

## 16. VE 17. YÜZYIL OSMANLI DÖNEMİNE AİT BAZI KUMAŞ ÖRNEKLERİNDEKİ TAÇ MOTİFİ\*

Elif Tuğçe TECİR\*\*

Sevim ARSLAN\*\*\*

### Özet

Taç, kökeni eskiye dayanan bir sembol olup, birçok uygarlık ve kültürde hükümdarlık, güç ve otoritenin simgesi olarak kullanılmıştır. Özellikle monarşilerde hükümdar tarafından giyilen ve bazı inanç sistemlerinde tanrısal varlıklar tarafından giyildiği düşünülen gösterişli başlıktır. Mezopotamya ve Akdeniz bölgelerinde yaşamış olan (Sümer, Babil, Asur ve Lykia, Pamphylia, Kilikia) en eski ve büyük medeniyetlerin taş kabartmalarında, kaya resimlerinde ve mezar kazılarında yapılan araştırmalarda taç sembolü, hükümdarlığın sembolü ve kutsal bir simge olarak karşımıza çıkmaktadır. Orta Asya Türk kültüründe ise taç benzeri semboller, özellikle Hunlar döneminde beylikleri ve boyları birleştiren bir liderlik simgesi olarak ortaya çıkmıştır. Bu gelenek, Göktürkler ve erken dönem İslam öncesi Selçuklulara kadar devam etmiştir. İslamiyet'in kabulünden sonra Selçuklular, bu sembolü toplumsal ve dini kurullarla birleştirerek sürdürmüşlerdir. Özellikle Göktürkler döneminde mezar buluntularında rastlanan üçgen dilimli taç, Selçuklu döneminde de varlığını sürdürmüştür. Bazı araştırmacılar bu taçları 'Selçuklu tacı' olarak adlandırmıştır. Taç, Selçuklular döneminde hükümdarlık simgesi olmasının yanı sıra, uğur getirici ve tılsımlı olduğuna inanılan sfenkslerin başında da kullanılmıştır. Osmanlı Devleti'nde ise, dini nedenlerle Orta Asya'daki önemini koruyamamış ve zamanla etkisini yitirmiştir. Ancak taç sembolü, Osmanlı süsleme sanatlarında motif olarak kullanılmıştır. Taç motifi, Osmanlı-İtalya ticari ilişkileri kapsamında, İtalyan dokumalarından etkileşimle ve ticari bir unsur olarak, sembolik değerleriyle kumaş motif ve desenlerine çeşitlilik kazandırmıştır. Osmanlı dokuma kumaşlarında, Batı'daki yorumları Osmanlı sanat anlayışına uyarlanarak kullanılmış, bu da taç motifi çeşitliliğini ortaya çıkarmıştır. Çalışma kapsamında, Osmanlı dönemine ait kumaşlardan elde edilen bulgularla, İtalyan kumaşları ile olan etkileşim sonucunda, Osmanlı dokumalarında görülen taç motifi incelenmiştir. Bu inceleme taç motifinin tarihsel süreçteki gelişimi üzerinden yapılarak, bulgular sonuç bölümünde değerlendirilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Taç motifi, Başlık, Osmanlı Kumaş Sanatı, Süsleme, Hükümdarlık Sembolü.

### *THE CROWN MOTIF IN SOME FABRIC SAMPLES FROM THE 16TH AND 17TH CENTURIES OTTOMAN PERIOD*

#### Abstract

The crown is an ancient symbol that has been used in many civilizations and cultures as a representation of sovereignty, power, and authority. It is a majestic headpiece worn by rulers in monarchies and, in some belief systems, considered to be worn by divine beings. In the stone reliefs, rock carvings, and tomb excavations of the earliest and greatest civilizations of the Mesopotamian and Mediterranean

\* Yapılan bu çalışma sanatta yeterlik tezinden üretilmiştir.

\*\* Öğr. Gör. Dr. Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, elif.tugce@marmara.edu.tr, ORCID ID: 0000-0002-3208-9316.

\*\*\* Prof. Dr. Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, sevimars@gmail.com, ORCID ID: 0000-0001-8227-1012.

regions (such as Sumer, Babylon, Assyria, Lycia, Pamphylia, and Cilicia), the crown symbol appears as a representation of sovereignty and a sacred emblem. In Central Asian Turkic culture, crown-like symbols emerged as a sign of leadership, particularly during the Hunnic period, symbolizing the unification of tribes and principalities. This tradition continued through the Göktürks and the early pre-Islamic Seljuks. After the acceptance of Islam, the Seljuks combined this symbol with social and religious norms. The triangular-sectioned crown, found in tomb discoveries from the Göktürk period, continued to exist during the Seljuk period as well. Some researchers have referred to these crowns as 'Seljuk crowns.' In addition to being a symbol of sovereignty during the Seljuk era, crowns were also used on the heads of sphinxes, which were believed to bring good fortune and possess talismanic qualities. In the Ottoman Empire, however, the crown did not maintain its importance due to religious reasons, and its influence gradually diminished. Nonetheless, the crown symbol continued to be used as a motif in Ottoman decorative arts. The crown motif diversified fabric patterns and designs with its symbolic values, influenced by Italian textiles through Ottoman-Italian trade relations, and as a commercial element. In Ottoman woven fabrics, the crown motif was adapted to Ottoman art by incorporating Western interpretations, which led to a variety of crown motifs. In this study, the crown motif found in Ottoman textiles, resulting from interactions with Italian fabrics, is examined based on findings from fabrics dating back to the Ottoman period. This analysis is conducted by tracing the historical development of the crown motif, and the findings are evaluated in the conclusion section.

**Keywords:** The Crown Motif, Headdress, Ottoman Fabric Art, Ornamentation, Symbol Of Sovereignty.

## Giriş

Eski dönemlerden itibaren insanlar, toplumsal statülerini ve siyasi rütbelerini göstermek amacıyla çeşitli semboller geliştirmişlerdir. Bu sembollerden biri de taç formuna evrilmiş baş süsleridir (İndirkaş, 2002, s.2). Erken dönem topluluklarında liderlerin başlarına taktıkları büyük tüyler ve giydikleri postlar, sınıf farklılıklarını belirginleştirmiştir (Süslü, 2007, s.136). En yüksek sınıftaki hükümdarların taktığı taç, iktidar ve tanrının yeryüzündeki gücünü temsil eden bir başlık türü olarak çeşitlilik göstermiştir. Tarih boyunca, siyasi otoriteler tarafından kullanılan taç, tüm kültürlerde bir güç simgesi olarak kabul edilmiştir (İndirkaş, 1991, s.39). Mezopotamya'dan Akdeniz'e kadar yayılan ilk uygarlıklarda, iktidarın ve gücün bir sembolü olarak kullanılmıştır (İndirkaş, 2002, s.6). Genellikle altın rengi taç, tüm uygarlıklarda hükümdarın temsilcisi ve devletlerin hakimiyet sembolü olarak görülmüştür (Ögel, 1971, s.81).

Türk Dil Kurumu'na göre, taç; soyluluk, iktidar, güç veya hükümdarlık sembolü olarak başa takılan ve değerli taşlarla süslenen bir başlık olarak tanımlanmaktadır. İlk olarak ne zaman kullanıldığı kesin olarak bilinmemekle birlikte, eski Mısır ve Mezopotamya tanrılarının taç formunu anımsatan başlıklarla tasvir edildikleri kaynaklardan anlaşılmaktadır. Bilinen en eski örnekler, Mezopotamya kültüründe Adad, Şamaş ve Marduk gibi tanrı betimlerinde yer almaktadır (Bozkurt, 2010, s.361). Taç, Sümer, Akad, Babil, Ahameniş İmparatorluğu, Sasaniler ve Antik Mısır kültürlerinde kullanılmıştır. Anadolu kültüründe ise, Hititler, Urartular, Frigler, Ege, Yunan, Roma ve Bizans kültürlerinde, genel olarak Yakın Doğu kültürlerinde olduğu gibi, hükümdarın ve gücünün temsilcisi olarak görülmüştür. Özellikle Sasani İmparatorlarının her biri için özel olarak hazırlanmış taçlar, dönemde birçok farklı taç tipinin gelişimine katkıda bulunmuştur ve bu taçların, Bizans ve İslam devletleri üzerinde de etkili olduğu düşünülmektedir (İndirkaş, 2002, s.16).

İ.Ö. dönemine ait Türk kültüründe, Uygur duvar resimlerinde taç figürleri görülmektedir. Isık-Göl bölgesinde Kargalık kurganında taşlarla süslenmiş bir kadın tacı bulunmuştur (Bozkurt, 2010, s.362). İ. Ö. II.-I. yüzyıllara tarihlenen bu tacın üzerinde çeşitli mitolojik sahneler renkli taşlarla işlenmiştir

(İndirkaş, 2002, s.26). Diğer bir örnek ise Kuzey Moğolistan’da, Ulan-Bator ile Rusya’nın Kiakhta kenti arasında yer alan Selenga Nehri’nin Baykol Gölü’ne döküldüğü bölgede, üç grup halinde 212 adet kurgan keşfedilmiştir. Bu kurganlardan özellikle 6 numaralı mezarda, Çin ipeğinden yapılmış giysi ve başlık örnekleri dikkat çekmektedir (İndirkaş, 2002, s.27). Baykal Gölü’nün bir tarafı Kuzey Taygaları, diğer tarafı ise Çin kültürü ile iyi ilişkiler geliştirmiştir. Güneyde, Selenga bölgesindeki halkların kültürleri, Çin ve Altay kültürlerinin etkisiyle daha da gelişmiştir (Ögel, 1984, s.27). Bu başlığın, törenlerde kullanıldığı düşünülmektedir. Sonraki tarihlerde Göktürkler arasında soyluluğun simgesi olarak kabul edilen yüksek ve yuvarlak başlıkların bir örneği olarak değerlendirilmektedir (İndirkaş, 2002, s.27). Selçuklu ve Osmanlı Mimarlığı ve sanatları konularında birçok çalışması bulunan sanat tarihçisi Prof. Dr. Özden Süslü’nün ‘Tasvirlerle Göre Anadolu Selçuklu Kıyafetleri’ adlı eserinde, bazı taç tiplerinin Sasani dönemine ait olduğu ve bu tasvirlerin kökeninin Doğu Türkistan’a dayandığı belirtilmektedir. Taç formları ve bu geleneğin kökenleri, Orta Asya’daki Hun devri kurganlarına kadar uzanmaktadır. Süslü, çalışmasında taçları altı gruba ayırarak incelemektedir: tek taşlı taçlar, diademler (Romalılar ve Yunanlılarda kralların başlarına koydukları kıymetli taç), bir sıra inciyle başı çevreleyen taçlar ve dilimli taçlar. Dilimli taçlar, neredeyse tüm toplumlarda varlığını sürdürmüş ve Anadolu Selçuklu döneminde de çeşitli eserlerde kullanılmıştır. Bu başlıkların, daha sonraki dönemlerde İlhanlılar tarafından da benimsendiği bilinmektedir (Süslü, 2007, s.141).

Yapılan çalışmada, ilk olarak Türk kültüründeki taç sembolü ’nün tanımı yapılarak, farklı tarihsel, coğrafi ve kültürel bağlamdaki gelişimi incelenecektir. Türk kumaş sanatında taç motifinin kullanım biçimleri araştırılarak, Osmanlı döneminde Batı ülkeleri ile yapılan ticari ilişkiler sonucunda, Türk kumaş sanatındaki form, kompozisyon özelliklerinden nasıl etkilenecek değişim gösterdiği irdelenecektir. Makalede, son olarak 16. ve 17. yüzyıl Osmanlı dönemine ait seçilen on adet kumaş örneği üzerinden, Batı kumaş kültürünün etkisiyle Osmanlı kumaş sanatında ortaya çıkan örneklerin, görsel veriler üzerinden analiz edilmesi hedeflenmiştir.

### **Kapsam ve Yöntem**

Araştırma kapsamında, Türk kültüründe tacın tarihsel gelişimi, İslamiyet öncesi ve sonrası Türk kültüründeki evrimi ile Türk dokuma sanatında kullanılan taç motiflerinin incelenmesi literatür taraması yöntemiyle gerçekleştirilmiştir. Çalışma; yazılı ve görsel kaynak araştırmasından elde edilen görsellerden oluşmaktadır. Ayrıca, Osmanlı dönemine ait dokuma örnekleri üzerinden motif analizi yapılarak motifin tasarımsal özellikleri çizimlerle detaylandırılmıştır. Çalışmanın kapsamı, Türk kültüründe var olan tacın tarihsel gelişimi ile Batı sanatından etkileşimle Osmanlı dokuma kumaş tasarımlarında etkili olan taç motifini içermektedir.

### **Türk Kültüründe Taç Motifinin Tarihsel Gelişimi ve Sembolizmi**

İndirkaş’a göre, göçebe yaşam tarzının hâkim olduğu ve farklı göçebe toplulukların birbirleriyle etkileşim içinde bulunduğu dönemde, sadece Türk toplumlarının yaşam alanlarını ve kültürel özelliklerini sınırlamak güçtür. Orta Asya’nın önde gelen topluluklarından olan Hunlar’dan başlayarak, siyasi düzen kuran Göktürkler’i kapsayan süreçte, Selçuklu taş kabartmalarında, kaya resimlerinde ve minyatürlerinde taç betimlemelerine rastlanılmaktadır (İndirkaş, 2002, s.19).

İndirkaş, Selçuklu Dönemi Hükümdar Tacı kitabında, Batı Türkistan’da 1974 yılında, Isık Gölü yakınında yapılan bir kurgan kazısında Göktürk harfleriyle aynı karakterde olan tas ve Türker’e ait olduğu düşünülen bir taç bulunduğunu belirtmektedir. Bu tacın ‘Genç Alp’e ait olduğu ve ilk taç örneği olarak kabul edildiğini ifade etmektedir. Üzerindeki motiflerin, Türk mitolojisindeki anlatımları simgelediğini ve bu başlığın “*adeta Türk soy-birleşmeleri silsilesinin, mitolojik yapısının bütünüdür*” şeklinde Türk mitolojik unsurlarını içerdiğini açıklamaktadır (İndirkaş, 2002, s.20).

Çin Han kabartmalarında, Türk hükümdarları ve prensler genellikle üçgen dilimli taçlarla tasvir edilmiştir. Bu taç örnekleri, daha sonraki Göktürk ve Selçuklu dönemlerinde de karşımıza çıkmaktadır. Hun Türklerinde görülen bir diğer taç örneği ise 'Ch'in-yo'nun tacıdır (İndirkaş, 1991, s.41). Ch'in-yo, ejderha, öküz ve diğer efsanevi hayvanlarla özdeşleştirilmiş ve bu hayvanların koruyucu nitelikleriyle tasvir edilmiştir (Esin, 2001, s.64).

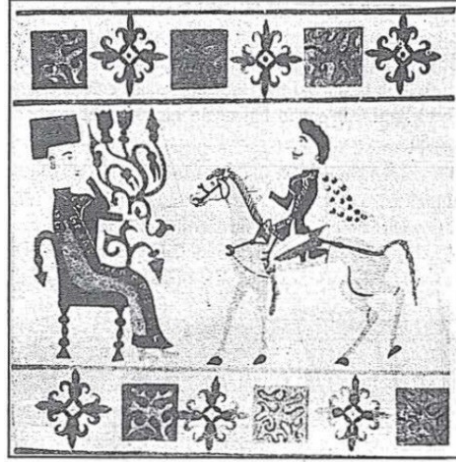
Büyük Hun Devleti, Orta Asya topluluklarını tek bir çatı altında birleştirerek Türk tarihinde önemli bir rol oynamıştır. Hun Devleti'nin sağladığı birlik ve kurulan ilişkiler, bölgedeki topluluklar arasında birleşme ortamı oluşturmuştur (Ögel, 1984, s.43). Hükümdarlığın simgesi olarak kabul edilen taç, Türk kültüründe Hun ve Göktürk mezarlarında bulunmuştur. Bu örnekler, Hun Türkleri ve Göktürkler arasındaki etkileşimlerin toplumlarda taç kullanımını yaygınlaştırmış olabileceğini düşündürmektedir (Koca, 2012, s.206).

Altay çevresindeki Altınyış Dağları'nda, Kudirge bölgesinde, MÖ 550-757 yılları arasında Göktürkler dönemine ait bir kaya üzerinde bir dini tören sahnesi tasvir edilmiştir. Bu tasvirde, ortada büyük bir figürün başında üçgen dilimli bir taç dikkat çekmektedir (İndirkaş, 1991, s. 41).



**Görsel 1:** Göktürk dönemi, Kudirge kurganında dinsel bir törendeki taç betimi, kaya üzerinde çizilmiş, yaklaşık 550-745.

Görsel 1'de yer alan Göktürk dönemine ait tasvirde, ortada kürklü bir kişi bağdaş kurarak oturmaktadır. Bu figürün kulaklarında uzun küpeler ve başında sivri, üçgen formunda, üç dilimli bir taç bulunmaktadır. Figürün solunda, kürklü ve küpeli bir kişi oturmaktadır. Ayrıca, üç süvari atlarından inmiş ve diz çökmüş, saygıyla eğilen kişilerin bulunduğu bir sahne betimlenmiştir. Bu tasvirlerin arkasında bıyıklı bir insan başı da yer almaktadır. Bu görselleri inceleyen Rus araştırmacılar, resmin Göktürk döneminde yaygın olan Omay kültü ile ilişkilendirilebileceği sonucuna varmışlardır. Ögel, Göktürk döneminde erkeklerin de küpe taktığına işaret ederek, ortadaki kişinin erkek olabileceğini belirtmektedir. Ayrıca, şahısların büyüklük veya küçüklük açısından tasvir edilmesinin, rütbe veya hiyerarşi düzeyine göre belirlendiğini vurgulamaktadır (Ögel, 1984, s.142). Türk kültürünün erken dönemlerine ait Altay uygarlığı çevresinde bulunan Pazırık Kurganları'ndan beşincisinde yer alan bir keçe örtü üzerinde, tahta oturur şekilde tasvir edilen Toprak Tanrıçası bir taçla betimlenmiştir (İndirkaş, 1991, s.39).



**Görsel 2:** Pazırık Kurganında bulunan keçe örtü üzerinde tanrıça betimi, yaklaşık İ. Ö. 200-100.

Orta Asya'da, özellikle MS 6-8. yüzyıllar arasında, tanrılarla özdeşleştirilen kağan tasvirlerine rastlanmaktadır. Bu tasvirlerden biri, Tanrı Nagaraya ile bağlantılı bir Türk Kağanını göstermektedir. Tasvirde, Tanrı-Kral'ın başında cepheden bakıldığında üçgen dilimli bir üst bölüm ve onun üzerinde daha küçük, üçgen formunda bir alt bölüm bulunmaktadır. Bu alt bölümün uçları yuvarlak ve taş biçiminde süslemelerle bezeli olarak tasvir edilmiştir. Ayrıca, Tanrı-Kral'ın başının arkasında, yılanlarla oluşturulmuş bir sarmalın içinde üçgen dilimli başka bir taç daha yer almaktadır (İndirkaş, 1991, s. 41)



**Görsel 3:** Kızıl Ming-Öi, Nagaraya Mağarası'ndan koruyucu tanrı-kral, yaklaşık 700-800 tarihlerine ait.

Göktürkler ve Uygurlar gibi erken dönem Türk devletlerinde, liderlerin başlarına taktıkları çeşitli taçlar bulunmaktadır. Türklerin İslam dinini benimsemesinden sonra da taç geleneği sürdürülmüştür (Bozkurt, 2010, s.362). Selçuklular, Orta Asya'dan getirdikleri hükümdar ve taç geleneğini, İslam dinini kabul etmeleri ve yerel unsurlarla harmanlamaları sonucunda devam ettirmişlerdir (İndirkaş, 1991, s.45).

Selçuklularda görülen üç dilimli taç kullanımının, Orta Asya'da MÖ 1. yüzyıldan itibaren örneklerine rastlanmaktadır (İndirkaş, 2002, s.50). Bahaeddin Ögel "*Savaşçı Türk hakanlarının başlangıçta*

*taç giymeleri pek olağan değildir*” (Ögel, 1971, s.81) şeklindeki ifadesiyle, taç kullanımının Türk devletlerinde ve kültürlerinde sembolik bir unsur olarak yaygın olmadığını belirtmektedir. Bu, Türk toplum yöneticilerinin, liderlikleri ve savaşçı kişilikleriyle öne çıktıklarını; taç giymek gibi simgesel unsurların Türklerin tarihsel süreç içinde farklı kültürlerle etkileşime girerek gelişmiş olabileceğini düşündürmektedir.

Selçuklu sultanlarının günlük yaşamlarında başlarına sarık sardıkları, ancak resmî törenlerde ve tebrik gibi durumlarda taç taktıkları kaynaklarda yer almaktadır (Süslü, 2007, s.139). Anadolu Selçuklu Sultanı I. Mesud (1116-1156), ölümünden kısa bir süre önce oğlu II. Kılıç Arslan’ı Konya’da sultan olarak ilan etmiş ve devlet adamları ile beylerin katıldığı bir törende onu tahta oturtarak başına taç takmıştır (İndirkaş, 2002, s.49).



**Görsel 4:** Son Selçuklu hükümdarı II. Tuğrul, başında tacıyla tahtında otururken, Câmî-üt- Tevârih.

Anadolu Selçuklu kabartmalarında ve heykellerinde, stilize edilmiş insan figürlerinin bağdaş kurarak oturduğu, elinde sembolik bir bitki tuttuğu, başında üç dilimli bir taç ve uzun saçlarıyla tasvir edildiği figürler görülmektedir (Öney, 1992, s.34). Özellikle bu üç dilimli taçlar Selçuklu hükümdar tasvirlerinde, lale motifleri ve yapraklarını anımsatan şekilde ön plana çıkmaktadır (Bozkurt, 2010, s.362). Bazı araştırmacılar bu taçları ‘Selçuklu tacı’ olarak adlandırmış, ancak formunun aynı olmasına rağmen üzerindeki motiflerin çeşitlilik gösterdiğini belirtmişlerdir (İndirkaş, 2002, s.49). Mardin Müzesi’nde sergilenen 13. yüzyıla ait bir taşa rozet ve sfenks figürleri yer almaktadır. Konya İnce Minareli Medrese Müzesi’nde bulunan mermer taşa ise rozet, iki geyik, iki sfenks ve kuş figürleri dikkat çekmektedir. Büyülü, tılsımlı, uğur getirici ve koruyucu olduğuna inanılan bu sfenkslerin başında üç dilimli taç bulunmaktadır (Öney, 1992, s.52). Böylece, Selçuklularda taç, sadece hükümdarlık simgesi olarak değil, aynı zamanda çeşitli doğüstü varlıklar tarafından da kullanılmıştır. Bu durum, taç kullanımının Mezopotamya uygarlıkları ve Orta Asya Türk toplumlarındaki kökenlerinin Selçuklulardan itibaren devam ettiğini göstermektedir (İndirkaş, 2002, s.50).



**Görsel 5:** Konya kalesinde bulunan taş rölyef, Konya İnce Minareli Medrese Müzesi.

Aydın Taşçı, 'Selçuklu Mimari Süslemesindeki Alçı ve Taş Kabartma İnsan Figürlerinin Köken ve Gelişimi' başlıklı makalesinde, Anadolu Selçuklu mimarisinde sultanın genelde üç dilimli veya önu şişirilmiş gibi duran başlıklarla tasvir edildiğini belirtmektedir (Taşçı, 1988, s.49). Niğde'de 1312 yılına tarihlenen Hüdavent Hatun Türbesi'nin farklı yönlerinde insan kabartmaları görülmektedir. Türbenin kuzey tarafında, niş kemeri içinde insan başı yer almaktadır. Dikkatli bakıldığında, başında Selçuklu stilinde üç dilimli taç görülmektedir. Türbenin doğu cephesinde sütun başlığı üzerinde üç insan başı dikkat çekmektedir. Cepheden ve mask şeklinde tasvir edilen bu başlar, boyun kısmında palmet yaprakları ve üç dilimli taşlarla görülmektedir. Türbenin kuzeydoğu yönünde, üç dilimli başlıklı insan tasviri, türbe portalının solunda, mihrabiye'nin üzerinde, palmet ve lotus motiflerinin arasında, üç dilimli taç bulunan insan tasvirleri bulunmaktadır (Taşçı, 1988, s.52). Gönül Öney, 'Niğde Hüdavent Hatun Türbesi Figürlü Kabartmaları' başlıklı çalışmada, 1312'ye tarihlenen Hüdavent Hatun türbesinin kuzey tarafında, niş sistemi içinde cepheden insan başı tasvirinin Selçuklu stiline uygun Türk tipi üç dilimli taçla tasvir edildiğini belirtmektedir (Öney, 1967, s.143). Öney çalışmada, Moğalistan'da Kudirge kaya resimlerinde tanrıça figürlerinin bu tip taç ile görüldüğünü ve Gazne saray kabartmalarında siren, sfenks gibi efsanevi yaratıkların da bu stil taç ile tasvir edildiğini belirtmektedir (Öney, 1967, s.143). Ayrıca, Öney Anadolu'da Selçuklu devrinde bu tip taçların orijinal örneklerinin Konya kalesine ait, günümüzde Konya İnce Minare Medrese müzesinde yer alan melek figürlerinde görüldüğünü belirtmektedir (Öney, 1967, s.144).



**Görsel 6:** Niğde Hüdavent Hatun Türbesi'nin kuzey yönündeki niş içinde bulunan başlıklı insan tasviri.



**Görsel 7:** Niğde Hüdavent Hatun Türbesi'nin doğu cephesinde, portal nişinin sağındaki sütun başlığı üzerinde bulunan başlıklı üç dilim başlıklı insan tasviri.

### **Türk Dokuma Kumaş Sanatında Taç Motifi**

Osmanlı saray nakkaşları, diğer sanat dallarında olduğu gibi dokuma sanatında da dönemin zevk ve modasını yansıtan desen ve kompozisyonlar yaratmışlardır (Tez, 2021, s.60). Batı kökenli bir motif olan taç, özellikle 16. yüzyıl İtalyan kumaşlarının etkisiyle Osmanlı dokuma kumaşlarını süslemiştir. 17. yüzyılda ise oval madalyonlu şemalarda sıklıkla kullanılmıştır (Salman, 1999, s.110).

Neyber Gürsu, 'Türk Dokumacılık Sanatı' adlı kitabında taç motifinin Türk kumaşlarına İtalyan etkisiyle geldiğini belirterek, motifin birçok şeklinin Doğu'da Sasani sanatında, Anadolu Selçuklular dönemi figürlü taş kabartmalarında örneklerin bulunduğunu vurgulamıştır. Gürsu, İtalyan kumaşlarındaki motifin kökeninin bir soru işareti olduğunu ve birçok Doğu motifinin İtalyan kumaşlarında yer aldığını, bu motifin de Doğu'dan Batı'ya geçtiğini öne sürmüştür (Gürsu, 1988, s.84). Ayrıca, taç motifinin Sasani kökenli olduğunu belirten araştırmaların yanı sıra, motifin Anadolu Selçuklulara ait Konya'daki taş kabartmalarda görülen motiflerle benzerlik gösterdiğini belirten çalışmalar da bulunmaktadır (Salman, 1999, s.111).

Halil İnalçık, 'Türkiye Tekstil Tarihi Üzerine Araştırmalar' adlı kitabında Osmanlı dokumalarında görülen taç motifinin kökeninin İtalyan kumaşlarının etkisine dayandığını belirtmektedir. 1250-1500 yılları arasında Levant olarak tanımlanan, Doğu Akdeniz kıyılarını ve bu bölgedeki ülkeleri kapsayan, Doğu ve Batı arasındaki ürün ve teknoloji ticaretinin merkezi olan bölgeyi oluşturmaktaydı (İnalçık, 2017, s.134). Osmanlı Devleti, 1352 yılında Cenevizlilere, daha sonra ise Venedik ve Floransa Cumhuriyetlerine sağladığı ticari ayrıcalıklarla, bu İtalyan şehir devletlerinin ekonomilerine önemli derecede katkı sağlamıştır (İnalçık, 2017, s.135). Levant ticaretinde İtalyan şehir devletlerinden olan Venedik ve Cenova, deniz ticaretinde önde gelen şehirlerdi (İnalçık, 2021, s.37). Deniz ticaretindeki başarısı ve konumu gereği Doğu ülkeleriyle yakın ticari ilişkiler geliştiren Venedik, bu sayede Doğu dokumalarının benzerlerini üretmiş ve bu dokumalar Doğu pazarında aranan ürünler olmuştur (Tezcan, 2017, s.183). İstanbul'un fethinden sonra, Osmanlı sarayı Venedik dokumalarının en önemli müşterilerinden biri haline gelmiştir. Venedik, kendine özgü geniş desenli 'drap-d'or' adı verilen altın zeminli çatma kadifeleriyle tanınmıştır ve 16. yüzyıldan itibaren Osmanlı Devleti için lale, çintemani ve taç motifleriyle bezenmiş, madalyon şemalı kadifeler üretmiştir (Tezcan, 2017, s.85). Taç motifi, sarayda asaletin bir simgesi olarak, yorgan yüzlerinde, kıyafetlerde, ay motifleri ve armalarla birlikte kurgulanmıştır (Gürsu: 1988, s.158).



Osmanlı ve İtalya arasındaki kültürel, diplomatik ve ticari ilişkiler fikir alışverişi için zemin hazırlamıştır. Değerli dokuma kumaşlar, ekonomik bir simge olarak, deniz ve karayolu ile kolay taşınabildiğinden, siyasal ve sosyal statü göstergesi olarak dönemin modasını yansıtmıştır. Bu bağlamda taç motifi, taşıdığı anlam, kullanıldığı kumaş türüne bağlı olarak sözsüz bir iletişim biçimi olmuştur (Squarcina, 2010, s.279).

15. yüzyıl ortalarında Osmanlı ve İtalyan ilişkilerinin gelişmesiyle karşılıklı ticaret artmıştır. Bu etkileşim sonucunda, İtalyan kadifelerinin etkisi ve Batı'ya yapılan ihracat amacıyla, Osmanlı çatma kumaşlarında sıklıkla birleşik oval üslupta tasarlanmış taç motifleri kullanılmıştır (Gürsu, 1988, s.81). Osmanlı çatma kumaşlarındaki taç motifi, Osmanlı İmparatorluğu'nun uluslararası kumaş ticaretindeki rolünü ve bu ticaretin dönemin modasına uygun motiflerle üretildiğini göstermektedir (Gürsu, 1988, s.84).



**Görsel 8:** 17. yüzyıla ait İtalyan kumaşlarında görülen simetrik düzende taç motifi ve kuş figürü.

16. yüzyıl da İtalyan tekstilleri düğümler, taçlar, kuşlar ve çift başlı kartal motifleriyle, Orta Çağ tekstillerinin yeni yorumları olarak tasarlanmıştır. Bu dönemde kıvrımlı dallar ve kafesler, Rönesans zevkini ve görkemini yansıtacak şekilde simetrik olarak düzenlenmiştir (King, 1990, s.127). Aynı yüzyılda Osmanlı dokuma kumaş desenlerinde ise lale ve karanfil motifleri, İtalyan süs kafesleri ve dolamalarının bağlantı noktalarında konumlandırılmış taç motifiyle oluşturulmuştur (Tecir, 2024, s.98).

İtalyan kadifelerinin etkisiyle ve Batı'ya ihraç etmek amacıyla, 16. yüzyılda sıklıkla çatma kumaşlarda görülen taç motifi, birleşik oval madalyon üslubundaki desenlerin bir özelliği olarak öne çıkmaktadır. Birleşik oval madalyon desenli çatma kumaşların en tanınan örnekleri, madalyonların dört yanına yerleştirilen taç motifleridir (Tecir, 2024, s. 117).



**Görsel 9:** Benaki Müzesinde bulunan taç motifli çatma kumaş, env no. 3812, 16. yüzyıl ortası.

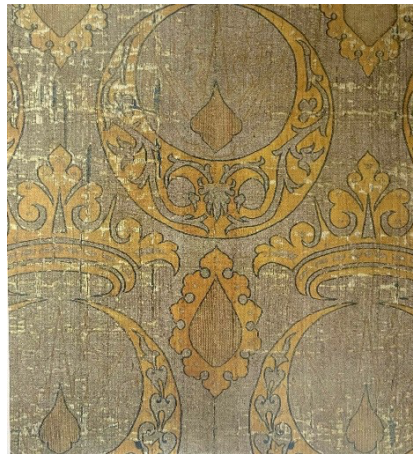
Benaki Müzesin koleksiyonunda yer alan görsel 10’da sunulan çatma kumaş örneği, oval formun dört tarafına yerleştirilen taç motifleriyle birbirine kesintisiz olarak bağlanmaktadır (Gürsu, 1988, s.85). Taç motifi genellikle bağlantı noktalarında kullanılırken, Topkapı Sarayı Müzesi’nde bulunan İtalyan ipeğinden yapılmış iki farklı kaftan, farklı bir yerleşim örneği sunmaktadır. Bu kaftanlardan bir grup çatma kaftan kumaşında Türk yıldız motifleri ile İtalyan taç motifleri birlikte kadife kumaş üzerinde yer almaktadır (Gezer, 2012, s.273).

Osmanlı ve İtalya arasındaki kumaş ticaretinin derinliğini gösteren diğer bir örnek görsel 9’da yer alan kadifeden hazırlanmış kaftan örneğidir. Genellikle İslam diniyle ilişkilendirilen hilal motifi, Batı ve Osmanlı kumaşlarında yer alan İtalyan tarzı güneş motifi ile taç motifi serbest bir düzende yerleştirilmiştir (Atasoy vd., 2001, s.190). Desen, düz zemin üzerinde yer alan kapalı madalyonların taç motifiyle simetrik bir yapı oluşturacak şekilde ve aynı sırada hizalanmıştır.



**Görsel 10:** Topkapı Sarayı Müzesinde korunan hilal ve taç motifleriyle dokunmuş İtalyan kadifesinden kaftan ve detayı, env no: 13/297, 17. yüzyılın ilk başları

Görsel 9’da yer alan desenin benzer bir örneği, görsel 10’da Osmanlı üretimi seraser kumaşında görülmektedir. Düz zemin üzerinde yer alan hilal motiflerinin tepe noktalarına taç motifi yerleştirilmiştir. Desen, kadife örneğinde olduğu gibi simetrik yapıda olup, aynı sırada olmak koşuluyla kumaş yüzeyinde düzenlenmiştir.



**Görsel 11:** 17. Yüzyılın ilk yarısına ait taç ve hilal motifleriyle Osmanlı seraserinden detay, Moskova, Kremlin Askeri Müzesi, env. no: TK-2399.

H. Schmidt, 1933 yılında yazdığı bir makalede Osmanlı Devleti ve İtalya dokuma kumaşlarını karşılaştırarak, Türk kumaşlarında yer alan motif yerleşimlerinin İtalyan kumaşlarındaki düzenle benzerlik taşıdığını örneklerle açıklamıştır. Schmidt, bu benzerliklerin, kültürel birikimlerin sağladığı estetik zevk ve ticari etkileşimlerin getirdiği ilham doğrultusunda şekillendiğini ifade etmektedir (Gökçen, 2007, s.88).



**Görsel 12:** Venedik, Palazzo Ducale di Venezia, Doçlar (Dükler) Sarayı'ndaki duvar resminde, devlet görevlilerinin üzerlerinde geniş çiçek ve taç motifliyle süslenmiş kadife pelerinler yer alıyor, 15. Yüzyıl.

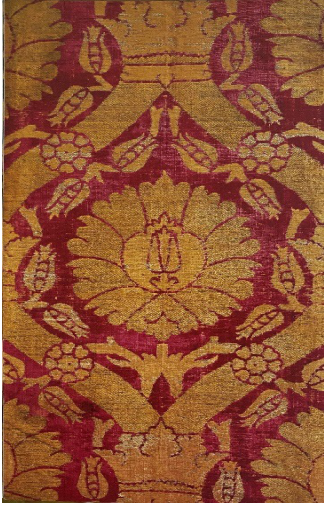






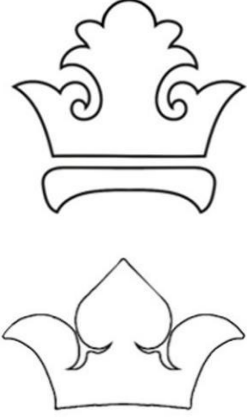

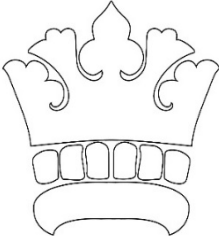
**Görsel 13:** Venedikli yöneticilerin giydiği geniş çiçekli ve taç motifli kadifeye benzer şekilde hazırlanmış Osmanlı dönemi kısa kaftan, TSM, 13/1964, 15. Yüzyıl.




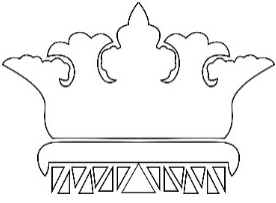
Genel olarak Osmanlı dokumalarında doğadan ilham alınarak oluşturulmuş motifler görülmektedir. Ancak, 17. yüzyılda daha çok Avrupa esintili motifler, Türk kumaşlarında etkili olduğu görülmektedir. Doğu kaynaklı bu motifler, zamanla İtalyanların kendi yorumları ile çeşitlenmiştir (Dalsar, 1960, s.68). Bu motiflerden biri olan taç motifi de Osmanlı dokumalarında beğenilerek kullanılmıştır. Tablo 1 de yer alan 10 adet, 16. ve 17. yüzyıla ait Osmanlı kumaşlarını inceleyerek;

Osmanlı Dönemi Dokuma Kumaş Örnekleri	Taç Motifinin Çizimi	Açıklama
<p><b>1. Örnek Kumaş</b></p>  <p><b>Görsel 14</b></p>		<p><b>Eserin Envanter Numarası:</b> 13/1931</p> <p><b>Eserin Tarihi:</b> 17. yüzyılın ikinci yarısı</p> <p><b>Eser Bulunduğu Yer:</b> Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul.</p> <p><b>Eserin Dokuma Tekniği:</b> İpek Brokar-Çatma panel</p> <p><b>Eserin Ölçüleri:</b> 63x275 cm</p> <p><b>Eserde Kullanılan Renkler:</b> Kırmızı renk zemin üzerine bej ile renklendirilmiştir.</p> <p><b>Eserde Kullanılan Motifler:</b> Taç motifi, hurma ağacı motifi ve bitkisel birimlerle süslenmiştir.</p> <p><b>Eser Analizi:</b> İpek brokar kumaş düz zeminde kapalı madalyonların bağlanma noktalarında taç motifi görülmektedir. Madalyonun merkezinde hurma ağacı motifi ve etrafı bitkisel biçim birimlerle süslenmiştir.</p>
<p><b>2. Örnek Kumaş</b></p>  <p><b>Görsel 15</b></p>		<p><b>Eserin Envanter Numarası:</b> TK-2399</p> <p><b>Eserin Tarihi:</b> 17. yüzyılın ilk yarısı</p> <p><b>Eserin Bulunduğu Yer:</b> Kremlin Askeri Müzesi, Moskova</p> <p><b>Eserin Dokuma Tekniği:</b> Seraser Dokuma</p> <p><b>Eserin Ölçüleri:</b> Bilinmemektedir.</p> <p><b>Eserde Kullanılan Renkler:</b> Fıstıki zemin üzerine ve fildişi ipek iplik ile desenlendirilmiştir.</p> <p><b>Eserde Kullanılan Motifler:</b> Desende hilal motifi, taç motifi ve rozet birim kullanılmıştır.</p> <p><b>Eser Analizi:</b> Desende hilal motiflerinin tepe noktalarına taç motifi yerleştirilmiştir. Simetrik yapı ile oluşturulmuş ve aynı sırada benzer olma koşulu ile kumaş yüzeyine yerleştirilmiştir.</p>

<p><b>3. Örnek Kumaş</b></p>  <p><b>Görsel 16</b></p>		<p><b>Eserin Envanter Numarası:</b> 13/1966</p> <p><b>Eserin Tarihi:</b> 16. yüzyıl ortaları</p> <p><b>Eserin Bulunduğu Yer:</b> Topkapı Saray Müzesi, İstanbul</p> <p><b>Eserin Dokuma Tekniği:</b> İpek üzerine, altın yaldızlı kılaptan dokuma kumaş</p> <p><b>Eserin Ölçüleri:</b> 107 x 106 cm</p> <p><b>Eserde Kullanılan Renkler:</b> Kırmızı zemin üzerine mavi, fıstıki yeşil, koyu kahverengi ve sarı ile renklendirilmiştir.</p> <p><b>Eserde Kullanılan Motifler:</b> Kumaş yüzeyinde lale motifi, bitkisel birimler ve bordür bağlamalarında taç motifi kullanılmıştır.</p> <p><b>Eser Analizi:</b> Çocuk yorganında, kapalı madalyon bitkisel birimler kendi içinde simetrik yapıdadır. Bordür içlerinde bitkisel birimler görülmektedir ve bordür bağlamalarında taç motifi kullanılmıştır.</p>
<p><b>4. Örnek Kumaş</b></p>  <p><b>Görsel 17</b></p>		<p><b>Eserin Envanter Numarası:</b> 2003.3</p> <p><b>Eserin Tarihi:</b> 17. yüzyıl</p> <p><b>Eserin Bulunduğu Yer:</b> The Cleveland and Museum of Art, ABD.</p> <p><b>Eserin Dokuma Tekniği:</b> İpek kadife, yaldızlı metal iplikli dokuma</p> <p><b>Eserin Ölçüleri:</b> 173x241.5 cm</p> <p><b>Eserde Kullanılan Renkler:</b> Kırmızı renk zemin üzerine krem rengi ile desenlendirilmiştir.</p> <p><b>Eserde Kullanılan Motifler:</b> Nar motifi, taç motifi, lale ve bitkisel birimler ile kullanılmıştır.</p> <p><b>Eser Analizi:</b> 17. yüzyıla ait ipek dokuma üzerinde, kapalı madalyon sınırı olan bordürler yaprak biçimleriyle oluşmuştur. Bordürlerin bağlamalarında taç motifi kullanılmıştır.</p>

<p><b>5. Örnek Kumaş</b></p>  <p><b>Görsel 18</b></p>		<p><b>Eserin Envanter Numarası:</b> 13/1909</p> <p><b>Eserin Tarihi:</b> 17. yüzyılın ilk yarısı</p> <p><b>Eserin Bulunduğu Yer:</b> Topkapı Sarayı Müzesi.</p> <p><b>Eserin Dokuma Tekniği:</b> Kadife</p> <p><b>Eserin Ölçüleri:</b> Uzunluk 59,3 x 152 cm</p> <p><b>Eserde Kullanılan Renkler:</b> Kırmızı zeminde koyu sarı renk ile renklendirilmiştir.</p> <p><b>Eserde Kullanılan Motifler:</b> Bordürlerin iki yanında bitkisel birimler, lale motifi görülmektedir. Bordürlerin dört bir tarafında taç motifi kullanılmıştır.</p> <p><b>Eser Analizi:</b> Dokuma kumaş üzerinde, kapalı madalyon sınırı olan bordürlerin Osmanlı dönemi desen tasarımını yansıtan kumaş örneğinde taç motifinin bir Osmanlı uyarlaması olduğu görülmektedir. Bordürlerin bağlanma noktalarındaki taç motifi ile desen birbirini kesintisiz tekrar etmektedir.</p>
<p><b>6. Örnek Kumaş</b></p>  <p><b>Görsel 19</b></p>		<p><b>Eserin Envanter Numarası:</b> T157-1946</p> <p><b>Eserin Tarihi:</b> 16. yüzyıl</p> <p><b>Bulunduğu Müze:</b> Fitzwilliam Museum, Cambridge.</p> <p><b>Eserin Dokuma Tekniği:</b> Bilinmemektedir.</p> <p><b>Eserin Ölçüleri:</b> 291 x 67 cm</p> <p><b>Eserde Kullanılan Renkler:</b> Koyu pembe zeminde mavi, sarı ve krem rengi ile desenlendirilmiştir.</p> <p><b>Eserde Kullanılan Motifler:</b> Lale motifi, taç motifi ve bitkisel birimler kullanılmıştır.</p> <p><b>Eser Analizi:</b> 16. yüzyıl ortalarına ait kumaş deseni lale ve taç motifleriyle oluşturulmuştur. Kapalı madalyon sınırının tepe noktasına taç motifi konumlandırmıştır.</p>

<p><b>7. Örnek Kumaş</b></p>  <p><b>Görsel 20</b></p>		<p><b>Eserin Envanter Numarası:</b> 716-1907</p> <p><b>Eserin Tarihi:</b> 17. yüzyıl</p> <p><b>Eserin Bulunduğu Müze:</b> Ömer M. Koç Koleksiyonu, İstanbul</p> <p><b>Eserin Dokuma Tekniği:</b> Çatma kadife</p> <p><b>Eserin Ölçüleri:</b> 64 x 171 cm</p> <p><b>Eserde Kullanılan Renkler:</b> Kırmızı renk zemin üzerine, desen bej ve koyu yeşil ile renklendirilmiştir.</p> <p><b>Eserde Kullanılan Motifler:</b> Nar motifi, taç motifi ve rozet çiçekler ile düzenlenmiştir.</p> <p><b>Eser Analizi:</b> İki bordür şeklinde olan madalyonların bağlamalarında taç motifi kullanılmıştır. Bordürlerin merkezinde nar motifleri rozet çiçekler ile birbirine bağlanmaktadır.</p>
<p><b>8. Örnek Kumaş</b></p>  <p><b>Görsel 21</b></p>		<p><b>Eserin Envanter Numarası:</b> 10711</p> <p><b>Eserin Tarihi:</b> 16. Yüzyılın ikinci yarısı</p> <p><b>Eserin Bulunduğu Müze:</b> Musée de la Mode et du Textile, Union Centrale des Arts Décoratifs, Paris</p> <p><b>Eserin Dokuma Tekniği:</b> Kadife</p> <p><b>Eserin Ölçüleri:</b> 69,7 x 62,7 cm</p> <p><b>Eserde Kullanılan Renkler:</b> Bilinmemektedir.</p> <p><b>Eserde Kullanılan Motifler:</b> Lale motifi, taç motifi ve bitkisel motiflerle desenlendirilmiştir.</p> <p><b>Eser Analizi:</b> 16. yüzyılın sonu ya da 17. yüzyılın başına ait kumaş, kapalı madalyon sınırı olan bitkisel biçim birimlerle oluşturulmuştur. Madalyonun uç noktalarına taç motifi yerleştirilmiştir.</p>

<p><b>9. Örnek Kumaş</b></p>  <p><b>Görsel 22</b></p>		<p><b>Eserin Envanter Numarası:</b> 3812</p> <p><b>Eserin Tarihi:</b> 16. yüzyıl</p> <p><b>Eserin Bulunduğu Müze:</b> Benaki Müzesi</p> <p><b>Eserin Dokuma Tekniği:</b> Çatma</p> <p><b>Eserin Ölçüleri:</b> 110 x 59 cm</p> <p><b>Eserde Kullanılan Renkler:</b> Bilinmemektedir</p> <p><b>Eserde Kullanılan Motifler:</b> Taç motifi, nar motifi ve bitkisel motifler görülmektedir.</p> <p><b>Eser Analizi:</b> Çatma kumaş örneği kapalı oval madalyonlardan oluşmaktadır. Bantların bağlanma noktalarına, dört tarafına taç motifi yerleştirilmiştir. Bantların iki yanından çıkan bitkisel biçim birimler görülmektedir. Madalyonun merkezinde nar motifi yorumu ile onu çevreleyen iki kıvrık yaprak yer almaktadır.</p>
<p><b>10. Örnek Kumaş</b></p>  <p><b>Görsel 23</b></p>		<p><b>Eserin Envanter Numarası:</b> 13/1931</p> <p><b>Eserin Tarihi:</b> 16. yüzyılın ikinci yarısı</p> <p><b>Eserin Bulunduğu Müze:</b> Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul.</p> <p><b>Eserin Dokuma Tekniği:</b> Kemha kumaş</p> <p><b>Eserin Ölçüleri:</b> 280 x 64 cm</p> <p><b>Eserde Kullanılan Renkler:</b> Bilinmemektedir</p> <p><b>Eserde Kullanılan Motifler:</b> Palmet motifi, taç motifi, lale motifi ve bitkisel motifler ile görülmektedir.</p> <p><b>Eser Analizi:</b> Kapalı oval madalyonların dört tarafına taç motifi yerleştirilmiştir. Bantların iki yanına doğru çıkan laleler ve ortasında palmet motifi görülmektedir.</p>

### Sonuç

Taç motifi, Türk kültüründe kökeni çok eskiye dayanan, güç, kudret ve hükümdarlıkla ilişkili bir simgedir. Genel olarak taç; liderlik, egemenlik, ilahi güç ve hükümdarlıkla özdeşleştirilmiştir. Kaynaklarda, bu taçların Türk kültüründe kağan ve prenslere ait olduğu anlaşılmaktadır.



Türkler 'de, Pazırık kurganında keçe üzerinde görülen üçgen dilimli taç betimlemesinin Hunlarda, savaş tanrısı Ch'ih-yo ve Kudirge'de devam ettiği ve soylu kişilerin, liderlerin kullandığı anlaşılmaktadır. Üçgen dilimli taç sembolünün Orta Asya'da MS 6-8. yüzyıllar arasında, tanrılarla özdeşleştirilmiş Türk kağan tasviri örneğiyle varlığı anlıyoruz; ancak kökeni tam olarak bilinmemektedir. Taç sembolü, daha sonra Selçuklu İmparatorluğu'nda heykeller, kabartmalar ve minyatürlerde kendini göstermiştir. Aynı zamanda tılsımlı ve büyüldüğüne inanılan sfenkslerin başında da taç sembolü görülmektedir.

Taç sembolizmi, Selçuklular döneminde de sanatta ve mimaride hükümdarlık ve kutsallığı simgeleyen bir sembol olarak kullanılmıştır. Dini gerekçeler nedeniyle Selçuklulardaki varlığını Osmanlı İmparatorluğu'nda sürdüremeyen taç sembolü daha sonraki yüzyıllarda Osmanlı süsleme sanatına Batı kumaşlarından gelmiştir. İtalya'daki kökeni net olarak bilinmemekle birlikte, Doğu süsleme sanatlarından Batı'ya geçtiği düşünülen taç motifi, İtalyan kumaşlarında yönetici ve yüksek mertebedeki devlet görevlilerinin giydiği, özellikle kadife kumaşlar üzerinde görülmektedir.

Osmanlı kumaşlarının Avrupa'da talep görmesiyle birlikte, Osmanlı dokumacıları Avrupa modasına uygun ve ticari değeri yüksek kumaşlar üretmiştir. Taç motifli kumaşlar, iki ülke arasındaki karşılıklı ticari ilişkilerin etkisiyle gelişmiş ve saray kumaşlarında asalet unvanı olarak kullanılmıştır. Kumaş yüzeylerinde taç motiflerinin geleneksel motiflerle uyumlu kompozisyonlarda yer aldığı görülmektedir.

16. yüzyılda moda olan taç motifli kumaşlar, dönemin modasını yansıttığını ve ticareti yapılan ülkenin istek ve zevklerine göre geliştiğini göstermektedir. Birleşik oval madalyonlu desenli çatmaların en bilinen örnekleri, madalyonların dört tarafında görülen taç motiflerinin birbirine bağlanmasıyla oluşan desenlerdir. Batı ile Osmanlı Devleti arasında gelişen sanatsal etkileşim ve kumaş desenleri bu dönemde kendini göstermiştir.

Çalışma kapsamında 10 adet taç motifli Osmanlı dokuma kumaşı incelenmiştir. Bu kumaşlardan 9 tanesinde taç motifi, madalyonların tepe noktalarına ve dört tarafına yerleştirilmiş, bağlantı noktalarında bulunmuştur. Desen kompozisyonlarının raport düzeni kesintisiz olarak yan yana ve alt alta tekrar etmektedir. Görsel 11 ve görsel 16 örneğinde ise, aynı sırada olmak koşuluyla kaydırmalı yerleştirilmiş hilal motifinin üzerine konumlandırılmış taç motifi görülmüştür. Osmanlı seraser ve İtalyan kadifesi üzerine çalışılmış bu desenlerin hilal ve taç motifleri, serbest yerleşimi ve kompozisyon kurguları yoğun benzerlik göstermektedir. Taç motifinin farklı bir yorumu olan bu örnekler ve Osmanlı dokumacılığında İtalyan stilini yansıtan taç motifli, kalın bordürlü desenler, büyük ölçekli bitkisel desenlerle genellikle başta lale ve nar motifi olmak üzere Osmanlı dönemi çiçekleriyle süslenmiş ve desen bütünlüğü oluşturulmuştur.

Doğu kökenli olmasına rağmen, Osmanlı dokumalarına İtalyan etkisiyle gelmiş olan taç motifinin farklı yorumları ve çeşitleri mevcuttur. Sıklıkla madalyonların bağlantı noktalarında ve dört tarafında kullanılan taç motifi, lüks ticari ürünlerin ana malzemesi olan ipekli kumaşlarda görülmektedir.

Bu motifin tarihsel evrimi, Türk dokuma sanatının dinamik yapısını ve farklı kültürlerle olan etkileşimini ortaya koymaktadır. Taç motifinin Türk kültüründeki sembolik anlamı ve Türk kumaş sanatındaki çeşitliliği, form ve kompozisyon özelliklerindeki değişim seçilen örnekler üzerinden analizleri sunulmuştur. Taç motifinin geçmişten gelen sembolik anlamları, bu kumaşlarda yer almaktadır. Sonuç olarak, taç motifi Osmanlı dokuma sanatında İtalyan etkisiyle yeniden şekillenmiş ve Batı'dan gelen sanatsal unsurlar Osmanlı kompozisyon kurgusuyla düzenlenmiştir. Her ne kadar taç motifi doğu kökenli olup Türk kültüründe derin bir geçmişe sahip olsa da İtalyan dokuma kumaşlarındaki yaygın kullanımı, Osmanlı kumaşlarına taşınmasında etkili olmuştur. Türk dokuma sanatında taç motifi, hem eski Türk kültürel değerlerini yansıtan hem de uluslararası ticari etkileşimlerle zenginleşen bir simge olarak varlığını sürdürmüştür.

## Kaynaklar

- Atasoy, N. ve Diğerleri. (2001). *İpek Osmanlı Dokuma Sanatı*. (1. Baskı). İstanbul: TEB İletişim ve Yayıncılık.
- Bozkurt, N. (2010). *Taç*, Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi Test Yayını, s.362-363.
- Dalsar, F. (1960). *Türk Sanayi ve Ticaret Tarihinde Bursa'da İpekçilik*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayını.
- Esin, E. (2001). *Türk Kozmolojisine Giriş*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Gezer, Ü. (2012). *16. Yüzyıl Osmanlı Kumaşlarındaki Motiflerin Sembolik Yönden İncelenmesi ve Günümüze Yansımaları*. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, MSGSÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Gökçen, R. P. (2007). Osmanlı ve İtalyan Kumaşlarında Ortak Desenler. *P Dünya Sanatı Dergisi*, 44, 86-91.
- Gürs, N. (1988). *Türk Dokumacılık Sanatı Çağlar Boyu Desenler*. İstanbul: Redhouse Yayınevi.
- İnalçık, H. (2017). *Osmanlı ve Avrupa-Osmanlı Devleti'nin Avrupa Tarihindeki Yeri*. (1. Baskı). İstanbul: Kronik Yayınları.
- İnalçık, H. (2021). *Rönesans Avrupası-Türkiye'nin Batı Medeniyetleriyle Özdeşleşme Süreci*. (14. Baskı). İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- İndirkaş, Z. (1991). Selçuklular'da Taç Geleneği. *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi*. 10, 39-46.
- İndirkaş, Z. (2022). *Türkler'de Hükümdar Tacı Geleneği*. Ankara: T. C. Kültür Bakanlığı Sanat Eserleri yayını.
- King, M. ve King, D. (1990). *European Textiles in the Keir Collection 400 BC to 1800 AD*. Boston: Faber and Faber Yayınları.
- Koca, S. K. (2012). *Türk Kültüründe Sembollerin Dili*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Ögel, B. (1984). *İslamiyet'ten Önce Türk Kültür Tarihi (Orta Asya Kaynak ve Buluntularına Göre)*. (2. Baskı). Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Ögel, B. (1971). *Türk Kültür Tarihine Giriş*. 2. Cilt. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınlar.
- Öney, G. (1992). *Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Öney, G. (1967). Niğde Hüdavent Hatun Türbesi Figürlü Kabartmaları. *Belleten Dergisi*, 31 (122) 143-154.
- Salman, F. (1999). *Tarihi Türk Kumaş Sanatı*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Süslü, Ö. (2007). *Tasvirilere Göre Anadolu Selçuklu Kıyafetleri*. Ankara: Ankara Kültür Merkezi Başkanlığı Yayını.
- Squarcina, C. (2010). Mariano Fortuny: koleksiyoncu ve Doğu Tarzı Kumaş Yaratıcısı. D. Mazlum ve I. Önel, (Ed.), *Osmanlı Döneminde Venedik ve İstanbul*. (1.Baskı) içinde (279-293). İstanbul: Sakıp Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi Yayınları.
- Taşçı, A. (1988). Selçuklu Mimari Süslemesinde Alçı ve Taş Kabartma İnsan Figürlerinin Köken ve Gelişimi. *Vakıflar Dergisi*, XXVII, Ankara, 47-64.
- Tecir, E. T. (2024). *15. ve 19. Yüzyıllar Arasında Osmanlı-İtalya Jakarlı Kumaşların Karşılaştırılması*. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi. Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Tezcan, H. (2017). *Bursa'nın İpeklisi (Tarihi, Ticareti, Pamukluları ve İpeklileriyle Ünlü Bursa)*. Bursa: Bursa Kültür Yayınları.
- Tez, Z. (2021). *Tekstil ve Giyim Kuşam Sanatının Kültürel Tarihi*. İstanbul: Doruk Yayınları.

### Görsel Kaynaklar

- Görsel 1:** Ögel, B. (1984). İslamiyet'ten Önce Türk Kültür Tarihi (Orta Asya Kaynak ve Buluntularına Göre). (2. Baskı). Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, s. 141.
- Görsel 2:** İndirkaş, Z. (1991), Selçuklular 'da Taç Geleneği, Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi, (10), 39.
- Görsel 3:** İndirkaş, Z. (1991), Selçuklular 'da Taç Geleneği, Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi, (10), 41.
- Görsel 4:** İndirkaş, Z. (2002). Türkler' de Hükümdar Tacı Geleneği. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayını, s.139.
- Görsel 5:** İndirkaş, Z. (2002). Türkler' de Hükümdar Tacı Geleneği. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayını, s. 144.
- Görsel 6:** Taşçı, A. (1998). Selçuklu Mimari Süslemesindeki Alçı ve Taş Kabartma İnsan Figürlerinin Köken ve Gelişimi, Vakıflar Dergisi, (XXVII) s.62.
- Görsel 7:** Taşçı, A. (1998). Selçuklu Mimari Süslemesindeki Alçı ve Taş Kabartma İnsan Figürlerinin Köken ve Gelişimi, Vakıflar Dergisi, (XXVII) s.63.
- Görsel 8:** King, M. ve King, D. (1990). European Textiles in the Keir Collection 400 BC to 1800 AD. Boston: Faber and Faber Yayınları, s.149.
- Görsel 9:** Gürsu, N. (1988). Türk Dokumacılık Sanatı Çağlar Boyu Desenler, İstanbul: Redhouse Yayınevi, s.85.
- Görsel 10:** Arça S. A. (2010). Osmanlı Sarayında İtalyan İpeklileri. D. Mazlum ve I. Önel, (Ed.), Osmanlı Döneminde Venedik ve İstanbul. (1.Baskı) içinde (211-225). İstanbul: Sakıp Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi Yayınları, s.222.
- Görsel 11:** Atasoy, N. ve Diğerleri (2001). İpek Osmanlı Dokuma Sanatı. 1. Baskı, İstanbul: TEB İletişim ve Yayıncılık, s.190, şek.55.
- Görsel 12:** Tezcan, H. (2017). Bursa'nın İpeklisi, (1. Baskı). Bursa: Bursa Büyükşehir Belediyesi Yayını, s. 206.
- Görsel 13:** Tezcan, H. (2017). Bursa'nın İpeklisi, (1. Baskı). Bursa: Bursa Büyükşehir Belediyesi Yayını, s.204-205.
- Görsel 14:** Squarcina, C. (2010). Mariano Fortuny: koleksiyoncu ve Doğu Tarzı Kumaş Yaratıcısı. D. Mazlum ve I. Önel, (Ed.), *Osmanlı Döneminde Venedik ve İstanbul*. (1.Baskı) içinde (279-293). İstanbul: Sakıp Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi Yayınları, s.218.
- Görsel 15:** Atasoy, N. ve Diğerleri. (2001). İpek Osmanlı Dokuma Sanatı. (1. Baskı). İstanbul: TEB İletişim ve Yayıncılık, s.190, şek.55.
- Görsel 16:** Atasoy, N. ve Diğerleri. (2001). İpek Osmanlı Dokuma Sanatı. (1. Baskı). İstanbul: TEB İletişim ve Yayıncılık, s.75, res.26.
- Görsel 17:** <https://www.clevelandart.org/art/2003.3>. Erişim Tarihi: 22.06.2023, 21.30.
- Görsel 18:** Atasoy, N. ve Diğerleri. (2001). İpek Osmanlı Dokuma Sanatı. (1. Baskı). İstanbul: TEB İletişim ve Yayıncılık, s.136, res.88.
- Görsel 19:** Atasoy, N. ve Diğerleri. (2001). İpek Osmanlı Dokuma Sanatı. (1. Baskı). İstanbul: TEB İletişim ve Yayıncılık, s.77, res.28.
- Görsel 20:** Bilgi, H. (2007). Çatma ve Kemha: Osmanlı İpekli dokumaları. İstanbul: Vehbi Koç Vakfı, Sadberk Hanım Müzesi Yayını, s.31.
- Görsel 21:** Atasoy, N. ve Diğerleri. (2001). İpek Osmanlı Dokuma Sanatı. (1. Baskı). İstanbul: TEB İletişim ve Yayıncılık, s.302, şek.303.

**Görsel 22:** Gürsu N. (1988). Türk Dokumacılık Sanatı Çağlar Boyu Desenler. İstanbul: Redhouse Yayınevi, s.85.

**Görsel 23:** Gürsu N. (1988). Türk Dokumacılık Sanatı Çağlar Boyu Desenler. İstanbul: Redhouse Yayınevi, s.81.

## EXTENDED SUMMARY

**Research Problem:** This study aims to examine the crown motif through fabric samples from the 16th and 17th centuries of the Ottoman period. It focuses on analyzing the diversity of the crown motif, which emerged in Ottoman textile art under the influence of Western culture.

**Research Question:** The study raises the question of how the crown motif, which has roots in Turkish culture and appears in works from the Seljuk period, diversified and was utilized in Ottoman textile art, while also examining how its symbolic meanings were preserved and transformed.

**Methodology:** In conducting the study, a conceptual framework was first established in a literature review of publications related to the field. The presence of the crown in Turkish culture, its evolution in pre- and post-Islamic Turkish culture, and the crown motif in Turkish textile art were examined through a literature review. In the next stage, fabric images were analyzed from printed sources and in domestic and international museums. Using a drawing program, motif analysis and drawings of the discovered images were created. The study focused on ten Ottoman textile samples with crown motifs.

**Results:** The crown motif has symbolized sovereignty and power across all cultures from the Huns, one of the leading communities of Central Asia, through the Göktürks, who established political order, to the Seljuk period. Generally, it has been associated with power, leadership, and divine symbolism. The crown symbol appears in stone reliefs, sculptures, rock paintings, and tomb findings of great civilizations in Mesopotamia and the Mediterranean. Sources indicate that these crowns were associated with khans and princes in Turkish culture. Excavations in recent years have uncovered a crown form thought to belong to the Turks in a kurgan, identified as belonging to a figure known as ‘Genç Alp’ (Young Alp). As a symbol of sovereignty, the crown was found in the Hun and Göktürk tombs, suggesting that crown usage might have spread as a result of interaction between these two states. A depiction of a figure wearing a crown on a rock dating from the Göktürk period (550–757 BC) stands as evidence of the crown’s presence during this era. The crown, known in Central Asia, was identified with gods, though its origins are unclear. Later, the crown symbol appeared in Seljuk Empire statues, reliefs, and miniatures. Crowns also adorned the heads of sphinxes believed to possess magical and protective powers. Notably, examples of the three-lobed crown, seen in the Seljuk period, can be found in Central Asia. Sources mention that while Seljuk sultans wore turbans in daily life, they wore crowns during official ceremonies and greetings. In Anatolian Seljuk reliefs, stylized human figures are depicted with three-lobed crowns. Thus, crowns in the Seljuks were not only symbols of sovereignty but were also used on supernatural beings. Some researchers describe the three-lobed crown as the ‘Seljuk crown.’ Due to religious reasons, however, the crown, which symbolized sanctity in Seljuk art, did not continue in the Ottoman period, though the crown symbol appeared as a motif in Ottoman decorative arts. The motif, thought to be of Eastern origin, entered Ottoman textile art from Italian fabrics through commercial and diplomatic relations with the West. In Italian fabrics, the crown motif appears especially on velvet fabrics worn by high-ranking officials and rulers. In Ottoman textile fabrics, crown motifs were used on fabrics of high commercial value, adapted to European fashion trends, and used by members of the royal court as symbols of nobility. Crown motif fabrics from the 16th century align with traditional motifs, achieving a harmonious

composition on fabric surfaces. The motif developed based on the tastes of the trading country's clientele. In woven fabric samples of the period, the crown motif was placed on the four sides of composite oval medallions, creating a continuous design without interruption from top to bottom. Ten samples of woven fabrics from the 16th and 17th centuries were analyzed within the study. In nine of these fabrics, the crown motif appears at the top and four corners of medallions, supporting a connection with Italy. Notably, an Ottoman seraser and Italian velvet featuring crescents and crown motifs demonstrate a similarity in free arrangement and dense composition. These fabrics reflect the Italian style in Ottoman textiles. Additionally, the motif is incorporated into designs featuring thick borders, large-scale floral patterns, and Ottoman period floral motifs such as tulips and pomegranates, achieving a cohesive pattern. Although of Eastern origin with ancient roots in Turkish culture, the crown motif entered Ottoman textiles under Italian influence, diversifying and adapting within Ottoman art. In summary, the crown motif became part of Ottoman textile art through commercial relationships with Italy and transformed through interaction, with Western artistic elements appearing in Ottoman patterns and compositions. Despite its Eastern origins and long history, the crown motif entered Ottoman decorative arts as a result of the widespread use of Italian fabrics. In Turkish textile art, the motif reflects both symbolic meanings rooted in ancient Turkish culture and rich designs influenced by international trade and interaction.

