

# Türk sanatında *pelengi* ve *şâhî* *benek* nakışları ya da *çintamani* yanılgısı

Aziz DOĞANAY

*Dâğlarla bedenüm olsa n'ola nakş-ı peleng  
Ben ol âhû-beçe-i şîr-şikârı severim*

Bâkî

**D**îvân edebiyatımızda ve arşiv kaynaklarımızda adı en çok zikredilen nakışlar arasında yer almasına rağmen *pelengi* (nakş-ı pelenk) ve *şâhî benek* nakışları, sanat tarihi alanındaki terminoloji ve anlam karmaşasından en fazla nasibini alan ve gerçek mâhiyeti doğru bir şekilde anlaşılamayan nakışlarımızdandır.

XVI. yüzyıl Osmanlı eserlerinde yaygın bir şekilde görülen *benek* nakşının benzerine, Türk sanatında ilk olarak, Çin'in Wei sülâlesini oluşturan Budist Tabgaç Türklerine<sup>1</sup> ait mağara tapınaklarında m.s. 460 yıllarında ve Uygurlar zamanında, Orta Asya Budist mabetlerinde rastlanmaktadır. Bu bölgede, m.s. I. ve II. yüzyıllarda, Uygurlardan önce de Miran'daki Budist mabetlerinde bezeme unsuru olarak üç benek motifi karşımıza çıkmaktadır.<sup>2</sup> Bu motifin menşei hakkında

<sup>1</sup> Tabgaç Türkleri ve Budizm münasebetleri hakkında geniş bilgi edinmek için bkz. Emel Esin, *İslâmiyetten Önce Türk Kültür Tarihi ve İslâma Giriş- Türk Kültürü El Kitabı*, II, I/b İstanbul 1978, s. 62-68.

<sup>2</sup> Sumiyo Okumura, *Çintamani Motifinin Kökenleri, Gelişimi ve Kullanım Alanları*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, M.Ü. Güzel Sanatlar Enstitüsü Geleneksel Türk El Sanatları Anasanat Dalı, İstanbul 1998, s. 5-7.

çeşitli görüşler ileri sürülmüş olup, araştırmalarda bir türlü ıstılah ve anlam birliği sağlanamamıştır.<sup>3</sup> Konunun çerçevesi belirlenemediğinden, aynı isim farklı kişiler tarafından, farklı telaffuz şekilleriyle ve farklı manalarda kullanılmıştır. Biz bu çalışmamızda mümkün olduğunca bu nakşın menşeyini, ifade ettiği manaları ve ıstılah meselesini inceleyip, belgeler ışığında bir sonuca ulaşmaya çalışacağız.

“Benek nakışı”, inci şeklinde tek bir benek ya da sacayağı şeklinde yerleştirilmiş üç benekten oluşmaktadır. Bu nakşın gelişmiş şekli, merkezleri bir tarafa kaydırılmış, içten teğet dairelerden meydana gelmektedir. İç içe dizilen farklı çaptaki dairelerin birleşiminden hilâl biçimleri oluşmaktadır. Yaygın kullanılan şekli, teğet kısımları birbirine bakacak şekilde yerleştirilmiş, kapalı hilâl şeklindeki üç benekten ibarettir. Bazen teğet kısımlar hilâl şeklinde kopuk bırakılır veya dairelerin teğet noktalarında tirfiller bulunur. Tek nokta veya bir noktanın içerisine üç noktanın yerleştirilmesinden meydana gelen benek şekilleri de mevcuttur (R. 01, 02, 04). Benek nakşının küçülen daireleri, kademeli olarak bir rengin açılan tonlarıyla ya da farklı renklerle boyanabilir. Benek, yalnız başına ya da üç benek birarada kullanıldığı gibi, “pelengî” nakışıyla da kullanılmıştır.

Osmanlı dönemi Türk sanatında *benek nakışı*, pars postundaki lekelerden; *pelengî nakışı* ise kaplan postundaki dalgalı çizgilerden neşet etmiştir (R. 03, 23).<sup>4</sup> Bazı araştırmacılar tarafından dudağa benzetilen bu dalgalı çizgiler, her zaman düzgün dudak şeklinde olmayıp, parçalı şekillerde de tezâhür etmektedir (R. 04, 05, 10, 22). Her iki nakış da güçlü-kuvvetli, vahşî hayvanların postlarındaki lekelerden yola çıkılarak çizildiğinden, ekseriyetle ikisi birarada, takım olarak kullanılmaktadır. Pars beneğiyle kaplan çizgileri birarada sıkça kullanıldığından, çoğu zaman bu iki nakış, tek bir nakışmış gibi telakkî edilmiştir. Benek nakışı, şeklen inciye benzemesi sebebiyle de bazı araştırmacılar tarafından Budizm’in kutsal incisi olarak yorumlanmış ve adına *çintamani* denilmiştir.<sup>5</sup>

Budizm’de, kutsal inci ile dalgalı iki çizgi birlikte kullanılmadığı halde, bu iki nakşın birleştirilerek adına *çintamani* denmesinin sebebi açıklanabilmiş değildir. İşin ilginç yanı, Budist Çin kültürüne mâl edi-

3 Gerard Paquin, “Çintamani”, *Hah*, New York/U.S.A., Hah Publications, sy. 64 (Ağustos 1992), s. 109.

4 Oktay Aslanapa, “Türk Halılarında Hayvan Postu Motifleri”, *Fuad Köprülü Armağanı*, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları, İstanbul 1953, s. 33-34.

5 Okumura, *Çintamani Motifinin Kökenleri*, s. 38.

len “çintamani”ye, bir kavram olarak, Wolfram Eberhard’ın hazırladığı *Çin Simgeleri Sözlüğü* adlı eserde yer verilmemiş, bu motiften ancak satır arasında “dilek incileri” olarak söz edilmiştir.<sup>6</sup> Jean Boisselier’n hazırladığı *Buda’nın Bilgeliliği* adını taşıyan, Budist öğretisi ve inancını anlatan eserde de çintamani adına rastlanmayıp üç cevherden söz edilmekte ve bu üç cevherin *Buda*, *Dharma* (Yasa) ve *Sangha* (Keşişler topluluğu) oldukları belirtilmektedir.<sup>7</sup> Budizm’in en önemli iki kutsal remzinden birisi dilek incisi (çintamani), diğeri nilüfer (lotus)<sup>8</sup> çiçeğidir. Budist mabetlerinde Buda tasvirleri daima nilüfer çiçeği üzerinde gösterilmiştir. British Museum 1919.1-1.014 numarada kayıtlı, IX. yüzyıl Çin sanatına ait bir Kuan-Yin (Bodhisattva) tasvirinde, sol eliyle “takdis” işareti yapan figürün, bileklerinde ve boynunda yer alan çintamani mücevherleriyle, nilüfer çiçeği üzerinde resmedildiği görülmektedir. Solda duran figürün elindeki küçük bir tepside de kırmızı taç yapraklı nilüfer çiçeği sunulurken görülmektedir (R. 06). Bezeklik’teki Uygur müzisyenlerinin kollarında da benzer şekilde çintamani mücevherlerine rastlanmaktadır (R. 07). Hoço’da VIII-IX. yüzyıllara ait Mani dinî geleneğine mensup bir yazma eserde görülen tasvirde üç benek nakışı, müzisyenlerin kaftanlarında, pars postu taklit edilerek çizilmek suretiyle karşımıza çıkmaktadır (R. 08). Türk sanatındaki benek ve pelengî nakşına karşılık, Budist Çin ve Hint sanatında *inci* ve *nilüfer* motifleri birarada görülmektedir (R. 09). Budist sanatında inci, çoğu kez alevler içerisinde resmedilmiştir.

Benek nakşına çintamani,<sup>9</sup> çintamâni,<sup>10</sup> çintâmani,<sup>11</sup> çintemani,<sup>12</sup>

6 Wolfram Eberhard, *Çin Simgeleri Sözlüğü*, çev. Aykut Kazancıgil-Ayşe Be-reket, Kabcacı Yayınevi, İstanbul 2000, s. 92.

7 Jean Boisselier, *Buda’nın Bilgeliliği*, çev. N. Feyza Zaim, Yapı Kredi Yayın-ları, İstanbul 2004, 154.

8 Yaşar Çoruhlu, “Uygur Sanatında Lotus”, *Türk Dünyası Araştırmaları*, sy. 61 (Ağustos 1989), s. 107-127.

9 Paquin, “Çintamani”, s. 104; Okumura, *Çintamani Motifinin Kökenleri*, s. 2.

10 İnci A. Birol- Çiçek Derman, *Türk Tezyinî San’atlarında Motifler*, Kubbe-altı Akademisi Yayınları, İstanbul 1991, s. 169.

11 Emel Esin, “Evren: Selçuklu San’atı Evren Tasvirinin Türk İkonografisinde Menşe’leri”, *Selçuklu Araştırmaları Dergisi*, sy. I (Ankara 1970), s. 162.

12 Şebnem Akalın Eryavuz, “Çintemani’nin Kökeni ve 16. Yüzyıl Osmanlı Sanatındaki Yansımaları”, *16. Yüzyıl Osmanlı Kültür Sanatı, 11-12 Nisan 2001 Sempozyum Bildirileri*, Sanat Tarihi Derneği Yayınları, İstanbul 2004, s. 129.

çin temâni,<sup>13</sup> Çin topu,<sup>14</sup> üçlü para benekleri,<sup>15</sup> it ayağı,<sup>16</sup> kedi bastı,<sup>17</sup> Timur beneği,<sup>18</sup> kutsal inci,<sup>19</sup> post motifi veya benek,<sup>20</sup> şâhî benek<sup>21</sup> vs. diyen araştırmacılar olduğu gibi, pelengî nakşına da, kıvılcım, şimşek, bulut, deniz dalgası, Buda'nın dudağı, bûse, kaplan çizgisi ve stilize edilmiş ejderha diyenler de olmuştur.<sup>22</sup>

*Şâhî benek* ile *pelengî* nakşının, birbiriyle uyumlu ancak birbirinden tamamen farklı, müstakil birer nakış oldukları, tarihî kaynaklardaki iki farklı isimlendirmeden ve tasvirli kitap sayfalarından anlaşılmaktadır. İsimleri geçmişten günümüze kadar ulaşabilen hiçbir nakşın adı, kaynaklarda bu iki nakış kadar sık zikredilmemiştir. Bu durum, mezkûr nakışları başka kültür çevrelerine mâl eden araştırmacıların, konuyla ilgili olarak öz kaynaklarımızda yer alan mâlumattan habersiz olduklarını ortaya koymaktadır. Biz araştırmalarımız esnasında Osmanlı'dan kalma bunca kaynak arasında şimdiye kadar Budist menşeli *çin-tamani* tabirine rastlamadık. Oysa, en çok kıymetli kumaşlar üzerin-

- 
- 13 Özden Süslü, "Topkapı Sarayı ve Türk-İslâm Eserleri Müzelerinde Bulunan XVI. Yüzyıla Ait Osmanlı Minyatürlerindeki Kumaş Desenlerinin İncelenmesi", *Sanat Tarihi Yıllığı*, sy. VI (İstanbul 1976), s. 231. Yazar, aynı makalesinde benek ve kaplan çizgisi tabirlerine de yer vermiştir; bkz. s. 219.
- 14 Gönül Öney, *İslam Mimarisinde Çini*, Ada Yayınları, İzmir 1987, s. 72.
- 15 Özden Süslü, *Tasvirlerle Göre Anadolu Selçuklu Kıyafetleri*, Ankara 1989, s. 200.
- 16 Lâîfe Aktan, "Çintemani", *Antik&Dekor*, sy. 36 (İstanbul 1996), s. 82; "Çintamani", *Meydan Larousse*, c. III (İstanbul 1970), s. 273.
- 17 Yılmaz Önge, "Eğer Örtüsü Olarak Dokunmuş Konya Halıları", *Türk Dünyası Araştırmaları*, Türk Halıları Özel Sayısı, Ekim 1984, s. 69.
- 18 H. Örcün Barışta, "Timur Beneği ve Anadolu'dan Bazı Örnekler", *Prof.Dr. Halûk Karamağaralı Armağanı*, Ankara 2002, s. 17-18; H. Örcün Barışta, "İstanbul Eyüpsultan Cafer Paşa Türbesi Kazısı ve Bitkisel Bezemeli Mezar Taşları Üzerine", *Tarîhi Kültürü ve Sanatıyla IV. Eyüpsultan Sempozyumu, 5-7 Mayıs 2000*, s. 265; Melek Celal [Sofu], *Türk İşlemeleri*, İstanbul 1939, s. 12.
- 19 Cahide Keskiner, *Türk Motifleri*, Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Yayını, y.y., ts., s. 125.
- 20 Aslanapa, "Türk Halılarında Hayvan Postu Motifleri", s. 33-34.
- 21 Tahsin Öz, *Türk Kumaş ve Kadifeleri*, c. I, Ekonomi Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1946, s. 62.
- 22 Eryavuz, "Çintemani'nin Kökeni ve 16. Yüzyıl Osmanlı Sanatındaki Yanşımaları", s. 129; Birol-Derman, *Türk Tezyinî San'atlarında Motifler*, s. 169; Keskiner, *Türk Motifleri*, s. 125; Okumura, *Çintamani Motifinin Kökenleri*, s. 12.

de görüldüklerinden, dokumalarla ilgili belgelerde, benek ve pelengî nakışlarının bahsi sıkça geçmektedir (R. 05, 10). Mesela, Sultan II. Bayezid döneminin bir yıllık in'âmât defterine şöyle bir göz atıldığında, üzerindeki nakıştan ötürü "benek-i Bursa" adı verilmiş olan, bir cins Bursa dokuması kumaşın adına 140'tan fazla yerde rastlanabilmektedir.<sup>23</sup>

Sultan III. Murad'ın, şehzâdesi Mehmed'e yaptığı sünnet düğününde, devlet adamlarının çektikleri peşkeşler arasında yine bu kıymetli kumaşları görmekteyiz. Bunlardan, Vezîriâzam Sinan Paşa'nın çektiği peşkeşler arasında "(...) on iki çatma, on iki *benek*, on iki parça rengârenk atlas, on iki kemha (...)", Siyavuş Paşa'nın peşkeşleri arasında "(...) yirmi iki tane renkli kemha, on beş tane frengî atlas, on tane Bursa kemhası, yirmi üç tane *altın benek* (...)", Mahmud Paşa'nın peşkeşleri arasında "(...) on ikişerden on bölük kumaş, şıb, kemha, serâser, dîbâ, atlas, kutnu, çatma, *nakş-ı pelengî*, her biri rengârenk; çalar saatin en âlâsı" ve Rumeli Beylerbeyi İbrahim Paşa'nın peşkeşleri arasında da "(...) üç serâserle üç *Bursa beneği* (...)" yer almaktadır.<sup>24</sup> Bu listeyi daha da uzatmak mümkündür.

Topkapı Sarayı Müzesi'nde bulunan XV-XVII. yüzyıllara ait padişah kaftanları arasında şâhî benek ve pelengî nakışlarına oldukça sık rastlanmaktadır (R. 10).<sup>25</sup> Resimli kitaplarda kaftan, serpuş, yaygı ve minder gibi birçok malzeme üzerinde hatırı sayılır derecede benek ve pelengî nakşına yer verilmiştir. 1568 tarihli Kârhâne-i Hâssa defterinde<sup>26</sup> Kârhâne-i Hâssa'da dokunarak, her ay saraya teslim edilen kumaşların bir listesi yer almaktadır. Bunlardan Rebîulâhîr ayının on üçüncü günü gelen kumaşlar arasında "iki takım 1710 dirhem *şâhî benek-i büzürk* ve 3 kat 2140 dirhem -müzehheb bâ-sîm açıklamasıyla- *şâhî benek*" kaydı, konumuz açısından oldukça önem taşımaktadır.<sup>27</sup> Burada bir nakış adı olarak *şâhî benek* tabiri tam manasıyla yerini bulmaktadır. Bu sebeple çalışmamızda, birçok farklı deyiş içerisinde *şâhî benek* tabirini tercih ettik.

23 Mustafa Açıkgöz, *II. Bayezid Devri İn'âmât Defteri*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, M.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 1996, s. 2-109.

24 Orhan Şaik Gökyay, "Bir Saltanat Düğünü", *Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık 1*, İstanbul 1986, s. 34-36.

25 Topkapı Sarayı Müzesi: 13/6, 13/8, 13/21, 13/41, 13/198, 13/486, 13/739, 13/983, 13/1423, 35/1144 numaralarda kayıtlı kaftanlar buna örnek gösterilebilir.

26 Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi, D. 2314.

27 Öz, *Türk Kumaş ve Kadifeleri*, c. I, s. 44.

Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi D. 732/5718 numarada kayıtlı 1525 tarihli defterde bazı kumaş nakışları, “İstabl-i Âmire’den çıkarılan abâ-iler, ak Bursa kadifesi üzerine siyah *pelengî nakışlu*, yeşil ve kırmızı Bursa kadifesi üzerine zerbaftlı *pelengî*, yeşil kemha üzerine siyah *pelengî nakışlu*” şeklinde tanıtılmıştır<sup>28</sup>. Bu ifadelerden *pelengî nakış* isimlendirmesi, hiç şüpheye mahal kalmayacak şekilde açıkça ortaya çıkmaktadır.

Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi 181 numarada kayıtlı bulunan, Sultan II. Selim’i ok atarken gösteren Nigârî’nin bir tasvirinde, Sultan’ın karşısında hedefi tutan doğancıbaşının, serpuşunda ve kaftanının yakasında pars benekleri, mintanında kaplan çizgileri, kaftanında ise şâhî benek ve pelengî nakışları birarada işlenmiştir (R. 11). Osmanlılarda bir kaplan öldüren kişinin kaplan postundan kendisine bir kalpak yaptığı, daha fazla kaplan öldüren kimsenin kendisine kaftan yaptığı, kaplan postu üzerinde namaz kılmanın ise sultana mahsus bir imtiyaz olduğu bilgisi, *Hünernâme* gibi tarihî kaynaklarımızda mevcuttur.<sup>29</sup>

*Şâhnâme*’lerdeki Rüstem tasvirlerinde ekseriyetle, miğferinin üstüne, gözleri dahi resmedilmiş olan pars kafasının derisi, kaftanlarda ise kaplan postu kullanılmıştır (R. 12).<sup>30</sup> Siyah Kalem’e atfedilen ve Topkapı Sarayı Müzesi H. 2153 numarada kayıtlı bir karşılaşma (meydan okuma) resminde, soldaki figürün omzunda, başı ve ayaklarıyla birlikte resmedilmiş pars postu, sağdaki figürün omzunda ise kaplan postu görülmektedir (R. 03).<sup>31</sup> Acemlerin efsanevî şâhı Kiyumers de şâhnâmelerde Rüstem gibi kaplan postu ve pars postu giysilerle resmedilmiştir (R. 13).<sup>32</sup> *Süleymannâme* resimlerinde karşımıza çıkan Dîvâne-i Rumeli (Delîl) figürü de pars postu giysiler içerisinde resmedilmiştir (R.14).

Bugün Topkapı Sarayı Müzesi’nde bulunan, Kanunî Sultan Süleyman’ın hayatından sahnelerin yer aldığı *Süleymannâme* adlı eserde, bağdaş kurmuş vaziyette oturan ve elinde kırmızı bir yakut kâse ile res-

28 Öz, *Türk Kumaş ve Kadifeleri*, c. II, s. 89.

29 Aslanapa, “Türk Hahlarında Hayvan Postu Motifleri”, s. 34.

30 Abdülkadir Karahan-Tahsin Yazıcı-Ali Milâni, *Şâhnâme Yazmalarından Seçme Minyatürler*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 1971, s. 45, 63, 71.

31 Beyhan Karamağaralı, *Muhammed Siyah Kalem’e Atfedilen Minyatürler*, Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara 1984, s. 100.

32 Topkapı Sarayı Müzesi, H. 1512, vr. 13b; 1512, vrk. 242b.

medilmiş olan Sultan'ın altın tahtındaki minder ve yastıkta, şâhî benek ve pelengî nakışları birarada görülmektedir (R. 15). Bu iki nakşın Osmanlı kültüründe herhangi bir kutsallık taşımadığı, üzerine oturulmuş olmasından rahatlıkla anlaşılabilir.<sup>33</sup> Aynı minderdeki nakışlar daha sonra ahşap işçiliğine de uyarlanmış olup Topkapı Sarayı Müzesi 2/2879 numarada kayıtlı bulunan bir abanoz kaplama tahtta, fildişi kakma tekniğiyle karşımıza çıkmaktadır (R. 16). Bu nakışlara tıslımlı manalar yüklemek sadece bir fanteziden ibarettir.

Dîvân edebiyatımızın ünlü şahsiyetleri, şiirlerinde bu nakışlara sıkça yer vermişlerdir. XV-XVI. yüzyıl dîvân şairlerinden Âhî (1473-1517), bir beytinde şöyle demektedir:

*Nice kocsun seni altun beneklü câmeler*  
*Nice bir yaksun beni bu kanlu kanlu dâğlar*<sup>34</sup>

Bu ifadelerden sevgilinin giydiği elbise üzerinde, kanlı dâğlara (yanık yarası) benzetilmiş pelengî ve benek nakışlarının yer aldığı anlaşıl-maktadır. XVI. yüzyıl dîvân şairlerinden Bâkî de (1526-1600) dîvâ-nında şu beyitlere yer vermiştir:

*Gül ü nergis yine altun beneklü câme giymişler*  
*Libâsı lâlenün eğminde bir dîbâ-yı zibâdır.*<sup>35</sup>

\*\*\*

*Dâğlarla bedenüm olsa n'ola nakş-ı peleng*  
*Ben ol âhû-beçe-i şîr-şikarı severim.*<sup>36</sup>

Burada da pelengî nakşı, bedendeki yanık izlerine benzetilerek *nakş-ı peleng* şeklinde ifade edilmiştir. İlk beyitte, baharın gelmesiyle gül ve nergisin altın benekli elbiseler giydiği teşbîhi yapılmıştır. Şair padişahlarımızdan Yavuz Sultan Selim de (1467-1520) bir beytinde şöyle söylemektedir:

*Her gice altun beneklü âsumânîler giyüip*  
*İşbu çarh-ı pîre-zen olmuşdur oynaşım benim.*<sup>37</sup>

33 Topkapı Sarayı Müzesi, H. 1517, vr. 557a.

34 Necati Sungur, *Âhî Divanı: İnceleme Metin*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1994, s. 91.

35 Sabahattin Küçük, *Bâkî Divanı: Tenkitli Basım*, Türk Dil Kurumu Yayın-ları, Ankara 1994, s. 185.

36 Küçük, *Bâkî Divanı*, s. 338.

37 Coşkun Ak, *Şâir Padişahlar*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 2001, s. 155.

Sultan IV. Mehmed'in (1642-1687) Vefâî mahlasıyla yazdığı gazelde geçen altınlu benegin, padişahlığı temsil eden bir elbise olduğu iması bu nakşın *şâhî benek* olarak isimlendirilmesine uygun düşmektedir:

*Zahm-ı âteş-bâr-ı cismi dâğ-ı mihnet sanmanız  
Padişah-ı aşk giydürdü bir altınlu benek.*<sup>38</sup>

Pelengî nakşı, şiirlerde ekseriyetle yanık yarasına benzetilmiştir. Enverî ve İbn Kemal'den alınan aşağıdaki örnekler de bu durumu gayet iyi ifade etmektedir:

*Dâğ-ı ıskunla pelenge döndüğüm gördü rakib  
Kâkülün boynuma zencîr-i mahabbet bağladı.*<sup>39</sup>

\*\*\*

*Ey gözü âhû peleng-i kûb-ı ışk itdün beni  
Dâğ-ı hasretle idelden cismümi yer yer kara.*<sup>40</sup>

Bu örnekleri sayfalarca çoğaltabiliriz ancak, bu kadar örnek bile bu kaynakları görmezlikten gelerek, bahsi geçen nakışları başka kültürlerle mâl edip onlara zoraki isimler yakıştırmanın yersizliğini ortaya koymak için yeterlidir.

Şâhî benek ile pelengî nakışları birarada yan yana kullanıldığı gibi; birbirinden ayrı olarak farklı kompozisyonlarda da kullanılmışlardır. Hatta Osmanlı öncesi örneklerde benek nakşı veya benek nakşına benzeyen başka bir nakış, *körkle monçuk*, çoğu kez bağımsız bir bezeme unsuru olarak karşımıza çıkmaktadır (R. 17). Benek ve nakş-ı pelengin birlikte kullanımı, daha çok İran ve Osmanlı kültür çevrelerinde yaygınlık göstermektedir.

Osmanlı devri Türk sanatının çok sevilen bu iki nakşı, araştırmacılar tarafından, Çin kültürü ve Budizm'deki çintamani ile ilişkilendirilmektedir. Bu konudaki görüşleri incelemek, meselenin açıklığa kavuşmasına yardımcı olacaktır.

Budizm inançlarında üç kıymeti temsil eden *çintamani*, "hazine topu" ya da arzuları gerçekleştiren güce sahip sihirli bir "cevher"<sup>41</sup> ma-

38 Ak, *Şâir Padişahlar*, s. 76.

39 Cemal Kurnaz-Mustafa Tatçı, *Ümmî Divan Şairleri ve Enverî Divanı*, Milli Eğitim Basımevi, Ankara 2001, s. 191.

40 İbn-i Kemâl, *Dîvan: Tenkidli Metin*, haz. Mustafa Demirel, Fakülteler Matbaası, İstanbul 1996, s. 11.

41 *Türk Ansiklopedisi*, c. XII (Ankara 1994), s. 68; Melek Celal, *Türk İşlemleri*, s. 12-13; Celâl Esad Arseven, *Sanat Ansiklopedisi*, c. I, Milli Eğitim Bakanlığı Basımevi, İstanbul 1983, s. 412.



nasına gelen, Sanskritçe iki kelimededen mürekkep bir isimdir.<sup>42</sup> *Çinta* düşünce, istek, dikkat; *mani* hazine, mücevher veya inci tanesine benzeyen top<sup>43</sup> manalarına gelmektedir. Budizm'in değerli nesnelere arasında yer alan bu nakşa *dilek incisi*<sup>44</sup> de denmektedir. Bu mücevherin koruyucusu da ejderlerdir (R. 18). Aynı zamanda Buda'nın da koruyucuları olan ejderlerin gözleri, tasvirlerde aevli çintamani benekleri şeklinde resmedilmiştir (R. 24). Bu topu eline alabilenlerin muradlarına erebileceklerine inanılır. Budist resimlerinde görülen çintamani tasvirleri de bu tarife uygun düşmektedir. Gelişen Budist kültürünün ipek yolu vasıtasıyla Orta Asya, Çin ve Uzak Doğu'ya yayılmış olması, bu motifin Hindistan kaynaklı Budist felsefesinin bir ürünü olduğunu ortaya koymaktadır. Esasen çintamani Budizm'e has remzî bir motif olarak daima varlığını sürdürmüştür. Diğer bir görüş ise çintamaninin, Çinlilerle Japonlarda *tama*<sup>45</sup> tabir edilen ve Buda'nın timsali sayılan bir remiz olduğudur ki<sup>46</sup> Melek Celal, V.F. Weber'e dayandırdığı mülahasasında bu hususu şöyle özetlemiştir:

“Sanskrit lisanında *Tschintamani* Japonca ile Çince'de ‘tama’ ve ‘mani’ isimlerini taşıyan bu madde Boudha'nın sembolü olarak Budizm'de mevcut efsanevi bir incidir. Aynı zamanda etrafını aydınlatmak hassasına malik olan bu inci ‘septa-ratna’<sup>47</sup> ‘yedi kıymetdar’ maddeden biri sayılıyor. *Tschintamani* nezâhet ve sâfiyet mefhumlarını da temsil eden bir remizdir. Japonların armalarında aynı inci muhtelif sûrette tanzim edilmiş olarak mevcuttur.”<sup>48</sup>

Çintamani kelimesinin “tama” ve “mani” kelimelerinden meydana geldiğini kabul edecek olursak, kelimenin başındaki “çin” hecesi boşlukta kalmakta, “ma” hecesi ise üst üste gelmektedir. Bu durumda ıstılah anlamlı bir bütün oluşturmadığından bir önceki görüş daha isabetli görünmektedir. Paquin, Budist ikonografisinde üç mücevherin üç hazineyi yani *triratnayı* (üç cevher) temsil edebileceğini ve *triratanın*, çintamani ile ilgili, fakat çintamaniden farklı bir şey olduğunu söylemektedir. Bu üç hazine *Buda, Yasa ve Keşişler topluluğu*'ndan

42 Paquin, “Çintamani”, s. 109.

43 Okumura, *Çintamani Motifinin Kökenleri*, s. 2.

44 Eberhard, *Çin Simgeleri Sözlüğü*, s. 92.

45 Tasvirlerde Buda'nın alnında görülen güneş ve ayı temsil eden benek.

46 Celâl Esad Arseven, *Sanat Ansiklopedisi*, c. I, İstanbul 1983, s. 412.

47 *Septa-ratna* bazen *Triratna* olarak karşımıza çıkmaktadır, Celal Esad, *Les Arts Decoratifs Turcs*, İstanbul ts., s. 32-33; Okumura, *Çintamani Motifinin Kökenleri*, s. 4.

48 Melek Celal, *Türk İşlemeleri*, s. 12-13.

ibarettir.<sup>49</sup> Bununla beraber Paquin, çintamani ve triratnanın özde farklı olsalar da, umumî Budist dinî sanatında, hep mücevher şeklinde takdim edilmiş olmaları dolayısıyla aynileştiklerini, gitgide daha az müşahhas ve böylece de ikonografik olarak ayırt edilemez bir hâle girdiklerini ifade etmektedir.<sup>50</sup>

Emel Esin bir makalesinde, “Türklerde *Luu*<sup>51</sup> veya *nek*, su ve bolluk timsâlidir, hem su kaynaklarını hem de yağmur bulutlarını temsil eder” diyerek hem Çin sanatında hem de Türk sanatında *luu* motifinin yanında görülen kızıl renkteki bir topun varlığına işaret etmekte, ayrıca Uygurların güneş, ay veya çintamaniyi temsilen *körkle monçuk* dedikleri bu topun, sonradan Osmanlı metinlerinde hükümdarlık işareti *kızıl elmaya* dönüştüğünü söylemektedir (R. 17).<sup>52</sup> Aynı yazar, alplik işareti sayılan bu motifleri Türklerin, Avrasya göçebelerinin geleneğinden tevârüs ederek aynı teknik ve usullerle tekrar ettiklerini belirtmektedir.<sup>53</sup> Budist tapınak resimlerinde ejderler çintamani mücevherini tutarken tasvir edilmişlerdir (R. 18). Bu mücevherlere *körkle monçuk* denilmekte ve ışık verici gök cisimlerinin sembolü olarak da kabul edilmektedir.<sup>54</sup> Şerare Yetkin, Türk sanatındaki benek ve pelenginin yanlış adlandırıldığına şu şekilde dikkat çekerek konuya Anadolu esaslı bir bakış açısı kazandırmıştır:

“Bu motiflerden üç yuvarlak, çok defa yanlış olarak Budizm’in sembolü olan *Çintemani* ismi ile adlandırılmıştır. Çizgiler ise bulut ve şimşeg benzettirilmişdir. Fakat bunların kaplan ve leopar postlarındaki çizgi ve beneklere benzetilmesi Türk sanatındaki bu motiflerin kullanılış şekline daha uygun gelmektedir.”<sup>55</sup>

André Leth de Şerare Yetkin’e paralel bir görüş sergilemektedir.<sup>56</sup>

Üç benek nakşının menşeyini hayvan postlarındaki şekillerde değil; bulutlar, nevruz yıldızı ve kozmik sembollerde aramak gerektiğini düşünen araştırmacılar da mevcuttur.<sup>57</sup> Ancak bu fikre, körkle monçuk

49 Eberhard, *Çin Simgeleri Sözlüğü*, s. 312; Boisselier, *Buda'nın Bilgeliliği*, s. 154.

50 Paquin, “Çintamani”, s. 114.

51 Ejderha.

52 Esin, “Evren”, s. 162.

53 Esin, “Evren”, s. 172.

54 Yaşar Çoruhlu, *Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi*, İstanbul 1995, s. 56.

55 Şerare Yetkin, *Türk Halı Sanatı*, Ankara 1991, s. 108.

56 Paquin, “Çintamani”, s. 109.

57 Johanna Zick-Nissen, “Triple Ball and Stripes: An Ornament and its Turkish Tradition”, *Dokuzuncu Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi Bildiri Özetleri*, c. III, Ankara 1995, s. 563-566.

remzi daha uygun düşmektedir (R. 17). Walter Denny gibi dalgali çizgilerle beneğin menşei Budist Çin kültürüne dayandırarak, bu nakşın, incinin deniz dalgaları arasından doğuşunu temsil ettiğini söyleyenler de vardır.<sup>58</sup> Bu Batılı yaklaşım, Yunan mitolojisindeki Afrodit'in (Venüs), deniz kabuğundan doğuşunu hatırlatmaktadır.<sup>59</sup> Halbuki Budist inançlarında, Bodhisattva'nın nilüfer çiçeğinden doğuşu sözkonusudur.<sup>60</sup> Baş ve ayaklarıyla birlikte çizilmiş, dalgali çizgi desenli kaplan ve benekli pars postları, bu görüşü çürütmektedir.<sup>61</sup> En azından Türk ve İran sanatı için bunun böyle olduğunu söyleyebiliriz.

Hindistan'da Budist inancın sembollerinden biri olan çintamani, Budizm'i benimseyen Uygurlar vasıtasıyla Orta Asya'daki Budizm öncesi Türk inançlarının bir uzantısı olarak, ışık veren gök cisimlerinin sembolü sayılan *körkle monçuk* ile kaynaşarak Türk kültürüne girmiştir. Burada çintamani ve benekten başka karşımıza üçüncü bir remzî motif daha çıkmaktadır ki o da *monçuk* (*mençuk/mahçe/ayça*), *gökboncuk* veya *körkle monçuk*'tur.<sup>62</sup> *Körkle monçuk* şekil itibariyle benek nakşına çok benzese de taşıdığı anlam itibariyle benekten ve çintamaniden farklı bir muhtevaya sahiptir. Şâhî benek ve pelengî nakışları ile çintamani nakşının, nasıl birbirinden tamamen farklı şeyler olduğunu anlamak için bir Budist resmine dikkatlice bakmak yeterlidir (R. 19). IX. yüzyıl Doğu Türkistan'daki Bezeklik'te, Uygurlara ait bir Budist tapınağında, elinde bir tepsi ile ayakta duran figürün, kaplan postundan yapılmış kıyafeti üzerinde pelengî nakşı, diz altında yer alan baldırakta ise benek nakışlı pars postu görülmektedir. Bu figürün kolundaki bilezikte ve pazubentte, boynundaki hamâilde ve kulağındaki küpede de çintamani mücevherleri görülmektedir. Bu resimden de anlaşılacağı üzere Budizm'de çintamani, daha kutsal bir değer taşımakta; benek ve nakş-ı pelenk ikincil bir bezeme unsuru olarak karşımıza çıkmaktadır. Dolayısıyla dalgali çizgilerin, Buda'nın dudağına

58 Walter Denny, "Textiles", *The Tulips, Arabesques and Turbans: Decorative Arts from the Ottoman Empire*, ed. Yanni Petsopoulos, London 1982, s. 126.

59 Ernst H. Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, çev. Bedrettin Cömert, Remzi Kitabevi, İstanbul 1986, s. 198.

60 Boisselier, *Buda'nın Bilgeliliği*, s. 40-41; Çoruhlu, "Uygur Sanatında Lotus", s. 111.

61 Aslanapa, "Türk Halılarında Hayvan Postu Motifleri", s. 31-36.

62 Sargon Erdem, "Alemin Tarihçesi ve Monçuk, Hilâl Boynuz Alemlerin Menşeleri Üzerine", *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi*, I/3 (İstanbul 1988), s. 106-108; Sargon Erdem, *DİA*, "Alem", c. II (İstanbul 1989), s. 353.

benzetilmesi sadece bir yakıştırma ibarettir. Bunu destekleyen hiçbir resim ve belge bulunamamıştır. Zira bu dalgalı çizgiler çoğu zaman dudak şeklinde olmayıp, serbestçe çizilmiş tek bir inhinalı çizgi veya yan yana çizilmiş, aynen kaplan postunda olduğu gibi, kenarları parçalı/dilimli çizgiler şeklinde de karşımıza çıkmaktadır (R. 04, 05, 10, 22). Parçalı şekli yüzünden bu nakş, bulut ve şimşeğe benzetenler de olmuştur.

Türk sanatı tarihi alanında, *şâhî benek* ve *pelengî* nakışları karşılığında *çintamani* tabirinin kullanılması, Budizm’le ilişkilendirilerek ilk defa Wilhelm von Bode ve Ernst Kuhnel gibi yabancı araştırmacılar tarafından gerçekleştirilmiştir.<sup>63</sup> Ancak Osmanlı sanatındaki benekler ve dalgalı çizgilerle Budizm arasında pek ilgi kuramayan, fakat bir alışkanlık olarak bu motifleri Budizm’e dayandıran araştırmacılar, cümlelerini çoğu kez “Çin ve Japon sanatında Buda’nın simgesi olarak kullanılan çintamani, Osmanlı bezemesinde bu işlevinden arınmış olarak geniş çapta kullanılmıştır”<sup>64</sup> şeklinde tamamlamaktadırlar. Bununla birlikte Batılı araştırmacılardan Robert Irwin gibi yazılarında pelengî adını zikreden araştırmacılar da olmuştur. Irwin, çintamaniye bakan bir Osmanlı Türkü’nün ne Rüstem’i, ne Timur’u, ne de Budist mücevherlerini aklına getireceğini ifade etmekte ve bazı dokumalar üzerinde görülen dalgalı çizgilere, Osmanlı Türkçesi’nde *pelengî* dendiğini belirtmektedir.<sup>65</sup> Dilimizde karşılığı olduğu hâlde, birçok Türkçe sanat teriminin yerine yabancı istilahların kullanılması, benzer şekilde yabancı araştırmacılar kanalıyla gerçekleşmiş ve bu durum, birçok konuda kavram kargaşasına sebep olmuştur.

Şimdiye kadar bu konu üzerine en şümulü araştırmayı bir halı koleksiyoncusu olan Gerard Paquin yapmıştır.<sup>66</sup> Paquin çalışmasında konuyu etraflıca ele almış, bu nakışların Budizm’den İran’a, Moğollardan Osmanlılara kadar uzanan bütün bağlantılarını ve kaynaklarını irdelemeye çalışmıştır. Ancak Paquin’in Osmanlı kaynaklarına yeterince vâkıf olamayışı, konunun Osmanlı cephesini açıklığa kavuşturmada yetersiz kalmıştır.

63 Wilhelm von Bode-Ernst Kuhnel, *Vorderasiatische Knüpfteppiche aus alter Zeit*, Klinkhardt & Biermann, Leipzig 1922, s. 31-34’ten naklen: Paquin, “Çintamani”, s. 109; Eryavuz, “Çintemani’nin Kökeni ve 16. Yüzyıl Osmanlı Sanatındaki Yansımaları” s. 129.

64 Metin Sözen -Uğur Tanyeli, *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1992, s. 61.

65 Robert Irwin, *Islamic Art*, Laurence King, London 1997, s. 235-236.

66 Paquin, “Çintamani”, s. 104-119.

Bu konu üzerine yapılmış en yeni çalışmalardan birisi, Şebnem Akalın Eryavuz'a,<sup>67</sup> diğeri de H. Örcün Barışta'ya aittir.<sup>68</sup> Eryavuz makalesinde, konuyu etraflıca ele almış olmakla beraber, Paquin'in söylediklerine ilave bir şey getirmemiştir. Makalesinin başlığında, birçok farklı telaffuz arasından, niçin *çintemani* kelimesini tercih ettiğini dahi izah etmemiştir. Zira bu kelimenin aslı *çintemani* değil *çintamani*dir.<sup>69</sup> Burada çintamani motifyle şâhî benek nakşının birbirine karıştırıldığı görülmektedir.

Barışta ise, ilgili makalesinde, kendi telifi bir başka esere<sup>70</sup> atıfla, *Timur beneği* adını verdiği bu motifin, çözülemeyen anlamlarla yüklü olduğunu ve tılsım niteliği taşıyabileceğini ileri sürmüştür.<sup>71</sup>

Timur'dan yüzyıllar öncesine dayanan, asırlardır kullanılagelen bu nakşın, Timur'un kullandığı üç benekle bir ilgisinin olamayacağını Tahsin Öz şu sözlerle ifade etmektedir:

“[Bu motifin] Timur'un arması olduğunu kabul etmek müşküldür. Yıldırım Bayezid ile Timur arasındaki acı harb felaketinden sonra Osmanlıların adı geçen damgayı elbiselerinde kullanmaları kabul edilemez.”<sup>72</sup>

Yabancı kaynaklarda *tshitamani*, *tchintamani* veya *çintamani* şeklinde geçen tabiri, günümüz araştırmacıları, Arapça veya Farsça'dan dilimize geçmiş Osmanlı Türkçesi kelimeler gibi, inceltme ve uzatma işaretleriyle kullanarak *çintamâni*,<sup>73</sup> *çintâmani*<sup>74</sup> veya *çintemânî*<sup>75</sup> şeklinde telaffuz etmişlerdir. Bu telaffuz şekliyle çintamani tabiri, Osmanlı'ya mâl edilmek istenir gibidir. Çintamani adının Budist felsefesindeki inciden kaynaklandığı kolaylıkla kabul edilebilir bir görüştür. Fakat *körkle monçuk* remzi, adından da anlaşılacağı üzere, çintamani-den farklı bir şey olup, ışık veren gök cisimlerini ve ayı temsil etmek-

67 Eryavuz, “Çintemani'nin Kökeni ve 16. Yüzyıl Osmanlı Sanatındaki Yanılgıları”, s. 129.

68 Barışta, “Timur Beneği ve Anadolu'dan Bazı Örnekler”, s. 17-31.

69 Okumura, *Çintamani*, s. 2.

70 H. Örcün Barışta, *Türk El Sanatları*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1988, s. 24; H. Örcün Barışta, *Türk İşleme Sanatı Tarihi*, Gazi Üniversitesi Yayınları, Ankara 1995, s. 23.

71 Barışta, “Timur Beneği ve Anadolu'dan Bazı Örnekler”, s. 17-18.

72 Tahsin Öz, *Türk Kumaş ve Kadifeleri*, c. II, İstanbul 1946, s. 85.

73 Birol- Derman, *Türk Tezyinî San'atlarında Motifler*, s. 169.

74 Esin “Evren”, s. 162.

75 Mübahat S. Kütükoğlu, *Osmanlılarda Narh Müessesesi ve 1640 Tarihi Narh Defteri*, İstanbul 1983, s. 72.

tedir (R. 17). Budizm için çintamani nasıl kutsal bir değer ifade ediyorsa; Göktürkler için de körkle monçuk aynı değeri taşımaktadır.<sup>76</sup> Ay, Göktürkler için kutsaldır. Şâhî benek ve pelengî nakşı ise kutsal bir değer taşımayıp, pars ve kaplan postunu, dolayısıyla kuvveti ve iktidarı temsil etmektedir. Buradan da anlaşılacağı gibi benek ve pelengî nakşının Budizm inançlarıyla doğrudan bir ilgisi görünmemektedir. Zira Budizm'in temelinde mistisizm yatmaktadır; şâhî benek ve pelengî nakşının temelinde ise kahramanlık, alplik ve cengâverlik bulunmaktadır. Bu durum bize, birbirine tam zıt, iki ayrı fikri anlatmaktadır.

Sanat tarihçileri arasında isimlendirme ve menşeyini tespit bakımından fikir birliği sağlanamamış bu nakışlara eski edebiyatımızda ve arşiv kaynaklarımızda çoğunlukla *benek*, *şâhî benek* veya *şahbenek*<sup>77</sup> veya *benek-i büzürg*<sup>78</sup> ve *pelengî* isimlerinin verildiğini yukarıda ifade etmiştik.<sup>79</sup>

Bazı kaynaklarda, kaplan postu, şimşek, deniz dalgası ya da Buda'nın dudağına benzetilen<sup>80</sup> inhinalı çizgiler, Osmanlı belgelerinde açık ve seçik bir şekilde *pelenk nakşı* olarak adlandırılmıştır.<sup>81</sup> Pelenk (peleng), Farsça bir kelime olup kaplan ve panter karşılığında kullanılmaktadır.<sup>82</sup> Pelengî, "kaplan gibi, kaplana ait" demektir. Bazı araştırmacılar tarafından Buda'nın üç ruhânî özelliğini<sup>83</sup> belirttiği ifade edi-

76 Erdem, "Alemin Tarihçesi ve Monçuk, Hilâl, Boynuz Alemlerin Menşeleri Üzerine", s. 106-107.

77 Tahsin Öz, *Türk Kumaş ve Kadifeleri*, c. I, s. 62; c. II, s. 89.

78 Öz, *Türk Kumaş ve Kadifeleri*, c. I, s. 44.

79 Ayrıca daha geniş bilgi edinmek için bkz. Nevber Gürsu, *Türk Dokumacılık Sanatı*, İstanbul 1988, s. 25, 37, 38; İsmail Öztürk, "Yayınlanmış Narh Defterleri, Fermanlar ve Belediye Kanunları Işığında 16. Yüzyıl Osmanlı Kumaş Sanatı ve Standardizasyonu", *Dokuzuncu Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi Bildiri Özetleri*, c. III, Ankara 1995, s. 83; Öz, *Türk Kumaş ve Kadifeleri*, c. I, İstanbul 1946, s. 18.

80 Aktan, "Çintemani", s. 83.

81 Kütükoğlu, *Osmanlılarda Narh Müessesesi*, s. 71-72, 178; Celal Esad Arseven, *Les Arts Decoratifs Turcs*, İstanbul ts., s. 33; Öz, *Türk Kumaş ve Kadifeleri*, c. II, s. 89.

82 Ziya Şükün, *Farsça-Türkçe Lügat Gencine-i Güftar Ferheng-i Ziya*, İstanbul 1984, s. 494; Ferit Devellioğlu, *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat*, Ankara 1982, s. 1026.

83 Gören iki göz ve kozmik şuur; bkz. Aktan, "Çintemani", s. 82. Aktan, bu görüşünü herhangi bir temele dayandırmamıştır. Halbuki, üç ruhânî özelliğin, gören iki göz ve kozmik şuur değil, Buda, Yasa ve Keşişler topluluğundan ibaret olduğu birçok kaynakta belirtilmiştir; bkz. Boisselier, *Buda'nın Bilgeligi*, 154; Eberhard, *Çin Simgeleri Sözlüğü*, s. 312.



1. Pelengî ve şâhî benek nakışlı İznik çinisi, (XVII. yy.), Sadberk Hanım Müzesi, İstanbul.



2. Şâhî benek nakışlı Anadolu halısı, (XIV-XV. yy.), Vakıflar Halı Müzesi, İstanbul.



3. Siyah Kalem'e atfedilen, omuzlarında pars ve kaplan postu taşıyan figürler, (XVI. yy.), Topkapı Sarayı Müzesi Kitaplığı, İstanbul.



4. Pelengî ve şâhî benek nakışlı Anadolu halısı, (XVII-XVIII. yy.), Türk İslâm Eserleri Müzesi, İstanbul.



5. Pelengî ve şâhî benek nakışlı ipek kaftan (XVI. yy.), Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul.



6. Üzerinde çintamani mücevherleri taşıyan Kuan-Yin veya Bodhisattva tasviri (IX. yy.) British Museum, Londra.





7. Bezeklik'teki pazubentlerinde çintamani mücevherleri taşıyan Uygur müzisyenleri, (VIII. yy.), Özel koleksiyon, Tokyo.



8. Mani yazmalarında üç benek nakışlı kaftan giysili müzisyen tasviri, (VIII-IX. yy.), Hoço.



9. Nilüfer çiçeği (lotus) ve çintamani nakışlı ipek kumaş (XI-XII. yy.), Ninna-Ji Palace Museum, Kyoto.



10. Şâhî benek ve tek çizgili pelengî nakışlı Osmanlı tören kaftanı, (XVII. yy.) Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul.



11. Kalpak, kaftan ve entarisi şâhî benek ve pelengî nakışlı Doğançibaşı tasviri, (XVI. yy.), Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul.



12. Pars postu kalpak ve kaplan postu kaftanlı Rüstem tasviri, (XVI. yy.), Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul.



13. Kaplan postu üzerinde oturan Efsânevî Acem Şâhî Kiyumers, (XVI. yy.), Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul.



14. Resmin sağ alt köşesinde, pars postu kaftanıyla at üstünde tasvir edilmiş Divâne-i Rumeli (Delil), (XVI. yy.), Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul.



15. Pelengî ve şâhî benek nakışlı minder üzerinde oturan Kanunî Sultan Süleyman, (XVI. yy.), Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul.



16. Şâhi benek nakışlı taht, (XVI-XVII. yy.), Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul.



17. Körkle monçuk şeklinde, gümüş ve pirinçten yapılmış küpe, (XIX. yy.), Kutluca Köyü Giresun.



18. Ejderha ve kutsal inci. J.C Cooper'ın "Taoculuk" adlı kitabının kapak resmi.



19. Bir Budist Uygur tapınağında takdîme sunan kişi, Pars ve kaplan postu kıyafetin yanı sıra boyun, bilek ve kolunda çintamani incisi taşımaktadır, (IX. yy.), Bezeklik, (Paquin'den).



20. Şâhî benek nakışlı kaftan giysili figür, Kubadâbâd Sarayı çinilerinden. (XII. yy.), Sadberk Hanım Müzesi, İstanbul.



21. Pelengî ve Şâhî benek nakışlı İznik Çinisi, (XVII. yy.), Sultanahmet Camii, İstanbul.



22. Hatâyî nakışları arasında görülen pelengî nakışlı İznik çinisi, (XVII. yy.), Sultanahmet Türbesi, İstanbul.



23. Osmanlı (a) ve Çin (b) sanatından kaplan figürü karşılaştırması.



24. Budist sanatında çintamani gözlü ejderhalar, J. Boisselier'den.

len, ayrıca *Timuçin damgası*<sup>84</sup> veya *Timur damgası*<sup>85</sup> olarak da tanımlanan *çintamani*, şekil bakımından Osmanlı kaynaklarındaki *şâhî benek* nakşını andırmaktadır, ancak aynıysa değildir. Kadim Türkçe’de benek motifine *‘körkle monçuk’* dendiğini belirtmiştik. Bu tabir Osmanlı kaynaklarında *mençuk* şeklinde geçmektedir.<sup>86</sup> Osmanlılardaki kullanım şekline bakıldığında *şâhî benek* ve *pelengî* birbirinden ayrı şeyler olduğu açıkça anlaşılmaktadır. Aynı zamanda *çintamani* den de farklı oldukları sonucu ortadadır. Budist kaynaklarında, *çintamaniye* verilen müstesna değer, *Buda’nın* dudağına benzetilen dalgalı çizgilere, yani nakş-ı pelenge verilmemiştir. Budist resimlerinde *çintamani* daha çok Budizm’in diğer kutsalı olan nilüfer (lotus) çiçeği ile birlikte tertip edilmiştir (R. 06, 09).<sup>87</sup> Ancak bazı Budist resimlerinde, Osmanlı’da olduğu gibi, post giysi olarak da *pelengî* nakşına rastlanmaktadır (R. 19).<sup>88</sup>

*Şâhî benek* ve *pelengî* nakışları iptidâî şekliyle tezyinatta, *çintamani* ile eşzamanlı olarak görülen müstakil nakışlardır. Daha evvel Budist eserlerinde *çintamani* ile birlikte kutsallık izi taşıyan bir remiz olarak rastlamadığımız dalgalı çizgileri, Budizm’e dayandırmak ve *Buda’nın* dudağına benzetmek ne derece doğru olabilir? Eğer bu dalgalı çizgiler *Buda’nın* dudağını temsil etmiyorsa -ki etmediği ortadadır- *çintamani*den farklı bir motif sınıfını teşkil ettiği fikri kolayca anlaşılır. Birçok araştırmada bu iki nakşın birleşerek *çintamaniye* oluşturduğu fikri doğrudan veya dolaylı şekilde ileri sürülmüştür.<sup>89</sup> Manâ bakımından birbirinden tamamen ayrılan *çintamani*, *körkle monçuk* ve *şâhî benek*, şekil bakımından birbirine çok yakındırlar. Asıl karışıklık da buradan kaynaklanmaktadır. *Pelengî* nakşını, adı geçen bu nakışlardan ayrı değerlendirmek gerekmektedir.

İslâm kültüründe inci, yaratılışa örnek gösterilmiş, saflığı ve temizliğiyle hûri ve gilmâna benzetilmiştir.<sup>90</sup> Hadislerde inci remzi, gizli bilgi ve ilâhî vahyi temsil etmektedir.

84 Birol- Derman, *Türk Tezyini San’atlarında Motifler*, s. 169; Melek Celal, *Türk İşlemeleri*, s. 12.

85 Süslü, *Tasvirilere Göre Anadolu Selçuklu Kıyafetleri*, Ankara 1989, s. 200; Barışta, “Timur Beneği ve Anadolu’dan Bazı Örnekler”, s. 17-31.

86 Pirizâde Mehmed Sâhib, *Terceme-i Mukaddime-i İbn Haldun*, İstanbul 1275, c. II, s. 17.

87 Paquin, “Çintamani”, s. 114.

88 Paquin, “Çintamani”, s. 109.

89 Tartışmalar için bkz. Okumura, *Çintamani*, s. 23.

90 İnci, yaratılış şekli itibarıyla de dikkate şâyân bir nesne olduğu için Kur’ân-ı Kerîm’de kendisinden bahsedilmektedir, bkz. 52/24, 55/22, 56/22-23, 76/19.

Abbâsîlerde ve Selçuklularda, benek nakşının iptidâî örnekleri daha çok kaftan deseni olarak karşımıza çıkmaktadır (R. 20). Beyşehir Kubadâbâd Sarayı çinilerindeki, insan figürleri üzerinde benekli kaftanlar yaygın şekilde görülmektedir. Bazı çini örneklerinde ise benek nakşı yazı zeminindeki boşluklarda daha gelişmiş ve farklı formuyla dikkat çekmektedir.<sup>91</sup> Bu örnekler Budist inancındaki çintamani anlayışından çok uzak görünmektedirler. Bu nakışlara XV-XVI. asır Osmanlı tasvirlerinde, Nakkaş Osman, Nigâri ve Siyah Kalem'in eserlerinde, bilhassa, *Şâhnâme* ve *Süleymannâme* resimlerinde, insan kıyafetlerini bezeyen tezyîni unsurlar olarak sıkça rastlamaktayız. Siyah Kalem'in resimlerinde yer alan figürlerde bu nakışlar doğrudan kaplan ve pars postu olarak veya bu postlardan mâmul eşyalar üzerine nakşedilmişlerdir. Bu resimlerde çoğu kez hayvanın başı, ayakları ve kuyruğu da çizilmiştir (R. 03). Bu da Osmanlı'nın benek nakşıyla, çintamaniden farklı bir fikri ifade etmeye çalıştığını açıkça ortaya koymaktadır. Şâhî benek ve nakş-ı pelenge, yine bu devrin halı ve sâir dokumalarında, işlemlerinde, çini, ahşap, maden, taş ve benzer malzemeler üzerinde başlı başına tezyîn unsuru olarak sıklıkla tesadüf edilebilmektedir. Bilâhare bu motifler hatâyî üslûbu bezemeler arasına da karışmak sûretiyle, tezyî-nâtın her sahasına belirli ölçüde sirâyet etmiştir (R. 22). Tezhib sanatında bu motife, dokuma ve çini sanatında olduğu kadar sık rastlanmaktadır. Daha çok şehzâde ve padişah kaftanlarında kullanılmış olması münâsebetiyle güç, kuvvet ve iktidar sembolü olarak yorumlanmıştır.<sup>92</sup> Bu motifin yalnız padişah, vezir ve paşalara has olduğunu düşünmek de doğru değildir, zira bunun aksini gösteren birçok örnek mevcuttur. Padişahlar dışında şehzâdeler, hanım sultanlar, devlet adamları ve bunların eşleriyle çocukları da bu motifi severek kullanmışlardır. Tahsin Öz, vezirlik verilen zevâta Enderun hazinesinden gönderilen vezâret takımları arasında iki kaplan postunun da bulunmasının adet edinilmiş olduğunu kaydetmektedir.<sup>93</sup> Bu da kaplan postuna yüklenen sembolik değeri büyük ölçüde ortaya koymaktadır.

Bursa dönemi yapılarının tezyînatında tesadüf edemediğimiz benek ve pelengî nakışlarının XVI. yüzyıl İznik çinilerinde şaşılacak biçimde revaç bulmaları gözden kaçmayan bir durumdur (R. 01, 21, 22). Ku-

91 Şebnem Akalın, "Luster Tekniğinde Bir Selçuklu Çinisi Hakkında İkonografik Çalışma: Çintamani Desenli Kaftanlar", *Palmet*, sy. 2, (İstanbul 1998), s. 139; Rüşan Arık, "Kubat Abat Çinileri Tarihi Aydınlatıyor", *Sanatsal Mozaik*, I/2 (İstanbul 1995), s. 18-27.

92 Nevber Gürsu, *Türk Dokumacılık Sanatı*, İstanbul 1988, s. 38.

93 Öz, *Türk Kumaş ve Kadifeleri*, c. II, s. 86.



ruluş devri Osmanlı sanatında ihmal edilmiş olan bu nakışların, yükseliş devrinde ve klasik devirde bu denli müteber olması, Devlet-i Aliyye-i Osmâniyye'nin gücünün büyümesiyle muvâzî bir durum teşkil ettiğini söyleyebiliriz. Bu da mezkûr nakışların kahramanlık, güç, kuvvet ve iktidar alâmeti olduğu yolundaki fikri kuvvetlendirmektedir. Kaynaklarda bu nakşa *şâhî benek* denmesi de başka türlü izah edilemez. Şâhî benek ve pelengî nakşının, devletin gücünün zayıflamaya başlamasıyla, XVII. yüzyılın ikinci yarısından itibaren yavaş yavaş azalarak, bir süre için dahi olsa, tarih sahnesinden çekilme yoluna gitmesi tesadüfî değildir.

Mezarlarda şâhî benek veya körkle monçuk, pelengî nakışıyla değil “çark-ı felek” nakışıyla beraber görülmektedir. Bu da felek çarkının dönmesine mani olunamayışı, dolayısıyla teslimiyeti ifade eden bir durum arz etmektedir. Mezar yapılarında fazla yaygınlaşmamış olan benek nakışları, sınırlı sayıda taş sandukalarda puşide desenleri şeklinde karşımıza çıkmaktadır.<sup>94</sup> Bu motif kıyafetlerde ve mezar bezemelerinde kullanılırken kadın erkek ayrımı gözetilmemiştir. Osmanlı türbelelerinden Sultan Ahmet Türbesi (1617) çinileri, en dikkat çekici örnek olarak karşımıza çıkmaktadır (R. 22).

Kısaca söylemek gerekirse, alplik ve av kültürünün hâkim olduğu Orta Asya'dan, güneye doğru ilerleyen Türk soylarının, Budizm'in mistik düşüncesi tesiri altına girmiş olmaları tabii bir hâdise olarak karşılanmalıdır. Bununla beraber vahşi hayatın izlerini taşıyan “hayvan üslûbu”nu göz ardı ederek, benek nakşını doğrudan doğruya *çintamani* felsefesine dayandırmanın doğru olamayacağı kanaatindeyiz. Bu nakşın Türk bezeme sanatındaki manası, Budizm'in muhtemel mistik tesirinden ziyâde, alplik, kahramanlık, güç, kuvvet ve iktidar sembolü sayılan güçlü ve çevik hayvanlara duyulan alâkaya dayanıyor olmalıdır (R. 23).<sup>95</sup> Zira Osmanlı sanatında Budizm'in diğer sembollerine neredeyse hiç yer verilmemiş olması, bu düşüncüyü desteklemektedir. Nakkaş Osman ve Siyah Kalem'in tasvirlerinde hayvan sembolizmi açık bir şekilde görülmektedir. Kaplan postu dalgalarının Osmanlı'da çoğunlukla benek nakışıyla kullanılmış olması dikkat çekici bir husustur. Bu motiflerin Osmanlı'da taşıdığı ifadeyi iyi anlamak ve doğru yo-

94 Aziz Doğanay, “Eyüpsultan Haziresi ve Civarındaki Kabir Bezemelerinde Benek (Çintamani – Körkle Monçuk) Nakşı Üzerine”, *Tarîhi Kültürü ve Sanatıyla IV. Eyüpsultan Sempozyumu, İstanbul 5-7-Mayıs 2000*, s. 340-349.

95 Oktay Aslanapa, *Türk Halı Sanatının Bin Yılı*, İstanbul 1987, s. 121-123; Keskiner, *Türk Motifleri*, s. 125; Yaşar Çoruhlu, *Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi*, İstanbul 1995, s. 145.

rumlamak için, hayvan kaynaklı bu iki farklı motifi birleştirip daha farklı kaynağa dayanan “çintamani” adının verilmesi yerine, Osmanlı’nın bizzat kullandığı isimlerle anılması daha uygun olacaktır. Aksi halde bu yanlış uzun bir süre daha zihinleri meşgul etmeye devam edip gidecektir. Bu motifleri, çinilerinde, halılarında, kumaşlarında ve kaftanlarında kullananlar ona, şâhî benek ve nakş-ı pelenk (pelengî) adını vererek, hem eşyayı nasıl algılayıp anlamlandırdıklarını, hem de kendi özgün inanç ve kavram dünyalarını, bu motiflere verdikleri özgün isimlerle göstermişlerdir. Bu isimleri değiştirmek ve kendi kaynaklarımızda yer almayan yabancı bir kaynağa dayandırmak, sâbit bir fikre saplanıp kalmaktan başka bir şey değildir.

Netice olarak diyebiliriz ki, şâhî benek ve pelengî nakışları birbirinden ayrı iki motif olup, pars ve kaplan postundaki lekelerden ilhamla çizilmiştir. Benek farklı, körkle monçuk farklı, çintamani ise daha farklı motifler olup, şekil benzerlikleri olmasına rağmen çıkış noktaları ve ifade ettikleri felsefeler birbirinden oldukça uzaktır. Benek ve nakş-ı pelenge çintamani denmesi, Türk kültürüne ve muhayyilesine tamamen yabancı Batılı araştırmacıların, bu nakışları Budizm’in çintamanisine benzeterek yanlış algılamalarından ve adlandırmalarından kaynaklanmaktadır. Kaynaklarda yalnızca *benek nakşı* adıyla da rastladığımız pars beneklerine, arşiv belgelerinde *şâhî benek* de denmektedir. Bu nakşı diğer beneklerden ayırmak için, ifade ettiği manayı da göz önünde bulundurarak, merâmı daha iyi anlattığından ötürü “şâhî benek” adını tercih ederek başlığımıza taşıdık. Pelengî nakşı her ne kadar bulut, şimşek ve deniz dalgasına benzetilse de başka nakış gruplarıyla karışması mümkün değildir. Kaynaklarda da açık bir şekilde ifade edildiğinden, bu dalgalı çizgilerin hayvan menşeli olduğu ve adının da *pelengî nakış* (nakş-ı pelenk) olduğu tartışma götürmez bir gerçektir. Şunu da belirtmek gerekir ki üç beneğin, anlamı ne olursa olsun, diğer Doğu kültürlerinde de önemli bir yer tutması, zihinlerde yenilenerek tazeliğini korumuş olması onu, şekil itibarıyla pelengî nakşından daha ileri seviyelere taşımıştır. Kompozisyonlarda belirleyici unsur dalgalı çizgiler değil benekler olmuştur. Tarihî kaynaklardan öğrendiğimiz bilgiler bizi, eski Türklerde görülen ve benek nakşına benzeyen şekle *körkle monçuk* veya *gökboncuk*; inciden neşet eden ve Budizm kökenli olan nakşa *çintamani*, Osmanlı dönemi Türk sanatında görülen beneklere *şâhî benek*, dalgalı çizgilere ise *pelengî nakşı* denmesinin en doğru tercih olacağı sonucuna götürmektedir.<sup>96</sup>

<sup>96</sup> Kaynak teminindeki yardımlarından ötürü, Sema Doğan’a teşekkür ederim.