

18. YÜZYIL İSTANBUL’UNDA ŞEHİRLİ NAKKÂŞLARIN KULLANDIĞI ELVÂN BOYALAR: YENİ BELGELER VE SORULAR*

Sinem Erdoğan İşkorkutan**

Öz

Erken modern Osmanlı tarih yazımında boya ile alakalı çalışmalar dokuma sanayii, el sanatları ve tekstil tarihi alanlarında yoğunlaşmaktadır. Bu çalışmalarda genellikle dokumacılıkta kullanılan bazı boyalar ve onların üretim aşamalarına odaklanılırken, şehirli ve/ya sarayda çalışan nakkâşların çeşitli projelerde kullandıkları boyalara ve boya hazırlamakta kullanılan yardımcı malzemelere değinilmez. Aynı şekilde nakkâşların ve hamilerin tercih ettikleri renk paleti de ele alınmaz. Bu makalede 18. Yüzyılda bina eminliği, baş muhasebe kalemî ve Divân-ı Hümâyûn katipleri tarafından hazırlanan defterler ve belgelere odaklanarak sarayın nezaret ettiği veya yürüttüğü mimari projelerde şehirli nakkâşların kullandığı boyaların isimleri, çeşitleri ve boya hazırlamak için kullanılan malzemeler ele alınacaktır. Ayrıca belgelerde sıklıkla görülen boyalar ve ifade ettikleri renklerden yola çıkarak bazı renklerin Osmanlı maddi kültüründeki olası anlamları üzerine düşünceler ve sorular aktarılacaktır. Son olarak boya fiyatları ve bazı boyaların yüzyıl boyunca fiyat değişimi ele alınarak boyaların hiyerarşisi ve düşündürdükleri tartışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Osmanlı maddi kültürü, nakkâş, boya, renk, 18. yüzyıl

* Araştırmam esnasında benden yardımını ve tavsiyelerini esirgemeyen Sn. Suraiya Faroqhi’ye ve boyaların kullanımı, fiyatları, hiyerarşisi ile alakalı olarak beni daha kapsamlı düşünmeye yönelten Sn. Çiğdem Kafescioğlu’na en içten teşekkürlerimi sunarım. Ayrıca makalemi değerlendiren hakemlere katkılarından dolayı teşekkürlerimi sunarım.

** Dr., *Özyeğin Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi*, İstanbul-Türkiye, sinemerdoğan85@gmail.com; sinem.erdogan@ozyegin.edu.tr. Orcid: 0000-0002-9065-5953.

Colorful Paints Used by Urban Painter/Designers in the 18th Century Istanbul: New Documents and Questions

Abstract

In early modern Ottoman historiography studies related to paints/dyes tend to focus on weaving industry, handicrafts, and history of textiles. While these studies often examine paints/dyes used in weaving and their production processes, they do not consider paints and subsidiary materials necessary for the preparation of paints that were used by urban and court painter/designers in various projects. Likewise, the color palette preferred by painter/designers and issues of patronage are not considered at all. On the basis of books of registers and documents prepared by the office of building superintendence, the chief accounting office, and clerks of the imperial council, this article explores the names and types of paints as well as subsidiary materials used by urban painter/designers in the 18th century during the projects commissioned or supervised by the imperial palace. Moreover, by considering the names of frequently mentioned paints in the documents, this article approaches possible symbolic associations of certain colors in Ottoman visual culture. Lastly, this article will consider the hierarchy of paints via the prices of certain paints as well as changes in prices of paints throughout the eighteenth century.

Keywords: Ottoman material culture, painter/designer, paint/dye, color, 18th century

Giriş

Nefeszâde İbrahim Efendi 17. Yüzyılın ilk yarısında kaleme aldığı *Gülzâr-ı Savab* isimli eserinin ikinci kısmını kırtasiye malzemelerinin hazırlanması konusuna ayırır. Bu kısımda Önce ahâr ve tılâ (yaldız) hazırlanmasını konusuna değinip ardından renk konusuna gelir. Burada renkli mürekkeplerin ve kağıtları boyamak için türlü boyaaların nasıl hazırlandığını detaylıca anlatır.¹ Yaklaşık iki yüz yıl evvel Meşhed’de Simî Nişapûrî tarafından yazılan *Cevher-i Simî* (bitişi tarihi 1433) isimli risaleye içerik ve format açısından büyük benzerlikler göstermekle birlikte İbrahim Efendi’nin risalesi Osmanlı dünyasında bu konuda yazıldığını bildiğimiz yegâne eser olması açısından oldukça önemlidir.² Bu eser erken modern Osmanlı

¹ Nefeszâde İbrahim Efendi, *Gülzâr-ı Savab*, der. Kılıslı Muallim Rifat (İstanbul: Rifat Güzel Sanatlar Akademisi Neşriyatı, 1939), s. 73-119.

² Wheeler Thackston, “Treatise on Calligraphic Arts: A Disquisition on Paper, Colours, Inks, and Pens by Simi of Nishapur,” *Intellectual Studies on Islam: Essays written in Honour of Martin B. Dickson*, der. Michel Mazzaoui ve Vera Moreen (Salt Lake City: University of Utah Press, 1990), s. 219-228.

dünyasında nakkâşların, hattâtların ve tarrâhların kullandıkları türlü mürekkep ve boya hazırlanma usullerini anlamamıza olanak sağlamasının yanı sıra İbrahim Efendi'nin çağdaşlarının görsel belleğindeki renk yelpazesini tahayyül etmemize de imkân sunar. Boyaların türlü bitkilerle ve kimyevi maddelerle karıştırılmasıyla elde edilen renkleri ve farklı renklerin karıştırılması usulüyle elde edilen tonlarını öğreniriz İbrahim Efendi'nin satırlarından:

“Lök birle isfidacı beraber alıb mermer üzerinde sirke ile ezib kifayet mikdârı zamk suyu katıb istimal eyliyeler. 'Alâ midâdî gülgünü ola. Çividi ve isfidacı beraber alıb mermer üzerinde sarb sirke ile mühkem ezib kifayet mikdârı zamk suyu koyub istimal eyliyeler. 'Alâ midâdî asumânî yani mavi mürekebe olur.³ ...Laciverde lök katıcak beneşe olur. Löke isfidaç katıcak lâl renk olur. Zencefre isfidaç katıcak narencî (turunç rengi) olur. Beneşe rengine isfidaç katıcak badencânî (patlıcan rengi) olur. Al ile sarı nobudî olur. Zencefre ile çivit mor olur. Kızılcı çivit ile somâkî olur. Çivit ile çengâr neftî olur. Çengâr ile zafran yağsul (yeşil) olur.⁴”

Erken modern Osmanlı dünyasında nakkâşların, hattâtların ve tarrâhların kullandıkları boyalar ve renkler ayrıca renklerin anlamı/simgesel boyutu konusunda bilgimiz oldukça sınırlıdır. Narh defterleri bu konuda akla gelen ilk referans kaynağı olup, boya isimleri ve fiyatlarını topluca içermeleri açısından oldukça önemlidir.⁵ Bunların haricinde bazı yazmaların ve mimari projelerin masraf defterleri de boya isimlerini ve fiyatlarını içermektedir. Örneğin Ahmet Karahisârî'ye atfedilen Kur'an-ı Kerim'in hazırlanması için tedarik edilen malzemeleri gösteren masraf defterinde ve de Süleymaniye camii inşaat defterlerinde bazı boya isimleri ve boya hazırlanması için kullanılan yardımcı malzemelerin isimleri listelenmiştir.⁶ Bir başka örnek 18. yy. 'ın ilk yarısında hazırlanan *Sûrnâme-i Vehbî* resimli kopyaları için eserin müellifi olan ve büyük bir ihtimalle aynı zamanda resimli sûrnâmelerin hazırlanması sürecine nezaret eden Seyyid Vehbi Efendi'ye teslim edilen bazı boya isim listesidir.⁷ Ancak ikincil literatürde bu nevi örnekler oldukça azdır zira boya ve renk konusundaki araştırmaların sanat tarihi ve mimarlık tarihi alanlarından ziyade

³ Nefeszâde İbrahim Efendi, *Gülzâr-ı Savab*, s. 110; boya isimlerinin açıklaması için bkz. Tablo 1.

⁴ Nefeszâde İbrahim Efendi, *Gülzâr-ı Savab*, s. 119.

⁵ Mübahat Kütükoğlu, *Osmanlılarda Narh Meselesi ve 1640 Tarihli Narh Defteri* (İstanbul: Enderun Kitabevi, 1983); “1009 (1600) Tarihli Narh defterine göre İstanbul'da Çeşidli Eşya ve Hizmet Fiyatları,” *Tarih Enstitüsü Dergisi* 9 (1978): s. 1-85.

⁶ Filiz Çağman, “Ahmed Karahisârî'ye Atfedilen Ünlü Kur'an-ı Kerim,” 9. *Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi: Bildiriler* (Ankara, 1995), 1: 521-527; Ömer Lütfi Barkan, *Süleymaniye Camii ve İmaratı İnşaatı 1550-1557*, 2 cilt (Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1971-79), c. 2: s. 177-183.

⁷ Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Ali Emiri III. Ahmed (AE. SAMD. III) 7/591. Bu belge ilk olarak Uğur Derman tarafından incelenmiş ve değerlendirilmiştir. Uğur Derman, “Sûrnâmenin Resimlendirilmesine Dair Bir Belge,” *XIV. Türk Tarih Kongresi, Ankara, 9-13 Eylül 2002: Kongreye Sunulan Bildiriler*, c. 2, b. 2 (Ankara: Türk Tarih Kurumu, 2005), s. 1528-1530.

dokuma sanayii, el sanatları ve tekstil tarihi alanlarında yoğunlaştığı görülmektedir.⁸ Konu ile alakalı arşiv belgelerinin değerlendirilmesine dayanan bu çalışmalar genel hatlarıyla bakıldığında boyalardan ziyade farklı şehirlerde faaliyet gösteren boyahanelerdeki üretim esaslarına ve Osmanlı devletinin boya üretimi hususundaki denetim usulüne odaklanmaktadır. Boyahaneler ve boyacı esnafının faaliyetleri ele alınırken şehir bazındaki belli örnekler için zaman zaman diyakronik bir metotla farklı dönemlerdeki usullerin karşılaştırıldığı ancak konu hakkında bütünsel bir incelemenin yapılmadığı göze çarpmaktadır. Ayrıca belli başlı bazı boyaların (örn. çivit, lök, kök boya) üretim ve tedarik aşamaları tartışılrsa da renk yelpazesindeki diğer boyaların ve boya hazırlamaya yardımcı olan malzemelerin ele alınmadığı görülmektedir. Son olarak boya/reng ilişkisinin sembolik anlamlarının irdelenmediği veya en azından bu konudaki soruların zikredilmediği göze çarpmaktadır.

Esasen 18. yy. söz konusu olduğunda arşiv belgelerinin boyahaneler ve boya üretimi dışında bizlere çok daha geniş bir yelpaze sunduğu görülmektedir. 18. yy. bilindiği üzere İstanbul'da sur içi ve sur dışında mimari faaliyetlerin ve yapılaşmanın oldukça hız kazandığı bir dönemdir.⁹ Yeni Saray ve Eski Saray'da gerçekleştirilen yenileme ve onarım işlerinin haricinde, hanedan mensuplarına veya saraylılara ait saraylarda ve kasırlarda da mimari faaliyetler yapıldığı ve sarayın/saraylıların hamiliğinde şehirde (sur içi ve dışında) yeni binaların, camilerin inşa ettirildiği

⁸ Bkz. Özer Küpeli ve Mikail Acıpinar, "Osmanlı Dönemi Manisa Boyacı Esnafı," *Geçmişten Günümüze Manisa Şehzade II. Mehmet ve Manisa Tarihi* (Manisa: Celal Bayar Üniversitesi Basımevi, 2018), s. 539-556; Mikail Acıpinar, "Osmanlı Dönemi Batı Anadolu Boyahaneleri: İzmir Örneği," *II. Uluslararası Akdeniz Sanat Sempozyumu Doğal Boya Sempozyumu Çalıştayı Sergisi Sempozyum Bildirileri*, der. Menekşe Suzan Teke (Antalya: Akdeniz Üniversitesi Basımevi, 2017), s. 152-162; Mehmet Canatar, "Osmanlılarda Bitkisel Boya Sanayii ve Boyahaneler Üzerine," *Osmanlı Araştırmaları* 18 (1998): 89-104; Mustafa Genç, "Başbakanlık Osmanlı Arşivi Belgelerinde Cehri ve Kök Boya ile İlgili Bazı Kayıtlar," *Art-e Sanat Dergisi* 7 (2014): s. 174-212; Aslı Aksoy, "Yün Liflerinin Boyanmasında Kullanılan Boya Bitkileri, Elde Edilen Renkler ve Kaynaklarda Yer Alan Boya Reçeteleri," Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi (İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, 1999). Bunların haricinde Prof. Turan Gökçe tarafından yürütülen ve 2018 yılında sonlanan "Osmanlı Dönemi Batı Anadolu Boyahaneleri ve Üretim Endüstrisinin Araştırılması" isimli Tübitak projesi (Proje no: 114K291) 18. yy. 'da boya üretimi açısından geniş bilgiler sunmaktadır. Bu projeye dikkatimi çeken Sn. Mehmet Kuru ve Fatma Öncel'e içten teşekkürlerimi sunarım.

⁹ Konu hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Tülay Artan, "Architecture as a Theatre of Life: Profile of the Eighteenth Century Bosphorus." Yayınlanmamış Doktora Tezi (MA: Massachusetts Institute of Technology, 1989); Artan, "Arts and Architecture," *The Cambridge History of Turkey: The Later Ottoman Empire, 1603-1839*, der. Suraiya Faroqhi (New York: Cambridge University Press, 2006), s. 408-480; Artan, "Istanbul in the 18th Century: Days of Reconciliation and Consolidation," in *From Byzantium to Istanbul: 8000 Years of a Capital*, der. Şevki Koray Durak (İstanbul: Sakıp Sabancı Museum, 2010), s. 302-305; Shirine Hamadeh, *The City's Pleasures: Istanbul in the Eighteenth Century* (Seattle and London: University of Washington Press, 2008).

görülmektedir.¹⁰ Şehirdeki bu hareketliliği 18. yy.’ a tarihlenen arşivi belgeleri çarpıcı şekilde görünür kılmaktadır. Bina eminliği, Baş muhasebe kalemi ve Topkapı Sarayı arşivi defterleri ve evrakına dahil birçok masraf, inşaat defteri ve belge sarayın denetlediği veya masrafı hazine tarafından karşılanan türlü inşaat projeleri hakkında detaylı bilgiler içermektedir.¹¹ Özetle kâtipler bu defter ve belgelerde yapılan yenileme, inşaat veya tamir işleri için tedarik edilen malzemelerin isimlerini, fiyatlarını ve bu işleri yürüten şehirli zanaatkarların yevmiyelerini kaydetmişlerdir. Ve bu defterlerde çoğunlukla konumuzu oluşturan boyalar üzerine de ayrı bir bölüm bulunmaktadır. “Ecnas boyalar” veya “boyacıdan alınan elvân boyahâ” gibi başlıkları olan bu bölümlerde projeye dahil olan şehirli nakkaşların—muhtemelen tezyin işlerinde—kullanacağı türlü boyaların isimleri, boyaların hazırlanması için lazım olan yardımcı malzemeler ve fiyat listeleri sıralanmıştır. Bu makalede 1705/1706- 1785/1786 (Hicri 1117-1200) yılları arasında hazırlanan ve boya ismi ayrıca fiyatlarını içeren dokuz masraf defterinden ve de döneme ait bazı başka belgelerden hareketle 18. yy. ‘da İstanbul’da şehirli nakkaşların kullandıkları elvân boyalar, boya hazırlamada gerekli olan malzemeler ve tercih edilen renkler üzerine bulgular tartışılacaktır.¹² Ayrıca boya fiyatları üzerinden boyaların hiyerarşisi bir başka değişle boyaların sosyal-ekonomik boyutu üzerinde durulacak, son olarak renklerin kullanım alanları ve sembolik anlamları üzerine fikir ve sorular paylaşılacaktır.

¹⁰ Bu dönemde yapılan sultan camilerinin hamiliği ve mimari/sanatsal boyutları için bkz. Ünver Rüstem, *Ottoman Baroque: The Architectural Refashioning of Eighteenth-Century Istanbul* (Princeton: Princeton University Press, 2019).

¹¹ Genel olarak on sekizinci yüzyıl Osmanlı merkezi bürokrasisinin ürettiği belgelerin arttığı hem de belgelerin büyük bir çeşitlilik gösterdiği bir dönemdir. Bu durum sosyo-politik ve kurumsal değişimlerle paralellik göstermektedir. Konunun ayrıntılı olarak değerlendirilmesi için bkz. Sinem Erdoğan İşkorkutan, “Chasing Documents at the Ottoman Archive: An Imperial Circumcision Festival Under Scrutiny.” *The Medieval History Journal* 22 (1) (2019): s. 156-181.

¹² Araştırmama konu olan dokuz defter kronolojik sırasıyla: BOA. Bab-ı Defteri, Baş Muhasebe Kalemi Bina Eminliği defterleri (D. BŞM. BNE. d.) 15919; D. BŞM. BNE. d. 15881; Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi defterleri (TSMA) d. 5000; BOA. Maliyeden Müdevver defterler (MAD. d.) 5478; TSMA. d. 9498; TSMA. d. 803; BOA. D.BŞM. d. 3145; TSMA. d. 4213; Topkapı Müzesi Sarayı Arşivi evrakı (TSMA. e.) 613/48. Bu belgelerin haricinde 1720 yılında Sultan III. Ahmed’in (1703-1730) oğulları için İstanbul’da düzenlenen sünnet şenliğinde hazırlanan nahil ve şeker bahçelerinin yapımı için tedarik edilen ve şehirli nakkaşların kullandığı boyaların listeleri (BOA. MAD d. 1284: 11-15; MAD d. 4729: 5-9; Bab-ı Defteri, Baş Muhasebe Kalemi, Sur-ı Hümayun [D. BŞM. SRH] 7/141; 2/5; 8/64) ve 1724 tarihli olup *Sûrnâme-i Vehbî*’nin resimli kopyalarının hazırlanması için Seyyid Vehbi Efendi’ye teslim edilen bazı boyaların ismini içeren liste de (BOA. AE. SAMD. III 7/591) adı geçen dokuz defter ile birlikte değerlendirilmiştir. Nahiller ve şeker bahçelerinin yapımı ve malzemeleri için bkz. Sinem Erdoğan İşkorkutan, “Nahils and Candy Gardens in the 1720 Ottoman Imperial Circumcision Festival,” *Muqarnas* 37 (2020): 179-208.

Şehirli Nakkâşlar için Tedarik Edilen Boyalar ve Yardımcı Malzemeler

Tamirat ve inşaat işlerinde kullanılmak üzere tedarik edilen malzemelerin listesini içeren ve konumuz dahilinde olan defterlere bakıldığında bunlardan bir kısmı direk sarayın yürüttüğü ve masrafı hazine tarafından karşılanan projelere tekabül etmektedir. Buna örnek olarak Yeni Saray'da ve Eski Saray'da gerçekleştirilecek olan yenileme, inşaat ve tamirat işleri, Eyüp'teki valide sultan yalılarının yanına yapılacak yeni binalar, Eyüp'te sultan sarayı için yapılacak onarımların masraflarını gösteren defterler sayılabilir. Diğer grubu ise şehirde gerçekleşen ve sarayın nezaret ettiği mimari faaliyetlere ait defterler oluşturmaktadır. Bu ikinci gruba örnek olarak 1705/06 (Hicri 1117) tarihli Abdurrahman Bey'in hanesinin tamiri için sarf olunan malzemeleri içeren defter ve 1780 (Hicri 1194) yılında bir zatın yalısında gerçekleşecek olan tamiratlar için tedarik edilen malzemeleri içeren defter sayılabilir. Projeler dahilinde bu malzemeleri kullanacak olan taşçı, neccâr, sıvacı, nakkâş gibi şehirli zanaatkarların yevmiyeleri de defterlerde kaydedilmiştir. Bazı defterlerde ise yevmiyelerin yanı sıra bu şehirli zanaatkarların isim listelerinin de kaydedildiği görülür.¹³ Konumuzu oluşturan elvân boyları türlü tezyinat işlerinde kullanan şehirli nakkâşların bu projelerde kıdemlerine göre 50 veya 60 akçe gündelik ile çalıştığı ve çoğunlukla Müslüman zanaatkarlardan meydana geldiği göze çarpmaktadır.¹⁴ Evliya Çelebi *Seyahatnâmesi*'nde İstanbul esnafını anlattığı bölümde şehirdeki nakkâşlardan şu şekilde bahseder:

“Karhâne-i nakkâşbaşı birdir, Arslanbâne'nin üst tabakaları kat ender kat ârgir bin hücreleridir kim cem'-i nakkâşân-ı üstadân bu karhâne de sâkindir gayrı yerlerde dükkân yüzü adeddir amma hanelerinde sâkin saray- ı aliler nakkâşı cümle bin neferdir.”¹⁵

Bu ifadeden hareketle İstanbul'da faaliyet gösteren nakkâşlar literatürde de üç farklı grup olarak ele alınmıştır: Ehl-i hiref¹⁶ mensubu nakkâşlar, karhâne

¹³ Nakkâş isimleri bu makale dahilinde ele aldığım bazı defterlerin yanı sıra döneme ait başka masraf defterlerinde de görülmektedir. Bu şehirli nakkâşların kimlikleri ve saray ile olan çalışma usulleri üzerine araştırmam devam etmekte olup, başka bir çalışmada konu kapsamlı olarak ele alınacaktır. Bkz. BOA. Ali Emiri, I. Mahmud (AE. SMHMD.I.) 146/10905 (belge 12 Zilhicce 1147 tarihlidir); D. BŞM. d. 3145, vr. 7a, 9a, 12b (belge 1164/1165 tarihlidir).

¹⁴ Ör. bkz. AE. SMHD. I. 146/10905.

¹⁵ Evliya Çelebi, *Evliya Çelebi Seyahatnâmesi*, haz. Orhan Şaik Gökyay (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1996) c.1, s. 291.

¹⁶ Rıfık Melül Meriç, *Türk Nakış Sanatı Tarihi Araştırmaları, I Vesikalar* (Ankara: Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi, 1953); Melül Meriç, *Türk Cilt Sanatı Tarihi Araştırmaları I, Vesikalar* (Ankara: Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi, 1954); İsmail Hakkı Uzunçarşılı, “Osmanlı Sarayında Ehl-i Hiref (Sanatkâr) Defterleri,” *Belgeler* 11, n. 15 (1986): s. 23-76; Filiz Çağman, “Mimar Sinan Döneminde Saray'ın Ehl-i Hiref Teşkilatı,” *Mimar Sinan Dönemi Türk Mimarlığı ve Sanatı*, der. Zeki Sönmez (İstanbul: İş Bankası, 1988), s. 73-77; Hilal Kazan, “Ehl-i Hiref Defterlerinde Katipler

(dükkân) mensubu nakkâşlar ve hanelerinde olan ancak saraya bağlı çalışan nakkâşlar.¹⁷ Bu son grubu oluşturan nakkâşlar, 18. yy. 'ın ikinci yarısından itibaren belgelerde "Ehl-i hirefe tabi nakkâşân-ı hassa ve tevabii neferâtı" olarak anılmaktadır.¹⁸ Murat Uluskan'ın ele aldığı 1742 tarihli (Hicri 1155) olup, şehirli nakkâşların çalışma usullerini düzenleyen bir nizamnameden açıkça anlaşıldığı üzere bu nakkâşlar Ehl-i hiref mensubu olmamakla birlikte 18. yy. 'da Enderun hazinedârbaşısına tabiidir yani onun koordinatörlüğünde ve sarayın denetlediği projelerde çalışmaktadır.¹⁹

Yukarıda görüldüğü üzere Evliya Çelebi şehirde aktif olan üç nakkâş grubunun birbirinden ayrı faaliyet gösterdiğini ifade etmektedir. Bu durumun 17. yy. için doğruluğunu kabul edecek olsak dahi, en azından 18. yy. 'da dükkân sahibi/bir dükkâna bağlı olan nakkâşlar ve saraya bağlı olarak çalışan ancak Ehl-i hiref mensubu olmayan şehirli nakkâşların arasında geçişler olduğu görülür. Zira 18. yy. 'a ait incelediğim bazı masraf ve inşaat defterlerinde üçüncü grubu oluşturan kimi şehirli nakkâşın isimlerinin yanına "karhâneci" veya "karhâneli" gibi ifadelerin kaydedildiği görülmektedir. Benzer bir şekilde, 18. yy. 'da Ehl-i hiref mensubu olup aynı zamanda saray dışındaki projelerde çalışan nakkâşların varlığı da bilinmektedir. Örneğin *Sûrnâme-i Vehbî*'nin ikinci resimli kopyasının minyatürlerini yapan ve babası gibi gedikli bir müteferrika olup Ehl-i hirefe kayıtlı olan İbrahim Çelebi'nin aynı döneme tarihlenen resimli *Hamse-i Atayî* kopyalarının bazılarında da çalışmış

(Cema'at-i katiban-ı kütüb)," Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi (İstanbul: Marmara Üniversitesi, 1999); Serpil Bağcı ve Zeren Tanındı, "The Ottomans, From Mehmed II to Murad III Art of the Ottoman Court," *Turks: A Journey of A Thousand Years, 600-1600*, der. David J. Roxburgh (London: Royal Academy of Arts, 2005), s. 262-375; 433-70. Bu çalışmaların haricinde Sakine Akcan'ın 17. yy. 'da Ehl-i hiref teşkilatını konu alan doktora tezi ve Bahattin Yaman'ın *Osmanlı Saray Sanatkarları* isimli kitabı Ehl-i hiref teşkilatının yapısını genel olarak değerlendirmeleri açısından konu için önemli çalışmalardır. Akcan'ın oldukça detaylı çalışması kurumun hem genel yapısını hem de 17. yy. 'da meydana gelen kurumsal değişimleri belgeler ve terminoloji üzerinden ele alması açısından dikkate değerdir. Bahattin Yaman'ın çalışmasında ise 18. yy. 'a odaklanıldığı belirtilmiştir ancak kitapta bütün sanatkar grupları 16-18. yy. arasındaki dönemde bir arada ele alınmıştır ve 18. yy. 'da meydana gelen diyakronik veya kurumsal değişimler oldukça yüzeysel olarak değerlendirilmiştir. Ayrıca, kitabın sonlarında yer alan 18. yy. 'a ait kronolojik Ehl-i hiref defterleri listesinin, mevcut olan Ehl-i hiref defterlerinin ancak bir bölümü sıraladığı unutulmamalıdır. Bu açıdan yukarıda zikredilen Hilal Kazan'ın yüksek lisans tezindeki liste yine eksik olmakla birlikte daha kapsamlıdır. Bkz. Sakine Akcan, "17. Yüzyılda Osmanlı Devleti'nde Ehl-i Hiref-i Hassa Teşkilatı Birimleri ve Yapısal Özellikleri," Yayınlanmamış Doktora Tezi (İstanbul: İstanbul Üniversitesi, 2018); Bahattin Yaman, *Osmanlı Saray Sanatkarları: 18. Yüzyılda Ehl-i Hiref* (İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2008), s. 140-141.

¹⁷ 18. yy. 'da sıvacı ve nakkâşları ele alan kapsamlı çalışmasında Murat Uluskan da benzer şekilde nakkâşları ayrı gruplar olarak değerlendirir. Bkz. Murat Uluskan, "İstanbul'un Yapı Sanatkarları: Nakkâşlar ve Sıvacılar (1700-1838)," *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi* 28 (2013): s. 27.

¹⁸ BOA. MAD. d. 8947, 90. Belge ilk kez Murat Uluskan tarafından incelenmiş ve değerlendirilmiştir. Benzer bir ifade olan "nakkâşân-ı hassa neferâtı" daha geç tarihlî başka bir belgede daha görülmektedir. Bkz. Uluskan, "İstanbul'un Yapı Sanatkarları," s. 27.

¹⁹ Uluskan, "İstanbul'un Yapı Sanatkarları," s. 28, n. 64.

olduğu görülmektedir.²⁰ Bu bilgilerden hareketle en azından 18. yy 'da İstanbul'da çalışan saray mensubu ve şehirli nakkâş grupların arasında keskin ayrımlar olmayabileceğini düşünmek yerinde olacaktır.

Şehirli nakkâşların kullandıkları boyalar ve yardımcı malzemelere dönecek olursak incelemiş olduğum masraf ve inşaat defterlerindeki listelerde standart olarak beyaz, kırmızı, sarı, yeşil tonları, çivit mavisi, lacivert ve siyah boyalar kaydedilmiştir. Kırmızı boyalarda en temel olarak kurşun oksitten yapılan sülügen, civa sülfürden yapılan zencefre ve nebati bir boya olan lök; beyaz boya olarak kurşun karbonattan yapılan isfidaç; siyah boya için isten yapılan dude ve siyah boya; sarı tonları için sarı-turuncumsu bir renkte olan aşu boya, putalamba ayrıca nebati boyalar olan zerdeçav/çöv ve safran; mavi için nebati çivit (indigo), yeşil içinse çoğunlukla bakır karbonat içerikli çengâr isimli boyanın kullanıldığı görülmektedir.²¹ Bu zikredilen boyalar konumuz dahilinde incelediğim hemen her belgede görülse de bazen ara tonları ifade eden farklı boyalar da karşımıza çıkar. Örneğin koyu kırmızı tonda olan la'li, açık kırmızı olan al, pembe tonda olan gülbahar ve parlak kırmızı olan sürh; açık yeşil olan silü; sanduk sarısı ve kaba sarı olarak ifade edilen sarı tonlar ve açık sarı renkte olan ohra; ayrıca lacivert ve ince lacivert olarak ifade edilen iki farklı koyu mavi boya, son olarak mor tonda olan benefşe (menekşe) çividi nadir olsa da belgelerde karşımıza çıkar.

Bu boyaları hazırlamak için nakkâşlar tarafından bir takım yardımcı malzemeler de kullanılmaktaydı. Temel olarak boyalara parlaklık, kıvam, akışkanlık veya dayanıklılık vermek için farklı renklerde olan tutkallar, arap ve çam sakızı, şap, ardıç yağı veya bezir yağı gibi türlü yağlar ve ayrıca zırnık tedarik edildiği görülmektedir.²² Bunların yanı sıra boya hazırlanmasında kullanılan ve tabii olarak bir tür reçine içeren çöven, sandalos ve lotur gibi bazı nebatların da boyalara karıştırıldığı hem incelenen belgelerde hem de daha önce zikrettiğimiz Simî Nişapûrî ve Nefeszâde İbrahim Efendi'nin eserlerinde görülmektedir.

Şüphesiz kullanılan malzemelerin miktarı ve çeşitleri projelerin mahiyetiyle doğru orantılıdır. Buna paralel bir şekilde tamirat işlerinde daha az çeşitte ve

²⁰ Günsel Renda, "18. Yüzyıl Osmanlı Minyatüründe Yeni Konular: Topkapı Sarayı'ndaki Hamse-i Atayî'nin Minyatürleri," *Bedrettin Cömer'te Armağan Kitabı* (Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Fakültesi Beşeri Bilimler Dergisi, Özel Sayı, 1980), 481-496; Agy, "An Illustrated 18th Century Hamse in the Walters Art Gallery," *Journal of the Walters Art Gallery* 39 (1981): s. 15-32; Serpil Bağcı, Filiz Çağman, Günsel Renda, ve Zeren Tanındı, *Ottoman Painting*, çev. Ellen Yazar (Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 2010), s. 274-276.

²¹ Belgeler için bkz. BOA. DBŞM. BNE. d. 15919; D. BŞM. d. 3145; D. BŞM. BNE. d. 15881; MAD. d. 5478; MAD d. 1284: 11-15; MAD d. 4729: 5-9; BOA. AE. SAMD. III 7/591; D. BŞM. SRH 7/141; SRH 2/5; 8/64; TSMA d. 5000; TSMA. d. 9498; TSMA. D. 803; TS.MA. d. 4213; TSMA. e. 613/48. Boyaların açıklamaları için bkz. Tablo 1. Ayrıca nebati ve kimyevi boyaların içerikleri için bkz. Mehmet Ali Kağıtçı "Boya," *İktisat ve Ticaret Ansiklopedisi* (İstanbul, 1948), c. 3, s. 87-92.

²² Bkz. Tablo 1.

miktarda boya ve malzeme tedarik edilirken, yenileme ve inşaat faaliyetleri dahilinde miktar ve çeşidin arttığı görülür. Örneğin Atık Saray ‘da 1723/24 (Hicri 1136) yılında gerçekleşen ve 1785/86 (Hicri 1200) yılında Hazine-i Hümayun ’da yapılan tamiratlar için sırasıyla on iki ve on üç kalem boya malzemesi tedarik edilmişken, 1735/36 (Hicri 1148) yılında Yeni Saray’da yeniden yapılan kasırlar, odalar vs. için otuz beş kalemin üzerinde boya malzemesi gerekmiştir.²³ Ve tabii ki projelerde kullanılan boya miktarı ve çeşitleri çoğunlukla projenin bütçesiyle ve hamilerin kimliğiyle doğru orantılıdır. Ancak burada ele aldığımız malzemeler yüksek sosyal-ekonomik profile mensup hamilerin projelerinde kullanıldığı için ileride görüleceği üzere hemen her projede oldukça pahalı boyalar kullanılmıştır.

Nakkâşların Renk Yelpazesini ve Renklerin Anlamını Düşünmek

Belgelere adı geçen boyalar şüphesiz nakkâşların kullandığı renk yelpazesinin ancak bir kısmını teşkil etmektedir. Zira yazının başında zikredilen *Gülzâr-ı Savab*’dan yaptığımız kısa alıntıda gördüğümüz üzere farklı boyalar karıştırılarak yeni renkler ve ara tonlar elde edilmesi mümkündür. Benzer bir şekilde 1640 tarihli narh defterinde boyacıların ücretlerinin yazıldığı kısımda farklı boyaların karıştırılması suretiyle elde edilen renk tonları şu şekilde zikredilmiştir:

“Çividden isperek nefti’si, Musul’un siyahı ve kırmızı boyasından kök üzerine darçını, süрмаi ve tuteği ve manend-i hod renk; koyu yeşil ve çividden yeşil ve bakkamdan beneş ve darçını ve kemmunî ve cevzi ve sincabî ve ateşi ve kara nefti” ve cengarî ve koyu maî ve sarı ve kibritî ve deve tüyü ve mor ve kamsî ve erguvanî ve gülçünü” ve anberbuyî ve fındıkî ve fisdükî ve şarabî ve turuncu ve kabverengi ve samanî ve elması boyamağa...”²⁴

Elde edilen yeni renkler ve ara tonlar boyaların üretildikleri yere, boyanın uygulandığı yüzeyin ışığı yansıtma şekline, boyanın yoğunluğuna ayrıca boya hazırlanırken kullanılan ve boyaya parlaklık veren şap, tutkal veya yağ gibi maddelerin miktarına bağlı olarak değişmekteydi.²⁵ Örneğin 1. yy. ‘da yaşayan ünlü Romalı yazarlar Vitruvius ve Pliny *murex trunculus* ve *murex brandaris* isimli deniz kabuklularından/salyangozundan üretilen ve hem geç antik dönemde Yunan-Roma medeniyetinde hem orta çağda Bizans imparatorluğunda statü sembolü kabul edilen ve hatta 5. yy ‘dan itibaren Bizans’ta tamamen hanedanla özdeşleşen mor

²³ Sırasıyla: TSMA. d. 9498; TSMA. e. 613/48; TSMA. d. 803.

²⁴ Kütükoğlu, *Osmanlılarda Narh Meselesi*, s. 132-33. Daha geniş olarak farklı nebatî boyaların karıştırılmasıyla elde edilen renkler için bkz. Aksoy, “Yün Liflerinin Boyanmasında.”

²⁵ Marianne Shrive Simpson, “Why My Name Is Red: An Introductory Inquiry,” *And Diverse Are Their Hues: Color in Islamic Art and Culture*, der. Jonathan Bloom ve Sheila Blair (New Haven, 2011), s. 277; Pippa Lacey, “Imperial Purple: Colour, Value and Identity in Late Antiquity and the Byzantium Empire,” Yayınlanmamış Master Tezi (Norwich: University of East Anglia, 2006), s. 11. Sn. Suraiya Faroqhi’ye bu çalışmaya dikkatimi çektiği ve kendi basılı kopyasını benimle paylaştığı için teşekkürlerimi sunarım.

boya (*murex purple*) için üretim yerine ve ışığa bağlı olarak birkaç farklı ton sıralamaktadır: Siyaha yakın, menekşe rengi, mavi-yeşil arası ve kırmızıya yakın.²⁶ Işık ve diğer faktörlerin renk tonlarını ciddi şekilde değiştirdiğini düşündüğümüzde, Osmanlıların kullandığı boya terminolojisinde belli bir rengi ifade eden herhangi bir sözcüğün günümüzde anladığımız rengi veya tonu yansıttığını kesinen söyleyemeyeceğimiz açıktır. Yani, muhtemelen erken modern dönemde nakkâşların kullandıkları renk paleti bugün anladığımızdan farklıydı ve düşündüğümüzden daha genişti.

Bu aşamada akla gelen en temel soru sıklıkla tercih edilen ve yukarıda zikredilen belgelerde karşımıza çıkan boya ve ifade ettikleri renklerin Osmanlı maddi ve görsel kültüründe sembolik anlamlarının olup olmadığıdır. İslam dünyasında renkler ve renk sembolizmi genel hatlarıyla bakıldığında antik-Yunan kültüründeki geleneği takip etmiştir. Geç antik dönemden itibaren (M.Ö. 5. yy.) Yunan ve Romalı yazarlar dört temel renkten söz etmişlerdir: siyah, beyaz, kırmızı ve sarı-yeşil/mavi arasındaki birden fazla rengi ifade eden, bu sebeple tam anlamı bizler için belirsiz olan *ochron*.²⁷ Bu şemadan hareketle beyaz ışık ve yumuşaklıkla, siyah karanlık ve sertlikle, kırmızı sıcaklık ve ateşle ve *ochron* ise katı element ve boşlukla ilişkilendirilmiştir. İslam dünyasında bu klasik doktrinden ayrı bir renk kuramı ortaya çıkmamış olsa da Kuran, hadisler ve edebi gelenekte renklere ve anlamlarına bazı göndermeler olduğu görülür. Örneğin Kuranda, antik Yunan kültüründeki anlamına çok yakın bir şekilde, beyaz renk su, ışık ve saflıkla, siyah ise karanlıkla ve kötülükle ilişkilendirilmiştir.²⁸ Sarı renk ise Kuran’da hem ışık hem hüznle ilişkilendirilirken, hadislerde ise daha olumsuz bir anlam ifade ettiği görülür; zira Hz. Muhammed’in erkeklerin ve eşi ölen kadınların, dikkat çeken bir renk olan sarıyı giymesinin uygun olmadığı yönünde bir hadisi vardır.²⁹ Benzer bir şekilde Abbasilerde ve Endülüslü dünyasında sarı uğursuz kabul edilmiştir ancak bunun tam aksine Memluklerde ve Kuzey Afrika’da Almoravid’lerde sarı hanedana özgü bir renk olarak karşımıza çıkar.³⁰ Bu örnek bizlere İslam’ın yayıldığı farklı kültürel coğrafyalarda renklerin sembolik anlamlarının aynı olmadığını bir diğer deyişle aynı renklere türlü anlamlar yüklediğini göstermektedir. Yani, kimi kültürlerde bazı renkler uğurlu kabul edilirken, aynı renk başka bir kültürel

²⁶ Lacey, “Imperial Purple,” s. 11. Bkz. John Gage, *Color and Culture: Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction* (Thames & Hudson, 1995), s. 25-26.

²⁷ Gage, *Color and Culture*, s. 12; Bkz. Jonathan Bloom ve Sheila Blair, “Introduction,” *And Diverse Are Their Hues: Color in Islamic Art and Culture*, der. Jonathan Bloom ve Sheila Blair (New Haven, 2011), s. 17. Benzer şekilde Çinlilerde aynı dört renk temel renk kabul edilmişti. Bkz. Reşat Genç, “Türk İnanışları ile Millî Geleneklerinde Renkler ve Sarı-Kırmızı-Yeşil,” *Erdem: Atatürk Kültür Merkezi Dergisi* 9, n. 27 (1997): s. 1075-1110.

²⁸ Bloom ve Blair, “Introduction,”; Hüseyin Akyüz, “Hz. Peygamberin Hadislerinde Renklerin Dili,” *Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 41 (2014): s. 374-397; Gage, *Color and Culture*, s. 11.

²⁹ Akyüz, “Hz. Peygamberin Hadislerinde,” s. 390.

³⁰ Gage, *Color and Culture*, s. 25.

coğrafyada uğursuz olarak anlaşılabilirdi. Bu da renk algısının ve renklerin anlamlarının evrensel olmadığını ve tam tersi şekilde kültürel olarak yaratıldığını göstermektedir.

Osmanlı kültüründe bu şekilde özel anlamlar yüklenen renkler var mıydı? Serpil Bağcı 17. yy. 'a kadar Osmanlı dünyasında mor, siyah ve yeşilin matem ve yas ile ilişkilendirildiğini edebi eserler, kronikler ve minyatürde kullanılan renk paleti üzerinden çarpıcı şekilde göstermiştir.³¹ Ancak buradaki önemli bir nokta ölüm sahneleri anlatılırken yazılı eserlerde mor ve siyah renklerin telaffuz edilmesine karşın görsel temsillerde ise bu renklerden ziyade aynı sahnelerin mavi, koyu mavi ve yeşil renklerle tasvir edilmiş olmasıdır. Bu durum bizlere yazılı olarak/sözle ifade edilen renklerin çağdaşları tarafından bizim bugün anladığımızdan farklı renklere karşılık gelebileceğini ifade etmektedir.

Acaba Osmanlılarda hanedana özgü olan veya statü sembolü kabul edilen bir renk var mıydı? Geç antik dönemden itibaren örneğin mor renk Romalı yazarlar tarafından yönetici elitlere özgü bir renk olarak kabul edilmiştir.³² Ve yukarıda daha evvel zikredildiği gibi, özellikle de 5. yy. 'da Bizans imparatorları Theodisos ve Jüstinyen'in yayınladığı bazı kanunlarla hem mor boya üretimi hem de mora boyanmış ipekli kumaşların satışı ve kullanılması çok sıkı bir devlet denetimine girmiştir.³³ Akabinde mora boyanmış ipekli kumaşların³⁴ ve genel olarak da mor rengin hem Bizans hanedanlarında hem de Avrupa'daki hanedanlarda ve de Roma'da Papa ve kardinaller için politik/spiritüel otoriteyle özdeşleştirildiği görülür. Tören kostümlerinden mozaiklere, saraylarda kullanılan perde, tül, örtü vs. gibi türlü mefruşata kadar farklı alanlarda mor renk ve mor kumaşlar karşımıza çıkar. Ancak İslam dünyasında ve Bizans emperyal geleneğini ve törensel kültürünü devralan Osmanlılarda mor rengin bu anlamının devam etmediği görülür.³⁵

Osmanlı kültüründe mor gibi hanedanla özdeşleşen bir renk olmasa da bazı renklerin en azından saray ve saraylılar için özel bir yeri olduğu görülmektedir. Buna en belirgin örneği kırmızı renk ve tonları teşkil eder. Nebati ve kimyevi olarak üretilen kırmızı boyaların tonları çok çeşitlidir. Kırmızı renk paletinde koyu kırmızı/morumsu tonda olan la'î, koyu kırmızı olan sülügen ve lök, açık kırmızı/koyu turuncu tonda olan al boya ve kırmızı, ayrıca ateşî ve elmâsî olarak ifade edilen yani parlak kırmızı tonda olan sürh ve zencefre, pembemsi kırmızı olan

³¹ Serpil Bağcı, "İslam Toplumlarında Matemî Simgeleyen Renkler: Mavi, Mor, Siyah," *Cimetières et traditions funéraires dans le monde islamique / İslam Dünyasında Mezarlıklar ve Defin Gelenepleri*, der. J.-L. Bacqué-Grammont ve Aksel Tibet, 2 cilt (Ankara, 1996), c. 2: s. 163–68.

³² Gage, *Color and Meaning*, s. 25

³³ Lacey, "Imperial Purple."

³⁴ Bunların en prestijlisi iki kere üst üste boyanan, koyu tonda olan ve solmayan *Tyrian purple* denilen mordur. Bkz. Gage, *Color and Meaning*, s. 25.

³⁵ İstanbul'un fethinden sonraki törensel değişimler ve bunların Bizans kültürel mirasıyla olan ilişkisi için bkz. Gülrü Necipoğlu, *Architecture, Ceremonial and Power: The Topkapı Palace in the Fifteenth and Sixteenth Centuries* (New York ve Cambridge, MA, 1991).

penbe ve gülbahar isimli boyalar sıklıkla belgelerde karşımıza çıkmaktadır.³⁶ Kırmızı boyaların üretiminin ayrı bir uzmanlık gerektirdiği ve hem İstanbul'da hem de boyahanelerin ve iplik boyamacılığının yaygın olduğu örneğin Manisa, İzmir, Uşak, Edirne, Tokat gibi şehirlerde kırmızı boyalar üreten al boyacıların, türlü renklerde boya üreten elvân boyacılardan ayrı bir grup teşkil ettiği görülmektedir.³⁷ 18. yy. 'da kırmızı boya imalinin devlet tarafından denetlendiği ve zaman zaman sadece belli vakıflara ait olan boyahanelere kırmızı boya üretim yetkisinin verildiği arşiv belgelerinde görülmektedir. Buna örnek olarak 3 Ekim 1762 (Hicri 14 Rebi-ü'llevvel 1176) tarihli bir belgede, Evkaf-ı Hümayun dahilinde imalat yapan al boyacıların Langa haricinde yeni yapılan altı adet karhâneye taşındığı ve ayrıca bu karhânelerin haricinde İstanbul ve havalisinde ve Eyyüb, Kasımpaşa, Galata, Beşiktaş, Ortaköy ve Boğaziçi'ndeki karhânelerde, evlerde ve mahfi (saklı/gizli) mahallerde al, gülgûnî, penbe ve elmâsî boya sanatının icrasının yasaklandığı belirtilmiştir.³⁸ Aynı dönemde benzer bir şekilde İzmir'de kırmızı boya üreten Pınarbaşı boyahanesi ve Rişte boyahanesi haricinde de kırmızı boya üretiminin yasaklandığı görülmektedir.³⁹ Şüphesiz kırmızı boya üretiminin denetlenmesi bir devlet tekeli göstermiyordu. Daha ziyade devletin ürün kalitesini ve oldukça talep gören kırmızı boyaya ve kırmızı boyanan ipliklere olan arz-talep dengesini gözetmek için bu tarz tedbirler aldığını düşünmek daha doğru olacaktır.

Kırmızı boya ve tonlarının Osmanlı öncesi Türklerde, Moğollarda, Gaznelilerde ve ayrıca erken dönem Osmanlılarda savaş esnasında bayrak ve tuğlarda kullanıldığı bilinmektedir.⁴⁰ Politik otoriteyi/gücü temsil eden bayrağın sıklıkla al (koyu turuncu/açık kırmızı) ipekten/kumaştan yapılması kırmızı rengin erken dönemlerden itibaren güç, iktidar ve hükümdarlıkla ilişkilendirildiğini düşündürmektedir. Ayrıca 19. yy. 'ın ortalarından itibaren padişah ve şehzade sancaklarında kullanılan ve Türkiye Cumhuriyeti kurulduktan sonra devletin resmi sembolü olan yıldız ve hilallî⁴¹ al bayrak da bu kapsamda düşünülebilir.

Kırmızı rengin güç ve iktidar ile olan sembolik ilişkisinin halk nezdinde de yer aldığı Oğuzların destanlarını konu alan Dede Korkut hikayelerinde de karşımıza çıkmaktadır. En erken bilinen yazılı kopyası 15. yy. 'ın ikinci yarısından olsa da bu

³⁶ Kırmızı boya ve tonlarının açıklaması için Celal Esad Arseven, "Kırmızı," *Sanat Ansiklopedisi* (İstanbul, 1943–1950), c. 2: s. 1070.

³⁷ Gökçe, "Osmanlı Dönemi Batı Anadolu Boyahaneleri," s. 116-121, 139, 208.

³⁸ BOA. Ali Emiri, III. Mustafa (AE. SMST), 354/28400.

³⁹ Gökçe, "Osmanlı Dönemi Batı Anadolu Boyahaneleri," s. 139.

⁴⁰ Orhan Fuat Köprülü, "Bayrak," *İA* c. 2: s. 401-20; Genç, "Türk İnanışları."

⁴¹ Hilalin sembolizmi ve bu sembolün Osmanlılar tarafından kullanımının tarihsel süreci için bkz. Ünver Rüstem, *From Auspicious Ornament to State Symbol: The Crescent Moon in Ottoman Art and Architecture*, *The Moon: A Voyage Through Time*, der. Christiane Gruber (Toronto: Aga Khan Museum, 2019), s. 45-55.

hikayelerin sözlü geleneğe 6-8. yy 'dan beri yer aldığı düşünülmektedir.⁴² Bu hikayelerde nişanlanma alameti olarak gelinin güveye kırmızı kaftan gönderdiği ayrıca hem nişan esnasında hem evlilik töreninde güveyin ve gelinin kırmızı kaftan giydiği ve de gelinin kırmızı duvağı olduğu görülür.⁴³ Bu gelenek bildiğimiz üzere Anadolu kültüründe oldukça uzun bir dönem devam etmiştir ve hatta halen kına gecelerinde gelinin kırmızı kaftan giymesi ve hem geline hem güveye kırmızı yemeni bağlanması adeti devam etmektedir. Önemli bir "geçiş ritüeli" (*rite of passage*) olan evlilik töreni kadının ve erkeğin onlara atfedilen toplumsal kimlikten bir yenisine geçtiği yani hem biyolojik/seksüel statülerinin hem de sosyal statülerinin değiştiği bir kültürel performanstır.⁴⁴ Bu törenlerde kullanılan imgeler ve gerçekleşen ritüeller evliliğin temsil ettiği üreme, soyun devamlılığı, güç/kudret kavramlarıyla yakın ilişkilidir.⁴⁵ Ve törenin odak noktasını teşkil eden gelin ve güveyin her ikisinin de kırmızı giymesi bu rengin güç, kudret ve iktidar kavramlarıyla olan sembolik bağını toplum nezdinde de ifade etmektedir.

Kırmızı rengin İslam dünyasındaki sembolik anlamlarını ele alan Marianna Shreve Simpson, İslam geleneğinin de takip ettiği antik Yunan astronomi biliminde kırmızının Mars gezeni ile özdeşleştiğini ve bu gezenin hem savaşçı hem aşk/aşık kavramlarını temsil ettiğini yazmaktadır.⁴⁶ Kırmızının bu ikili ve tezatlar içeren sembolik anlamlarının İslam coğrafyasının ünlü şairleri Rumi, Hafız, Cami, Nizami'nin eserlerinde de yer aldığı ve müelliflerin kırmızıyı ateş, alev, gündoğumu-günbatımı, gül-lale kavramlarıyla hem de şarap, kan, şehit kavramlarıyla özdeşleştirdiği görülmektedir.⁴⁷ İslam dünyasındaki resimli kitap geleneğinde 14.-16. yy' da üretilen resimli yazmalarda ünlü savaşçılar güç ve iktidarlarını temsilen çoğu zaman kırmızı renkte kıyafetlerde temsil edilmiştir. Örneğin 14. yy 'da resimlenen *Büyük Moğol Şahnâme*'sinde ve Nizami'nin (ö. 1214?) 15. Yüzyıl ortalarında resimlenen *Hamsé*'sinin *Heft Peyker (Yedi İklim)* isimli mesnevisinde efsanevi Sasanî kralı Bahram Gür tahtundayken, savaşırken ve avlanırken hep kırmızılar içinde resmedilmiştir.⁴⁸ Osmanlı dünyasında sultanların tören kaftanlarında da kırmızı ve tonlarının sıklıkla kullanılmasını ve bugün Topkapı

⁴² Orhan Şaik Gökyay, "Dede Korkut," *İA*, c. 9: s. 77-80; Gökyay, *Dedem Korkut'un Kitabı* (İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1973), s. 40, 53.

⁴³ Gökyay, *Dedem Korkut'un Kitabı*, s. 40, 53.

⁴⁴ "Geçiş ritüeli" kavramı ve türleri için bkz. Edward Muir, *Ritual in Early Modern Europe* (New York: Cambridge University Press, 1997), s. 19-54; Victor Turner, *The Ritual Process: The Structure and Anti-Structure* (New York: Aldine de Gruyter, 1995; ilk basım 1969). Kültürel performans tanımı için bkz. Milton B. Singer, *Traditional India: Structure and Change* (Philadelphia: American Folklore Society, 1959), s. xiii; Beverly Stoele ve Richard Bauman, "The Semiotics of Folkloric Performance," *The Semiotic Web: 1987*, der. Thomas A. Sebeok ve Jean Umiker-Sebeok (Berlin ve New York: Mouton de Gruyter, 1988), s. 585-600.

⁴⁵ Muir, *Ritual in Early Modern Europe*, s. 28-41.

⁴⁶ Simpson, "Why My Name is Red," s. 293.

⁴⁷ Simpson, "Why My Name is Red," s. 296.

⁴⁸ Simpson, "Why My Name is Red," s. 294-96.

Saray Müzesi koleksiyonunda yer alan kırmızı-altın kombinasyonu ile dokunmuş görkemli ipeki, kadife, çatma ve diba kaftanları Simpson aynı bağlamda yani kırmızı ve tonlarının güç/iktidar kavramları ile olan ilişkisi nezdinde yorumlar.⁴⁹ Yazar, ışığı çok iyi yansıtır dikkati giyen kişinin üzerine çeken bu kırmızı kaftanların Osmanlı sultanlarının gücünü ve otoritesini pekiştirdiğini ileri sürer. Ayrıca 13. yy ‘dan 15. yy. sonuna kadar İberya yarımadasında hüküm süren Nasrid sultanlarının da benzer şekilde resmî tören kıyafetlerinde kırmızının öne çıktığı görülmektedir.⁵⁰

Kırmızının hem İslam öncesi Türklerde hem de İslam coğrafyasındaki bazı kültürlerde güç ve iktidar kavramlarıyla ilişkilendirildiği aşikârdır. Peki acaba kırmızı ve tonlarının Osmanlı törenlerindeki ve resimli temsillerindeki kullanımı/manası tutarlı mıydı ve zaman içinde süreklilik göstermiş miydi? 16. Yüzyılın ikinci yarısı ve sonlarında sarayın hamiliğinde üretilen *Süleymannâme*, *Hünernâme*, *Şehnâme-i Selim Han*, *Şehinşahnâme* gibi resimli tarih kitaplarındaki cülus töreni ve av tasvirlerinde kompozisyonda yer verilen çadır, otağ, avlu gibi mekanların ikonografisinde ve resimlerde yer alan figürlerin kıyafetinde kırmızı renk ve tonları pek çok resimde belirgin olarak kullanılmıştır.⁵¹ Ancak törenlerin odak noktasını teşkil eden sultanın ikonografisine baktığımızda bazı tasvirlerde nakkâşların sultanları kırmızı tonlarda kaftanlarla ve bazen de çivit mavisi, sarı, beyaz, siyah vs. kaftanlar içinde resmettikleri görülmektedir. Yani bu dönem için dâhi standart bir ikonografiden bahsedilemez.

Bu resimli tarih kitaplarının haricinde, İstanbul’da yapılan en büyük halka açık tören olan 1582 sünnet şenliğini konu alan ve bugüne 427 adet minyatürlü sayfası ulaşan *Sûrnâme-i Hümayûn*’un (*sûrnâme*: Şenlik kitabı) isimli eserin resimli

⁴⁹ Tören kaftanlarının dokuma üsluplarının ve desenlerinin ayrıntılıca incelenmesi için Nurhan Atasoy, Walter B. Denny, Louise W. Mackie ve Hülya Tezcan, *İpek: The Crescent & Rose, Imperial Ottoman Silks and Velvets* (London: 2002), 21-154; ayrıca bkz. Nurhan Atasoy ve İrem Kanay, *Portraits and Caftans of the Ottoman Sultans* (New York, 2012). Tören kaftanlarının sembolik anlamı için Amanda Philips, “Ottoman Hilt Between Commodity and Charisma,” *Frontiers of Ottoman Imagination: Studies in Honor of Rhoads Murphey*, der. Marios Hadjianastasis (Leiden and Boston: Brill, 2015), 111-138.

⁵⁰ Simpson, “Why My Name is Red.”

⁵¹ *Süleymannâme* TSMK. H. 1517; *Hünernâme* c. 1, TSMK. H. 1523; *Şehnâme-i Selim Han* TSMK. A. 3595; *Şehinşahnâme* c.1 İÜK F. 1404; *Şehinşahnâme* c. 2 TSMK. B. 200. Bu eserlerin genel bir değerlendirmesi için bkz. Bağcı ve dğr. *Ottoman Painting*, s. 98-158; Emine Fetvacı, *Sarayın İmgeleri: Osmanlı Sarayının Gözleriyle Resimli Tarih*, çev. Nurettin Elhüseyni (İstanbul: Yapı Kredi, 2013). Tıpkıbasım olarak yayınlanan eserler için bkz. *Hünernâme: Minyatürleri ve Sanatçıları* (İstanbul: Doğan Kardeş Matbaacılık ve Sanayii A.Ş. Basımevi, 1969); Esin Atıl, *Süleymannâme: The Illustrated History of Süleyman the Magnificent* (Washington: National Gallery of Art; New York: H.N. Abrams, 1986). *Şehnâme-i Selim Han*’ın resimleri ve üretim süreci için Emine Fetvacı, “The Production of Şehnâme-i Selim Han,” *Muqarnas* 26 (2009): s. 263-315. *Şehinşahnâme* c. I ve c. II tıpkıbasım olarak henüz yayınlanmamıştır. Cülus töreni tasvirlerinin 17. yy başına kadar değerlendirilmesi için bkz. Zeynep Tarım Ertuğ, *XIV. Yüzyılda Osmanlı Devleti’nde Cülus ve Cemaat Törenleri* (Ankara: Kültür Bakanlığı, 1999); Tarım Ertuğ, “Depiction of Ceremonies in Ottoman Miniatures,” *Muqarnas* 27 (2010): s. 251-275.

kopyası da sultanın tören esnasındaki ikonografisi için ilginçtir. Tek bir kompozisyon haricinde bu eserin resimli tasvirlerinde sultan III. Murad standart olarak İbrahim Paşa Sarayı’nın balkonunda otururken ve gösterileri izlerken tasvir edilmiştir.⁵² Metinde sultanın tören esnasında giydiği kıyafetlerin rengi özellikle belirtilmese de çarpıcı şekilde bu tasvirlerin hepsinde sultan ve hatta şehzade kırmızı kıyafetler içinde resmedilmiştir: çoğu zaman tören kaftanı, kimi zaman da kaftanın içindeki uzun mintan kırmızı tonlarda boyanmıştır (Resim 1 & 2).⁵³ Ayrıca, kompozisyonlarda resmedilen başka figürlerin kıyafetlerinde de kırmızının bolca kullanıldığı görülür. Levnî ve İbrahim’in resimlediği, 1720 yılında İstanbul’da gerçekleşen sünnet şenliğini konu alan *Sûrnâme-i Vehbî*’nin iki resimli kopyası (TSMK. A. 3593, A. 3594) aynı bakış açısıyla incelendiğinde ise Sultan III. Ahmed’in ve yüksek rütbeli devlet ricalinin tören kaftanlarının türlü türlü renklerde tasvir edildiği görülmektedir (Resim 3 & 4).⁵⁴ Resimlerde sultan nadiren pembe, morumsu veya kırmızı kaftanla ve mintanla görülse de kırmızının en azından bu tasvirler söz konusu olduğunda sultanın tören kıyafetinde belirgin bir kullanımı yoktur. Vehbî’nin *sûrnâme* metninde ise sultanın tören kıyafetinin detayları, alay-ı hümayun anlatılarının haricinde, belirtilmez. Bu örneklerin gösterdiği üzere hem aynı dönem içinde üretilen farklı resimli tarih kitaplarını hem de farklı dönemlerdeki tasvirleri karşılaştırdığımızda, daha evvel de belirtildiği üzere, tören tasvirlerinde kırmızı ve tonlarının kullanımı için standart bir ikonografiden söz edilemez. Ancak tabii ki resimli tarih kitaplarındaki tören ikonografisi bağlamında kesin bir sonuca varmak için bu tasvirlerin metinlerinin de aynı şekilde incelenmesi gereklidir zira yukarıda bahsedildiği üzere kimi zaman metinlerde yazılı olarak ifade edilen renkler tasvirlerde farklı olarak resmedilmiştir.

⁵² TSMK. H. 1344. 1582 *sûrnâme* resimlerinin incelenmesi için bkz. Nurhan Atasoy, *1582 Sûrnâme-i Hümayun: Dügün Kitabı* (İstanbul: Koçbank, 1997); Sezer Tansuğ, *Şenlikname Düzeni* (İstanbul: De Yayınevi, 1961; İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993); Robert Elliot Stout, *The Sur-ı-Hümayun of Murad III: A Study of Ottoman Pageantry and Entertainment* (Ann Arbor: UMI, 1966); Derin Terzioğlu, “The Imperial Circumcision Festival of 1582: An Interpretation” *Muğarnas* 12 (1995): s. 84-100. *Sûrnâme-i Hümayûn* metni için İntizâmî, *Sûrnâme-i Hümayûn*, haz. Mehmet Arslan, *Osmanlı Saray Dügünleri ve Şenlikleri*, c. 2 (İstanbul: Sarayburnu, 2008); Gisela Prochazka-Eisl, *Das Sûrnâme-i Hümayun: die Wiener Handschrift in Transkription, mit Kommentar und Indices Imprint* (İstanbul: İsis, 1995).

⁵³ İlk örnek daha baskın olup, dış kaftanın başka renklerde olduğu örnekler diğerine nazaran oldukça azdır. İkinci örnek için bkz. TSMK. H. 1344, vr. 27a, 31a, 49a, 181a, 286a, 294a, 393a.

⁵⁴ TSMK. A. 3593; A. 3594. Levnî’nin resimlediği surnâmenin resimlerinin incelenmesi için bkz. Esin Atıl, *Levnî and the Sûrnâme: The Story of an Eighteenth-Century Ottoman Festival* (İstanbul: Koçbank, 1999). İki resimli kopyanın resimlerinin karşılaştırmalı olarak incelenmesi ve resim-metin-arşiv belgesi ilişkisi için Sinem Erdoğan İşkorkutan, *The 1720 Imperial Circumcision Celebrations in Istanbul: Festivity and Representation in the Early Eighteenth Century* (Brill: Leiden ve Boston, 2020). Vehbî *sûrnâmesinin* metni için Seyyid Vehbî Efendi, *Sûrnâme-i Vehbî*, haz. Mertol Tulum, *Sûrnâme: Sultan Ahmet’in Dügün Kitabı* (İstanbul: Kabcacı, 2008); haz. Arslan, *Osmanlı Saray Dügünleri*, c. 3.

Yukarıda zikredilen soruya kesin bir cevap verebilmek için diyakronik bir metot ile en azından 16. yüzyıldan başlayarak 19. yy. başına kadar farklı birincil kaynakların (ör. resimli temsillerin, törenleri ele alan tarih kitaplarının, hazineye alınan/gelen hılatları listeleyen arşiv belgelerinin vs.) karşılaştırmalı olarak incelenmesi gerekmektedir. Şüphesiz bu inceleme mevcut yazının kapsamını şu aşamada aşmaktadır. Ancak sadece 1582 ve 1720 şenliklerini konu alan *sûrnâmelerin* resimlerindeki tören kıyafeti tasvirlerini kıyaslamamız bile bizlere renklerin manâlarının ve kullanım alanlarının kültürden kültüre değişmesi gibi aynı kültürde de zaman içinde değişkenlik gösterebileceğini düşündürmektedir. Zira belki de 1720 şenliğini konu alan *sûrnâme* resimlerinde kırmızı ve tonlarının 1582 şenliği *sûrnâmesindeki* kadar çok kullanılmamış olması 18. yy 'da kırmızının yanı sıra başka renklere de benzer anlamlar yüklediğini ifade ediyordu. Veya belki de kırmızının sembolik anlamı aynı kalmıştı ancak bu dönemde nakkâşlar sahneleri resmederken kırmızı tonlar yerine başka renkler tercih ediyordu. Hepsinin haricinde başka bir olasılık bu durumun malzemelerin tedarik süreci ve boya fiyatlarıyla ilişkili olmuş olabileceğidir. Şu aşamada kesin bir cevap veremeyecek olsak da Osmanlı dünyasında nakkâşların renk yelpazesini ve renklerin türlü anlamlarını düşünürken tarihsel bağlam ve zaman içinde meydana gelebilecek kültürel, sanatsal, iktisadi değişimleri de göz önünde bulundurmamız gerekmektedir.

Boyalarn Hiyerarşisi veya Boya Fiyatlarının Düşündürdükleri

Tablo 2 bizlere 1705/1706-1785/1786 (Hicri 1117-1200) yılları arasındaki zaman dilimi içinde sarayın nezaret ettiği veya direkt yürüttüğü mimari projelerde nakkâşların sıklıkla kullandıkları boyalarn fiyatlarındaki farklılıkları ve değişimi göstermektedir. Bu tabloyu incelerken bazı genel çıkarımlar yapmak mümkündür. Öncelikle aynı isimde olan bazı boyalarn kalitelerine göre birkaç farklı çeşidinin yani boylar arasında bir tür hiyerarşinin olduğu görülmektedir ve bu kalite farklı boyalarn fiyatlarında da gözlemlenmektedir. Örneğin koyu kırmızı bir tonda olan la'linin üç farklı çeşidi karşımıza çıkmaktadır: la'li, la'li frengi ve çökük la'li. Tablo 2'de gördüğümüz üzere 1720 (1132) yılında la'li boyanın 1 dirhemi 120 akçeye, 1722 (1134) yılında ise 160 akçeye alınmıştır yani bu oldukça pahalı bir boyadır. Buna nazaran ithal olduğunu anladığımız frengi la'li boya daha ucuzdur zira dirhemi 1722 (1134) yılında 20 akçeye alınmıştır. Çökük la'li olarak ifade edilen boya ise 1735/36 (1148) yılında vukiyyesi (1 vukiyye=400 dirhem) 140 akçeye alınmıştır yani üç boya arasında en ucuz olan bu boyadır.⁵⁵ Çökük kelimesi *Kamus-ı Türkî*'ye göre çamurlaşmış, bulanık manasını taşımaktadır. Kelimenin anlamını ve fiyatını göz önüne bulduğumuzda çökük la'linin bulanık görünen bir kırmızı

⁵⁵ Ölçüler için Halil İnalçık'ın tablosu baz alınmıştır. Buna göre 1 vukiyye=400 dirhem. Bkz. Halil İnalçık, "Weights and Measures," *An Economic and Social History of the Ottoman Empire 1300-1914*, der. Halil İnalçık ve Donald Quataert (Cambridge, 1994), s. 987-94.

tonda olduğunu düşünebiliriz.⁵⁶ Aynı şekilde beyaz renkte olan isfıdaç isimli boyada da isfıdaç, frengi isfıdaç ve kaba isfıdaç isminde üç farklı türle karşılaşırız. İsfıdaç ve ithal olan frengi isfıdaç arasında yıllar bazından büyük bir fiyat farkı gözlemlenirse de kaba isfıdaçın diğer türlere nazaran daha ucuz olduğu görülmekte. Kaba kelimesi 17. yüzyıldaki karşılığı yoğun ve galizdir buradan hareketle bu türün de daha az kaliteli olan bir tür olduğunu düşünmek yanlış olmayacaktır.⁵⁷

Lacivert ve çivit boyalarda da kalitelere göre fiyatlandırılan pek çok farklı tür olduğu görülmektedir. Aralarında en ucuz olan lacivert isimli boya olurken, ardından lacivert-i çivit ve sonra ince lacivert gelmektedir. Bedahşi lacivert ise Tablo 2'de görüldüğü üzere 1722 (1134) yılında 1 dirhemi 360 akçeden alınmıştır yani diğer bütün boyalara nazaran oldukça pahalıdır. Bedahşi lacivert Kuzey Afganistan'ın Bedahşan isimli bölgesinden çıkarılan yarı değerli bir taşın (*lapis lazuli*) üretilen, koyu lacivert tonda olan ve solmayan çok değerli bir boyadır ki genelde tezhiplerde ve minyatürlerde kullanılırdı. Bu boya Vehbi *sûrnâmesinin* resimli kopyaları için tedarik edilmiştir.⁵⁸ Bu boyanın aşırı pahalı olmasının ele aldığımız mimari projelerde onun yerine lacivert boyanın diğer türlerinin tercih edilmesine sebebiyet verdiğini düşünebiliriz. Mavi renkteki çivit boyalarda ise mor tondaki benefşe-i çivit en ucuz olurken, çivit, çivit-i Lahor ve çivit-i Beç boyaların ortalama 1 dirhemini 2 akçeye satın alındığı görülüyor. Genel hatlarıyla bakıldığında lacivert ve çivit boyaların türlerinin epey pahalı olduğu göze çarpmaktadır.

Tabloda görülen fiyatların yıllar içindeki değişime bakacak olursak sülügen, lök, lacivert gibi bazı boyaların fiyatlarının yüzyıl başından sonuna kadar neredeyse stabil olduğu gözlemlenirken bazı boyalarda ise ciddi fiyat dalgalanmaları olduğu aşıkardır. Bu fiyat değişiminin sebebini ele almak makaledeki konumuzu teşkil etmese de bu durum üretim koşulları, tedarik süreci, piyasa arz-talep dengeleri gibi pek çok hususa bağlı olabilir. Bunun yanı sıra bu tablodaki fiyatları değerlendirirken boyaların kullanım alanı da göz önünde bulundurulmalıdır. Örneğin resimli *sûrnâme* kopyaları için tedarik edilen boyalar (Tablo 2'de 1134 yılına tekabül etmektedir) dışındaki diğer bütün boyalar mimari projeler için temin edilmiştir ki bu farklılık satın alınan boya miktarlarına da yansımıştır. *Sûrnâme* projesi için 1 vukiyye isfıdaç, 1 vukiyye sülügen-i frengi, 50 dirhem çengâr-ı frengi, 30 dirhem la'li frengi temin edilmişken, 1723/24 (1135) yılında Eyüp'te yapılan Valide Sultan'ın yalıları için 489 vukiyye isfıdaç, 1245 vukiyye sülügen-i frengi, 77 vukiyye

⁵⁶ Şemseddin Sami, *Kamus-ı Türkî (Latin Harfleriyle)*, haz. Raşit Gündoğan, Niyazi Adıgüzel, Ebul Faruk Önal (İstanbul: İdeal, 2018), s. 411.

⁵⁷ Mertol Tulum, *XVII. Yüzyıl Türkçesi ve Söz Varlığı: Meninski'nin Thesaurus'u ve XVII. Yüzyıl İstanbul Türkçesi* (Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2011), s. 1069.

⁵⁸ Derman, "Sûrnâmenin Resimlendirilmesine Dair."

çengâr satın alınmıştır.⁵⁹ Aradaki miktar farkından anlaşılacağı üzere, mimari projeler için kilolarca boya tedarik edilmesi gerekirken, pek tabii resimli kitap için çok daha az miktarlar yeterli olmuştur. Fiyatları değerlendirirken tedarik edilen miktarların büyüklüğünün de boya fiyatlarını etkilemiş olabileceği göz önünde bulundurulabilir.

Tablodaki fiyatlar incelendiğinde ithal olan boyaların çoğu durumda yerli boyalarla aynı fiyatta olduğu veya bir parça daha ucuza alınmış olduğu görülmektedir. Çivit, isfıdaç, la'î, sülügen boyaların ithal olan türlerinin fiyatlarına bakarak bu çıkarımı yapmak mümkündür. Bu duruma istisna olarak çengâr ve ohra verilebilir. Çengâr-ı frengi ve Acem çengârı isimli bakır içerikli yeşil boyaların ve koyu sarı renkteki frengi ohranın, yerli türlerine nazaran çok daha pahalı olduğu görülmektedir. Projelerde yerli boyaların yanı sıra ithal boyaların da tercih edilmesinin bu boyaların kalitesi veya spesifik tonları sebebiyle olduğunu düşünebiliriz.

Bu tabloda görülen ve konumuzu teşkil eden bütün boyalar yüksek sosyal ve ekonomik profile sahip hamilerin projeleri için tedarik edilmiştir ve görüldüğü üzere bu projelerde oldukça pahalı olan boyalar kullanılmıştır. Tablo 2'de görüldüğü üzere kırmızı tonlardaki la'î, zencefre, lök, bakır içerikli yeşil boya çengâr-ı frengi, tabii bir mavi boya olan çivit ve koyu sarı tondaki frengi ohra gibi oldukça yüksek fiyatlı boyalar ve za'feran (safran) gibi çok pahalı olan ve boya yapımında kullanılan malzemeler nakkâşlar için, üstelik çok yüksek miktarlarda tedarik edilmiştir. Bu pahalı olan boyaların yanı sıra projelerde turuncumsu-sarı tonlardaki putalamba, zerdeçav, aşu boya, ayrıca isten yapılan bir siyah mürekkep olan dude ve yeşil boya gibi oldukça ucuz boyalar da kullanılmıştır. Peki bu durumu nasıl yorumlamamız gerekir? Elit diyebileceğimiz hamilerin projelerinde bu kadar ucuz olan boyalar neden diğerlerinin yanında kullanılmıştır? Öncelikle bu boyaların tonları sebebiyle tercih edilmiş olması düşünülebilir. Ayrıca ucuz olmaları sebebiyle bu boyaların farklı boyalar ve renkler hazırlanırken kullanılmaları veya duvarlarda, boyanacak yüzeylerde baz/astar olarak kullanılmış olmaları da mümkündür. Ancak bunların dışında bir başka ihtimal bu durumun belki de boyama veya tezyin geleneğiyle hatta her ikisinin yanında coğrafya ile bağlantılı olabileceğidir. Boya tercihinde her zaman fiyatların ve hamilerin statüsünün belirleyici olmadığını Cherly Porter'ın 14. yy sonlarında Memlük sultanı Şaban'ın hamiliğinde Kahire'de hazırlanan tezhipli ve çok büyük boyutlu Kuran-ı Kerim kopyaları üzerinde yaptığı analiz çarpıcı biçimde göstermektedir.⁶⁰ Porter'ın yaptığı kimyasal renk analizi sonucunda yazmalardaki altın varakların üzerinde kullanılan parlak kırmızı boyanın aspir/yalancisafran (*safflower*) olarak bilinen bir organik boya olduğunu ortaya

⁵⁹ Sırasıyla: AE. SAMD. III 7/591; TSMA. d. 5000, vr. 2b.

⁶⁰ Cherly Porter, "Color Analysis and The Roles of Economics, Geography, And Tradition in the Artist's Choice of Color in Manuscript Painting," *And Diverse Are Their Hues: Color in Islamic Art and Culture*, der. Jonathan Bloom ve Sheila Blair (New Haven, 2011), s. 204-221.

çıkıştır. Porter bu noktada, bu kıymetli yazmada neden o dönem çok daha pahalı ve prestijli olan, Mısır'da ticareti yaygın olarak yapılan lök boyanın yerine çok ucuz olan ve oldukça da zor bir üretim aşaması olan aspir/yalancısafra'nın kullanılmış olabileceğini sorar ve bu organik boyanın kullanımının kökenin Mısır'da çok eskilere dayanmış olmasının ve geleneğin devamlığının muhtemel sebepler olabileceğini söyler.⁶¹ Bu örnek bizlere nakkâşların kullandıkları boyaları ve malzemeleri değerlendirirken fiyat, hami-statü, proje mahiyeti, dönem gibi önemli etkenlerin yanı sıra gelenek, teknik, hatta coğrafya gibi faktörleri de hesaba katmamız gerektiğini açıkça göstermektedir.

Sonuç: Nakkâşlar ve Elvân Boyalar

Bu yazıda bina emniyeti defterleri, muhasebe defterleri ve Topkapı Sarayı arşivi evrakı ve defterlerinden hareketle 18. Yüzyılda şehirli nakkâşların sarayın hamiliğinde gerçekleşen veya denetlenen projelerde sıklıkla kullandıkları boyaların isimleri, türleri ve boya hazırlarken kullandıkları yardımcı malzemeler ele alınmıştır. Yazının sonunda verilen tabloda açıklamalarıyla verilen boya ve malzeme isimlerinin literatürde boya, nakış, tezyin gibi konularda yapılacak olan yeni çalışmalarda araştırmacılara kolaylık sağlaması amaçlanmaktadır. Boya ve malzemelerin isim ve açıklamalarının yanı sıra bu yazıda nakkâşların renk paletinin düşünülmesi bir diğer odak noktasını oluşturmuştur. Bu bağlamda projelerde kullanılan renkler, renklerin tonları ve bazı renklerin Osmanlı maddi, görsel dünyasındaki olası sembolik anlamları tartışılmıştır. Kırmızı ve tonlarının belirgin kullanımından yola çıkarak bu rengin ve tonlarının Türk ve İslam geleneğindeki türlü anlamları ele alınıp, kırmızı tonların Osmanlı saray törenlerinde ve tören temsillerindeki görünürlüğüne değinilmiştir. Elbette farklı renklerin erken modern Osmanlı dünyasındaki sembolik anlamlarını anlamak ve bu anlamların zaman içindeki değişimini veya sürekliliğini incelemek bu hususta çok daha geniş çaplı ve farklı kaynakların karşılaştırmalı olarak inceleneceği diyakronik araştırmalar ve ayrıca farklı kültürle ile olan bağlantıları ele alacak spesifik örnekler üzerine odaklanan kültürlerarası (*cross-cultural*) incelemeler yapmayı gerektirmektedir. Ve bu yazının amaçlarından biri de Osmanlı maddi ve görsel kültürünün önemli bir unsuru olan boyalara ayrıca boya kullanımı ve renk meselesinin bu bağlamlarına dikkat çekmektir. Son bölümde ise belgelerden hareketle boyaların yüzyıl içindeki fiyatları ele alınarak aynı isimde ancak farklı kalitede olan boyalar ve bunların isimleri, ithal edilen ve yerli boyalar arasındaki fiyat skalası ve bazı boyaların fiyat değişimi incelenmiştir. Nihai olarak boyaların hiyerarşisinde fiyatları sebebiyle en alta yer alan ucuz boyaların kullanımı ve bu kullanım bizlere düşündürdükleri tartışılmıştır. Bu yazıda kısaca değinildiği üzere nakkâşların kullandıkları boyaları araştırmak maddi kültür, kültür tarihi ve iktisat tarihi alanlarına giren pek çok

⁶¹ Porter, "Color Analysis," 214-220.

soruyu beraberinde getirirken; boya/renk sembolizmini düşünmek ise sanat tarihi, antropoloji ve performans çalışmaları alanlarıyla bağlantılıdır. Ve ancak bu konuda yapılacak yeni araştırmalar neticesinde boya ve renk meselesinin farklı yönlerini anlamamız mümkün olacaktır.

Kaynaklar

Arşiv Kaynakları

BOA. DBŞM. BNE. d. 15919
BOA. D. BŞM. BNE. d. 15881
BOA. D. BŞM. d. 3145
BOA. MAD. d. 5478
BOA. MAD. d. 1284
BOA. MAD. d. 4729
BOA. AE. SAMD. III 7/591
BOA. AE. SMHD. 146/1095
BOA. AE. SMST. 354/28400
BOA. D. BŞM. SRH. 7/14; 2/5; 8/64
TSMA. d. 5000
TSMA. d. 9498
TSMA. d. 803
TSMA. d. 4213
TSMA. e. 613/48

Yazma Eserler

TSMK. A. 3593
TSMK. A. 3594
TSMK. H. 1344
TSMK. H. 1517
TSMK. H. 1523
TSMK. B. 200
TSMK. A. 3595
TSMK. H. 1563
İÜK F. 1404

Yayınlanmış Birincil Kaynaklar

- Evliya Çelebi. *Evliya Çelebi Seyahatnâmesi*. Haz. Orhan Şaik Gökyay. C. 1. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1996.
- Gökyay, Orhan Şaik. *Dedem Korkut'un Kitabı*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1973.
- Hünernâme: Minyatürleri ve Sanatçıları*. İstanbul: Doğan Kardeş Matbaacılık ve Sanayii A.Ş. Basımevi, 1969.
- İbrahim Efendi. Nefeszâde. *Gülzâr-ı Savab*. Der. Kılıslı Muallim Rifat. İstanbul: Rifat Güzel Sanatlar Akademisi Neşriyatı, 1939.
- Kütükoğlu, Mübahat. *Osmanlılarda Narh Meselesi ve 1640 Tarihli Narh Defteri*. İstanbul: Enderun Kitabevi, 1983.
- . “1009 (1600) Tarihli Narh defterine göre İstanbul'da Çeşitli Eşya ve Hizmet Fiyatları.” *Tarih Enstitüsü Dergisi* 9 (1978): 1–85.
- İntizâmî, *Sûrnâme-i Hümayûn*. Haz. Mehmet Arslan. *Osmanlı Saray Düğünleri ve Şenlikleri*, c. 2. İstanbul: Sarayburnu, 2008.
- Seyyid Vehbi Efendi. *Sûrnâme-i Vehbi*. Haz. Mertol Tulum. *Sûrnâme: Sultan Ahmet'in Düğün Kitabı*. İstanbul: Kabcacı, 2008.
- . *Sûrnâme-i Vehbi*. Haz. Mehmet Arslan, *Osmanlı Saray Düğünleri ve Şenlikleri*, c. 8. İstanbul: Sarayburnu, 2008.
- Şemseddin Sami, *Kamus-ı Türki (Latin Harfleriyle)*. Haz. Raşit Gündoğdu, Niyazi Adıgüzel, Ebul Faruk Önal. İstanbul: İdeal, 2018; ilk basım 2011.
- Thackston, Wheeler. “Treatise on Calligraphic Arts: A Disquisition on Paper, Colours, Inks, and Pens by Simi of Nishapur.” *Intellectual Studies on Islam: Essays Written in Honour of Martin B. Dickson*. Der. Michel Mazzaoui ve Vera MoreeN, 219–228. Salt Lake City: University of Utah Press, 1990.

İkincil Kaynaklar

- Acıpinar, Mikail. “Osmanlı Dönemi Batı Anadolu Boyahaneleri: İzmir Örneği.” *II. Uluslararası Akdeniz Sanat Sempozyumu Doğal Boya Sempozyumu Çalıştayı Sergisi Sempozyum Bildirileri*. Der. Menekşe Suzan Teker, 152–162. Antalya: Akdeniz Üniversitesi Basımevi, 2017.
- Akcan, Sakine. “17. Yüzyılda Osmanlı Devleti'nde Ehl-i Hiref-i Hassa Teşkilatı Birimleri ve Yapısal Özellikleri.” Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi, 2018.
- Aksoy, Aslı. “Yün Liflerinin Boyanmasında Kullanılan Boya Bitkileri, Elde Edilen Renkler ve Kaynaklarda Yer Alan Boya Reçeteleri.” Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir, Dokuz Eylül Üniversitesi, 1999.
- Akyüz, Hüseyin. “Hz. Peygamberin Hadislerinde Renklerin Dili.” *Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 41 (2014): 374–397.
- Arseven, Celal Esad. *Sanat Ansiklopedisi*, 4 cilt. İstanbul, 1943–1950.
- Artan, Tülay. “Architecture as a Theatre of Life: Profile of the Eighteenth Century Bosphorus.” Yayınlanmamış Doktora Tezi, Massachusetts Institute of Technology, 1989.
- . “Arts and Architecture.” *The Cambridge History of Turkey: The Later Ottoman Empire, 1603-1839*. Der. Suraiya Faroqhi, 408–480. New York: Cambridge University Press, 2006.

- . “Istanbul in the 18th Century: Days of Reconciliation and Consolidation.” *From Byzantium to Istanbul: 8000 Years of a Capital*. Der. şevki Koray Durak, 300–313. İstanbul: Sakıp Sabancı Museum, 2010.
- Atasoy, Nurhan. *1582 Sûrnâme-i Hümayun: Düğün Kitabı*. İstanbul: Koçbank, 1997.
- , Walter B. Denny, Louise W. Mackie ve Hülya Tezcan. *İpek: The Crescent & Rose, Imperial Ottoman Silks and Velvets* (London: 2002).
- ve İrem Kınay. *Portraits and Caftans of the Ottoman Sultans*. New York, 2012.
- Atıl, Esin. *Süleymanname: The Illustrated History of Süleyman the Magnificent*. Washington: National Gallery of Art; New York: H.N. Abrams, 1986.
- . *Levni and the Sûrnâme: The Story of an Eighteenth-Century Ottoman Festival*. İstanbul: Koçbank, 1999.
- Bağcı, Serpil. “İslam Toplumlarında Matemi Simgeleyen Renkler: Mavi, Mor, Siyah.” *Cimetières et traditions funéraires dans le monde islamique / İslam Dünyasında Mezarlıklar ve Defin Gelenekleri*. Der. J-L. Bacqué-Grammont ve Aksel Tibet, 2 cilt, C. 2, 163–68. Ankara, 1996.
- . Filiz Çağman, Günsel Renda, ve Zeren Tanındı. *Ottoman Painting*. Çev. Ellen Yazar. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 2010.
- ve Zeren Tanındı. “The Ottomans, From Mehmed II to Murad III Art of the Ottoman Court.” *Turks: A Journey of A Thousand Years, 600-1600*. Der. David J. Roxburgh, 262–375; 433–70. London: Royal Academy of Arts, 2005.
- Bloom, Jonathan ve Sheila Blair. “Introduction.” *And Diverse Are Their Hues: Color in Islamic Art and Culture*. Der. Jonathan Bloom ve Sheila Blair, 1–52. New Haven, 2011.
- Canatar, Mehmet. “Osmanlılarda Bitkisel Boya Sanayii ve Boyahaneler Üzerine.” *Osmanlı Araştırmaları* 18 (1998): 89–104.
- Çağman, Filiz. “Ahmed Karahisârî’ye Atfedilen Ünlü Kur’an-ı Kerim.” 9. *Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi: Bildiriler*. Ankara, 1995, n. 1: 521–527.
- . “Mimar Sinan Döneminde Saray’ın Ehl-i Hıref Teşkilatı.” *Mimar Sinan Dönemi Türk Mimarlığı ve Sanatı*. Der. Zeki Sönmez, 73–77. İstanbul: İř Bankası, 1988.
- Derman, Uğur. “Sûrnâmenin Resimlendirilmesine Dair Bir Belge.” *XIV. Türk Tarih Kongresi, Ankara, 9-13 Eylül 2002: Kongreye Sunulan Bildiriler*. C. 2, b. 2, 1525–1531. Ankara: Türk Tarih Kurumu, 2005.
- Erdoğan İşkorkutan, Sinem. “Chasing Documents at the Ottoman Archive: An Imperial Circumcision Festival Under Scrutiny.” *The Medieval History Journal* 22, n.1 (2019): 156–181.
- . “Nağils and Candy Gardens in the 1720 Ottoman Imperial Circumcision Festival.” *Muğarnas* 37 (2020): 179–208.
- . *The 1720 Imperial Circumcision Celebrations in Istanbul: Festivity and Representation in the Early Eighteenth Century*. Brill: Leiden ve Boston, 2020.
- Fetvacı, Emine. *Sarayın İmgeleri: Osmanlı Sarayının Gözüyle Resimli Tarih*. Çev. Nurettin Elhüseyni. İstanbul. Yapı Kredi, 2013.
- . “The Production of Şehname-i Selim Han.” *Muğarnas* 26 (2009): 263-315.
- Gage, John. *Color and Culture: Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*. Thames & Hudson, 1995.

- Genç, Mustafa. "Başbakanlık Osmanlı Arşivi Belgelerinde Cehri ve Kök Boya ile İlgili Bazı Kayıtlar." *Art-e Sanat Dergisi* 7 (2014): 174–212.
- Genç, Reşat. "Türk İnanışları ile Millî Geleneklerinde Renkler ve Sarı-Kırmızı-Yeşil." *Erdem: Atatürk Kültür Merkezi Dergisi* 9, n. 27 (1997): 1075-1110.
- Gökçe, Turan. "Osmanlı Dönemi Batı Anadolu Boyahaneleri ve Üretim Endüstrisinin Araştırılması." Tübitak Proje no: 114K291.
- Gökay, Orhan Şaik. "Dede Korkut." *İA*, c. 9: 77–80.
- Hamadeh, Shirine. *The City's Pleasures: Istanbul in the Eighteenth Century*. Seattle and London: University of Washington Press, 2008.
- Işın, Priscilla Mary. *Osmanlı Mutfak Sözlüğü*. İstanbul: Kitap Yayınevi, 2010.
- İnalçık, Halil. "Weights and Measures." *An Economic and Social History of the Ottoman Empire 1300–1914*. Der. Halil İnalçık ve Donald Quataert, 987–94. Cambridge, 1994.
- Kağıtçı, Mehmet Ali. "Boya." *İktisat ve Ticaret Ansiklopedisi*. C. 3, 87–92. İstanbul, 1948.
- Kazan, Hilal. "Ehl-i Hıref Defterlerinde Katipler (Cema'at-i katiban-ı kütüb)." Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi, 1999.
- Köprülü, Orhan Fuat. "Bayrak." *İA*. C. 2: 401–20.
- Küpelî, Özer ve Mikail Acıpınar. "Osmanlı Dönemi Manisa Boyacı Esnafı." *Geçmişten Günümüze Manisa Şehzade II. Mehmet ve Manisa Tarihi*, 539–556. Manisa: Celal Bayar Üniversitesi Basımevi, 2018.
- Lacey, Pippa. "Imperial Purple: Colour, Value and Identity in Late Antiquity and the Byzantium Empire." Yayınlanmamış Master Tezi. Norwich: University of East Anglia, 2006.
- Meriç, Rıfki Melül. *Türk Nakış Sanatı Tarihi Araştırmaları, I Vesikalar*. Ankara: Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi, 1953.
- . *Türk Cilt Sanatı Tarihi Araştırmaları I, Vesikalar*. Ankara: Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi, 1954.
- Muir, Edward. *Ritual in Early Modern Europe*. New York: Cambridge University Press, 1997.
- Necipoglu, Gülru. *Architecture, Ceremonial and Power: The Topkapı Palace in the Fifteenth and Sixteenth Centuries*. New York and Cambridge, MA, 1991.
- Porter, Cherly. "Color Analysis and The Roles of Economics, Geography, And Tradition in the Artist's Choice of Color in Manuscript Painting." *And Diverse Are Their Hues: Color in Islamic Art and Culture*. Der. Jonathan Bloom ve Sheila Blair. s. 204–221. New Haven, 2011.
- Philips, Amanda. "Ottoman Hilat Between Commodity and Charisma." *Frontiers of Ottoman Imagination: Studies in Honor of Rboads Murphey*. Der. Marios Hadjianastasis. s. 111–138. Leiden and Boston: Brill, 2015.
- Prochazka-Eisl, Gisela. *Das Sürnâme-i Hümayun: die Wiener Handschrift in Transkription, mit Kommentar und Indices Imprint*. İstanbul: Isis, 1995.
- Redhouse, James. *A Turkish and English Lexicon*. İstanbul: Çağrı, 2001.
- Renda, Günsel. "18. Yüzyıl Osmanlı Minyatüründe Yeni Konular: Topkapı Sarayı'ndaki Hamse-i Atayî'nin Minyatürleri." *Bedrettin Cömert'e Armağan Kitabı*, 481–496. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Fakültesi Beşeri Bilimler Dergisi, Özel Sayı, 1980.

- . “An Illustrated 18th Century Hamse in the Walters Art Gallery.” *Journal of the Walters Art Gallery* 39 (1981): 15–32.
- Rüstem, Ünver. “From Auspicious Ornament to State Symbol: The Crescent Moon in Ottoman Art and Architecture.” *The Moon: A Voyage Through Time*. Der. Christiane Gruber, s. 45–55. Toronto: Aga Khan Museum, 2019.
- . *Ottoman Baroque: The Architectural Refashioning of Eighteenth-Century Istanbul*. Princeton: Princeton University Press, 2019.
- Simpson, Marianne Shrive. “Why My Name Is Red: An Introductory Inquiry.” *And Diverse Are Their Hues: Color in Islamic Art and Culture*. Der. Jonathan Bloom ve Sheila Blair, 273-303. New Haven, 2011.
- Singer, Milton B. *Traditional India: Structure and Change*. Philadelphia: American Folklore Society, 1959.
- Stoelje, Beverly ve Richard Bauman. “The Semiotics of Folkloric Performance.” *The Semiotic Web: 1987*. Der. Thomas A. Sebeok ve Jean Umiker-Sebeok, 585–600. Berlin and New York: Mouton de Gruyter, 1988.
- Stout, Robert Elliot. *The Sur-ı-Hümayun of Murad III: A Study of Ottoman Pageantry and Entertainment*. Ann Arbor: UMI, 1966.
- Tansuğ, Sezer. *Şenlikname Düzeni*. İstanbul: De Yayınevi, 1961; İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993.
- Tarım Ertuğ, Zeynep. XIV. Yüzyılda Osmanlı Devleti'nde Cülus ve Cenaze Törenleri. Ankara: Kültür Bakanlığı, 1999.
- . “Depiction of Ceremonies in Ottoman Miniatures.” *Muqarnas* 27 (2010): 251-275.
- Terzioğlu, Derin. “The Imperial Circumcision Festival of 1582: An Interpretation” *Muqarnas* 12 (1995): 84-100.
- Tulum, Mertol. XVII. Yüzyıl Türkçesi ve Söz Varlığı: Meninski'nin Thesaurus'u ve XVII. Yüzyıl İstanbul Türkçesi. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2011.
- Turner, Victor. *The Ritual Process: The Structure and Anti-Structure*. New York: Aldine de Gruyter, 1995; ilk basım 1969.
- Uluskan, Murat. “İstanbul'un Yapı Sanatkarları: Nakkâşlar ve Sıvacılar (1700-1838).” *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi* 28 (2013): 11–50.
- Uzunçarşılı, İsmail Hakkı. “Osmanlı Sarayında Ehl-i Hiref (Sanatkâr) Defterleri.” *Belgeler* 11, n. 15 (1986): 23-76.
- Yaman, Bahattin. *Osmanlı Saray Sanatkarları: 18. Yüzyılda Ehl-i Hiref*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2008.

Tablo 1. Belgelerde Sıklıkla Görülen Nebati & Kimyevi Boyalar ve Boya Hazırlamakta Kullanılan Yardımcı Malzemeler

İsim	Açıklama
Sülügen	Kurşun oksitten yapılan kırmızı boya.
Sürh	Kırmızı renkteki lök ile loturun karıştırılmasından elde edilen parlak kırmızı boya. ⁶²
Zencefre	Civa sülfürden yapılan parlak kırmızı renkteki boya.
Gülbahar	Kırmızı renkteki lök ve safranın karıştırılması ile elden edilen gül rengidir. ⁶³
Kırmız	Kırmız böceğinden elde edilen kırmızı boya.
Lök	Esmer kırmızı renkli Hint zatkından yapılan bir nebati boyadır. Kâğıt, halı, kilim, iplik boyamada yaygın olarak kullanılırdı. Ayrıca farklı renk tonlarının hazırlanmasında sıklıkla kullanılırdı. ⁶⁴
Al	Açık kırmızı, turuncumsu tonda olan boya.
La'î	Kırmız böceği kullanarak hazırlanan, parlak koyu kırmızı-mor tondaki boya. ⁶⁵
Çökük La'î	Çökük kelimesi <i>Kamus-ı Türki</i> 'ye göre bulanık ve çamurlaşmış manasındadır. Buradan hareketle çökük la'î parlak olmayan, daha az kaliteli boyayı ifade etmelidir. ⁶⁶
İsfıdâç	Üstübeç de denilen, kurşun oksitten yapılan beyaz renkte ve çok eskiden beri kullanıldığı bilinen bir boya.
Ohra/Sarı Ohra	Fransızcadaki <i>ochre</i> kelimesinden türetilen demir oksit içerikli koyu sarı/turuncumsu tondaki tabii boyadır.
Zaferan	Safran kullanılarak elde edilen koyuca sarı boya. Hem yemeklerde hem kâğıt vs. boyamada kullanılırdı.

⁶² Thackston, "Treatise on Calligraphic Arts," s. 220.

⁶³ Age.

⁶⁴ Bkz. Arseven, *Sanat Ansiklopedisi*, c. 3: s. 1216; 1244; Gökçe, "Osmanlı Dönemi Batı Anadolu Boyahaneleri," 88-90.

⁶⁵ Arseven, *Sanat Ansiklopedisi*, c. 3: s. 1217.

⁶⁶ Şemseddin Sami, *Kamus-ı Türki*, s. 411; Tulum, *XVII. Yüzyıl Türkçesi*, s. 536.

İsim	Açıklama
Zerdeçav/çöv	Zerdeçal olarak bilinen nebatın köklerinden elde edilen sarı boyadır. Pamuklu, yünlü kumaşların boyanmasında sıklıkla kullanılırdı.
Altın sarısı	İsminden hareketle parlak sarı bir tonda olduğu düşünülebilir, incelediğimiz defterlerde görüldüğü üzere fiyatı oldukça uygundur.
Çivid ⁶⁷	Çok eski zamanlardan beri Çin’de, Yemen’de, Hindistan’da bulunan bir bitkiden çıkarılan çoğunlukla koyu mavi renkteki boyadır. Ancak kırmızı, al, yeşil tonlarında da bulunurdu. ⁶⁸
Bedahşi Laciverd	Lapis lazuli denilen taştan elde edilen, en iyisi Afganistan’ın kuzeyindeki Badahşan bölgesinden çıkarılan ve çok değerli, pahalı, parlak renkteki koyu mavi boya.
Laciverd-i çividî	Lacivert tondaki çivit boyayı ifade ettiği düşünülebilir.
Benefşe-i çividî	Çividin klorlanması sonucunda hazırlanan mor çivit isimli bir boya vardır, menekşe rengi de mor tonu ifade ettiği için morumsu bir mavi ton olduğu düşünülebilir. ⁶⁹
Neftî	Yeşil ile kahve ton arasında bir rengi olan boya.
Çengâr	Jengar da denilen, bakır pasından yapılan yeşil renkteki boya. ⁷⁰
Silü	Açık yeşil tabii boyadır. ⁷¹
Aşı boya	Çoğunlukla turuncumsu sarı tonlarda

⁶⁷ Bu boya belgelerde bazen sadece çivit olarak, bazen de menşeiini belirten ifadelerle ör. Çivit-i Lahor, Çivit-i Beç isimleriyle yazılmıştır.

⁶⁸ Arseven, *Sanat Ansiklopedisi*, c.1: s. 415.

⁶⁹ Mor çivit için bkz. Kağıtçı “Boya,” s. 88.

⁷⁰ Şemseddin Sami, *Kamus-ı Türki*, s. 545.

⁷¹ Ahmed Karahisârî’ye atfedilen Kuran-ı Kerim hazırlanırken ayrıca Süleymaniye Camii inşaatında da aynı boya kullanılmıştır. Vladimir Minorsky Farsça’dan çevirdiği dönemin ünlü hattaları ve nakkâşlarının anlatıldığı Kadı Ahmed Kumî’nin yazdığı risalede aynı kelimeyi açık yeşil olarak tanımlamaktadır. Çağman, “Ahmed Karahisârî’ye Atfedilen,” s. 59, n. 18; Vladimir Minorsky, “Calligraphers and Painters: A Treatise by Qadı Ahmed, Son of Mir Munshi,” *Free Gallery of Art Occasional Papers* 3, n. 2 (1959): s. 196, n. 698.

İsim	Açıklama
	bulunan tabii bir boyadır.
Putalamba	Pantalomba da denilen turuncumsu sarı boya. ⁷²
Dude/dude-i siyah /siyah	İsin bezir yağı ile karıştırılmasıyla yapılan siyah mürekkep/boyadır. ⁷³
Lotur	<i>Symplocos</i> isimli bir bitkidir, boya yapımında kullanılırdı. ⁷⁴
Çöven	Sabun otu veya helvacı kökü denilen, boya yapımında kullanılan bir bitkidir. ⁷⁵
Sandalos	Boya yapımında kullanılan bir tür reçinedir.
Revgan-ı ardıç	Ardıç ağacının tohumlarından yapılan güzel kokulu bir yağdır. ⁷⁶
Revgan-ı bezir	Boyalari katılaştırmak için kullanılan bir yağ.
Revgan-ı neft	Bazı ağaçlardan elde edilen bir tür reçinedir. Toz boyalardan yağlı boya yapmak ve boyalari sulandırmak için kullanılırdı. ⁷⁷
Balık tutkalı	Mersin balığının bel kemiğinin altında bulunan torbadan elde edilen kuvvetli bir tutkaldır. ⁷⁸
Şab	Boyalarin hazırlanmasında, özellikle boyalara kıvam ve parlaklık vermek için yaygın olarak kullanılan kokusuz, şeffaf renkli tabii bir maddedir. ⁷⁹
Siyah/Kara/Beyaz/Sarı tutkal	Toz boyalarin hazırlanmasında kullanılan, türlü renklerde bulunan yapışkan maddedir.
Enzerut	Anzerut da denilen (bot. <i>Sarvocolla</i>) İran kökenli pembe yapraklı bir bitkidir, boya

⁷² James Redhouse, *A Turkish and English Lexicon* (İstanbul: Çağrı, 2001), s. 436.

⁷³ Nefeszâde İbrahim Efendi, *Gülzâr-ı Savab*, s. 93-96.

⁷⁴ Farklı boyalarin hazırlanmasında loturun kullandığından *Cevher-i Simt*'de de bahsedilir. Bkz. Thackston, "Treatise on Calligraphic Arts," s. 220.

⁷⁵ *Gülzâr-ı Savab*'da da sıklıkla zikredilmektedir. Bkz. Nefeszâde İbrahim Efendi, *Gülzâr-ı Savab*, s. 98, 114.

⁷⁶ İncelediğim sözlüklerde ve ikincil kaynaklarda ardıç yağının boya hazırlanmasında kullanılmasına dair bir bilgi bulamadım. Ancak bu yağın hemen her belgede geçmesi bir şekilde boya hazırlanmasında-muhtemelen yoğunluk, parlaklık veya akışkanlık vermek için-kullanıldığını göstermektedir.

⁷⁷ Bkz. Arseven, *Sanat Ansiklopedisi*, c. 3: s. 1501.

⁷⁸ Priscilla Mary Işın, *Osmanlı Muşak Sözlüğü* (İstanbul: Kitap Yayınevi, 2010), s. 47.

⁷⁹ Şemseddin Sami, *Kamus-ı Türkî*, s. 596.

İsim	Açıklama
	yapımında kullanılırdı.
Zırnıh	Günümüzde arsenik de denilen, sarımsı renkte, ısıtılınca zehirli olan uçucu bir kimyevi madde. Boya olarak kullanılırdı.
Sakız-ı çam	Çam ağacından çıkarılan reçine, boyalara kıvam ve dayanıklılık vermek için kullanılırdı.
Zamk/zamk-ı Arabî	Arap sakızı da denilirdi, boyalara kıvam ve dayanıklılık vermek için kullanılırdı.

Tablo 2. Bazı Boyaların 18. Yüzyılda Fiyatları⁸⁰

Boya ismi	1117	1131	1132	1134	1135	1135	1136	1148	1165	1194	1200
Sülüğen	50 akçe (1 vuk.)		25 akçe (1 vuk.)						45 akçe (1 vuk.)	20 akçe (1 vuk.)	
Sülüğen-i frengi		40 akçe (1 vuk.)		60 akçe (1 vuk.)	53 akçe (1 vuk.)	56 akçe (1 vuk.)		60 akçe (1 vuk.)			
Sürh-i Venedik	120 akçe (1 vuk.)										
La'li			120 akçe (1 dir-hem)	160 akçe (1 dir-hem)							
Çökük la'li								140 akçe (1 vuk.)			
La'li frengi				20 akçe (1 dir-hem)							

⁸⁰ Belgelerde bazı boyalar belgelerde vukiyye bazıları dirhem usulüne göre hesaplanmıştır, tabloyu oluştururken orijinal değerlere sadık kalınmıştır. Belgeler için bkz. BOA. DBŞM. BNE. d. 15919; D. BŞM. d. 3145; D. BŞM. BNE. d. 15881; MAD. d. 5478; MAD d. 1284: 11-15; MAD d. 4729: 5-9; BOA. AE. SAMD. III 7/591; D. BŞM. SRH 7/141; SRH 2/5; 8/64; TSMA d. 5000; TSMA. d. 9498; TSMA. d. 803; TSMA. d. 4213; TSMA. e. 613/48.

18. Yüzyıl İstanbul'unda Şehirli Nakkeşların Kullandığı Elvân Boyalar: Yeni Belgeler ve Sorular

Boya ismi	1117	1131	1132	1134	1135	1135	1136	1148	1165	1194	1200
Zencefre	800 akçe (1 vuk.)			3 akçe (1 dir-hem)	630 akçe (1 vuk.)			800 akçe (1 vuk.)			
Lök	240 akçe (1 vuk.)				200 akçe (1 vuk.)		200 akçe (1 vuk.)		240 akçe (1 vuk.)		
İsfidaç		37 akçe (1 vuk.)		60 akçe (1 vuk.)		45 akçe (1 vuk.)		36 akçe (1 vuk.)		21 akçe (1 vuk.)	17(0)? akçe (1 vuk.) ⁸¹
Kaba isfidaç									30 akçe (1 vuk.)		16 akçe (1 vuk.)
Frenği isfidaç	45 akçe (1 vuk.)		30 akçe (1 vuk.)		42 akçe (1 vuk.)			70 akçe (1 vuk.)			
Çengâr	400 akçe (1 vuk.)		220 akçe (1 vuk.)		175 akçe (1 vuk.)	210 akçe (1 vuk.)		240 akçe (1 vuk.)	170 akçe (1 vuk.)	160 akçe (1 vuk.)	
Çengâr-ı Frenği					6 akçe (1 dir-hem)						
Acem çengârı			7 akçe (1 dir-hem)		856 akçe (1 vuk.)						
Silü				30 akçe (1 dir-hem)				60 akçe (1 vuk.)			
Yeşil										32 akçe (1 vuk.)	
Laciverd	150 akçe (1 vuk.)		120 akçe (1 vuk.)		125 akçe (1 vuk.)	150 akçe (1 vuk.)			150 akçe (1 vuk.)	70 akçe (1 vuk.)	

⁸¹ Belgede 170 akçe olarak yazılmış ancak bu fiyat aynı boyanın diğer yıllardaki fiyatına nazaran çok yüksek olduğundan yanlış yazılmış olabilir. Bkz. TSMA. e. 613/48.

Boya ismi	1117	1131	1132	1134	1135	1135	1136	1148	1165	1194	1200
	vuk.)		vuk.)		vuk.)	vuk.)			vuk.)		
İnce laciverd					12 akçe (1 dir- hem)						
Bedahşi laciverd				360 akçe (1 dir- hem)							
Laciverd-i çivit					540 akçe (1 vuk.)	560 akçe (1 vuk.)	300 akçe (1 vuk.)				
Çivit	3 akçe (1dir- hem)	1 akçe (1 dir- hem)	3 akçe (1 dir- hem)		0,9 akçe (1 dir- hem)			1,5 akçe (1 dir- hem)		2 akçe (1 dir- hem)	
Çivit-i Lahor									2 akçe (1 dir- hem)	2 akçe (1 dir- hem)	
Çivit-i Beç										2,5 akçe (1 dir- hem)	
Benefşe-i çividi					360 akçe (1 vuk.)						
Ohra				100 akçe (1 dir- hem)		12 akçe (1 vuk.)		40 akçe (1 vuk.)			
Frengi Ohra										533,3 akçe (1 vuk.)	
Sarı ohra					55 akçe (1 vuk.)				24 akçe (1 vuk.)		
Za'feran								3 akçe (1 dir- hem)	7 akçe (1 dir- hem)	4,5 akçe (1 dir- hem)	

18. Yüzyıl İstanbul'unda Şehirli Nakkâşların Kullandığı Elvân Boyalar: Yeni Belgeler ve Sorular

Boya ismi	1117	1131	1132	1134	1135	1135	1136	1148	1165	1194	1200
Zerdeçöv /çav						0,5 akçe (1 vuk.)			1 akçe (1 vuk.)		
Siyah/du de-i siyah/tutî siyahı boya	60 akçe (1 vuk.)	90 akçe (1 vuk.)	100 akçe (1 vuk.)		60 akçe (1vuk.)	60 akçe (1 vuk.)		40 akçe (1 vuk.)	50 akçe (1 vuk.)	20 akçe (1 vuk.)	
Putalamba	3 akçe (1 vuk.)	15 akçe & 12 akçe (1 vuk.) ⁸²	9 akçe (1 vuk.)					3 akçe (1 vuk.)	2,5 akçe (1 vuk.)	3 akçe (1 vuk.)	
Aşı boya		7 akçe (1 vuk.)	6 akçe (1 vuk.)	5 akçe (1 vuk.)	12 akçe (1 vuk.)			15 akçe (1 vuk.)			
Acem Neffî?								150 akçe (1 vuk.)	12 akçe (1 dirhem)		

⁸² BOA. D.BŞM. BNE. d. 15881, vr. 3a. Burada görüldüğü üzere iki farklı yerden tedarik yapılmıştır.

Resimler



Resim 1. Nakkař Osman. *Sûrnâme-i Hümayûn*, TSMK. H.1344, vr. 16b-17a (Resim: TC Cumhurbaşkanlığı Milli Saraylar Başkanlığı).

146



Resim 2. Nakkař Osman. *Sûrnâme-i Hümayûn*, TSMK. H.1344, vr. 48b-49a (Resim: TC Cumhurbaşkanlığı Milli Saraylar Başkanlığı).



Resim 3. Levnî. *Sûrnâme-i Vebbî*. TSMK. A. 3593. vr. 83b-84a (Resim: TC Cumhurbaşkanlığı Milli Saraylar Başkanlığı).



Resim 4. İbrahim. *Sûrnâme-i Vebbî*. TSMK. A. 3594. vr. 48b-49a (Resim: TC Cumhurbaşkanlığı Milli Saraylar Başkanlığı).

Summary

In early modern Ottoman historiography studies related to paints/dyes tend to focus on weaving industry, handicrafts, and history of textiles. Broadly speaking, these studies examine paints used in weaving industry as well as their production processes in urban workshops carried out by artisans. Also, they approach central authorities' control over urban workshops and production mechanisms with regard to changes in historical context. Nevertheless, these studies do not consider paints used by painter/designers in artistic projects. Likewise, we do not have a list of the names of paints and subsidiary materials necessary for the preparation of certain colors. Apart from these the color palette preferred by painter/designers as well as issues of patronage are not considered in the secondary studies at all. This article explores the names and types of paints as well as subsidiary materials used by urban painter/designers in the eighteenth century during the projects commissioned or supervised by the imperial palace. Moreover, it approaches possible symbolic associations of certain colors in Ottoman visual culture. Lastly, this article will consider the hierarchy of paints via the prices of certain paints as well as changes in prices of paints throughout the eighteenth century.

Among the Ottoman archival documents, eighteenth century presents a variety both in terms of the types of documents and their amount. Hence registers display a richness especially concerning architectural projects supervised or commissioned by the court in that period. While the court was actively engaged in construction and renovation projects in the intra as well as extra muros of the city, the office of building superintendence, the chief accounting office, and clerks of the imperial council seem to have prepared extensive books of registers documenting supplied items for such projects and the expenses. When these registers are examined in detail, one often sees a certain section which was dedicated to the paints and other necessary materials to be used highly possibly for decorations made by urban painter/designers. These sections have distinct captions such as "different paints" (*ecnas boyalar*) and "colorful paints purchased by a paint seller" (*boyacıdan alınan elvân boyahâ*) that differentiate those supplied items from the rest. This article evaluates nine such books of registers that were prepared between years 1705/1706- 1785/1786 (1117-1200) as well as some other documents that include a specific section on the paints. While unearthing the names of frequently used paints by urban painter/designers in that period, this article intends to provide a detailed annotated list of paints and subsidiary materials that were utilized for the preparation of certain colors.

Another objective of the article is to question semiotic meanings associated with certain colors in Ottoman visual and material culture. Color symbolism is not a well-explored topic in early modern Ottoman visual culture as well as in Ottoman art historiography. One exception is presented by red and its hues. On the basis of an examination of ceremonial robes as well as pictorial representations in historical narratives, some secondary

studies argue for the marked use of red color in early modern Ottoman court ceremonies. Nevertheless, one obstacle of these studies is that they do not employ a comparative approach between different types of sources (such as material/visual, narrative, and pictorial) to understand whether such sources display a consistency in their representations of such color. Likewise, they do not use a diachronic approach to reveal possible changes in perceptions of such color within Ottoman culture. Even if making an extensive inquiry into these issues extends beyond the objectives of the present paper, it intends to bring attention to these questions related to color symbolism.

Apart from these, this article also focuses on the prices of certain paints to approach the hierarchy of paints. Our registers provide detailed information on how prices of some paints changed throughout the eighteenth century. Besides, they show that many paints had varieties either related to the quality (i.e. low-high) or provenance (i.e. exported) hence, such varieties were also reflected through price differences. By considering the prices of those paints, finally, this article intends to ask whether the preference of certain paints/colors was related to the patronage patterns or other mechanisms.