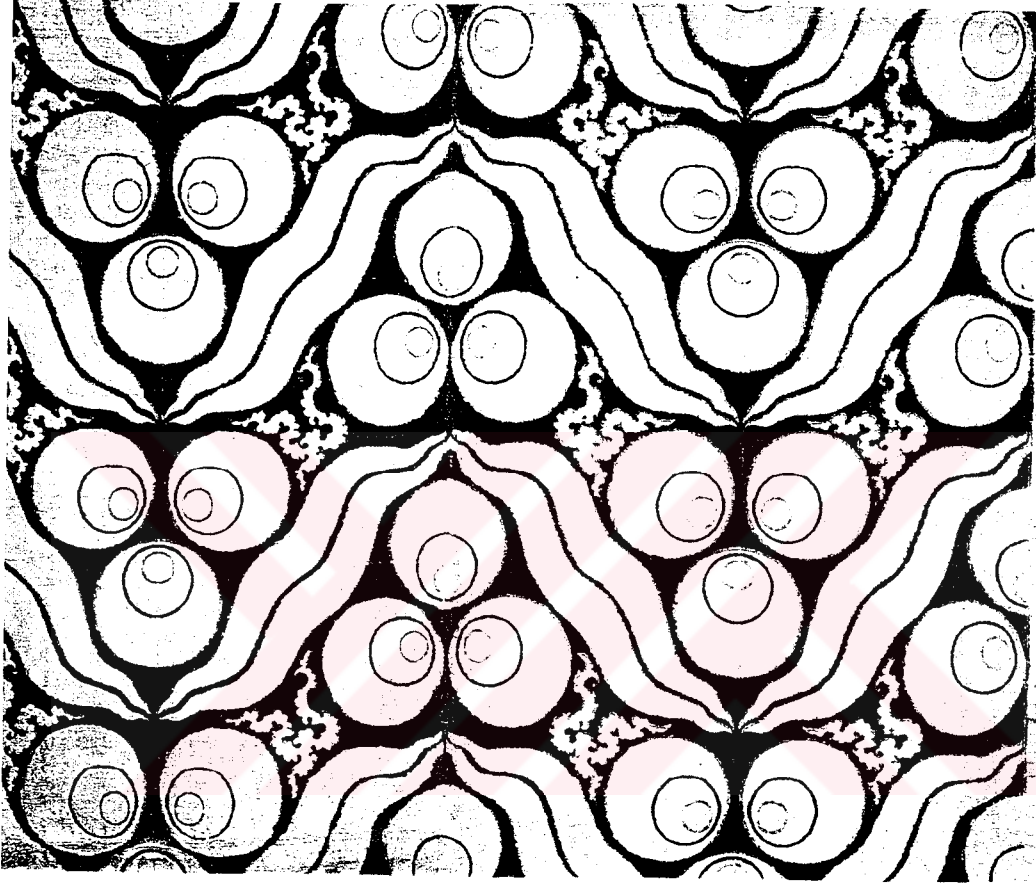
Resim 43. Çatma külah (19 cm;
16.yüzyıl, TSM.13/969).



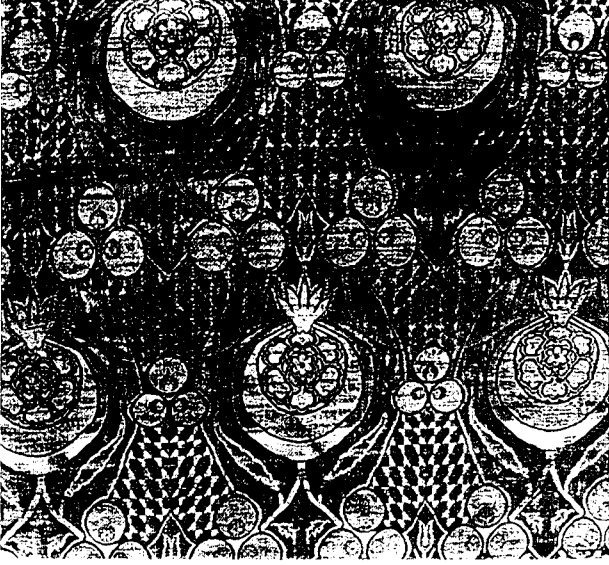
Resim 44. Çatma kumaş, detay
(153x124 cm;
17.yüzyıl ilk yarısı,
KMM.598).



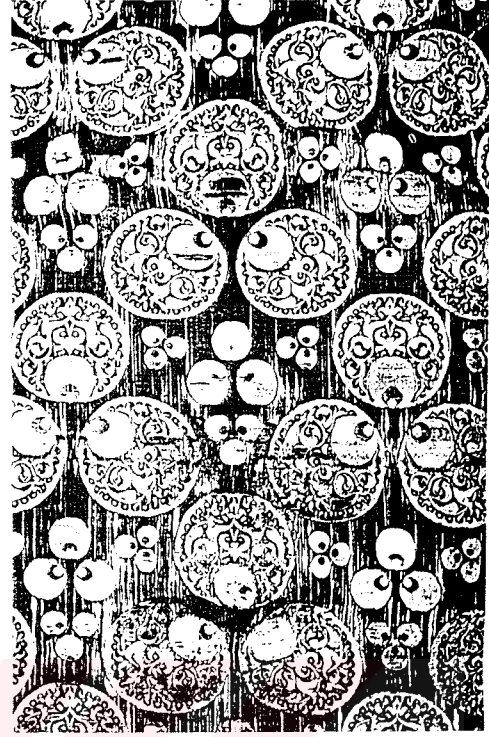
Resim 42. Çatma kumaş, detay (76x62 cm; 15.yüzyıl ikinci yarısı, WTM 1.77).



Resim 45. Çatma kumaş, detay (16.yüzyıl ikinci yarısı - 17.yüzyıl ilk yarısı, The David Collection, Tex.30).



Resim 46. Kemha kumaş, detay
(16.yüzyıl, KMM).



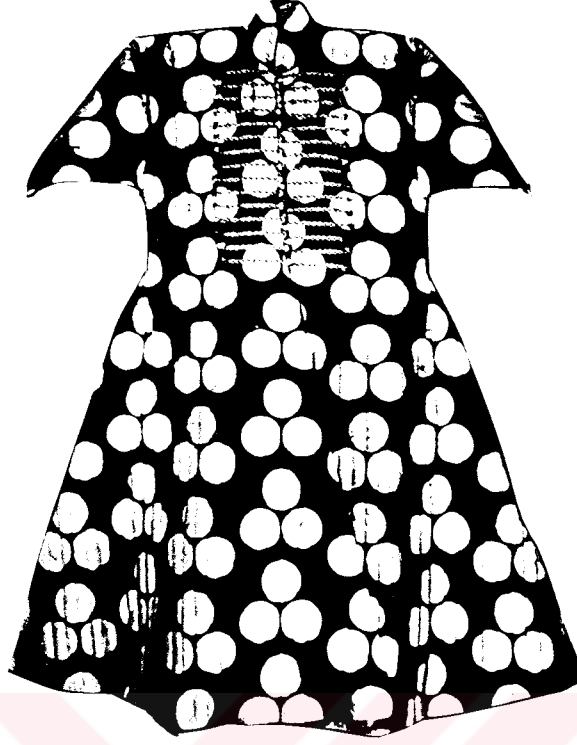
Resim 47. Kemha kumaş, detay
(123x65 cm; 16.yüzyıl sonu, V&A.836-1904).



Resim 48. Kemha kaftan (155 cm; 17.yüzyıl ilk yarısı, TSM.13/408).



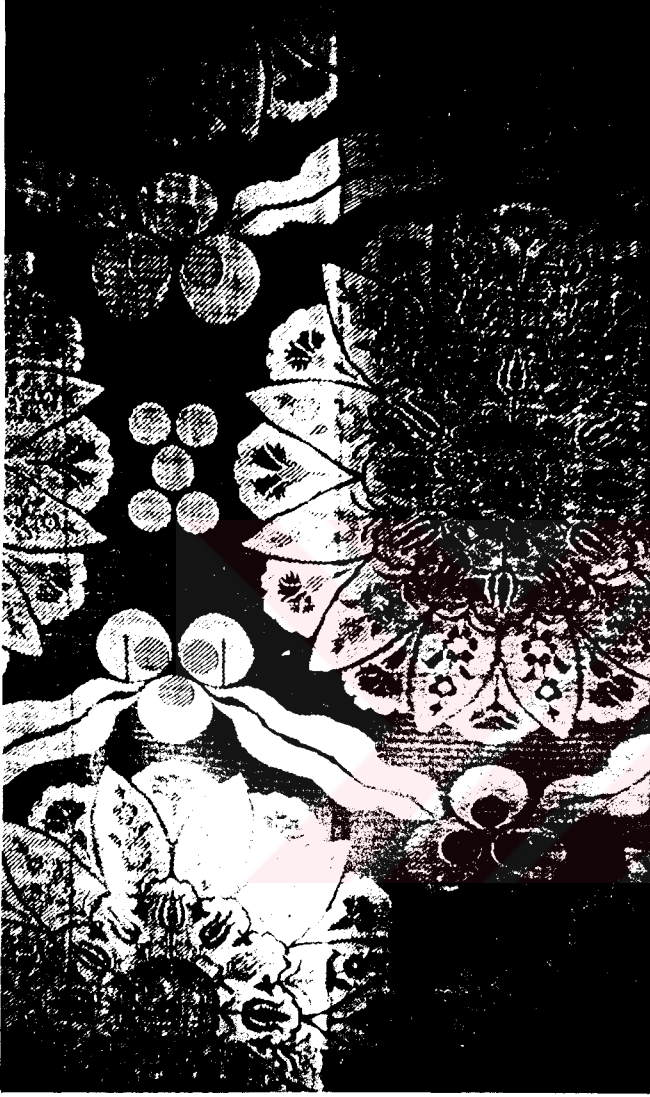
Resim 49. Kemha kumaş, detay (17.yüzyıl, TML.Env.No.29111).



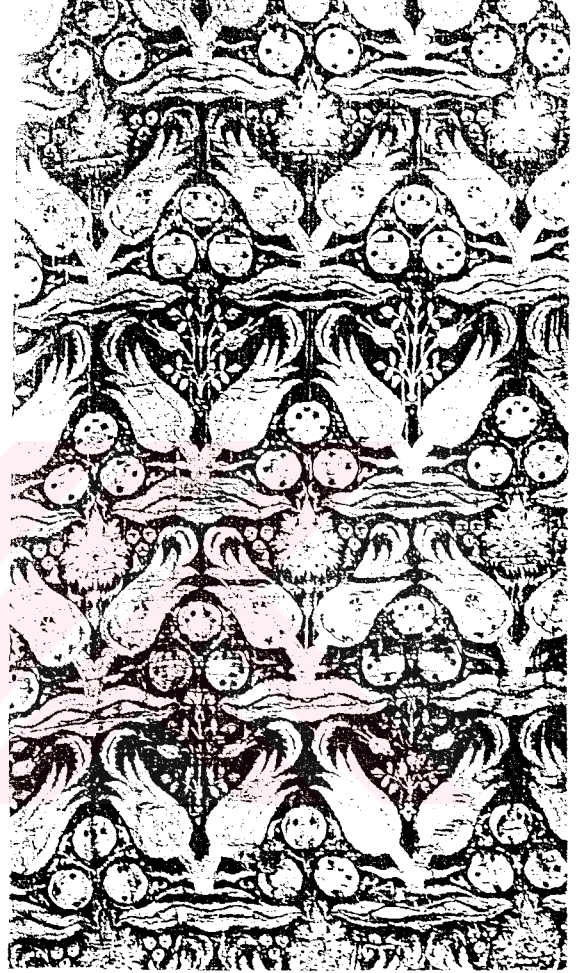
Resim 50. Serenk kaftan (144 cm; 16.yüzyıl ilk yarısı, TSM.13/41).



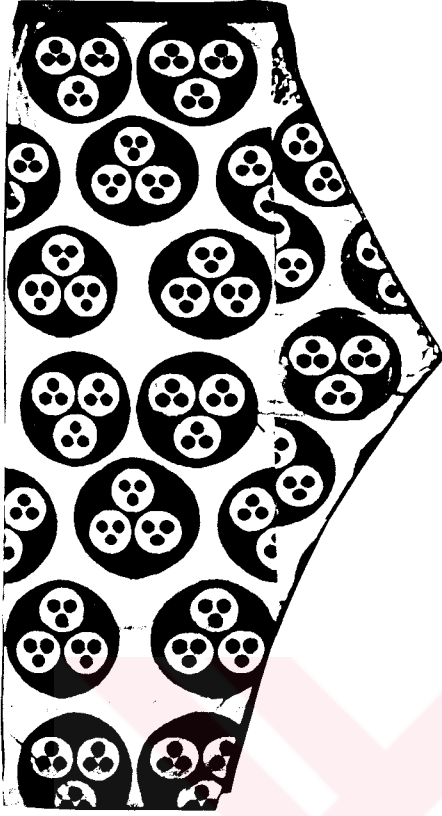
Resim 51. Serenk kaftan (140.5 cm; 16.yüzyıl ilk yarısı, TSM 13/42).



Resim 52. Serenk kolluk, detay
(16.yüzyıl, TSM.13/664).



Resim 53. Serenk kumaş, detay
(104x63 cm; 17.yüzyıl
ortası, Keir koleksiyonu).



Resim 54. Atlas şalvar
(88 cm; 16.
yüzyıl, TSM.
13/985).



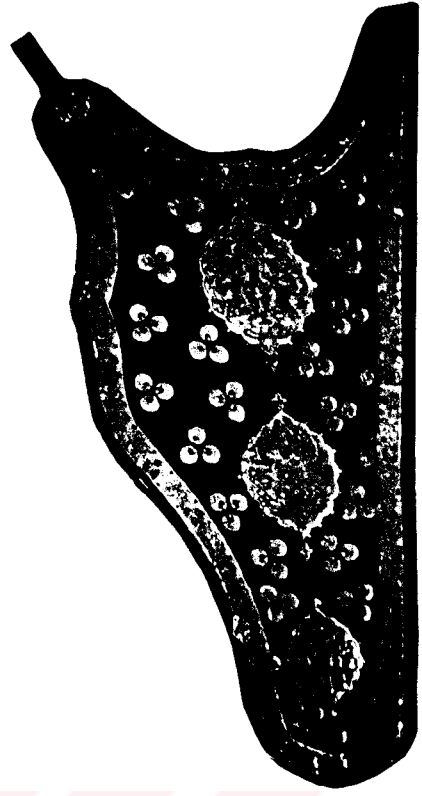
Resim 55. Atlas kaftan
(134 cm; 17.
yüzyıl ilk
yarısı, TSM.
13/522).



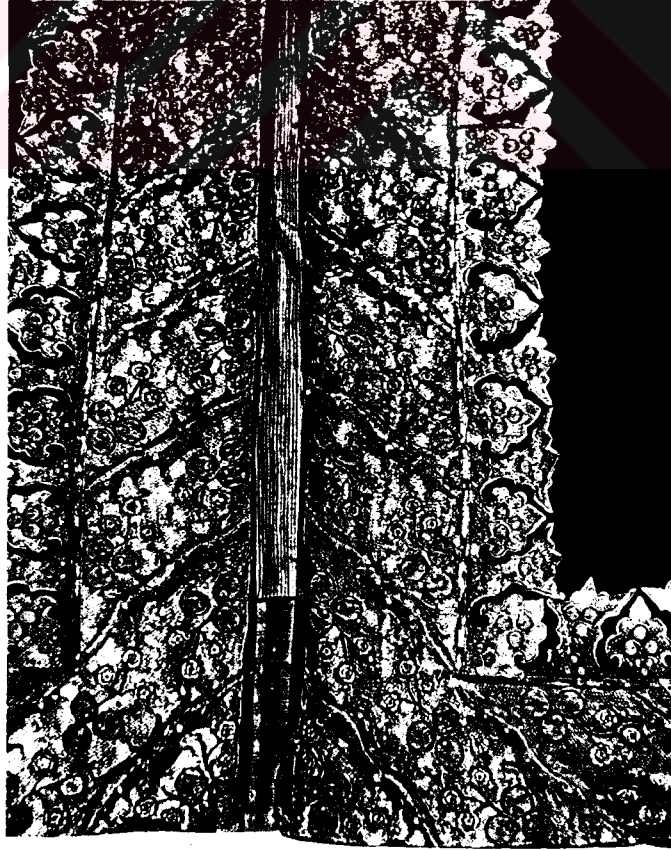
Resim 56. Atlas kaftan (170 cm; 17.yüzyıl, TSM.13/486).



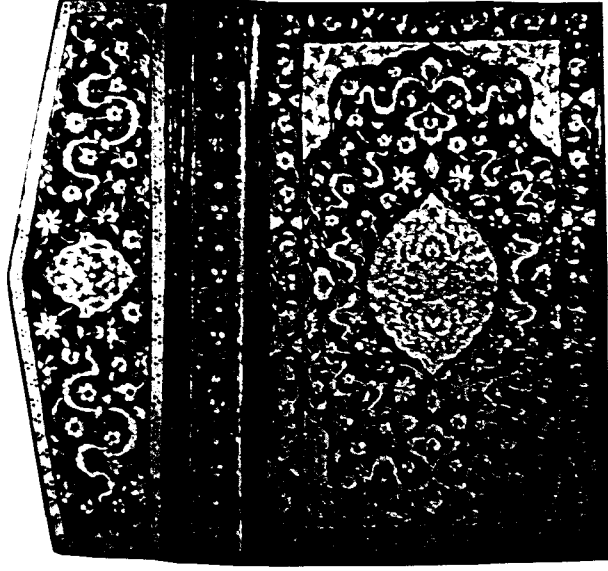
Resim 57. Canfes kadın entarisi (16.yüzyıl son çeyreği, TSM.13/198).



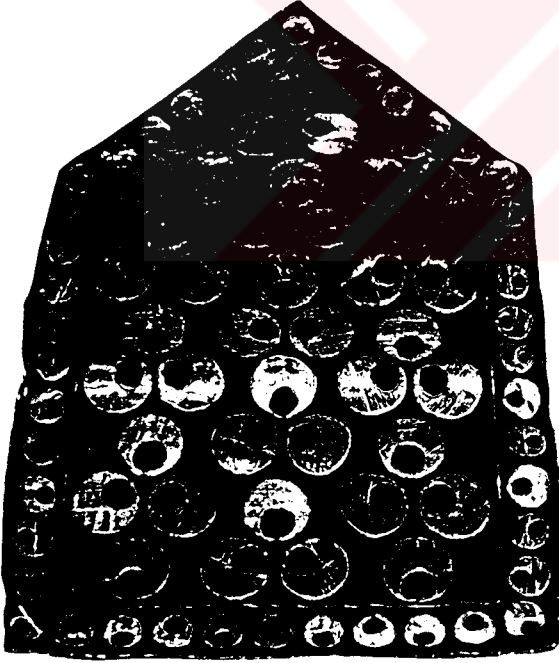
Resim 58. Zerdüz işli ok torbası (72x30 cm; 16.yüzyıl, TSM.1/1989).



Resim 59. Zerdüz işli kaftan (143 cm; M.S.1540, TSM.13/738).



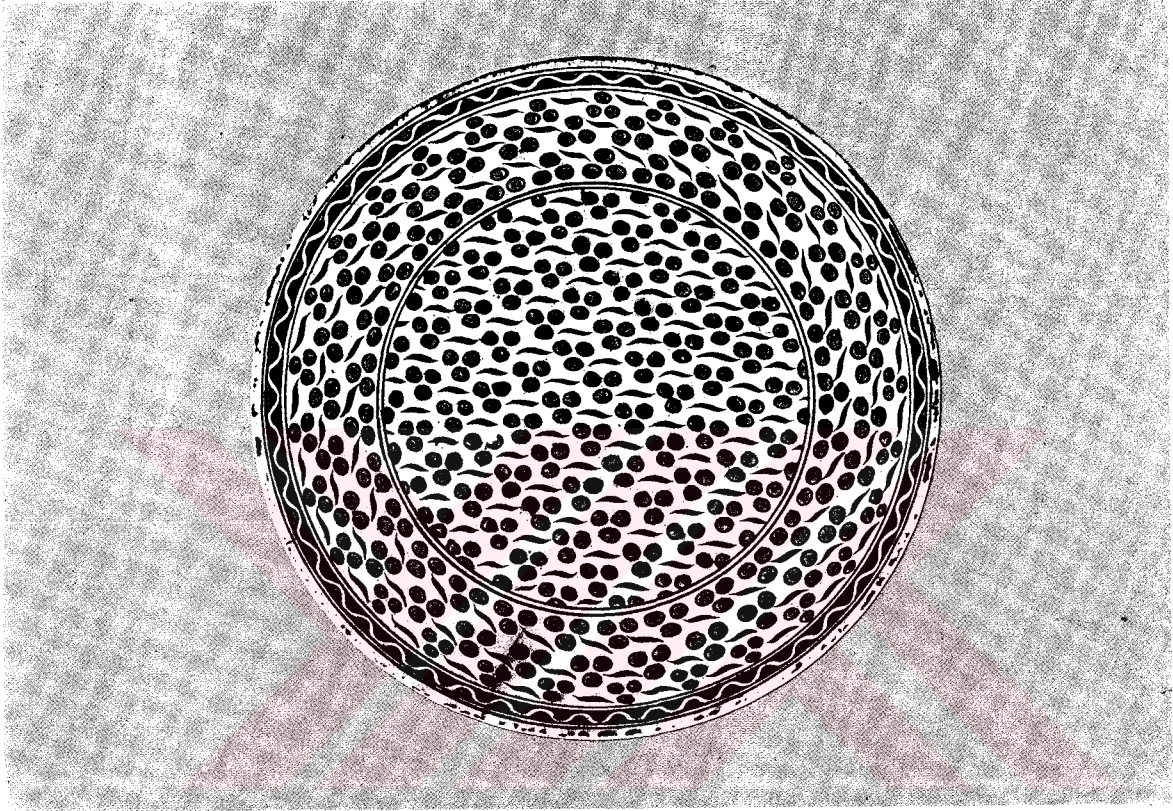
Resim 60. Zerdüz işli kitap kabı (16.yüzyıl, TSM.A.6570).



Resim 61. Aplike işlemeli çanta (16.yüzyıl, TSM.13/1891).



Resim 62. Aplike işlemeli bohça, detay (124x30 cm; 17.yüzyıl, TSM.31/71).



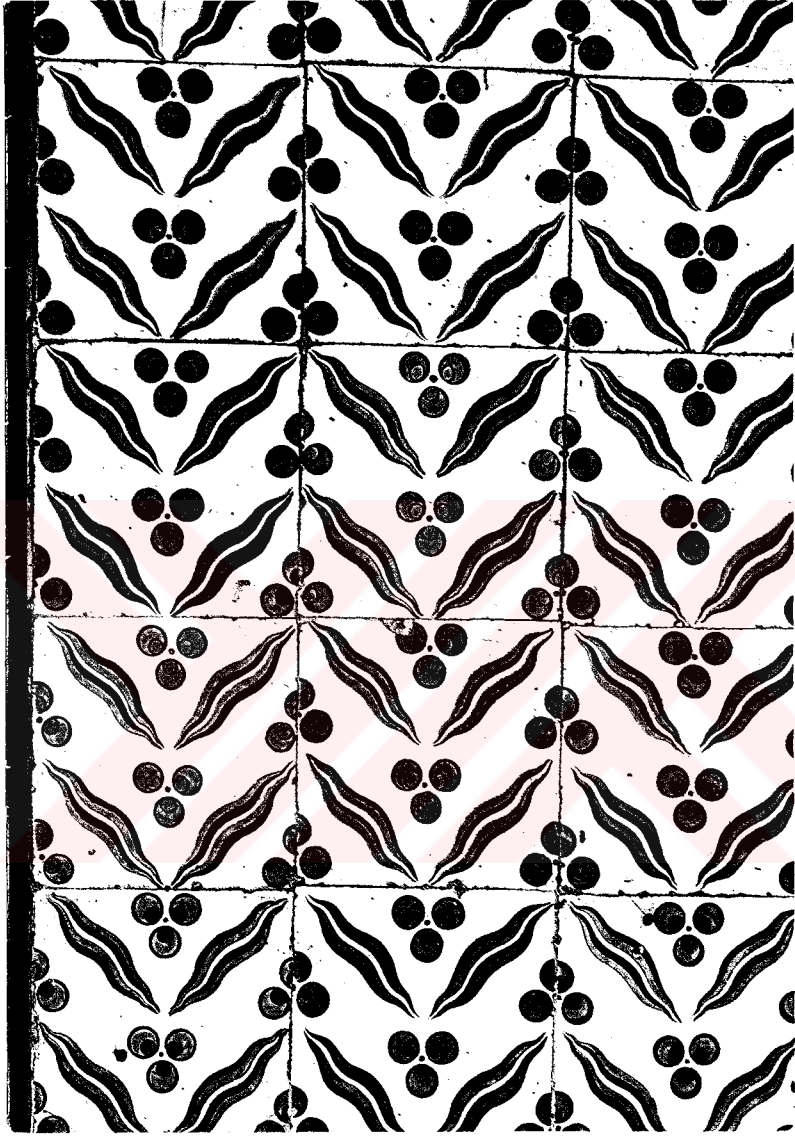
Resim 63. Çini tabak (çap: 30.5 cm; 16.yüzyıl ilk yarısı, SHM.9124-P.302).



Resim 64. Sürahi (Yük.:28.5 cm; 16.yüzyıl sonu, BM.Env.No.78.12-30.466).



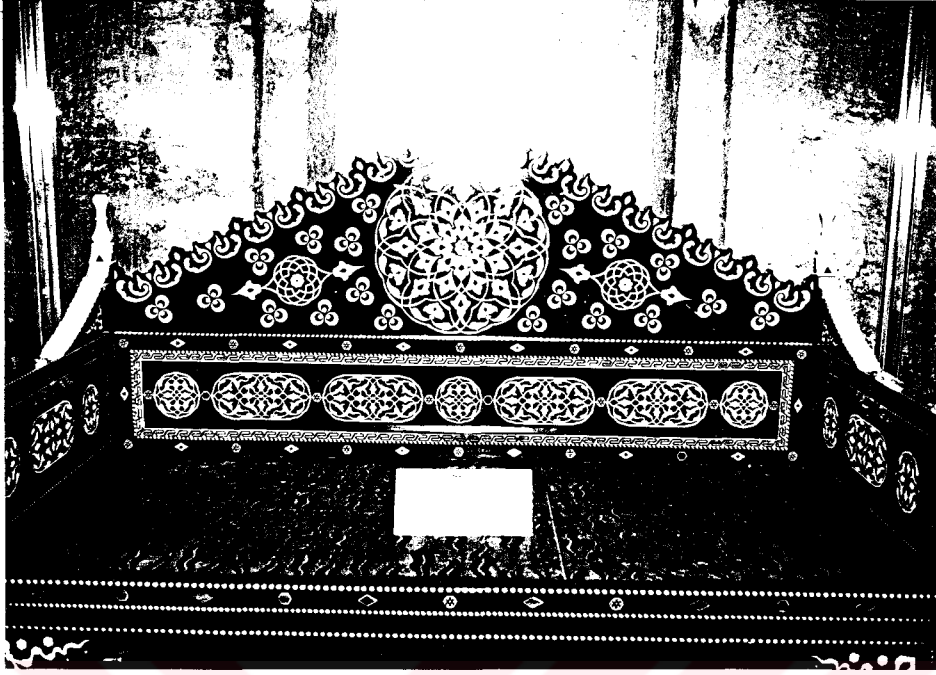
Resim 65. Çini (18.8x14.5 cm; 16.yüzyıl sonu, SHM.4281-HK.1218).



Resim 66. Eyüp Sultan Türbesi duvar çinisi (16.yüzyıl).



Resim 67. Pabuç (17.yüzyıl, TSM.30/990 ve 2/4465).



Resim 68. Sefer tahtı (16.yüzyıl, TSM.2/2879).



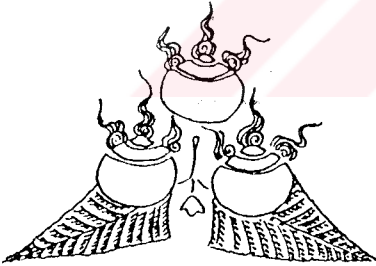
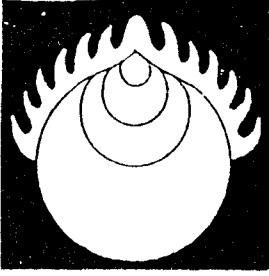
Resim 69. Topkapı Sarayı Müzesi Bağdat Köşkü'ndeki bir dolap (17.yüzyıl).



Resim 70. Taş sanduka (M.S.1619, Eyüp Abdurrahman Paşa Türbesi).



Resim 71. Taş sanduka (Resim 70 detayı).



Desen 1 Japonya'daki çeşitli "Çintamani" desenleri.



Desen 2. Orta Asya'daki çeşitli "Çintamani" desenleri.