



GÜZEL SANATLAR ALANINDA ULUSLARARASI ÇALIŞMALAR

EDİTÖR
DOÇ. DR. MAHPEYKER YÖNSEL

 SERÜVEN
YAYINEVİ

Genel Yayın Yönetmeni / Editor in Chief • C. Cansın Selin Temana

Kapak & İç Tasarım / Cover & Interior Design • Serüven Yayınevi

Birinci Basım / First Edition • © MART 2026

ISBN • 978-625-8671-99-5

© copyright

Bu kitabın yayın hakkı Serüven Yayınevi'ne aittir.

Kaynak gösterilmeden alıntı yapılamaz, izin almadan hiçbir yolla çoğaltılamaz. The right to publish this book belongs to Serüven Publishing. Citation can not be shown without the source, reproduced in any way without permission.

Serüven Yayınevi / Serüven Publishing

Türkiye Adres / Turkey Address: Kızılay Mah. Fevzi Çakmak 1. Sokak

Ümit Apt No: 22/A Çankaya/ANKARA

Telefon / Phone: 05437675765

web: www.seruvenyayinevi.com

e-mail: seruvenyayinevi@gmail.com

Baskı & Cilt / Printing & Volume

Sertifika / Certificate No: 47083

GÜZEL SANATLAR ALANINDA ULUSLARARASI ÇALIŞMALAR

EDİTÖR

DOÇ. DR. MAHPEYKER YÖNSEL

İÇİNDEKİLER

BÖLÜM 1

ANTİK MİSİR TEKSTİL SANATINDA DEKORATİF DİKİŞ VE ERKEN NAKİŞ UYGULAMALARI: ARKEOLOJİK TEKSTİL BULUNTULARI ÜZERİNDEN BİR DEĞERLENDİRME

Emine NAS 1

BÖLÜM 2

GÜZEL SANATLAR FAKÜLTELERİ ÖĞRENCİLERİNİN YAPAY ZEKÂYA YÖNELİK TUTUMLARI (KIRŞEHİR İLİ ÖRNEĞİ)

Dilan Hatun ŞENER 13

Döndü DULKADİR 13

BÖLÜM 3

ALGORİTMİK ÜRETİM ÇAĞINDA GRAFİK TASARIM ESTETİĞİ

Orhun TÜRKER 25

BÖLÜM 4

19. YÜZYIL TÜRK KADIN GİYİM KÜLTÜRÜNDE BİNDALLI GELENEĞİ: KONYA ÖRNEĞİ ÜZERİNDEN SANATSAL VE KÜLTÜREL BİR ANALİZ

Emine NAS 39

BÖLÜM 5

BEYAZIT KÜTÜPHANESİ MERZİFONLU KARA MUSTAFA PAŞA KOLEKSİYONU'NDA BULUNAN B18666 NUMARALI KUR'ÂN-I KERİM YAZMASININ SERLEVHA TEZHİP ANALİZİ

Gülşen ASLAN ELKIRAN 59



**ANTİK MİSİR TEKSTİL SANATINDA
DEKORATİF DİKİŞ VE ERKEN
NAKIŞ UYGULAMALARI:
ARKEOLOJİK TEKSTİL
BULUNTULARI ÜZERİNDEN BİR
DEĞERLENDİRME**

“ ”

Emine NAS¹

¹ Prof. Dr. Selcuk University, Architecture and Design Faculty, Department of Crafts, 42031, Konya. ORCID ID: 0000-0002-2513-2611

1. GİRİŞ

Tekstil üretimi ve tekstil süsleme teknikleri, insanlık tarihinin en erken maddi kültür alanlarından birini oluşturmaktadır. Arkeolojik buluntular, Neolitik dönemden itibaren farklı toplumların dokuma, iplik üretimi ve kumaş süsleme yöntemleri geliştirdiğini göstermektedir. Bu bağlamda tekstil yalnızca gündelik kullanım nesnesi olarak değil, aynı zamanda sosyal kimliğin, ekonomik organizasyonun ve sembolik düşünce sistemlerinin bir yansıması olarak değerlendirilmelidir (Barber, 1991).

Antik Mısır uygarlığı, tekstil üretimi ve tekstil teknolojisi açısından Eski Dünya'nın en gelişmiş merkezlerinden biri olarak kabul edilmektedir. Nil Vadisi'nin çevresel koşulları, özellikle keten bitkisinin yoğun biçimde yetişmesine olanak sağlamış ve bu durum keten dokumacılığının erken dönemlerden itibaren gelişmesine katkıda bulunmuştur. Arkeolojik buluntular ve mezar resimleri, Mısır toplumunda iplik eğirme, dokuma ve tekstil üretiminin oldukça organize bir zanaat faaliyeti olarak yürütüldüğünü göstermektedir (Vogelsang-Eastwood, 2000).

Bununla birlikte Antik Mısır tekstil araştırmalarında ağırlıklı olarak dokuma teknolojisi ve keten üretimi üzerine odaklanılmış, kumaş yüzeylerinde uygulanan dekoratif iğne teknikleri ve erken nakış uygulamaları ise görece sınırlı biçimde ele alınmıştır. Oysa arkeolojik tekstil parçaları, giysi kenarlarında, bordürlerde ve bazı törensel tekstillerde dekoratif dikişlerin bilinçli bir estetik kompozisyon içerisinde kullanıldığını ortaya koymaktadır (Crowfoot & Davies, 1941). Bu durum, söz konusu tekniklerin yalnızca fonksiyonel dikiş uygulamaları olarak değil, aynı zamanda erken dönem tekstil süsleme yöntemleri olarak değerlendirilmesi gerektiğini göstermektedir.

Antik Mısır sanat üretimi modern estetik anlayıştan farklı bir düşünsel çerçeve içerisinde şekillenmiştir. Mısır sanatının temel amacı bireysel yaratıcılığı ifade etmekten ziyade kozmik düzenin, dini inançların ve toplumsal hiyerarşinin görsel biçimde temsil edilmesidir. Mısırlıların *Ma'at* olarak tanımladığı kozmik düzen kavramı, mimariden heykel sanatına kadar pek çok sanat alanını etkilediği gibi, tekstil üretimi ve tekstil dekorasyonu üzerinde de belirleyici bir rol oynamıştır (Shaw, 2003). Tekstil yüzeylerinde görülen düzenli kompozisyonlar, simetrik düzenlemeler ve tekrar eden motifler bu kozmik düzen anlayışının görsel yansımaları olarak yorumlanabilir.

Antik Mısır'da tekstil üretiminin önemli bir bölümü saray ve tapınak ekonomisi içerisinde örgütlenmiş atölyelerde gerçekleştirilmiştir. Özellikle Deir el-Medina yerleşiminde bulunan yazılı belgeler ve arkeolojik veriler, tekstil üretiminin devlet kontrolündeki ekonomik sistemin önemli bir parçası olduğunu göstermektedir (Lesko, 1994). Bu üretim sisteminde tekstiller yalnızca gündelik kullanım için değil, aynı zamanda dini ritüeller, cenaze uygulamaları ve kraliyet törenleri için de üretilmiştir.

Arkeolojik kazılarda ele geçirilen tekstil parçaları ve müze koleksiyonlarında korunan örnekler, Antik Mısır tekstil teknolojisini geliştirmişliğini ortaya koyan önemli kanıtlar sunmaktadır. Özellikle Tarkhan elbisesi gibi erken dönem tekstil buluntuları, Predinastik dönemde dahi yüksek düzeyde bir dokuma tekniğinin varlığını göstermektedir. Aynı şekilde Tutankhamun'un mezarında ele geçirilen tekstil koleksiyonu, Yeni Krallık döneminde saray atölyelerinde üretilen kumaşların teknik ve estetik niteliği hakkında ayrıntılı bilgiler sağlamaktadır (Vogelsang-Eastwood, 1993; Robins, 2008).

Bununla birlikte Antik Mısır tekstil dekorasyonu üzerine yapılan çalışmalar çoğunlukla dokuma desenleri ve applike teknikleri üzerine yoğunlaşmış; iğne ile gerçekleştirilen dekoratif dikiş uygulamaları ve erken nakış teknikleri yeterince ayrıntılı biçimde incelenmemiştir. Bu çalışma, söz konusu literatür boşluğunu ele almayı amaçlamaktadır.

Bu araştırmanın temel amacı, Antik Mısır tekstil dekorasyonunda kullanılan dekoratif dikiş tekniklerini ve erken nakış uygulamalarını arkeolojik tekstil buluntuları ve ikonografik veriler üzerinden değerlendirmektir. Çalışmada özellikle Predinastik dönemden Yeni Krallık dönemine kadar uzanan süreçte tekstil süsleme tekniklerinin gelişimi incelenmekte; bu tekniklerin Mısır toplumunun estetik anlayışı, dini inanç sistemi ve sosyal yapısı ile ilişkisi analiz edilmektedir.

Araştırma yöntem olarak sanat tarihi ve arkeoloji disiplinlerinde yaygın olarak kullanılan **ikonografik analiz, arkeolojik materyal incelemesi ve literatür taraması** yöntemlerine dayanmaktadır. Bu kapsamda müze koleksiyonlarında bulunan tekstil örnekleri, kazı raporları ve konuya ilişkin temel bilimsel yayınlar değerlendirilmiştir. Böylece Antik Mısır'da dekoratif dikiş ve nakış uygulamalarının yalnızca teknik bir zanaat pratiği olmadığı, aynı zamanda Mısır'ın sembolik düşünce sistemi ve görsel kültürü ile yakından ilişkili olduğu ortaya konulmaya çalışılmıştır.

2. ANTİK MISIR'DA TEKSTİL ÜRETİMİ VE SÜSLEME TEKNİKLERİ

Antik Mısır'da tekstil üretimi, ekonomik faaliyetlerin yanı sıra toplumsal yaşamın ve ritüel pratiklerin temel bileşenlerinden birini oluşturmuştur.

Nil Vadisi'nin ekolojik koşulları, özellikle keten bitkisinin (*Linum usitatissimum*) yetişmesine son derece elverişli bir ortam sağlamış ve bu durum keten dokumacılığının erken dönemlerden itibaren gelişmesine olanak tanımıştır. Arkeolojik veriler, Predinastik dönemden başlayarak Mısır toplumunun gelişmiş iplik eğirme, dokuma ve kumaş işleme tekniklerine sahip olduğunu göstermektedir (Barber, 1991).

Keten liflerinden elde edilen iplikler, son derece ince ve dayanıklı kumaşların dokunmasına imkân vermiştir. Antik Mısır tekstillerinin karakteristik özelliklerinden biri, yüksek iplik yoğunluğuna sahip ince dokuma tekniklerinin kullanılmasıdır.

Bu teknik ustalık, özellikle Yeni Krallık döneminde üretilen saray tekstillerinde daha da belirgin hale gelmiştir. Yapılan teknik analizler, bazı keten kumaşların santimetrekare başına son derece yüksek iplik sayısına sahip olduğunu ve bu durumun gelişmiş bir dokuma teknolojisini yansıttığını göstermektedir (Nicholson & Shaw, 2000).

Antik Mısır'da tekstil üretimi büyük ölçüde organize zanaat sistemleri içerisinde gerçekleştirilmiştir. Mezarlarda bulunan duvar resimleri, iplik eğirme ve dokuma faaliyetlerinin çoğunlukla kadınlar tarafından yürütüldüğünü göstermektedir. Bununla birlikte saray ve tapınak ekonomisi içerisinde faaliyet gösteren atölyelerde daha uzmanlaşmış üretim süreçlerinin bulunduğu bilinmektedir. Özellikle Yeni Krallık dönemine ait belgeler, tekstil üretiminin devlet kontrolündeki ekonomik organizasyonun önemli bir parçası olduğunu ortaya koymaktadır (Lesko, 1994).

Mısır toplumunda tekstiller yalnızca gündelik giyim ihtiyacını karşılayan nesnelere üretilmemiştir. Aynı zamanda dini ritüellerde kullanılan tapınak tekstilleri, cenaze uygulamalarında kullanılan mumya sargıları ve kraliyet törenlerinde kullanılan giysiler de tekstil üretiminin önemli bir bölümünü oluşturmuştur.

Bu durum, tekstilin Antik Mısır toplumunda yalnızca ekonomik bir ürün değil, aynı zamanda ideolojik ve sembolik anlamlar taşıyan bir kültürel nesne olduğunu göstermektedir (Taylor, 2001).

Tekstil yüzeylerinde görülen dekoratif süslemeler farklı tekniklerle gerçekleştirilmiştir. Mısır tekstil dekorasyonunda en yaygın yöntemlerden biri, desenlerin doğrudan dokuma sürecinde oluşturulmasıdır. Dokuma sırasında gerçekleştirilen bu desenler, kumaş yüzeyinde geometrik düzenlemeler veya çizgisel kompozisyonlar oluşturabilmektedir. Bunun yanı sıra kumaş yüzeyine sonradan eklenen applique (appliqué) teknikleri de tekstil dekorasyonunda kullanılan önemli yöntemler arasında yer almaktadır (Vogelsang-Eastwood, 2000).

Buna karşın iğne ve iplik kullanılarak gerçekleştirilen dekoratif dikiş teknikleri Antik Mısır tekstil buluntularında görece sınırlı sayıda örnekle temsil edilmektedir. Bu durumun başlıca nedeni, Mısırlıların son derece ince dokunmuş keten kumaşları genellikle sade bir estetik anlayış doğrultusunda kullanmayı tercih etmeleridir. Bununla birlikte bazı arkeolojik tekstil parçalarında dekoratif dikişlerin giysi kenarlarında veya bordürlerde bilinçli bir estetik düzenleme içerisinde kullanıldığı görülmektedir (Barber, 1991).

Bu tür dekoratif dikiş uygulamaları, modern anlamda nakış tekniklerinin erken biçimleri olarak değerlendirilmektedir.

Özellikle kenar sarma dikişi (overcast stitch), düz dikiş (running stitch) ve sap dikişi (stem stitch) gibi tekniklerin hem işlevsel hem de dekoratif amaçlarla kullanıldığı bilinmektedir. Bu teknikler çoğu zaman giysinin kenarlarını

güçlendirmek amacıyla uygulanmış olmakla birlikte, bazı örneklerde görsel bir bordür etkisi yaratacak biçimde düzenli kompozisyonlar oluşturacak şekilde kullanılmıştır (Crowfoot & Davies, 1941).

Antik Mısır tekstil estetiğinin temel özelliklerinden biri sadelik ve düzen anlayışıdır. Mısır sanatının genel karakterinde olduğu gibi tekstil dekorasyonunda da simetrik düzen, ritmik tekrar ve dengeli kompozisyonlar dikkat çekmektedir. Bu düzen anlayışı, Mısırlıların evreni kozmik bir düzen içerisinde algılayan düşünce sistemiyle yakından ilişkilidir. Mısır kozmolojisinde merkezi bir kavram olan Ma'at, evrendeki düzen ve dengeyi temsil etmektedir ve bu düşünce sistemi mimariden heykel sanatına kadar pek çok görsel üretim alanını etkilemiştir (Shaw, 2003).

Tekstil yüzeylerinde görülen dekoratif düzenlemeler de bu kozmik düzen anlayışının görsel bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Özellikle giysi bordürlerinde yer alan düzenli tekrar eden motifler, Mısır sanatında sıkça görülen simetrik kompozisyon anlayışı ile paralellik göstermektedir.

Bu bağlamda tekstil süsleme teknikleri yalnızca teknik bir zanaat pratiği değil, aynı zamanda Mısır toplumunun estetik anlayışını ve sembolik düşünce sistemini yansıtan önemli bir kültürel ifade biçimi olarak değerlendirilmelidir (Robins, 2008).

3. ANTİK MISIR'DA İŞLEMELİ TEKSTİL BULUNTULARI: ARKEOLOJİK VE İKONOĞRAFİK BİR ANALİZ

Antik Mısır tekstil üretimi üzerine gerçekleştirilen arkeolojik ve sanat tarihi araştırmaları, kumaş yüzeylerinin yalnızca dokuma teknikleri aracılığıyla değil, aynı zamanda iğne ile gerçekleştirilen dekoratif dikiş uygulamaları aracılığıyla da süslendiğini göstermektedir. Bununla birlikte arkeolojik tekstil buluntularının korunma koşulları, tekstil materyalin organik yapısı ve kazı bağlamlarının farklılığı nedeniyle bu tür örnekler oldukça sınırlı sayıda günümüze ulaşabilmiştir. Bu nedenle Antik Mısır'da dekoratif dikiş ve erken nakış uygulamalarını inceleyen araştırmalar çoğunlukla belirli dönemlere ait iyi korunmuş arkeolojik buluntulara dayanmaktadır (Barber, 1991; Vogelsang-Eastwood, 2000).

Çalışmada Antik Mısır tekstil süsleme tekniklerinin arkeolojik kanıtları kronolojik olarak farklı veri grupları üzerinden değerlendirilmektedir.

Bu dönemlerin seçimi metodolojik bir tercih olup, söz konusu kronolojik evrelerin arkeolojik tekstil buluntuları açısından daha iyi belgelenmiş olmasıyla ilişkilidir. Predinastik dönem, Mısır'da dokuma teknolojisinin erken gelişim aşamalarını temsil ederken; Yeni Krallık dönemi ise saray ve tapınak ekonomisi içerisinde örgütlenen üretim sistemleri sayesinde tekstil sanatının teknik ve estetik açıdan en gelişmiş örneklerini sunmaktadır (Nicholson & Shaw, 2000). Dolayısıyla bu iki dönem, Antik Mısır tekstil süsleme tekniklerinin tarihsel gelişimini incelemek açısından karşılaştırmalı bir çerçeve sunmaktadır.

3.1 Predinastik Dönem: Erken Tekstil Üretimi ve Dekoratif Dikiş Uygulamaları

Predinastik döneme ait tekstiller, Mısır'da dokuma ve dikiş tekniklerinin ortaya çıkışını gösteren en erken arkeolojik kanıtları sağlamaktadır. Bu nedenle Antik Mısır'da tekstil üretiminin teknik başlangıç evresini temsil eden temel arkeolojik veri grubunu oluşturur.

Bu döneme ait tekstiller genellikle keten liflerinden dokunmuş olup Nil Vadisi'nin kurak iklim koşulları sayesinde bazı örnekler günümüze kadar korunabilmiştir. Predinastik tekstil buluntularının incelenmesi, Mısır toplumunun bu erken dönemde bile gelişmiş iplik eğirme ve dokuma tekniklerine sahip olduğunu göstermektedir (Barber, 1991).

Bu guruptaki en önemli örnek, Londra'daki Petrie Museum of Egyptian Archaeology koleksiyonunda bulunan ve literatürde Tarkhan elbisesi olarak bilinen keten giysidir. Flinders Petrie tarafından 1913 yılında Tarkhan nekropolünde gerçekleştirilen kazılar sırasında keşfedilen bu eser, radyokarbon analizleri sonucunda yaklaşık MÖ 4. binyılın sonlarına tarihlenmiştir ve günümüze ulaşan en eski dokuma giysilerden biri olarak kabul edilmektedir (Barber, 1991; Vogelsang-Eastwood, 1993).

Bu giysi ince keten liflerinden dokunmuş olup yaklaşık 22–23 çözü ve 13–14 atkılı ipliği/cm yoğunluğuna sahiptir. Giysi üzerinde gerçekleştirilen mikroskopik incelemeler, bazı dikiş uygulamalarının yalnızca giysinin parçalarını birleştirmek amacıyla değil, aynı zamanda estetik bir düzen oluşturacak biçimde uygulandığını ortaya koymaktadır. Özellikle omuz ve kol bölgelerinde görülen düzenli dikiş hatları, erken dönem dekoratif dikiş tekniklerinin varlığına işaret etmektedir. Bu tür uygulamalar, modern nakış tekniklerinin erken biçimleri olarak değerlendirilmektedir (Vogelsang-Eastwood, 1993) (Görsel 1).



Görsel 1. Tarkhan Elbisesi, UCL Petrie Mısır Arkeolojisi Müzesi, <https://www.ucl.ac.uk/museums-collections/petrie/about/collections/objects/tarkhan-dress>

Yapılan tekstil analizleri, giysinin yüksek iplik yoğunluğuna sahip olduğunu ve dokuma sırasında oldukça düzenli bir yüzey kompozisyonunun oluşturulduğunu göstermektedir. Bu durum, Mısır dokumacılığının erken dönemlerde bile gelişmiş bir teknik bilgiye dayandığını göstermektedir (Barber, 1991).

İkonografik açıdan değerlendirildiğinde Tarkhan elbisesi, Antik Mısır tekstil estetiğinin erken dönem özelliklerini yansıtmaktadır. Giysi yüzeyinde görülen dikey çizgisel düzen ve simetrik kompozisyon anlayışı, Mısır sanatının genel karakterinde görülen düzen ve denge ilkesinin tekstil üretimindeki erken yansımaları olarak yorumlanabilir. Bu bağlamda Tarkhan elbisesi yalnızca teknik bir tekstil buluntusu değil, aynı zamanda Antik Mısır'ın erken dönem estetik anlayışını yansıtan önemli bir maddi kültür unsurudur.

Predinastik Mısır tekstil dekorasyonunun temel özelliklerinden biri geometrik yüzey düzenidir. Bu döneme ait sınırlı sayıda tekstil buluntuları incelendiğinde, paralel bant kompozisyonları ve çözgü ipliklerinin farklı yoğunluklarda kullanılmasından kaynaklanan çizgisel düzenlerin yaygın olduğu görülmektedir. Bu tür desenler çoğunlukla dokuma süreci sırasında oluşan yapısal kompozisyonlar olup, tekstil yüzeyinde ritmik bir görsel düzen meydana getirir. Predinastik tekstiller genellikle düz dokuma (plain/tabby weave) tekniği ile üretilmiş olup dekoratif etkiler çoğunlukla çözgü ipliklerinin yoğunluk değişimleri veya dokuma yapısından kaynaklanan geometrik yüzey düzenleri aracılığıyla elde edilmiştir.

3.2 Yeni Krallık Dönemi: Saray Tekstil Atölyeleri ve İşlemeli Giysiler

Antik Mısır'da işlemeli tekstillerin en kapsamlı arkeolojik örnekleri Yeni Krallık dönemine tarihlenmektedir. Bu döneme ait en önemli veri gruplarından biri, 1922 yılında Howard Carter tarafından keşfedilen Tutankhamun'un mezarında (KV62) bulunan tekstil koleksiyonudur. Mezar içerisinde ele geçirilen yüzlerce tekstil parçası, Mısır tekstil sanatının teknik ve estetik gelişimi hakkında son derece önemli bilgiler sunmaktadır (Crowfoot & Davies, 1941).

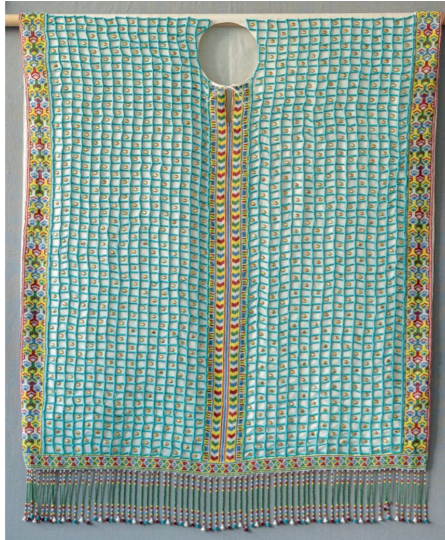
Tutankhamun'un mezarında bulunan tekstiller genellikle sarayda üretilen ev ve giyim eşyaları olarak geniş bir yelpazeye yayılmaktadır. Bunlar arasında peştamal, etek, tunik, başörtüsü, şal ve rahip törenlerinde kullanılan leopar derisi görünümlü ritüel giysiler gibi temel tekstil ürünleri de bulunmaktadır. Bunun yanı sıra eldivenler, çoraplar ve sembolik kanat biçimli tekstil parçaları gibi daha nadir ve özel kullanım amaçlı nesnelere de koleksiyon içerisinde yer almaktadır.

Tekstiller üzerinde yapılan incelemeler, dekoratif süsleme tekniklerinin oldukça çeşitlilik gösterdiğini ortaya koymuştur. Bu süsleme teknikleri; aplike (appliqué), boncuk işleme ve dekoratif dikiş teknikleri olarak üç ana kategori altında değerlendirilebilir. Bu teknikler çoğu zaman tek başına kullanılmakla birlikte bazı giysilerde birden fazla süsleme yönteminin birlikte uygulandığı görülmektedir (Vogelsang-Eastwood, 2016) (Görsel 2).



Görsel 2. Tutankhamun'un mezarında bulunan, MÖ 14. yüzyılın başlarına ait keten bir giysiden, applike ve işlemeli bir panelin detayı. Fotoğraf Nino Monastra tarafından çekilmiştir.

Bu tekstillerin bir kısmında işlemeli dekoratif bordürler, boncuk işlemleri, aplikeler, altın pul süslemeleri ve çoğunlukla renkli ipliklerle yapılmış süsleme kompozisyonları bulunmaktadır. Bu tür süslemelerin kraliyet giysilerinde kümelenmesi, tekstil dekorasyonunda saray atölyelerinde çalışan zanaatkarların yüksek teknik becerilerini göstermekle birlikte tekstilde süsleme tasarımının Antik Mısır toplumunda sosyal statüyü ifade eden önemli bir unsur olduğunu da göstermektedir (Vogelsang-Eastwood, 2016; Crowfoot & Davies,1941)



Görsel 3. Tutankhamun'un mezarından elde edilen boncuk işlemeli tunik için hazırlanmış rekonstrüksiyon. Orijinal tunik, mezarın bazı bölümlerini etkileyen sel baskınları ve uzun süreli nem nedeniyle ciddi biçimde zarar görmüş durumdadır. Bu nedenle eser, arkeolojik

kalıntılar ve arşiv fotoğrafları temel alınarak yeniden oluşturulmuştur. Tunik üzerinde renkli cam ve fayans boncuklarla oluşturulmuş geometrik yüzey süslemeleri ile bordürlerde dekoratif boncuk dizileri yer almaktadır. Bu tür boncuk işlemeli tekstiller, Yeni Krallık döneminde özellikle törensel giysiler ve kraliyet tekstilleri arasında görülmektedir. Fotoğraf:Jan Berg. Koleksiyon/Rekonstrüksiyon çalışması:Textilmuseet, Borås.Kaynak:RAWI Publishing, Royal Couture: Tutankhamun's Wardrobe.

İplik kullanılarak yapılan iğne tekniklerinin yanında boncuk işleme tekniği de Tutankhamun'un tekstil koleksiyonunda önemli bir yer tutmaktadır. Bazı başlıklar, önlükler ve tunikler boncuklarla oluşturulan dekoratif yüzey düzenlemeleri ile süslenmiştir. Bu tür süslemeler, yalnızca estetik bir işlev taşımakla kalmamış aynı zamanda giysinin törensel ve sembolik niteliğini güçlendiren unsurlar olarak kullanılmıştır. Aynı zamanda Tutankhamun mezarından elde edilen tekstil parçalarında sıklıkla görülen bordür kuşaklarının özellikle giysilerin etek, kol, yaka gibi kenar kısımlarında kullanıldığı da görülmektedir (Görsel 3).



Görsel 4. Tutankhamun'un mezarından elde edilen işlemeli çocuk tuniği rekonstrüksiyonu. Antik Mısır tekstil araştırmacısı **Gillian Vogelsang-Eastwood** tarafından hazırlanmıştır. Eserin orijinali, mezarın bazı bölümlerini etkileyen ani sel baskınları nedeniyle oluşan uzun süreli su hasarı sonucu ciddi biçimde zarar görmüş durumdadır. Bu nedenle rekonstrüksiyon çalışması, orijinal giysinin mevcut kalıntılarının ayrıntılı incelenmesi ve arşivlerde bulunan **1:1 ölçekli renkli fotoğrafların** kullanılmasıyla gerçekleştirilmiştir. Tasarımın yeniden oluşturulması, parçaların tek tek analiz edilmesi ve birleştirilmesi yoluyla uzun bir çalışma süreci gerektirmiştir. Tunik, kenar bordürlerinde ve etek kısmında yer alan **“heb-sed” motifleri** nedeniyle muhtemelen kraliyet törenleriyle ilişkili bir **taç giyme giysisi** olarak yorumlanmaktadır. Giysi üzerinde bulunan altın süsleme elemanlarının (düğmeler) yeniden uygulanması yaklaşık iki gün sürmüştür. © Jan Berg. Fotoğraf,Textilmuseet, Borås'un izniyle yayımlanmıştır. <https://rawi-publishing.com/articles/royal-couture?lang=en>.

Antik Mısır tekstil süslemeleri ve işleme/nakış uygulamaları, yalnızca estetik bir süsleme yöntemi değil aynı zamanda güçlü sembolik anlamlar taşıyan görsel bir dil oluşturmuştur. Mısır sanatının genel karakterinde olduğu gibi tekstil dekorasyonunda da belirli ikonografik motifler tekrar eden bir biçimde kullanılmış olup, bu motifler çoğunlukla dini inançlar, doğa gözlemleri ve kraliyet ideolojisi ile ilişkili olmuştur (Robins, 2008) (Görsel 4).

Özellikle tapınak ritüellerinde kullanılan tekstiller, tanrı heykellerinin giydirilmesi ve kutsal törenlerin gerçekleştirilmesi sırasında önemli bir rol oynamıştır. Bunun yanı sıra cenaze ritüellerinde kullanılan tekstiller, ölümden sonraki yaşam inancının bir parçası olarak değerlendirilmiştir. Bu bağlamda tekstil üretimi ve tekstil süsleme teknikleri, Antik Mısır'ın dini ve ideolojik dünyasını yansıtan önemli maddi kültür unsurlarıdır (Taylor, 2001).

İkonografik açıdan değerlendirildiğinde bu tekstillerde kullanılan süsleme motifleri büyük ölçüde Mısır kozmolojisi ile ilişkilidir. Özellikle lotus çiçeği, papirüs bitkisi, kanatlı güneş diski ve çeşitli geometrik kompozisyonlar Mısır sanatında yeniden doğuş, ilahi güç ve kozmik düzen kavramlarını temsil etmektedir. Bu motiflerin tekstil yüzeylerinde kullanılması, giysilerin yalnızca estetik bir süsleme nesnesi olmadığını, aynı zamanda güçlü sembolik anlamlar taşıyan kültürel objeler olduğunu göstermektedir (Robins, 2008; Wilkinson, 2003).

4. SONUÇ

Antik Mısır tekstil üretimi ve tekstil süsleme teknikleri üzerine yapılan arkeolojik ve sanat tarihi araştırmaları, bu uygarlığın zanaat üretiminde ileri düzeyde bir teknik bilgi ve estetik anlayış geliştirdiğini açık biçimde ortaya koymaktadır. Nil Vadisi'nin çevresel koşulları ve keten bitkisinin yaygın kullanımı, Mısır'da tekstil üretiminin erken dönemlerden itibaren gelişmesine olanak sağlamış; keten dokumacılığı hem gündelik yaşamın hem de ritüel uygulamaların önemli bir parçası haline gelmiştir. Bu bağlamda keten dokuma teknolojisi ve iplik üretimi, Antik Mısır toplumunda yalnızca ekonomik değil aynı zamanda kültürel ve sembolik açıdan da belirleyici bir rol oynamıştır.

Tekstil üretimi Mısır toplumunda organize edilmiş bir zanaat faaliyeti olarak saray atölyeleri ve tapınak ekonomisi içerisinde önemli bir üretim alanı oluşturmuştur. Arkeolojik belgeler ve yazılı kaynaklar, tekstil üretiminin büyük ölçüde uzmanlaşmış iş gücü tarafından gerçekleştirildiğini ve bu üretim faaliyetinin devlet ekonomisi ile yakından ilişkili olduğunu göstermektedir (Lesko, 1994). Bu nedenle Antik Mısır tekstil buluntuları yalnızca bir zanaat üretiminin izlerini değil, aynı zamanda Mısır toplumunun sosyal yapısını, ekonomik organizasyonunu ve ritüel uygulamalarını anlamaya imkân veren önemli maddi kültür unsurlarını temsil etmektedir.

Arkeolojik tekstil buluntularının incelenmesi, Antik Mısır'da dekoratif dikiş tekniklerinin çoğunlukla giysiyi oluşturan parçaları birleştirmeye yönelik işlevsel bir unsur olarak kullanıldığını ortaya koymaktadır. Bununla birlikte bazı tekstil örneklerinde bu tekniklerin kumaş kenarlarında, bordürlerde ve yüzey düzenlemelerinde bilinçli bir dekoratif unsur olarak uygulandığı görülmektedir. Bu durum, söz konusu dikiş tekniklerinin yalnızca teknik bir gereklilik değil, aynı zamanda toplumsal statü ve estetik tercihleri yansıtan kültürel göstergeler olarak değerlendirilmesi gerektiğini göstermektedir. Nitekim Antik Mısır tekstil estetiği genel olarak sade, dengeli ve düzenli kompozisyonlara dayanan bir yüzey anlayışıyla karakterize edilmektedir.

Antik Mısır tekstil dekorasyonunda kullanılan motif ve kompozisyon düzenleri ise büyük ölçüde doğa gözlemlerine dayanan natüralist bir estetik anlayışın ürünüdür. Bitkisel ve doğal formlardan esinlenerek geliştirilen bu motifler stilize edilerek tekstil yüzeylerine aktarılmış ve böylece Mısır kozmolojisinde önemli yer tutan doğa, yeniden doğuş ve ilahi düzen kavramlarının görsel temsiline dönüşmüştür. Özellikle lotus, papirüs ve güneş diski gibi motifler, Mısır dini düşüncesinin ve sembolik evreninin tekstil yüzeylerindeki ikonografik ifadeleri olarak değerlendirilebilir.

Bu bağlamda Antik Mısır tekstil süsleme teknikleri yalnızca zanaat üretiminin teknik bir boyutunu temsil etmemekte, aynı zamanda Mısır toplumunun estetik anlayışını, sosyal hiyerarşisini ve sembolik düşünce dünyasını yansıtan önemli bir görsel kültür alanı oluşturmaktadır. Arkeolojik tekstil buluntuları ve müze koleksiyonlarında korunan eserler, Mısır tekstil sanatının tarihsel gelişimini anlamak açısından temel kaynaklar sunmaktadır.

Sonuç olarak Antik Mısır işlemeli tekstilleri ve tekstil süsleme teknikleri, bu uygarlığın teknik becerisini, estetik duyarlılığını ve sembolik düşünce sistemini yansıtan önemli maddi kültür unsurlarıdır. Bu nedenle tekstil buluntularının sistemli biçimde incelenmesi yalnızca sanat tarihi araştırmaları açısından değil, aynı zamanda arkeoloji, ekonomi tarihi ve kültürel antropoloji gibi disiplinler açısından da önemli bilimsel veriler sağlamaktadır.

KAYNAKÇA

- Barber, E. J. W. (1991). *Prehistoric textiles: The development of cloth in the Neolithic and Bronze Ages*. Princeton University Press.
- Crowfoot, G. M., & Davies, N. (1941). *The textiles from the tomb of Tutankhamun*. Oxford University Press.
- Lesko, L. H. (1994). *Pharaoh's workers: The villagers of Deir el-Medina*. Cornell University Press.
- Nicholson, P. T., & Shaw, I. (2000). *Ancient Egyptian materials and technology*. Cambridge University Press.
- Robins, G. (2008). *The art of ancient Egypt*. Harvard University Press.
- Shaw, I. (2003). *The Oxford history of ancient Egypt*. Oxford University Press.
- Stevenson, A., & Dee, M. (2016). Confirmation of the world's oldest woven garment: The Tarkhan dress. *Antiquity*.
- Taylor, J. H. (2001). *Death and the afterlife in ancient Egypt*. British Museum Press.
- Vogelsang-Eastwood, G. (1993). *Pharaonic Egyptian clothing*. Brill.
- Vogelsang-Eastwood, G. (1999). *Tutankhamun's wardrobe*. Barjesteh & Co.
- Vogelsang-Eastwood, G. (2000). Textiles. In P. T. Nicholson & I. Shaw (Eds.), *Ancient Egyptian materials and technology* (pp. 268–298). Cambridge University Press.
- Vogelsang-Eastwood, G. (2000). Textiles. In P. T. Nicholson & I. Shaw (Eds.), *Ancient Egyptian materials and technology* (pp. 268–298). Cambridge University Press.
- Vogelsang-Eastwood, G. (2016). Tutankhamun's tomb embroideries. In G. Vogelsang-Eastwood (Ed.), *Encyclopedia of embroideries from the Arab world* (pp. 51–57). Bloomsbury Academic.
- Wilkinson, R. H. (2003). *The complete gods and goddesses of ancient Egypt*. Thames & Hudson.



**GÜZEL SANATLAR
FAKÜLTELERİ
ÖĞRENCİLERİNİN YAPAY
ZEKÂYA YÖNELİK TUTUMLARI
(KIRŞEHİR İLİ ÖRNEĞİ)***

“ ”

Dilan Hatun ŞENER¹

Döndü DULKADİR²

* Bu çalışma TÜBİTAK 2209-A kapsamında desteklenen (1919B012473602) numaralı projeden üretilmiştir.

¹ Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi Neşet Ertaş Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Eğitimi Bölümü.

² Dr. Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi Neşet Ertaş Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Eğitimi Bölümü, dulkadiroglu@gmail.com. ORCID ID: 0000-0002-7860-7924

GİRİŞ

Güzel Sanatlar Fakültelerinde yer alan Müzik bölümü ve Geleneksel El Sanatları gibi uygulamaya dayalı bölümler kreatif düşünme, estetik algı ve ustalık temelli öğrenmeyle şekillenmektedir. Bu bölümlerde öğrenme süreci yalnızca teorik bilgi aktarımıyla sınırlı kalmayıp aynı zamanda uygulama, deneyim ve üretim odaklı bir eğitim anlayışıyla yürütülmektedir. Öğrenciler sanatın estetik boyutunu kavramanın yanı sıra üretim sürecinin teknik ve yaratıcı yönlerini de deneyimleyerek geliştirmektedir. Bu nedenle söz konusu alanlarda kullanılan araçlar ve üretim yöntemleri sanat eğitiminin niteliğini doğrudan etkileyen önemli unsurlar arasında yer almaktadır.

Son yıllarda hızla gelişen yapay zekâ teknolojileri bu alanlardaki üretim süreçlerinden eğitim yöntemlerine kadar pek çok boyutta yeni tartışmaları ve olanakları beraberinde getirmiştir. Özellikle müzik, görsel sanatlar, grafik tasarım ve geleneksel el sanatları gibi disiplinlerde yapay zeka uygulamaları sanat üretim süreçlerini dönüştürmekte ve sanatçının yaratıcı rolüne ilişkin yeni yaklaşımların ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Yapay zeka destekli sistemler veri analizi, örüntü tanıma ve üretken algoritmalar aracılığıyla sanat alanında yeni ifade biçimlerinin ortaya çıkmasına katkı sağlamaktadır. Bu durum, sanat üretiminde insan yaratıcılığı ile teknolojik araçlar arasındaki ilişkiyi yeniden düşünmeyi gerektirmektedir.

Geleneksel el sanatları alanında özellikle halı ve kilim dokumacılığı gibi köklü üretim biçimleri, kültürel mirasın aktarılmasında önemli bir rol oynamaktadır. Bu bağlamda motiflerin, desenlerin ve renk kompozisyonlarının dijital ortamda analiz edilmesi, motif veri tabanlarının oluşturulması ve yeni tasarım alternatiflerinin geliştirilmesi gibi süreçlerde yapay zeka teknolojilerinden yararlanılabildiği görülmektedir. Yapay zeka tabanlı sistemler geleneksel motiflerin sınıflandırılması, benzerlik analizlerinin yapılması ve yeni desen varyasyonlarının oluşturulması gibi süreçleri destekleyerek hem tasarım sürecini hızlandırmakta hem de geleneksel sanatların dijital ortamda korunmasına katkı sağlamaktadır. Bu tür uygulamalar, kültürel mirasın belgelenmesi ve gelecek kuşaklara aktarılması açısından da önemli bir potansiyel taşımaktadır.

Benzer şekilde müzik alanında da yapay zeka teknolojilerinin besteleme, düzenleme, armonik analiz ve ses işleme gibi farklı süreçlerde kullanılabildiği görülmektedir. Yapay zeka destekli müzik üretim sistemleri, mevcut müzik verilerini analiz ederek yeni melodik veya armonik yapıların oluşturulmasına yardımcı olabilmekte ve müzik üretim sürecine alternatif yaratıcı araçlar sunabilmektedir. Müzik eğitiminde öğrencinin çaldığı notaları anlık olarak takip ederek hataları belirleyen ve performansın değerlendirilmesine olanak sağlayan Smart Music gibi uygulamalar kullanılmaktadır. Bununla birlikte bestecilik sürecinde öğrencilere ezgisel ve armonik öneriler sunarak yaratıcı süreci destekleyen sanal gerçeklik (Virtual Reality-VR) teknolojileri de giderek

yaygınlaşmaktadır. VR ortamları, müzisyenlerin enstrümanlarıyla sanal bir ortamda etkileşim kurarak müzik üretmelerine ve farklı müzikal deneyimler yaşamalarına imkân tanımaktadır (Wang ve Yu, 2020: 7). Ayrıca müzik eğitiminde yapay zeka tabanlı uygulamalar, öğrencilerin performanslarını analiz edebilme, geri bildirim sağlayabilme ve bireyselleştirilmiş öğrenme ortamları oluşturabilme gibi olanaklar da sunmaktadır.

Yapay zekayı Özdemir (2022) “yapay sinir ağları, makine öğrenimi, veri madenciliği ve benzeri teknolojilerin kullanılması ile gerçekleştirilen, bilgisayarların insan gibi düşünme ve öğrenme yeteneklerine sahip olması” şeklinde aktarmıştır (s.629). Yapay zeka, insanın anlama ve akıl yürütme süreçlerini modellemeyi hedefleyen ve bu süreçleri gerçekleştirebilecek farklı akıllı yöntemlerin geliştirilmesine imkan sağlayan bilişsel bir bilim olarak tanımlanmaktadır (Deveci, 2022). Bu bağlamda yapay zeka teknolojileri yalnızca mühendislik veya bilişim alanlarında değil, sanat, eğitim ve kültürel üretim alanlarında da giderek daha fazla kullanılmaya başlanmıştır.

Yapay zekanın müzik alanındaki uygulamalarının besteleme, düzenleme ve ses analizinde kullanılabildiği ve müzisyenlerin bu teknolojilere yönelik tutumlarının giderek daha olumlu yönde geliştiği görülmektedir (Karabulut, 2025). Bunun yanı sıra sanat ve tasarım akademisyenlerinin yapay zeka kullanımına ilişkin görüşlerinin incelendiği çalışmalarda, yapay zeka teknolojisinin üretim sürecini hızlandırması, farklı tasarım alternatifleri sunması ve yaratıcı süreçleri desteklemesi bakımından önemli fırsatlar sunduğu belirtilmektedir (Işır ve Tanyel Başar, 2025). Özellikle sanat ve tasarım eğitiminde yapay zekâ destekli araçların kullanılması, öğrencilerin yeni teknolojilerle etkileşim kurmasını sağlayarak yaratıcı düşünme süreçlerini destekleyebilmektedir.

Bu bağlamda müzik ve geleneksel el sanatları gibi uygulamaya dayalı sanat alanlarında öğrenim gören öğrencilerin yapay zeka teknolojilerine yönelik tutumlarının belirlenmesi önem taşımaktadır. Öğrencilerin bu teknolojilere yönelik algıları ve tutumları, gelecekte sanat üretiminde ve sanat eğitiminde yapay zekanın nasıl konumlanacağını anlamak açısından önemli ipuçları sunmaktadır.

Bu bağlamda UNESCO müzik şehri olan Kırşehir ve Ahi Evran Üniversitesi Neşet Ertaş Güzel Sanatlar Fakültesinde okuyan öğrencilerin yapay zekaya yönelik tutumlarının ortaya konması sanat eğitiminin geleceği ve teknoloji ile etkileşimi bakımından önemli görülmektedir.

YÖNTEM

Araştırmanın Deseni

Bu araştırmada, Ahi Evran Üniversitesi GSF öğrencilerinin Yapay zekaya yönelik tutumlarını olduğu gibi ortaya koymak amaçlandığından, nicel araştırma yöntemlerinden tarama modeli tercih edilmiştir. Bu kapsamda gönüllülük esasına dayalı olarak Güzel Sanatlar Fakültesi müzik bölümü ve geleneksel el sanatları bölümü öğrencilerine online uygulanan ölçekle veriler elde edilmiştir. *“Bir konuya ya da olaya ilişkin katılımcıların görüşlerinin ya da ilgi, beceri, yetenek, tutum vb. özelliklerinin belirlendiği genellikle diğer araştırmalara göre görece daha büyük örneklem üzerinde yapılan araştırmalara tarama araştırmaları denir”* (Büyüköztürk vd., 2019, s. 184).

Araştırmanın Evreni ve Örneklemi

Araştırma evreni, 2025–2026 yılında Ahi Evran Üniversitesi GSF Müzik ile Geleneksel El Sanatları Bölümleri öğrencilerinden oluşmaktadır. Araştırmada gönüllülük ilkesi esas alınmış olup, söz konusu bölümlerde öğrenim gören ve çalışmaya gönüllü olarak katılan toplam 97 öğrenciden veri toplanmıştır. Evren büyüklüğünün bilindiği durumlarda, 97 kişilik örneklemin yeterli kabul edilebileceği belirtilmektedir (Cohen vd., 2000: 95).

Sınırlılıklar

Çalışma “Kırşehir İli Örneği” olmasından dolayı diğer üniversitelerin çalışmaya dahil edilmemesi ve çalışmanın tek değişkenli olması sebebiyle farklı analiz yöntemleriyle daha geniş ve kapsamlı bulgulara ulaşamaması gibi sınırlılıkları vardır. Çalışma 2025-2026 yılı Ahi Evran Üniversitesi GSF Müzik ve Geleneksel El Sanatları bölümlerinde öğrenim gören ve araştırmaya gönüllü katılan 97 öğrenci ile sınırlandırılmıştır

Veri Toplama Aracı

Araştırma kapsamında gerekli veriler çevrimiçi anket yöntemiyle toplanmıştır. Uygulanan soru formu iki bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde, katılımcıların demografik özelliklerini belirlemeye yönelik olarak cinsiyet, sınıf düzeyi, öğrenim gördükleri fakülte ve ailelerinin müzikle ilgilenme durumuna ilişkin toplam dört soru yer almaktadır. İkinci bölümde ise Yapay Zekaya Yönelik Genel Tutum Ölçeği kullanılmıştır. Söz konusu ölçek 20 maddeden oluşmakta olup, bunların 12’si olumlu tutum alt boyutunu, 8’i ise olumsuz tutum alt boyutunu ölçmektedir. Olumsuz tutum alt boyutunda yer alan maddelerin 8’i ters kodlanmıştır ve bu alt boyuttan elde edilen düşük puanlar bireylerin yapay zekâya karşı daha yüksek düzeyde olumsuz tutum sergilediğini göstermektedir. Ölçek 5’li Likert şeklinde düzenlenmiş olup maddeler 1=Kesinlikle Katılmıyorum ile 5=Kesinlikle Katılıyorum arasında derecelendirilmiştir.

Verilerin Analizi

97 öğrenciden elde edilen veriler, IBM SPSS Statistics 27 paket programı aracılığıyla analiz edilmiştir. Çözümleme yaparken ilk olarak verilerin tanımlayıcı istatistikleri incelenmiştir. Ardından ölçeğe verilen yanıtların güvenilirliğini belirlemek amacıyla güvenilirlik analizi yapılmış ve verilerin ileri analizler için uygunluğu değerlendirilmiştir. Daha sonra normallik testleri uygulanarak kullanılacak istatistiksel yöntemlerin parametrik ya da nonparametrik olup olmayacağına karar verilmiştir. İlişkisel analizler kapsamında değişkenler arasındaki farklılıkları belirlemek amacıyla fark testlerinden yararlanılmıştır. Araştırmada gerçekleştirilen tüm analizlerde istatistiksel anlamlılık düzeyi $p = 0,05$ şeklinde uygun bulunmuştur. Analiz sonuçlarında p değerinin $0,05$ 'ten küçük olması durumunda sonuçlar istatistiksel olarak anlamlı kabul edilmiş; $0,05$ 'ten büyük olduğu durumlarda ise istatistiksel açıdan anlamlı bir farklılık olmadığı değerlendirilmiştir.

BULGULAR

Bu çalışmada 97 katılımcıya, 5'li likert tipinde 20 sorudan oluşan yapay zeka teknolojilerine yönelik genel tutumlarını ölçmeye yönelik tutum ölçeği uygulanmıştır. Ölçeğin 1-12 arasındaki maddeleri olumlu, 13-20 arasındaki maddeleri olumsuz ifadeler içermektedir.

Analiz sürecinde öncelikle tanımlayıcı istatistikler incelenmiş, ardından normallik testleri yapılarak kullanılacak analiz yöntemlerinin parametrik ya da nonparametrik olup olmayacağına karar verilmiştir. İlişkisel analizler kapsamında ayrıca fark testleri uygulanmıştır.

Araştırma kapsamında gerçekleştirilen tüm çözümlemelerde istatistiksel anlamlılık düzeyi $0,05$ olarak kabul edilmiştir.

p değerinin $0,05$ 'in altında olduğu bulgular istatistiksel olarak anlamlı kabul edilmiş, bu değer üzerinde sonuçlar ise anlamlı bulunmamıştır.

1. Tanımlayıcı Bulgular

Katılımcıların sosyodemografik özelliklerine ilişkin tanımlayıcı bulgular Tablo 1'de sunulmuştur.

Tablo 1: Sosyodemografik Bilgilerin Tanımlayıcı Bulguları

Demografik Bilgiler	Kategoriler	Sayı(n)	Oran (%)
Cinsiyet	Erkek	26	26,8
	Kadın	71	73,2
Sınıf	1. Sınıf	29	29,9
	2. Sınıf	22	22,7
	3. Sınıf	18	18,6
	4. Sınıf	28	28,9

Bölüm	Geleneksel El Sanatları	17	17,5
	Müzik Bölümü	80	82,5
Lise Türü	Anadolu Lisesi	41	42,3
	Meslek Lisesi	16	16,5
	Diğer	40	41,2
Aile Müzik İlgisi	Evet	34	35,1
	Hayır	63	64,9

Tablo 1’de göre katılımcıların cinsiyet dağılımı incelendiğinde; çoğunluğunu kadınların oluşturduğu görülmektedir (n=71, %73,2); erkek katılımcı sayısı ise 26’dır (%26,8). Sınıf değişkenine bakıldığında; katılımcıların en büyük kısmını 1. sınıf öğrencileri (n=29, %29,9) oluştururken, bunu sırasıyla 4. sınıf (n=28, %28,9), 2. sınıf (n=22, %22,7) ve 3. sınıf öğrencileri (n=18, %18,6) takip etmektedir. Katılımcıların bölümlere göre dağılımı incelendiğinde, büyük bir çoğunluğun müzik bölümünde öğrenim gördüğü anlaşılmaktadır (n=80, %82,5); Geleneksel El Sanatlarında öğrenim görenlerin oranı ise %17,5’tir (n=17). Mezun olunan lise türü verilerine bakıldığında; öğrencilerin %42,3’ünün Anadolu Lisesi (n=41), %16,5’inin Meslek Lisesi (n=16) ve %41,2’sinin Diğer (n=40) kategorisindeki liselerden mezun olduğu görülmektedir. Son olarak, katılımcıların ailelerindeki müzik ilgisi sorgulandığında; ailesinde müzikle ilgilenenlerin oranı %35,1 (n=34) iken, %64,9’u (n=63) ailesinde müzik ilgisi bulunmadığını belirtmiştir.

2. Güvenirlilik Analizi

Ölçeğin geneline ve alt boyutlarına ilişkin güvenilirlik analizi sonuçları Tablo 2’de sunulmuştur.

Tablo 2: Güvenirlilik Bulguları

Ölçek ve Boyutları	Cronbach’s Alpha (α)
Yapay Zeka Tutum Ölçeği Geneli	,827

Tablo 4’e göre, güvenilirlik düzeyini gösteren Cronbach’s Alpha (α) değerleri incelendiğinde; yapay zeka tutum ölçeğinin iyi düzeyde ($0,7 \leq \alpha < 0,9$) olduğu belirlenmiştir.

3. Normallik Testi

Ölçek maddelerine verilen yanıtların normal dağılım gösterip göstermediğini belirlemek amacıyla normallik testi yapılmış, elde edilen bulgular Tablo 3’de sunulmuştur.

Tablo 3: Normallik Testi Bulguları

Ölçek ve Boyutları	Kolmogorov-Smirnov	Shapiro Wilk	Çarpıklık (Skewness)	Basıklık (Kurtosis)
	P	P		
Yapay Zeka Tutum Ölçeği Geneli	,200	,291	-,149	,971

Tablo XX'deki Kolmogorov-Smirnov ve Shapiro Wilk test sonuçlarına göre, yapay zeka tutum ölçeğinin normal dağılım gösterdiği ($p>0,05$) belirlenmiştir. Aynı zamanda, normal dağılımın değerlendirilmesinde çarpıklık (skewness) ve basıklık (kurtosis) değerlerinin de göz önünde bulundurulması gerekmektedir. Tabachnick ve Fidell (2013)'e göre, çarpıklık ve basıklık değerlerinin $-1,50$ ile $+1,50$ arasında olması durumunda dağılımın normal kabul edilebileceği belirtilmektedir. Bu doğrultuda çarpıklık ve basıklık değerleri incelenmiş ve ölçeğin normal dağılım gösterdiği belirlenmiştir.

4. Katılımcıların Sosyodemografik Bilgilerine Göre Yapay Zekaya Yönelik Genel Tutumu

Araştırma kapsamında, katılımcıların yapay zekaya yönelik tutumlarının demografik özelliklere göre farklılık gösterip göstermediğini belirlemek amacıyla ilişkisiz örneklem t-testi ve tek yönlü varyans analizi (ANOVA) teknikleri kullanılmıştır. Bu bölümde öncelikle cinsiyet değişkeninin yapay zeka tutumları üzerindeki etkisi incelenmiş ve elde edilen bulgular aşağıda sunulmuştur.

Katılımcıların yapay zekaya yönelik tutum puanlarının cinsiyet değişkenine göre anlamlı bir farklılık gösterip göstermediğini incelemek amacıyla bağımsız örneklem t-testi uygulanmış ve elde edilen sonuçlar Tablo 4'te sunulmuştur.

Tablo 4: Cinsiyete Göre Eğilim/tutum Düzeyi t-Testi Sonuçları

Ölçek	Cinsiyet	n	\bar{x}	ss	t	p
Yapay Zekaya Yönelik Tutum Ölçeği	Erkek	26	3,206	,606	,951	,344
	Kız	71	3,081	,556		

Tablo 4'e göre, katılımcıların yapay zekaya yönelik tutum düzeyleri cinsiyete göre istatistiksel olarak anlamlı bir farklılık göstermemektedir ($p > 0,05$). Bu bulgu, cinsiyet faktörünün yapay zekaya yönelik tutumlar üzerinde belirleyici bir etkisinin olmadığını ve her iki grubun benzer düzeyde tutuma sahip olduğunu göstermektedir.

Katılımcıların yapay zekaya yönelik tutum puanlarının sınıf değişkenine göre anlamlı bir farklılık gösterip göstermediğini belirlemek amacıyla tek yönlü varyans analizi (ANOVA) yapılmış ve sonuçlar Tablo 5'te sunulmuştur.

Tablo 5: Sınıfa Göre tutum Düzeyi ANOVA Sonuçları

Ölçek	Sınıf	n	\bar{x}	ss	F	P
Yapay Zekaya Yönelik Tutum Ölçeği	1. sınıf	29	3,062	,447	,159	,924
	2. sınıf	22	3,102	,558		
	3. sınıf	18	3,175	,375		
	4. sınıf	28	3,136	,780		

Tablo 5'e göre, katılımcıların yapay zekaya yönelik tutum düzeyleri öğrenim gördükleri sınıf düzeyine göre anlamlı bir farklılık göstermemektedir ($p > 0,05$). Bu bulgu, öğrencilerin yapay zekaya yönelik tutumlarının üniversitedeki eğitim yılından bağımsız olarak benzer bir eğilim sergilediğine işaret etmektedir.

Katılımcıların yapay zekaya yönelik tutum puanlarının bölüm değişkenine göre anlamlı bir farklılık gösterip göstermediğini belirlemek amacıyla bağımsız örneklem t-testi uygulanmış ve sonuçlar Tablo 6'da sunulmuştur.

Tablo 6: Eğitim Görülen Bölüme Göre Eğilim/tutum Düzeyi t-Testi Sonuçları

Ölçek	Bölüm	n	\bar{x}	ss	t	p
Yapay Zekaya Yönelik Tutum Ölçeği	Geleneksel El Sanatları	17	3,306	,622	1,534	,128
	Müzik Bölümü	80	3,074	,553		

Tablo 6'ya göre, katılımcıların yapay zekaya yönelik tutum düzeyleri eğitim görülen bölüme göre istatistiksel olarak anlamlı bir farklılık göstermemektedir ($p > 0,05$). Bu bulgu, öğrencilerin yapay zekaya yönelik tutumlarının branş farkı gözetmeksizin benzer düzeyde olduğunu göstermektedir.

Katılımcıların yapay zekaya yönelik tutum puanlarının lise değişkenine göre anlamlı bir farklılık gösterip göstermediğini belirlemek amacıyla tek yönlü varyans analizi (ANOVA) yapılmış ve sonuçlar Tablo 7'de sunulmuştur.

Tablo 7: Mezun Olunan Lise Türüne Göre tutum Düzeyi ANOVA Sonuçları

Ölçek	Lise	n	\bar{x}	ss	F	P
Yapay Zekaya Yönelik Tutum Ölçeği	Anadolu Lisesi	41	3,067	,592	,614	,543
	Meslek Lisesi	40	3,191	,513		
	Diğer	16	3,047	,654		

Tablo 7'ye göre, katılımcıların yapay zekaya yönelik tutum düzeyleri mezun oldukları lise türüne göre istatistiksel olarak anlamlı bir farklılık göstermemektedir ($p > 0,05$). Bu bulgu, öğrencilerin yapay zekaya yönelik tutumlarının üniversite öncesi eğitim aldıkları okul türünden bağımsız olarak benzer bir düzeyde olduğunu göstermektedir.

Katılımcıların yapay zekaya yönelik tutum puanlarının ailelerinin müzikle ilgilenmesine verdikleri cevap değişkenine göre anlamlı bir farklılık gösterip göstermediğini belirlemek amacıyla yapılan bağımsız örneklem t-testi sonuçları Tablo 8'de yer almaktadır.

Tablo 8: Ailenin Müzikle İlgilenmesine Göre Eğilim/tutum Düzeyi t-Testi Sonuçları

Ölçek	Cevap	n	\bar{x}	ss	t	p
Yapay Zekaya Yönelik	Evet	34	3,099	,494	-,208	,836
Tutum Ölçeği	Hayır	63	3,123	,609		

Tablo XX'e göre, katılımcıların yapay zekaya yönelik tutum düzeyleri ailenin müzikle ilgilenme durumuna göre istatistiksel olarak anlamlı bir farklılık göstermemektedir ($p > 0,05$). Bu bulgu, ailedeki müzik ilgisi veya sanatsal ortamın, öğrencilerin yapay zekaya yönelik tutumları üzerinde belirleyici bir etkisinin olmadığını göstermektedir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi GSF öğrencilerinin yapay zekaya yönelik tutumlarını belirlemek amacıyla gerçekleştirilen bu çalışmada elde edilen bulgulara dayalı sonuçlar aşağıda sunulmuştur.

Katılımcıların cinsiyet dağılımı incelendiğinde; çoğunluğunu kadınların oluşturduğu görülmektedir. Sınıf değişkenine bakıldığında; katılımcıların en büyük kısmını 1. sınıf öğrencileri oluştururken, bunu sırasıyla 4. sınıf 2. sınıf ve 3. sınıf öğrencileri takip etmektedir. Katılımcıların bölümlere göre dağılımı incelendiğinde, büyük bir çoğunluğun Müzik bölümünde öğrenim gördüğü Geleneksel El Sanatlarında öğrenim görenlerin ise çok az olduğu görülmüştür. Mezun olunan lise türü verilerine bakıldığında; öğrencilerin büyük çoğunluğu Anadolu Lisesi iken geri kalanın ise Meslek Lisesi ve diğer kategorisindeki liselerden mezun olduğu görülmektedir. Son olarak, katılımcıların ailelerindeki müzik ilgisi sorgulandığında; ailesinde müzikle ilgilenenlerin çok azı müzikle ilgilenirken büyük bir kısmının ilgilenmediği görülmüştür.

Katılımcıların sosyodemografik özelliklerine göre yapay zekaya yönelik tutum düzeyleri, cinsiyet değişkeni açısından istatistiksel olarak anlamlı bir farklılık taşımamaktadır. Bu bulgu, cinsiyet faktörünün yapay zekaya yönelik tutumlar üzerinde belirleyici bir etkisinin olmadığını ve her iki grubun benzer düzeyde tutuma sahip olduğunu göstermektedir. Benzer biçimde, katılımcıların yapay zekaya yönelik tutum düzeylerinin öğrenim gördükleri sınıf, eğitim aldıkları bölüm, mezun oldukları lise ve ailelerinin müzikle ilgilenme durumuna göre istatistiksel olarak anlamlı bir farklılık göstermediği belirlenmiştir.

Kırşehir GSF müzik ve geleneksel el sanatları bölümlerinde öğrenim gören öğrencilerin yapay zekaya yönelik tutumları dikkate alındığında, bu alanlardaki eğitim içeriklerinin yapay zeka uygulamalarıyla desteklenebileceği düşünülmektedir. Bundan sonraki eğitim sürecinde yapay zekanın sanat üretimi, tasarım süreci ve eğitim uygulamalarında giderek daha da etkin olması, yapay zeka araçlarının öğrenilmesi ve öğretilmesi hususunda yeni bir eğitim ihtiyacını da beraberinde getirebilir. Bu bağlamda alan öğretmenlerinin yapay zeka teknolojileri ve dijital üretim araçları konusunda mesleki gelişimlerini

destekleyecek eğitimler almaları önerilebilir. Ayrıca, yapay zeka kullanımına yönelik çalışmaların müzik ve geleneksel el sanatları alanlarındaki çalışmaların nicel ve nitel araştırma yöntemlerle ele alınması, alan yazına katkı sağlayabilecek yeni araştırma sonuçlarının ortaya konmasına olanak tanıyabilir.

KAYNAKÇA

- Büyüköztürk, Ş., Kılıç Çakmak, E., Akgün, Ö. E., Karadeniz, Ş., & Demirel, F. (2019). *Eğitimde bilimsel araştırma yöntemleri*. Ankara: Pegem Akademi.
- Deveci, M. (2022). Yapay zekâ uygulamalarının sanat ve tasarım alanlarına yansımaları. *Vankulu Sosyal Araştırmalar Dergisi*, (9), 119-140. <https://doi.org/10.55089/yyuvasad.1115961>
- George, D., & Mallery, P. (Ed.). (2001). *SPSS for windows step by step: A simple guide and reference* (3rd ed.). Boston, MA: Allyn and Bacon.
- Işır, Ö., & Tanyel Başar, Ç. (2025). Akademisyenlerin güzel sanatlar alanında yapay zekâ kullanımına ilişkin görüşleri. *The Turkish Online Journal of Design Art and Communication*, 15(1), 120–134.
- Karabulut, Y. (2025). Müzisyenlerin yapay zekâ kullanım durumlarının ve yapay zekâya yönelik görüşlerinin incelenmesi. *ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi*, 10(1), 65–82.
- Tabachnick, B. G., & Fidell, L. S. (2007). *Using multivariate statistics* (5th ed.). Boston: Pearson Education, Inc.
- Wang, S., & Yu, W. (2020). Space elements of computer music production based on VRtechnology. *IEEE Access*, 1- 1. <https://doi.org/10.1109/access.2020.3019457>.



Bölüm

3

ALGORİTMİK ÜRETİM ÇAĞINDA GRAFİK TASARIM ESTETİĞİ



Orhun TÜRKER¹

¹ Doç. Dr. BAİBÜ Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Sanatlar Bölm.
E-mail: turkerorhun@gmail.com

Giriş

Grafik tasarım alanında yapay zekâ temelli sistemlerin üretim süreçlerine dâhil olması, estetik üretimin öznesi, yöntemi ve değerlendirme ölçütleri üzerine süregelen kuramsal tartışmaları yeni bir bağlama taşımaktadır. Üretken algoritmaların görsel kompozisyon, biçimsel düzenleme ve stil üretimi gibi alanlarda işlev kazanması, estetik kararın kaynağına ilişkin yerleşik varsayımların yeniden ele alınmasını gerekli kılmaktadır. Bu gelişme, estetik üretimin tarihsel olarak insan sezgisi, deneyim ve kültürel bağlam üzerinden şekillendiği yönündeki kabullerin, hesaplamalı süreçlerle kurduğu ilişkiyi görünür hâle getirmektedir (Manovich, 2020).

Estetik yargı, grafik tasarım pratiğinde yalnızca ortaya çıkan görsel nesneyle sınırlı olmayan, üretim sürecinin tamamına yayılan bir değerlendirme alanı olarak ele alınmaktadır. Tasarımcının biçim, renk, tipografi ve kompozisyon gibi unsurlar üzerinde aldığı kararlar, bireysel beğeni kadar mesleki birikim, tarihsel referanslar ve hedeflenen iletişim bağlamı ile ilişkilidir. Yapay zekâ destekli sistemler ise bu karar alanını, büyük ölçekli görsel veri setlerinden türetilmiş örüntüler aracılığıyla yeniden kurmaktadır. Bu durum, estetik değerini deneyim temelli bir sezgi mi yoksa istatistiksel olarak modellenilebilir bir yapı mı olduğu sorusunu grafik tasarım bağlamında daha belirgin hâle getirmektedir (McCormack, Gifford, & Hutchings, 2019).

Son dönem estetik ve yapay zekâ literatürü, algoritmik üretimin estetik süreci bütünüyle ortadan kaldırdığı yönündeki indirgemeci yaklaşımlardan uzaklaşma eğilimi göstermektedir. Bunun yerine, estetik üretimin tarihsel olarak tekrar, varyasyon ve stil aktarımı gibi yapılar üzerinden ilerlediği vurgulanmaktadır. Bu çerçevede yapay zekâ, estetik alanın dışsal bir unsuru olarak değil, estetik üretimin yapısal özelliklerini açığa çıkaran bir araç olarak ele alınmaktadır (Zylinska, 2020). Grafik tasarım özelinde bu yaklaşım, algoritmik sistemlerin estetik üretimi tek başına belirleyen özerk varlıklar olarak değil, belirli sınırlar ve önkabuller içinde işleyen yapılar olduğunu göstermektedir.

Yapay zekâ ile üretilen grafik tasarımlar, yazarlık ve niyet kavramlarını da tartışmaya açmaktadır. Estetik bir ürünün üretiminde algoritmik sistemlerin etkin rol üstlenmesi, tasarımcıyı üretimin doğrudan faili olmaktan çıkararak süreci yöneten ve değerlendiren bir konuma yerleştirmektedir. Bu dönüşüm, estetik değerini kime atfedileceği sorusunu karmaşıktırmakta ve estetik üretimin çok aktörlü bir süreç olarak ele alınmasını gerektirmektedir (Boden, 2016). Grafik tasarım bağlamında estetik, bu nedenle tekil bir öznenin ifadesi olarak değil, insan, veri ve algoritma arasındaki ilişkiler ağı içinde oluşan bir pratik olarak değerlendirilmektedir.

Bu ilişkiler ağı, veri setlerinin estetik üretim üzerindeki belirleyici rolünü de gündeme getirmektedir. Yapay zekâ sistemleri, geçmişte üretilmiş görsel kültürün yoğunlaşmış bir temsili üzerinden çalıştığından, estetik çıktılar

belirli tarihsel, kültürel ve ideolojik örüntüleri yeniden dolaşıma sokmaktadır. Bu durum, grafik tasarımda estetik üretimin tarafsız bir süreç olarak ele alınamayacağını; aksine görsel normların ve baskın estetik kodların yeniden üretilmesine aracılık edebileceğini düşündürmektedir (Pasquinelli, 2019). Estetik sorunsal, bu bağlamda yalnızca biçimsel kaliteyle değil, hangi görsel dillerin meşrulaştırıldığıyla da ilişkilidir.

Bu çalışma, yapay zekânın grafik tasarımda estetik üretime etkisini, estetik yargının tarihsel arka planı ve çağdaş kuramsal yaklaşımlar ışığında incelemeyi amaçlamaktadır. Yapay zekâ, bu çerçevede ne bağımsız bir estetik özne ne de yalnızca edilgen bir araç olarak ele alınmaktadır. Bunun yerine, estetik üretimin insan sezgisi ile algoritmik hesaplama arasında kurulan gerilimli bir ilişki alanında nasıl yeniden tanımlandığı tartışılmaktadır. Grafik tasarım disiplininin bu dönüşüm sürecinde karşı karşıya kaldığı estetik, etik ve mesleki sorular, çalışmanın kuramsal zeminini oluşturmaktadır.

Algoritma ve Estetik

Grafik tasarım bağlamında algoritma ve estetik kavramlarını birlikte düşünmek, teknik tanımlar ile felsefi sorunlar arasında kurulan ilişkinin sınırlarını açık biçimde tarif etmeyi gerektirir. Bilgisayar bilimleri literatüründe algoritma, belirli bir problemi çözmek ya da belirli bir çıktıyı üretmek üzere tasarlanmış sonlu ve biçimsel işlem dizileri olarak ele alınır. Güncel yapay zekâ araştırmalarında ise bu tanım, kural temelli düzeneklerden veri temelli öğrenmeye doğru genişlemiş; makine öğrenmesi ve derin öğrenme sistemleri, önceden kodlanmış ilkeleri uygulamaktan çok, büyük ölçekli veri kümelerindeki örüntüleri istatistiksel olarak modelleyerek üretim yapar hâle gelmiştir (Russell & Norvig, 2021). Bu yönelim, algoritmayı değişmez talimatlar bütününden çıkarıp olasılıksal, uyarlanabilir ve bağlama göre yeniden ayarlanan bir üretim mekanizması olarak konumlandırır.

Bu teknik çerçeve, grafik tasarım açısından algoritmanın estetik üretimdeki işlevini “karar veren özne” fikrinden uzaklaştırır. Algoritmalar, tasarım sürecinde estetik kararları doğrudan veren bir içsel beğeni merkezine sahipmiş gibi değil, belirli görsel olasılık alanlarını tarif eden ve bu alanı veri dağılımları üzerinden şekillendiren sistemler olarak işler. Üretilen biçimler, renk ilişkileri ve kompozisyon düzenleri, sistemin “zevk”inden çok, beslendiği örneklemin korelasyonlarını ve yoğunlaşmalarını yansıtır. Bu nedenle estetik üretimin öznesi, tek bir kaynağa indirgenmek yerine tasarımcı–sistem ilişkisinde yeniden düşünülmelidir; tasarımcı burada yalnızca “üreten” değil, üretim koşullarını belirleyen, arayüz üzerinden yönlendiren, seçenekleri eleyen ve seçimini gerektirendiren bir aktör olarak konumlanır (Oxman, 2017).

Estetik kavramı tarihsel olarak duyusal algı, yargı ve değer atfetme süreçleriyle ilişkilendirilmiş; çağdaş estetik kuramlarında toplumsal ve kültürel bağlamların kurucu rolü daha görünür hâle gelmiştir. Bu doğrultuda estetik

yargı, nesnede içkin ve değişmez bir özellikten çok, belirli bağlamlarda kurulan bir değerlendirme pratiği olarak anlaşılır (Carroll, 2012). Grafik tasarım özelinde estetik, sanat alanındaki özerk estetik yargıdan farklı bir düzlemde çalışır; çünkü işlev, iletişim amacı ve hedef kitleyle kurulan ilişki tasarım estetiğinin ayrılmaz bileşenleridir. Bu nedenle tasarım estetiği, görsel beğeni kadar bağlamsal uygunluk ve anlam üretimiyle de eklemlenir (Dorst, 2015).

Bu kavramsal zemin, estetik yargının oluşumuna ilişkin tarihsel tartışmalarla birleştiğinde, “algoritmik estetik mümkün mü?” sorusunun tekil ve kapalı bir yanıtla ele alınamayacağını göstermektedir. Kantçı gelenekte estetik yargı, bilgi ve ahlak alanlarından ayrılarak özgül bir değerlendirme pratiği olarak tanımlanır; beğeni yargısı kavramsal belirlenimden bağımsız düşünülür ve estetik deneyimin ölçütlerinin nesnel kurullarla sabitlenemeyeceği fikri güç kazanır (Allison, 2011). Kant sonrasında estetik kuram, bu özne merkezli hattı sürdürmekle birlikte, öznenin tarihselliğini ve kültürel konumlanışını daha belirgin biçimde tartışmaya açar; estetik yargı bireysel sezgiye indirgenmeden, gelenekler, kurumlar ve temsil rejimleriyle birlikte ele alınır (Carroll, 2012). Analitik estetik yargının gerekçelendirilme biçimlerine odaklanırken, eleştirel ve kültürel yaklaşımlar estetik değerın eğitim pratikleri, kurumsal kabuller ve ideolojik çerçeveler aracılığıyla nasıl üretildiğini görünür kılar; bu doğrultuda estetik yargı, öğrenilen ve paylaşılan bir değerlendirme pratiği olarak kavranır (Gaut, 2010). Türkçe literatürde estetik deneyimin beden, tarih ve temsil eksenlerinde yeniden ele alınması da estetik yargının salt zihinsel bir iç süreç değil, tarihsel ve kültürel olarak kurulan bir deneyim alanı olarak okunmasına imkân verir (Sayın, 2014).

Dijital teknolojiler ve hesaplamalı sistemler, bu tarihsel çizgiye yeni bir düğüm ekler. Güncel yaklaşımlar, estetik yargının tekil bir bilinç noktasıyla sınırlandırılmayacağını; insan, teknik araçlar ve çevresel koşullar arasındaki etkileşim içinde şekillendiğini vurgulayarak estetik özneyi dağıtık bir konuma taşır (Noë, 2015). Bu dağıtık yapı, estetik kararın nerede ve hangi aşamada verildiği sorusunu keskinleştirir: karar, üretimi gerçekleştiren modelde, modeli yönlendiren tasarımcıda, çıktıyı seçen ve dolaşıma sokan kurum ya da platformda veya izleyici alımlamasında farklı biçimlerde kurulabilir (Coşkun, 2024; Li vd., 2024). Çağdaş sanat alanında değerın esere içkin bir nitelik olmaktan çıkarak kurumsal, finansal ve dijital ağlar içinde müzakereyle kurulduğunu gösteren çalışmalar da estetik yargının bu dağıtık ve ilişkisel karakterini görünür kılmaktadır (Oğuz, 2025). Bu bağlamda estetik değer, tekil bir üretim anının sonucu olmaktan çok, farklı aktörler ve mekanizmalar arasında dolaşım hâlinde yeniden kurulan bir değerlendirme alanı olarak düşünülmelidir.

Bu perspektif, algoritmik estetiği “makinenin zevki” gibi antropomorfik bir düzlemde tartışmanın sınırlı kaldığını düşündürür. Daha açıklayıcı olan, estetik ölçütlerin hangi bileşenler üzerinden biçimselleştirildiğini ve bu bileşenlerin nasıl etkileşime girdiğini sorgulamaktır. Üretken modeller, görsel

alanı piksel düzeyinde temsil ederken; tipografi, hiyerarşi, grid, boşluk, kontrast ve ritim gibi tasarım alışkanlıklarını da dolaylı biçimde veri örüntülerinin içine taşır. Bu taşınma, açık bir “tasarım teorisi” aktarımından ziyade, istatistiksel dağılımlar ve korelasyonlar üzerinden beklenen görsel sonuçlara yönelim biçiminde işler (Manovich & Arielli, 2024).

Bu noktada algoritmik estetiğin “mümkün” oluşu iki katmanda ele alınabilir. İlk katman biçimsel yeterlidir: renk uyumu, kompozisyon dengesi, tipografik düzen ve görsel hiyerarşi gibi ölçütler belirli koşullarda ölçülebilir ve optimize edilebilir hâle gelir. Sentez çalışmaları, estetik etkinin kullanıcı tepkilerini öngören modeller üzerinden operasyonelleştirilebildiğini ve üretim ile otomasyon hatlarının bu yönde genişlediğini göstermektedir (Li vd., 2024). Afiş tasarımı örneklerinde de renk, tipografi ve kompozisyon parametreleri üzerinden veri temelli optimizasyonun sınırları, tasarımcının bağlamsal sezgisiyle karşılaştırmalı biçimde görünürleşmektedir (Özdemir & Günay, 2025).

İkinci katman ise anlam ve değer katmanıdır. Bu düzlemde estetik, yalnızca biçimsel düzenlilik değil; temsil rejimleri, kültürel kodlar, tarihsel göndermeler ve etik sorumluluklarla ilişkili bir değer üretimi hâline gelir. Üretken sistemler bu katmanda çoğu zaman dolaylı bir rol oynar; estetik normları “icat etmekten” çok, veri setleri ve dağıtım kanalları aracılığıyla mevcut normların yeniden üretilmesine katkı sağlar (Manovich & Arielli, 2024). Türkçe literatürde dijital temsilde bağlam kaybı ve anlatıların tek biçime indirgenmesi riskine işaret eden tartışmalar da bu noktada, kültürel süreklilik ve çeşitlilik ile estetik üretim arasındaki ilişkiye dikkat çekerek “stil çeşitliliği” meselesini veri ve dolaşım düzeyine taşımaktadır (Sarıtunç, 2026).

Grafik tasarım açısından belirleyici olan, estetiğin burada “hesaplanan” sabit bir kalite ölçütüne indirgenmemesidir. Algoritmalar, hangi biçimsel seçeneklerin görünür olacağını belirleyerek estetik alanı daraltabilir ya da genişletebilir; veri seçimi ve görsel örüntülerin yoğunluğu belirli gelenekleri ve baskın normları yeniden dolaşıma sokabilir (Crawford, 2021). Üretken çıktılar çoğu zaman özgünlükten çok varyasyon ve kombinasyon üzerinden değerlendirildiğinde, estetik üretim “tamamen yeni biçimler icat etme” iddiasından çıkarak mevcut görsel dillerin yeniden düzenlenmesi olarak kavranır (Elgammal vd., 2017). Bu durum, estetik kararın otomatikleşmesinin “gizli” biçimlerini de görünür kılar: sistem tasarımcının kararını bütünüyle ortadan kaldırmayabilir; fakat kararın ufkunu, hız ve tanıdıklık lehine daraltabilir (Özdemir & Günay, 2025; Coşkun, 2024).

İzleyici alımlaması bu tabloda ayrı bir düğüm noktasıdır. Algoritmik üretim bilgisinin kendisi, estetik değer atfını etkileyebilir; izleyicinin “insan emeği” bilgisiyle değerlendirmesinin farklılaşabildiğini gösteren bulgular, estetik deneyimin yalnızca nesneye bakışla sınırlı kalmadığını; üretim hikâyesi, emek imgesi ve etik güvenin de yargının arka planına yerleştiğini ima eder (Bellaiche

vd., 2023). Bu nedenle “algoritmik estetik mümkün mü?” sorusu, üretken sistemlerin biçimsel standartlarda başarılı olup olamadığına indirgenirse olumlu yanıtlar güçlenir; fakat estetik norm koyma, eleştirel gerekçelendirme ve bağlamsal sorumluluk düzeyinde tartışma daha temkinli ilerler ve insan aktörlerin rolünün azalmasından çok biçim değiştirdiğini düşündürür (Winter, 2023). Sonuçta algoritmik estetik, estetiğin “hesaplanması”ndan çok estetiğin “işletilmesi” olarak görülebilir: model, veri seti, arayüz, platform ekonomisi, tasarımcı seçimi ve izleyici alımlaması birlikte çalışarak estetik değerin kurulduğu bir ekosistem oluşturur (Arslan, 2025; Manovich & Arielli, 2024; Özdemir & Günay, 2025).

Yapay Zeka Sistemlerinin Çalışma Mantığı

Grafik üretim süreçlerinde kullanılan yapay zekâ sistemlerinin çalışma mantığı, makine öğrenmesi, derin öğrenme ve üretken modellerin birlikte işlediği çok katmanlı bir yapı üzerinden açıklanabilir. Bu sistemler, önceden tanımlanmış estetik kuralları uygulayan deterministik yapılardan farklı olarak, geniş ölçekli veri kümeleri içerisindeki görsel örüntüleri istatistiksel yöntemlerle öğrenerek yeni çıktılar üretir. Grafik tasarım bağlamında bu durum, estetik kararların doğrudan kodlanmasından çok, olası görsel çözümlerin sınırlarının hesaplamalı biçimde belirlenmesi anlamına gelir (Russell & Norvig, 2021).

Makine öğrenmesi, yapay zekâ temelli grafik üretimin temelini oluşturan yaklaşımdır. Sistem, örnekler üzerinden öğrenir ve yeni girdiler karşısında benzer örüntüler üretmeye yönelir. Denetimli öğrenme yöntemleri, etiketlenmiş görsel veri setleri üzerinden çalışarak sınıflandırma ve tahmin görevlerini yerine getirirken; denetimsiz öğrenme, görsel veriler arasındaki yapısal ilişkileri ortaya çıkarmayı amaçlar. Grafik tasarım uygulamalarında bu süreçler, stil benzerliklerinin belirlenmesi, görsel kümelenebilirliğin oluşturulması ve kompozisyon örüntülerinin çıkarılması gibi alanlarda işlev görmektedir (Bishop, 2016). Bu teknik altyapı, tasarım sürecinde estetik tercihin tekil bir karar olmaktan ziyade, veriyle şekillenen bir olasılık alanı içinde konumlandığını düşündürmektedir.

Derin öğrenme, çok katmanlı sinir ağları aracılığıyla görsel verinin karmaşık yapısını modellemeyi mümkün kılar. Konvolüsyonel sinir ağları, renk, doku, biçim ve mekânsal ilişkiler gibi görsel özellikleri hiyerarşik düzeylerde temsil eder. Grafik üretim bağlamında bu durum, estetik kararların tek bir düzlemde değil, farklı soyutlama katmanlarında şekillendiğini ortaya koyar. Tasarım estetiği, bu çerçevede, yüzeysel biçim tercihlerinin ötesinde, yapısal ilişkiler üzerinden yeniden üretilmektedir (Goodfellow, Bengio, & Courville, 2016).

Üretken modeller, yapay zekânın grafik üretimdeki rolünü daha görünür hâle getiren sistemlerdir. Üretken çekişmeli ağlar ve difüzyon temelli modeller, mevcut görsel veri setlerinden yeni örnekler türetmeye odaklanır. Bu sistemler, veri setlerindeki stilistik dağılımları öğrenerek daha önce birebir

karşılığı olmayan görseller üretir. Grafik tasarım pratiğinde bu üretim biçimi, özgünlükten çok varyasyon ve keşif süreçleriyle ilişkilidir. Ortaya çıkan görsel çıktılar, modelin estetik “tercihleri”nden ziyade, eğitim sürecinde içselleştirilen görsel normların yeniden düzenlenmiş hâlleridir (Elgammal vd., 2017).

Bu teknik süreçlerin tasarım estetiğiyle ilişkisi, Türkçe tasarım literatüründe de benzer bir bağlamsal çerçeve içinde ele alınmaktadır. Becer, grafik tasarımda estetik kararların salt biçimsel tercihlerden ibaret olmadığını, iletişimsel amaçlar ve bağlam tarafından yönlendirildiğini vurgular. Bu yaklaşım, algoritmik sistemlerin estetik üretimde neden bağlamdan bağımsız çalışamayacağını açıklamak açısından önemlidir (Becer, 2011). Benzer biçimde Uçar, tasarım sürecini anlam üretimiyle ilişkilendirerek, estetik kararların teknik olduğu kadar kültürel ve anlamsal boyutlar taşıdığına dikkat çeker (Uçar, 2014).

Üretken sistemlerin grafik tasarımda kullanımı, estetik üretimin otomatikleştiği yönündeki yorumları zorunlu kılmaz. Tepecik’e göre tasarım süreci, araçlardan bağımsız olarak, problem tanımı ve yorumlama aşamalarını içeren bilişsel bir etkinliktir. Bu bakış açısı, yapay zekâ sistemlerinin tasarımcıyı ikame eden özerk özneler olarak değil, belirli üretim olanaklarını genişleten teknik yapılar olarak değerlendirilmesini mümkün kılar (Tepecik, 2016). Bu çerçevede estetik karar, algoritmik sistemlerin sunduğu seçenekler arasından yapılan bilinçli yönlendirmelerle şekillenmektedir.

Grafik tasarımda yapay zekâ sistemlerinin çalışma mantığı, estetik kararın bütünüyle makineye devredildiği bir süreçten çok, karar alanının yeniden yapılandırıldığı bir üretim ortamına işaret eder. Model mimarisi, veri seçimi ve üretim parametreleri üzerinden yapılan tercihler, ortaya çıkan görsel çıktının estetik karakterini dolaylı biçimde belirler. Bu durum, estetik üretimin insan sezgisi ile hesaplamalı süreçler arasında kurulan etkileşimle şekillendiğini göstermektedir. Yapay zekâ, bu bağlamda, estetik özne olmaktan ziyade, estetik olasılıkları görünür kılan bir yapı olarak ele alınmaktadır.

Yapay zekâ temelli grafik üretim pratikleri, yaratıcılık kavramının tarihsel olarak nasıl tanımlandığı ve hangi ölçütlerle değerlendirildiği sorularını yeniden gündeme taşımaktadır. Üretken modellerin mevcut görsel veriler üzerinden çalışması, ortaya çıkan çıktıları kaçınılmaz olarak “taklit” ile ilişkilendiren yorumlara yol açmaktadır. Ancak güncel kuramsal tartışmalar, yaratıcılığı mutlak yenilik üretimiyle özdeşleştiren yaklaşımların sınırlı kaldığını; yaratıcılığın çoğu zaman mevcut biçimlerin dönüştürülmesi, yeniden bağlamlandırılması ve beklenmedik ilişkiler kurulması üzerinden işlediğini vurgulamaktadır. Bu çerçevede yapay zekâ ile üretilen grafik işlerin yaratıcılık statüsü, yalnızca özgünlük ölçütü üzerinden değil, üretim sürecinin nasıl yapılandığı üzerinden değerlendirilmelidir (Boden, 2021).

Yaratıcılık kuramlarında yaygın olarak kabul edilen ayrımlardan biri, kombinatoryal, keşifsel ve dönüşümsel yaratıcılık biçimleridir. Kombinatoryal yaratıcılık, mevcut unsurların yeni bileşimler hâlinde düzenlenmesini; keşifsel yaratıcılık, belirli bir tasarım alanı içinde daha önce denenmemiş olasılıkların ortaya çıkarılmasını; dönüşümsel yaratıcılık ise bu alanın kurallarının değiştirilmesini içerir. Üretken yapay zekâ sistemleri, özellikle ilk iki düzeyde etkinlik gösterebilmektedir. Grafik tasarım bağlamında bu durum, stil varyasyonları, kompozisyon alternatifleri ve biçimsel denemeler üretme kapasitesiyle somutlaşır. Buna karşılık, tasarım alanının kurallarını dönüştüren yaratıcı sıçramaların, büyük ölçüde insan öznenin bağlamsal ve eleştirel müdahaleleriyle ilişkili olduğu ileri sürülmektedir (Boden, 2021).

Yapay zekânın taklit olarak algılanmasının temel nedenlerinden biri, bu sistemlerin eğitim süreçlerinde geçmiş görsel üretimlere bağımlı olmasıdır. Algoritmalar, görsel kültürde hâlihazırda dolaşımda olan biçimleri, stilleri ve kompozisyon alışkanlıklarını istatistiksel olarak öğrenir. Bu öğrenme süreci, grafik tasarımda tarihsel olarak oluşmuş estetik normların yeniden üretilmesine yol açabilir. Güncel çalışmalar, üretken modellerin çıktılarının çoğu zaman “tanıdık” bir estetik hissi uyandırmasının, yaratıcılıktan çok stil devamlılığıyla ilişkilendirildiğini göstermektedir (Manovich & Arielli, 2024). Bu tanıdıklık, bir yandan görsel tutarlılık ve kabul edilebilirlik sağlarken, diğer yandan estetik yenilik alanının daralabileceği yönünde endişelere yol açmaktadır.

Grafik tasarım pratiğinde yaratıcılık, yalnızca biçimsel yenilikle sınırlı olmayan, problem çözme ve bağlam kurma süreçlerini içeren bir etkinlik olarak ele alınır. Tasarımcı, belirli bir iletişim problemini çözmek üzere görsel araçları seçer, düzenler ve anlamlandırır. Yapay zekâ sistemleri, bu sürecin belirli aşamalarında üretim yükünü hafifletebilir; ancak problemin tanımlanması, tasarım hedeflerinin belirlenmesi ve üretilen çıktılar arasından seçim yapılması aşamalarında insan müdahalesi belirleyici olmaya devam etmektedir. Bu durum, yaratıcılığın tekil bir üretim anına değil, çok aşamalı bir karar sürecine yayıldığını düşündürmektedir (Li vd., 2024).

Türkiye’de yürütülen güncel çalışmalar da yapay zekâ ile yaratıcılık ilişkisini benzer bir çerçevede ele almaktadır. Coşkun, üretken yapay zekâ sistemlerinin tasarım sürecinde yaratıcılığı ortadan kaldırmadığını; aksine tasarımcının fikir geliştirme ve varyasyon üretme kapasitesini genişleten bir araç olarak işlev gördüğünü belirtir. Bu yaklaşım, yaratıcılığı “üretilen nesne”ye indirgemek yerine, tasarım sürecinin bütününe yayılan bir etkinlik olarak değerlendirmesi bakımından önemlidir (Coşkun, 2024). Benzer biçimde Özdemir ve Günay, yapay zekâ destekli afiş tasarımında yaratıcı kararların sistem tarafından değil, tasarımcı tarafından yönlendirildiğini; algoritmik çıktının çoğu zaman bir başlangıç noktası olarak kullanıldığını göstermektedir (Özdemir & Günay, 2025).

Taklit-yaratıcılık karşıtlığı, estetik değerlendirmenin izleyici boyutunda da farklı biçimlerde ortaya çıkar. İzleyiciler, bir görselin yapay zekâ tarafından üretildiğini bildiklerinde, yaratıcılık atfını daha temkinli yapabilmektedir. Bu durum, yaratıcılığın yalnızca biçimsel özelliklere değil, üretim sürecine dair bilgilere de bağlı olarak değerlendirildiğini göstermektedir. İnsan emeği, niyet ve sorumluluk gibi kavramlar, estetik ve yaratıcı değer atfının arka planında önemli bir rol oynamaktadır (Bellaiche vd., 2023). Grafik tasarım alanında bu bulgu, özellikle kamusal ve kurumsal iletişim tasarımlarında yaratıcılığın algılanma biçimini doğrudan etkilemektedir.

Türkçe literatürde yaratıcılık tartışmaları, tasarım sürecinin bilişsel ve kültürel boyutlarına vurgu yaparak, yapay zekâ üretimini salt taklit olarak nitelendiren yaklaşımları sorgular. Tepecik, tasarımda yaratıcılığın araçtan bağımsız olarak problem çözme ve yorumlama yetisiyle ilişkili olduğunu savunur. Bu bakış açısı, yapay zekânın yaratıcılığı ortadan kaldıran değil, yaratıcı sürecin araç setini dönüştüren bir unsur olarak değerlendirilmesine olanak tanır (Tepecik, 2016). Arslan'ın sosyal medya ortamlarında üretilen yapay zekâ destekli görseller üzerine yaptığı çalışma da estetik ve yaratıcı değerlerin platform dinamikleriyle birlikte yeniden tanımlandığını göstermektedir (Arslan, 2025).

Bu çerçevede yapay zekânın yaratıcılıkla ilişkisi, taklit ve özgünlük arasında keskin bir karşıtlık üzerinden açıklanamaz. Algoritmik sistemler, mevcut görsel kültürün sınırları içinde çalışır; ancak bu sınırlar, tasarımcı tarafından yapılan seçimler ve müdahalelerle farklı yönler çekilebilir. Grafik tasarımda yaratıcılık, bu nedenle, yapay zekânın ne ürettiğinden çok, bu üretimin nasıl yorumlandığı, seçildiği ve bağlamlandırıldığıyla ilişkilidir. Taklit ve yaratıcılık arasındaki sınır, teknik bir çizgi olmaktan ziyade, estetik, kültürel ve etik değerlendirmelerin kesiştiği bir alanda şekillenmektedir.

Tasarımcı ve Otomasyon

Yapay zekâ temelli sistemlerin grafik tasarım pratiklerine dâhil olması, tasarımcının üretim sürecindeki konumunu yalnızca teknik bir rol değişimi üzerinden değil, emeğin örgütlenme biçimi, estetik kararın kuruluşu ve sorumluluğun dağılımı üzerinden yeniden düşünmeyi gerektirmektedir. Tasarımcının “üretici” rolden “yönlendirici” ya da “seçici” konuma evrildiği yönündeki yaygın tanımlamalar, iş akışındaki görünür değişimi betimlese de, tasarım emeğinin niteliksel dönüşümünü tek başına açıklamakta yetersiz kalmaktadır. Güncel çalışmalar, yapay zekâ destekli otomasyonun grafik tasarımda emeğin ortadan kalkmasına değil, emeğin üretim sürecinin farklı aşamalarına dağılarak yeniden yapılandığı bir üretim rejimine işaret ettiğini göstermektedir (Li vd., 2024).

Geleneksel grafik tasarım pratiğinde tasarımcı, problemi tanımlayan, görsel çözümü doğrudan üreten ve estetik kararları sürecin her aşamasında uygulayan bir özne olarak konumlanmıştır. Üretken sistemlerle birlikte bu

doğrusal yapı parçalanmakta; tasarımcı, artık her görsel öğeyi bizzat üretmekten çok üretim koşullarını yapılandıran, parametreleri belirleyen, veri girdilerini seçen ve algoritmik çıktılar arasından eleme yapan bir aktör hâline gelmektedir. Bu kayma, tasarım emeğinin “yapma” eyleminden çok, karar verme, bağlam kurma ve gerekçelendirme pratiklerinde yoğunlaştığını düşündürmektedir. Tasarımcı, bu bağlamda, estetik üretimin tekil faili olmaktan ziyade, üretim ortamını yöneten ve sorumluluğu üstlenen bir konumda belirginleşmektedir (Manovich & Arielli, 2024).

Otomasyonun grafik tasarım üzerindeki etkisi, hız ve tekrar kavramları üzerinden daha görünür hâle gelmektedir. Üretken yapay zekâ sistemleri, kısa süre içinde çok sayıda görsel varyasyon üretebilmekte; bu durum özellikle erken tasarım aşamalarında önemli bir zaman avantajı sağlamaktadır. Ancak hızın artışı, tasarım emeğinin değerinin azalmasıyla zorunlu olarak örtüşmemektedir. Aksine, üretimin hızlanması, emeğin görünmezleşmesi riskini de beraberinde getirmektedir. Çok sayıda algoritmik çıktı arasından yapılan estetik ve bağlamsal seçimler, çoğu zaman otomatik sonuçlar olarak algılanmakta; tasarımcının bu seçimlerdeki sorumluluğu geri planda kalabilmektedir (Bellaiche vd., 2023).

Tekrar, grafik tasarım tarihinde öğrenme, ustalık ve stil oluşumuyla ilişkili bir kavram olmuştur. Algoritmik üretim, tekrarın niteliğini dönüştürerek belirli görsel stillerin ve kompozisyon alışkanlıklarının yüksek doğrulukla yeniden üretilmesini mümkün kılmaktadır. Bu durum, bir yandan görsel tutarlılığı güçlendirirken, diğer yandan estetik çeşitliliğin daralması riskini gündeme getirmektedir. Tasarımcının rolü, bu noktada, tekrarın otomatikleştiği bir ortamda hangi estetik örüntülerin sürdürülebilir, hangilerinin problemli olduğuna karar verme sürecinde yoğunlaşmaktadır (Winter, 2023).

Estetik kararın otomasyonu, beğeni, ölçüt ve kalite kavramlarının teknik sistemler içinde biçimselleştirilmesiyle ilişkilidir. Grafik tasarımda otomasyon, estetik yargının tamamen makine tarafından verildiği bir duruma değil, estetik değerlendirmeyi mümkün kılan parametrelerin ölçülebilir ve optimize edilebilir hâle gelmesine işaret etmektedir. Renk uyumu, kontrast, görsel denge, okunabilirlik ve dikkat çekicilik gibi tasarım ilkeleri, dijital platformlarda çoğu zaman performans göstergeleriyle ilişkilendirilmekte; estetik değer, etkileşim metrikleri üzerinden tanımlanma eğilimi göstermektedir (Beer, 2020; Cotter, 2019). Bu durum, estetik kararın bağlamsal ve eleştirel boyutunun zayıflayabileceği yönünde tartışmaları beraberinde getirmektedir.

Algoritmik sistemler, geçmişte başarılı olmuş estetik örüntüleri yeniden dolaşıma sokma eğilimindedir. Bu eğilim, grafik tasarımda “iyi” kabul edilen görsel düzenlerin belirli normlar etrafında yoğunlaşmasına yol açabilir. Güncel literatür, estetik otomasyonun yaratıcılığı bütünüyle ortadan kaldırmadığını; ancak karar ufkunu daraltarak normatif bir estetik anlayışın güçlenmesine

zemin hazırlayabildiğini göstermektedir (Kantorovich & Vylomova, 2021). Türkiye’de yürütülen çalışmalar da benzer biçimde, yapay zekâ destekli görsel üretimde estetik ölçütlerin çoğu zaman önceden tanımlanmış başarı kriterleriyle örtüştüğüne dikkat çekmektedir.

Bu bağlamda grafik tasarımda estetik üretimin geleceği, insan sezgisi ile algoritmik hesaplamaların birbirini dışlayan karşıtlar olarak değil, birlikte işleyen bir karar ağı olarak ele alınmaktadır. Algoritmalar, geniş görsel olasılık alanlarını hızlı biçimde görünür kılarken; tasarımcı, bu alan içinde kültürel, bağlamsal ve etik değerlendirmeler yapmaktadır. Sezgi, burada irrasyonel bir içgörüden çok, deneyimle kazanılmış bir seçicilik ve değerlendirme kapasitesi olarak anlaşılmalıdır (Suchman, 2020; Fiesler vd., 2020).

İnsan–algoritma ortaklığı, özellikle sorumluluk ve anlam üretimi noktalarında belirginleşmektedir. Algoritmik sistemler görsel düzenler üretebilse de bu düzenlerin hangi bağlamda, hangi temsil rejimleri içinde ve hangi etik sınırlar dâhilinde kullanılacağı sorusu büyük ölçüde insan aktörlere aittir. Bu nedenle grafik tasarımda otomasyon, tasarımcının rolünü ortadan kaldırmaktan çok, eleştirel değerlendirme ve küratöryel sorumluluk alanlarını daha görünür hâle getirmektedir (Whittaker vd., 2021). Tasarımcının konumu, üretimin merkezinden çekilmekten çok, estetik kararın gerekçelendirildiği ve toplumsal sorumluluğunun üstlenildiği bir eşik noktada şekillenmektedir.

Sonuç

Yapay zekâ temelli üretim pratiklerinin grafik tasarım alanına dâhil olması, estetik üretimin kaynağına, estetik yargının nasıl kurulduğuna ve tasarım emeğinin hangi aşamalarda yoğunlaştığına ilişkin yerleşik kabulleri köklü biçimde yeniden düşünmeyi gerektirmektedir. Bu çalışma, estetik üretimi ne insan öznenin dokunulmaz bir ayrıcalığı ne de algoritmik sistemlerin özerk bir yetisi olarak ele almış; aksine estetiği insan, algoritma, veri, arayüz, platform ve izleyici arasında kurulan ilişkisel bir alan olarak kavramsallaştırmıştır. Bu ilişkisel yapı içinde estetik karar, tekil bir anda verilmiş nihai bir hüküm değil; üretim öncesi hazırlıklardan üretim anındaki yönlendirmelere, üretim sonrası seçim ve bağlamlama süreçlerine kadar yayılan, sürekli yeniden kurulan bir değerlendirme pratiği olarak ortaya çıkmaktadır.

Algoritmik sistemlerin grafik tasarım süreçlerine dâhil olması, estetik üretimin hızını ve ölçüğünü artırırken, estetik yargının niteliğini belirleyen ölçütleri de görünür hâle getirmektedir. Ancak bu görünürlük, estetik kararın bütünüyle biçimselleştirilebilir ve ölçülebilir bir alana indirgenebileceği anlamına gelmez. Grafik tasarım estetiği, yalnızca görsel düzen, uyum ya da dikkat çekicilik gibi parametrelerle değil; amaç, bağlam, temsil sorumluluğu ve etik sınırlar ile anlam kazanmaktadır. Bu noktada Kant’ın estetik yargıyı kavramsal belirlenimden ayıran yaklaşımı ile çağdaş ilişkisel estetik tartışmaları arasında kurulan gerilim, yapay zekâ çağında yeniden güncellenmektedir. Estetik yargı, ne tamamen öznel bir keyfiyet ne

de nesnel ölçütlerle sabitlenebilir bir performans göstergesidir; bağlam içinde gerekçelendirilen bir değerlendirme pratiği olarak varlığını sürdürmektedir.

Yaratıcılık, bu çerçevede, taklit ve özgünlük arasında kurulan basit bir karşıtlıkla açıklanamaz. Üretken yapay zekâ sistemleri, geçmiş görsel birikim üzerinden çalışarak tanıdık estetik örüntüleri yoğunlaştırabilir; ancak grafik tasarımda yaratıcı değer, yalnızca biçimsel yenilik üretiminde değil, problem tanımı, anlam kurma ve görsel söylem inşasında ortaya çıkar. Bu yönüyle yaratıcılık, Heidegger'in poiesis kavramını çağrıştıracak biçimde, yalnızca bir nesnenin ortaya çıkarılması değil, bir anlam ufkunun açılması olarak düşünülmelidir. Yapay zekâ, bu ufku genişleten bir araç olabilir; fakat ufkun hangi yönde açılacağına dair karar, tasarımcının eleştirel ve bağlamsal değerlendirme kapasitesine bağlı kalmaktadır.

Tasarım emeği açısından bakıldığında, otomasyonun artışı emeğin ortadan kalkmasına değil, emeğin niteliğinin dönüşmesine işaret etmektedir. Üretim eylemi, giderek daha fazla karar verme, eleme, yönlendirme ve sorumluluk üstlenme süreçlerinde yoğunlaşmaktadır. Bu dönüşüm, yazarlık ve niyet tartışmalarını “kimin ürettiği” sorusundan ziyade “hangi koşullarda, hangi ölçütlerle ve hangi sonuçlardan kimlerin sorumlu olduğu” sorusuna doğru taşımaktadır. Foucault'nun yazarlık kavramını bir işlev olarak ele alan yaklaşımı, bu bağlamda grafik tasarımda estetik üretimin de tekil bir özneye atfedilemeyecek kadar dağınık bir yapıya sahip olduğunu düşündürmektedir.

Estetik kararın otomasyonu, beğeni ve kalite ölçütlerinin teknik sistemler içinde standartlaştırılmasını mümkün kılarken, aynı zamanda estetik çoğulluğun daralması riskini de beraberinde getirmektedir. Veri setleri, öneri mekanizmaları ve platform dinamikleri aracılığıyla belirli görsel normların güçlenmesi, estetik üretimin tarafsız bir süreç olmadığını açık biçimde ortaya koymaktadır. Bu nedenle estetik, yalnızca “iyi görünen” görsellerin üretimiyle değil, hangi görsel dillerin meşrulaştırıldığı ve hangi temsil biçimlerinin dolaşıma sokulduğu sorularıyla birlikte ele alınmalıdır. Bu yaklaşım, estetik yargıyı teknik bir sonuç olmaktan çıkararak, değer ve sorumluluk alanı içinde konumlandırmaktadır.

Bu çalışmanın vardığı temel sonuç, estetik üretimin yapay zekâ ile ortadan kalkmadığı; daha karmaşık, daha dağınık ve daha fazla müzakere gerektiren bir yapıya evrildiğidir. Estetik yargı, insanın ayrıcalıklı mülkiyeti gibi ele alınmaktan çok, gerekçelendirme, bağlam kurma ve etik sorumluluk üstlenme kapasitesiyle ilişkili bir yetkinlik alanı olarak anlaşılmalıdır. İnsan-algoritma ortaklığı, burada sabit bir iş bölümü değil; araçların gelişimi, kurumsal pratikler ve kültürel beklentilerle sürekli yeniden kurulan bir ilişki biçimi olarak ortaya çıkmaktadır. Grafik tasarım disiplininin bu dönüşüm içindeki temel sorumluluğu, estetik kararın hangi aşamalarda ve hangi değerler doğrultusunda kurulduğunu görünür kılmak; otomasyonun sunduğu olanakları eleştirel düşünce ve bağlamsal duyarlılıkla birlikte sürdürmektir.

KAYNAKÇA

- Allison, H. E. (2011). *Kant's theory of taste: A reading of the Critique of aesthetic judgment*. Cambridge University Press.
- Arslan, Ş. (2025). Yapay Zekâ, Estetik ve Duygu: Sosyal Medyada Üretilen Dijital Sanatın Kodları Üzerine Bir Araştırma. *Erciyes Akademi*, 39(4), 1129-1152.
- Becer, E. (2011). *İletişim ve Grafik Tasarım*. Dost Kitabevi.
- Beer, D. (2020). *The Data Gaze: Capitalism, Power and Perception*. Sage.
- Bellaïche, L., Guntuku, S. C., Grollemund, G., & Iannetti, G. D. (2023). Humans versus AI: whether and why we prefer human-created compared to AI-created artwork. *Humanities and Social Sciences Communications*, 10, 499. <https://doi.org/10.1186/s41235-023-00499-6>
- Bishop, C. M. (2016). *Pattern Recognition and Machine Learning*. Springer.
- Boden, M. A. (2021). *Creativity and Artificial Intelligence*. Routledge.
- Carroll, N. (2012). *Philosophy of Art: A Contemporary Introduction*. Routledge.
- Colton, S., & Wiggins, G. A. (2012). Computational creativity: The final frontier? *Proceedings of the 20th European Conference on Artificial Intelligence*, 21-26.
- Coşkun, C. (2024). Sanat ve tasarım alanında üretken yapay zekâ sistemleri. *SDÜ ART-E Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, 17(33), 470-486.
- Cotter, K. (2019). Playing the visibility game: How digital influencers and algorithms negotiate influence on Instagram. *New Media & Society*, 21(4), 895-913.
- Crawford, K. (2021). *Atlas of AI: Power, Politics, and the Planetary Costs of Artificial Intelligence*. Yale University Press.
- Cross, N. (2011). *Design Thinking: Understanding How Designers Think and Work*. Berg.
- Dorst, K. (2015). Frame creation and design in the expanded field. *She Ji: The Journal of Design, Economics, and Innovation*, 1(1), 22-33.
- Elgammal, A., Liu, B., Elhoseiny, M., & Mazzone, M. (2017). CAN: Creative adversarial networks, generating “art” by learning about styles and deviating from style norms. *Proceedings of the 8th International Conference on Computational Creativity*, 96-103.
- Fiesler, C., Garrett, N., & Beard, N. (2020). What do we teach when we teach tech ethics? A syllabi analysis. *Proceedings of the ACM on Human-Computer Interaction*, 4(CSCW1), 1-22.
- Gaut, B. (2018). *The philosophy of creativity*. Oxford University Press.
- Goodfellow, I., Bengio, Y., & Courville, A. (2016). *Deep Learning*. MIT Press.
- Heskett, J. (2017). *Design and the Creation of Value*. Bloomsbury.

- Kantorovich, E., & Vylomova, E. (2021). Measuring aesthetic bias in generative models. *AI & Society*, 36(4), 1241-1254.
- Krippendorff, K. (2011). *The Semantic Turn: A New Foundation for Design*. CRC Press.
- Li, H., Xue, T., Zhang, A., Luo, X., Kong, L., & Huang, G. (2024). The application and impact of artificial intelligence technology in graphic design: A critical interpretive synthesis. *Heliyon*. <https://doi.org/10.1016/j.heliyon.2024.e40037>
- Manovich, L., & Arielli, E. (2024). *Artificial Aesthetics: Generative AI, Art and Visual Media*. MIT Press.
- Noë, A. (2015). *Strange tools: Art and human nature*. Hill and Wang.
- Oğuz, E. (2025). 21. yüzyılın ilk çeyreğinde çağdaş sanatın alımlanma ve değerlendirme dinamikleri. M. Yeşim Yorulmaz (Ed.), *Sanatsal ifadenin ontolojisi* (ss. 92-122). Bidge Yayınları
- Oxman, R. (2017). Thinking difference: Theories and models of parametric design thinking. *Design Studies*, 52, 4-39.
- Özdemir, A., & Günay, M. (2025). Yapay zekâ destekli afiş tasarımında estetik ve yaratıcı karar alma süreçleri. *İzlek Akademik Dergi*, 8(2), 16-32.
- Russell, S., & Norvig, P. (2021). *Artificial Intelligence: A Modern Approach* (4th ed.). Pearson.
- Sarıtuñç, B. (2026). Sözlü Kültürden Dijital Sanata: Yapay Zekâ ile Halk Anlatılarının Sanal Temsili ve Estetik Kodları. *Kent Akademisi*, 19(1), 1-19. <https://doi.org/10.35674/kent.1758520>
- Sayın, Z. (2014). *İmgenin pornografisi*. Metis Yayınları.
- Schön, D. A. (2017). *The Reflective Practitioner: How Professionals Think in Action* (Reprint ed.). Routledge.
- Suchman, L. (2020). Algorithmic warfare and the reinvention of accuracy. *Critical Studies on Security*, 8(1), 1-17.
- Tepecik, A. (2016). *Grafik Tasarım Süreci*. Detay Yayıncılık.
- Uçar, T. F. (2014). *Görsel İletişim ve Grafik Tasarım*. İnkılap Kitabevi.
- Whittaker, M., Alper, M., Bennett, C. L., Hendren, S., & Kaziunas, E. (2021). Disability, bias, and AI. *AI Now Institute Report*.
- Winter, D. (2023). Aesthetic Aspects of Digital Humanism: An Aesthetic-Philosophical Analysis of Whether AI Can Create Art. In *Introduction to Digital Humanism* (pp. 211-224). Springer. https://doi.org/10.1007/978-3-031-45304-5_14



**19. YÜZYIL TÜRK KADIN
GIYİM KÜLTÜRÜNDE BİNDALLI
GELENEĞİ: KONYA ÖRNEĞİ
ÜZERİNDEN SANATSAL VE
KÜLTÜREL BİR ANALİZ**

“ ”

Emine NAS¹

¹ Selcuk University, Architecture and Design Faculty, Department of Crafts, 42031, Konya. ORCID ID: 0000-0002-2513-2611

1. GİRİŞ

Giyim kültürü, toplumların estetik anlayışını, sosyal yapısını ve kültürel kimliğini yansıtan önemli maddi kültür alanlarından biridir. Özellikle geleneksel toplumlarda kıyafetler yalnızca gündelik yaşamın işlevsel bir unsuru olarak değil, aynı zamanda sembolik anlamlar taşıyan ve toplumsal kimliği görünür kılan kültürel göstergeler olarak değerlendirilir. Osmanlı toplumunda kadın giyimi de bu bağlamda, dönemin estetik zevkini, süsleme anlayışını ve zanaatkarlık geleneğini yansıtan zengin bir çeşitlilik sunmaktadır. Kadife, atlas ve ipek gibi değerli kumaşlar üzerine uygulanan yoğun işleme teknikleriyle dikkat çeken törensel kadın giysileri, Osmanlı tekstil sanatının hem teknik hem de estetik boyutunu ortaya koyan önemli örnekler arasında yer almaktadır.

Bu bağlamda bindallı, özellikle düğün ve tören kültürü içerisinde üstlendiği sembolik anlamların yanı sıra sahip olduğu bezeme programı, motif repertuarı ve işleme teknikleri bakımından Osmanlı dönemi kadın giyim geleneğinin en dikkat çekici temsilcilerinden biri olarak öne çıkmaktadır.

Osmanlı İmparatorluğu'nda kadın giyimi, estetik değerler ve geleneksel kültürle iç içe gelişmiş zengin bir çeşitlilik göstermektedir. Bu giyim kültürü, saray çevresi ile halk kültürünün karşılıklı etkileşimi sonucunda şekillenmiş ve zamanla Anadolu'nun farklı bölgelerinde yerel özellikler kazanmıştır. Özellikle 19. yüzyıl, Osmanlı toplumunda siyasi ve kültürel dönüşümlerin yoğun olarak yaşandığı bir dönemdir. Tanzimat reformları ile birlikte Batı kültürünün etkisi artmış, bu durum giyim kuşam alanında da değişimlere yol açmıştır. Ancak geleneksel kıyafetler, özellikle tören ve özel günlerde kullanılmaya devam ederek kültürel sürekliliğin önemli bir göstergesi olmuştur (Quataert, 2000).

Osmanlı kadın giyim kültürünün önemli unsurlarından biri olan bindallı, zengin kumaş dokusu ve yoğun işleme bezemeleri ile dikkat çeken geleneksel bir giysi türüdür. Genellikle kadife, atlas veya ipek kumaşlar üzerine altın ya da gümüş sırma ile işlenen bitkisel motiflerden oluşan süslemeler bindallıların en belirgin özelliğini oluşturmaktadır. Bindallılar çoğunlukla düğün, nişan ve çeşitli törenlerde giyilen özel kıyafetler olarak kullanılmış ve özellikle gelinlik geleneği içinde önemli bir yere sahip olmuştur (Yetim, 2009).

Bindallı, yalnızca bir giyim unsuru değil, aynı zamanda Osmanlı dönemi tekstil sanatının estetik anlayışını ve teknik zenginliğini yansıtan önemli bir sanat ürünü olarak değerlendirilmektedir. Bu giysilerde kullanılan motifler, Osmanlı süsleme sanatında yaygın olarak görülen bitkisel kompozisyonların tekstil yüzeyine aktarılmış örneklerini sunmaktadır. Lale, karanfil, gül ve rumi gibi motifler, bindallıların süsleme programında sıkça kullanılan öğeler arasında yer almakta ve dönemin sanat anlayışını yansıtmaktadır.

Osmanlı kültür coğrafyasının farklı bölgelerinde kullanılan bindallılar, zamanla yerel estetik anlayış ve teknik özelliklerle zenginleşmiştir.

Anadolu şehirlerinde görülen bindallı örnekleri, kullanılan kumaş türü, motif kompozisyonu ve renk tercihleri bakımından bölgesel farklılıklar göstermektedir. Bu bağlamda Konya, tarihsel süreçte önemli bir kültür merkezi olması nedeniyle geleneksel giyim kültürünün zengin örneklerini barındırmaktadır. Selçuklu ve Osmanlı dönemlerinden itibaren önemli bir sanat ve kültür merkezi olan Konya'da kadın giyiminde kullanılan bindallılar, hem Osmanlı giyim geleneğinin genel özelliklerini taşımakta hem de bölgesel motif anlayışı ile özgün bir karakter kazanmaktadır (Koca & Vural, 2013).

Bu çalışma, 19. yüzyıl Türk kadın giyim kültürünün önemli unsurlarından biri olan bindallı geleneğini, Konya ilinde tespit edilen ve araştırma kapsamında incelenen bir örnek üzerinden sanat tarihi perspektifiyle değerlendirmeyi amaçlamaktadır. Çalışmada ele alınan söz konusu bindallı; tarihsel bağlamı, kullanım amacı, malzeme özellikleri, süsleme programı, motif kompozisyonu ve uygulanan işleme teknikleri açısından ayrıntılı biçimde incelenmiştir. Bu doğrultuda giysinin yüzey düzenlenmesinde yer alan bitkisel bezeme unsurları, motiflerin kompozisyon içindeki yerleşimi ve estetik kurgusu Osmanlı dönemi tekstil sanatı ile geleneksel Türk süsleme sanatı bağlamında analiz edilmiştir. Yapılan bu değerlendirme aracılığıyla bindallı geleneğinin Osmanlı dönemi kadın giyim kültürü içerisindeki estetik niteliği ve kültürel temsili ortaya konulmakta; aynı zamanda bindallıların yalnızca bir giyim unsuru değil, Osmanlı tekstil sanatının teknik ustalığını ve bezeme anlayışını yansıtan önemli bir sanat nesnesi olduğu vurgulanmıştır.

2. OSMANLI DÖNEMİNDE KADIN GIYIM KÜLTÜRÜ VE BİNDALLI GELENEĞİ

2.1. Osmanlı Kadın Giyim Kültürü

Osmanlı İmparatorluğu'nda giyim kültürü, toplumsal yapı, ekonomik durum, dini inançlar ve estetik anlayış gibi çok boyutlu unsurların etkisiyle şekillenmiş zengin bir maddi kültür alanını temsil etmektedir. Kıyafetler yalnızca gündelik yaşamın bir gereksinimi değil, aynı zamanda bireyin toplumsal konumunu ve kültürel kimliğini görünür kılan önemli göstergelerden biri olarak değerlendirilmiştir. Bu bağlamda Osmanlı toplumunda kadın giyimi, kullanılan kumaşların niteliği, süsleme teknikleri ve biçimsel özellikleri bakımından oldukça gelişmiş bir estetik anlayışı yansıtmaktadır (Tezcan, 1983).

Osmanlı kadın giyiminde özellikle 18. ve 19. yüzyıllarda saray çevresi ile kent kültürü arasında karşılıklı bir etkileşim görülmektedir. Saray modasında ortaya çıkan birçok giyim unsuru zaman içerisinde şehirli kadınlar tarafından benimsenmiş ve Anadolu'nun farklı bölgelerinde yerel yorumlarla yeniden şekillenmiştir. Kadın giyiminde kullanılan entari, üçetek, şalvar, cepken ve kaftan gibi giysi türleri, Osmanlı tekstil üretiminin zenginliği ve işleme sanatının gelişmişliği ile yakından ilişkilidir (Quataert, 2000) (Görsel 1).



Görsel 1. Osmanlı Kadınları gravür paneli, soldan itibaren sokak kıyafetli Osmanlı kadını (ferace ve yaşamak), Saray kadını, Sultan eşi / saray kadını, Dansçı, Braun, Kaspar&Schneider, Friedrich. Zur Geschichte der Kostüme. München: Braun & Schneider, 1861–1880.

19. Yüzyıl ise Osmanlı giyim kültürü açısından önemli dönüşümlerin yaşandığı bir dönemdir. Tanzimat reformları ile Batı etkisinin artması, özellikle kentli kesimde giyim biçimlerinde değişimlere yol açmıştır. Bununla birlikte geleneksel kıyafetler, özellikle tören ve ritüel bağlamında varlığını sürdürmüş ve kültürel sürekliliğin önemli bir parçası olmaya devam etmiştir (Faroqi, 2004). Bu durum, törensel kadın giysilerinin hem geleneksel sanat anlayışını hem de toplumsal sembolizmi yansıtan önemli kültürel nesnelere olarak değerlendirilmesine imkân tanımaktadır.

Osmanlı döneminde kadın kıyafetlerinde kullanılan kumaşlar genellikle ipek, kadife ve atlas gibi yüksek kaliteli tekstil ürünlerinden oluşmaktadır. Bu kumaşlar üzerinde uygulanan sırma ve sim işleme teknikleri, dönemin zanaatkarlık geleneğini ve estetik anlayışını ortaya koymaktadır. Bitkisel kökenli motiflerin yoğun olarak kullanıldığı bu bezemeler, Osmanlı süsleme sanatının tekstil yüzeyindeki yansımaları olarak değerlendirilmektedir (Rogers, 1986).

2.2. Bindallı Geleneği

Bindallı, Osmanlı kadın giyim kültürünün en dikkat çekici törensel giysilerinden biri olarak kabul edilmektedir. Genellikle kadife veya atlas kumaş üzerine altın ya da gümüş sırma ile işlenen yoğun bitkisel motiflerden oluşan

süslemeler, bindallının karakteristik özelliklerini oluşturmaktadır. Giysinin yüzeyini neredeyse tamamen kaplayan bu işlemler, Osmanlı tekstil sanatının bezeme anlayışını ve teknik ustalığını yansıtan önemli örnekler arasında yer almaktadır (Yetim, 2009).

Bindallı teriminin, giysi yüzeyinde yer alan yoğun bezeme düzeninden kaynaklandığı düşünülmektedir. Osmanlı süsleme sanatında yaygın olarak görülen lale, karanfil, gül ve çeşitli stilize bitkisel motifler bindallıların bezeme repertuarında sıkça karşımıza çıkmaktadır. Bu motifler yalnızca estetik bir unsur olarak değil, aynı zamanda Osmanlı sanatında sembolik anlamlar taşıyan görsel öğeler olarak değerlendirilmektedir (Koca & Koç, 2014).

Bindallılar özellikle düğün, nişan ve çeşitli törensel etkinliklerde kullanılan kadın giysileri arasında önemli bir yere sahiptir. Anadolu'nun birçok bölgesinde gelin kıyafeti olarak tercih edilen bu giysi türü, evlilik ritüellerinin önemli bir parçası olarak kültürel anlamlar taşımaktadır. Bindallılar çoğu zaman aile içinde değerli bir miras olarak saklanmış ve kuşaktan kuşağa aktararak geleneksel kültürün sürekliliğine katkıda bulunmuştur (Yetim, 2009).

Osmanlı tekstil sanatının önemli örnekleri arasında yer alan bindallılar günümüzde birçok müze koleksiyonunda korunmaktadır. İstanbul'da bulunan **Sadberk Hanım Müzesi**, **Topkapı Sarayı Müzesi** ve **Türk ve İslam Eserleri Müzesi** gibi kurumların koleksiyonlarında 18. ve 19. yüzyıla tarihlenen çok sayıda bindallı örneği bulunmaktadır. Bu eserler, kullanılan kumaş türleri, işleme teknikleri ve motif kompozisyonları bakımından Osmanlı dönemi kadın giyim kültürü hakkında önemli bilgiler sunmaktadır (Tezcan, 1983).

3. BİNDALLILARIN MALZEME, TEKNİK VE SÜSLEME ÖZELLİKLERİ

Osmanlı kadın giyim kültürünün en dikkat çekici törensel giysilerinden biri olan bindallılar hem kullanılan malzemenin niteliği hem de uygulanan işleme tekniklerinin zenginliği bakımından Osmanlı tekstil sanatının en seçkin örnekleri arasında değerlendirilmektedir. Bu giysilerin üretiminde kullanılan kumaş türleri, metal iplikler ve süsleme teknikleri, dönemin saray ve zanaat kültürünün gelişmişliğini yansıtan önemli göstergelerdir.

Bindallıların temel malzemesi çoğunlukla kadife ve daha nadir olarak atlas veya ipek kumaşlardır. Özellikle mor, bordo, lacivert ve koyu kırmızı gibi koyu tonlu kadifeler bindallı üretiminde yaygın olarak tercih edilmiştir. Bu tür kumaşların tercih edilmesinin temel nedeni, metal ipliklerle yapılan yoğun işlemlerin kadife yüzey üzerinde daha belirgin bir estetik etki oluşturmasıdır (Micklewright, 1989). Ayrıca atlas ve ipek kumaşların da bazı bindallı örneklerinde kullanıldığı bilinmektedir. Bu kumaşlar üzerine uygulanan metal iplikli işlemler, giysinin yüzeyinde güçlü bir görsel kontrast oluşturur ve bezemenin algılanmasını kolaylaştırır.

Bindallıların süsleme programında kullanılan iplikler çoğunlukla altın veya gümüş kaplı metal ipliklerdir. Bu iplikler genellikle ince bir ipek ya da pamuk çekirdek ipliğın etrafına sarılmış metal tellerden oluşmaktadır. Metal ipliklerin yüzeyde yarattığı ışık yansımaları, bindallıların estetik karakterini belirleyen en önemli unsurlardan biridir. Metal iplikli işlemler tarih boyunca saray ve aristokrat çevrelerin kıyafetlerinde yaygın olarak kullanılmış olup bu teknikler özellikle zenginlik ve statü göstergesi olarak kabul edilmiştir.

Bindallıların iç yapısında ise çoğunlukla pamuk veya ipek astar kullanılmıştır. Astar, giysinin hem dayanıklılığını artırmakta hem de ağır metal iplikli işlemlerin kumaş üzerinde oluşturduğu gerilimi dengelemektedir. Bu nedenle bindallılar yalnızca estetik açıdan değil, aynı zamanda tekstil üretim teknikleri bakımından da oldukça gelişmiş bir yapı göstermektedir.

Bindallıların en belirgin özelliklerinden biri, yüzeylerinde uygulanan yoğun metal iplikli işlemlerdir. Osmanlı tekstil sanatında bu tür işlemler çoğunlukla dival işi olarak bilinen teknikle gerçekleştirilmiştir. Dival tekniğı, metal ipliğın doğrudan kumaşa geçirilmesinden ziyade kumaş yüzeyine yatırılarak ince bir ipek veya pamuk iplikle sabitlenmesi esasına dayanan bir yüzey işleme yöntemidir. Bu teknik uluslararası literatürde couching (yüzey sabitleme) olarak adlandırılan işleme yöntemine karşılık gelmektedir.

Dival işlemlerinde metal iplik, kumaş yüzeyine paralel biçimde yerleştirilir ve ince bağlayıcı ipliklerle belirli aralıklarla tutturularak kompozisyon oluşturulur. Bu yöntem, kalın metal ipliklerin kumaş yüzeyine zarar vermeden uygulanmasını sağlar ve aynı zamanda geniş yüzeylerin hızlı bir biçimde işlenmesine imkân tanır. İşleme sürecinde desenler önceden hazırlanmış kalıplar aracılığıyla kumaş üzerine aktarılır ve ardından metal iplikler bu desen doğrultusunda sabitlenir. Bu teknik sayesinde bindallı yüzeylerinde oldukça zengin ve yoğun kompozisyonlar oluşturulabilmektedir.

Osmanlı dönemi tekstil sanatında metal iplikli işlemlerin yalnızca giyim eşyalarında değil, aynı zamanda kaftanlar, saray tekstilleri, sancaklar ve tören eşyaları üzerinde de yaygın olarak kullanıldığı bilinmektedir. Bu durum, metal iplikli işlemlerin Osmanlı saray sanatının önemli bir parçası olduğunu göstermektedir. Bindallılar da bu zengin işleme geleneğinin kadın giyimindeki en belirgin temsilcilerinden biri olarak değerlendirilmektedir.

Bindallıların süsleme programı incelendiğinde bezemelerin çoğunlukla bitkisel motiflerden oluşan yoğun kompozisyonlar şeklinde düzenlendiğı görülmektedir. Osmanlı süsleme sanatında yaygın olarak kullanılan lale, gül, karanfil, palmet ve stilize yaprak motifleri bindallıların bezeme repertuarında önemli bir yer tutmaktadır. Bu motifler çoğunlukla dallar halinde gelişen kompozisyonlar, vazo içerisinden çıkan çiçek düzenlemeleri veya yüzey boyunca tekrarlanan stilize bitkisel bezemeler biçiminde tasarlanmıştır.

Motiflerin çoğunlukla simetrik ya da tekrarlayan kompozisyon düzenleri içerisinde yerleştirildiği görülmektedir. Bitkisel bezeme unsurlarının yoğunluğu, giysinin yüzeyini adeta bir tekstil kompozisyonuna dönüştürerek güçlü bir estetik bütünlük oluşturmaktadır. Bu özellikler bindallıların yalnızca bir giyim unsuru değil, aynı zamanda Osmanlı tekstil sanatının biçimsel ve estetik özelliklerini yansıtan önemli sanat nesnelere olarak değerlendirilmesine olanak sağlamaktadır (Rogers, 1986).

Bindallı işlemlerinde görülen bitkisel motiflerin kökeni büyük ölçüde Osmanlı süsleme sanatının klasik repertuarına dayanmaktadır. Özellikle saray nakkaşhanelerinde geliştirilen stilize bitkisel kompozisyonların tekstil yüzeylerine uyarlanması, bindallı bezemelerinin estetik karakterini belirleyen önemli bir unsur olmuştur. Bu motifler çoğu zaman dallar halinde düzenlenmiş çiçek kompozisyonları, vazo içerisinde çıkan çiçek demetleri veya tekrar eden yaprak dizileri şeklinde tasarlanmıştır.

Kompozisyon düzeni açısından bindallılar genellikle belirli bir merkezi motif etrafında gelişen veya yüzeye homojen biçimde dağılan tekrar eden motif düzenleri göstermektedir. Bu düzenleme biçimi, Osmanlı tekstil sanatında görülen yüzey bütünlüğü anlayışıyla doğrudan ilişkilidir. Giysinin ön, arka ve kol yüzeyleri çoğu zaman aynı motif düzeni ile işlenerek kompozisyonun bütünlüğü sağlanmaktadır. Bindallılar yalnızca geleneksel bir kadın giysisi değil, aynı zamanda Osmanlı tekstil sanatının estetik ve teknik özelliklerini yansıtan önemli sanat nesnelere olarak değerlendirilmektedir. Bu giysilerde kullanılan değerli kumaşlar, metal iplikli işlemler ve zengin motif kompozisyonları, Osmanlı döneminde tekstil üretiminin ulaştığı yüksek sanatsal düzeyi ortaya koymaktadır.

Ayrıca bindallıların düğün ve tören kültürü içerisinde üstlendiği sembolik anlamlar da bu giysilerin kültürel değerini artırmaktadır. Özellikle gelinlik olarak kullanılan bindallılar hem toplumsal statünün hem de aile prestijinin görsel bir göstergesi olarak kabul edilmiştir. Bu nedenle bindallılar Osmanlı kültüründe yalnızca estetik bir giysi değil, aynı zamanda ritüel ve toplumsal kimlik unsuru olarak önemli bir rol oynamıştır (Micklewright, 1989).

4. KONYA İLİNDE İNCELENEN BİNDALLI ÖRNEĞİNİN SANATSAL ANALİZİ

Bu bölümde araştırma kapsamında Konya ilinde tespit edilen ve 19. yüzyıla tarihlendirilen bindallı örneği, sanat tarihi araştırmalarında sıklıkla kullanılan biçimsel (formal) analiz, teknik analiz ve ikonografik değerlendirme yöntemleri doğrultusunda incelenmiştir. Analiz sürecinde giysinin malzeme özellikleri, kalıp yapısı, kompozisyon düzeni, işleme teknikleri ve bezeme programı ayrıntılı biçimde değerlendirilmiştir.

4.1. Malzeme ve Kumaş Özellikleri

İncelenen bindallı örneğinin ana malzemesi parlak yüzeyli ipek atlas kumaştır. Kumaşın yüzeyinde görülen doğal ışık yansımaları ve dokuma yapısı, kumaşın yüksek oranda ipek içerdiğini göstermektedir. Osmanlı dönemi törensel kadın giysilerinde ipek atlas kumaşların tercih edilmesi hem estetik hem de statü göstergesi açısından önemli bir unsur olarak değerlendirilmiştir. Kumaşın rengi yoğun fuşya / koyu pembe tonundadır. Osmanlı tekstil geleneğinde özellikle 19. yüzyılda parlak kırmızı ve pembe tonlarının kadın giyiminde yaygın biçimde kullanıldığı bilinmektedir. Bu renklerin özellikle düğün ve törensel giysilerde tercih edilmesi, giysinin sembolik anlamını da güçlendirmektedir. Bindallının iç kısmında açık renkli bir astar kumaş kullanılmaktadır. Astarın pamuk veya pamuk karışımı bir tekstil olduğu anlaşılmaktadır. Bu durum bindallının hem kullanım sırasında konfor sağlaması hem de ağır metal iplikli işlemlerin kumaş üzerinde oluşturduğu gerilimi dengelemesi açısından önemlidir (Görsel 1-2).

4.2. Kalıp ve Form Özellikleri

İncelenen bindallı örneği uzun entari formunda tasarlanmış bir giysidir. Giysi genel olarak düz kesimli bir yapı göstermektedir ve aşağı doğru hafif genişleyen bir form sergilemektedir. Bu özellik, 19. yüzyıl Osmanlı kadın giysilerinde yaygın olarak görülen A formu silüet ile uyumludur.

Giysinin temel kalıp özellikleri şu şekildedir:

- Uzun kollu yapı
- Ön kısmı açık entari formu
- Bel hattı belirgin olmayan düz kesim
- Aşağı doğru genişleyen etek yapısı
- Omuzdan itibaren tek parça ön ve arka panel düzeni

Kolların gövde ile birleşiminde kullanılan kesim tekniği oldukça sade olup, giysi büyük ölçüde düz panel parçalarından oluşturulmuştur. Bu durum Osmanlı dönemi tekstil üretiminde yaygın olarak görülen kumaş ekonomisine dayalı kalıp anlayışı ile ilişkilidir (Görsel 3-4).



Görsel 1-2 Konya ilinde incelenen bindallının manken üzerinde ön ve arka görünüşü. 19. yüzyıl. İpek atlas kumaş üzerine metal iplikli dival işi işleme. Fotoğraf: Araştırmacı arşivi.



Görsel 3-4 Konya ilinde incelenen bindallının düz zeminde ön ve arka görünüşü.

19. yüzyıl. İpek atlas kumaş üzerine metal iplikli dival işi işleme.

Fotoğraf: Araştırmacı arşivi.

4.3. Kompozisyon Düzeni

Bindallının bezeme kompozisyonu incelendiğinde giysinin yüzeyinin belirli bir merkezi kompozisyon sistemi etrafında düzenlendiği görülmektedir.

Kompozisyon üç ana bölümden oluşmaktadır:

1. Merkezi ön panel

2. Yan paneller

3. Arka panel ve etek kompozisyonu

Ön panel, giysinin en yoğun bezeme alanını oluşturmaktadır. Bu bölümde dikey bir kompozisyon sistemi kullanılmıştır. Panel içerisinde farklı işleme teknikleri ile oluşturulmuş dokusal yüzeyler bulunmaktadır. Yan paneller ise daha seyrek motiflerle süslenmiş olup kompozisyon açısından merkezi paneli dengeleyen bir işlev üstlenmektedir. Arka panel etek kısmı merkezinde yer alan büyük bitkisel kompozisyon ise giysinin görsel ağırlık merkezini aşağıya doğru yönlendiren bir düzenleme göstermekte olup, serbest dağılım gösteren basit çiçek dalları ile sade bir örüntü oluşturulmuştur (Görsel 5-6).



Görsel 5 Merkezi ön panel ve yan panellerde kompozisyon düzeni. Fotoğraf: Araştırmacı arşivi.



Görsel 6 Merkezi arka panel kompozisyon düzeni. Fotoğraf: Araştırmacı arşivi.

4.4. İşleme Teknikleri

Bindallının yüzey bezemeleri büyük ölçüde dival işi ile gerçekleştirilmiştir. Bu teknik, metal ipliklerin kumaş yüzeyine yatırılarak ince bağlayıcı ipliklerle sabitlenmesi esasına dayanmaktadır.

Dival işi, Osmanlı tekstil ve nakış sanatında özellikle saray çevresinde gelişmiş olan metal iplikli yüzey işleme tekniklerinden biridir. Bu teknik, metal ipliklerin doğrudan kumaşın içinden geçirilmesi yerine yüzey üzerine yatırılarak ince bağlayıcı ipliklerle sabitlenmesi esasına dayanır. Uluslararası tekstil terminolojisinde bu yöntem couching embroidery olarak adlandırılmaktadır (Staniland, 1991; Gillow & Sentance, 2008).

Dival işi tekniğinde kullanılan iplikler genellikle altın veya gümüş kaplı metal iplikler olup bu iplikler çoğunlukla ipek veya pamuk çekirdekli bir yapıya sahiptir. Metal ipliklerin doğrudan kumaş içerisinden geçirilmesi hem teknik olarak zor hem de kumaş için zarar verici olabileceğinden, Osmanlı nakış geleneğinde bu iplikler kumaş yüzeyine paralel şekilde yerleştirilmiş ve ince ipek ipliklerle belirli aralıklarla sabitlenmiştir (Rogers, 1986).

Tekniğin uygulanma sürecinde öncelikle hazırlanacak desen, kumaş yüzeyine kömür tozu, kalıp veya çizim yöntemi ile aktarılır. Daha sonra metal iplik motifin kontur çizgilerini takip edecek şekilde yüzeye yerleştirilir. Metal

ipliğin kumaşa tutturulması için kullanılan bağlayıcı iplikler genellikle ipek ipliklerden seçilir. Bu bağlayıcı iplikler metal ipliğin üzerinden geçirilerek kumaşın altına alınır ve böylece metal iplik yüzeyde sabitlenmiş olur.

Dival işi tekniği özellikle geniş yüzeylerin işlenmesinde avantaj sağlamaktadır. Metal ipliklerin yüzeyde yatay şekilde ilerlemesi sayesinde büyük motif kompozisyonları daha hızlı ve estetik biçimde oluşturulabilmektedir. Bu nedenle dival işi, Osmanlı saray tekstillerinde, kaftanlarda, sancaklarda ve tören giysilerinde yaygın biçimde kullanılmıştır (Tezcan, 1983).

Bindallı türü giysilerde dival işi tekniği genellikle bitkisel motif kompozisyonlarının kontur çizgilerinde ve dolgu alanlarında uygulanmaktadır. Metal ipliklerin yüzeyde oluşturduğu parlaklık ve ışık yansımaları giysinin estetik değerini artırmakta ve bezemenin üç boyutlu algılanmasını sağlamaktadır. Bu durum dival işi tekniğinin yalnızca teknik bir nakış yöntemi değil, aynı zamanda güçlü bir görsel etki yaratan sanatsal bir uygulama olduğunu göstermektedir (Görsel 7).



Görsel 7 Dival işi tekniği detay görünüm. Fotoğraf: Araştırmacı arşivi.

Dival işi tekniğine yardımcı olarak büzgü dikiş tekniklerinden Bal peteği büzgüsü kullanılmıştır. Tekstil yüzeyinde düzenli aralıklarla yapılan büzgüler aracılığıyla üç boyutlu bir doku oluşturmayı amaçlayan bir tekstil süsleme tekniğidir. İngilizce literatürde bu teknik honeycomb smocking veya gathered smocking olarak adlandırılmaktadır (Staniland, 1991).

Bu teknik, kumaş yüzeyinin belirli aralıklarla iplik yardımıyla çekilerek küçük kıvrımlar oluşturulması prensibine dayanır. Büzgüler genellikle eşit aralıklarla düzenlenen noktaların birleştirilmesiyle meydana gelir. Bu noktaların birbirine bağlanması sonucu oluşan yapı altıgen benzeri bir düzen gösterdiği için teknik “bal peteği” olarak adlandırılmıştır. Bal peteği büzgüsü tekniğinin uygulanmasında öncelikle kumaş yüzeyi üzerine belirli aralıklarla işaretleme yapılır. Bu işaretler genellikle kare veya diyagonal bir grid sistemi oluşturacak şekilde düzenlenir. Daha sonra iğne ve iplik yardımıyla belirlenen noktalar birbirine çekilerek kumaş yüzeyinde küçük kabartılar meydana getirilir.

Bu işlem sonucunda kumaş yüzeyinde düzenli aralıklarla oluşan kabartılar bal peteğini andıran bir dokusal yapı meydana getirir. Bu teknik yalnızca dekoratif bir unsur oluşturmakla kalmaz, aynı zamanda kumaşın elastikiyetini artırarak giysinin formuna uyum sağlamasına da yardımcı olur (Gillow & Sentance, 2008). Bindallı türü giysilerde bal peteği büzgüsü genellikle ön panel veya göğüs bölgesinde uygulanmaktadır. Bu uygulama giysinin ön yüzeyinde dokusal bir çeşitlilik oluşturur ve metal iplikli işlemlerle birlikte kullanıldığında zengin bir yüzey kompozisyonu meydana getirir (Görsel 8)

Bal peteği büzgüsü tekniği Anadolu tekstil geleneğinde özellikle 19. yüzyılda yaygın olarak kullanılan dekoratif tekstil uygulamalarından biridir. Bu teknik hem estetik hem de işlevsel özellikleri nedeniyle tören giysilerinde ve geleneksel kadın giyiminde önemli bir yer tutmaktadır.



Görsel 8 Bal peteği büzgü tekniği detay görünüm. Fotoğraf: Araştırmacı arşivi.

4.5. Motif Repertuarı ve Bezeme Programının Analizi

İncelenen bindallının bezeme programı, Osmanlı tekstil sanatında yaygın olarak görülen bitkisel kökenli motif repertuarına dayanmaktadır. Giysinin yüzeyinde kullanılan bezemeler hem tekil bitkisel motiflerden hem de belirli kompozisyon sistemleri içerisinde düzenlenmiş daha büyük ölçekli motif gruplarından oluşmaktadır. Motiflerin yerleştiriliş biçimi, Osmanlı süsleme sanatının temel estetik ilkeleri olan simetri, ritmik tekrar ve yüzey bütünlüğü prensipleri doğrultusunda tasarlanmıştır.

Bindallının ön yüzeyinde bezeme programı üç temel kompozisyon alanı içerisinde gelişmektedir: merkezi ön panel, yan paneller ve etek bölümü. Bu alanlarda kullanılan motifler ölçek, yoğunluk ve kompozisyon bakımından farklılık göstermektedir.

Giysinin etek bölümünde yer alan büyük ölçekli kompozisyonlar stilize edilmiş çiçek buketi motiflerinden oluşmaktadır. Bu motifler Osmanlı süsleme sanatında sıklıkla görülen buket kompozisyonlarının tekstil yüzeyine uygulanmış örnekleri olarak değerlendirilebilir. Kompozisyonlar merkezden yukarı doğru yükselen bitkisel dallar ve bu dalların uçlarında yer alan stilize çiçek formları ile gelişmektedir. Buketin alt bölümünde dikkat çeken önemli bir unsur, kompozisyonun fiyonk (kurdele) formunda bir bağ motifi ile sabitlenmiş olmasıdır. Bu bağ motifi buket düzenini bir arada tutan sembolik bir unsur olarak tasarlanmış olup aynı zamanda kompozisyonun görsel merkezini de oluşturmaktadır. Fiyonk motifinin iki yana doğru açılan kurdele uçları kompozisyonun yatay dengesini güçlendirmektedir (Görsel 9).



Görsel 9 Çiçek buketi kompozisyonu detay görünüm. Fotoğraf: Araştırmacı arşivi.

Buketten çıkan bitkisel küçük dallar yukarı doğru yönelen bir hareket sergilemekte ve bu dalların üzerinde yer alan stilize çiçekler kompozisyonun dikey gelişimini desteklemektedir. Çiçeklerin biçimsel özellikleri incelendiğinde dört veya beş yapraklı stilize çiçek formlarının tercih edildiği görülmektedir. Bu tür çiçek motifleri Osmanlı tekstil sanatında yaygın olarak kullanılan genel bitkisel bezeme repertuarı ile uyumludur.

Bindallının yan panellerinde yer alan bezemeler daha sade fakat ritmik bir düzen içerisinde tasarlanmıştır. Bu bölümde yukarı doğru yükselen dallı bitkisel kompozisyonlar görülmektedir. İnce ve uzun bitki gövdeleri üzerinde yer alan küçük çiçek ve tomurcuk motifleri giysinin yüzeyinde dikey bir hareket oluşturmaktadır. Bu tür kompozisyon düzeni Osmanlı süsleme sanatında özellikle tekstil yüzeylerinde görülen yükselen bitki kompozisyonları ile benzerlik göstermektedir. Bitkisel dalların yukarı doğru yönelmesi kompozisyona doğal bir hareket kazandırmakta ve giysinin dikey formunu vurgulamaktadır.

Yan yüzeylerde ve arka panelde daha küçük ölçekte tekrarlanan bitkisel motifler bulunmaktadır. Bu motifler yüzey boyunca düzenli aralıklarla yerleştirilmiş olup dolgu motifleri olarak tanımlanabilecek bir düzen oluşturmaktadır. Küçük motiflerin büyük kompozisyon alanları arasında yer alması yüzeydeki boşlukları dengelemekte ve bezeme yoğunluğunu homojen biçimde dağıtmaktadır. Bu küçük motifler genellikle kısa gövdeli S kıvrımlı bitkisel dallar ve küçük çiçek formlarından oluşmaktadır. Motiflerin yüzeyde düzenli aralıklarla tekrarlanması giysinin bezeme programında ritmik bir düzen oluşturur (Görsel 10).



Görsel 10 Arka panel serbest çiçek kompozisyonu detay görünüm. Fotoğraf: Araştırmacı arşivi.

Bindallının bezeme programında dikkat çeken önemli unsurlardan biri de giysinin ön panelindeki merkezi motif kompozisyonunu çevreleyerek etek bordürü boyunca ilerleyen S kıvrımlı bordür kuşağıdır. Bordür tasarımı S kıvrımlı tekrar eden bir dal formu üzerine yerleştirilmiş küçük çiçek ve yaprak motiflerinden oluşmaktadır. Bindallının göğüs bölümünde yer alan diğer bir bezeme unsuru ise, merkezde dört yapraklı stilize bir çiçek ve onu çevreleyen hilal biçimli kavisli formdan oluşan radyal kompozisyonlu bir rozet motiftir. İç halkayı çevreleyen ışınsal yaprak dizisi motifin güneş rozeti niteliğini güçlendirmekte, üst ve alt bölümde yer alan küçük bitkisel uzantılar ise kompozisyonu giysinin genel bezeme programı ile bütünleştirmektedir (Görsel 11).



Görsel 11 S kıvrımlı bordür ve rozet motifleri detay görünüm. Fotoğraf: Araştırmacı arşivi.

S biçimli kıvrımlar Osmanlı süsleme sanatında sıkça kullanılan dekoratif bir kompozisyon elemanıdır. Bu kıvrımlı form, motiflerin yüzey boyunca akıcı bir şekilde ilerlemesini sağlamakta ve giysinin genel kompozisyonuna hareket kazandırmaktadır. Bordür boyunca tekrarlanan küçük çiçek motifleri kıvrımlı dal yapısını takip ederek ritmik bir bezeme düzeni oluşturur. Bindallının arka yüzeyinde yer alan bezeme programı ön yüzeye göre daha sade bir düzen göstermektedir. Bununla birlikte sırt bölümünde yer alan büyük ölçekli bitkisel kompozisyon giysinin arka yüzeyinde güçlü bir odak noktası oluşturmaktadır (Görsel 12).



*Görsel 12 Sırt bölümünde yer alan büyük ölçekli bitkisel kompozisyon detay görünüm.
Fotoğraf: Araştırmacı arşivi.*

Bindallının bezeme programı genel olarak üç temel estetik ilke doğrultusunda şekillenmiştir:

- **Simetri**

Arka panelde yer alan büyük bitkisel kompozisyon eksensel simetri prensibi doğrultusunda tasarlanmıştır.

- **Ritmik tekrar**

• Yan yüzeylerde ve bordürlerde yer alan küçük motifler yüzey boyunca düzenli aralıklarla tekrarlanarak ritmik bir bezeme düzeni oluşturmuştur.

- **Kompozisyonel hiyerarşi**

Büyük ölçekli buket kompozisyonları etek ve sırt bölümünde yoğunlaşırken küçük motifler yüzey boyunca dağıtılarak görsel bir denge sağlanmıştır.

Bu düzenleme, Osmanlı tekstil sanatında görülen yüzey organizasyonu anlayışıyla uyumlu olup bezeme programının bütüncül bir estetik yapı içerisinde algılanmasını sağlamaktadır.

5. SONUÇ

Konya ilinde incelenen bindallı örneği, Osmanlı tekstil sanatının 19. yüzyılda Anadolu'da yaygın olarak görülen törensel kadın giysileriyle biçimsel ve teknik açıdan önemli benzerlikler göstermektedir. Özellikle kullanılan ipek atlas kumaş, metal iplikli dival işi işlemler ve yoğun bitkisel motif kompozisyonu, Osmanlı dönemi saray ve kent kültürü içerisinde gelişen bindallı geleneğinin karakteristik özellikleriyle uyumludur.

Kompozisyon düzeninde görülen dikey aks sistemi, giysinin formunu vurgulamakta ve bezemenin bütünlük içinde algılanmasını sağlamaktadır. Ayrıca bitkisel motiflerin yoğunluğu giysinin yüzeyini bir tür tekstil kompozisyonuna dönüştürmektedir.

Topkapı Sarayı Müzesi tekstil koleksiyonunda bulunan 19. yüzyıla ait bindallı örneklerinde de benzer biçimde kadife veya atlas kumaş üzerine altın iplikli dival işi işlemler kullanılmıştır (Tezcan, 1983). Bu eserlerde görülen geniş yüzeyli bitkisel kompozisyonlar ile incelenen Konya bindallısındaki etek ve arka panel bezemeleri arasında dikkat çekici benzerlikler bulunmaktadır.

Sadberk Hanım Müzesi koleksiyonunda yer alan Osmanlı kadın giysileri incelendiğinde, özellikle 19. yüzyıl bindallılarında ön panelde yoğun dokulu yüzeyler ve çevresinde metal iplikli bordür düzenleri görülmektedir (Bilgi, 2008). Konya bindallısının ön panelinde bulunan büzgü tekniği ile oluşturulmuş tekstil yüzeyi de benzer bir kompozisyon anlayışını yansıtmaktadır.

Ayrıca New York Metropolitan Museum of Art koleksiyonunda bulunan Osmanlı bindallılarında da benzer biçimde giysi yüzeyinde geniş ölçekli bitkisel motiflerin merkezi bir düzen içinde yerleştirildiği görülmektedir (Micklewright, 1989). Bu durum, incelenen bindallının bezeme programının Osmanlı tekstil sanatının genel estetik ilkeleriyle ve yüzey bütünlüğü anlayışı ile uyumlu olduğunu göstermektedir. Bu özellikler doğrultusunda incelenen bindallı yalnızca geleneksel bir kadın giysisi olarak değil, aynı zamanda Osmanlı tekstil sanatının estetik anlayışını ve zanaatkarlık geleneğini yansıtan önemli bir sanat nesnesi olarak değerlendirilmiştir.

KAYNAKÇA

- Bilgi, H. (2008). *Sadberk Hanım Museum: Ottoman Embroideries*. İstanbul: Vehbi Koç Foundation.
- Faroqhi, S. (2004). *Subjects of the Sultan: Culture and Daily Life in the Ottoman Empire*. I.B. Tauris.
- Gillow, J., & Sentance, B. (2008). *World textiles: A visual guide to traditional techniques*. London: Thames & Hudson.
- Koca, E., & Vural, T. (2013). Geleneksel Türk giyim kültürü ve Anadolu'da kadın kıyafetleri. *Milli Folklor*, 25(97), 149–158.
- Micklewright, N. (1989). Late nineteenth-century Ottoman wedding costumes as indicators of social change. *Muqarnas*, 6, 161–174.
- Quataert, D. (2000). *The Ottoman Empire, 1700–1922*. Cambridge University Press.
- Özgen, O. (2019). Henna ritual clothing in Anatolia from past to present: An evaluation on bindalli. *Textile Society of America Proceedings*.
- Rogers, J. M. (1986). *The Arts of Islam: Masterpieces from the Khalili Collection*. London: Thames & Hudson.
- Staniland, K. (1991). *Embroidery*. London: British Museum Press.
- Tezcan, H. (1983). *Osmanlı sarayının kadın giyimi*. İstanbul: Sadberk Hanım Müzesi Yayınları.
- The Metropolitan Museum of Art. (2024). *Ottoman wedding dresses: East to West*.
- Uğrekhelidze, I. (2024). Bindallı dress from the clothing collection of the Georgian National Museum. *Humanities and Arts in Eurasia*.
- Yetim, F. (2009). Embroidered bindallı garments worn by women in the town of Beypazarı, Ankara, Turkey. *Folk Life*, 47(1), 20–31.



**BEYAZIT KÜTÜPHANESİ
MERZİFONLU KARA MUSTAFA
PAŞA KOLEKSİYONU'NDA
BULUNAN B18666 NUMARALI
KUR'ÂN-I KERÎM YAZMASININ
SERLEVHA TEZHİP ANALİZİ**

“ ”

Gülşen ASLAN ELKIRAN¹

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Hitit Üniversitesi, Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulu, El Sanatları
Bölümü, gulsenaslanelkiran@hitit.edu.tr,
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2573-3054>

1. Giriş

İslam yazma eser geleneği içerisinde Kur'ân-ı Kerîm yazmaları, metnin kutsallığı ile estetik üretimin en yoğun biçimde birleştiği eserler arasında yer almaktadır. Mushafın hazırlanması, yalnızca kutsal metnin yazıya aktarılmasıyla sınırlı olmayan; hat, tezhip, kâğıt üretimi ve cilt sanatının birlikte şekillendirdiği çok katmanlı bir sanat faaliyetidir. Bu yönüyle mushaf, İslam kültüründe hem metnin muhafazasını sağlayan bir araç hem de sanat üretiminin maddi tezahürü olarak değerlendirilmektedir. Dolayısıyla Kur'ân yazmaları, yalnızca filolojik veya dinî ilimler açısından değil, aynı zamanda sanat tarihi ve kitap kültürü bağlamında da incelenmesi gereken özgün araştırma nesnelere arasında yer alır (Derman, 2012). Bu nedenle mushafın sayfa tasarımı, tezhip kompozisyonu ve yazı-bezeme ilişkisi üzerine yapılan ayrıntılı incelemeler, İslam kitap sanatlarının estetik ve teknik gelişimini anlamak açısından önemli veriler sunmaktadır.

Yazma mushafın biçimsel özellikleri incelendiğinde metin ile bezeme arasında kurulan ilişkinin belirli estetik ve işlevsel ilkeler doğrultusunda düzenlendiği görülmektedir. Yazı alanının konumlandırılması, satır düzeni ve çevresindeki bezeme unsurlarının dağılımı mushaf sayfalarının görsel organizasyonunu belirleyen temel unsurlar arasında yer almaktadır. Bu düzen içerisinde tezhip sanatı, metni çevreleyen bir süsleme uygulamasının ötesinde, sayfa kompozisyonunun yapılandırılmasını sağlayan bir tasarım sistemi olarak işlev görmektedir. Başka bir ifadeyle tezhip, metnin bulunduğu yüzeyi yalnızca süsleyen bir unsur değil, yazının sayfa üzerindeki konumunu belirleyen ve metni görsel olarak çerçeveleyen bir estetik düzen kurar (Tanındı, 2009).

İslam dünyasında mushaf bezemesi erken dönemlerden itibaren gelişmiş, farklı coğrafyalarda çeşitli üslup özellikleri kazanmıştır. Selçuklu ve İlhanlı dönemlerinde şekillenen bezeme anlayışı Osmanlı döneminde daha sistemli bir kompozisyon düzenine kavuşmuş; özellikle saray nakkaşhanesi çevresinde gelişen sanat ortamı mushaf tezhibinin teknik ve estetik açıdan olgunlaşmasına katkı sağlamıştır. Osmanlı mushaflarında yazı alanını çevreleyen katmanlı bordür sistemleri, altın ağırlıklı bezeme yüzeyleri ve bitkisel motif repertuarı belirli bir kompozisyon disiplinine dayanmaktadır. Bu disiplin, yazı ile bezeme arasında dengeli bir ilişki kurulmasını sağlayarak mushaf sayfalarında bütünlüklü bir görsel düzen meydana getirir (Derman, 2015).

Serlevha, mushafın başlangıcında yer alan ve çoğunlukla Fâtiha sûresi ile Bakara sûresinin ilk ayetlerini içeren karşılıklı sayfa düzenidir. Bu sayfalarda yazı sahası, çok katmanlı bordür sistemleri ve altın ağırlıklı bezeme programı ile çevrelenerek mushafın görsel başlangıcını oluşturur. Serlevha kompozisyonları, sayfa tasarımının en gelişmiş örneklerini barındırdığı için tezhip sanatının üslup özelliklerini incelemek açısından önemli bir araştırma alanı sunmaktadır.

Yazma mushafların sanat tarihi açısından incelenmesinde yalnızca bezeme unsurlarının değerlendirilmesi yeterli değildir. Eserlerin üretildiği kültürel çevre, dolaşıma girdiği kurumlar ve günümüzde muhafaza edildiği koleksiyonlar da bu incelemelerin önemli bir parçasını oluşturur. Osmanlı toplumunda kitap vakfetmek ilmî hayatın desteklenmesinde önemli bir gelenek olarak kabul edilmiş ve bu sayede yazma eserler geniş bir kültürel dolaşım ağı içerisinde varlığını sürdürmüştür (Erünsal, 2008; Ortaylı, 2008). Bu bağlamda yazma eser koleksiyonları, yalnızca sanat nesnelерinin muhafaza edildiği alanlar değil, aynı zamanda Osmanlı kültür hayatının maddi tanıkları olarak değerlendirilebilir.

Türkiye’de yazma eserlerin korunması ve araştırmacıların erişimine sunulması bakımından önemli merkezlerden biri Beyazıt Kütüphanesi’dir. Osmanlı döneminde farklı vakıf kütüphanelerinden gelen eserlerin bir araya getirilmesiyle oluşan bu kurum, yazma eser koleksiyonları bakımından zengin bir araştırma ortamı sunmaktadır. Kütüphane bünyesinde muhafaza edilen mushaf yazmaları, hat ve tezhip özellikleri bakımından Osmanlı kitap sanatlarının incelenmesine imkân sağlayan önemli örnekler içermektedir.

Beyazıt Kütüphanesi’nde yer alan Merzifonlu Kara Mustafa Paşa Koleksiyonu da bu bağlamda incelenmeye değer bir yazma eser grubudur. Koleksiyon içerisinde yer alan mushaflar, hem hat sanatı hem de tezhip uygulamaları bakımından Osmanlı mushaf üretim geleneğinin farklı özelliklerini yansıtan örnekler sunmaktadır. Bu yazmaların ayrıntılı biçimde incelenmesi, Osmanlı tezhip sanatının sayfa tasarımı ve bezeme programı üzerine yeni değerlendirmeler yapılmasına imkân sağlayabilir.

Bu çalışmada Beyazıt Kütüphanesi Merzifonlu Kara Mustafa Paşa Koleksiyonu’nda yer alan B18666 numaralı Kur’ân-ı Kerîm yazmasının serlevha tezhibi incelenmektedir. Araştırma kapsamında mushafın başlangıç sayfalarında yer alan bezeme kompozisyonu; kompozisyon düzeni, bordür sistemi, motif repertuarı, renk kullanımı ve tığ uygulamaları açısından değerlendirilmiştir. Bu inceleme sayesinde söz konusu mushafın tezhip özellikleri ortaya konulmuş ve Osmanlı mushaf bezeme geleneği içerisinde konumu değerlendirilmeye çalışılmıştır.

2. Beyazıt Kütüphanesi ve Merzifonlu Kara Mustafa Paşa Koleksiyonu

Osmanlı kültür tarihinde yazma eserlerin korunması ve dolaşımı büyük ölçüde vakıf kurumları aracılığıyla gerçekleşmiştir. Medrese, cami ve tekke çevresinde kurulan vakıf kütüphaneleri, ilmî üretimin sürdürülebilmesi için gerekli olan yazılı kaynakların muhafaza edilmesini sağlamıştır. Bu kurumlar yalnızca kitapların depolandığı mekânlar değil, aynı zamanda ilim ve kültür hayatının sürekliliğini mümkün kılan entelektüel merkezler olarak işlev görmüştür (Erünsal, 2008).

Osmanlı toplumunda kitap vakfetmek ilmî faaliyetleri destekleyen önemli bir hayır geleneği olarak kabul edilmiştir. Vakfedilen eserler, medreselerde eğitim gören öğrencilerin ve ilim adamlarının kullanımına sunulmuş, bu sayede yazılı kültürün kuşaklar arasında aktarılması mümkün olmuştur. İlber Ortaylı'ya göre Osmanlı şehirlerinde kurulan vakıf kurumları yalnızca sosyal hizmetleri değil, aynı zamanda kültürel üretimin devamlılığını sağlayan yapıları da kapsamaktaydı (Ortaylı, 2008). Bu bağlamda yazma eserler, vakıf sistemi sayesinde geniş bir kültürel dolaşım ağı içerisinde varlığını sürdürmüştür.

Osmanlı döneminde kurulan kütüphaneler arasında Beyazıt Kütüphanesi özel bir konuma sahiptir. 1884 yılında kurulan Beyazıt Devlet Kütüphanesi, Osmanlı Devleti'nde modern kütüphanecilik anlayışı doğrultusunda oluşturulan ilk kurumlardan biri olarak kabul edilmektedir. Kuruluş sürecinde farklı vakıf kütüphanelerinde bulunan eserlerin bir araya getirilmesi amaçlanmış ve böylece çeşitli yazma eser koleksiyonları tek bir merkezde toplanmıştır (Erünsal, 2015).

Beyazıt Kütüphanesi zaman içerisinde Osmanlı yazma eser mirasının önemli bir bölümünü barındıran araştırma merkezlerinden biri hâline gelmiştir. Kütüphane bünyesinde muhafaza edilen koleksiyonlar, farklı dönemlere ait ilmî, dinî ve edebî metinleri içermekte; aynı zamanda hat, tezhip ve cilt sanatının gelişimini incelemek için zengin bir malzeme sunmaktadır. Bu koleksiyonlar içerisinde yer alan mushaf yazmaları, Osmanlı kitap sanatlarının en dikkat çekici örnekleri arasında değerlendirilmektedir.

Kütüphane koleksiyonları arasında yer alan Merzifonlu Kara Mustafa Paşa Koleksiyonu, Osmanlı vakıf geleneği ile ilişkilendirilen yazma eser gruplarından biridir. 17. yüzyıl Osmanlı devlet adamlarından Merzifonlu Kara Mustafa Paşa, yalnızca siyasi rolüyle değil aynı zamanda vakıf faaliyetleriyle de tanınmaktadır. Osmanlı toplumunda devlet adamlarının kitap vakfetmesi yaygın bir uygulama olup bu tür vakıflar ilmî hayatın gelişmesine katkı sağlamıştır (Ortaylı, 2008).

Bugün Beyazıt Kütüphanesi'nde bu ad altında kayıtlı bulunan yazmalar, Osmanlı kitap kültürünün farklı yönlerini incelemek açısından önemli veriler sunmaktadır. Koleksiyon içerisinde yer alan mushaf yazmaları, hat ve tezhip özellikleri bakımından Osmanlı mushaf üretim geleneğini yansıtan nitelikli örnekler arasında yer almaktadır.

Bu çalışmada ele alınan B18666 numaralı mushaf, söz konusu koleksiyon içerisinde yer alan yazma eserlerden biridir. Nüshanın serlevha sayfalarında yer alan tezhip kompozisyonu, Osmanlı mushaf tezhibinin sayfa tasarımına ilişkin önemli özellikler göstermektedir. Bu nedenle eser, tezhip kompozisyonu bakımından ayrıntılı biçimde incelenerek Osmanlı mushaf bezeme geleneği içerisindeki konumu değerlendirilecektir.

3. Osmanlı Mushaflarında Serlevha Tezhibi

Tezhip, İslam kitap sanatları içerisinde yazma eser yüzeyinin altın ve çeşitli renklerle düzenlenmesine dayanan bir bezeme geleneğidir. Tezhibin yazma eser yüzeyindeki işlevi ve terminolojik çerçevesi, ansiklopedik literatürde de metni yapılandıran bir bezeme sistemi olarak tanımlanmaktadır (Derman, 1998). Bununla birlikte mushaf söz konusu olduğunda tezhip yalnızca dekoratif bir unsur olarak değerlendirilmez; metnin sayfa üzerindeki konumunu belirleyen ve okuma düzenini görsel olarak destekleyen bir tasarım sistemi niteliği taşır. Bu nedenle mushaf tezhibi, yazı ile bezemenin birlikte oluşturduğu bütüncül bir kompozisyon anlayışı çerçevesinde ele alınmalıdır (Derman, 2015).

İslam yazma eserlerinde bezeme uygulamalarının erken örnekleri, Kur'an yazmalarının metin düzenini belirgin hâle getirmek amacıyla kullanılan durak işaretleri ve sınırlı süsleme unsurlarıyla ortaya çıkmıştır. Zamanla bu uygulamalar gelişmiş ve özellikle Selçuklu ve İlhanlı dönemlerinde daha sistemli bir bezeme anlayışı oluşmuştur. Osmanlı döneminde ise mushaf tezhibi teknik ve estetik açıdan daha dengeli bir kompozisyon düzenine kavuşmuş; yazı alanı ile bezeme alanı arasında belirli oranlara dayanan bir sayfa tasarımı anlayışı gelişmiştir (Tanındı, 2009).

Osmanlı mushaflarında serlevha kompozisyonu, merkezde yer alan yazı sahasının bordür kuşakları ile çevrenmesi üzerine kurulu bir sayfa düzeni sergilemektedir. Yazı alanı çoğu zaman dikdörtgen bir çerçeve içerisinde konumlandırılır ve bu alan birden fazla bordür kuşağı ile çevrenir. Bu bordürler, hem yazı alanını belirgin hâle getiren sınırlar oluşturur hem de bezeme kompozisyonunun ana taşıyıcı unsurlarını meydana getirir. İçten dışa doğru genişleyen bu katmanlı yapı, sayfa yüzeyinde görsel bir ritim ve derinlik etkisi oluşturur.

Serlevha, mushafın başlangıcında yer alan ve çoğunlukla karşılıklı iki sayfa hâlinde düzenlenen bezeme kompozisyonudur. Bu sayfalarda yazı sahası yalnızca ince bir çerçeve ile sınırlandırılmaz; aynı zamanda geniş bordür kuşakları, altın zeminli kartuşlar ve sayfa kenarına doğru uzanan tığ düzenleriyle çevrenir. Böylece mushafın açılışında metni karşılayan güçlü bir görsel kompozisyon meydana getirilmiş olur.

Serlevha düzeninin yazı alanı, kartuşlar ve bordür kuşakları üzerinden yapılandırılması, Osmanlı kitap sanatları literatüründe mushaf sayfa tasarımının temel bileşenleri arasında değerlendirilmektedir (Tanındı, 2012; Raby & Tanındı, 1993).

Serlevha kompozisyonlarında kullanılan bordür sistemi, Osmanlı tezhip sanatının temel yapısal unsurlarından biridir. Yazı alanını çevreleyen bordürler çoğunlukla birkaç katman hâlinde düzenlenir. İç kısımda yer alan ince çerçeveler yazı alanını sınırlandırırken, daha geniş bezeme kuşakları bitkisel

motiflerden oluşan süsleme programını taşır. Bordürlerin dış kısmında yer alan ince çizgiler ve ayırıcı şeritler ise kompozisyon katmanlarını birbirinden ayırarak sayfa yüzeyinin daha düzenli algılanmasını sağlar.

Motif repertuarı bakımından Osmanlı mushaf tezhibinde bitkisel karakterli bezemeler belirgin bir yer tutmaktadır. Rûmî ve hatâyî motifleri, kıvrımlı dallar, yapraklar ve stilize çiçek formları bu bezeme programının temel unsurları arasında yer alır. Bu motifler bordür yüzeyi boyunca ritmik bir düzen içerisinde yerleştirilerek kompozisyonun sürekliliğini sağlar. Bitkisel motiflerin bu düzeni, sayfa yüzeyinde hem hareket hem de denge oluşturan bir bezeme sistemi meydana getirir (Tanındı, 2009).

Tezhip kompozisyonlarında renk kullanımı da önemli bir rol oynamaktadır. Osmanlı mushaf tezhibinde altın genellikle bezeme yüzeyinin temel malzemesi olarak kullanılmıştır. Altın zemin üzerine uygulanan lacivert, kırmızı ve beyaz tonları motiflerin daha belirgin hâle gelmesini sağlamaktadır. Bu renk kombinasyonu hem motiflerin okunabilirliğini artırmakta hem de sayfa yüzeyinde güçlü bir görsel kontrast oluşturmaktadır (Derman, 2015).

Serlevha kompozisyonunun dış sınırında yer alan tığ düzeni ise tezhip programının önemli tamamlayıcı unsurlarından biridir. Bordürlerin dış kenarından sayfa boşluğuna doğru uzanan bu ince bezeme unsurları, kompozisyonun sınırlarını belirlerken aynı zamanda sayfa yüzeyinde hareketli bir ritim oluşturur. Tığların düzenli aralıklarla yerleştirilmesi, bezeme alanı ile boş kâğıt yüzeyi arasında estetik bir geçiş meydana getirir.

Osmanlı mushaf tezhibi incelenirken yalnızca motiflerin betimlenmesi yeterli değildir. Yazı sahası ile bezeme alanı arasındaki ilişki, bordür katmanlarının düzeni ve kompozisyonun sayfa yüzeyi içerisindeki dağılımı da dikkate alınmalıdır. Çünkü mushaf sayfalarında tezhip yalnızca dekoratif bir unsur değil, metnin görsel düzenini belirleyen bir tasarım sistemidir.

Bu çalışma kapsamında incelenen B18666 numaralı mushafın serlevha tezhibi de söz konusu kompozisyon ilkeleri çerçevesinde değerlendirilecektir. Yazı alanı ile bordür sistemi arasındaki ilişki, bezeme motiflerinin yerleşimi ve renk kullanımı gibi unsurlar ayrıntılı biçimde ele alınarak söz konusu serlevhanın kompozisyon özellikleri ortaya konulacaktır.

4. Araştırma Yöntemi ve İnceleme Ölçütleri

Bu çalışmada yazma eser incelemelerinde kullanılan eser analizi yöntemi esas alınmıştır. Çalışmanın temel amacı Beyazıt Kütüphanesi Merzifonlu Kara Mustafa Paşa Koleksiyonu'nda yer alan B18666 numaralı mushafın serlevha tezhip kompozisyonunu biçimsel ve kompozisyonel açıdan değerlendirmektir. Bu doğrultuda inceleme süreci iki aşamada gerçekleştirilmiştir.

Araştırmanın ilk aşamasında mushafın katalog kayıtları (yek.gov.tr) elektronik erişim üzerinden incelenmiş ve nüshanın kodikolojik özellikleri belirlenmiştir. Yazmanın yaprak sayısı, satır düzeni, sayfa ölçüleri, yazı türü ve istinsah tarihi gibi veriler, eserin maddi özelliklerini ortaya koymak amacıyla değerlendirilmiştir. Yazma eser incelemelerinde bu tür veriler yalnızca tanımlayıcı bilgiler olarak değil, aynı zamanda sayfa tasarımının anlaşılmasına yardımcı olan unsurlar olarak kabul edilmektedir. Özellikle yazı alanı ile sayfa ölçüsü arasındaki oran, tezhip kompozisyonunun nasıl kurulduğunu anlamak açısından önemli bir veri sağlamaktadır (Derman, 2012).

Araştırmanın ikinci aşamasında mushafın serlevha sayfalarında yer alan tezhip kompozisyonu doğrudan görsel malzeme üzerinden analiz edilmiştir. Bu aşamada bezeme unsurları sanat tarihi yöntemleri doğrultusunda değerlendirilmiş ve kompozisyonun yapısal özellikleri belirlenmiştir. Analiz sürecinde özellikle şu ölçütler dikkate alınmıştır: kompozisyon düzeni, bordür sistemi, motif repertuarı, renk kullanımı, altın uygulaması, tığ düzeni.

Kompozisyon düzeni incelenirken yazı alanının sayfa içerisindeki konumu, üst ve alt kartuşların yerleşimi ve bordür sisteminin sayfa yüzeyine dağılımı değerlendirilmiştir. Bordür sistemi analiz edilirken bezeme kuşaklarının katmanlaşma biçimi, iç ve dış çerçevelerin kuruluşu ile bordür genişlikleri dikkate alınmıştır.

Motif repertuarının belirlenmesinde bezeme yüzeyinde yer alan bitkisel motifler, kıvrımlı dallar, çiçek formları ve yaprak unsurları incelenmiştir. Bu unsurların bordür yüzeyi içerisinde nasıl yerleştirildiği ve kompozisyonun ritmini nasıl oluşturduğu değerlendirilmiştir.

Renk kullanımı analiz edilirken altın zemin uygulaması ile lacivert, kırmızı ve beyaz tonlarının dağılımı incelenmiştir. Osmanlı tezhip sanatında altın ve renkli boya kullanılması sayfa kompozisyonunun görsel etkisini belirleyen önemli unsurlar arasında yer almaktadır (Derman, 2015).

Son olarak tığ düzeni incelenmiş ve bordür sisteminin dış kenarında yer alan bezeme uzantılarının sayfa yüzeyi ile kurduğu ilişki değerlendirilmiştir. Tığlar, tezhip kompozisyonunun sayfa kenarına doğru genişlemesini sağlayan ve bezeme alanı ile boş kâğıt yüzeyi arasında görsel bir geçiş oluşturan unsurlar olarak ele alınmıştır.

Bu yöntem sayesinde B18666 numaralı mushafın serlevha tezhibi yalnızca betimleyici bir yaklaşımla değil, kompozisyon ilişkileri dikkate alınarak analiz edilmiştir. Böylece bezeme programının sayfa tasarımı içerisindeki yeri ve Osmanlı mushaf tezhibi içerisindeki konumu daha açık biçimde ortaya konulmuştur.

5. B18666 Numaralı Kur'ân-ı Kerîm Yazmasının Serlevha Tezhibinin Analizi

5.1 Serlevha Kompozisyonunun Yapısal Kuruluşu

B18666 numaralı mushafın serlevha kompozisyonu karşılıklı iki sayfa üzerine kurulmuş klasik Osmanlı mushaf düzenini yansıtmaktadır. Kompozisyonun merkezinde dikdörtgen formda düzenlenen yazı sahası yer almakta ve bu alan üst ve alt kısımlarda yatay kartuşlarla tamamlanmaktadır. Yazı sahasını çevreleyen bezeme kuşakları, serlevhanın görsel çerçevesini oluşturan ana düzenleyici öge olarak işlev görmektedir. Her iki sayfada da kompozisyonun dikey eksene göre dengeli biçimde kurgulandığı görülmektedir. Yazı alanının üst ve alt bölümlerinde yer alan kartuşlar merkezî düzeni vurgularken, çevresindeki bordür kuşakları sayfa yüzeyinde geniş bir bezeme alanı meydana getirmektedir. Bu düzen, Osmanlı mushaf tezhibinde sıkça görülen ve yazı ile bezeme arasında dengeli bir ilişki kurmayı amaçlayan klasik serlevha şemasına karşılık gelmektedir (Derman, 2015). Serlevha sayfalarının genel kompozisyon düzeni ve yazı sahasını çevreleyen bordür sistemi Şekil 1'de görülmektedir.

5.2 Bordür Sisteminin Kompozisyon Yapısı

Serlevha tezhibinde yazı alanını çevreleyen bordür sistemi birden fazla bezeme kuşağından oluşmaktadır. En içte yer alan ince çerçeve bordürü yazı sahasını belirgin hâle getirirken, bunu takip eden daha geniş bezeme kuşağı serlevhanın ana tezhip yüzeyini oluşturmaktadır.

Bu geniş bordür kuşağı altın zemin üzerine işlenmiş yoğun bitkisel kompozisyonlardan meydana gelmektedir. Bordür boyunca ilerleyen kıvrımlı dallar, bezeme yüzeyini sürekli bir ritim içerisinde dolaşmakta ve motiflerin birbirine bağlanmasını sağlamaktadır. Bordürün dış sınırında yer alan ince çizgiler ise kompozisyon katmanlarını ayırarak bezeme yüzeyinde düzenli bir yapı meydana getirmektedir.

Bordür köşelerinde görülen üçgenimsi genişleme alanları, kompozisyonun köşe dönüşlerinde bezeme yüzeyinin kesintiye uğramadan devam etmesini sağlamaktadır. Bordür sisteminin katmanlı yapısı ve bezeme kuşaklarının sayfa yüzeyindeki dağılımı Şekil 2'de ayrıntılı biçimde izlenebilmektedir. Bu düzenleme Osmanlı tezhip sanatında bordür sürekliliğini korumaya yönelik önemli bir tasarım çözümüdür.

5.3 Motif Repertuarının Teşhisi

Serlevha bordürlerinde kullanılan bezeme unsurları incelendiğinde kompozisyonun temel olarak hatâyî grubu bitkisel motifler üzerine kurulduğu görülmektedir. Stilize çiçek motifleri merkezden açılan çok yapraklı bir düzen göstermekte ve klasik hatâyî karakteri yansıtmaktadır.

Bu çiçekler kıvrımlı dal sistemi üzerinde yer almakta ve bezeme düzenine süreklilik kazandırmaktadır. Hatâyî motiflerinin arasında yer alan küçük tomurcuk formları ise gonca motifleri olarak değerlendirilebilir. Bu unsurlar kompozisyon içerisinde ritmik bir tekrar meydana getirmektedir.

Bordürün bazı bölümlerinde görülen daha küçük çok yapraklı çiçekler ise penç motifleri ile ilişkilendirilebilecek form özellikleri göstermektedir. Bordür yüzeyinde yer alan hatâyî ve penç motiflerinin kompozisyon içerisindeki düzeni Şekil 3'te görülmektedir. Bu motifler ana hatâyî kompozisyonunu destekleyen yardımcı bezeme unsurları olarak bordür yüzeyinde yer almaktadır.

Motiflerin yerleşimi incelendiğinde bordür yüzeyinin tamamen doldurulduğu ve boş alan bırakılmadığı görülmektedir. Bu yaklaşım Osmanlı tezhip sanatında özellikle 16. ve 17. yüzyıllarda yaygınlaşan yüzey doldurma anlayışıyla uyumludur (Tanındı, 2009).

5.4 Renk Sistemi

Serlevha tezhibinde altın bezeme programının ana unsuru olarak kullanılmıştır. Bordür yüzeyinin önemli bir kısmı altın zemin üzerine oluşturulmuş olup motifler bu zemin üzerinde renkli boyalarla belirgin hâle getirilmiştir.

Kompozisyonda altın zemin ile birlikte lacivert, kırmızı ve beyaz tonlarının kullanıldığı görülmektedir. Lacivert zemin özellikle bordür içlerinde motifleri çevreleyen alanlarda kullanılarak altın bezemenin daha güçlü algılanmasını sağlamaktadır. Kırmızı renk ise hem bordür çerçevelerinde hem de bazı motif ayrıntılarında kullanılarak kompozisyon içerisinde renk vurgusu oluşturmuştur.

Beyaz renk çiçek motiflerinin merkezlerinde ve bazı küçük detaylarda kullanılmıştır. Bu renk dağılımı altın zemin ile birlikte güçlü bir kontrast oluşturmakta ve bezeme unsurlarının daha belirgin hâle gelmesini sağlamaktadır. Altın zemin üzerine uygulanan renk düzeni ve motif detayları Şekil 4'te ayrıntılı olarak izlenebilmektedir.

5.5 Tığ Düzeninin Analizi

Serlevha kompozisyonunun dış sınırında yer alan tığlar bordür sisteminin sayfa boşluğuna doğru genişleyen son bezeme katmanını oluşturmaktadır. Bordür yüzeyinden dışa doğru uzanan bu ince bezeme unsurları düzenli aralıklarla yerleştirilmiştir.

Tığların uç kısımlarında küçük yaprak formları ve ince çizgisel uzantılar görülmektedir. Bu düzen, bordür ile boş kâğıt yüzeyi arasında yumuşak bir geçiş oluşturur. Aynı zamanda tığların ritmik dizilimi serlevha kompozisyonunun çevresinde hareketli bir sınır meydana getirmektedir.

Osmanlı tezhip sanatında tığlar, bezeme alanının sayfa yüzeyi ile kurduğu ilişkiyi güçlendiren önemli unsurlar arasında yer almaktadır. Bu mushafın serlevhasında görülen tığ düzeni de bu geleneğin tipik bir örneğini göstermektedir. Bordür sisteminin dış sınırında yer alan tığ düzeni Şekil 5'te görülmektedir.

5.6 Yazı ve Tezhip Arasındaki Kompozisyon İlişkisi

Serlevha kompozisyonunda yazı sahası ile bezeme alanı arasında dengeli bir ilişki kurulmuştur. Yazı alanı sade bırakılmış ve bezeme programı yazı sahasını çevreleyen bordürlerde yoğunlaştırılmıştır. Bu yaklaşım mushaf sayfalarında metnin okunabilirliğini korurken bezeme programının görsel etkisini artıran bir tasarım anlayışına işaret etmektedir.

Üst ve alt kartuşlarda yer alan sûre başlıkları altın zemin üzerine yazılmıştır. Bu kartuşlar bordür sistemiyle bütünleşerek kompozisyonun merkezinde yer alan yazı alanını görsel olarak çerçevelemektedir.

Bu düzenleme, Osmanlı mushaf tezhibinde yazı ile bezeme arasındaki ilişkinin belirli kompozisyon ilkeleri doğrultusunda kurulduğunu göstermektedir. Yazı sahası ile tezhip kompozisyonu arasındaki görsel ilişki Şekil 6'da izlenebilmektedir.

5.7 Osmanlı Mushaf Tezhibi İçindeki Yeri

Kompozisyonun kuruluşunda görülen çerçeveleme mantığı, bezeme yüzeyinin örgütlenişi ve renk dağılımı, Osmanlı mushaf sayfalarında yerleşmiş tasarım ilkeleriyle örtüşmektedir.

Serlevha kompozisyonunda yazı sahasının merkezde tutulması ve bezeme programının bordürlerde yoğunlaştırılması, Osmanlı mushaflarında yaygın olarak görülen sayfa tasarımı anlayışını ortaya koymaktadır. Bu yönüyle söz konusu mushafın serlevha tezhibi Osmanlı mushaf bezeme geleneğinin karakteristik özelliklerini yansıtan örneklerden biri olarak değerlendirilebilir.

B18666 numaralı mushafın serlevha tezhibinde yer alan bezeme unsurları, motif repertuarı ve kompozisyon içerisindeki konumları Tablo 1'de özetlenmiştir.

6. Motif ve Bezeme Unsurlarının Dağılımı

Tablo 1. B18666 Numaralı Mushafın Serlevha Tezhibinde Görülen Bezeme Unsurları

Bezeme Unsuru	Görüldüğü Alan	Görseldeki Konumu	Açıklama
Hatâyi motifleri	Ana bordür yüzeyi	Yazı alanını çevreleyen geniş bordür kuşaklarında	Bordür boyunca yer alan stilize çiçek motifleri merkezden açılan çok yapraklı çiçek formuna sahiptir ve hatâyi karakteri göstermektedir.
Penç motifleri	Bordür iç kompozisyonu	Hatâyi motifleri arasında	Çok yapraklı küçük çiçek formunda görülen motifler bordür kompozisyonunda ritmik tekrar oluşturmaktadır.
Gonca motifleri	Bitkisel dal sistemi	Bordür yüzeyi boyunca	Kıvrımlı dalların uçlarında görülen küçük tomurcuk formundaki motifler kompozisyonun hareketini destekleyen yardımcı bezeme unsurlarıdır.
Kıvrımlı dal sistemi	Bordür kompozisyonu	Ana bordür alanı	Hatâyi ve diğer çiçek motiflerini birbirine bağlayan kıvrımlı dal sistemi bordür boyunca süreklilik sağlayan ana kompozisyon iskeletini oluşturmaktadır.
Kartuşlar	Yazı alanının üst ve alt bölümü	Serlevha sayfasının orta bölümü	Üst ve alt bölümlerde yer alan yatay kartuşlar süre başlıklarının yazıldığı alanı oluşturmakta ve kompozisyonu yatay ekseninde dengelemektedir.
Tığlar	Serlevha dış sınırı	Bordürün dış kenarı	Bordür yüzeyinden sayfa boşluğuna doğru uzanan ince bezeme unsurları kompozisyonun dış sınırını belirlemektedir.
Altın zemin	Bordür ve kartuş yüzeyleri	Serlevhanın ana bezeme alanı	Tezhip kompozisyonunun büyük bölümünde altın zemin kullanılmıştır. Bu zemin üzerine bitkisel motifler işlenmiştir.
Lacivert zemin alanları	Bordür iç yüzeyleri	Bitkisel motiflerin çevresinde	Lacivert zemin altın motiflerin daha belirgin görünmesini sağlayan kontrast alanlar oluşturmaktadır.
Kırmızı ayırıcı hatlar	Bordür çerçeveleri	Bordür katmanları arasında	Bordür katmanlarını birbirinden ayıran ince kırmızı çizgiler kompozisyonu görsel olarak düzenleyen unsurlar arasında yer almaktadır.

B18666 numaralı mushafın serlevha sayfalarında görülen tezhip düzeni, yazı sahasını çevreleyen katmanlı bir kompozisyon yapısına sahiptir. Serlevha kompozisyonunun bu yapısal düzeni Tablo 2'de şematik olarak gösterilmiştir.

Tablo 2. B18666 Numaralı Mushafın Serlevha Kompozisyon Şeması

Kompozisyon Katmanı	Konumu	Açıklama
Yazı Sahası	Sayfanın merkezinde	Fâtîha sûresi ve Bakara sûresinin ilk ayetlerinin yer aldığı dikdörtgen yazı alanı
Üst Kartuş	Yazı sahasının üst kısmı	Sûre başlığının yazıldığı yatay kartuş alanı
Alt Kartuş	Yazı sahasının alt kısmı	Kompozisyonu yatay ekseninde dengeleyen kartuş alanı
İç Bordür	Yazı sahasını çevreleyen ince çerçeve	Yazı alanını belirgin hâle getiren ilk tezhip kuşağı
Ana Bordür	Yazı alanını çevreleyen geniş bezeme kuşağı	Hatâyî ve bitkisel motiflerin yer aldığı temel tezhip yüzeyi
Dış Bordür	Ana bordürün dış kenarı	Bordür sistemini sınırlandıran ince ayırıcı çizgiler
Tiğ Sistemi	Bordür dışı alan	Bordürden sayfa boşluğuna doğru uzanan bezeme unsurları

7. Tezhip Üslubunun Dönemsel Değerlendirmesi

B18666 numaralı Kur'ân-ı Kerîm yazmasının serlevha kompozisyonu, sayfa kuruluşu ve bezeme dili bakımından Osmanlı kitap sanatlarında yerleşmiş tasarım ilkeleriyle ilişkilendirilebilecek nitelikler taşımaktadır. Serlevha sayfalarında görülen bordür katmanları, bitkisel karakterli bezeme kompozisyonu ve altın zemin üzerine kurulu renk tercihleri Osmanlı kitap sanatlarında özellikle klasik dönemden itibaren gelişen tezhip geleneği ile ilişkilendirilebilir.

Osmanlı tezhip sanatı, 16. yüzyıldan itibaren saray nakkaşhanesi çevresinde gelişen güçlü bir sanat ortamı içerisinde belirli kompozisyon ilkelerine kavuşmuştur. Bu dönemde tezhip kompozisyonlarında rûmî ve hatâyî karakterli motiflerin birlikte kullanıldığı bitkisel bezeme düzenleri yaygınlaşmış ve bordür sistemleri daha sistemli bir yapı kazanmıştır (Tanındı, 2009). Bu bezeme anlayışı, mushaf sayfalarında yazı alanını çevreleyen katmanlı bordür kompozisyonları ile belirgin hâle gelmiştir.

B18666 numaralı mushafın serlevha tezhibinde görülen bitkisel motiflerin düzeni, bu geleneksel bezeme anlayışının devamı niteliğindedir. Bordür yüzeyinde kıvrımlı dallar üzerinde yer alan hatâyî karakterli çiçek motifleri, Osmanlı tezhip sanatında yaygın olarak kullanılan bitkisel kompozisyon sistemini yansıtmaktadır. Motiflerin bordür boyunca ritmik biçimde yerleştirilmesi bezeme yüzeyinde süreklilik sağlayan bir düzen meydana getirmiştir.

Renk kullanımı bakımından serlevha tezhibinde altın zemin üzerine yerleştirilen lacivert ve kırmızı tonlarının tercih edildiği görülmektedir.

Osmanlı mushaf tezhibinde altın ve lacivert renk kombinasyonu özellikle serlevha kompozisyonlarında yaygın olarak kullanılmıştır. Bu renk düzeni hem bezeme motiflerinin görünürlüğünü artırmakta hem de sayfa yüzeyinde güçlü bir görsel etki oluşturmaktadır (Derman, 2015).

Serlevha kompozisyonunun dış kenarında yer alan tiğ düzeni de Osmanlı mushaf tezhibinde sık karşılaşılan bir uygulamadır. Bordür yüzeyinden dışa doğru uzanan bu ince bezeme unsurları, tezhip kompozisyonunun sayfa yüzeyi ile kurduğu ilişkiyi güçlendirmektedir. Tiğlerin düzenli aralıklarla yerleştirilmesi serlevha kompozisyonunun çevresinde hareketli bir sınır oluşturmakta ve bezeme programını tamamlayan unsurlar arasında yer almaktadır.

Bu özellikler birlikte değerlendirildiğinde B18666 numaralı mushafın serlevha tezhibinin Osmanlı mushaf bezeme geleneği içerisinde gelişmiş klasik kompozisyon anlayışını yansıttığı görülmektedir. Yazı alanını çevreleyen bordür katmanları, bitkisel karakterli bezeme düzeni ve altın temelli renk tercihleri Osmanlı kitap sanatlarında gelişmiş sayfa tasarımı anlayışı ile uyumludur. Bu nedenle söz konusu serlevha kompozisyonu, Osmanlı mushaf tezhibinin sayfa tasarımına ilişkin uygulamalarını gösteren örneklerden biri olarak değerlendirilebilir.

8. Sonuç

Bu çalışmada, Beyazıt Kütüphanesi Merzifonlu Kara Mustafa Paşa Koleksiyonu'nda yer alan B18666 numaralı Kur'an-ı Kerim yazmasının serlevha tezhibi; kompozisyon düzeni, bordür kuruluşu, motif repertuarı, renk kullanımı ve tiğ sistemi bakımından değerlendirilmiştir.

Yapılan inceleme sonucunda serlevha kompozisyonunun klasik Osmanlı mushaf düzeni doğrultusunda oluşturulduğu görülmüştür. Yazı sahasının merkezde yer aldığı ve bu alanın katmanlı bordür sistemleri ile çevrelendiği sayfa tasarımı, mushafın görsel düzenini belirleyen temel unsurlar arasında yer almaktadır. Yazı sahasının üst ve alt bölümlerinde yer alan kartuşlar kompozisyonu yatay ekseninde dengeleyen unsurlar olarak işlev görmektedir.

Serlevha bordürlerinde kullanılan bitkisel motiflerin hatâyî karakterli olduğu ve kıvrımlı dallar üzerinde düzenlenen çiçek formlarından oluştuğu tespit edilmiştir. Bu motiflerin bordür yüzeyi boyunca ritmik bir biçimde yerleştirilmesi bezeme kompozisyonunun sürekliliğini sağlamaktadır. Bu motif kurgusu, Osmanlı tezhibinde yerleşmiş çiçek ve kıvrım temelli yüzey düzenlemesinin bir devamı olarak okunabilir.

Renk kullanımı bakımından serlevha tezhibinde altın zemin belirleyici bir rol oynamaktadır. Altın yüzey üzerine uygulanan lacivert, kırmızı ve beyaz tonları kompozisyon içerisinde dengeli bir renk düzeni oluşturmuştur. Bu renk kullanımı Osmanlı mushaf tezhibinde sıklıkla görülen altın ve lacivert ağırlıklı bezeme anlayışını yansıtmaktadır.

Serlevha kompozisyonunun dış kenarında yer alan tıglar bordür sisteminin sayfa yüzeyi ile kurduğu ilişkiyi güçlendiren unsurlar olarak değerlendirilmiştir. Bu bezeme unsurları bordür yüzeyinden dışa doğru uzanarak kompozisyonun sınırlarını belirginleştirmiş ve sayfa yüzeyinde hareketli bir görsel etki oluşturmuştur.

Sonuç olarak B18666 numaralı Kur'an-ı Kerim yazmasının serlevha tezhibi, Osmanlı mushaf bezeme geleneğinin kompozisyon ve motif özelliklerini yansıtan örneklerden biri olarak değerlendirilebilir. Yazı sahası ile çevresindeki bezeme kuşakları arasında kurulan ölçülü ilişki, serlevhanın görsel bütünlüğünü belirleyen temel unsur olarak öne çıkmaktadır. Bu tür ayrıntılı incelemeler, Osmanlı mushaf üretim geleneğinde kullanılan sayfa düzeni ve bezeme anlayışının karşılaştırmalı olarak değerlendirilmesine katkı sağlayabilecek nitelikte veriler sunmaktadır.

Şekiller

Şekil 1. B18666 numaralı mushafın serlevha sayfalarının genel görünümü.



Kaynak: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı, [Yazma eser], Merzifonlu Kara Mustafa Paşa Koleksiyonu, B18666, Beyazıt Yazma Eser Kütüphanesi (yek.gov.tr).

Şekil 2. Serlevha tezhibinin üst bordüründe yer alan bezeme düzeni ve tiğ sistemi.



Kaynak: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı, [Yazma eser], Merzifonlu Kara Mustafa Paşa Koleksiyonu, **B18666**, Beyazıt Yazma Eser Kütüphanesi (yek.gov.tr).

Şekil 3. Serlevha bordüründe kullanılan hatâyî motiflerinin detay görünümü.



Kaynak: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı, [Yazma eser], Merzifonlu Kara Mustafa Paşa Koleksiyonu, **B18666**, Beyazıt Yazma Eser Kütüphanesi (yek.gov.tr).

Şekil 4. Üst kartuş ile bordür bezemesinin birleşim detayları.



Kaynak: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı, [Yazma eser], Merzifonlu Kara Mustafa Paşa Koleksiyonu, **B18666**, Beyazıt Yazma Eser Kütüphanesi (yek.gov.tr).

Şekil 5. Serlevha kompozisyonunda alt bordür ve tığ sisteminin görünümü.



Kaynak: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı, [Yazma eser], Merzifonlu Kara Mustafa Paşa Koleksiyonu, **B18666**, Beyazıt Yazma Eser Kütüphanesi (yek.gov.tr).

Şekil 6. Alt kartuş ile bordür bezemelerinin birleşim detayları.



Kaynak: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı, [Yazma eser], Merzifonlu Kara Mustafa Paşa Koleksiyonu, **B18666**, Beyazıt Yazma Eser Kütüphanesi (yek.gov.tr).

KAYNAKÇA

- Derman, Ç. (1998). Tezhip. In Türkiye Diyanet Vakfı (Ed.), *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (Cilt 41, ss. 65–68). İstanbul: TDV Yayınları.
- Derman, Ç. (2015). *Türk tezhip sanatı*. İstanbul: Kubbealtı.
- Derman, M. U. (2012). *Türk hat sanatı*. İstanbul: Kubbealtı Yayınları.
- Erünsal, İ. E. (2008). *Osmanlılarda kütüphaneler ve kütüphanecilik*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Erünsal, İ. E. (2015). *Osmanlı vakıf kütüphaneleri*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Ortaylı, İ. (2008). *Osmanlı'yı yeniden keşfetmek*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Raby, J., & Tanındı, Z. (1993). *Turkish bookbinding in the 15th century*. London: Azimuth Editions.
- Tanındı, Z. (2009). *Osmanlı kitap sanatları*. İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Tanındı, Z. (2012). Osmanlı döneminde kitap sanatı. In A. Uğurlu (Ed.), *Osmanlı sanatı* (ss. 245–268). İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- https://portal.yek.gov.tr/works/search/full?key=merzifonlu&search_key_type=3&search_form_type=ALL_FIELDS
- Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı, [*Yazma eser*], Merzifonlu Kara Mustafa Paşa Koleksiyonu, **B18666**, Beyazıt Yazma Eser Kütüphanesi (https://portal.yek.gov.tr/works/search/full?key=merzifonlu&search_key_type=3&search_form_type=ALL_FIELDS)