

ISSN:2667-4769



Jia
journal

Uluslararası Sanat ve Sanat Eğitimi Dergisi

Cilt: 9 Sayı: 21

www.jiajournal.com

International Journal of Art and Art Education
Uluslararası Sanat ve Sanat Eğitimi Dergisi

Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler Dergisi
International Peer-Reviewed Journal of Social Sciences

Uluslararası Sanat ve Sanat Eğitimi Dergisi
International Journal of Art and Art Education
ISSN: 2667-4769

Journal of Art and Art Education dergisi(Jiajournal), yılda üç defa yayın yapan uluslararası hakemli bir dergidir. **Jiajournal**'da yayımlanan tüm makalelerin yayın hakları **Journal of Art and Art Education dergisi(Jiajournal)**'ne aittir.

Yayımlanan yazılar yayıncının yazılı izni olmadan hiçbir şekilde basılamaz. Kaynak gösterilmek koşuluyla alıntı yapılabilir. Yayın kurulu dergiye gönderilen yazıları yayınlayıp yayınlamamakta serbesttir.

Journal of Art and Art Education, Uluslararası hakemli ve indeksli bir dergidir **Academic Resource Index, Advanced Science Index, ASOS, Eurasian Scientific Journal Index, CiteFactor, Directory of Research Journals Indexing, Google Scholar, Sobiad, Scientific Indexing Service** tarafından taranmaktadır.

Journal of Art and Art Education is an international, three-reviewed in a year journal.

Jiajournal, bear the sole legal responsibility for their published works in **Journal of Art and Art Education**

Journal of Art and Art Education has the sole ownership of copyright to all published works. No part of this publication shall be produced in any form without the written consent of **Journal of Art and Art Education**. It can be quoted as long as referred to the Jiajournal. The Editorial Board makes the final decision to publish articles.

ISSN: 2667-4769

Sayı / Issue: 21- Nisan/ April: 2026

International Journal of Art and Art Education
Uluslararası Sanat ve Sanat Eğitimi Dergisi

Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler Dergisi
International Peer-Reviewed Journal of Social Sciences

Uluslararası Sanat ve Sanat Eğitimi Dergisi
International Journal of Art and Art Education
ISSN: 2667-4769

Editor

Doç. Dr. Yahya HİÇYILMAZ

Editör Yardımcısı

Prof. Dr. Fatih KARİP

Doç. Dr. Emrah PEK

E-mail: jiadergi@gmail.com
Web: <http://www.jiajournal.com>

JiAJOURNAL

Sayı / Issue: 21– Nisan/ April: 2026

Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler Dergisi
International Peer-Reviewed Journal of Social Sciences

Editor

Doç. Dr. Yahya HİÇYILMAZ

Editör Yardımcısı

Doç. Dr. Fatih KARİP

Doç. Dr. Emrah PEK

Alan Editörleri

Grafik: Doç. Dr. Meyrem DEVECİ

Dr. Melinda KOSTELAC

Resim: Dr. Öğr. Üyesi Ayşe AZAMET

Resim- İş Eğitimi: Prof. Dr. Meltem KATIRANCI

Doç. Dr. Fatih KARİP

Heykel: Prof. Dr. Sezer CİHANER KESER

Dr. Sergei KAREV

Geleneksel Türk Sanatları Bölümü: Doç. Dr. Ruhi KONAK

Doç. Dr. Karim MİRZAEE

Seramik: Doç. Dr. Olcay BORATAV

Dr. Ljubica JOCİC

Sinema: Dr. Öğr. Üyesi Afif ATAMAN

Moda tasarım: Dr. Beyhan PAMUK

Prof. Dr. Yosi ANAYA

Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü:

Dr. Işıl KONAK

Sanat Tarihi

Doç. Dr. Tahsin Korkut

DANIŐMA KURULU

Prof. Dr. Ahmet ALTIN- Zonguldak Bülent Ecevit Üniversitesi

Prof. Dr. Ali Osman ALAKUŞ- Dicle Üniversitesi

Prof. Dr. Birsen ÇİLELİOĞLU- AHBV Üniversitesi

Prof. Dr. Cengiz ŐENGÜL- Akdeniz Üniversitesi

Prof. Dr. Cingiz BAGİROV- Azerbaijan State University of Flormaniya

Prof. Dr. Fatih BAŐBUĐ- Akdeniz Üniversitesi

Prof. Dr. Fethiye ERBAY- Boğaziçi Üniversitesi

Prof. Dr. Figen ÖZEREN- Çukurova Üniversitesi

Prof. Dr. Filiz Nurhan ÖLMEZ- KırŐehir Ahi Evran Üniversitesi

Prof. Dr. Hüseyin ELMAS- Gazi Üniversitesi

Prof. Dr. Lela GELEİSHVİLİ- Art Academy of Georgia

Prof. Dr. Mansur CEFEROV- Karadeniz Teknik Üniversitesi

Prof. Dr. Meliha YILMAZ- Gazi Üniversitesi

Prof. Dr. Mustafa TALAS- Niğde Ömer Halis Demir Üniversitesi

Prof. Dr. Necati DEMİR- Gazi Üniversitesi

Prof. Dr. Nesrin ÖNLÜ- Dokuz Eylül Üniversitesi

Prof. Dr. Orhan CEBRAİLOĐLU- Selçuk Üniversitesi

Prof. Dr. Osman KUNDURACI- Selçuk Üniversitesi

Prof. Dr. S. Cem ŐAKTANLI- Alaattin Keykubat Üniversitesi

Prof. Dr. Serap BUYURGAN- Gazi Üniversitesi

Prof. Dr. Őebnem Ruhsar TEMİR Gökçeli- UŞak Üniversitesi

Prof. Dr. Yusuf KÜÇÜKDAĐ- KTO Karatay Üniversitesi

Doç. Dr. Aziz ERKAN- Sinop Üniversitesi

Doç. Dr. Bahar SOĐUKKUYU- Dokuz Eylül Üniversitesi

Doç. Dr. Ebru ALPARSLAN- Erciyes Üniversitesi
Doç. Dr. Elif AKSOY- Fırat Üniversitesi
Doç. Dr. Engin GÜRPINAR- İnönü Üniversitesi
Doç. Dr. Funda MASDAR- Bitlis Eren Üniversitesi
Doç. Dr. Gülnur DURAN- Marmara Üniversitesi
Doç. Dr. Hakan KUYUMCU- Selçuk Üniversitesi
Doç. Dr. İbrahim Gökhan CEYLAN- Sinop Üniversitesi
Doç. Dr. Menduha SATIR KAYSERİLİ- Atatürk Üniversitesi
Doç. Dr. Mutlu ERBAY- Boğaziçi Üniversitesi
Doç. Dr. Nazan OSKAY- Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi
Doç. Dr. Nilgün ŞENER- Kocaeli Üniversitesi
Doç. Dr. Onur ZAHAL- İnönü Üniversitesi
Doç. Dr. Osman Kubilay GÜL- Sivas Cumhuriyet Üniversitesi
Doç. Dr. Özlem GÖK- Erciyes Üniversitesi
Doç. Dr. Roza SULTANOVA- Tatarstan Academy of Sciences
Doç. Dr. Yakup Alper VARIŞ- Ondokuz Mayıs Üniversitesi
Doç. Hanife Neris YÜKSEL- Akdeniz Üniversitesi
Doç. Nihat Sezer SABAHAT- Ordu Üniversitesi
Doç. Umut KAYAPINAR- Akdeniz Üniversitesi
Dr. Fariz KHALILLI- Medieval Aksu Town State History and Culture Reserve
Dr. Öğr. Üyesi Ahmet Hakan YILMAZ- Karamanoğlu Mehmet Bey Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Ayşe ÇETİN- Dokuz Eylül Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Demet KARAPINAR- Yeditepe Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Esra VAROL- Niğde Ömer Halis Demir Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Hüda SAYIN YÜCEL- Kırıkkale Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi İ.M.V. Noyan GÜVEN- Kastamonu Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Murat ÖZKOYUNCU- Atılım Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Nuri SEZER- Gelişim Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Özlem KAYA- Hitit Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Setenay Sezer BABALIOĞLU- Doğuş Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Shurubu KAYHAN- İstanbul Kültür Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Şuayyip YÜCEL- Kırıkkale Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Ülkü GEZER- Fatih Sultan Mehmet Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Abdurrahman EREN- Mustafa Kemal Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Ali KOÇ- Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Nurane SELİMLİ- Azerbaijan State Academi of Arts
Dr. Öğr. Üyesi Yılmaz ÖZDİL- Artuklu Üniversitesi

YAYIN KURULU

Prof. Dr. Ali Osman ALAKUŞ- Dicle Üniversitesi
Prof. Dr. Ata Yakup KAPTAN- Ondokuz Mayıs Üniversitesi
Prof. Dr. Çağatay İnam KARAHAN- Ondokuz Mayıs Üniversitesi
Prof. Dr. Hüseyin YÜKRÜK- Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi
Prof. Dr. Mansur CEFEROV- Karadeniz Teknik Üniversitesi
Prof. Dr. Meltem KATIRANCI- Gazi Üniversitesi
Prof. Dr. Muhammet Emin KAYSERİLİ- Atatürk Üniversitesi
Prof. Dr. Oğuz DİLMAÇ- İzmir Katip Çelebi Üniversitesi
Prof. Dr. Serap YÜKRÜK- Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi
Prof. Dr. Sezer CİHANER KESER- Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi
Doç. Dr. Adem YÜCEL- Tokat GOP Üniversitesi

Doç. Dr. Armağan KONAK- Mehmet Akif Ersoy Eğitim Fakültesi

Doç. Dr. Sena SENGİR- Ondokuz Mayıs Üniversitesi

Doç. Dr. Seyhan KALAYCI- Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi

Dr. Öğr. Ü. Beste ATALAY ÖCAL- Giresun Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Meyrem DEVECİ- Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi

Dr. Mustafa Yıldırım Van Yüzüncü yıl üniversitesi

İÇİNDEKİLER / CONTENTS

Aygül AŞIR

Murat ASLAN

Makale Türü: Araştırma makalesi

Ortaöğretim Görsel Sanatlar Eğitiminde İnteraktif Öğrenme Yaklaşımlarının Sanat Eseri İncelemesi ve Öğrenme Sürecine Etkisi

The Effect of Interactive Learning Approaches on the Analysis of Artworks in Secondary Visual Arts Education

1-19

Suzan Duygu BEDİR ERİŞTİ

Ece ARSLAN

Buket KURT TEZEL

Ebru hilal YILMAZ

Ceren GÖKTAŞ

Kevser Betül ARSLAN

Hamit GİŞ

Makale Türü: Araştırma makalesi

Görsel Algı Kuramlarına Dayalı Yapay Zekâ Prompt Tasarımıyla Görsel İleti Oluşturma: Katılımcı Durum Çalışması

Creating Visual Messages Using Artificial Intelligence Prompt Design Based on Visual Perception Theories: A Participatory Case Study

20-48

Murat ÇABAZ

Ercan ÇALIŞ

Makale Türü: Araştırma makalesi

Şanlıurfa Arkeoloji Müzesi'nde Bulunan İki Yeni Mühür Türü: İcazet ve Tarikat Mührü

Two New Types of Seals Discovered at the Şanlıurfa Archaeology Museum: The Certificate of Authorization and the Order of the Prophet

49-60

Mehmet DOĞAN

Makale Türü: Araştırma makalesi

Çağdaş Tekstil Sanatında Özgün Panolar

Original Panels in Contemporary Textile Art

61-78

Tahsin KORKUT

Kübra GÜNDÜZ

Makale Türü: Araştırma makalesi

Mardin İli, Yeşilli ilçesi Bülbül (Benabil) Köyü Kiliseleri

The Churches of Bülbül (Benabil) Village in Yeşilli, Mardin

79-111

Mustafa YILDIRIM

Makale Türü: Araştırma makalesi

Gaziantep Camilerinde Ahşap Kapı Kanatları: Malzeme, Teknik ve Süsleme Özellikleri

Wooden Door Panels in Gaziantep Mosques: Material, Technique and Decorative Features

112-149

Editörden...

Değerli bilim insanları,

Uluslararası Sanat ve Sanat Eğitimi Dergisi (Jiajournal), Nisan 2026 tarihli 21. sayısıyla bilim dünyasının karşısına çıkmaktan mutluluk duymaktadır. Bu sayımızda farklı alanlardan 6 araştırma makalesi bulunmaktadır,

Sanat alanında uluslararası boyutta nitelikli araştırmaları yayımlama hedefiyle yola çıkan dergimizin, akademik dünyaya önemli bir etki yaratmayı amaçladığını belirtmek isteriz. Siz değerli bilim insanlarını, sonraki sayılarımızda yazar ve hakem olarak aramızda görmek ve eleştirilerinizle kendimize daha doğru bir yol çizmek, bizim için büyük bir onur kaynağı olacaktır.

2018 yılından beri yayın hayatına devam eden dergimiz, doçentlik ve tüm akademik yükseltme kriterlerini taşımaktadır. Dergimizin 21. sayısına destek vererek onurlandıran yazarlarımıza, değerlendirme aşamasında kıymetli vakitlerini ayıran hakemlerimize ayrıca teşekkürlerimi sunmak isterim.

Yeni sayımızın bilim dünyasına hayırlı olması ve diğer sayılarda buluşmak dileklerle...

Doç. Dr. Yahya HİÇYILMAZ

Ortaöğretim Görsel Sanatlar Eğitiminde İnteraktif Öğrenme Yaklaşımlarının Sanat Eseri İncelemesi ve Öğrenme Sürecine Etkisi

Özet

Bu araştırmanın amacı, ortaöğretim düzeyinde Görsel Sanatlar dersinde sanat eserlerinin öğretiminde kullanılan interaktif öğrenme yöntemlerinin öğrencilerin derse yönelik ilgi ve motivasyonlarını, teknoloji destekli uygulamaların müfredatla uyumu ve öğrenme sürecine katkısını, eleştirel düşünme becerileri üzerindeki etkilerini incelemektir. Araştırma, 2023–2024 eğitim-öğretim yılında Uşak il merkezinde bulunan bir özel ortaöğretim kurumunda öğrenim gören 9. sınıf düzeyindeki 12 öğrenci ile yürütülmüştür. Çalışma, nitel araştırma yöntemlerinden eylem araştırması deseniyle yapılandırılmıştır. Veri toplama sürecinde gözlem formları, yarı yapılandırılmış görüşmeler, araştırmacı ve öğrenci günlükleri ile yazılı ve görsel dokümanlar kullanılmış ve elde edilen veriler içerik analizi yöntemiyle çözümlenmiştir.

Araştırma bulguları, interaktif öğrenme yöntemleriyle yapılandırılan görsel sanatlar derslerinin öğrencilerin sanat eserlerini analiz etme, yorumlama ve sanatsal üretim süreçlerini anlamlandırma becerilerini anlamlı biçimde geliştirdiğini ortaya koymaktadır. Öğrencilerin estetik farkındalıklarının arttığı, eleştirel bakış açısı geliştirdikleri ve yaratıcı ifade biçimlerini daha özgür şekilde kullanabildikleri gözlemlenmiştir. Ayrıca interaktif uygulamaların öğrencilerin derse yönelik motivasyonlarını ve katılım düzeylerini artırdığı belirlenmiştir. Araştırma sonuçları, sanat eğitimi süreçlerinde interaktif öğrenme yöntemlerinin pedagojik açıdan etkili bir yaklaşım sunduğunu göstermekte ve görsel sanatlar öğretiminde bu yöntemlerin yaygınlaştırılmasına yönelik öneriler sunmaktadır.

Anahtar Kelimeler: İnteraktif öğrenme , görsel sanatlar eğitimi , eylem araştırması , sanat eseri inceleme

The Effect of Interactive Learning Approaches on the Analysis of Artworks in Secondary Visual Arts Education

Abstract

The aim of this study is to examine the effects of interactive learning methods used in teaching artworks in secondary school Visual Arts courses on students' interest and motivation toward the course, the alignment of technology-supported practices with the curriculum and their contribution to the learning process, as well as their impact on students' critical thinking skills. The research was conducted during the 2023–2024 academic year with 12 ninth-grade students enrolled in a private secondary school located in the city center of Uşak. The study was designed as an action research within the scope of qualitative research

¹ Aygül Aşır. MEB, aygulasr@gmail.com, Orcid: 0000-0003-2378-1113

² Doç. Dr. Murat Aslan. Gazi Üniversitesi, murataslan@gazi.edu.tr, Orcid: 0000-0002-3698-2232

methods. Data were collected through observation forms, semi-structured interviews, researcher and student journals, as well as written and visual documents, and were analyzed using content analysis techniques.

The findings reveal that visual arts courses structured with interactive learning methods significantly enhance students' abilities to analyze and interpret artworks and to make meaning of artistic production processes. It was observed that students' aesthetic awareness increased, they developed a critical perspective, and they were able to use creative forms of expression more freely. In addition, interactive practices were found to increase students' motivation toward the course and their level of participation. The results indicate that interactive learning methods offer an effective pedagogical approach in visual arts education and provide recommendations for the wider integration of these methods into visual arts teaching.

Key words: Interactive learning , visual arts education , action research , artwork analysis

GİRİŞ

Günümüzde eğitim anlayışı, öğrencinin bilgiye pasif biçimde maruz kaldığı öğretmen merkezli modellerden uzaklaşarak, öğrenme sürecine aktif katılımın esas alındığı yaklaşımlara yönelmektedir. Bu dönüşüm, bireyin yalnızca bilişsel kazanımlarını değil, eleştirel düşünme, yaratıcılık, problem çözme ve anlamlandırma becerilerini de geliştirmeyi hedefleyen bütüncül bir eğitim anlayışını beraberinde getirmektedir. Özellikle sanat eğitimi gibi deneyim, etkileşim ve yorumlama temelli alanlarda bu değişim daha belirgin bir biçimde hissedilmektedir.

Görsel sanatlar eğitimi, bireyin estetik algı geliştirmesinin yanı sıra, sanat eserlerini sorgulama, yorumlama ve kültürel bağlamlarıyla ilişkilendirme becerilerini kazandığı çok katmanlı bir öğrenme alanı sunmaktadır. Ancak geleneksel öğretim yaklaşımlarının sanat eserlerini çoğunlukla öğretmen anlatımına dayalı ve yüzeysel bir inceleme düzeyinde ele alması, öğrencilerin sanatsal düşünme süreçlerini sınırlayabilmektedir. Bu durum, sanat eserlerinin yalnızca görsel bir nesne olarak algılanmasına yol açmakta ve öğrencilerin eleştirel ile yaratıcı potansiyellerinin yeterince açığa çıkmasını engellemektedir.

Bu çerçevede, sanat eğitimi sürecinde öğrencilerin sanat eserleriyle kurdukları ilişkinin çoğu zaman yüzeysel kaldığı ve eleştirel düşünme ile yorumlama becerilerinin yeterince desteklenemediği görülmektedir. Öğrencilerin sanat eserlerini yalnızca izleyen değil analiz eden tartışan ve yeniden anlamlandıran bireyler olarak sürece katılmalarını sağlayacak öğretim yaklaşımlarına ihtiyaç duyulmaktadır.

Bu bağlamda araştırmanın temel problemi, ortaöğretim düzeyinde görsel sanatlar dersinde sanat eserlerinin öğretiminde kullanılan interaktif öğrenme yöntemlerinin öğrencilerin öğrenme sürecine nasıl yansıtıldığıdır. Bu doğrultuda çalışma interaktif öğrenme uygulamalarının öğrencilerin derse yönelik ilgi ve motivasyonlarına sanat eserlerini analiz etme ve eleştirel düşünme becerilerine ve teknoloji destekli uygulamaların öğrenme sürecine katkılarına odaklanmaktadır.

21. Yüzyılda Eğitim Anlayışındaki Dönüşüm

21. yüzyıl, eğitim alanında köklü bir paradigma değişimini beraberinde getirmiştir. Bilgiye erişimin dijital teknolojiler aracılığıyla hızlanması, öğrenme ortamlarının çeşitlenmesi ve bireysel farklılıkların daha görünür hâle gelmesi, geleneksel öğretim anlayışlarının sorgulanmasına neden olmuştur. Günümüz eğitim yaklaşımları, öğrenciyi pasif bir bilgi alıcısı olarak konumlandıran öğretmen merkezli modellerden uzaklaşarak, öğreneni sürecin aktif öznesi hâline getiren yapılandırmacı ve deneyim temelli modellere yönelmektedir. Banar ve Fırat'a (2015) göre yapılandırmacı öğrenme yaklaşımı, bilginin birey tarafından aktif biçimde inşa edildiği bir süreci ifade etmektedir.

Bu yaklaşım öğrenmenin yalnızca bilişsel kazanımlarla sınırlı olmadığını ve bireyin duyuşsal sosyal ve kültürel deneyimleriyle bütünleştiğini ortaya koymaktadır. Eğitim sürecinde öğrencinin aktif rol üstlenmesi, öğrenilen bilginin anlamlandırılmasını ve kalıcılığını artırmaktadır. Delal ve Kara (2009), öğrenme sürecinde öğrencinin aktif katılımının bilginin anlamlandırılması açısından önemli olduğunu vurgulamaktadır. Bu bağlamda etkileşim temelli öğrenme ortamları,

bireyin öğrenme sorumluluğunu üstlenmesini sağlayan önemli pedagojik araçlar arasında değerlendirilmektedir.

Sanat eğitimi gibi çok boyutlu düşünme süreçlerini içeren alanlarda, bu dönüşüm daha belirgin bir biçimde hissedilmektedir. Sanatsal öğrenme süreçleri gözlem, deneyim, yorumlama ve üretim gibi aşamaları içermekte olup bu süreçlerin her biri aktif katılım gerektirmektedir. Mercin ve Alakuş'a (2011) göre sanat eğitimi, öğrencilerin yaratıcı düşünme ve özgün üretim becerilerini geliştiren önemli bir öğrenme alanıdır.

Sanat Eğitiminin Güncel Pedagojik Konumu ve Sanat Eseri İncelemesi

Sanat eğitimi bireyin yalnızca estetik beğeni geliştirmesini değil aynı zamanda yaratıcı düşünme eleştirel sorgulama problem çözme ve kendini özgün biçimde ifade edebilme becerilerini kazanmasını amaçlayan disiplinler arası bir öğrenme alanıdır. Bu yönüyle sanat eğitimi, bireyin bilişsel, duyuşsal ve kültürel gelişimini bütüncül biçimde destekleyen çağdaş pedagojik yaklaşımlarla doğrudan ilişkilidir. Balamir (2010), sanat eğitiminin bireyin imgeleme, anlamlandırma ve düşünme süreçlerini geliştiren bir alan olduğunu belirtmektedir. Dolayısıyla sanat eğitimi yalnızca sanatsal becerilerin kazandırıldığı bir alan değil ve eleştirel ile yaratıcı düşünmenin yapılandırıldığı bir öğrenme ortamı olarak değerlendirilmelidir.

Sanat eğitiminin pedagojik değeri, öğrencinin sanatsal üretim ve düşünme süreçlerine aktif katılımıyla daha da güçlenmektedir. Yaratıcılık, bireyin edindiği bilgileri yeni bağlamlarda kullanabilme ve özgün ürünler ortaya koyabilme kapasitesiyle ilişkilidir. Bu bağlamda sanat eğitimi, öğrencinin pasif bir alıcı olmaktan çıkarak öğrenme sürecinin etkin bir öznesi hâline gelmesini sağlayan bir yapı sunmaktadır (Mercin & Alakuş, 2011). Buyurgan (2020), sanat eğitiminin bireyin kültürel kimlik geliştirme sürecinde önemli bir rol üstlendiğini ve kültürel mirasın aktarımında etkin bir araç olduğunu vurgulamaktadır. Bu yönüyle sanat eğitimi, bireyin yalnızca estetik duyarlılığını değil aynı zamanda toplumsal ve kültürel farkındalığını da geliştiren bir pedagojik alan olarak öne çıkmaktadır.

Sanat eğitiminin güncel pedagojik konumu, öğretmenin rolünü de yeniden tanımlamaktadır. Öğretmen, bilgiyi doğrudan aktaran bir otorite olmaktan ziyade öğrenme sürecini yapılandıran, öğrencinin düşünsel ve yaratıcı gelişimini destekleyen bir rehber konumuna geçmektedir. Bu yaklaşım, öğrencilerin sanatsal üretim ve değerlendirme süreçlerine daha bilinçli ve istekli biçimde katılmalarını sağlamaktadır (Özsoy & Mamur, 2019). Böylece sanat eğitimi, demokratik, katılımcı ve etkileşime dayalı bir öğrenme ortamı sunarak çağdaş eğitim anlayışıyla bütünleşmektedir.

Bu pedagojik çerçeve içerisinde görsel sanatlar dersinde sanat eserlerinin incelenmesi, öğrencilerin sanatsal algılarının ve estetik farkındalıklarının gelişmesinde temel bir araç olarak değerlendirilmektedir. Sanat eseri, yalnızca biçimsel bir görsel nesne değil, üretildiği dönemin tarihsel, kültürel ve toplumsal dinamiklerini yansıtan çok katmanlı bir anlatım biçimidir. Read (1981), sanatın bireyin dünyayı algılama ve anlamlandırma süreçlerinde önemli bir rol üstlendiğini ifade etmektedir. Bu nedenle sanat eserlerinin incelenmesi, öğrencilerin sanatı yüzeysel bir beğeni nesnesi olarak değil, anlamlandırılması gereken bir düşünsel alan olarak kavramalarını sağlamaktadır.

Görsel sanatlar dersinde sanat eseri inceleme sürecinde öğrencilerin eserin biçim, içerik ve bağlam boyutlarını birlikte değerlendirebilmeleri hedeflenmektedir. Ancak geleneksel öğretim yaklaşımlarının çoğunlukla öğretmen merkezli anlatı düzeyinde kalması, öğrencilerin sanat eserleriyle kurdukları ilişkiyi sınırlayabilmektedir. Bu durum, öğrencilerin eleştirel düşünme ve yorumlama becerilerinin yeterince gelişmemesine yol açan önemli bir etken olarak değerlendirilmektedir (Dikici, 2006). Oysa çağdaş sanat eğitimi anlayışı, öğrencilerin sanat eserlerini sorgulayan, yorumlayan ve farklı bakış açıları geliştiren bireyler olarak sürece katılmalarını gerekli kılmaktadır.

Bu bağlamda sanat eğitiminin güncel pedagojik konumu ile sanat eseri inceleme süreçleri birbirinden bağımsız değil, aksine bütüncül bir öğrenme yaklaşımının tamamlayıcı bileşenleri

olarak ele alınmalıdır. Sanat eserlerinin interaktif ve öğrenci merkezli yöntemlerle incelenmesi, öğrencilerin sanatsal düşünme becerilerini derinleştirmekte ve sanat eğitiminin pedagojik hedeflerini daha işlevsel hâle getirmektedir.

İnteraktif Öğrenme ve Sanat Eğitimi

İnteraktif öğrenme, öğrencinin öğrenme sürecine aktif olarak katıldığı, bilgiyle etkileşim kurduğu ve öğrenme sürecini yönlendirebildiği bir öğrenme yaklaşımını ifade etmektedir. Aktif öğrenme kuramları, öğrenmenin kalıcılığının öğrencinin sürece katılım düzeyiyle doğrudan ilişkili olduğunu vurgulamaktadır. Çelik'e (2005) göre aktif öğrenme ortamları, öğrencilerin üst düzey bilişsel beceriler geliştirmelerine olanak tanımaktadır.

İnteraktif öğrenme ortamları grup çalışmaları, tartışmalar, dijital araçlar ve proje temelli etkinlikler aracılığıyla öğrencilerin hem bireysel hem de iş birlikli öğrenme deneyimleri yaşamalarını sağlamaktadır. Bu süreçte öğrenciler, yalnızca bilgi tüketicisi değil bilgi üreten, yorumlayan ve öğrenme sürecinin sorumluluğunu üstlenen bireyler hâline gelmektedir. Korde (2017), etkileşim temelli öğrenme ortamlarının öğrenme sürecini daha anlamlı ve kalıcı hâle getirdiğini belirtmektedir.

Sanat eğitimi, doğası gereği etkileşim ve deneyim temelli bir öğrenme alanıdır. Öğrencinin sanatsal üretim ve değerlendirme süreçlerine aktif olarak katılması, öğrenmenin yalnızca bilişsel değil aynı zamanda duyuşsal ve kültürel boyutlarda da gerçekleşmesini sağlamaktadır. Bu bağlamda interaktif öğrenme yöntemleri, sanat eğitiminin yapısal özellikleriyle yüksek düzeyde örtüşmektedir. Freedman (2003), görsel kültür eğitiminin öğrencilerin sanat eserlerini kültürel ve toplumsal bağlamlarıyla birlikte değerlendirmelerine katkı sağladığını ifade etmektedir.

İnteraktif öğrenme ortamlarında öğrenciler, sanat eserlerini sorgulayan, tartışan ve yeniden yorumlayan bireyler olarak sürece dâhil olmaktadır. Bu durum, öğrencilerin eleştirel düşünme becerilerinin gelişimini desteklemektedir. Dikici'ye (2006) göre sanat eğitimi, öğrencilerin sorunlara farklı bakış açıları geliştirebilmelerini ve özgün çözümler üretebilmelerini sağlayan önemli bir düşünme alanıdır. İnteraktif öğrenme yöntemleri, bu düşünsel süreci destekleyerek öğrencilerin sanatsal farkındalıklarını derinleştirmektedir.

Aktif ve interaktif öğrenme yaklaşımlarının sanat eğitimi bağlamındaki etkileri üzerine yapılan araştırmalar, öğrencinin sürece katılım düzeyi arttıkça öğrenmenin kalıcılığının da arttığını göstermektedir. Çelik (2005), aktif öğrenme ortamlarının öğrencilerin üst düzey bilişsel beceriler kazanmalarında etkili olduğunu belirtirken, Korde (2017), etkileşim temelli öğrenme yöntemlerinin sanat eğitimi sürecini daha anlamlı ve verimli hâle getirdiğini ifade etmektedir.

Sanat eğitiminde interaktif öğrenme yöntemlerinin kullanılması, öğrencilerin sanata yönelik tutumlarını da olumlu yönde etkilemektedir. Özsoy ve Mamur (2019), öğretmenlerin etkileşim temelli yöntemleri kullanmalarının öğrencilerin derse olan ilgilerini artırdığını ve sanatsal üretim süreçlerine daha istekli katılmalarını sağladığını ortaya koymuştur. Bu süreçte öğrenciler, sanat eserlerini yalnızca izleyen değil analiz eden, yorumlayan ve kendi üretimlerine dönüştüren bireyler hâline gelmektedir.

Bu araştırma kapsamında ele alınan interaktif öğrenme uygulamaları, öğrencilerin sanat eserlerini analiz etme, kültürel bağlamlarıyla ilişkilendirme ve sanatsal üretim süreçlerine bilinçli biçimde katılma becerilerini geliştirmeyi hedeflemektedir. Bu yönüyle interaktif öğrenme, sanat eğitiminin bilişsel, duyuşsal ve kültürel boyutlarını bütüncül bir yaklaşımla destekleyen etkili bir pedagojik araç olarak değerlendirilmektedir.

Görsel Kültür, Kültürel Miras ve Sanat Eğitimi

Günümüz sanat eğitimi, yalnızca geleneksel sanat eserlerinin öğretimiyle sınırlı kalmayıp görsel kültür unsurlarını da kapsayan geniş bir öğrenme alanı sunmaktadır. Görsel kültür, bireyin günlük yaşamda karşılaştığı tüm görsel imgeleri anlamlandırma ve yorumlama sürecini ifade etmektedir. Freedman'a (2003) göre görsel kültür eğitimi, öğrencilerin görsel dünyayı eleştirel bir

bakış açısıyla değerlendirebilmelerini ve bu imgeler aracılığıyla kültürel farkındalık geliştirebilmelerini sağlamaktadır.

Sanat eğitimi sürecinde kültürel mirasın aktarımı, öğrencilerin hem kendi kültürlerini tanımları hem de farklı kültürlere ait sanatsal üretimleri anlamlandırmaları açısından önem taşımaktadır. Buyurgan (2020), sanat eğitiminin bireyin kültürel kimlik geliştirme sürecinde önemli bir rol üstlendiğini ve kültürel mirasın aktarımında etkin bir araç olduğunu belirtmektedir. Sanat eserlerinin kültürel bağlarıyla birlikte ele alınması, öğrencilerin sanat eserlerini daha bilinçli ve bütüncül bir şekilde değerlendirmelerine olanak tanımaktadır.

Görsel kültür ve kültürel miras odaklı sanat eğitimi uygulamaları, öğrencilerin sanatsal okuryazarlık becerilerini geliştirmektedir. Read (1981), sanatın bir bilgi biçimi olarak bireyin dünyayı algılama ve yorumlama yollarını genişlettiğini ifade etmektedir. Bu bağlamda, interaktif öğrenme yöntemleriyle desteklenen sanat eğitimi, öğrencilerin görsel imgeleri çözümlene, anlamlandırma ve eleştirel değerlendirme becerilerini güçlendirmektedir.

Sanat, Teknoloji ve İnteraktif Öğrenme

Sanat eğitiminde interaktif öğrenme yaklaşımlarının pedagojik temelleri, teknolojik gelişmelerle birlikte daha da güçlenmekte ve öğrenme ortamları yeni boyutlar kazanmaktadır. Teknolojik gelişmeler, sanat eğitiminin yöntem ve araçlarını dönüştürerek öğrenme süreçlerini daha etkileşimli, erişilebilir ve çok yönlü hâle getirmektedir. Dijital araçların sanat eğitimine entegrasyonu öğrencilerin sanat eserleriyle yalnızca izleyici düzeyinde değil etkileşime dayalı sorgulayıcı ve üretken bir ilişki kurmalarına olanak tanımaktadır. Bu bağlamda teknoloji, sanat eğitiminde yalnızca destekleyici bir araç değil, öğrenme sürecini yapılandıran pedagojik bir bileşen olarak değerlendirilmektedir (Mercin & Alakuş, 2011).

Sanat eğitiminde teknoloji destekli interaktif uygulamalar, dijital sergiler, sanal müze gezileri, çevrim içi arşivler ve görsel-işitsel materyaller aracılığıyla öğrencilerin sanat eserlerini tarihsel ve kültürel bağlarıyla birlikte incelemelerine imkân tanımaktadır. Bu tür uygulamaların, öğrencilerin dikkat sürelerini artırdığı ve öğrenme sürecine aktif katılımlarını desteklediği belirtilmektedir (Korde, 2017). Aynı zamanda teknoloji destekli ortamlar, öğrencilerin sanatsal düşüncelerini paylaşmalarına ve akranlarıyla etkileşim kurmalarına olanak tanıyarak iş birlikli öğrenme süreçlerini güçlendirmektedir.

Görsel kültür odaklı sanat eğitimi yaklaşımları, teknolojinin sunduğu olanaklarla birlikte değerlendirildiğinde, öğrencilerin dijital imgeleri eleştirel bir bakış açısıyla çözümleyebilmelerine katkı sağlamaktadır. Freedman (2003), teknolojiyle desteklenen görsel kültür eğitiminin, öğrencilerin görsel dünyayı yalnızca tüketen değil sorgulayan ve anlamlandıran bireyler hâline gelmelerini desteklediğini vurgulamaktadır. Bu süreçte öğrenciler, görsel imgelerin ideolojik, kültürel ve estetik boyutlarını daha bilinçli biçimde değerlendirebilmektedir.

Teknoloji temelli interaktif öğrenme ortamları, öğrencilerin sanatsal üretim süreçlerini de çeşitlendirmektedir. Dijital araçlar, öğrencilerin farklı teknikleri denemelerine ve yaratıcı ifade biçimlerini genişletmelerine olanak tanımaktadır. Çelik'e (2005) göre aktif ve teknoloji destekli öğrenme ortamları, öğrencilerin üst düzey bilişsel beceriler geliştirmelerine katkı sağlamakta ve öğrenmenin kalıcılığını artırmaktadır. Bu bağlamda teknoloji, sanat eğitiminde yaratıcı düşünmeyi destekleyen bir öğrenme ekosistemi oluşturmaktadır.

Bu araştırma kapsamında ele alınan interaktif öğrenme uygulamaları, sanat, kültür ve teknoloji arasındaki ilişkiyi bütüncül bir bakış açısıyla ele alarak, görsel sanatlar dersinde daha anlamlı ve derinlemesine öğrenme ortamlarının nasıl oluşturulabileceğine dair kuramsal bir çerçeve sunmaktadır.

Araştırmanın Amacı ve Önemi

Bu araştırmanın temel amacı, ortaöğretim düzeyinde Görsel Sanatlar dersinde sanat eserlerinin interaktif öğrenme yöntemleriyle ele alınmasının öğrencilerin sanatsal algıları, eleştirel düşünme becerileri, yaratıcı ifade biçimleri ve derse yönelik tutumları üzerindeki etkilerini çok

boyutlu bir çerçevede incelemektir. Bu kapsamda çalışma interaktif öğrenme uygulamalarının öğrencilerin derse yönelik ilgi ve motivasyonlarına katkısını, teknoloji destekli etkileşimli etkinliklerin sanat müfredatı ile uyumunu ve öğrenme sürecine sağladığı katkıları, interaktif öğrenme yöntemlerinin öğrencilerin sanat eserlerini analiz etme ve eleştirel düşünme becerileri üzerindeki etkilerini ortaya koymayı amaçlamaktadır.

Araştırmanın önemi, sanat eğitimi alanında interaktif öğrenme yaklaşımlarının pedagojik etkilerini nitel bir perspektiften ele alması ve öğrencilerin sanatsal düşünme süreçlerini deneyim temelli olarak çözümlenmesinde temellenmektedir. Alanyazında öğretim yöntemlerinin çoğunlukla nicel başarı ölçütleri üzerinden değerlendirilmesine karşılık, bu çalışma öğrenme sürecinin iç dinamiklerine odaklanarak estetik algının ve eleştirel düşünmenin nasıl şekillendiğini bütüncül biçimde ele almaktadır. Bu yönüyle araştırma, sanat eğitimi literatüründe yöntemsel çeşitliliği güçlendiren ve uygulama temelli bir model öneren bir çerçeve sunmaktadır.

Elde edilen bulgular, sanat eğitimi programlarının geliştirilmesinde ve öğretim süreçlerinin daha katılımcı, eleştirel ve etkileşim odaklı bir yapıya kavuşturulmasında kuramsal ve uygulamalı düzeyde katkı sağlayacak niteliktedir.

YÖNTEM

Araştırma Deseni

Bu araştırma, nitel araştırma yöntemlerinden eylem araştırması deseniyle yürütülmüştür. Eylem araştırması, uygulayıcının kendi öğretim sürecini planlı ve sistematik bir biçimde incelemesine, değerlendirmesine ve geliştirmesine olanak tanıyan bir araştırma yaklaşımıdır. Bu araştırma modeli, mevcut bir sorunun farklı boyutlarını ortaya koymayı, olası çözüm yolları geliştirmeyi, bu alternatifleri uygulama sürecinde denemeyi ve elde edilen sonuçlar doğrultusunda öğretim uygulamalarını yeniden yapılandırmayı amaçlamaktadır (Kumar, 2011, s.138). Sanat eğitimi gibi uygulamaya dayalı disiplinlerde eylem araştırması, öğretmen ve öğrencinin öğrenme sürecine aktif katılımını esas alması bakımından sıklıkla tercih edilmektedir.

Araştırmada eylem araştırması deseninin tercih edilmesinin temel nedeni, görsel sanatlar dersinde uygulanan interaktif öğrenme etkinliklerinin doğrudan sınıf ortamında gözlemlenmesi ve sürecin öğretim uygulamalarıyla eş zamanlı olarak değerlendirilmesidir. Bu yaklaşım, araştırmacının hem uygulayıcı hem de gözlemci rolünü üstlenmesine olanak tanımaktadır.

Çalışma Grubu

Araştırmada çalışma grubunu belirlemek amacıyla amaçlı örnekleme yöntemi tercih edilmiştir. Patton (1987), amaçlı örneklemin bilgi açısından zengin durumların derinlemesine incelenmesine olanak sağladığını belirtmektedir. Katılımcılar seçilirken amaçlı örnekleme yöntemlerinden ölçüt (kriter) örnekleme kullanılmıştır. Ölçüt örnekleme, araştırma problemine uygun olarak önceden belirlenmiş bir ya da birden fazla ölçütü karşılayan bireylerin çalışma grubuna dahil edilmesini ifade etmektedir. Bu ölçütler araştırmacı tarafından belirlenebileceği gibi alanyazına dayalı olarak da oluşturulabilir (Yıldırım & Şimşek, 2018).

Bu doğrultuda araştırmanın çalışma grubunu, 2023–2024 eğitim-öğretim yılı içerisinde, Uşak il merkezinde bulunan bir özel ortaöğretim kurumunda öğrenim gören 9. sınıf düzeyindeki 12 öğrenci (8 erkek, 4 kız) oluşturmaktadır. Çalışma grubu, gönüllülük esasına dayalı olarak belirlenmiştir. Bu kapsamda araştırmaya dahil edilecek öğrencilerde, görsel sanatlar dersine aktif katılım gösterme ve araştırma sürecinde yürütülen interaktif öğrenme uygulamalarına dahil olma ölçütleri dikkate alınmıştır. Böylece, araştırmanın amacı doğrultusunda ilgili deneyimi yaşayan ve süreç hakkında derinlemesine veri sağlayabilecek katılımcılara ulaşılması hedeflenmiştir.

Bu araştırmada çalışma grubu büyüklüğü belirlenirken nitel araştırma yaklaşımının doğası dikkate alınmıştır. Nitel araştırmalarda amaç, geniş örneklemlerle genellenebilir sonuçlara ulaşmaktan ziyade, belirli bir durumun derinlemesine incelenmesidir (Creswell, 2013). Bu

doğrultuda, araştırmanın belirli bir sınıf düzeyinde ve uygulama temelli bir süreçte yürütülmesi, çalışma grubunun sınırlı sayıda katılımcıdan oluşmasını gerekli kılmıştır. Ayrıca veri toplama sürecinde kullanılan gözlem, görüşme ve doküman incelemesi gibi yöntemler, katılımcıların deneyimlerinin ayrıntılı biçimde analiz edilmesine olanak tanıdığından, küçük örneklem gruplarıyla çalışılması uygun görülmüştür.

Uygulama Süreci

Bu araştırma kapsamında interaktif öğrenme yöntemleri, görsel sanatlar derslerinde 4 haftalık bir süreç içerisinde planlı ve aşamalı olarak uygulanmıştır. Uygulama sürecinde seçilen eserler öğrencilerin sanat akımlarını karşılaştırmalı olarak analiz edebilmelerini sağlamak, biçim- içerik ilişkisini kavrayabilmelerini desteklemek ve tarihsel-kültürel bağlam farkındalığı geliştirmek amacıyla belirlenmiştir. Eser seçiminde öğrencilerin yaş düzeyi, görsel okunabilirlik ve yorumlamaya açıklık ölçütleri dikkate alınmıştır. Realizm, Kübizm ve Sürealizm gibi farklı sanat anlayışlarını temsil eden çalışmalar üzerinden analiz etkinlikleri yürütülmüştür. Öğrenciler, seçilen eserlerin biçimsel özelliklerini betimlemenin yanı sıra tarihsel, kültürel ve anlamsal bağlamlarına ilişkin çıkarımlarda bulunmuş, yönlendirici sorular, grup tartışmaları ve görsel-işitsel materyaller eşliğinde eserleri çok boyutlu olarak değerlendirmişlerdir.

Analiz sürecinin ardından öğrenciler, belirledikleri temalar doğrultusunda iki ve üç boyutlu sanatsal üretimler gerçekleştirmiş mukavva, karton, renkli evalar, kumaş ve akrilik boya gibi farklı malzemeler kullanarak özgün yorumlar geliştirmişlerdir. Süreç boyunca öğrencilerin ders içi etkileşimleri, üretim aşamaları ve düşünsel gelişimleri araştırmacı tarafından sistematik biçimde gözlemlenmiş ve kayıt altına alınmıştır.

Veri Toplama Araçları

Bu çalışmada veri toplama araçları, araştırmanın amacı ve uygulama sürecinde gerçekleştirilen interaktif öğrenme etkinlikleri doğrultusunda hazırlanmıştır. Süreç boyunca veri toplama araçları esnek bir yapıda kullanılmış ve uygulama sürecine paralel olarak geliştirilmiştir. Araştırmada, öğrencilerin öğrenme deneyimlerini, etkileşim düzeylerini, sanatsal gelişimlerini ve süreç içerisindeki değişimlerini çok boyutlu olarak ortaya koyabilmek amacıyla birden fazla veri toplama aracından yararlanılmıştır. Bu kapsamda çalışmada yarı yapılandırılmış görüşme formları (ön görüşme ve son görüşme), kişisel bilgi formu, gözlem formları, araştırmacı ve öğrenci günlükleri ile yazılı ve görsel dokümanlar kullanılmıştır.

Görüşme Formları

Araştırmada temel veri toplama aracı olarak yarı yapılandırılmış görüşme formları kullanılmıştır. Görüşme, araştırılan konu hakkında bireylerle doğrudan iletişim kurularak veri elde edilmesini sağlayan etkili bir yöntemdir (Creswell, 2013). Yarı yapılandırılmış görüşmeler, önceden belirlenmiş sorular çerçevesinde yürütülmekle birlikte, gerektiğinde ek sorular sorulmasına olanak tanıyarak derinlemesine veri elde edilmesini sağlamaktadır.

Bu araştırma kapsamında görüşme formları, öğrencilerin sanata yönelik algılarını, kültürel miras konusundaki bilgi düzeylerini, sanat eserlerini analiz etme becerilerini ve interaktif öğrenme sürecine ilişkin deneyimlerini ortaya koyacak şekilde hazırlanmıştır. Görüşme soruları oluşturulurken alan yazın incelenmiş ve kapsam geçerliliğini sağlamak amacıyla alanında uzman akademisyenlerin görüşlerine başvurulmuştur. Bu doğrultuda gerekli düzenlemeler yapılarak görüşme formlarına son hali verilmiştir. Araştırmada ayrıca pilot bir uygulama yapılmamış, ancak uzman görüşleri doğrultusunda araçların geçerliliği desteklenmiştir. Araştırma sürecinde iki tür görüşme formu kullanılmıştır.

Ön Görüşme Formu

Araştırmanın başlangıcında, öğrencilerin kültürel miras, sanat ve sanat eserlerine ilişkin mevcut bilgi ve algılarını belirlemek amacıyla bir ön görüşme formu uygulanmıştır. Bu kapsamda öğrencilere; sanat kavramının kendilerinde uyandırdığı çağrışımlar, eğitimin ifade ettiği anlam, kültürel açıdan sanatın nasıl değerlendirildiği ve çağdaş sanata ilişkin görüşleri sorulmuştur. Ayrıca

sanatı olumlu ya da olumsuz yönde etkileyen çevresel faktörler ile bir sanat eseriyle karşılaşıldığında dikkatlerini çeken unsurlar belirlenmeye çalışılmıştır. Bunun yanı sıra öğrencilerin bildikleri tasarım türleri, tanıdıkları ressam ve sanat akımları, etkilendikleri kültürler ile kültürel olarak etkilendikleri sanatçı ya da sanat akımlarına ilişkin görüşleri de incelenmiştir.

Son Görüşme Formu

Uygulama süreci sonunda, öğrencilerin interaktif öğrenme deneyimlerine ilişkin görüşlerini ve öğrenme süreçlerinde meydana gelen değişimleri belirlemek amacıyla bir son görüşme formu uygulanmıştır. Bu kapsamda öğrencilere; aktif öğrenme yöntemleriyle yürütülen derslere ilişkin düşünceleri, ressam ve sanat akımları hakkında ilk kez edindikleri bilgiler, ders sürecinin güçlü yönleri ve interaktif öğrenme yöntemlerinin beklentilerini karşılayıp karşılamadığı sorulmuştur. Ayrıca derslerin genel başarısına yönelik değerlendirmeleri ile ayrılan sürenin yeterliliğine ilişkin görüşleri de alınmıştır. Görüşmeler, ders süreciyle paralel olarak yürütülmüş, öğrencilerin izinleri doğrultusunda kayıt altına alınmış ve analiz edilmiştir.

Verilerin Analizi

Bu araştırmada elde edilen verilerin analizinde içerik analizi tekniği kullanılmıştır. İçerik analizi; benzer nitelikteki verilerin ortak kavram ve temalar altında gruplandırılarak, hedef kitlenin kolayca kavrayabileceği bir yapıda sunulması ve anlamlandırılması sürecidir. (Yıldırım & Şimşek, 2018). Analiz süreci, eylem araştırmasının doğasına uygun olarak uygulama süreciyle eş zamanlı ve döngüsel bir biçimde yürütülmüştür.

Analiz süreci üç aşamada gerçekleştirilmiştir. İlk aşamada, gözlem notları, yarı yapılandırılmış görüşmeler, araştırmacı ve öğrenci günlükleri ile dokümanlardan elde edilen veriler ayrıntılı biçimde incelenmiş, anlamlı ifadeler belirlenerek ön kodlar oluşturulmuştur. İkinci aşamada, benzer özellikler taşıyan kodlar bir araya getirilerek tematik kategoriler oluşturulmuştur. Bu doğrultuda veriler, (1) derse yönelik ilgi ve motivasyon, (2) teknoloji destekli etkileşimli etkinliklerin öğrenme sürecine katkısı ve (3) sanat eserlerini analiz etme ve eleştirel düşünme becerileri temaları altında toplanmıştır. Son aşamada ise elde edilen bulgular, doğrudan alıntılar ve gözlem verileri ile desteklenerek yorumlanmıştır.

Eylem araştırmasının yapısına uygun olarak analiz süreci, yalnızca veri çözümleme amacıyla değil, aynı zamanda uygulama sürecinin değerlendirilmesi ve geliştirilmesi amacıyla da kullanılmıştır. Bu bağlamda elde edilen bulgular, uygulama sürecine ilişkin çıkarımlar yapılmasına ve öğretim sürecinin etkililiğinin değerlendirilmesine katkı sağlamıştır.

Araştırmada geçerlik ve güvenilirliği sağlamak amacıyla inandırıcılık, aktarılabilirlik, tutarlılık ve teyit edilebilirlik ölçütleri dikkate alınmıştır (Lincoln & Guba, 1985). İnanırcılığı artırmak amacıyla veri çeşitliliği sağlanarak, gözlem, görüşme, günlük ve dokümanlar gibi farklı veri kaynaklarından elde edilen bulgular karşılaştırılarak yorumlanmıştır. Ayrıca, katılımcı ifadelerine doğrudan yer verilerek bulguların gerçekliğe uygunluğu desteklenmiştir.

Aktarılabilirliği sağlamak amacıyla araştırma süreci, çalışma grubu ve uygulama bağlamı ayrıntılı biçimde betimlenmiştir. Bu doğrultuda amaçlı örnekleme yöntemi kullanılarak belirli bir bağlamın derinlemesine incelenmesi hedeflenmiştir (Büyüköztürk vd., 2016).

Tutarlılığı sağlamak amacıyla veri analiz süreci sistematik bir biçimde yürütülerek veriler birden fazla kez incelenmiş ve kodlama süreci araştırmacılar arası karşılaştırma ile desteklenmiştir. Ayrıca, araştırma sürecinin farklı aşamaları alanında uzman bir akademisyen tarafından gözden geçirilmiştir. Teyit edilebilirlik kapsamında ise katılımcı teyidi yöntemi kullanılmıştır. Görüşme verileri analiz edildikten sonra katılımcılarla paylaşılmış ve elde edilen bulguların doğruluğu teyit edilmiştir (Creswell, 2013). Bunun yanı sıra araştırma süreci ayrıntılı ve şeffaf bir biçimde raporlanarak yorumlayıcı öznelliğin etkisi en aza indirilmeye çalışılmıştır.

Gözlem Formu

Araştırmada sınıf içi etkileşimleri, öğrencilerin öğrenme süreçlerini ve interaktif öğrenme uygulamalarına verdikleri tepkileri incelemek amacıyla gözlem yöntemi kullanılmıştır. Gözlem verileri, araştırmacı tarafından geliştirilen gözlem formu aracılığıyla sistematik olarak kaydedilmiştir. Bu süreçte öğrencilerin derse katılım düzeyleri, etkileşim biçimleri ve sanatsal üretim süreçleri detaylı şekilde gözlemlenmiştir. Gözlem formunun geliştirilmesi sürecinde alan yazın incelenmiş ve kapsam geçerliliğini sağlamak amacıyla alanında uzman akademisyenlerin görüşlerine başvurulmuştur. Uzmanlardan alınan geri bildirimler doğrultusunda form üzerinde gerekli düzenlemeler yapılarak veri toplama aracına son hali verilmiştir.

Araştırmacı ve Öğrenci Günlükleri

Araştırma sürecinde hem araştırmacı hem de öğrenciler tarafından günlükler tutulmuştur. Araştırmacı günlükleri, uygulama sürecine ilişkin gözlemleri ve değerlendirmeleri içermektedir. Öğrenci günlükleri ise öğrencilerin öğrenme sürecine ilişkin duygu, düşünce ve deneyimlerini yansıtmaktadır. Bu günlüklerin yapılandırılması sürecinde, veri çeşitliliğini artırmak ve öğrencilerin deneyimlerini daha kapsamlı şekilde ortaya koymak amacıyla alanında uzman akademisyenlerin görüşlerinden yararlanılmıştır. Uzman görüşleri doğrultusunda günlüklerin içeriği ve kapsamı belirlenmiş ve araştırma sürecine uygun hale getirilmiştir. Bu günlükler, verilerin derinlemesine analiz edilmesine katkı sağlamıştır.

Yazılı ve Görsel Dokümanlar

Araştırmada öğrencilerin oluşturduğu sanatsal ürünler, etkinlik çıktıları, yazılı çalışmalar ve ders sürecine ait görseller doküman analizi kapsamında incelenmiştir. Ayrıca ses kayıtları ve fotoğraflar da veri setine dahil edilmiştir. Doküman analizi, araştırma sürecinin farklı boyutlarının desteklenmesine ve elde edilen bulguların çeşitlendirilmesine katkı sağlamaktadır (Karasar, 2007). Dokümanların seçimi ve analizi sürecinde, araştırmanın amacına uygun veri kaynaklarının belirlenebilmesi için alanında uzman akademisyenlerin görüşlerine başvurulmuş, bu doğrultuda veri setinin kapsamı ve içeriği netleştirilmiştir.

Araştırmanın Etik İzinleri

Gazi Üniversitesi etik kurulu 03.07.2024 tarihli E.985526 sayılı kararına göre etik kurul onayı alınmıştır.

BULGULAR VE YORUM

Bu araştırmada elde edilen nitel veriler, ortaöğretim düzeyinde Görsel Sanatlar dersinde sanat eserlerinin öğretimine yönelik olarak interaktif öğrenme yöntemleriyle yapılandırılan uygulama süreci sonunda toplanmıştır. Bulgular, yapılandırılmış gözlem formları, yapılandırılmış görüşme soruları, öğrenci ve araştırmacı günlükleri ile öğrenciler tarafından üretilen sanatsal çalışmaların incelenmesinden elde edilen veriler temel alınarak içerik analizi yöntemiyle değerlendirilmiştir. Gözlem formlarında özellikle ders içi katılım, gönüllü söz alma, grup etkileşimi ve sanat eserini analiz etme düzeyine ilişkin kayıtlar tutularak, görüşme ve günlük verileri bu gözlemlerle birlikte bütüncül bir yaklaşımla ele alınmıştır. Veriler, araştırmanın alt amaçları doğrultusunda tematik olarak kodlanmış ve analiz sürecinde öğrencilerin derse yönelik ilgi ve motivasyonları, teknoloji destekli etkinliklerin müfredatla uyumu ve öğrenme sürecine katkısı ile sanat eserlerini analiz etme ve eleştirel düşünme becerilerine etkisi başlıkları altında sınıflandırılmıştır. Aşağıda, bu temalar çerçevesinde elde edilen bulgulara yer verilmektedir.

İnteraktif Öğrenmenin Öğrencilerin Derse Yönelik İlgi ve Motivasyonlarına Katkısı

Araştırmanın birinci alt amacına ilişkin bulgular, interaktif öğrenme yöntemleriyle yürütülen görsel sanatlar derslerinin öğrencilerin derse yönelik ilgi ve motivasyonlarını artırdığını göstermektedir. Uygulama süreci boyunca öğrencilerin ders içi katılım düzeylerinde belirgin bir

artış gözlemlenmiştir. Özellikle tartışma, grup çalışması ve etkileşim temelli analiz etkinliklerinde daha istekli ve aktif oldukları belirlenmiştir.

Gözlem formlarından elde edilen bulgular, uygulamanın ilk haftalarında öğrencilerin derse katılımının daha sınırlı ve çekingen olduğunu, süreç ilerledikçe ise gönüllü söz alma, grup tartışmalarına aktif katılım ve üretim sürecinde sorumluluk üstlenme davranışlarının belirgin biçimde arttığını göstermektedir. Araştırmacı günlüklerinde özellikle son haftalarda sınıf içi etkileşimin daha yoğun olduğu ve öğrencilerin sanatsal üretim sürecini daha istekli biçimde sürdürdükleri kayıt altına alınmıştır. Öğrenci günlüklerinde ise “heyecan”, “merak” ve “özgüven” ifadelerinin tekrarlandığı görülmektedir.



Resim 1 “Mavi Derinlikte Renkler” Çalışması

Şekil 1’de yer alan “Mavi Derinlikte Renkler” çalışması, öğrencilerin interaktif öğrenme sürecine ilk aktif katılım örneklerinden biri olarak dikkat çekmektedir. Öğrenciler, boş bir kutuyu üç boyutlu bir sanat nesnesine dönüştürerek farklı materyalleri deneme fırsatı bulmuşlardır. Bu süreçte özellikle yeni teknikleri keşfetme isteği ve üretim sürecine duyulan merak ön plana çıkmıştır. Çalışma, öğrencilerin derse karşı oluşan ilk heyecanlarını ve öğrenme ortamına istekli katılımlarını yansıtmaktadır.

Sınıf ortamının daha dinamik ve katılımcı bir yapıya dönüştüğü araştırmacı gözlemlerinde ifade edilmiştir. Öğrencilerin ifadeleri incelendiğinde, interaktif uygulamaların dersin tekdüze yapısını kırdığı ve öğrenme sürecini daha ilgi çekici hâle getirdiği anlaşılmaktadır. Nitekim öğrencilerden biri sürecin kendisinde yarattığı heyecanı şu sözlerle dile getirmiştir:

“Farklı malzemeleri kullanmak benim için yenilikti. Daha önce hiç denemediğim şeyleri denedim ve bu beni heyecanlandırdı. Fikirlerim de çeşitlendi.”

Bu ifade, dersin yalnızca içerik açısından değil, deneyimsel boyutta da öğrencide merak ve katılım isteği oluşturduğunu göstermektedir. Benzer şekilde bir başka öğrenci, sürecin özgüven üzerindeki etkisini şu şekilde belirtmiştir:

“Serbest çalışmak, kendi kararlarımı verebilmek bana güven verdi. Kendi tarzımı oluşturduğumu hissettim.”

Bu görüş, öğrencinin pasif bir alıcı olmaktan çıkarak öğrenme sürecinin öznesi hâline geldiğini ve bunun motivasyonu artırdığını ortaya koymaktadır.



Resim 2 Osman Hamdi Bey, “Kaplumbağa Terbiyecisi”

Kaplumbağa Terbiyecisi eserinden hareketle gerçekleştirilen bu grup çalışması, öğrencilerin interaktif öğrenme sürecini daha bilinçli ve sahiplenici bir şekilde sürdürdüklerini göstermektedir. Öğrenciler, farklı materyaller kullanarak eseri üç boyutlu biçimde yeniden yorumlamış ve ortak üretim sürecinde aktif iş birliği geliştirmişlerdir. Bu aşamada dikkat çeken unsur, öğrencilerin yalnızca teknik denemeler yapmakla kalmayıp, süreci özgüvenle yönetmeleri ve ortaya koydukları ürünü sahiplenmeleridir. Çalışma, derse yönelik motivasyonun yüzeysel bir ilgi düzeyinden çıkarak kalıcı ve içselleştirilmiş bir katılıma dönüştüğünü göstermektedir.

Bu bulgular, öğrenci görüşleriyle de desteklenmektedir. Nitekim F.Y. kod adlı öğrenci, interaktif öğrenme yöntemlerinin öğrenme biçiminde yarattığı değişimi şu sözlerle ifade etmiştir:

“İnteraktif öğrenme yöntemleri hakkında daha önce hiçbir fikrim yoktu. Ancak ders sırasında öğrendiğim kadarıyla, bu yöntemlerin bana çok olumlu bir katkı sağladığını düşünüyorum. Öğrenme şeklimi değiştirdi.”

Bu ifade, yöntemin öğrencinin öğrenmeye yönelik tutumunu dönüştürdüğünü ve başlangıçta var olan mesafeli yaklaşımın yerini olumlu bir deneyime bıraktığını göstermektedir. Nitekim Uygulama sürecinde gözlemlendiği üzere derse karşı önyargılı yaklaşan öğrencilerin süreç içerisinde bakış açılarının olumlu yönde değiştiği belirtilmektedir.

Araştırmacı gözlemleri de bu bulguları desteklemektedir. Performansa dayalı grup çalışmalarında ortaya çıkan özgün tasarımlar ve öğrencilerin daha aktif katılım göstermeleri, yöntemin öğrencilerin motivasyonları üzerinde anlamlı bir etki yarattığını ortaya koymaktadır.

Tüm bu bulgular birlikte değerlendirildiğinde, interaktif öğrenme yöntemlerinin yalnızca bilgi aktarımını kolaylaştıran bir araç olmadığı, öğrencilerin derse aktif katılımını artıran, sanatsal sürece yönelik içsel motivasyonlarını güçlendiren ve öğrenmeye yönelik olumlu tutum geliştirmelerini sağlayan bir öğrenme ortamı sunduğu anlaşılmaktadır.

Teknoloji Destekli Etkileşimli Etkinliklerin Müfredatla Uyumunu ve Öğrenme Sürecine Katkısı

Araştırmanın ikinci alt amacına ilişkin bulgular, interaktif öğrenme sürecinde kullanılan teknoloji destekli etkinliklerin ve farklı materyal uygulamalarının sanat müfredatıyla uyumlu biçimde yapılandırıldığını ve öğrenme sürecine anlamlı katkılar sağladığını göstermektedir.

Ders sürecine ilişkin gözlem kayıtlarında, dijital görseller ve karşılaştırmalı sanat eseri sunumlarının öğrencilerin dikkat sürelerini artırdığı ve tartışmalara katılımı teşvik ettiği belirtilmiştir. Araştırmacı günlüklerinde, özellikle sanat akımlarının görsel karşılaştırma yoluyla ele alındığı haftalarda öğrencilerin daha fazla soru yönelttiği ve eserler arasında bağlantı kurmaya çalıştıkları ifade edilmiştir. Görüşme verilerinde öğrenciler, dijital görseller ve farklı materyallerle çalışmanın konuyu daha anlaşılır hâle getirdiğini ve sanat eserlerini tarihsel bağlamlarıyla birlikte değerlendirmelerini kolaylaştırdığını belirtmişlerdir.

Uygulama sürecinde dijital görseller, görsel karşılaştırma etkinlikleri ve farklı teknik denemeleri içeren çalışmalar, öğrencilerin sanat eserlerini daha bütüncül biçimde değerlendirmelerine olanak tanımıştır. Öğrenci görüşleri incelendiğinde, özellikle farklı malzeme ve teknik kullanımının öğrenme sürecini daha etkili ve kalıcı hâle getirdiği görülmektedir. Bir öğrenci bu durumu şu sözlerle ifade etmiştir:

“Farklı malzemeleri kullanmak benim için yenilikti. Daha önce hiç denemediğim şeyleri denedim ve bu beni heyecanlandırdı. Fikirlerim de çeşitlendi.”

Bu ifade, materyal çeşitliliğinin yalnızca teknik bir değişim değil, aynı zamanda öğrenme motivasyonunu ve üretim sürecini zenginleştiren bir unsur olduğunu göstermektedir. Benzer biçimde bir başka öğrenci, uygulama sürecinde daha özgür üretim imkânı bulduğunu belirterek şunları dile getirmiştir:

“Serbest çalışmak, kendi kararlarımı verebilmek bana güven verdi. Kendi tarzımı oluşturduğumu hissettim.”

Bu görüş, teknoloji ve materyal destekli interaktif etkinliklerin öğrencilerin yalnızca bilgi düzeyinde değil, öz yeterlik ve üretim özgürlüğü açısından da gelişim göstermelerine katkı sağladığını ortaya koymaktadır. Ayrıca F.Y. kod adlı öğrenci, yöntemin öğrenme biçimine etkisini şu şekilde ifade etmiştir:

“İnteraktif öğrenme yöntemleri hakkında daha önce hiçbir fikrim yoktu. Ancak ders sırasında öğrendiğim kadarıyla, bu yöntemlerin bana çok olumlu bir katkı sağladığını düşünüyorum. Öğrenme şeklimi değiştirdi.”

Bu ifade, interaktif uygulamaların müfredatla uyumlu biçimde yapılandırıldığında öğrencinin öğrenme yaklaşımını dönüştürebildiğini göstermektedir. Araştırmacı gözlemleri de teknoloji destekli etkinliklerin öğrencilerin dikkatini canlı tuttuğunu ve sanat eserlerinin tarihsel ve estetik bağlamlarının daha iyi kavranmasını sağladığını ortaya koymaktadır.

Bulgular birlikte değerlendirildiğinde, teknoloji destekli interaktif etkinliklerin sanat müfredatının hedefleriyle uyumlu biçimde uygulanabildiği, öğrencilerin hem teknik hem de kavramsal düzeyde öğrenmelerini desteklediği ve sanatsal üretim sürecini daha etkin hâle getirdiği anlaşılmaktadır.

İnteraktif Öğrenmenin Sanat Eserlerini Analiz Etme ve Eleştirel Düşünme Becerilerine Etkisi

Araştırmanın üçüncü alt amacına ilişkin bulgular, interaktif öğrenme yöntemleriyle yürütülen sanat eseri inceleme sürecinin öğrencilerin analiz ve eleştirel düşünme becerilerini geliştirdiğini göstermektedir. Uygulama sürecinin başlangıcında öğrencilerin sanat eserlerini çoğunlukla yüzeysel ve betimleyici düzeyde değerlendirdikleri, süreç ilerledikçe eserleri biçim, içerik ve bağlam boyutlarıyla birlikte ele almaya başladıkları gözlemlenmiştir.

İlk hafta gerçekleştirilen sanat eseri inceleme etkinliklerinde öğrencilerin yorumlarının büyük ölçüde eserin görünen biçimsel özelliklerine odaklandığı ve renk figür ve kompozisyon betimlemeleriyle sınırlı kaldığı gözlemlenmiştir. Araştırmacı gözlem notlarında, öğrencilerin tarihsel bağlam, sanat akımı ve sanatçının üslubuna ilişkin yorum üretmekte zorlandıkları ifade edilmiştir. Süreç ilerledikçe görüşme kayıtlarında ve ders içi tartışmalarda öğrencilerin eserleri

biçim–içerik–bağlam ilişkisi içinde değerlendirmeye başladıkları, farklı sanat akımları arasında karşılaştırmalar yaptıkları ve yorumlarını gerekçelendirme eğilimi gösterdikleri belirlenmiştir.



Resim 3 Picasso, “Siyah-beyaz kontrast çalışması”

A.A. kodlu öğrencinin çalışması incelendiğinde, sanat eserini analiz etme ve stilistik özellikleri yorumlama becerisinin belirgin biçimde geliştiği görülmektedir. Öğrenci, çalışmasında Picasso'nun Kübizm anlayışından ilham almış, biçimleri parçalayarak farklı açılardan yeniden düzenlemiş ve geleneksel perspektif anlayışından bilinçli biçimde uzaklaşmıştır. Bu yaklaşım, öğrencinin yalnızca görsel benzerlik kurmadığını, aynı zamanda Kübizm akımının temel düşünsel yapısını kavradığını göstermektedir.

Siyah-beyaz kontrastını tercih etmesi, kompozisyonel kararlarını bilinçli estetik tercihler doğrultusunda şekillendirdiğini ortaya koymaktadır. Formların çoklu bakış açılarıyla ele alınması ve yüzeyde parçalı bir yapı oluşturulması, öğrencinin sanat akımlarını karşılaştırmalı biçimde değerlendirebildiğini ve akıma özgü özellikleri ayırt edebildiğini göstermektedir. Ayrıca iki boyutlu ve üç boyutlu unsurları bir arada kullanması, öğrencinin mekânsal algıyı sorguladığını ve hacim oluşturma konusunda bilinçli kararlar verdiğini ortaya koymaktadır. Kullanılan teknik ve malzeme çeşitliliği yalnızca görsel zenginlik sağlamamakta, aynı zamanda öğrencinin deneysel düşünme ve alternatif çözüm üretme becerilerini de yansıtmaktadır.

Bu çalışma, öğrencinin sanat eserini yalnızca betimlemekle kalmayıp, biçimsel özelliklerini çözümleyebildiğini, akımın estetik ve düşünsel temellerini yorumlayabildiğini ve bu bilgileri kendi üretimine yansıtılabildiğini göstermektedir. Öğrencinin kompozisyon, perspektif ve kontrast ilişkisini bilinçli biçimde kurgulaması, eleştirel düşünme ve analiz becerilerindeki gelişimi somut biçimde ortaya koymaktadır.



Resim 4 Frida ile renkler

D.H., E.Y. ve O.K. kodlu öğrencilerin grup çalışması incelendiğinde, sanat akımlarını analiz etme ve farklı estetik yaklaşımlar arasında ilişki kurma becerilerinin geliştiği görülmektedir. Öğrenciler, Frida'nın Kolajı adlı eserden hareketle sürrealizm akımının sembolik ve düşsel öğelerini yorumlamış, bu unsurları kendi kompozisyonlarında yeniden yapılandırmışlardır.

Çalışmada sürrealist öğelerin bilinçli biçimde kullanıldığı, özellikle gerçeklik ile düşsellik arasındaki gerilimin kompozisyon içinde vurgulandığı dikkat çekmektedir. Bununla birlikte öğrenciler, yalnızca sürrealist özellikleri taklit etmekle kalmamış, realizm akımının biçimsel yaklaşımını da göz önünde bulundurarak iki farklı sanat anlayışını bir arada değerlendirmişlerdir. Bu durum, öğrencilerin sanat akımlarını karşılaştırmalı biçimde ele alabildiklerini ve stilistik özellikleri ayırt edebildiklerini göstermektedir.

İki boyutlu yüzey üzerine üç boyutlu unsurlar eklenmesi, öğrencilerin mekân, hacim ve yüzey ilişkisini sorguladıklarını ve kompozisyonel kararlarını bilinçli biçimde yapılandırdıklarını ortaya koymaktadır. Kullanılan malzeme çeşitliliği, yalnızca görsel zenginlik sağlamakla kalmayıp, öğrencilerin deneysel düşünme ve alternatif çözüm üretme süreçlerine de işaret etmektedir.

Bu çalışma, öğrencilerin sanat eserini yüzeysel bir betimleme düzeyinde ele almak yerine, akımların estetik ve kavramsal özelliklerini çözümlenerek kendi üretimlerine aktarabildiklerini göstermektedir. Sürrealizm ve realizm arasında kurulan ilişki, öğrencilerin eleştirel düşünme becerilerinin geliştiğini ve sanat eserlerini çok boyutlu bir bakış açısıyla değerlendirebildiklerini ortaya koymaktadır. Öğrencilerin ifadeleri de bu dönüşümü desteklemektedir. F.Y. kod adlı öğrenci, interaktif öğrenme sürecinin düşünme biçiminde yarattığı değişimi şu sözlerle dile getirmiştir:

“İnteraktif öğrenme yöntemleri hakkında daha önce hiçbir fikrim yoktu. Ancak ders sırasında öğrendiğim kadarıyla, bu yöntemlerin bana çok olumlu bir katkı sağladığını düşünüyorum. Öğrenme şeklimi değiştirdi.”

Bu ifade, yalnızca motivasyonel bir değişimi değil, aynı zamanda öğrencinin düşünme ve öğrenme yaklaşımındaki dönüşümü de göstermektedir. Bir diğer öğrenci, serbest üretim ve yorumlama sürecinin kendisinde yarattığı bilişsel farkındalığı şu sözlerle ifade etmiştir:

“Serbest çalışmak, kendi kararlarımı verebilmek bana güven verdi. Kendi tarzımı oluşturduğumu hissettim.”

Bu görüş, öğrencinin yalnızca teknik üretim yapmadığını, yorumlama sürecinde öznel değerlendirme geliştirdiğini ve estetik karar verme becerisinin güçlendiğini göstermektedir. Ayrıca uygulama sürecinde farklı malzemelerle çalışma ve eserleri çok yönlü inceleme imkânı bulan öğrenciler, düşüncelerinin çeşitlendiğini ifade etmişlerdir:

“Farklı malzemeleri kullanmak benim için yenilikti. Daha önce hiç denemediğim şeyleri denedim ve bu beni heyecanlandırdı. Fikirlerim de çeşitlendi.”

Bu ifade, öğrencinin yalnızca üretim sürecinde değil, düşünsel süreçte de çeşitlenme yaşadığını göstermektedir. Tüm bulgular birlikte değerlendirildiğinde interaktif öğrenme yöntemlerinin öğrencilerin sanat eserlerini analiz etme süreçlerinde daha derinlikli ve çok boyutlu düşüncelerini desteklediği ve karşılaştırma yorumlama ile anlamlandırma becerilerini geliştirdiği anlaşılmaktadır. Öğrencilerin sanat eserlerine ilişkin daha bilinçli, sorgulayıcı ve gerekçelendirilmiş yorumlar geliştirmeleri, eleştirel düşünme becerilerindeki ilerlemeyi ortaya koymaktadır.

TARTIŞMA SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu araştırmada, ortaöğretim düzeyinde görsel sanatlar dersinde sanat eserlerinin öğretiminde kullanılan interaktif öğrenme yöntemlerinin öğrencilerin derse yönelik ilgi ve motivasyonları, teknoloji destekli uygulamaların müfredatla uyumu ve öğrenme sürecine katkısı ile sanat eserlerini analiz etme ve eleştirel düşünme becerileri üzerindeki etkileri incelenmiştir. Yapılandırılmış gözlem formları, öğrenci ve araştırmacı günlükleri, yarı yapılandırılmış görüşmeler ve öğrenci ürünleri üzerinden elde edilen bulgular, interaktif öğrenme sürecinin öğrenciler üzerinde hem duyuşsal hem bilişsel düzeyde dönüştürücü bir etki yarattığını göstermektedir.

Araştırmanın birinci alt amacına ilişkin bulgular, interaktif öğrenme yöntemlerinin öğrencilerin derse yönelik ilgi ve motivasyonlarını artırdığını ortaya koymaktadır. Süreç boyunca öğrencilerin gönüllü katılım düzeylerinin arttığı, grup çalışmalarında daha aktif rol üstlendikleri ve üretim sürecine daha istekli biçimde katıldıkları gözlemlenmiştir. Öğrenci ifadelerinde “heyecan”, “merak” ve “özgüven” kavramlarının tekrarlandığı belirlenmiş, bu durum motivasyonun yüzeysel bir ilgi düzeyinden içselleştirilmiş bir katılıma dönüştüğünü göstermiştir. Bu bulgu, sanat eğitiminin öğrencilerin öğrenmeye yönelik tutumlarını ve derse katılım düzeylerini güçlendirdiğini ortaya koyan araştırmalarla paralellik göstermektedir. Hetland, Winner, Veenema ve Sheridan (2013), stüdyo temelli ve etkileşimli sanat eğitimi ortamlarının öğrencilerin öz düzenleme, ısrar ve üretime yönelik içsel motivasyonlarını geliştirdiğini belirtmektedir. Benzer biçimde Winner, Goldstein ve Vincent-Lancrin (2013), sanat eğitiminin öğrencilerin derse bağlılık ve katılım düzeyleri üzerinde olumlu etkiler yarattığını vurgulamaktadır. Mevcut araştırmada gözlemlenen artan motivasyon ve gönüllü katılım düzeyi, söz konusu literatürle tutarlıdır.

Araştırmanın ikinci alt amacına ilişkin bulgular, teknoloji destekli ve materyal çeşitliliği içeren interaktif uygulamaların sanat müfredatıyla uyumlu biçimde yapılandırılabilirliğini ve öğrenme sürecini hem teknik hem de kavramsal düzeyde desteklediğini göstermektedir. Dijital görseller, karşılaştırmalı analiz etkinlikleri ve çoklu malzeme kullanımı, öğrencilerin sanat eserlerini tarihsel ve estetik bağlamlarıyla birlikte değerlendirmelerine olanak tanımıştır. Öğrenci ürünlerinde gözlenen çok katmanlı yapı ve bağlamsal referanslar, öğrenmenin yüzeysel bir bilgi aktarımından çıkarak üretim temelli bir anlamlandırma sürecine dönüştüğünü göstermektedir. Freedman (2003), görsel kültür temelli ve etkileşimli sanat eğitiminin öğrencilerin sanatı kültürel ve toplumsal bağlamlarıyla birlikte değerlendirme kapasitelerini geliştirdiğini ifade etmektedir. Tomljenović (2015) ise interaktif sanat eğitimi uygulamalarının öğrencilerin hem teknik becerilerini hem de kavramsal anlayışlarını güçlendirdiğini ortaya koymaktadır. Bu doğrultuda mevcut çalışmanın bulguları, teknoloji destekli interaktif öğrenmenin pedagojik açıdan işlevsel ve uygulanabilir bir yaklaşım sunduğunu desteklemektedir.

Araştırmanın üçüncü alt amacına ilişkin sonuçlar, interaktif öğrenme yöntemlerinin öğrencilerin sanat eserlerini analiz etme ve eleştirel düşünme becerilerini geliştirdiğini göstermektedir. Uygulama sürecinin başlangıcında daha betimleyici düzeyde kalan öğrenci yorumlarının, süreç sonunda karşılaştırmalı, bağlamsal ve gerekçelendirilmiş analizlere dönüştüğü gözlemlenmiştir. Öğrencilerin sanatçı üsluplarını karşılaştırabildikleri, eserleri tarihsel bağlamlarıyla ilişkilendirebildikleri ve çoklu yorumlara açık değerlendirmeler yapabildikleri belirlenmiştir. Hetland ve arkadaşları (2013), sanat eğitiminin “gözlemleme”, “kanıta dayalı yorum geliştirme” ve “karmaşık düşünme” gibi üst düzey bilişsel becerileri desteklediğini belirtmektedir. Freedman (2003) da görsel kültür odaklı sanat eğitiminin öğrencilerin görsel imgeleri eleştirel biçimde çözümleme kapasitelerini güçlendirdiğini vurgulamaktadır. Bu bağlamda mevcut araştırmada gözlemlenen analiz düzeyindeki derinleşme, literatürde sanat eğitiminin eleştirel düşünmeye katkısına ilişkin bulgularla örtüşmektedir.

Genel olarak değerlendirildiğinde, interaktif öğrenme yöntemlerinin görsel sanatlar derslerinde yalnızca motivasyonu artıran bir araç olmadığı, aynı zamanda müfredatla uyumlu biçimde uygulanabilen, öğrencilerin estetik farkındalıklarını geliştiren ve eleştirel düşünme süreçlerini destekleyen bütüncül bir öğretim yaklaşımı sunduğu anlaşılmaktadır. Çalışma, sanat eğitiminin duyuşsal ve bilişsel gelişim üzerindeki etkilerine ilişkin literatürü uygulama temelli verilerle desteklemekte ve interaktif öğrenme yaklaşımlarının sanat eğitimi bağlamında sistematik biçimde yapılandırılmasının önemini ortaya koymaktadır.

Bu doğrultuda görsel sanatlar öğretim programlarında interaktif öğrenme yöntemlerine daha fazla yer verilmesi, öğretmenlerin bu yaklaşımlara yönelik hizmet içi eğitimlerle desteklenmesi ve teknoloji destekli sanat eğitimi uygulamalarının planlı biçimde ders içeriklerine entegre edilmesi önerilmektedir. Ayrıca farklı okul türleri ve yaş gruplarında benzer uygulamaların karşılaştırmalı olarak incelenmesi, alan yazına hem kuramsal hem de uygulamalı açıdan katkı sağlayacaktır.

Etik Komite Onayı: Gazi Üniversitesi etik kurulu 03.07.2024 tarihli E.985526 sayılı kararına göre etik kurul onayı alınmıştır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Yazar Katkıları: A.A.; Çalışmanın kavramsal çerçeve, veri toplama, analiz, bulgular, sonuç ve tartışma bölümlerinde katkı sağlamıştır. M.A.; Çalışmanın yöntem tasarımı, araştırma sürecinin denetimi, bulguların doğrulanması ve makalenin eleştirel bir şekilde incelenerek son halinin düzenlenmesi aşamalarında katkı sağlamıştır.

Çıkar Çatışması: Yazarların çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Finansal Destek: Bu araştırma herhangi bir finansman desteği almamıştır.

Yapay Zekâ Kullanımı Beyanı: Çalışmanın tamamen yazarlar tarafından üretilmiştir.

Lisans Bilgisi: Bu eser, Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı (CC BY 4.0) ile lisanslanmıştır.

Ethics Committee Approval: Gazi University Ethics Committee approval was obtained in accordance with decision no. E.985526 dated July 3, 2024.

Peer Review: External, independent.

Author Contributions: A.A. contributed to the conceptual framework, data collection, analysis, findings, conclusion, and discussion sections of the study. M.A. contributed to the methodological design, supervision of the research process, validation of the findings, and the critical review and final revision of the manuscript.

Conflict of Interest: The authors declare no conflict of interest.

Financial Support: This research received no specific grant from any funding agency.

Artificial Intelligence Use Statement: The study was entirely produced by the authors.

License Information: This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0).

KAYNAKÇA

- Banar, K., & Fırat, M. (2015). *Yapılandırmacı öğrenme kuramı ve eğitimde uygulamaları*. Ankara: Pegem Akademi.
- Balamir, A. (2010). *Sanat eğitimi ve yaratıcı düşünme*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Buyurgan, S. (2020). Sanat eğitimi ve kültürel mirasın aktarımı. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 10(1), 1–10.
- Çelik, S. (2005). Aktif öğrenme yaklaşımları ve eğitim ortamlarına yansımaları. *Eğitim ve Bilim*, 30(137), 152–160.
- Delal, A., & Kara, Y. (2009). Öğrenci merkezli öğrenme yaklaşımları ve sınıf içi uygulamalar. *Eğitim Araştırmaları Dergisi*, 9(35), 105–120.
- Dikici, A. (2006). Sanat eğitimi ve eleştirel düşünme becerileri. *Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 26(3), 69–82.
- Freedman, K. (2003). *Teaching visual culture: Curriculum, aesthetics, and the social life of art*. New York: Teachers College Press.
- Hetland, L., Winner, E., Veenema, S., & Sheridan, K. M. (2013). *Studio thinking 2: The real benefits of visual arts education*. Teachers College Press.
- Kumar, R. (2011). *Araştırma yöntemleri* (3. baskı; Ö. Çokluk, G. Şekercioğlu & H. Atak, Çev.). Edge Akademi Yayınları.
- Korde, A. (2017). Sanat eğitiminde etkileşim temelli öğrenme yaklaşımları. *Sanat Eğitimi Araştırmaları Dergisi*, 5(2), 55–68.
- Mercin, L., & Alakuş, A. O. (2011). Sanat eğitiminde teknoloji kullanımının yaratıcılığa etkisi. *İlköğretim Online*, 10(1), 113–125.
- Özsoy, V., & Mamur, N. (2019). *Görsel sanatlar eğitiminde çağdaş öğretim yaklaşımları*. Ankara: Pegem Akademi.
- Read, H. (1981). *Education through art* (3rd ed.). London: Faber and Faber.
- Tomljenović, Z. (2015). An interactive approach to learning and teaching in visual arts education. *CEPS Journal*, 5(3), 75–95.
- Winner, E., Goldstein, T. R., & Vincent-Lancrin, S. (2013). *Art for art's sake? The impact of arts education*. OECD Publishing.
- Creswell, J. W. (2013). *Qualitative inquiry and research design: Choosing among five approaches* (3rd ed.). Sage.
- Lincoln, Y. S., & Guba, E. G. (1985). *Naturalistic inquiry*. Sage.
- Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2018). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri* (11. baskı). Seçkin Yayıncılık.
- Büyükoztürk, Ş., Çakmak, E. K., Akgün, Ö. E., Karadeniz, Ş., & Demirel, F. (2016). *Bilimsel araştırma yöntemleri*. Pegem Akademi.
- Patton, M. Q. (1987). *How to use qualitative methods in evaluation*. Sage Publications.
- Karasar, N. (2007). *Bilimsel araştırma yöntemi: kavramlar, ilkeler, teknikler*. Nobel yayın dağıtım.

EXTENDED ABSTRACT

Purpose: The purpose of this study is to examine the effects of interactive learning approaches on the process of artwork analysis in secondary Visual Arts education. Specifically, the study investigates how structuring the teaching of artworks through interactive learning methods influences students' interest and motivation toward the course, the alignment of technology-supported practices with the curriculum and their contribution to the learning process, as well as students' analytical and critical thinking skills.

Contemporary educational paradigms increasingly emphasize student-centered, constructivist, and experience-based approaches. Within this transformation, art education emerges as a field where interpretation, creativity, and meaning-making processes become central. Traditional approaches often reduce artwork analysis to descriptive and teacher-centered practices, limiting students' engagement with artworks at a deeper cognitive and interpretive level.

In contrast, this study conceptualizes artwork analysis as an active, multi-layered, and dialogical process. Interactive learning environments enable students not only to observe but also to question, interpret, compare, and reconstruct meaning. In this sense, the study aims to demonstrate how interactive learning transforms artwork analysis into a multidimensional learning experience that integrates cognitive, affective, and creative processes..

Method: This research was conducted using a qualitative action research design. Action research was preferred due to its cyclical and reflective structure, allowing the researcher to simultaneously implement, observe, and evaluate instructional practices within the natural classroom environment.

The study group consisted of 12 ninth-grade students enrolled in a private secondary school located in Uşak during the 2023–2024 academic year. Participants were selected through criterion-based purposive sampling and participated voluntarily. The relatively small sample size is consistent with the nature of qualitative research, aiming for in-depth exploration rather than generalization.

The implementation process was carried out over a four-week period and integrated into regular Visual Arts lessons. Artworks representing different artistic movements such as Realism, Cubism, and Surrealism were selected to support comparative analysis and contextual understanding. Interactive learning activities included guided questioning, group discussions, collaborative analysis, digital visual materials, and reflective practices.

Following the analysis phase, students engaged in both two-dimensional and three-dimensional artistic productions using diverse materials. These production processes allowed students to reinterpret artworks and express their own conceptual and aesthetic perspectives.

Data were collected through multiple sources including structured observation forms, semi-structured interviews (pre- and post-interviews), researcher and student journals, written and visual documents, and students' artistic works. Data were analyzed using descriptive analysis, and themes were organized around three main dimensions: (1) interest and motivation, (2) contribution of technology-supported activities, and (3) analytical and critical thinking skills.

Findings: The findings indicate that interactive learning approaches significantly enhanced students' interest and motivation toward the course. A noticeable transformation was observed in classroom participation, shifting from passive and hesitant involvement to active, voluntary, and collaborative engagement. Students increasingly took initiative in discussions, group work, and artistic production processes, and expressed feelings such as curiosity, excitement, and self-confidence.

Another key finding concerns the role of technology-supported and material-based interactive practices. Digital visual resources, comparative analysis activities, and the use of diverse materials enabled students to examine artworks within broader historical, cultural, and aesthetic contexts. These practices not only enriched students' understanding but also supported

their ability to establish connections between different artistic movements and conceptual frameworks.

The most significant transformation was observed in students' analytical and critical thinking skills. At the beginning of the implementation, students tended to focus on visible formal elements such as color, figure, and composition. However, as the process progressed, their analyses became more complex and multidimensional. Students began to evaluate artworks through the interrelation of form, content, and context, compare artistic styles, and justify their interpretations.

Furthermore, students' artistic productions reflected this cognitive development. They demonstrated an increased ability to reinterpret artistic styles, experiment with materials, and construct original compositions. The integration of analysis and production processes supported the development of creative thinking alongside critical inquiry.

Overall, the findings reveal that interactive learning environments foster deeper engagement with artworks and support the development of analytical, interpretive, and creative competencies.

Conclusion and Discussion: The results of this study demonstrate that interactive learning approaches provide a comprehensive and effective pedagogical framework for artwork analysis in visual arts education. These approaches transform the classroom into a participatory and inquiry-based environment where students actively construct meaning rather than passively receive information.

The findings highlight that interactive learning not only enhances motivation but also supports the development of higher-order thinking skills such as analysis, interpretation, comparison, and critical evaluation. This transformation aligns with contemporary constructivist perspectives, emphasizing learning as an active and experiential process.

Additionally, the integration of technology-supported practices and diverse materials contributes to both conceptual understanding and creative production. Technology functions not merely as a supportive tool but as an integral component of the pedagogical process, enabling richer and more interactive learning experiences.

In conclusion, interactive learning approaches should be more systematically integrated into visual arts curricula. Teacher training programs should support educators in designing interactive and student-centered learning environments. Future research may explore similar implementations across different educational contexts and age groups to further strengthen both theoretical and practical dimensions of art education.

18/03/2026

28/04/2026

<http://dx.doi.org/10.29228/jiajournal.90231>

Suzan Duygu BEDİR ERİŞTİ¹

Ece ARSLAN²

Buket KURT TEZEL³

Ebru hilal YILMAZ⁴

Ceren GÖKTAŞ⁵

Kevser Betül ARSLAN⁶

Hamit GİŞ⁷

Görsel Algı Kuramlarına Dayalı Yapay Zekâ Prompt Tasarımıyla Görsel İleti Oluşturma: Katılımcı Durum Çalışması

Özet

Görsel ileti tasarımında görsel algı kuramlarına dönük farklı algısal stratejiler tasarım sürecini doğrudan etkileyen sorgulamalar içermektedir. Görsel ileti yapılandırmaya ilişkin farklılıklar tasarım niteliği ve estetik boyut, izleyici/hedef kitle rolü, mesajın retorik gücü, tasarımın aktif katılımçılık odaklı yapısı, ayrıntılardan çıkarılan anlamın rolü, düşünsel bağlam ve bütüncül bakış açısı oluşturma olarak sıralanabilecek boyutları öne çıkarmaktadır. Görsel ileti tasarımı sürecinin günümüzde karşı karşıya olduğu teknolojik dönüşümlerin temelinde YZ teknolojileri yer almaktadır. YZ teknolojilerinin görsel ileti tasarımı dönüştüren etkisi, yeni olasılıklar, gelecek yönelimler gibi boyutlar günümüzde tartışmaya açıktır. Tasarımcı kimliğin ise hem görsel ileti tasarımındaki uzmanlığı hem de güncel teknolojileri tasarım sürecine etkili entegrasyonu önem taşımaktadır. Bu bağlamda söz konusu araştırma görsel algı kuramlarına dayalı olarak oluşturulan prompt tasarımlarının ve uygulamaların sorgulanmasına ilişkin katılımcı durum çalışması olarak desenlenmiştir. Araştırma kapsamında görsel ileti tasarım sürecinde belirlenmiş olan görsel algı kuramlarının işe koşulması, belli bir estetik ve tasarım yeterliğine sahip olan tasarımcılarla gerçekleştirilmiştir. Bu bağlamda tasarım süreçlerinde öne çıkan kuramlar Gestalt Algı Kuramı, Bilişimsel Algı Kuramı, Olasılıklı Öğreti Kuramı, Yapılandırmacı Algı Kuramı, Doğrudan Algı Kuramı ve Nörofizyolojik Algı Kuramı olarak

¹Prof. Dr. Anadolu Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Özel Eğitim Bölümü, Özel Yetenekliler Eğitimi Anabilim Dalı, sdbedir@anadolu.edu.tr Orcid: 0000-0002-2511-6830

²YL Öğrencisi, Anadolu Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi ABD, arslance09@gmail.com Orcid: <https://orcid.org/0009-0000-4953-4183>

³YL Öğrencisi, Anadolu Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi ABD, kurtbuket@icloud.com Orcid: <https://orcid.org/0009-0008-2746-9817>

⁴YL Öğrencisi, Anadolu Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi ABD, ebruhilal0ylmz@gmail.com Orcid: <https://orcid.org/my-orkid?orkid=0009-0003-1958-849X>

⁵YL Öğrencisi, Anadolu Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi ABD, cgoktass11@gmail.com Orcid: <https://orcid.org/0009-0002-7094-2928>

⁶YL Öğrencisi, Anadolu Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi ABD, MEB Betul150@anadolu.edu.tr Orcid: <https://orcid.org/0009-0002-5749-9132>

⁷YL Öğrencisi/Görsel Sanatlar Öğretmeni, Anadolu Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi ABD, MEB, hamitgis@gmail.com ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-8358-7987>

sıralanmaktadır. Araştırma sonucunda sanat ve tasarım üretimi boyutuyla YZ ve teknoloji ile etkileşim eleştirel düşünmeyi gerektiren, diyalog temelli bir süreç yönetimini gerektirmekte olduğu ortaya konulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Görsel iletişim tasarımı, görsel algı, görsel algı kuramları, prompt tasarımı, yz teknolojileri

Creating Visual Messages Using Artificial Intelligence Prompt Design Based on Visual Perception Theories: A Participatory Case Study

Abstract

Visual communication design incorporates inquiries into different perceptual strategies based on visual perception theories, which directly influence the design process. In the context of the technological transformations that the visual communication design process faces today, AI technologies are prominent. The impact of AI technologies transforming visual communication design, new possibilities, and future orientations are currently open to debate. The designer's identity is important in terms of both their expertise in visual communication design and the effective integration of current technologies into the design process. In this context, the research is designed as a participant-based case study examining prompt designs and applications developed based on visual perception theories. The participating designers in the research are researchers/designers with expertise in the fields of art and design. In this context, the prominent theories in design processes are listed as Gestalt Perception Theory, Computational Perception Theory, Probabilistic Functionalism Theory, Constructivist Perception Theory, Direct Perception Theory, and Neurophysiological Perception Theory. The process has progressed cyclically based on criteria grounded in visual perception theories, training artificial intelligence applications, and creating designs with theme-focused AI. The research revealed that the interaction between AI and technology in terms of art and design production requires critical thinking and a dialogue-based process management.

Key words: Visual communication design, visual perception, visual perception theories, prompt design, AI technologies

GİRİŞ

Günümüz teknolojilerindeki YZ odaklı gelişmeler görsel iletişim tasarımı süreçlerini önemli ölçüde etkilemiş ve tasarımcı kimlik için yeni bir çerçeve oluşturmuştur. Bu çerçeveye dayalı olarak tasarımcı kimliğin yeniden yapılandığı ve “prompt tasarımı” yeterlikleri ile genişlediği yeni bakış açıları öne çıkmıştır (Bedir Erişti, 2023; Bannikova ve diğ., 2023). Bu bakış açılarının yapılanmasında görsel ileti tasarım süreçlerinin dayandığı görsel algı stratejileri ve bu stratejilerin de çıkış noktasını yaratan görsel algı kuramları söz konusudur. Bu kuramlardan en bilineni ve tasarım süreçlerinde öne çıkan Gestalt Algı Kuramı’dır. Gestalt Algı Kuramı tasarım ilkeleri bağlamında tasarım, hedef kitle ve algısal etki süreçlerinin farklı bağlamlarla yapılandığı kuramlar da söz konusudur. Alanyazında öne çıkmış diğer görsel algı kuramları ise şu şekilde sıralanmaktadır: Bilişimsel Algı Kuramı, Olasılıklı Öğreti Kuramı, Yapılandırmacı Algı Kuramı, Doğrudan Algı Kuramı ve Nörofizyolojik Algı Kuramı (Gordon, 2004). Söz konusu algı kuramlarının tasarım süreçlerine yansımaları kimi farklılıklar göstermekte ve bu çerçevede birtakım ilkeler ve yaklaşımlar içermektedir. Görsel Algı Kuramları’na dönük ilke ve yaklaşımların günümüz teknolojilerine dayalı YZ tasarım süreçleri ile ilişkilendirilmesi görsel iletişim tasarımı sürecinde önem taşımaktadır. Bu bağlamda bu araştırma görsel algı kuramlarına yönelik özellikleri YZ prompt tasarımında işe koşmaya dönük sorgulamalar ortaya koymayı hedeflemektedir. Araştırma kapsamında belirlenmiş olan algı kuramlarının özelliklerine ilişkin çerçeve Görsel Algı Kuramlarının Genel Özellikleri başlığı altında ele alınmıştır.

Görsel Algı Kuramlarının Genel Özellikleri

Gestalt algı kuramı tasarım sürecinde yoğunluklu olarak öne çıkan ve algıyı anlamlı bütün olarak açıklayan bir algı kuramıdır. Gestalt algı kuramı ilkeleri olarak öne çıkan şekil-zemin, benzerlik, yakınlık, süreklilik ve tamamlama ilkeleri görsel ileti tasarımında sade ve etkili bir anlatı diline odaklanmaktadır (Koffka, 1935; Wertheimer, 1938). Gestalt algı kuramında izleyici açısından dikkati yönlendirmek, hiyerarşik bir akış oluşturmak, sembolik anlamlar yapılandırmak ve bu süreçler için stratejik bir zemin oluşturarak algısal süreci güçlendirmek yolu ile mesajın sezgisel iletimini yapılandırmak söz konusudur.

Bilişimsel Algı Kuramı, görsel algıyı bilgi işleme süreci olarak modellemektedir. Bilişsel bağlamda görsel iletiye ilişkin tasarım özellikleri, sınırlar, ilişkiler, içerik bağlamı, parça ve bütünü ilişkiselliğine dayalı ayrıntılandırılmış anlam önem taşır. Ayrıntılandırılmış anlam alanı içinde bütünsel bir anlam oluşumu söz konusudur ancak ayrıntılar bütün içinde güçlü bir biçimde yerini koruyarak bilişimsel bilgi işleme yapısı içinde aktif rol oynamaktadır (Gordon, 2004). Tasarımsal bağlamda hedef kitlede adım adım inşa edilen bir anlam yaratmayı içermektedir. Bilişimsel algı kuramı karmaşık ve katmanlı anlam çoğulluğu içinde mesajı stratejik ve sistematik iletmeye ilişkin çözümleri de içermektedir. Tasarımcının ortaya koyduğu kavramsal ve sembolik ayrıntılar izleyicide keşif odaklı bir katılım yaratırken nihai mesajı da adım adım inşa eder. İzleyicinin rolü aktiftir ve bu aktif keşfedici katılıma dayalı olarak mesaj iletimini analiz eder ve bir senteze ulaşır.

Olasılıklı Öğreti Kuramı algısal yapıyı nesnel bir gerçeklikten çıkarmaktadır. Algılama sürecinde hedef kitle açısından eksiklikleri tamamlanmış en işlevsel anlamı ortaya koyma hedefi vardır. Bu süreçte işlevsel anlam hedef kitlenin içinde bulunduğu iç ve dış etmenler bağlamındaki en yararlı odak alanı yaratan noktadır. Hedef kitle algılama sürecinde olasılıklar içinden kendisine en yakın ve en işlevsel olan iletiyi edinim sergilemektedir (Gordon, 2004; Brunswik, 1955, Brunswik, 1956; Brunswik ve Kamiya, 1953). Bu süreçte olasılıkları hedef kitle açısından işlevsel bağlamda sunarken işlevle ilişkilendirilmiş bir mizah, beklenmedik hikâye, şaşırtan kurgu, duygusal bağlam içeren sahne yaratmak daha da etkili sonuçlar ortaya koymayı sağlar. Çünkü hedef kitle açısından alışılmış olasılıkları edinim eğilimi gösterirken bu olasılıkları sıradışı bir yapı içerisinde görmek güçlü bir etki yaratmaktadır.

Yapılandırmacı Görsel Algı Kuramı algısal süreci görsel ileti sınırları içerisinde tutmaz. Hedef kitlenin dış dünyadan gelen uyaranlar kadar öznel deneyimlerinin de etkili olduğu bir görsel ileti yapısına işaret eder. Bireyin ilgisi, deneyimleri, beklentileri ve motivasyonu aktif bir yapı inşa etmek için algısal süreçte temel noktaları oluşturur (Sternberg, 2006). Hedef kitle pasif alıcı değil aktif katılım sergileyici bir rol üstlenir (Gregory, 1995; Gregory, 1970). Anlam eylem ile yapılırsa etkisi de güçlü olur ilkesine dayalı olarak eylemsel tasarımı öne çıkarır (Gillani, 2003). Bu bağlamda yapılandırmacı algı kuramında etkileşim, deneyimsel katılım, bağ yaratacak proaktif ilişki, görsel iletinin bir parçası/paydaşı haline gelme önem taşır.

Doğrudan Algı Kuramı algısal süreçte yoğun ileti yapısı içinde görsel iletinin stratejik değerini verimliliği ile ilişkilendirir. Algısal yorumlama süreci hedef kitlenin içinde bulunduğu koşullar iyi analiz edilerek oluşturulursa yani doğrudan mesaj edinimi sağlanırsa hedef kitle açısından etkililik oluşturmaktadır (Gallagher, 2008; Gibson, 1986; Gordon, 2004). Belirsizlik ve bilişsel yükü indirgeyen, mesajı doğrudan üzerinde taşıyan ve algılamada kaçırılacak noktalara yer bırakmayan netlikte olan bir algı kuramıdır.

Nörofizyolojik Algı Kuramı bilişsel ve duyuşsal süreçleri ilişkilendiren bir kuramıdır. Algılama görsel iletinin iletildiği an öncesinde başlar ve iletildikten sonra da sürer ((Brown, 1989; Naglieri ve Das, 1997). Çünkü algı görsel uyaranların bilişsel ve duyuşsal etkileşimini içerir (Hoefi vd., 2003). Bu etkileşim içinde duyuşsal ve bilişsel tepkiler vardır. Bu tepkiler kimi zaman huzur, ilham, mutluluk olabilir kimi zaman ise korku, şok ve ürperti gibi olumsuz duyguları tetikleyebilir.

Alanyazında görsel algı kuramlarının farklı algısal stratejiler yapılandırmaya ilişkin farklılıkları belirgin bir şekilde dikkat çekmektedir. Bu farklılıkların görsel ileti tasarımı süreçlerine günümüz yapay zekâ teknolojileri ile birlikte yansımaları da sorgulanması gereken bir boyuttur (Gunkel, 2024; Leonard, 2018). Günümüzde görsel iletişim tasarımı süreçlerinde yapay zekanın dönüştürücü etkisi tasarımcı kimliği ve söz konusu teknolojinin tasarımcı kimlik ile tasarım sürecine nasıl entegre edileceği araştırmanın problem durumu olarak ortaya çıkmaktadır. Alanyazındaki görsel algı kuramları, tasarım ilkeleri ve üretim bağlamındaki yaklaşımların YZ teknolojileri ile ilişkilendirilmesi önemli bir gerekliliktir. Bu çerçevede özellikle tasarım süreçlerine doğrudan yansıyan algılama ile ilişkilendirilmiş kuramların görsel prompt yapılandırmaya yansımalarının sorgulanması önem taşımaktadır. Bu bağlamda bu araştırmanın temel amacı görsel iletişim tasarımı süreçlerinde Gestalt, Bilişimsel, Olasılıklı Öğreti, Yapılandırmacı, Doğrudan ve Nörofizyolojik algı kuramlarına dayalı ilkelerin yapay zekâ (YZ) prompt tasarımlarına dayalı yapılandırılması sürecinin görsel iletiler oluşturma sürecine yansımalarını sorgulamaktır. Araştırmanın alanyazına sunduğu özgün katkı araştırmanın katılımcı araştırmacılarını oluşturan alan uzmanı tasarımcıların aktif deneyim, gereksinim ve beklentilerin dayalı bilişsel aynalama, teknik direnci kırma ve yapay zekâyı yönlendirme gibi yenilikçi yaklaşımları pratiğe dökmeleridir. Çünkü böylece yapay zekâyı diyalog temelli ve eleştirel bir üretim aracına dönüştürmek ve kuram temelli hibrit üretim bağlamında birtakım ilkeleri tasarımcı kimlik ile sorgulamak söz konusudur. Araştırmanın temel amacı bağlamında araştırma soruları şu şekilde yapılanmaktadır:

1. Görsel algı kuramlarına dayalı tasarım ilkeleri, yapay zekâ prompt tasarım stratejilerine nasıl dönüştürülebilir? (Prompt tasarımı)
2. Görsel algı kuramlarının YZ odaklı hibrit üretim bağlamında görsel ileti tasarımına yansımaları nelerdir? (Görsel ileti tasarımı)
3. Tasarımcı kimlik ile YZ arası hibrit iş birliği üretim sürecinde hangi olasılıkları ve çözüm stratejilerini ortaya çıkarmaktadır? (Görsel ileti tasarımlarının değerlendirilmesi)

Belirlenen amaca dayalı olarak söz konusu araştırma görsel algı kuramlarına dayalı olarak oluşturulan prompt tasarımlarının ve uygulamaların sorgulanmasına ilişkin katılımcı durum çalışması olarak desenlenmiştir. Araştırmanın katılımcı tasarımcıları bir sanat ve tasarım alan uzmanı ve altı lisansüstü sanat ve tasarım öğrencisidir. Araştırmada katılımcılık her bir araştırmacının tasarımcı kimliğine dayalı olarak öne çıkmaktadır.

YÖNTEM

Araştırma tasarımcı kimliğine dayalı performatif (araştırmacıların tasarımcı olarak süreçte katılımı ve üretim gerçekleştirilmesi) sorgulama gerçekleştiren araştırmacıların katılımı temelinde katılımcı durum çalışması olarak desenlenmiştir. Katılımcı durum çalışması, katılımcıların araştırma sürecinde araştırmanın kavramsallaştırılmasından bulguların yazımı ve yaygınlaştırılmasına kadar araştırma sürecinin tüm aşamalarına dâhil eden bir durum çalışmasıdır. Araştırma sürecinde katılımcıların konumu araştırmacı ile etkileşim ve araştırmanın problem durumu ile ilgili durumun aktörleri olarak araştırmaya katkı sunmalarıdır. Katılımcı durum çalışması işbirlikli, sorunu deneyimleme ve aktif katılımcılık ilkelerine dayanmaktadır. Problem durumunun doğrudan deneyimleme alanı içinde olması önem taşımaktadır. Katılımcıların araştırmacı konumu deneyimleyen bağlamında “içeriden bakış” araştırmacı bağlamında ise “dışarıdan/bütüncül bakış” açıları arası diyalog üzerine şekillenmektedir. Araştırmacının katılımcı paydaşları hem uygulayıcı hem de uzmandır. Araştırma süreci tüm katılımcılar açısından bilgi ve becerilerini geliştirecek şekilde tasarlanır. Araştırma sürecinin amacı, doğrudan katılımcılara ve odağındaki problem durumuna fayda sağlayacak özgün ve sahici bilgi üretmek amacıyla

taşımaktadır. Katılımcılar araştırmacı olarak karşılıklı sorgulama, gözlem, diyalog ve yansıtma gerçekleştirirler (Reilly, 2010). Araştırma sürecinin her aşaması araştırma sorularına dayalı geliştirme, yeniden yapılandırma, verilerin ortaya konulması, yöntem ve araçların geliştirilmesi, uygulamanın gerçekleştirilmesi ve bulguların yorumlanması boyutları iş birliğine dayalı bilgi üretimi için fırsat olarak görülmektedir. Bu süreçte uygulama sürecinin kurgulanması ve sonuçların uygulanabilirliğinin sorgulanması da önem taşımaktadır (Creswell, 2018).

Verilerin Analizi

Araştırmanın katılımcı durum çalışması deseni ile ilintili olarak veri analizi çok katmanlı bir yapı ile tasarlanmıştır. Araştırmanın birincil veri kaynaklarını 12 hafta boyunca sistematik olarak algı kuramlarının sorgulandığı ve prompt tasarımı için ilkelerin belirlendiği ve bu sürecin kayıt altına alındığı katılımcı tasarımcılarla gerçekleştirilen beyin fırtınası etkinlikleri oluşturmaktadır.

Birincil veri kaynaklarına ilaveten beyin fırtınasına dayalı olarak uzlaşılan noktalara dayalı olarak kuram-prompt tasarımı-üretim döngüsü işletilmiş ve tasarımlar bu döngüye dayalı olarak 12 hafta boyunca üretilmiştir.

Ayrıca sürecin son iki haftasında üretilen tasarımların değerlendirilmesine dönük odak grup görüşmeleri gerçekleştirilmiş ve bu görüşmelerde tasarımların nihai sonucuna ulaşmasına dönük kararlar alınarak uygulanmıştır. Bu süreçte karşılıklı diyaloga dayalı sorgulama, yansıtma ve bütüncül yorumlama bağlamında veriler tematik analiz yöntemi ile çözümlenmiştir.



Şekil 1. Veri Analizi Aşamaları

Elde edilen veri setlerinin çözümlenmesinde tematik analiz yöntemi benimsenmiştir. Analiz birimlerini tasarımcıların oluşturduğu prompt metinleri ve odak grup görüşmesindeki değerlendirmeler oluşturur. Tema geliştirme süreci alanyazına dayalı algı kuramlarının genel ilkelerine dayalı yapılandırılmıştır (Tablo 2). Ayrıca bu temalar prompt tasarım ilkeleri olarak işe koşulmuştur. Bu temalara dayalı alt temalar 12 hafta boyunca algı kuramlarının tartışılmasına dayalı teorik çerçeveden yola çıkılarak oluşturulmuştur. Söz konusu alt temalar aynı zamanda prompt tasarım sürecindeki öncül kodları da oluşturmuştur ve bu öncül kodlar tasarım çıktılarına oluşturmaya dönük işe koşulmuştur.

İkinci aşamada yani “Ürün Oluşturma Sürecine Dayalı Bulgular” kısmında tasarımların yorumlandığı boyutlar 2 haftalık odak grup görüşmesindeki araştırmacı/katılımcı görüşmelerinden elde edilen yansıtılardır. Katılımcılar aynı zamanda araştırmacı olduğu için odak grup görüşmesi verileri doğrudan alıntı yerine tasarımların yorumlanması boyutu bağlamında araştırmaya yansıtılmıştır. Bu yaklaşım katılımcı durum çalışmasının gereği olarak öne çıkmaktadır (Reilly, 2010). Çalışmanın geçerlik boyutunda promptların üretimi bağlamındaki beyin fırtınası temelli veriler, görsel çıktılar ve odak grup görüşmesi verileri çaprazlama veri çeşitlemesi hedefini içermektedir. Ayrıca nihai olarak tasarımların 2 hafta boyunca değerlendirilmesi ve son hallerinin verilmesi tasarıma promptların yansıtılması bağlamında tüm katılımcıların uzman olarak görüş birliği ortaya koyduğu boyutlardır.

Katılımcı Araştırmacılar

Araştırma kapsamında yapay zekâ prompt tasarımı sürecinde belirlenmiş olan görsel algı kuramlarının işe koşulması, belli bir estetik ve tasarım yeterliğine sahip olan katılımcılarla yapılandırılmıştır. Katılımcılar 6 lisansüstü öğrenci ve bir öğretim üyesinden oluşmaktadır. Katılımcıların belirlenmesinde ölçüt örnekleme dönük görsel ileti tasarımı ve yapılandırması konusunda dersler almış olmak; uygulamalı olarak üretebilme ve değerlendirmeye dönük hazırbulunuşluğa sahip olmak belirlenmiştir. Görsel algı kuramları temel olarak kategorilere ayrılmış, bu kategorilere dayalı olarak tasarım niteliği ve estetik boyut, izleyici/hedef kitle rolü, mesajın retorik gücü, tasarımın aktif katılımçılık odaklı yapısı, stratejik ayrıntılandırmanın rolü, düşünsel bağlam ve bütüncül bakış açısı oluşturmaya dayalı temalar öne çıkmıştır. Bu temalar görsel iletinin etki bağlamı ile yorumlanmış ve prompt tasarımına dönüştürülmüş, prompt tasarımına dönük ortaya çıkan görsel iletiler yorumlanmış ve görsel algı kuramlarına dönük tasarım yaklaşımları arasındaki stratejik farklılıklar, benzerlikler, öne çıkan noktalar, sınırlılıklar ve olasılıklar ortaya konulmuştur. Katılımcılar aynı zamanda araştırmacı kimlikleri ile süreçte deneyimsel ve araştırma bağlamı ile kapsayıcı bir yapı ortaya koyacak sorgulamalar gerçekleştirmişlerdir. Bu sorgulama sürecinde de kendi bakış açılarını ve yorumlarını ortaya koymuşlardır. Araştırma tümüyle paydaş olarak katılımcıların/araştırmacıların algılarını yansıtmaktadır. Bu yönü ile Görsel Algı Kuramları kuramsal çerçevede sorgulanmış ve prompt tasarımına yansımaya dönük ölçütler belirlenmiştir. Bu ölçütler farklı YZ uygulamalarını eğitmeye dönük olarak kullanılmıştır. Sonraki aşamada kuramlar ile ilişkilendirilebilecek temalar belirlenmiş ve bu temalara dayalı farklı YZ uygulamaları ile üretim gerçekleştirilmiştir. Bu üretim sistematik olarak 2025-2026 eğitim öğretim süreci güz döneminde “Görsel Algı ve Tasarım İlkeleri” lisansüstü dersi kapsamında 14 hafta boyunca üretilmiştir. Her kuram için 2 hafta belirlenmiş, ilk hafta kuramsal boyutun tartışılmasına dayalı prompt tasarımına dönük sınırların belirlenmesi hedeflenmiş; ilerleyen hafta ise YZ uygulamaları ile üretim olacak bir döngü yapılandırılmıştır. 12 hafta sonunda 6 kurama dönük prompt tasarımı ile üretim gerçekleştirilmiş ve üretimler son iki haftada bütüncül olarak tartışılarak Görsel İletişim tasarımında YZ odaklı prompt tasarımında öne çıkan noktalar, zorluklar/sınırlılıklar, dikkat edilmesi gerekenler ve öneriler boyutlarıyla sorgulamalar gerçekleştirilmiştir. Bu sorgulamalarda katılımcı araştırmacı grubu görüşmesi verileri elde edilmiştir. Alanyazındaki söz konusu algı kuramlarının tasarımıyla ilişkisel olarak öne çıkan boyutlarına dönük olarak yapılandırılan prompt tasarım ilkeleri katılımcı durum çalışması kapsamında araştırmacı-tasarımcı topluluk ile gerçekleştirilen araştırmacı topluluk görüşmelerine dayalı yapılandırılmıştır. Bu bağlamda algı kuramları ile ilişkisel prompt tasarım ilkeleri şu şekilde belirlenmiştir:

Gestalt algı kuramı prompt tasarımı ilkelerinin belirlenmesindeki odak alanı yaratan boyutlar; şekil-zemin ilişkisi odaklı, pozitif-negatif ilişki kurgulamaya dayalı, gruplandırılmış anlam yaratma niteliği ortaya koyabilen, minimal ve yapısal olarak ayrıntılardan arındırılmış ve bir bütünlük ile mesajı iletebilen olarak sıralanmıştır.

Bilişimsel algı kuramı prompt tasarımı ilkelerinin belirlenmesindeki odak alanı yaratan boyutlar; detaylara dönük odaklar yaratan, detay-bütün ilişkisinin kullanıldığı ayrıntılar içeren, kavramsal bilişsel yapılar ve semboller içeren, çok katmanlı anlatı yapısı ortaya koyan, ironik ve eleştirel bir yaklaşım ile hedef kitleyi bağlamları sorgulamaya yönlendiren olarak sıralanmıştır.

Olasılıklı öğretme kuramı prompt tasarımı ilkelerine dönük işlevsellik ya da hedef kitlenin işlevsel eğilimi, işlevi dönüştürme ya da alışılmadık işlevsel etki ile hedef kitlede sıradışı anlam yaratma, nesne-bağlam ilişkisi kurarken zıtlığa yer verme, belirsizliği gidererek olasılıkları hedef kitle odaklı yapılandırma, gerçek yaşam uzantılarını işe koşarken gerçek üstü ve sıradışı anlam yaratmaya odaklanma boyutları öne çıkmaktadır.

Yapılandırmacı görsel algı kuramı prompt tasarımı ilkelerinin belirlenmesindeki boyutlar; etkileşim kurgulama, katılımcılık odağı yaratma, hedef kitle açısından öznel hafıza tetikleyicilerini işe koşma, hibrit (dijital+fiziksel) etkileşimler yapılandırma olarak dikkat çekmektedir.

Doğrudan algı kuramı prompt tasarım ilkelerinin çevresel etkileşime dayalı veriyi işe koşma boyutu öncelikli bağlamdır. Ayrıca aracısız uyaranlar ile mesajı doğrudan iletme ve yine işlevin aracısız sunumu da mesajın etkisini artıran prompt tasarımı ilkesidir.

Nörofizyolojik algı kuramı prompt tasarım ilkeleri daha bütüncül bir algısal etki alanını kapsamaktadır. Tasarım öncesinden bilişsel ve duyuşsal etkileşimler ile başlayıp tasarımın etki alanının sonlandığı noktadan itibaren devam eden ve sürdürülebilir etkilerin güçlü olduğu bir yapıya işaret eder. Bu bağlamda prompt tasarımında nörofizyolojik uyaranları işe koşma, duyuşsal ve bilişsel ilişkisellik oluşturma, alışılmadık zıtlıklara odaklanma, nöral ödülleri ile görsel iletiyi güçlendirme, bilişsel şok yaratmaya dönük ileti oluşturma, duyuşsal şok yaratmaya dönük ileti oluşturma önem taşır.

Tablo 1. Uygulama Süreci

Kuramlar/Değerlendirme	Kuramsal Çerçeve ve Prompt Tasarımı	Uygulama Süreci ve Yorumlama
Gestalt Algı Kuramı	23 Eylül 2025	30 Eylül 2025
Bilişimsel Algı Kuramı	7 Ekim 2025	14 Ekim 2025
Olasılıklı Öğreti Kuramı	21 Ekim 2025	28 Ekim 2025
Yapılandırmacı Algı Kuramı	4 Kasım 2025	11 Kasım 2025
Doğrudan Algı Kuramı	18 Kasım 2025	25 Kasım 2025
Nörofizyolojik Algı Kuramı	2 Aralık 2025	9 Aralık 2025
Tasarımların Değerlendirilmesi	16 Aralık 2025	23 Aralık 2025

Algı kuramlarına dönük prompt tasarım ilkeleri Tablo 2’de bütüncül bir yapı içerisinde görülmektedir.

Tablo 2. Görsel Algı Kuramları Prompt Tasarım İlkeleri

Gestalt Algı Kuramı	Şekil-zemin ilişkisi
	Pozitif-negatif ilişkisi
	Gruplandırma
	Minimalizm
	Bütünsel form
Bilişimsel Algı Kuramı	Detaylandırılmış odak
	Detay-bütün ilişkisi
	Kavramsal bilişsel şemalar
	Kavramsal semboller
	İronik eleştirel yaklaşım
Olasılıklı Öğreti Kuramı	Çok katmanlı anlatı
	Fonksiyonel etki
	Alışılmadık işlev
	Nesne-bağlam zıtlığı
	Belirsizliği giderme
Yapılandırmacı Algı Kuramı	Gerçeküstü görsel ileti
	Görsel iletinin kavramsal olasılıkları
	Etkileşim kurgulama
	Katılımcılık odağı

	Öznel hafıza tetikleyicisi
	Dijital+Fiziksel etkileşim
Doğrudan Algı Kuramı	Çevresel etkileşim
	Aracısız uyaranlar
	İşlevin aracısız sunumu
Nörofizyolojik Algı Kuramı	Nörofizyolojik uyaranlar
	Duyuşsal ilişkisellik
	Bilişsel ilişkisellik
	Zıtlıklara odaklanma
	Nöral ödülleri
	Bilişsel şok
	Duyuşsal şok

Ürün Oluşturma Sürecine Dayalı Bulgular

Uygulama süreci yapısal bir izlek oluşturmada ve her bir kurama özgü spesifik promptlar tasarlamaya dönük pratik uygulamaları içermektedir. Uygulamalar hem stratejik tasarım mantığını ortaya koymayı hem de algı kuramlarına ilişkin prompt tasarımının sürece yansımalarını içermektedir. Yapay zekâ uygulamaları/platformları belirlenen görsel algı kuramları prompt tasarım ilkeleri bağlamında eğitilmiş ve tasarım temaları bu ön hazırlık süreci sonrasında yapılandırılmıştır.

YZ Prompt Tasarımı ile Gestalt Algı Kuramına Dayalı Oluşturulmuş Görsel İletiler



Görsel 1-2-3. “Doğa ve Çevre” Temasına İlişkin Tasarımlar

Görsellerin Teması: Doğal hayatın korunması

Görsellerin Amacı: Dünyadaki nesli tükenmekte olan türler için dikkat çekmek, farkındalık yaratmak.

Görsellerin Hedef Kitlesi: Yetişkinler

Kullanılan YZ Uygulamaları: Gemini, Firefly Image 3, Leonardo AI

“Boşluğu Doldur” temalı görsel iletiler çeşitli canlıların ve bitki formlarının oluşturduğu zeminde negatif alan etkisi kullanılarak boşluktan oluşan büyük bir kaybolmuş hayvan (nesli tükenmekte olan hayvan) silüeti bulunuyor. Boş silüet, insan zihninin hayvanın formunu

tamamlamasını teşvik etmektedir. Böylelikle ‘yok oluş’ kavramı vurgulanmaktadır. Arka plan ve ön plan, doğal tonların katmanlı kullanımıyla ayırt edilebilmektedir. Dairelerin içindeki boşluk rahatsız edici bir duraklama yaratarak ‘kayıp’ hissini güçlendirmekte ve izleyici kaybolan figürü zihninde tamamlayarak ve eksikliği hissederek sürece aktif olarak dahil olmaktadır. Bu yapı içinde şekil-zemin ilişkisine dayalı odak alanı yaratma prompt tasarımlarının temelini oluşturmuştur. “0” Last Gasp temalı görselde de benzer şekilde şekil-zemin ilişkisi temelinde bir etki oluşturulmuş ve prompt tasarımı çevre kirliliği temasının renk, biçim ve içerik özellikleri bağlamında yapılandırılmıştır. Karmaşık bir görüntüde hangi parçanın merkezi nesne (şekil), hangisinin ise arka plan (zemin) olduğunu ayırdetmeye yönelik prompt girişi ile açık mavi balık silüeti, yüksek kontrastı sayesinde anında şekil olarak algılanır. Onu çevreleyen koyu, dokulu ve parçalı alan ise zemin görevi görür. Balığın net kenarları, onu kaotik arka plandan kolayca ayırmayı sağlar. Arka plandaki gri, kahverengi ve desenli lekeler bu etkideki lekeleri kategorize etmeyi sağlar.



Görsel 4-5-6. “Filmografik Anlatı” Temalı Tasarımlar

Görsellerin Teması: Film Afışı

Görsellerin Amacı: Ana karakterlerin karakteristik özelliklerini vurgulayarak izleyicide nostaljik ve duygusal bir bağ kurmak

Görsellerin Hedef Kitlesi: Gençler, Yetişkinler

Kullanılan YZ Uygulamaları: Gemini, Firefly Image 3

Anlatı ve edebi eserlerden uyarlanan posterler Gestalt Algı Kuramı’nın temel ilkelerinden olan şekil zemin ilişkisi odağında yapılandırılmış ve prompt tasarımları bu yapı üzerine kurgulanmıştır. Örneğin Anne’in o meşhur kızıl saçları beyaz zemin üzerinde baskın şekildedir. Fakat yüz kısmının boş bırakılması Anne’in kimliğinin sadece dış görünüşten ibaret olmadığını, zihnindeki uçsuz bucaksız hayallerin ve yaşadığı coğrafyanın karakterinin asıl parçasını oluşturduğunu simgelemektedir. Saç örgülerinin arasına serpiştirilmiş ev, çiçekler, kitaplar, mürekkepli kalem Anne’in dünyasını ve karakterini oluşturan temel taşlar olarak bir bütün halinde algı etkisi oluşturacak anlamsal yakınlık kurgulamaktadır. Tasarımlar içindeki akışa dayalı süreklilik, kullanılan tasarım öğelerinin benzer karakteristiği ve gözün tamamlama özelliğini devreye sokan illüzyon da hedef kitlenin dikkatini çeken unsurlardır. Benzer yapı Rapunzel posterinde de dikkati çekmektedir. Hem izleyicinin hazırbulunuşluğu üzerine kurgulanan anlatı ve yakınlık hem de kulenin üst kısmında iki saçın arasında kalan siyah alan üzerindeki beyaz pencere ile oluşturulan genç kız imgesi gözün tamamlama özelliği vurgusu öne çıkmaktadır. Moby Dick

temalı çalışmada ise şekil-zemin ilişkisinin kontrast kurgusu, sert ve net çizgilerle ayrılmış trajik güç dengelerinin vurgulanması söz konusudur. Bu tasarımların oluşturulmasında promptlar Gestalt Tasarım İlkeleri ile ilişki kurularak yapılandırılmıştır. Ayrıca temaların nostaljik yapısına dayalı doku ve renk etkisinin oluşmasına dönük sınırlar belirlenmiş ve bu sınırlar çerçevesinde promptlar ile söz konusu sonuçlara ulaşılmıştır.

YZ Prompt Tasarımı ile Bilişimsel Algı Kuramına Dayalı Oluşturulmuş Görsel İletiler



Görsel 7-8-9. “Tüketim Kültürü-Algı Yönetimi” Temalı Tasarımlar

Görsellerin Teması: Hayvan kürkü ve derisinin giyim ve aksesuar sektörlerinde kullanımı

Görsellerin Amacı: Hayvanların güzellik ve lüks uğruna katlediliyor oluşunu kitlelere çarpıcı bir görsel tasarımla iletmek, hayvan haklarının korunması, doğal ortamlarından ve yaşamlarından koparılmaması gerektiği düşüncelerini şok etkisine dayalı desteklemek.

Görsellerin Hedef Kitlesi: Yetişkinler, Gençler

Kullanılan YZ Uygulamaları: Gemini AI, Firefly Image 3

Görsellerde bulunan kürk, ayakkabı gibi formlar ile “lüks moda ürünü”, “vahşi hayvan” ve “doğa ve yaşam alanı” temaları ilişkilendirilmiş ve prompt tasarımında bu ilişkinin ironik bir dil oluşturmasına dikkat edilmiştir. Bu temalar birleşerek şu metaforu oluşturur: Modada öne çıkan lüks ürünlerin bedeli, üzerinde taşıdığı her yaşamın parçası ile temsil edilmiştir. Tasarımlarda hayvan figürlerinin temsiline dönük ilişkilendirme canlı varlığa güçlü göndermeler yapmak amacını taşımaktadır. Prompt tasarımında özellikle “etiket, maliyet=bir hayat, kurban, vicdan, acı, ölüm” temaları ile empatinin güçlendirilmesi hedeflenmiştir. Tüm bu bileşenler tasarımda şu moda illüzyonuna ilişkin güçlü metaforlar oluşturmaktadır: Hayvanların tasarımlarda canlı temsili tasarımları görseli iletiden etik sorgulamaya taşımaktadır. İzleyicide sadece ürün kullanımı çağrışımı yapmak yerine canlı bir varlığın üzerinden sorgulamalar ve çıkarımlar yapmak bütüncül etkiyi güçlendirir.

Her bir görsel, moda nesnesi ile doğal yaşam arasındaki çelişkiyi tek bir birleşik formda sunarak izleyicide bilişsel uyumsuzluk yaratır. Bu uyumsuzluk görselin asıl vermek istediği mesajı akılda kalıcı, unutulması zor hale getirir. Görsel parçalarla oluşturulmuş bir bütün görünümü sunarak, izleyicinin görsel üzerinde parça analizleri yapmasını sağlayarak temasına ilişkin bütüncül çıkarım veya çıkarımlar yapmasına olanak tanır. Ve sonuç olarak izleyici şu çıkarımlara ulaşır:

moda güzel görünebilir ancak bu görünüşün altında geri dönüşü olmayan bir yaşam kaybı vardır. Görseller, bilişimsel algının her aşamasını kullanarak izleyicinin hem algısal hem duygusal hem de ahlaki bir farkındalığa ulaşmasını hedeflemektedir.

Görseller Bilişimsel Algı Kuramı çerçevesinde ele alındığında, tasarımların konu içeriğine uygun şekilde detaylandırıldığı görülmektedir. Her tasarımdaki detaylara tek olarak anlamlarını bütün içinde temsil etmektedir. Doğal yaşam ortamlarından koparılmış olan çeşitli hayvanların giyim ve aksesuar sektörlerinde deri ve kürklerinin kullanımının, yaşamlarının sona erdikten sonra ne şekilde satışa sunulduklarını içeren ön görseller ile arka planda veya görsel içerisindeki parçalarda aslında doğal ortamlarına, kendi habitatlarına ait olduklarını içeren başka görsel veya görsel parçaları bir arada görülmektedir. Bu iç içe geçmiş görseller izleyiciye iki türlü senaryoyu sunmaktadır. Olması gereken ve olmaması gereken şeklindeki ayrımlar, bu görsel parçalarının bir arada sunulmasıyla ve ayrıntıların bir araya getirilmesiyle izleyiciye yansıtılmaktadır. Bu sayede verilmek istenen mesajlar da çok katmanlı bir yapı içerisinde hedef kitleye iletilmektedir.



Görsel 10-11-12. “Tüketim Kültürü-Algı Yönetimi” Temalı Tasarımlar

Görsellerin Teması: Günümüzdeki gerçekçi olmayan güzellik standartları ve beden algısı

Görsellerin Amacı: Mükemmeliyetçilik baskısının bireyler üzerindeki psikolojik etkisine ve ideal beden algısına dikkat çekmek

Görsellerin Hedef Kitlesi: Genç kızlar, ebeveynler ve sosyal medya kullanıcıları

YZ Uygulamaları: Gemini, Firefly Image 3

“Güzellik Algısı” temasına dayalı oluşturulan görsellerin merkezinde kaidenin üzerinde duran Barbie bebek ve onun yanında diz çökmüş bir genç kız yer almaktadır. Üçlü seri olarak tasarlanan çalışmalarda altın varaklı çerçeve ve “Barbie” bebek standartlaştırılmış ve gözetim toplumunun vitrini olan birer metafor olarak kullanılmaktadır. Barbie’nin bir kaide üzerinde sergilenmesi estetik olarak güzellik algısının ulaşılmazlığını, idealize edilmesini, dayatılmış yapısını ve tüm bunların bütüncül olarak hedef kitle üzerinde oluşturduğu psikolojik şiddeti temsil etmektedir.

YZ ile üretilen bu seri odağında prompt tasarımında öne çıkan boyutlar tüketim kültürü ve onun ulaştığı kitlelere dayatılan güzellik algısının insan doğasıyla olan çatışmasını ironik bir şekilde ele alan bir eleştiri üzerine kurgulanmıştır. Prompt tasarımında “algı yönetimi ve

kurgulanmış uyarlanmış ikna süreçleri”, “toplumsal beklentinin kadın kimliği üzerindeki baskısı”, “ideal olan ile gerçeklik arasındaki çelişkinin çatışması”, “biyolojik varlığın tek düze bir kalıba sokulmasına dönük sürdürülen çaba”, “ulaşılmayan ama sürekli idealize edilen nesne olarak kadın imgesinin sunumu”, “itaat ve uyum sağlamanın oluşturduğu kadın obje kavramına dönük var olma”, “kadın imgesinin tasarlanabilir endüstriyel nesneye dönüşmesi”, “gerçeklikten uzaklaşan dayatmalar”, “standartlaştırmayı yıkma isteği” bağlamında belirlenmiş nesnelere öne çıkarılmıştır. Bu nesnelerin Bilişimsel Algı Kuramı’na dayalı ayrıntılar ve ayrıntıların bütünü güçlendiren anlamı ilkesi ile uyumlu olmasına dönük olarak her bir ayrıntıda metaforik bağlamlandırma yapılandırılmasına dikkat edilmiştir. Bu nesnelere “Barbie bebek, kaide, mezura, diz çökmüş kız figürü, altın varaklı çerçeve, insan bedeni iskeleti, büyüteç, pembe mekân, topuklu ayakkabı, makas, anatomik insan şeması, uzun bacaklı Barbie bebek, pembe testere, makyaj çantası, dağınık makyaj malzemeleri” olarak sıralanmakta ve her bir nesnenin metaforik bağlamı bütüncül anlam içinde kaybolmadan güçlü bir şekilde var olarak mesaj iletimini güçlendirmektedir.



Görsel 13-14-15. “Çevre ve Sürdürülebilirlik” Temalı Tasarımlar

Görsellerin Teması: Çevre kirliliği, çevre sorunları, habitat kaybı

Görsellerin Amacı: İnsanlığın bilinçsizliğinin bir ‘eseri’ olan çevre kirliliği, ‘sanat’ kisvesi altında izleyiciye sunulularak ironik ve düşündürücü bir anlayışla çevre kirliliğine karşı duyarlılık kazandırılması amaçlanmaktadır

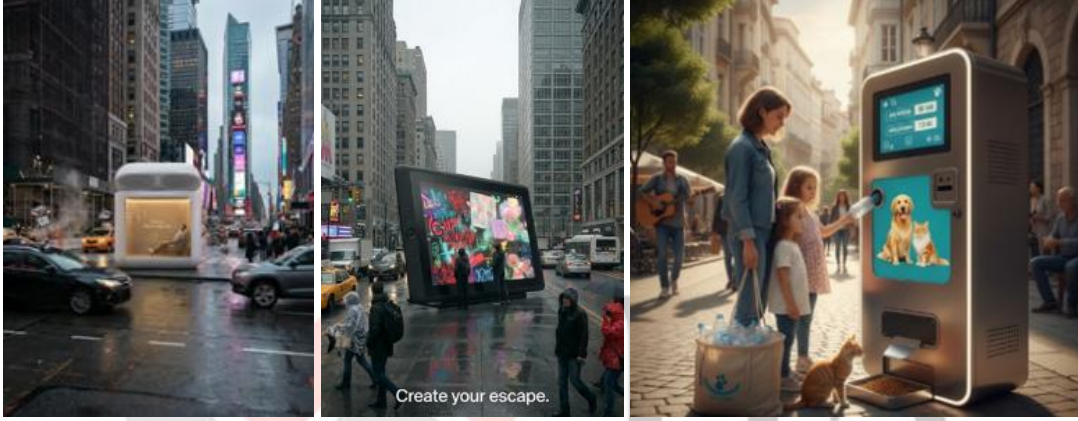
Görsellerin Hedef Kitlesi: Yetişkinler, Gençler,

Kullanılan YZ Uygulamaları: Gemini AI, Firefly Image 3

Tasarımlarda çevre kirliliğine gönderme yapan çöpler, atık şişeler gibi yapılar kuş, ağaç kütüğü gibi doğayı temsil eden canlı tasvirleriyle bütünleşmiş ya da bir canlının şeklini almıştır (denizanası). Görsellerin hedef kitle ile teması bir sergi salonunda geçmektedir, bu durumda ‘insan eliyle yaratılmış eser’ vurgusu öne çıkarılmıştır. Sergilenen eserler özellikle enstalasyon, çağdaş fotoğraf ve heykel sanatı gibi güncel sanat akımlarıyla oluşturulmuştur. Çağdaş sanat eseri gibi görünen bu heykel ve fotoğraf sanatını içeren görseller, yakından incelendiğinde yapıldığı malzemenin (çöp) şokuyla izleyiciyi “Sanat bu mu olmalıydı?” sorusuyla baş başa bırakır. Bu soru, çağdaş sanatın en çok maruz kaldığı sorudur ve böylelikle çevre kirliliğinin doğayı nasıl “dönüştürdüğünü”de düşündürtecek bir gönderme yapmaktadır. Doğal formların gitgide çöple kaplanması ya da ona dönüşmesi detayı da doğanın kirlilikle olan savaşını kaybetmeye başladığını gözler önüne sermektedir. Tüm bu ayrıntılar prompt tasarımının Bilişimsel Algı Kuramı’na dönük

alt boyutlarını oluşturmuş ve bu alt boyutlar üzerine de bütüncül anlam inşa edilmiştir. Ayrıntılar 'sergi' temasını güçlendirecek boyutlar içermektedir. Örneğin galeri alanı, minimalist, beyaz, açık gri tonlardadır. Ancak "eserler" mavinin kirlenmiş tonları, plastiklerin parlak ama yapay renkleri, sisli griler, kirliliğe kahverengilerden oluşmaktadır. Bu kontrast, "sanat" ile "gerçeklik" arasındaki çarpıcı farkı vurgulamaktadır. Görsellerde sergi galeri alanlarının beyaz renkte ve minimalist düzenlenmesinin olması odağı doğrudan eserlere getirmektedir. Eserlerde kullanılan kavramlarla oluşturulan keskin zıtlıklar ve bu zıtlıkların neden bir arada olduğunun sorgulanması anlamsal bir bütünlük oluşturulması amacını taşır. Prompt tasarımında 'habitat kaybı' ve 'tüketim kültürü' temaları güçlendirilmiş ve kurulan anlam zincirleri ile izleyicinin keşfetmesi için alan yaratılmıştır.

YZ Prompt Tasarımı ile Yapılandırıcı Algı Kuramına Dayalı Oluşturulmuş Görsel İletiler



Görsel 16-17-18. "Gerçek Yaşama Aktarılabirlik" Temalı Etkileşim Tasarımları

Görsellerin Teması: Teknolojik ürünlerin reklamı

Görsellerin Amacı: Bir teknolojik ürün markasının, alıcının etkileşime girebileceği reklam stratejilerini gösteren afişleri

Görsellerin Hedef Kitlesi: Ürünleri alabilecek, ihtiyaç duyacak hedef kitle

Kullanılan YZ Uygulamaları: Gemini AI ChatGPT

Etkileşim öğeleri içeren ve imgesel olarak tasarlanan bir yerleştirmenin gerçekte var olmasına dönük prompt tasarımlarında temel nokta gürültülü bir şehrin ortasına yerleştirilmiş gereksinim odaklı alanlardır. Bunlardan ilki kulaklık kutusu şeklinde tasarlanmış devasa ve şeffaf bir kabindir. "Silence. Now in real life." (Sessizlik. Şimdi gerçek hayatta.) metni, tasarımla izleyici arasında zihinsel bir etkileşim başlatan bir kanca görevi görür. Etkileşimin hedef kitlede uyandırdığı etki şehir gürültüsünden yorulan insanlarda güçlü bir huzur duygusu yaratır. Bu tasarım, izleyicinin dikkatini çekmek için kişinin kendi sessiz bir yer bulma motivasyonunu kullanır. Prompt tasarımında hedef kitlenin dahil olmasına dönük katılımcılık tasarımı izleyiciyi pasif izleyicilikten kurtararak etkileşim kurmaya yönlendirir. Şeffaf kabin içinde bir koltuk, gürültü engellemeye dönük kulaklık, kabinin şeffaf bir sığınak olması durumu ile güçlendirilir. Bu deneyim ürüne dönük izleyici ile bağ kurma amacını taşır ve prompt tasarımında bu vurgu öne çıkmaktadır.

Bir diğer etkileşim öğesi içeren yerleştirme gri ve yağmurlu bir şehir sokağında renkli, insanların yaratıcılıklarını gösterebileceği devasa bir dijital ekran birimidir. Parlak renkler ve "Create your escape" (Kaçışını yarat) sloganı, merak uyandırmak için tasarlanmıştır. Etkileşimin

hedef kitlede uyandırdığı etki yaratıcılık ve bireysel ifadeye karşı bir ilgi uyandırır. Sıkıcı sokak ile renkli ekran arasındaki zıtlık, kişiyi katılmaya teşvik etme amacı taşır. Bu zıtlık içinde bir kurgu yaratma prompt tasarımının özündeki ilkedir. Ekran reklamı içine yerleştirilmiş yaratıcı alan yaratma deneyimi kişiyi tasarımın aktif bir katılımcısı haline dönüştürür.

Son görselde ise etkileşim öğeleri plastik atık toplama ünitesi ile sokak hayvanlarını besleme mekanizması entegre edilerek, kullanıcıya atık atma eylemi karşılığında somut bir ödül sunulmuştur. Makine üzerindeki dijital ekranda "Verilen Mama" miktarının gösterilmesi ve sevimli hayvan görsellerinin kullanılması, süreci şeffaf ve teşvik edici hale getiren temel iletişim araçları olarak belirlenmektedir. Etkileşimin hedef kitlede uyandırdığı etki çöp atma gibi sıradan ve mekanik bir eylem, bir canlıyı doyurma gibi vicdani bir tatmine dönüştürülerek kullanıcıda motivasyon oluşturulmak istenmektedir. Bu durum, geri dönüşüm kavramının zihinde yardımseverlik olarak kodlanmasını sağlamak amaçlanmıştır. Katılımcılık tasarımı boyutuyla hedef kitlenin tasarıma dahil olma boyutu prompt tasarımında işlevsellik ile yapılandırılmıştır. Kullanıcı makineyi aktif hale getirmek için fiziksel olarak plastik şişe toplamak ve hazneye atmak görevini yerine getirmek durumundadır. Tasarım, bireyi sadece sistemi izleyen değil, çevre temizliği ve sokak hayvanları için aktif katılım gösteren bir özne olarak kurgulamaktadır. Etkileşimin gerçek yaşama aktarılabilir boyutu yine prompt tasarımında etkileşime dönük Yapılandırıcı Algı Kuramı çözümlene ilkeleri bağlamında yapılandırılmıştır. Etkileşimin güçlü ve katılımcı yönü ile kullanıcının günlük hayattaki diğer atık yönetim süreçlerine bakış açısını değiştirmek amaçlanmaktadır. Bu deneyim, çevresel sorumluluk davranışının sürdürülebilir bir alışkanlığa dönüşmesi için uygulanabilir bir modeldir.



Görsel 19-20. “Mekanla Etkileşim Kurma” Teması

<https://gemini.google.com/share/2fd505b0be93> (video)

Görsellerin Teması: Mobilya reklamı (dolap)

Görsellerin Amacı: Sadece dış dünyanın uyarıcıları değil kişinin geçmiş deneyimleri de aktif hale getirilerek algısal bir süreç yaşatılmaktadır. Algı deneyimle şekillenir.

Görsellerin Hedef Kitlesi: Yetişkinler

Kullanılan YZ Uygulaması: Gemini AI, Firefly Image 3

Tasarım bir video olarak kurgulanmış ve prompt tasarımı video oluşturmaya dönük olarak storyboard yapısı içinde kurgulanmıştır. Etkileşim alanı olarak hedef kitle açısından asansör belirlenmiştir. Etkileşim hedef kitlede yapının bir parçası olmaya dayalı eylem ortaya koymayı içermektedir. Duvara sabitlenmiş, asma ve saklama alanı olarak kullanılan dolap mekânın ortasında insanları taşıma aracına dönüşerek “dolap mı asansör mü?” sorgulaması yaptırılmıştır. Katılımcılık

Görsel Algı Kuramlarına Dayalı Yapay Zekâ Prompt Tasarımıyla Görsel İleti Oluşturma...

tasarımı (Hedef kitle tasarıma nasıl dahil oluyor?) açısından mağazanın içerisini gezen müşteriler bir alt kata inmek için veya bir üst kata çıkmak için asansöre yöneldiklerinde asansör boyunca tasarlanmış dolap reklamıyla karşılaşmaktadırlar. Asansör kapıları açıldığında reklamı yapılan dolabın sürgülü kapısı açılıyormuşçasına ziyaretçilere dolabın içine girme deneyimi yaşatılır. Etkileşimin gerçek yaşama aktarılabilir boyutunda tasarımdaki fikirler gerçekte bir asansöre uygulanabilirlik olanağına sahiptir. Tasarımla birebir etkileşim içine giren izleyicinin ürüne yönelik ilgi, dikkat ve motivasyonunu sağlamak yapılandırıcılığa dönük etki alanını oluşturmaktadır.

YZ Prompt Tasarımı ile Doğrudan Algı Kuramına Dayalı Oluşturulmuş Görsel İletiler



Görsel 21-22-23. "İnsan Yaşamındaki Özne Alanlar" Teması

Görsellerin Teması: Konfor alanı yaratma/Özne alan yaratma

Görsellerin Amacı: Sadece dış dünyanın uyarıcıları değil kişinin geçmiş deneyimleri de aktif hale getirilerek algısal bir süreç yaşatılmaktadır. Algı deneyimle şekillenir.

Görsellerin Hedef Kitlesi: Yetişkinler

Kullanılan YZ Uygulamaları: Gemini AI, Firefly Image 3

Doğrudan mesaj unsurları temelde bireyin konforu üzerine yapılandırılmıştır. Ancak bu konfor dışarıdaki dünyayı geride bırakmayı başarabilen ve özgür alan yaratan figürlerle somutlaştırılmış ve doğrudan algıya yönelik aracısız ileti yapılandırılmıştır. Bu aracısız ileti yapılandırma süreci, süreçte zıt unsurları işe koşma ve renk dengesi üzerinden prompt tasarımları oluşturulmuştur. Figürlerin keyifli halleri, mutlu yüzleri, ellerinde sıcak kahveleri ile bir koltukta oturmalarına karşın dışarıdaki dünyanın karmaşası mesaj iletiminin doğrusallığında etkiyi güçlendiren bir unsurdur. Konforlu bir oturuş, hala görülebilen kahvenin buharı, figürlerin rahat bir oturuş pozisyonu ve etraflarındaki insanların sabit kalışı, siyah-beyaz olması ve değişmemesi doğrudan algıyı yapılandırarak güçlü mesaj etkilerini hedef kitleye iletmektedir. Hedef kitlede oluşturulan etki "anın tadını çıkarma" ve "acele etmeme" üzerine kurulmuştur. Görsellerdeki "uç noktalar" şaşırtıcı bir doğrusal mesaj iletiminin eşlikçisidir.



Görsel 24-25-26. “Sınırları Zorlamak” Teması

Görsellerin Teması: Güç ve sınırları zorlamak

Görsellerin Amacı: Ürün veya hizmette sınırları zorlamak

Görsellerin Hedef Kitlesi: Yetişkinler, Gençler

Kullanılan YZ Uygulamaları: Gemini AI, Firefly Image 3

Görselde, fiziksel olarak ağır olduğu bilinen bir otomobilin belediye işçisi figürü tarafından havaya kaldırıldığı bir sokak enstalasyonu sunulmuştur. İşçinin kollarının gerginliği ve duruş pozisyonu yük taşıma eylemini doğrudan sunmaktadır. Yerdeki tabelada yazan "Tüm gücümüzle" ibaresi, görseldeki fiziksel güç gösterisini sözel olarak da vurgulamaktadır. Doğrudan mesaj unsurları ile hedef kitlede oluşturulan etki prompt tasarımının temel ilkelerini oluşturmuştur. İzleyici, otomobili gördüğünde ağır ve kaldırılamaz olduğunu algılamaktadır. Ancak görselde bu durumun aksi bir eylemsel tavır ve işçinin aracı kaldırıyor olması, belediyenin gücüne dair olağanüstü, sınır tanımaz bir kapasite algısının oluşturulmasını sağlamayı amaçlamaktadır. Doğrudan Algı Kuramı çerçevesindeki mesajın hedef kitleye somut göstergelerle ulaşması durumu normal şartlarda insan bedeninin sunmadığı olanakların gerçekleşmiş olması yolu ile izleyicinin dikkatinin doğrudan bu gücün kaynağına yönelterek sağlanmaktadır. Kamusal yapının halka hizmet etme iddiasını ve yükü omuzlama eylemini fiziksel dünyada imkânsız görünen bir mizansenle somutlaştırarak, kurumsal gücün sınırları fiziksel gücün sınırlarını aşan göstergelerle doğrudan mesajı iletmektedir.

YZ Prompt Tasarımı ile Olasılıklı Öğreti Kuramına Dayalı Oluşturulmuş Görsel İletiler



Görsel 27. “Marka Stratejisi” Teması

Görsellerin Teması: Ürün tanıtımı

Görsellerin Amacı: İşlev ile hedef kitle beklentisini birleştirmek

Görsellerin Hedef Kitlesi: Yetişkinler

Kullanılan YZ Uygulamaları: Gemini AI, Firefly Image 3

Olasılığa dayalı işlevsel kullanım özelliği boyutuyla güneş gözlüğü markası için oluşturulan afişlere bakan kişi sınırsız ve karmaşık veriler arasından o anki en yüksek olasılıklı ve yararlı ihtiyacını seçmektedir. İzleyici, belirsiz olan ışık ve mekân arasında, kendini mutlu edebilecek ve güvende hissettirebilecek net görebilme ipucuna odaklanır. Yani güneşin parlaması, ışığın yoğun olması, karmaşa içinde birçok ışık oyunu içinde “odağı netleştirme” ön plana çıkarılmıştır. Bu durum işlevsel olarak bu bağlama yakın olan ya da gereksinimi olan hedef kitleyi yakalama amacı taşımaktadır. Nesne-bağlam ilişkisine dayalı Olasılıklı Öğreti Kuramı’na dayalı öne çıkan boyut gözlüğün içindeki net görüntünün aksine gözlük lensinin arkasında kalan belirsiz, bulanık manzardır. Odak alanı dışında kalması gereken çevresel etki nesneye göre daha kaotiktir. Afişte gözlük, lens ve lens dışı dünya arasında köprü görevi görür. İzleyiciye bırakılan yorum özelliği/belirsizliğin izleyici tarafından tamamlanması boyutunda belirli olanla belirsiz olan arasında ilişki kurdurarak kişinin zihninde reklamı yapılan gözlüğün “ihtiyacı olan olasılık” olduğunun sezdirilmesini sağlamaktadır. Lensten görünen kısmın bulanık alana göre canlı renklerde olması da bu sezgiyi tetikleyerek kişinin ihtiyacına çözüm sunar. Algısal ipuçları bağlamında göstergeler ve izleyici açısından yakınsal uyarıcılar boyutuyla karşıtlıkla reklamın ana konusuna daha net ulaşmayı sağlar. Tasarıma yönelik prompt oluşturulurken izleyiciyle iletişim kurmak, izleyicinin kendi zihninde bir hikâyeye kurmasına yardımcı olmak, tasarımcının bilinçli olarak verdiği belirsiz bağlamın başarılı bir şekilde yönetilmesini sağlamak olarak yapılmıştır.



Görsel 28-29-30. “Teknoloji ve Gerçek Yaşam Etkileşimi” Teması

Görsellerin Teması: Dijital ile fiziksel dünya arasındaki sınırın ortadan kalkması, fırsatlar, tehditler

Görsellerin Amacı: İnsanlara hayatlarında odaklanacakları noktaları kendilerinin seçebileceğinin düşüncesi verilerek duygusal bir etkinin yaratılması

Görsellerin Hedef Kitlesi: Yetişkinler, Gençler

Kullanılan YZ Uygulamaları: Gemini AI, Firefly Image 3

Görsellerin amacı abartılı bir gerçeklik algısıyla teknolojinin gerçek ve canlı bir deneyimi ile gerçekliğin yerine geçmesinin fırsatlarını ama bir yandan da tehditlerini sorgulamaktır. Olasılığa dayalı işlevsel kullanım açısından kullanıcıların mobil cihazların içine sığan gerçeklik algısının yarattığı sınırlar sorgulanmaktadır. Teknoloji içinde “gerçek hissetmek” ironisi üzerine

yapılan bir prompt tasarımı öne çıkmaktadır. Görsellerde telefon üzerine yerleşen aile figürü, kumsalda oynayan çocuklar, futbol oynayan gençler cihazın bir iletişim aracından ziyade bir yaşam alanına dönüşümüne vurgu yapmaktadır. Belirsizliğin izleyici tarafından tamamlanması boyutunda izleyiciye yansıyan gerçeklik hissi ile yapılandırılmıştır. Tasarım izleyicinin ev ve aile kavramlarına duyduğu aidiyet ve sıcaklık, hareketli dünya, eğlence duygularını hedeflemiştir. Duyguyu algılatmaya dönük algısal ipuçları prompt tasarımında Olasılıklı Öğreti Kuramı'na dayalı yapı içinde şekillenmektedir.

YZ Prompt Tasarımı ile Nörofizyolojik Algı Kuramına Dayalı Oluşturulmuş Görsel İletiler



Görsel 31-32-33. "Sosyal Adalet ve Eşitlik" Teması

Görsellerin Teması: Görünmez yaralar ve psikolojik travma

Görsellerin Amacı: Şiddetin fiziksel yaralarının ötesinde derin ruhsal yaralara neden olması ve psikolojik tramvalara dikkat çekmek

Görsellerin Hedef Kitlesi: Yetişkinler, gençler

Kullanılan YZ Uygulamaları: Gemini AI, Firefly Image 3

Görsellerde yüzünde yoğun bir korku, endişe ve çaresizlik ifadesi olan genç figürleri görülmektedir. Kadına doğru uzanan, tamamen alevlerden oluşmuş el figürleri şiddet vurgusunu içermektedir. Tasarımlarda "... izi kalmasa, ... izi kalır" metni bulunmaktadır. Tasarım sürecinin öncesinde planlanan olası hedef, izleyicide kodlanmış olan şiddet algısını ve yerle bir ederek şiddetin travma ve psikolojik uzantıları boyutuna dikkat çekmektir. Bu odak alanını yaratma temelinde prompt tasarımı oluşturulmuştur. Ateşten el metaforu ruhsal acıyı işlemektedir. Metindeki izi kalır ifadesi şiddetin bellekte saklanan kalıcı bir travma olduğu bilgisini iletmektedir. Tasarım ile hedef kitle arası ilişkinin bütüncül olarak tasarım öncesi-tasarım ile buluşma anı ve tasarımı gördükten sonraki etki bağlamında şiddet algısı, şiddet algısının dönüşümü ve şiddetin silinmez iz olarak verdiği zarar etkileri, metaforik bağlamların uyarana dönüşmesi, hafızada yaratılması hedeflenen kalıcı etki olarak sıralanmaktadır.



Görsel 34. “Hayallerin Gücü” Teması

Görsellerin Teması: Çocuklar ve güçlü hayal dünyaları

Görsellerin Amacı: Çocukların geleceğini yapılandırmalarında ve seçimlerinde hayal dünyalarının oynadığı rolü ve etraflarındaki alanı kurgulayarak şekillendirdikleri düşlerini merkeze almaktadır

Görsellerin Hedef Kitlesi: Ebeveynler, Çocuklar

Kullanılan YZ Uygulamaları: Gemini, Firefly Image 3

Çocukların hayal güçlerinden yola çıkan bu görsel iletilerin ortak noktası sıradan ev içi mekanların ve nesnelerin, çocukların zihnindeki “hayal” kavramıyla birleşerek fantastik bir evrene dönüşmesidir. Çocuklar çoğunlukla hayallerindeki dünyayı oyunlaştırarak fiziksel gerçeklik ile iç içe geçirebilmektedirler. Bu yapı Nörofizyolojik Algı Kuramı’nın biliş öncesi etki, bilişsel süreci etkin işe koşma ve çabayı sürdürme boyutları ile örtüşmektedir. Prompt tasarımında bu boyutlar öne çıkarılmıştır. Görsellerde karton kutu bir uzay mekiğine, küvet bir okyanusa, kitaplık ise sarp bir dağ yamacına dönüşmüştür yani hayale dayalı mekânsal bir kurgu söz konusudur. Bu kurgu promptların yapılandırılmasında temel oluşturmuştur. Çocuk bir odada bulunmasına rağmen aynı zamanda hayal ettiği atmosferin içinde oluşuyla da mekânı hayalindeki kurguya dönüştürmektedir. Bu durumu da görseller içerisinde verilen çift yönlü mekân ve bu mekanların iç içe geçmişliği şeklinde yorumlamak söz konusudur.

Nörofizyolojik Algı Kuramı bağlamında tasarım sürecinin öncesinde planlanan olası hedef görsellerdeki çocukların oyun yoluyla kurdukları hayal dünyasının, nörofizyolojik düzeyde güçlü bir algısal deneyime dönüşmesidir. Prompt tasarımında bedensel ve duygusal deneyim olarak yapılandırılmaya dönük bu eylemsel adımlar, mesajın kurgulanması öncesindeki hedef noktasını oluşturmaktadır.

Planlanan hedefin tasarıma aktarılış sürecinde kurgu dünyası, çok katmanlı ve gerçek ile hayalin bir arada sunulmasıyla tasarım sürecine aktarılmıştır. Görseller içerisinde hem gerçek dünyada bulunan ortamdan izler ve kesitler hem de hayal dünyasından fantastik atmosfer ve nesnelere bir arada kurgulanarak tasarımlar oluşturulmuştur. İzleyici bu sayede kurgulanan hayal dünyasını ve gerçekliği daha net bir şekilde, tek bir görsel içerisinde algılamaktadır. Bu algısal

birliktelik promptların yapılandırılmasında önemli çıkış noktasını oluşturmuştur. Tasarım ile hedef kitle arası ilişkinin bilişsel bağlamda yorumlanması boyutunda ebeveynler veya yetişkinler görseller içerisinde bulunan çift yönlü kurguyu tek bir merkezde birleştirerek çocukların hayal dünyalarına dahil olurlar.

Tasarım ile hedef kitle arası ilişkinin bütüncül olarak (tasarım öncesi-tasarım ile buluşma anı ve tasarımı gördükten sonraki etki) yansımaları boyutu ile ise tasarım öncesi izleyicinin zihninde çocuk, oyun ve hayal dünyası kavramları ayrı kategoriler halinde bulunur. Tasarımla karşılaşma anında bu kategorilerin ayrımı bozulur ve beyin algısal ipuçlarını ortak bir paydada birleştirir. Hayal dünyası ve kurgu kavramları çocuk, oyun ve hayal dünyası kavramlarıyla aktif algı içerisinde bütünleşir. Bu sayede çocukların bilişsel eylemselliğine dayalı hayali oyunlar ve kurguların değeri yüceltilir ve ebeveynlerde yaratıcı bilişsel süreçleri doğuran bir etken olarak anlam bulur.



Görsel 35. “Sosyal Adalet ve Kadın Kimliği” Teması

Görsellerin Teması: Toplumda “kadın” algısı,

Görsellerin Amacı: Yalnızca güzellik ve güzel kadınlarla bağdaşan mücevherlerin tarihte iz bırakan kadınların üzerinde görülmesi toplumsal olarak kadına bakış açısı ve beklentileri ters köşe etmesi.

Görsellerin Hedef Kitlesi: Yetişkinler

Kullanılan YZ Uygulamaları: Gemini, Firefly Image 3

Görsellerde tarihte iz bırakmış 4 kadın öne çıkarılmıştır. Mekân olarak bu güçlü kadın karakterlerin tanındıkları alanı çağrıştıran unsurların bulunduğu mekanlar kullanılmıştır. Kişilerin üzerlerinde gösterişli takılar ve mücevherler vardır. Bu mücevherler reklam dünyasındaki kadın anlatısını ters yüz etmektedir. Kadının değerini alışlagelmiş güzellik algısından çekip çıkararak “güçlü kadın” vurgusunu öne çıkaran anlayış YZ prompt tasarımının temelini oluşturmuştur. Bu anlayış “Takar Takmaz Hükmedersin” sloganıyla daha da etkili hale getirilmektedir. Eril bir çerçevede değerlendirilen “hükmetme” kavramı dört kadının tarihteki başarılarıyla bağdaştırılarak iktidarı kadına atfeder. Görsellerin sağ alt köşelerinde “Kleopatra’nın Hazinesi” veya “Curie’nin Mirası” gibi anahtar kelimeler yer almaktadır. Anahtar kelimeler kadın kimliğine yönelik dayanışmanın kuşaklar boyunca devam ettirilmesine göndermede bulunmaktadır. Tasarım sürecinin öncesinde planlanan olası hedef alışlagelmiş izleyici algısını dönüştürmektir. Planlanan hedefin tasarıma aktarılış sürecinde prompt oluşturulurken sınırlar oluşturulmuş, etnik ve kültürel

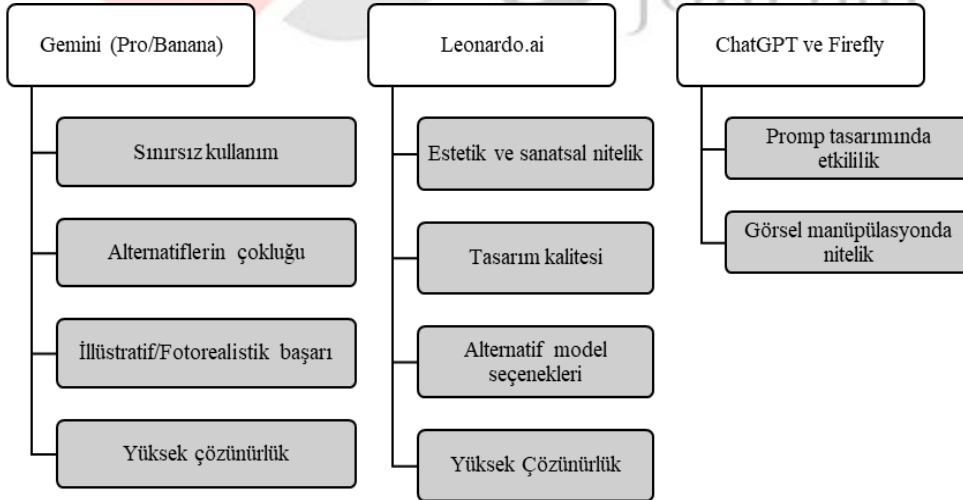
kökene vurgu yapılmış, takı ve gücü ilişkilendirecek bir çıkış noktası yaratılmasına dikkat edilmiştir. Ayrıca temanın yalnızca “takı” olmaktan çıkarılması ve “takılarıyla hükmeden kadınlar”’a evrilerek tasarımın toplumsal farkındalığa hitap etmesi amaçlanmıştır. Sonrasında tasarım, tarihte iz bırakan dört kadının seçilmesiyle serileştirilmiştir. Tasarım ile hedef kitle arası ilişkinin bilişsel bağlamda yorumlanması boyutunda Nörofizyolojik Algı Kuramı’na dayalı olarak "alışılmadık bağlantı"lar üzerinde durulmuştur. Bu yapı sarsıcı bir anlam birimi (meme) oluşturur. Tasarım ile hedef kitle arası ilişkinin bütüncül olarak (tasarım öncesi-tasarım ile buluşma anı ve tasarımı gördükten sonraki etki) yorumlanması boyutunda kadın ve güç temsilinin üzerine düşünülmesi gereken bağlamları öne çıkarılmıştır. Reklam dilinde kategorize edilen kadın düşüncesinin aksine prompt tasarımında kadının tek bir çerçeveye sığdırılmayacağı düşüncesi vurgulanmıştır.

BULGULAR VE YORUM

Araştırmanın bulguları ve yorumları katılımcı araştırmacıların değerlendirmelerine dönük görüşmeleri verilerinin yorumlanması ve temalaştırılmasıyla elde edilmiştir. Bu çerçevede tematik analize dayalı olarak ortaya çıkan yapı şu şekildedir:

Tasarlama sürecinde öne çıkan uygulamalar/platformlar Gemini.AI olmuştur. Bu platformun sınırsız kullanımı yoğunluklu tercih edilmesinin nedenidir. Günlük kullanım kotası ile Leonardo.AI kullanılmış başarılı ve estetik sonuçlara rağmen prompt tasarımını yapılandırmanın süreç temelli olması ve birçok üretim deneyimi gerektirmesi nedeni ile işlevsel olmadığı için elenen platformlardan olmuştur. ChatGPT özellikle prompt tasarımının metin temelli yapılandırılması sürecinde işlevsel olarak işe koşulmuştur. Nihai üretimlerin manipülasyonunda ise Firefly Image 3 işe koşulmuştur. Şekil 3’te kullanılan uygulamaların/platformların öne çıkan olumlu yönleri görülmektedir.

Şekil 1. Kullanılan YZ uygulamaları/platformları



Prompt tasarımında tasarımcıların iletişim diline dönük deneyimleri ve evrimi süreçteki önemli dönüşümlerden biridir. Karmaşıklardan sadeliğe geçiş, uzun promptlar yerine odaklı promptlar tasarlama bu boyutun önemli çıktısıdır. Ayrıca tasarımcılar ayrıntı içinde bağlamdan kopma tehdidi ve önceliklerin karışması yani karmaşıklık tuzağı prompt tasarımında bir diğer sınırlılıktır. Detaylı ama karmaşık olmayan promptlar stratejik olarak net ifade etme becerisini tasarımcılar açısından gerekli hale getirmiştir. Tasarımcıların süreçte deneyimledikleri temel

yüzleşme “bilişsel aynalama” sürecidir. Tasarımcı kimlikleri ile “anlatamıyorsam bilmiyorum” yüzleşmesi öz-değerlendirmeye dönük bir adımdır. Bu süreç tasarımcılar tarafından “yapay zekaya öğretmenlik yapmak” olarak tanımlanmış ve tasarımcı kimlikleri ile YZ prompt tasarımının öğretme aşamasını sistematik yapılandırmaları gerekliliği öne çıkmıştır. YZ prompt tasarımında “hataları düzeltme” de önemli bir boyuttur. Yani öğretme kendi içinde sistematik bir denetlemeyi de gerekli kılmış ve hatalar düzeltilerek küçük adımlarla devam etmiştir. Öz-değerlendirme tasarımcıların görsel algı kuramları ile yüzleştikleri ve kendi bilişsel sınırlılıklarını genişletme gereği duydukları bir adımdır. Bu aşamada tasarımcılar görsel algı kuramlarını kendi ifadeleri ile “çalışmışlardır”.

Tasarımcıların bu süreçte deneyimledikleri “teknik direnç” YZ prompt tasarımının emir-komuta işleyişi ile ilerlemediğini fark ettikleri andır. Bu an “teknik direnç”in aşılması için prompt tasarımındaki hataların giderilmesi gerektiğini anladıkları andır.

Hafıza odaklı sorunlarda “değişiklik istemini algılamama” karmaşası yaşadıkları en büyük sorunlardan biridir. Bu noktada “hafıza temizliği/reset”, “yeni sekme açma” stratejileri ile “karmaşayı giderme” yoluna gitmişlerdir. Bu yapı içinde text-to-image odaklı prompt tasarımı bir sonraki aşamaya yani image-to-image görsel prompt stratejisine geçmiştir. Bu aşamada görsel referans nitelikli içerik tasarlamada öne çıkan başarılı bir strateji olarak öne çıkmıştır.

Tasarımcıların deneyimlerine dönük bir diğer strateji “yüzdellikler ve oranlar ile müdahale”dir. Çünkü bu boyut tasarımcı kimliğe dayalı nüansları ortaya koymada çözüm olmuştur.

Prompt tasarımındaki önemli boyut tasarımcıların yoğunluklu olarak tek bir YZ uygulamasının yetersizliğine ilişkin aldıkları önlemdir. Bu önlem prompt üretimi ve görselleştirmede ayrı uygulamalar/platformlar, çapraz kullanımlar, eş zamanlı üretimler ve üretimlerin birleştirilmesi gibi boyutları içerir. Bu “hibrit üretime dönük prompt tasarımı” olarak tanımlanmaktadır.

YZ’nın araçsallıktan çıkıp bir ekip arkadaşına dönüşmesi de tasarımcıların deneyimlediği diğer boyuttur. Bu boyut YZ “sorunlu ekip üyesi” olarak tanımlanmış ve anlaşılması gereken ve sorunlarının çözülmesi gereken bir ekip arkadaşı olarak ifade edilmiştir. Bu durum bir süre sonra “orta yol bulma” deneyimine dönüşmüştür.

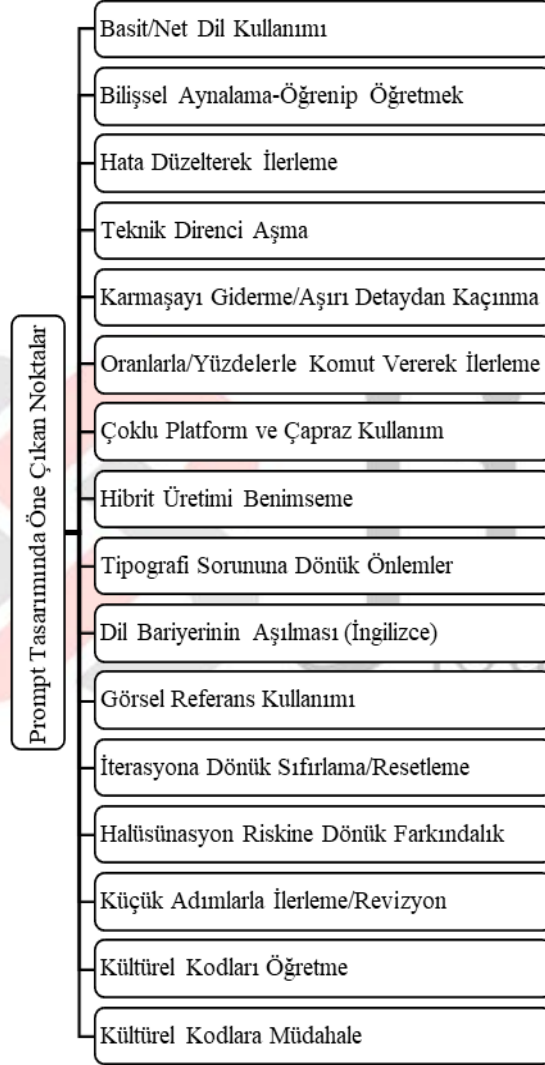
Dil sorunu önemli bir boyut olarak prompt tasarımında öne çıkmış ve bu boyutun çözümlenmesi yine promptların Türkçe tasarlanıp İngilizceye çevrilmesi ile çözülmüştür. Bu boyutu tasarımcılar “dil bariyerini aşmak” olarak ifade etmektedirler. Tasarımcılar prompt tasarımında her bir görsel algı kuramının tasarımsal niteliğini artırmak için “yasaklı kelimeler belirleme” stratejisini işe koşmuşlardır. Çünkü bazı kelimelerin tasarımı amacından oldukça saptırıldığını fark etmişlerdir.

Bilindik/stok görsel üretime dönük önlem olarak tasarımcı kimlikleri ile ortaya koydukları beğeni ve anlayışa hitap eden tasarımlarla görsel öğrenme yapılandırıp “tarz/stil öğretme” deneyimi yaşamışlardır.

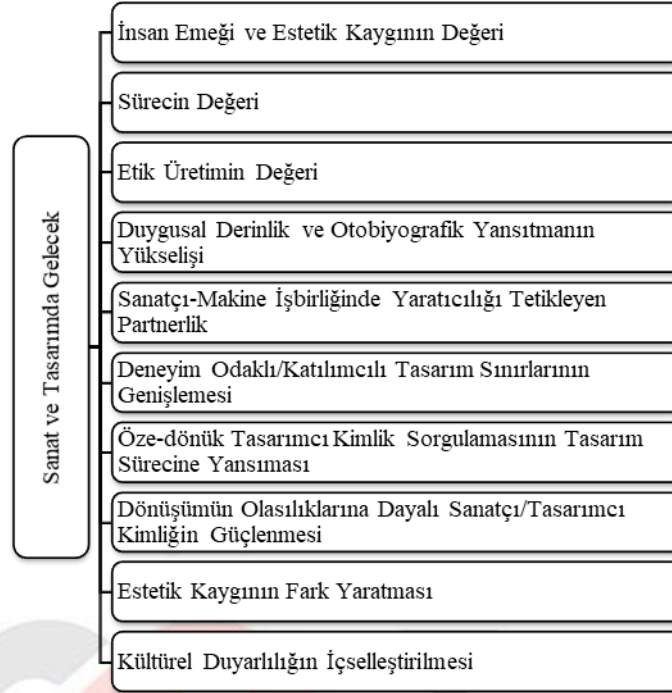
YZ odaklı prompt tasarımında kültürel kodlar ve etnik kökenlere dönük önyargılar tasarımcı kimlik ile deneyimlenen önemli bir boyuttur. Batı merkezli veri setleri ile eğitilen YZ uygulamalarının/platformlarının yerel kültürlere dönük “kör, duyarsız, ayrımcı” yaklaşımı tasarımcıların en çok eleştirdiği noktalar arasında yer almaktadır. Kültürel kodların işlenememesi en büyük sınırlılıktır. Bu teknolojinin üretim kökeni temelli yapısal bir bias/ayrımcılık olarak tasarımcılarca ifade edilmiştir. Diğer kültürlerin “öteki” olarak görüldüğü ya da “görünür olmadığı” tasarımcı deneyimlerinde öne çıkmaktadır. Kültüre duyarlılık olmaması görsel ileti tasarımında mesaj ve mizah açısından sınırlılık oluşturmaktadır. Batı tipi steryotipler, yoğun pastoral klişeler, nüans eksikliği, kültür referanslı alt metinlerin yapılandırılmaması olarak sıralanabilecek birçok sınırlılık bulunmaktadır. Bu duyarsızlık teknik bir kusur ötesinde “insan hakları” ve “eşit erişim” konusunda bir problem durumudur. Bu problem durumu tasarımcı kimliği

kendi kültürel kimliğinden sıyrılıp teknolojinin odağındaki kültürler temelinde bir anlayışı benimsemeye itmektedir. Bu durum örtük bir asimilasyon olarak ifade edilebilir. Bu nedenle YZ teknolojilerinin geleceğindeki en büyük gereklilik “kültürel editör” olarak kültürel kimlikleri, farklılıkları, zenginlikleri okuyabilen yerelleşebilme yeteneği geliştiren özelliklere sahip olmasıdır. Tasarımcılar bu nedenle düz ve kültüre duyarlı içerikleri tasarım programları ile yeniden inşa ederek son halini vermişlerdir. Bu boyuta ilişkin temalar Şekil 4’te görülmektedir.

Şekil 4. Üretim Odaklı Prompt Tasarımında Öne Çıkan Noktalar



Şekil 5. Sanat ve Tasarım Süreçlerinde Dönüşümler



Günümüzün teknolojik gelişmeleri kaçınılmaz biçimde teknolojiye katılımcı eylemselliği gerekli kılmaktadır. Söz konusu eylemsellik ile sanat ve tasarım alanlarına dönük sezgisel tepki ve eleştirel dil sanatçı ve tasarımcı kimliği güçlendiren boyutlar olarak öne çıkmaktadır. Bu boyutta insan emeği ve estetik kaygıya dönük sezgisel sorgulamalar ile birlikte sürecin değeri sanatçıyı ve tasarımcıyı teknoloji karşısında güçlü kılacaktır. Bu noktada teknolojinin gelişimi etik üretimin değerini artırıcı bir ilke benimsemek durumundadır.

Sanat ve tasarıma dönük üretimde duygusal, duyusal ve bağlamsal derinlik, otobiyografik yansıtma ise gelecekte giderek değer kazanacak boyutlardır. Çünkü bu boyutlar gerçeklik ile insanlığın bağına güçlendiren noktaldır. Sanatçı-makine işbirliğinde yaratıcılığı tetikleyen partnerlik, çatışmalar, belirsizliği giderme, sorunları aşma, uyumlanma ya da uyumlanmama, yaratıcı etkileşim için yeni alanlar açma karşımıza artarak çıkmaya devam edecektir. Bu noktada sanatçı ya da tasarımcı kimliğinin deneyimleri, katılımcılığı sınırları genişletmenin yolu olarak ifade edilebilir. Dönüşümü görebilmek ve katılımcılık sanatçı ve tasarımcı kimliği güçlendiren yollar olarak karşımıza çıkacaktır. Ayrıca estetik ve kültürel duyarlılık teknolojiyi rutine bağlamış bir döngüden çıkaracak yoldur. Bu yolu güçlendirecek adım ise sanatçı ve tasarımcı kimliklerin sezgilerinden geçmektedir.

Farklı algı kuramlarına dayalı prompt tasarımı ile üretilen görseller ve bu görsellerin karşılaştırmalı analizini içeren süreçte algı kuramının, işlenen temanın ve hedeflenen mesajın birbiri ile ilişkilendirilmesine dönük strateji öne çıkmaktadır. Kuramların tasarımcıların bakış açısı ile yorumlanması, öznelleşmesi, bu öznel ile yaratıcı ifadeye dönüşmesi sistematik ilerlemiştir. Tasarımcıların YZ ile prompt tasarımı ve görsel ileti oluşturma sürecinde farklı anlatı potansiyelleri güçlü bir biçimde ortaya çıkmıştır. Böylece YZ bu anlatı potansiyellerini harekete geçiren stratejik bir araca dönüşmüştür. Ortaya çıkan ürünler kuramların prompt tasarımında farklı tasarımsal bakış açılarına zemin hazırladığını göstermektedir. Çünkü tasarımcılar her bir kuramın görsel iletinin retorik gücünü nasıl farklılaştırdığını, izleyicinin rolünü nasıl şekillendirdiğini ve

tasarım bakış açısını nasıl dönüştürdüğünü deneyimlemişlerdir. YZ ise iki tür rol edinmiştir. Birincisi prompt yazma sürecinin kavramsal bir yapı ile oluşturulması gerekliliği diğeri ise tasarımcının kendi bilgisini sorgulamasıdır. Çünkü tasarımcı açısından yaratıcı sürecini zenginleştirebileceği kuramsal altyapının gerekliliği YZ ile üretim sürecinde tasarımcının yaratıcı kimliğini koruyabildiği bir alan açmaktadır. Bu boyutu ile söz konusu araştırma farklı algı kuramlarına ilişkin farkındalık yapılandırılan tasarımcıların bu altyapı ile YZ görsel ileti üretim sürecini rastgele denemelerden çıkarıp daha amaçlı, stratejik ve hedefe yönelik bir eyleme dönüştürebileceğini göstermektedir. Kuramsal çerçeve ve uygulama deneyimi tasarımcıyı yapay zekâyı daha etkin yönlendiren konuma yerleştirmektedir. Bu da tasarımcıya yaratıcılığını kullanarak teknolojinin potansiyelini en üst düzeye çıkarma olanağı ve teknolojik gelişmeler içinde güçlü bir paydaş rolü sunmaktadır.

TARTIŞMA SONUÇ VE ÖNERİLER

Görsel ileti tasarımında öne çıkan görsel algı kuramlarına dayalı yapay zekâ uygulamalarının eğitilmesi ve tema odaklı tasarım oluşturma sürecinde işe koşulmasına dönük katılımcı durum çalışması modeli ile gerçekleştirilen araştırmada kuramsal temalar ve hedeflenen mesajlara hizmet eden stratejik bir çerçeve ilişkisi kurmak tasarım açısından nitelikli sonuçlara ulaşmayı olanaklı hale getirmektedir (Bedir Erişti, 2023). Bu süreçte araştırmacıların tasarımcı kimlikleri, bireysel yaratıcı vizyonları ile buluşmuş ürüne dönüştürülmesi sürecinde ise YZ ilişkisel bir yapı içinde işe koşulmuştur. Tasarımlarda yoğunluklu olarak çalışılan temalar çevre krizi, sosyal ve toplumsal temalara dönük eleştiri ve reklam/pazarlama boyutlarında yapılanmıştır. Bu temalar farklı algı kuramlarıyla ele alınmış ve kuram seçiminin stratejik önemi, prompt tasarımındaki rolü, YZ uygulamalarının olanakları ve sınırlılıklarının değerlendirilmesiyle yeniden yorumlanmıştır.

Araştırmada tasarımcı kimliğe dayalı aktif katılım, öğretici kimlik, bilişsel aynalama bağlamındaki eksiklikleri giderme bu kimliği güçlendiren boyutlardır. Süreçte hem kavramsal hem teknik bağlamda görsel ileti oluşturmaya dönük prompt tasarımında öne çıkan noktalar söz konusudur. Bu noktalar algoritmik olasılık ve sınırlılıkları içermektedir. Tasarımcı kimliğinin YZ prompt tasarımında uygulayıcılıktan çıkması ve süreci yöneten, filtreleyen, stratejik adımlar belirleyen bir editöre dönüşmesi önem taşımaktadır. Sanat ve tasarım üretimi boyutuyla YZ ve teknoloji ile etkileşim eleştirel düşünmeyi gerektiren, diyalog temelli bir süreç yönetimini gerektirmektedir. Bu boyutlar hibrit üretim modelleri olarak önem taşımaktadır (Alarcon ve Springgay, 2020). Ayrıca süreçte sanatçı ve tasarımcı kimliğinin var olması geleceğin teknoloji odaklı dünyasında insan sezgisine dayalı üretim süreçlerini olanaklı kılacak ve teknolojinin farklı bağlamlardaki yanlılığının aşılması adına bir çıkış noktası oluşturacaktır.

Etik Komite Onayı: Katılımcı araştırmaya dayalı üretim ve değerlendirme çalışmasıdır. Katılımcı araştırmacı onayları vardır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Yazar Katkıları: Fikir-S.D.B.E.; Tasarım-S.D.B.E.; Denetleme- S.D.B.E.; Kaynaklar- S.D.B.E.; Veri Toplanması ve/veya İşlenmesi- S.D.B.E., E.A., B.K.T., E.H.Y., C.G., K.B.A., H.G.; Analiz ve/veya Yorum- S.D.B.E., E.A., B.K.T., E.H.Y., C.G., K.B.A., H.G.; Literatür Taraması- S.D.B.E.; Yazıyı Yazan-S.D.B.E.; Eleştirel İnceleme-S.D.B.E., E.A., B.K.T., E.H.Y., C.G., K.B.A., H.G.; Diğer- S.D.B.E., E.A., B.K.T., E.H.Y., C.G., K.B.A., H.G.

Çıkar Çatışması: Yazarların çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Finansal Destek: Bu araştırma herhangi bir finansman desteği almamıştır.

Yapay Zekâ Kullanımı Beyanı: Çalışma amacına dayalı olarak makale kapsamındaki tüm görseller üretken yapay zekâ araçları ile üretilerek tartışılmıştır. (ChatGPT, Sora, Gemini, Dall-E, Banana, Open AI).

Lisans Bilgisi: Bu eser, Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı (CC BY 4.0) ile lisanslanmıştır.

Ethics Committee Approval: This is a participatory research-based production and evaluation study. It has been approved by the participating researchers.

Peer Review: External, independent.

Author Contributions: Conceptualization-S.D.B.E.; Design- S.D.B.E.; Supervision- S.D.B.E.; Resources-S.D.B.E.; Data Collection and/or Processing- S.D.B.E., E.A., B.K.T., E.H.Y., C.G., K.B.A., H.G.; Analysis and/or Interpretation- S.D.B.E., E.A., B.K.T., E.H.Y., C.G., K.B.A., H.G.; Literature Review- S.D.B.E.; Writing- S.D.B.E.; Critical Review- S.D.B.E., E.A., B.K.T., E.H.Y., C.G., K.B.A., H.G.; Other- S.D.B.E., E.A., B.K.T., E.H.Y., C.G., K.B.A., H.G.

Conflict of Interest: The authors declare no conflict of interest.

Financial Support: This research received no specific grant from any funding agency.

Artificial Intelligence Use Statement: In line with the study's objectives, all images included in the article were generated using generative AI tools and discussed accordingly. (ChatGPT, Sora, Gemini, Dall-E, Banana, OpenAI).

License Information: This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0).

KAYNAKÇA

- Alarcon, A. V., & Springgay, S. (2020). The ethics and politics of care: Relationality, responsibility and hope in post-secondary art education. V. Bozalek, M. Zembylas, & J. C. Tronto (Eds.), *Posthuman and political care ethics for reconfiguring higher education pedagogies* içinde (ss. 137–152). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003028468>
- Bannikova, K., Fryz, P., Voronova, N., Bondarenko, A., & Bilozub, L. (2023). Digital transformations in culture and art: New opportunities and challenges. *Amazonia Investiga*, 12(61), 348–358. <https://doi.org/10.34069/AI/2023.61.01.35>
- Barney, D. T. (2019). A/r/tography as a pedagogical strategy: Entering somewhere in the middle of becoming artist. *The International Journal of Art & Design Education*, 38(3), 618–626.
- Bedir Erişti, S. D. (2023). Transformation of culture, art, and entertainment [Kültür, Sanat ve Eğlencenin Dönüşümü]. In Ö. Ö. Dursun & R. Okur (Eds.), *Digital transformation [Dijital Dönüşüm]* (ss. 89–109). Anadolu Üniversitesi AÖF Yayınları.
- Creswell, J. W., & Poth, C. N. (2018). *Qualitative inquiry and research design: Choosing among five approaches* (4th ed.). SAGE Publications.

- Brown, J. W. (1989). *Neuropsychology of visual perception*. Routledge.
- Brunswik, E. (1955). Representative design and probabilistic theory in a functional psychology. *Psychological Review*, 62, 193–217. <https://doi.org/10.1037/h0047470>
- Brunswik, E. (1956). *Perception and the representative design of psychological experiments*. University of California Press.
- Brunswik, E. & Kamiya, J. (1953). Ecological cue-validity of ‘proximity’ and other Gestalt factors. *American Journal of Psychology*, 66(1), 20–32. <https://doi.org/10.2307/1417965>
- Gallagher, S. (2008). Direct perception in the intersubjective context. *Consciousness and Cognition*, 17(2), 535–543. <https://doi.org/10.1016/j.concog.2008.03.003>
- Gibson, J. J. (1986). *The ecological approach to visual perception*. Psychology Press.
- Gillani, B. B. (2003). *Learning theories and the design of e-learning environments*. University Press of America.
- Gordon, I. E. (2004). *Theories of visual perception* (3. baskı). Psychology Press.
- Gregory, R. L. (1995). *The artful eye*. Oxford University Press.
- Gregory, R. L. (1970). *The intelligent eye*. Weidenfeld and Nicolson.
- Gunkel, D. (2024). Generative AI and Remix: Difference and Repetition (March 15, 2024). <http://dx.doi.org/10.2139/ssrn.4860325>
- Koffka, K. (1935). *Principles of Gestalt psychology*. Harcourt, Brace.
- Leonard, N. (2018) Developing a Critical Perspective of Creative Agency in Digital Environments. In: Bakan, U., (Ed.). *Visual Production in Cyberspace: A Theoretical and Empirical Overview*, ResearchGate, Berlin, 72-82.
<https://huskiecommons.lib.niu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1006&context=art-studentprojects>
<https://doi.org/10.15340/97860588873123>
- Naglieri, J. A. & Das, J. P. (1997). *Cognitive assesment system*. Pro-Ed.
- Hoefl, R. M., Jentsch, F. G., Harper, M. E., Evans, A. W. III, Bowers, C. A. & Salas, E. (2003). TPL-KATS-Concept Map: A computerized knowledge assessment tool. *Computers in Human Behavior*, 19(6), 653–657. [https://doi.org/10.1016/S0747-5632\(03\)00043-8](https://doi.org/10.1016/S0747-5632(03)00043-8)
- Reilly, R. (2010). Participatory case study. In A. J. Mills, G. Durepos, & E. Wiebe (Eds.), *Encyclopedia of case study research* (pp. 678–681). SAGE Publications, Inc. <https://doi.org/10.4135/9781412957397.n247>
- Sternberg, R. J. (2006). The nature of creativity. *Creativity Research Journal*, 18(1), 87–98. https://doi.org/10.1207/s15326934crj1801_10
- Wertheimer, M. (1938). Gestalt theory. W. D. Ellis (Ed.), *A source book of Gestalt psychology* (ss. 1–11) içinde. Routledge & Kegan Paul.

Görsel Kaynakça

Tüm görseller YZ uygulamaları aracılığı ile araştırmacı ve katılımcı araştırmacılar tarafından oluşturulmuştur.

EXTENDED ABSTRACT

Aim: Visual communication design incorporates inquiries into different perceptual strategies based on visual perception theories, which directly influence the design process. Differences in visual communication structuring highlight dimensions such as design quality and aesthetic dimension, the role of the audience/target group, the rhetorical power of the message, the active participation-oriented structure of the design, the role of meaning derived from details, the conceptual context, and the creation of a holistic perspective. In the context of the technological transformations that the visual communication design process faces today, AI technologies are prominent.

Method: The impact of AI technologies transforming visual communication design, new possibilities, and future orientations are currently open to debate. In this context, the research in question has been designed as a participant situation study questioning prompt designs and applications created based on visual perception theories. The participating designers in the research consist of researcher/designers with expertise in the fields of art and design. The research involves applying visual perception theories identified in the artificial intelligence prompt design process, prompt design with researchers/participants possessing a certain aesthetic and design competence, the production process, and the evaluation of the resulting visual messages. The theories that stand out in the design processes in the research are listed as Gestalt Perception Theory, Computational Perception Theory, Probabilistic Learning Theory, Constructivist Perception Theory, Direct Perception Theory, and Neurophysiological Perception Theory.

Findings: Within the framework of research findings, participatory action stands out in the convergence of designer identity with technology. The intuitive response and critical discourse directed toward the fields of art and design, which are associated with this action, are dimensions that strengthen the identity of artists and designers. In this dimension, intuitive inquiries into human labor and aesthetic concerns, along with the value of the process, will empower artists and designers in the face of technology. At this point, the development of technology must adopt a principle that increases the value of ethical production. Emotional, sensory, and contextual depth in art and design production, as well as autobiographical reflection, are dimensions that will increasingly gain value in the future. This is because these dimensions are points that strengthen the connection between reality and humanity. In artist-machine collaboration, partnerships that trigger creativity, conflicts, resolving uncertainty, overcoming problems, adapting or not adapting, and opening new areas for creative interaction will continue to emerge. At this point, the experiences of the artist or designer identity can be expressed as a way to expand the boundaries of participation. Furthermore, aesthetic and cultural sensitivity is the path that will break technology out of a routine cycle. In the research, AI has taken on two types of roles. The first is the necessity of creating the prompt writing process with a conceptual structure, and the second is the designer's questioning of their own knowledge. Because, from the designer's perspective, the necessity of a theoretical infrastructure that can enrich their creative process opens up an area where the designer can preserve their creative identity in the production process with AI.

Conclusion and Discussion: In the research conducted using a participant-based case study model focused on training artificial intelligence applications based on prominent visual perception theories in visual communication design and their implementation in the theme-focused design creation process, establishing a strategic framework relationship that serves theoretical themes and targeted messages enables the achievement of high-quality results in terms of design. In this process, the researchers' identities as designers and their individual creative visions were transformed into a product, with AI being employed within a relational structure. The themes intensively explored in the designs were environmental crisis, criticism of social and societal

themes, and advertising/marketing dimensions. These themes were addressed through different perception theories and reinterpreted by evaluating the strategic importance of theory selection, its role in prompt design, and the possibilities and limitations of AI applications. The research revealed that the interaction between AI and technology in the context of art and design production requires critical thinking and a dialogue-based process management. These dimensions are significant as hybrid production models. Furthermore, the presence of the artist and designer identity in the process will enable production processes based on human intuition in the technology-focused world of the future and will form a starting point for overcoming the bias of technology in different contexts. In the research, active participation based on the designer identity, the teaching identity, and addressing deficiencies in the context of cognitive mirroring are dimensions that strengthen this identity. In the process, there are prominent points in prompt design aimed at creating visual communication in both conceptual and technical contexts. These points include algorithmic possibilities and limitations. It is important for the designer identity to move beyond implementation in AI prompt design and transform into an editor who manages the process, filters it, and determines strategic steps.



Yayın Geliş Tarihi / Article Arrival Date Yayınlanma Tarihi / The Publication Date

11/03/2026

27/04/2026

<http://dx.doi.org/10.29228/jiajournal.90119>

Murat ÇABAZ¹

Ercan ÇALIŞ²

Şanlıurfa Arkeoloji Müzesi'nde Bulunan İki Yeni Mühür Türü: İcazet ve Tarikat Mührü³

Özet

Mühür, geçmişten günümüze bir sahiplik ve onay aracı olarak kullanılmıştır. Arkeolojik dönemlerde taş ve kemik yüzeylere yapılan baskılarda genellikle çeşitli işaretler ve mücadele sahneleri yer almaktadır. Madenlerin keşfedilip işlenmesi ve yazının icadıyla birlikte madeni mühürler ortaya çıkmıştır. Bu mühürlerin baskı yüzeylerine, mührün ait olduğu kişi ya da kurumun bilgileri kazınmıştır. Osmanlı dönemi mühürleri de genellikle madenler ile değerli ve yarı değerli taşlar üzerine işlenmiştir. Mühürlerin yapımında önemli rol oynayan hakkakların iyi bir eğitimden geçtiği bilinmektedir. Hakkaklar; tezyin, hat, maden işçiliği ve edebî sanatlar alanlarında eğitim almaktaydılar. Osmanlı dönemi üzerine yapılan bilimsel çalışmalarda mühürler üç gruba ayrılmaktadır: zat (şahıs), resmî (kurum) ve tılsım mühürleri.

Bilimsel çalışma kapsamında ele alınan Şanlıurfa Arkeoloji Müzesi, 1948 yılından itibaren farklı dönemlerde çeşitli müze binalarına sahip olmuştur. Günümüzde müze; Halepli Bahçe Mozaik Müzesi ve Arkeopark komplekslerinden oluşan yeni yapısıyla 2015 yılında hizmete açılmıştır. Yaklaşık 10.000 eserin sergilendiği müzede 95 adet Osmanlı dönemi mührü bulunmaktadır. Bu mühürler zat (şahıs), resmî (kurum) ve tılsım mühürleri olarak sınıflandırılmaktadır. Ancak müzede yapılan bilimsel çalışmalarda bu türlerin dışında iki yeni mühür türü daha tespit edilmiştir. Bunlar tarikat (sufi) ve icazet mühürleridir. Üzerinde Abdulkadir Geylani'ye övgülerin bulunduğu tarikat (sufi) mühürleri ile icazet mühürlerine, bu alanda yapılan çalışmalarda ilk kez rastlanmıştır. Tarikat ve dinî eğitim merkezlerinde kullanıldığı düşünülen bu mühürlerin, mühür sanatına ilişkin yapılacak bilimsel çalışmalarda iki yeni başlık altında değerlendirileceği öngörülmektedir. Bu çalışmanın temel amacı da müzede yer alan bu iki yeni mühür türünün Osmanlı dönemi mühürlerinden farklı olan yanlarını ortaya çıkarmaktır. Bu amaç doğrultusunda iki eser görsel analiz yöntemiyle incelenmiştir. Görsel analiz yöntemiyle yapılan çalışmada mühürlerin ait oldukları dönem, yapımında kullanılan malzeme, süsleme ve hat (yazı) özellikleri ele alınmıştır. Görsel analiz yöntemiyle elde edilen bulgular değerlendirildiğinde Osmanlı dönemi mühürlerinin gruplandırılmasına yeni başlıklar kazandırmıştır.

Anahtar Kelimeler: Mühür sanatı, tarikat mührü, icazet mührü, *yazı türü*, *maden sanatı*.

¹ Dr. Bağımsız Araştırmacı, muratcabaz@yyu.edu.tr, Orcid: 0000-0001-7207-8091

² Doç. Dr. Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, ercancalis@yyu.edu.tr, Orcid: 0000-0003-1359-4533

³Bu makale, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı'nda 2025 yılında tamamlanan "Güneydoğu Anadolu Bölgesi Müzelerinde Bulunan Osmanlı Dönemi Mühürlerinden Örnekler" başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

Two New Types of Seals Discovered at the Şanlıurfa Archaeology Museum: The Certificate of Authorization and the Order of the Prophet

Abstract

Seals have been used as a means of ownership and authentication from ancient times to the present day. In archaeological periods, impressions made on stone and bone surfaces typically feature various symbols and scenes of battle. With the discovery and processing of metals and the invention of writing, metal seals emerged. Information about the person or institution to which the seal belonged was engraved on the impression surfaces of these seals. Seals from the Ottoman Period were also generally engraved on metals and precious and semi-precious stones. It is known that the engravers, who played a significant role in the production of these seals, received a thorough education. Engravers received training in the fields of ornamentation, calligraphy, metalwork, and literary arts. In scholarly studies on the Ottoman Period, seals are classified into three groups: personal (individual), official (institutional), and talismanic seals.

The Şanlıurfa Archaeology Museum, which is the subject of this scientific study, has been housed in various museum buildings at different times since 1948. Today, the museum opened to the public in 2015 with its new complex, comprising the Halepli Bahçe Mosaic Museum and the Archaeopark. The museum, which displays approximately 10,000 artifacts, contains 95 Ottoman-period seals. These seals are classified as personal, official (institutional), and talismanic seals. However, scientific research conducted at the museum has identified two additional types of seals beyond these categories: Sufi (tarikât) and authorization (icazet) seals. Sufi seals bearing praises of Abdulkadir Geylani and authorization seals have been encountered for the first time in studies in this field. It is anticipated that these seals, believed to have been used in Sufi orders and religious education centers, will be evaluated under two new categories in future scientific studies on seal art. The primary objective of this study is to highlight the aspects of these two new seal types in the museum that differ from Ottoman-period seals. In pursuit of this objective, two artifacts were examined using visual analysis methods. In the research conducted using visual analysis, the period to which the seals belong, the materials used in their production, and their decorative and calligraphic (script) features were examined. The findings obtained through visual analysis have introduced new categories to the classification of Ottoman-period seals.

Key words: Seal art, order seal, certificate seal, calligraphy type, metal art.

1. GİRİŞ

Kelime kökeni Farsça olan mührün Arapça karşılığı “*hatem*”dir (Uzunçarşılı, 1940). Türkçede ise “*damga*” ya da “*tamga*” olarak adlandırılmıştır (Uzunçarşılı, 1959). Üzerine işaret, isim, ayet-i kerime veya özlü sözler kazınan mühürlerin yapımında madenler ile kıymetli ve yarı kıymetli taşlar kullanılmıştır. Resmîyet kazandırmak amacıyla belgelere basılan mühürlerin baskı yüzeylerinin ters oyulduğu bilinmektedir (Kuşoğlu, 1994). Genellikle bir kese içerisinde cepte taşınan ya da bir ipe asılarak boyunda taşınan mühürlerin bazı örneklerinin yüzük şeklinde yapıldığı da görülmektedir. Mührün tarihçesiyle ilgili farklı görüşler bulunmakla birlikte, ilk mühürlerin Neolitik Çağ’da kullanıldığı arkeolojik bulgularla anlaşılmaktadır. M.Ö. 7. binyıla tarihlenen mühür örneklerine Suriye, Anadolu ve Kuzey Mezopotamya’da rastlanmıştır (Güney, 2014).

İslamî dönemde mühür kullanımına dair en önemli örneklerden biri, Hz. Muhammed’e ait olduğu belirtilen mühürdür. Sağ elinin yüzük parmağında taşıdığı ifade edilen bu mührün üzerinde “*Muhammedün Resulullah*” ibaresinin yer aldığı aktarılmaktadır. Hz. Muhammed’in vefatından sonra ilk üç halifenin kullandığı gümüş mührün, Hz. Osman tarafından abdest sırasında İris Kuyusu’na düşürüldüğü rivayet edilmektedir (Şehsuvaroğlu, 2017). Dört halife döneminden sonra Emevî ve Abbasî halifelerinin de mühür kullandıkları ve mühürlerinde Allah’ın birliği ile peygambere olan inancı ifade eden sözlere yer verdikleri bilinmektedir (Tali, 2013). Türk devletlerinde mühür kullanımı Göktürk dönemine kadar uzanmaktadır. Türklerde “*damga*” veya “*tamga*” olarak adlandırılan mührü kullanan kişi anlamındaki “*tamgaçı*” ifadesinin Orhun

Yazıtları ve Çin yıllıklarında geçtiği bilinmektedir (Babayar ve Habibullayev, 2019). Selçuklularda mühürler hâkimiyet alameti olarak kullanılmış, çoğunlukla yüzük şeklinde yapılmış ve Abbasî halifeleri tarafından verilen unvanlar üzerine kazınmıştır (Oruç, 2017).

Osmanlı döneminde günümüze ulaşan ilk mühür örneklerinin Yavuz Sultan Selim ve III. Murat dönemlerine ait olduğu bilinmektedir (Nakipoğlu, 2000). Osmanlı Devleti'nin kurucusu I. Osman'dan Yavuz Sultan Selim'e kadar olan döneme ait mühürler hakkında bilgi bulunmamaktadır. Bu durumun, padişahların vefatından sonra mühürlerinin imha edilmesinden kaynaklandığı düşünülmektedir. Osmanlı mühürleri genel olarak zat (şahıs), resmî (kurum) ve tılsım mühürleri olmak üzere üç gruba ayrılmaktadır. Osmanlı'nın ilk dönemlerinde resmî mühürlerde kurum adı yer almazken, daha çok şahıs isimleri, beyitler ve ayetler kullanılmıştır (Bal, 2008). II. Mahmud döneminde başlayan reformlar ve Tanzimat dönemi ile birlikte yeni resmî kurumlar kurulmuş ve bu gelişmeye paralel olarak mühürlerde kurum adları da yer almaya başlamıştır. Osmanlı mühürleri içerisinde en yaygın tür zat (şahıs) mühürleridir. Bu mühürler Osmanlı tebaasından herkes tarafından yaptırılabilirdi. Genellikle mühür sahibinin adı ve baba adı yer almakta; ayrıca "*es-seyyid*", "*şeyh*" gibi unvanlar ile meslek gruplarını belirten ifadeler de bulunabilmekteydi (Özbilgen, 1992). Tılsım mühürleri ise diğer mühür türlerinden farklı bir amaca hizmet etmektedir. Bu mühürlerin, insanların çaresizlik, hastalık ve yalnızlık gibi durumlarına çözüm bulma amacıyla kullanıldığı düşünülmektedir. Üzerlerinde genellikle peygamber ve velilere ait dualar ile Kur'an-ı Kerim'den ayetler yer almaktadır (Acar, 2015). Osmanlı'da bu mühürleri kazıyan esnaf grubu da ayrı olup, yalnızca bu alanda uzmanlaşmış ve "*Esnaf-ı Mühürkanân-ı Sîm Heykel*" olarak adlandırılan grup tarafından yapılmıştır.

Şanlıurfa Arkeoloji Müzesi'nde gerçekleştirilen araştırmalarda, klasik sınıflandırmanın dışında iki yeni mühür türü tespit edilmiştir: tarikat (sufi) ve icazet mühürleri. Tarikat mühürlerinde Abdulkadir Geylani'ye övgü içeren metinler yer alırken, icazet mühürleri herhangi bir şahıs ya da kuruma ait olmayıp doğrudan "*icazet*" ibaresini taşımaktadır.

Tarikat kelimesi sözlükte "*gidilecek yol, izlenecek usul*" anlamlarına gelmektedir. Osmanlı Türkçesi metinlerinde Farsça kökenli "*rah*" kelimesi de bu anlamda kullanılmıştır (Öngören, 2011). Tarikatların kökeni Asr-ı Saadet'e dayandırılmaktadır. Hz. Muhammed'in ortaya koyduğu yol "*Tarikat-ı Muhammediyye*" olarak adlandırılmıştır. Dört halife dönemine atfen Bekriyye, Ömeriyye, Osmaniyye ve Aleviyye gibi tarikat isimleri ortaya çıkmış; bunlardan bazıları günümüze kadar ulaşmıştır. Bu tarikatlardan biri olan Kadiriyye tarikatının kurucusu Abdulkadir Geylani, 1077 yılında Gilan'da doğmuştur (Korkusuz, 1995). Tam adı Muhyiddin Ebu Muhammed Abdulkadir bin Ebi Salih Musa el-Geylani el-Hanbeli'dir (Gürer, 1997). Kadiriyye, İslam dünyasında en yaygın tarikatlardan biri olup, bu yaygınlığın Geylani'nin vefatından sonra çocuklarının onun ilmî mirasını sürdürmesine bağlı olduğu düşünülmektedir (Azamat, 2001).

İcazet kelimesi ise "*izin vermek, onaylamak, geçerli kılmak*" gibi anlamlara gelmektedir. Bir âlimin bilgisini öğrencisine aktarması ve bunu belgelendirmesi anlamında kullanılan icazet, Osmanlı ve diğer İslam ülkelerinde eğitimini başarıyla tamamlayan kişilere verilen yazılı belgeyi ifade etmektedir. Bu belgeye "*icazetname*" adı verilmektedir. Bilinen ilk icazetnamenin İmam Şafii'nin talebesi Rebi' b. Süleyman el-Muradi için yazıldığı bilinmektedir (Akpınar, 2000).

Bu çalışmanın amacı, Şanlıurfa Arkeoloji Müzesi'nde bulunan ve literatürde daha önce tanımlanmamış olan tarikat (sufi) ve icazet mühürlerini tipolojik ve stilistik açıdan inceleyerek Osmanlı mühür sınıflandırmasına yeni bir katkı sunmaktır. Bu mühürlerin üzerinde yer alan bilgiler dikkate alındığında yapımında kullanılan malzeme, yazı türü, süsleme ve yapım teknikleri bakımından dönemin tipolojik özelliklerini taşıdığı görülmektedir. Fakat kullanım amacı bakımından Osmanlı dönemi mühürlerinden farklı olduğunu ve bundan sonra yapılacak çalışmalara kaynak sağlayacak ünik bir konu olduğunu göstermektedir. Bu mühürlerin diğer mühürlerden farkı, kullanım amacıdır. Osmanlı dönemi mühürleri kullanım amaçlarına göre incelendiğinde zat (şahıs) mühürlerinin üzerinde mührün ait olduğu kişinin ismi yazmaktadır. Bazı zat (şahıs) mühür örneklerinde şahsın adının yanında babasının adı ve esseyid, abduhu, şeyh vb. unvanlarda

yazmaktadır. Zat (şahıs) mühürleri Osmanlı döneminde halkın şahsi mühürleridir. Resmi (kurum) mühürlerde ilgili kurumun adı ve bazen de kurum ismi ile birlikte mühürün tahsis edildiği şahsın ismi yazmaktadır. Resmi mühürler ise Osmanlı devletinde resmi kurum ve kuruluşlarda kullanılmaktaydı. Tılsım mühür ise zat (şahıs) ve resmi (kurum) mühürler gibi resmi işlerde kullanılmayan üzerinde tılsımların, vefklerin ve duaların kazındığı mühürlerdir. Tarikat (sufi) mührü olarak ayrı başlıkta gruplandırılan bu mührün üzerinde Abdulkadir Geylani ve babasının ismi geçmesine rağmen Osmanlı dönemi mühür tipolojisi bakımından incelendiğinde Abdulkadir Geylani'ye ait olmadığı görülmektedir. Osmanlı döneminde Kadiriyye tarikatının Urfa'daki Ubeydî koluna ait olduğu düşünülen mührün üzerinde tarikat veya tarikata bağlı kolun ismi yer almamaktadır. Mührün üzerinde herhangi bir resmi kurum ismi yer almadığından resmi (kurum) mühür tipolojine göre değerlendirilmemiştir. Abdulkadir Geylani'ye övgülerin olduğu mühür tipolojik olarak ele alındığında ve dönemin mühür türleri ile karşılaştırıldığında tılsım mühürlere benzediği görülmektedir. Fakat yapılan incelemelerde üzerinde tılsım mühür örnekleri gibi herhangi bir vefk, tılsım veya dua görülmediği tespit edilmiştir. Bu değerlendirmeler göz önüne alındığında bir şahsa veya kuruma ait olmadığı ve tılsım mühür örneklerine tipolojik olarak benzemediği için tarikat (sufi) mührü olarak yeni bir başlık altında açıklanması gerekmektedir. İcazet mührü başlığı altında yeni bir mühür türü olarak ele alınan mühründe ise zat (şahıs) ismi geçmektedir. Mührün üzerinde ismi geçen şahsa ait olsa da kullanım amacı bakımından zat (şahıs) mührü özelliği taşımamaktadır. Bu mühür dini, eğitim ve sanat alanında uzmanlaşan kişilere verilen icazetnamelere basılmıştır. İcazetnamelere basılan mühür örneklerinde genellikle icazetnameyi veren kişinin ismi yazmaktadır. İcazet mührü olarak tanımladığımız bu mührün özelliği ise bu mührün üzerinde her ne kadar zat (şahıs) ismi yer alsa da şahsi işlerde kullanılmamıştır. Ayrıca mührün üzerinde herhangi bir tarikat vb. kuruluşa ait bir isimde bulunmamıştır. Bu nedenlerden dolayı mühür ne zat (şahıs) nede resmi mühür tipolojisine uymamaktadır. Mührün orta kısmında "icazet mührü" yazması mühür sahibinin mührü günlük işlerde kullanmadığını göstermektedir. Ayrıca icazetnamelere basılan mühür örneklerinde "icazet mührü" ibaresine rastlanılmamıştır.

2. YÖNTEM

Şanlıurfa Arkeoloji Müzesi'nde mühür alanında yapılan ön incelemelerde 95 adet mühür örneğinin olduğu tespit edilmiştir. Bu mühürlerin fotoğraf çekimleri yapılmış ve ölçüleri alınmıştır. Ayrıca envanter defterlerinden mühürler ile ilgili gerekli bilgiler bulunmuştur. Bu veriler alındıktan sonra mühürler tipolojik açıdan sınıflandırılmıştır. Bu gruplandırma neticesinde mühürlerin Zat (şahıs), resmi (kurum) ve tılsım mühürler olduğu anlaşılmıştır. Müzede bulunan 95 adet mühür içerisinde sadece bu iki mührü çalışmamızın nedeni tipolojik açıdan değerlendirdiğimizde zat (şahıs), resmi (kurum) ve tılsım mühür örneklerinden farklı olarak yeni bir grup oluşturmalarıdır. Şanlıurfa Arkeoloji Müzesi'nde bulunan ve Osmanlı dönemine ait bu iki yeni mühür türü nitel araştırma yöntemi dikkate alınarak görsel analiz ilkeleri doğrultusunda değerlendirilmiştir. Her iki mührün dönem, malzeme, süsleme ve hat (yazı) özellikleri ele alınmıştır. Mühürlerin başlı yüzeyleri ile tutamaklarının çizimleri detaylı bir şekilde yapılmıştır. Bu veriler yorumlanarak dönemin mühür sanatı ile benzerlikleri ve farklılıkları ele alınmıştır. Tarikat (sufi) ve icazet mührü tipolojik olarak hem Şanlıurfa Arkeoloji Müzesi'nde bulunan örneklerle hem de bu alanda yapılan diğer bilimsel çalışmalarda yapılan örneklerle karşılaştırılmıştır.

3. BULGULAR VE YORUM

Şanlıurfa Arkeoloji Müzesi'nde bulunan iki yeni mühür türü Osmanlı dönemi mühür türleri ile yapımında kullanılan malzeme, süsleme ve hat (yazı) vb. özellikleri bakımından benzerlik göstermektedir. Bu iki mühür türünün yapımında kullanılan pirinç madeni, yazı türü olan sülüs baskı yüzeyinde bulunan kıvrık dal motifi ve tutamaklarında yer alan geometrik ve palmet süslemeler Osmanlı dönemi zat (şahıs), resmi (kurum) ve tılsım mühür örneklerinde karşımıza

çıkılmaktadır. Abdulkadir Geylani'ye övgülerin olduğu ilk mühür örneği tılsım mühür örneklerine benzetilmiştir. Fakat tılsım mühür örneklerinin tipolojik özellikleri ile karşılaştırıldığında tılsım mühür olmadığı anlaşılmıştır. Tılsım mühürlerin üzerinde Kur'an-ı Kerimden sureler, ebced takvimine göre tasarlanan vefkler, dualar vb. ifadeler yer almaktadır. İlk örnek olan tarikat (sufi) mühründe ise Abdulkadir Geylani'nin kimin oğlu olduğu, manevi gücü, vasıfları vb. özelliklerine değinilmiştir. İkinci mühür örneğinde ise zat (şahıs) ismi bulunmasına rağmen ortasında "icazet mührü" yazdığı görülmektedir. Bu ibare mührün zat (şahıs) mühründen ziyade eğitim, dini ve mesleki alanlarda uzmanlaşmış kişilere verilen bir mühür olduğunu göstermektedir. İcazetname örnekleri incelendiğinde üzerinde yer alan mühürlerin ya zat (şahıs) ya da resmi (kurum) mühürler olduğu görülmektedir.



Fotoğraf 1: Enver Beşinci, “Gani Ömerzâde Mahmud Efendi'nin icâzetnâmesi”, 2026, (URL-1)



Fotoğraf 2: Enver Beşinci, “Tıp icâzetnâmesi”,2026, (URL-2)



Fotoğraf 3: Şerife Tali, *Tılsım mühür*, 2014, (URL-3)



Fotoğraf 4: Şerife Tali, *Tılsım mühür*, 2014, (URL-4)



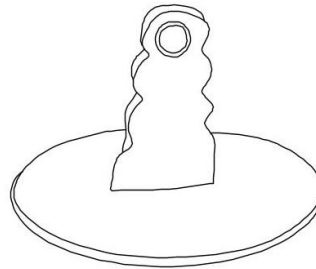
Fotoğraf 5: Şerife Tali, *Zat (şahıs) mührü*, 2013, (URL-5) **Fotoğraf 6:** Şerife Tali, *Resmi (kurum) mührü*, 2013, (URL-6)

3.1. Tarikat (Sufi) Mührü



Fotoğraf 7: a-b: Murat Çabaz, *Tarikat (Sufi) mührü*, Şanlıurfa Arkeoloji Müzesi, 2022, (Kişisel arşiv)

Ölçü / Ağırlık : Y: 3,25 cm Ç: 4,98 cm A: 44.2 g



Çizim 1: a-b: Tarikat (Sufi) Mührün Baskı Yüzeyi ve Tutamağı

Tanım: 1828 envanter numarası ile kayıtlı olan mührü, satın alma yoluyla müzeye kazandırılmıştır. Sağlam bir tutamağa sahip olan tarikat (sufi) mührünün baskı yüzeyi, büyük bir madalyonla çevrelenmiştir. Madalyon içerisinde sülüs hatla “Sultan ibn-i Sultan Bâzî Abdulkadir-i Geylânî, Kandîl-i Nûrânî, Sahibü'l-Sırrı'l-Bürhânî, İbn-i Musa, Ceng-i Devrânî, Sene” ibareleri yer

almaktadır. Bu ifadeler; “nurlu kandil, ilahî sırrın ve kesin delilin sahibi, Musa’nın oğlu, devrin savaşçısı” anlamlarına gelmektedir. Ayrıca bu ibarelerin, şahsın yüceliğini, rehberliğini, hakikat sırrına vakıf oluşunu ve zamanın zorlukları karşısındaki manevî gücünü ifade ettiği anlaşılmaktadır. Mührün Abdulkadir Geylani’ye atıfta bulunan bu yönüyle Kadiri dergâhlarında kullanıldığı düşünülmektedir. Şanlıurfa Arkeoloji Müzesi’nde bulunan bu eserin, Osmanlı döneminde Kadiriyye tarikatının Urfa’daki Ubeydî koluna ait olduğu değerlendirilmektedir. Dairesel formlu olan mührün baskı yüzeyinde herhangi bir süsleme unsuruna yer verilmemiştir. Ancak üzerindeki yazı kuşağı, eserin tarikat (sufi) mührü olduğunu açıkça göstermektedir. Döküm ve kazıma teknikleri kullanılarak üretilen eserin, müze kayıtlarında bronz olarak belirtilmesine rağmen yapılan incelemeler sonucunda pirinçten imal edildiği tespit edilmiştir. Mührün baskı yüzeyi ile tutamağı tek parça hâlinde döküm tekniğiyle oluşturulmuştur. Tutamak kısmı ise dışa doğru kıvrılan hatlarla şekillendirilmiş geometrik süslemelerden meydana gelmektedir.

3.2. İcazet Mührü



Fotoğraf 8: a-b: Murat Çabaz, *İcazet mührü*, Şanlıurfa Arkeoloji Müzesi, 2022, (Kişisel arşiv)

Ölçü / Ağırlık : Y: 3,06 cm Ç: 3,06 cm A: 14.2 g



Çizim 2: a-b: İcazet Mührün Baskı Yüzeyi ve Tutamağı

Tanım: 468 envanter numarası ile kayıtlı olan mühr, 17.09.1973 tarihinde satın alma yoluyla müzeye kazandırılmıştır. Günümüze sağlam bir şekilde ulaşan daire formlu, tutamaklı damga mührün baskı yüzeyinin ortasında yer alan madalyonda sülüs hatla “İcazet Mührü (1) 340 (M. 1921–1922)” ibaresi bulunmaktadır. Madalyonun çevresinde ise “Feyzullah bin es-Seyyid Harami veledin ...(?) mukaddemi” şeklinde bir yazı kuşağı yer almaktadır. Bu yazı kuşağı, iki adet kıvrık dal motifi ile bölümlere ayrılmıştır. Döküm, kazıma ve ajur teknikleri kullanılarak üretilen eser pirinç malzemeden yapılmıştır. İcazet mührünün baskı yüzeyi ile tutamağı tek parça hâlinde döküm

teknîğiyle oluşturulmuştur. Mührün tutamağı stilize palmet formunda olup uç kısmında üç adet dairesel ip deliği bulunmaktadır.

4. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Şanlıurfa Arkeoloji Müzesi envanterinde yer alan 95 mühür içerisinde bu iki mühürün seçilmesinin temel nedeni, literatüre kazandırılan iki yeni mühür türünü temsil etmeleridir. Değerlendirmeye alınan bu mühürler; kullanım amacı, malzeme, form, yapım teknikleri, süsleme, hat çeşidi ve ait oldukları dönem açısından incelenmiştir. Mühürlerden biri tarikat (sufi), diğeri ise icazet mührüdür. Tarikat (sufi) mühründe tarih bulunmazken, icazet mührünün orta kısmında H. 1340 (M. 1921–1922) tarihi yer almaktadır. Bu durum, icazet mührünün Osmanlı Devleti'nin son dönemlerine, yani 20. yüzyıla ait olduğunu göstermektedir. Tarikat (sufi) mühründe tarih bulunmamasıyla birlikte, üslup ve teknik özellikleri dikkate alındığında onun da 20. yüzyıla ait olduğu düşünülmektedir. Her iki mühürü kazıyan hakaklara dair herhangi bir bilgiye ulaşılamamıştır. Baskı yüzeylerinde yer adı bulunmamasıyla birlikte, eserlerin Urfa yöresine ait olduğu tahmin edilmektedir. Yapım teknikleri açısından değerlendirildiğinde, her iki mühürün de döküm ve kazıma teknikleriyle üretildiği görülmektedir. İcazet mührünün tutamak kısmında ayrıca ajur tekniği kullanılmıştır. Süsleme bakımından ise tarikat (sufi) mührünün baskı yüzeyinde herhangi bir bezeme bulunmazken, icazet mühründe kıvrık dal motifleri yer almaktadır. Osmanlı mühürlerinde tutamaklar da süsleme açısından önem taşımaktadır. Bu bağlamda tarikat (sufi) mührünün tutamağı, kıvrım hatlardan oluşan geometrik bir düzen sergilemektedir. İcazet mührünün tutamağı ise Osmanlı döneminde yaygın olarak kullanılan palmet motifi formundadır. Her iki mühürün baskı yüzeyleri daire formunda olup, yazı kuşaklarının oluşturulmasında sülüs hat kullanılmıştır. Ayrıca mühürlerin her ikisinin de pirinç malzemeden üretildiği tespit edilmiştir.

Sonuç olarak, Şanlıurfa Arkeoloji Müzesi'nde bulunan Osmanlı dönemi mühürleri arasında kullanım amaçları bakımından iki yeni mühür türü belirlenmiştir. Bu mühürler, literatürde yer alan zat (şahıs), resmî (kurum) ve tılsım mühürlerinden farklılık göstermektedir. Zat (şahıs), resmî (kurum) ve tılsım mühürlerine müze koleksiyonlarında sıklıkla rastlanmasına rağmen, tarikat (sufi) ve icazet mühürleri bilimsel çalışmalarda ilk kez tespit edilmiştir. Bu mühürler; malzeme, dönem, yapım teknikleri, hat sanatı ve süsleme özellikleri bakımından Osmanlı mühür geleneğine bağlı kalmakla birlikte, işlevsel açıdan özgün nitelikler taşımaktadır. Tarikat (sufi) mührü, İslam dünyasında önemli bir etkiye sahip olan ve özellikle tasavvuf geleneğinde iz bırakan Abdulkadir Geylani'ye övgü içermesi bakımından bu alanda kazanmış ilk örnek olma özelliği taşımaktadır. Osmanlı mühür örneklerinde tarikatlara ve onların mensuplarına ait zat (şahıs) ve resmî (kurum) mühürleri görülmekle birlikte, doğrudan övgü amacıyla hazırlanmış bir tarikat mührüne daha önce rastlanmamıştır. Benzer şekilde, dinî, ilmî ve sanatsal alanlarda uzmanlaşan kişilere verilen icazetnamelerde genellikle şahıs veya kurum mühürleri kullanılmıştır. Ancak üzerinde doğrudan “icazet mührü” ibaresi bulunan bir mühür örneği literatürde yer almamaktadır. Bu yönüyle “icazet mührü” ifadesi, ilk kez Şanlıurfa Arkeoloji Müzesi'ndeki bu örnek üzerinden bilimsel çalışmalara kazandırılmıştır.

Teşekkür

Bu makale Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinatörlüğü tarafından SDK-2023-10591 nolu proje ile desteklenen “Güneydoğu Anadolu Bölgesi Müzelerinde Bulunan Osmanlı Dönemi Mühürlerinden Örnekler” adlı doktora tezinden üretilmiştir. Desteklerinden dolayı Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinatörlüğü'ne teşekkür ederiz.

Etik Komite Onayı: Araştırma etik kurul onayı gerektirmemektedir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Yazar Katkıları: Fikir-M.Ç.; Tasarım- M.Ç.; Denetleme- M.Ç, E.Ç.; Kaynaklar- M.Ç.; Veri Toplanması ve/veya İşlemesi- M.Ç.; Analiz ve/veya Yorum- M.Ç, E.Ç.; Literatür Taraması- M.Ç.; Yazıyı Yazan- M.Ç.; Eleştirel İnceleme- M.Ç, E.Ç.; Diğer-M.Ç.

Çıkar Çatışması: Yazarların çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Finansal Destek: Bu araştırma Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinatörlüğü tarafından desteklenmiştir.

Yapay Zekâ Kullanımı Beyanı: Çalışmanın yazım sürecinde dil düzenlemesi amacıyla üretken yapay zekâ (ChatGpt) araçlarından sınırlı ölçüde yararlanılmıştır. Araştırmanın bilimsel içeriği, analizleri ve yorumları tamamen yazarlara aittir.

Lisans Bilgisi: Bu eser, Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı (CC BY 4.0) ile lisanslanmıştır.

Ethics Committee Approval: The study doesn't require approval from an ethics committee,

Peer Review: External, independent.

Author Contributions: Concept-M.Ç.; Design- M.Ç.; Supervision- M.Ç, E.Ç.; Resources- M.Ç.; Data Collection and/or Processing- M.Ç.; Analysis and/or Interpretation- M.Ç, E.Ç.; Literature Review- M.Ç.; Authorship- M.Ç.; Critical Review- M.Ç, E.Ç.; Other-M.Ç.

Conflict of Interest: The authors declare no conflict of interest.

Financial Support: This research was supported by the Scientific Research Projects Coordination Office of Van Yüzüncü Yıl University.

Artificial Intelligence Use Statement: Generative artificial intelligence (ChatGPT) tools were used to a limited extent during the writing process of this study for language editing purposes. The scientific content, analyses, and interpretations of this study are entirely the authors' own.

License Information: This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0).

KAYNAKÇA

- Acar, M. Ş. (2015). Osmanlı'da günlük yaşam nesnelere. M. Ş. Acar, *Tilsimlerin gizemleri* (s. 77-99) içinde. Yem Yayınları.
- Akpınar, C. (2000). *İcazet. Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* içinde (Cilt. 21, s. 393-400). Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi.
- Azamat, N. (2001). *Kadiriyye. Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* içinde (Cilt. 24, s. 131-136). Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi.
- Babayar, G., & Habibullayev, A. (2019). Batı Köktürk kağanlığının hakimiyet simgeleri: damga ve mühür. *Türk Dünyası Araştırmaları Dergisi*, 122(240), 25-54.
- Bal, N. (2008). *Osmanlıca bahriye mühür ve damga koleksiyonu* (Cilt I-2). Deniz Basımevi Müdürlüğü.
- Güney, A. (2014). *Anadolu'da başlangıcından mö ı. binin sonuna kadar hayvan biçimli damga mühürler* (Tez No. 366452) [Yüksek lisans tezi. Ankara Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Gürer, D. (1997). *Abdülkadir Geylani ve kadiriyye'nin kolları* (Tez No. 61743) [Doktora tezi. Marmara Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.

Korkusuz, M. Ş. (1995). *Gavs-ül Azam Seyyid Abdülkadir Geylani ve kadiri tarikatı*. Menzil Yayınevi.

Kuşoğlu, M. Z. (1994). *Dünya sanatımız-kültürümüz*. Ötüken Neşriyat A.Ş.

Nakipoğlu, G. (2000). Topkapı Sarayı. Nakipoğlu, G, *Mühürler* (s. 274-283) içinde. Akbank Kültür ve Sanat.

Oruç, Z. (2017). Selçuklularda bir hâkimiyet alâmeti olan mühür-yüzük ve kullanımını üzerine bir değerlendirme. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 10(54), 340-349.

Öngören, R. (2011). *Tarikat. Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* içinde, 40. Sayı (Cilt 40, s. 95-105). Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi.

Özbilgen, E. (1992). Osmanlı mühür kültürü ve mühür kitabeleri edebiyatı. *Dergah Edebiyat Sanat Kültür Dergisi*, 34 (Cilt 3), 17-18.

Şehsuvaroğlu, H. Y. (2017). Eski Türk sanatları (tarihi sohbetler). Şehsuvaroğlu, H. Y, *Mühürçülük sanatımıza dair* (s. 110-113) içinde. TBMM Basımevi.

Tali, Ş. (2013). Kayseri etnografya müzesi'nde bulunan osmanlı dönemi mühürleri üzerine bir değerlendirme. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6(27), 520-543.

Uzunçarşılı, İ. H. (1940). Osmanlı devleti zamanında kullanılmış olan bazı mühürler hakkında bir tetkik. *Belleten*, 4(16), s. 495-544.

Uzunçarşılı, İ. H. (1959). *Topkapı Sarayı müzesi mühürler seksiyonu rehberi*. Topkapı Müzesi Yayınları.

Görsel Kaynakçası

Url-1: Beşinci, E. (1865-1866). *Gani Ömerzâde Mahmud Efendi'nin icâzetnâmesi*. [Fotoğraf 1], <https://www.icazettendiplomaya.com/mezuniyetbelgeleri/1015/tip-icazetleri>.

Url-2: Beşinci, E. (1895). *Tip icâzetnâmesi*. [Fotoğraf 2], <https://www.icazettendiplomaya.com/galeri>.

Url-3: Tali, Ş. (2014). *Tılsım Mühür*. [Fotoğraf 3], https://turkishstudies.net/turkishstudies?mod=makale_tr_ozet&makale_id=17413.

Url-4: Tali, Ş. (2014). *Tılsım Mühür*. [Fotoğraf 4]. https://turkishstudies.net/turkishstudies?mod=makale_tr_ozet&makale_id=17413

Url-5: Tali, Ş. (2013). *Zat (şahıs) Mührü*. [Fotoğraf 5]. <https://www.sosyalarastirmalar.com/archive/jisr-volume-6-issue-27-year-2013.html>

Url-6: Tali, Ş. (2013). *Resmi (kurum) Mühür*. [Fotoğraf 6]. <https://www.sosyalarastirmalar.com/archive/jisr-volume-6-issue-27-year-2013.html>

Çabaz, M. (2025, 7a-b). *Tarikat (Sufi) Mührü*. [Fotoğraf 7]. Kişisel arşiv

Çabaz, M. (2025, 8a-b). *İcazet Mührü*. [Fotoğraf 8]. Kişisel arşiv

EXTENDED ABSTRACT

Aim: This study aims to examine two newly identified seal types from the Ottoman Period, preserved in the Şanlıurfa Archaeology Museum, in terms of their chronological context, design features, equipment, production techniques, script types, and formal characteristics.

Method: The two newly identified seal types were analyzed in light of previous scientific studies conducted in this field. The decorative elements on the printing surfaces and handles of the seals were examined, and their similarities and differences with known decorative features of Ottoman Period seals were evaluated. Furthermore, production techniques, materials (metals), and script types particularly those reflecting the subtleties of calligraphy were assessed through a comparative methodological framework based on existing literature.

Findings: The two Ottoman Period seals examined in this study display the following characteristics:

- Metal materials were used in their production.
- Inscription bands were present on their printing surfaces.
- The seals were produced using casting, engraving, and openwork techniques.
- Decorative elements were observed on both the printing surfaces and the handles.

Conclusion and Discussion: These two seal types, identified in the Şanlıurfa Archaeology Museum and dated to the Ottoman Period, were evaluated within the framework of art historical methodology and existing scholarly literature on seals. The analyses indicate that these seals conform to the general characteristics of Ottoman seal-making traditions, particularly in terms of casting and engraving techniques. The handles were additionally shaped using the openwork technique. Both seals possess circular printing surfaces, a form that is relatively uncommon in Ottoman seal examples. The inscriptions on these surfaces were executed in Thuluth script, one of the most frequently preferred calligraphic styles in seal engraving. The ijazah seal is distinguished by the presence of curved vegetal (branch) motifs separating the inscription bands. In contrast, the mystic (order) seal does not exhibit clearly defined printing divisions. The metal used in both examples (brass) is consistent with materials commonly employed in personal, official (institutional), and talismanic seals. In terms of production techniques, form, script, materials, and equipment, both seals adhere to the established Ottoman sealing tradition. However, what distinguishes these examples is their introduction into the literature as new categories. Traditionally, Ottoman seals have been classified into three groups: personal (person), official (institutional), and talismanic seals. One of the seals examined in this study is identified as a mystic (order) seal containing expressions of praise for Abdulkadir Geylani. Although it may initially resemble talismanic seals, comparative analysis demonstrates that it differs significantly. Talismanic seals typically include Quranic verses, names of angels, or protective invocations, whereas the mystic seal emphasizes the spiritual authority, guidance, and reverence attributed to Abdulkadir Geylani. The second example, the ijazah seal, is associated with certificates granted to individuals who successfully complete religious, educational, or artistic training. Traditionally, such certificates bear the personal or institutional seals of the issuer. However, the distinguishing feature of this example is the direct inscription “ijazah seal” on its surface, without reference to a specific individual or institution. These findings suggest that Ottoman Period seals should be reconsidered within a broader classification framework, expanding from three to five categories by including Sufi (order) and ijazah seals as distinct types.

Çağdaş Tekstil Sanatında Özgün Panolar

Özet

Bu çalışma, Türkiye’de tekstil sanayiinin tarihsel gelişimi, tasarım süreçleri, sanat eğitimi ve özgün uygulamalar bağlamında yaşanan dönüşümleri incelemeyi amaçlamaktadır. Araştırmanın temel konusu, geleneksel el sanatlarından endüstriyel üretime ve günümüzde dijital tasarım uygulamalarına kadar uzanan sürecin ekonomik, kültürel ve eğitimsel boyutlarının birlikte değerlendirilmesidir. Çalışmada literatür taramaları, tarihsel veriler ve uygulamalı pano tasarım örnekleri kullanılmış olup, hem Türkiye’nin sanayileşme sürecine hem de tekstil tasarımındaki yaratıcı yöntemlerin etkisine odaklanılmıştır. Bu bağlamda, araştırmada geliştirilen özgün pano tasarımları, çalışmanın yönetsel boyutunu somutlaştırmakta ve teorik bilgilerin görsel bir anlatım ile desteklenmesini sağlamaktadır. Her tasarım, geleneksel motiflerden esinlenmiş olup, rumi, hatai, penç ve hançer yaprakları gibi süsleme unsurlarıyla çağdaş bir yorum kazanmıştır. Böylece hem geçmişin estetik değerleri hem de modern tasarım anlayışı bir araya getirilmiştir. Araştırmada yer alan dört özgün pano tasarımı, 50x70 cm ölçülerinde kadife paspartu üzerine uygulanmış ve raporlama tekniğiyle tasarlanmıştır. Bu tasarımlar, hem boş ve dolu alanların dengeli kullanımını hem de renk geçişleriyle kadife yüzeyde derinlik ve görsel hareket sağlamayı amaçlamıştır. Araştırmanın bulguları, Türkiye’de tekstil sanayii ve tasarım eğitiminde önemli bir değişim ve gelişim sürecinin yaşandığını göstermektedir. Geleneksel tekniklerin modern üretim ve dijital tasarım yöntemleriyle bütünleşmesi, kültürel mirasın korunmasına, bireysel yaratıcılığın geliştirilmesine ve ekonomik kalkınmanın desteklenmesine katkı sağlamaktadır. Hazırlanan pano tasarımları, biçim, renk ve boşluk kullanımının bilinçli bir düzenleme ile estetik bir bütünlük oluşturduğunu ortaya koymuştur. Bu bağlamda, çalışmanın görsel materyalleri, araştırmanın akademik ve pratik değerini güçlendirmekte ve Türkiye’de tekstil tasarımının güncel uygulamalarını somutlaştırmaktadır. Sonuç olarak, araştırma, tekstil tasarımının hem kültürel değerlerin korunması hem de modern tasarım anlayışının geliştirilmesi açısından kritik bir rol oynadığını göstermektedir.

Anahtar Kelimeler: Tekstil, tasarım, sanayii, sanat, pano.

Original Panels in Contemporary Textile Art

Abstract

This study aims to examine the transformations experienced within the context of the historical development of the textile industry in Turkey, design processes, art education, and unique applications. The research's primary focus is a joint evaluation of the economic, cultural, and educational dimensions of the process, extending from traditional handicrafts to industrial production and current digital design

¹ Öğretmen, Milli Eğitim Bakanlığı, mehmetkahta0225@hotmail.com, Orcid: 0000-0002-2441-5687

applications. The study utilizes literature reviews, historical data, and practical panel design examples, focusing on both Turkey's industrialization process and the impact of creative methods in textile design. In this context, the original panel designs developed in the study embody the study's methodological dimension and support theoretical knowledge with visual narrative. Each design, inspired by traditional motifs, is given a contemporary interpretation through decorative elements such as rumi, hatai, penç, and dagger leaves. This brings together both the aesthetic values of the past and the modern design approach. The four original panel designs included in the study were applied to 50x70 cm velvet mats and designed using the reporting technique. These designs aimed to balance the use of empty and filled spaces, while also creating depth and visual movement on the velvet surface through color transitions. The findings of the research demonstrate that the textile industry and design education in Turkey are undergoing significant change and development. The integration of traditional techniques with modern production and digital design methods contributes to the preservation of cultural heritage, the development of individual creativity, and the support of economic development. The prepared panel designs demonstrate that the conscious arrangement of form, color, and space creates an aesthetic unity. In this context, the study's visual materials strengthen the academic and practical value of the research and embody contemporary textile design practices in Turkey. Ultimately, the research demonstrates that textile design plays a critical role in both preserving cultural values and developing a modern design approach.

Keywords: Textile, design, industry, art, panel.

GİRİŞ

Sanat ve tasarım, tarih boyunca insanın kendini ifade etme biçimi ve toplumsal çevresini yorumlama aracı olarak önemli bir rol oynamıştır. Sanatçılar, kişisel estetik anlayışlarını ve kültürel birikimlerini eserlerine yansıtarak hem bireysel hem de toplumsal söylemin taşıyıcısı olmuşlardır (Şam, 1997). Bu bağlamda, tasarımın temel amacı yalnızca görsel bir estetik sunmak değil, aynı zamanda işlevsellik ve yaratıcılığı bir araya getirerek izleyici ya da kullanıcı ile etkileşim sağlamaktır (Bevlin, 1977). Tekstil tasarımı, bu etkileşim sürecinde hem sanatsal hem de işlevsel boyutları bir arada sunan disiplinlerden biri olarak öne çıkmaktadır. Tarihsel süreç içerisinde, dokuma ve örme tekniklerinden dijital tasarım uygulamalarına kadar uzanan geniş bir yelpazede gelişen tekstil tasarımı, her dönemde kültürel ve teknolojik değişimlerin etkisiyle dönüşüm geçirmiştir (Ergür, 2002; Wilson, 2001).

Tekstil sektörü, Anadolu coğrafyasında en eski ekonomik faaliyetlerden biri olarak tarih boyunca önemli bir rol oynamıştır. Bölgede dokuma ve dokumacılık faaliyetlerinin kökeni İlk Çağ uygarlıklarına kadar uzanmakla birlikte, Anadolu'da dokumacılığın sistematik ve gelişmiş bir biçimde ilerlemesi esas olarak Selçuklu döneminde gerçekleşmiştir. Bu dönemde üretilen pamuklu ve ipekli dokumalar, sadece yerel kullanım için değil, aynı zamanda dönemin ticaret ağlarında da değerli birer ürün olarak ön plana çıkmıştır. Selçuklu dokumacılık geleneği, tasarım ve teknik açıdan zengin bir miras bırakmış; motifler, renk tercihleri ve dokuma teknikleri sonraki dönemlerde Osmanlı dokumacılığına ilham kaynağı olmuştur. Osmanlı döneminde dokumacılık, Selçuklu mirasının yeniden değerlendirilmesi ve merkezi yönetim ile teşvik edilen üretim politikaları sayesinde daha da gelişmiştir. 13. yüzyıldan itibaren Anadolu'da üretilen pamuklu ve ipekli dokumalar, dönemin ekonomik ve kültürel ilişkilerinin bir parçası olarak dünyanın farklı bölgelerine ihraç edilmeye başlanmıştır. Bu süreçte, Denizli, Adana, Bursa gibi şehirler pamuk ve ipek üretiminde öne çıkarak önemli dokumacılık merkezleri hâline gelmiş, yerel üretim kapasitesini ve ticari ağı genişletmiştir. Pamuklu ve ipekli dokumaların yanı sıra, yün, kenevir ve keten dokumacılığı da farklı coğrafi bölgelerde faaliyet göstermiş ve Osmanlı dokumacılığının çeşitlenmesine ve gelişmesine katkı sağlamıştır. Bu bağlamda Anadolu dokumacılığı, hem teknik hem de estetik açıdan kültürel bir birikimi yansıtan ve ekonomik hayatın önemli bir bileşeni olan bir sanayi kolu olarak öne çıkmaktadır (Yıldız, 1989).

Renk, malzeme ve teknik seçimi, tekstil tasarımının en belirleyici unsurları arasında yer almakta; tasarımın karakterini, sezonun ruhunu ve koleksiyonun özgünlüğünü biçimlendirmektedir (Jones, 2009). Malzeme olarak kadife paspartu, zengin dokusu ve derin renk etkisi ile tasarımcıya estetik açıdan sınırsız bir ifade alanı sunmakta, aynı zamanda tasarımın üç boyutlu algısını

güçlendirmektedir. Tekstil tasarım sürecinde yaratıcılık ve işlevsellik, yalnızca bireysel estetik anlayışla sınırlı kalmayıp kullanıcı ihtiyaçlarını ve pazarın beklentilerini karşılayacak biçimde yapılandırılmaktadır (Önlü, 2010:88). Bu bağlamda, tasarımcıların malzeme ve teknik bilgisi, tasarımın estetik ve işlevsel performansını doğrudan etkilemektedir (Çakar, Kişoğlu ve Bayraktar, 2003).

Bu çalışma, kadife paspartu üzerine dört özgün tasarımın üretim sürecini ve yaratıcı yaklaşımlarını inceleyen bir uygulama çalışması olarak özgün bir nitelik taşımaktadır. Araştırmanın amacı, tasarım sürecinin aşamalarını, malzeme ve renk seçimindeki karar mekanizmalarını ortaya koymak ve estetik ile işlevselliğin bir arada nasıl kurgulandığını göstermektir. Çalışmanın sonucunda, kadife paspartu malzemesinin sunduğu görsel ve dokunsal olanakların, tasarımcı yaratıcılığıyla nasıl bütünleştiği, özgün ve işlevsel tasarımların ortaya çıkış süreciyle birlikte değerlendirilecektir. Bu bağlamda araştırma, hem tasarım eğitimi hem de uygulamalı tasarım pratiğine katkı sağlayacak nitelikte bir yol haritası sunmaktadır.

YÖNTEM

Bu çalışma, kadife paspartu üzerine gerçekleştirilen dört özgün tasarımın üretim sürecini inceleyen bir uygulama çalışmasıdır ve nitel araştırma yaklaşımı temel alınarak yürütülmüştür. Araştırmanın ilk aşamasında, tekstil tasarımı, malzeme seçimi, renk kullanımı ve yaratıcı süreçler gibi konularda kapsamlı bir literatür taraması yapılmıştır. Bu literatür taraması, tasarımın estetik ve işlevsel boyutlarının belirlenmesine ve araştırmacının kendi uygulama sürecinde sağlam bir kuramsal temel oluşturmasına olanak sağlamıştır. Literatürden elde edilen bilgiler doğrultusunda, kadife paspartu malzemesinin özellikleri, dokusu, renk etkileşimi ve kullanım olanakları detaylı olarak incelenmiştir. Araştırmanın uygulama aşamasında dört özgün tasarımın konseptleri oluşturulmuş, her tasarım için renk paleti, desen düzenlemeleri ve teknik uygulama planları belirlenmiştir. Daha sonra bu tasarımlar, kadife paspartu üzerine uygulanmış ve pano formunda prototipler hazırlanmıştır. Tasarım sürecinde malzeme seçiminden teknik uygulamaya kadar panolar ayrıntılı şekilde tablolarda belirtilmiş, tasarımların estetik ve işlevsel performansları gözlemlenmiş ve değerlendirilmiştir.

Çalışmada geliştirilen pano tasarımları yalnızca sanatsal birer yüzey düzenlemesi olarak değil, aynı zamanda tekstil tasarımında kullanılabilir modüler desen örnekleri olarak ele alınmıştır. Tasarımlar, kadife yüzey üzerinde uygulanmış olsa da moda aksesuarlarında, ev tekstili ürünlerinde (yastık kılıfı, perde bordürü, duvar paneli), kumaş yüzeyi baskılarında ve dijital tekstil baskı tekniklerinde kullanılabilecek raportlu desen altlıkları niteliğindedir. Bu yönüyle çalışmalar, tezhip sanatının estetik anlayışını tekstil yüzey tasarımına uyarlayan çağdaş yaklaşımları temsil etmektedir. Dolayısıyla bu panolar, nihai ürün olarak kadife paspartu üzerinde yer alsa da geliştirdikleri motif, renk ve kompozisyon düzenleri tekstil tasarımında işlevsel olarak kullanılabilir niteliktedir.

Ayrıca, tasarım sürecinde ortaya çıkan sorunlar ve çözüm yolları kaydedilmiş, uygulamalı süreçler nitel veri olarak analiz edilmiştir. Bu yöntem, araştırmanın hem kuramsal hem de uygulamalı boyutunu bütüncül bir biçimde ele almayı mümkün kılmıştır.

BULGULAR VE YORUM

Avrupa'da Tekstil Tarihine Kısa Bakış

Sanat, insanlık tarihi boyunca bireyin kendini ifade etme biçimi ve evrensel bir anlatım yöntemi olarak ortaya çıkmıştır. Sanatçılar, toplumsal ve kültürel bağlam içerisinde, kendi iç dünyalarının yanı sıra çevrelerinde gözlemledikleri toplumsal değerleri ve duyguları eserlerine yansıtarak hem bireysel hem de toplumsal bir tercümanlık rolü üstlenmişlerdir (Şam, 1997). Bu bağlamda sanat, sadece estetik bir ifade aracı değil, aynı zamanda insanın doğa ve çevre ile

kurduğu ilişkilerin, duygularının, düşüncelerinin çizgi, renk, biçim, ses, söz ve ritim gibi araçlarla somutlaştırıldığı ruhsal bir etkinlik olarak da tanımlanabilir (Artut, 2000).

İnsanlık tarihi boyunca ortaya çıkan sanat biçimleri, bu temel işlevleri doğrultusunda şekillenmiş ve kültürel bir aktarım aracı olmuştur. Bu aktarım, özellikle tekstil gibi uygulamalı sanat dallarında hem işlevsel hem de estetik boyutlarda kendini göstermektedir. Tekstil tasarımı, tarih boyunca sanatsal ifade ile işlevselliği bütünleştiren disiplinlerden biri olarak öne çıkmıştır. Tekstil ürünleri, hem günlük yaşamın vazgeçilmez parçalarını oluşturmuş hem de yaratıcılığın teknik bilgiyle birleştiği üretim süreçlerini içermiştir. Modern çağda, hızla değişen moda anlayışı, teknolojik gelişmeler ve kullanıcı talepleri doğrultusunda tekstil tasarımı, sürekli yenilenmeyi ve yaratıcı problem çözme becerilerini gerektiren bir süreç hâline gelmiştir. Tasarımcılar, kültürel araştırmalar, trend analizleri ve kişisel gözlemlerden edindikleri fikirleri, teknik bilgiyle harmanlayarak tekstil yüzeyinde hayata geçirmektedir. Bu süreçte ürünlerin estetik değerlerinin yanı sıra tüketici beklentilerini karşılama ve üretime uygun olması da büyük önem taşımaktadır (Atalayer, 2020). Tekstil, dar anlamda dokuma ve dokumacılık ile sınırlı olmasa da, örme, keçeleştirme ve çeşitli üretim yöntemlerini kapsayan geniş bir alanı ifade eder; elyafı ipliğe, kumaştan giysiye kadar tüm üretim sürecini içine alır. Uygulamalı bir sanat dalı olarak tekstil, zanaat, teknoloji, ekonomi ve toplumsal yaşamla sıkı bir ilişki içindedir. Bu bağlamda tekstil tasarımının tarihsel süreci, makineleşme ile birlikte zanaat el izlerinin azalmaya başladığı ve modern tasarım kavramının ortaya çıktığı Endüstri Devrimi sonrası dönemde ele alınmıştır (Ergür, 2002).

Endüstri Devrimi, 18. yüzyıl ortalarından itibaren, İngiltere’de başlayan ve hızla Avrupa’ya yayılan makineleşme süreci ile tekstil üretiminde köklü değişimler yaratmıştır. İngiltere, 19. yüzyılın ortalarına kadar dünyanın sanayi lideri konumunu sürdürmüştü ve “Dünyanın atölyesi” olarak anılmıştır (Güvenç, 1999; Günay, 2002). Bu dönemde, Edmund Cartwright’in 1786’da çözümlenen ipliklerinin yatay konumda olduğu ilk mekanik dokuma tezgâhının patentini alması ve ardından pamuk işleme sürecinde geliştirilen çırçır makineleri, üretimde devrim niteliğinde yenilikler sağlamıştır (Dölen, 1992). Fransa’da Joseph-Marie Jacquard tarafından geliştirilen Jakar tezgâhı, desenlerin dokumaya başlanmadan kartlar üzerinde hazırlanabilmesini mümkün kılmış ve karmaşık motiflerin, çiçekli desenlerin hızlı bir şekilde dokuma yüzeyine aktarılmasına olanak tanımıştır (Clarke, 2011). John Mercer’in pamuklu kumaşlarda parlak renk elde etmeye yarayan merserizasyon işlemi ise tekstil renklendirme tekniklerinde önemli bir dönüm noktası olarak kabul edilmektedir (Başer, 1998). Aynı dönemde Isaac Merritt Singer’in geliştirdiği dikiş makineleri hazır giyim endüstrisinin doğmasına zemin hazırlamıştır (Iwagami, 2002). 19. yüzyıl ortalarına kadar tekstilde boyama işlemleri genellikle bitkisel veya hayvansal kökenli boyarmaddelerle yapılırken, William Henry Perkin’in 1856’da sentetik boyarmadde olan anilin morunu geliştirmesi, tekstilde çarpıcı bir renk devrimi yaratmıştır (Dölen, 1992). 1884 yılında Hilaire de Chardonnet’in yapay ipek ipliği geliştirmesiyle tekstil endüstrisi, doğaya bağımlı hammaddelerden uzaklaşarak daha endüstriyel bir sürece girmiştir (Dölen, 1992).

Örme teknikleri de benzer bir şekilde makineleşme sürecine girmiştir. William Lee’nin 1589’da İngiltere’de yarı otomatik örgü makinesini geliştirmesiyle başlayan süreç, 1765’te Fransa’da tam otomatik hale gelmiş ve 19. yüzyılda yuvarlak örgü makineleri ve dikiş kapama makinelerinin seri üretimde kullanılmasına olanak sağlamıştır (Dölen, 1992). Örme tekniği, dokuma ile tasarlanması zor olan kumaşların üretimine imkân verdiği için tekstil endüstrisinde kritik bir konuma gelmiştir; ayrıca sentetik liflerin çeşitlendirilmesiyle örme endüstrisi, dokuma sektörüne rakip olarak yükselmiştir (Başer, 1998).

Anadolu’da Tekstil Tarihine Kısa Bakış

Tekstil sektörü, Anadolu’da tarih boyunca ekonomik yaşamın temel taşlarından biri olmuştur. Bölgede dokuma ve dokumacılık faaliyetlerinin kökeni İlk Çağ uygarlıklarına kadar uzanmakla birlikte, dokumacılığın asıl gelişimi Selçuklu döneminde başlamıştır. Bu dönemde Anadolu’da üretilen pamuklu ve ipekli dokumalar, ticaretin önemli öğelerinden biri haline gelmiş ve dönemin ekonomik yaşamında belirleyici bir rol oynamıştır. Osmanlı döneminde ise

dokumacılık, Selçuklu mirasının yeniden değerlendirilmesi ve teknik bilgi birikiminin aktarılmasıyla daha sistematik bir hâle gelmiştir. 13. yüzyıldan itibaren Anadolu'da üretilen pamuklu ve ipekli dokumalar sadece iç piyasada değil, dünyanın çeşitli bölgelerine ihraç edilmeye başlanmış, Denizli, Adana ve Bursa gibi şehirler dokumacılık alanında öne çıkarak önemli merkezler hâline gelmiştir. Pamuk ve ipek üretiminin yanı sıra yün, kenevir ve keten gibi farklı liflerin işlenmesi de imparatorluğun çeşitli bölgelerinde yaygınlaşmış ve Osmanlı dokumacılığının çeşitlenmesine katkı sağlamıştır (Pamuk, 2019).

Osmanlı ekonomisi, kuruluşundan son dönemine kadar temelde gıda ve tekstil üretimi üzerine inşa edilmiştir. Özellikle hammadde temini ve dokumacılığın Doğu kaynaklı olması, Batı'nın önemli bir tüketici konumunda bulunması ve ordunun ihtiyaçlarının karşılanabilmesi, Osmanlı dokumacılığının hem iç hem dış pazarda gelişmesine öncülük etmiştir. 18. yüzyıla kadar Osmanlı dokumacılığı, imparatorluk sınırları içinde hem iç talebi karşılayabilmiş hem de dış ülkelere ihracat imkânı sunmuştur. Ancak 18. yüzyılın sonlarında İngiltere'de başlayan ve kısa sürede diğer ticari ilişkide bulunduğu ülkeleri de etkileyen Sanayi Devrimi, Osmanlı dokumacılığı üzerinde büyük bir dönüşüm baskısı yaratmıştır. Fabrikalarda üretilen, daha ucuz ve seri tekstil ürünleri, atölyelerde geleneksel el tezgâhlarıyla üretim yapan Osmanlı dokumacılığının rekabet gücünü zayıflatmıştır. Bunun yanında kapitülasyonlar ve çeşitli ticari anlaşmalar Avrupa kökenli tekstil ürünlerinin Osmanlı pazarında yaygınlaşmasına neden olmuştur. 19. yüzyıla kadar Osmanlı kendi tekstil ihtiyacını karşılayabilirken, bu yüzyıldan itibaren iç piyasadaki talebin yaklaşık yüzde sekseni ithal edilen iplik ve kumaşla karşılanır hâle gelmiştir. Bu durum, geleneksel dokumacılığın dönüşümünü zorunlu kılmış ve Osmanlı tekstil sektöründe dışa bağımlılığı artırmıştır (Boratav, 2019).

1839 yılında Tanzimat Fermanı'nın ilanı ile Osmanlı İmparatorluğu'nda, öncelikle askeri ve idari alanlarda olmak üzere modernleşmeye yönelik kapsamlı reformlar başlatılmıştır. Bu dönemde, Avrupa sanayisinin yükselişi karşısında yerli üretimin gerilemesini önlemek ve özellikle modern ordunun ihtiyaçlarını karşılamak amacıyla devlet öncülüğünde fabrikalar kurma girişimleri artmıştır. Bu kapsamda Feshane, Basmahane ve Hereke gibi dokuma fabrikaları faaliyete geçirilmiştir. Fabrikaların kurulumu sırasında, Avrupa'dan teknolojiye dayalı makineler ithal edilmiş ve üretim süreçlerini yönetmek için yüksek ücretlerle mühendis ve teknik personel getirilmiştir. Ancak bu girişimler, Osmanlı sanayisinin dışa bağımlı bir yapıya sahip olmasına yol açmıştır. Bununla birlikte, devlet öncülüğünde kurulan fabrikaların yanında özel girişimciler tarafından da dokuma fabrikaları tesis edilmiştir. Kapitülasyonların sağladığı avantajlar, hammadde bolluğu, ucuz iş gücü ve geniş bir pazarın varlığı, Osmanlı topraklarını yabancı sermaye yatırımları için cazip kılmıştır. Sanayileşmeye yönelik bu girişimlere rağmen, kurulan fabrikaların büyük bir kısmı uzun süreli faaliyet gösterememiştir. Bunun temel nedenleri arasında Osmanlı sanayisinin teknik yetersizlikleri ve kapitülasyonlar aracılığıyla Avrupa tekstil ürünlerine sağlanan rekabet avantajları öne çıkmaktadır (Yılmaz, 2015).

20.yüzyıla gelindiğinde, Osmanlı İmparatorluğu'nda dokumacılık alanında faaliyet gösteren başlıca işletmeler arasında İstanbul Feshane, İzmit ve İslimye'deki Çuha Fabrikası, Hereke Fabrikası, Bursa Mensucat, Balıkesir Aba, Bursa İpek İpliği ve Bakırköy Bez Fabrikası (Basmahane) öne çıkmaktaydı. 1914 yılında başlayan I. Dünya Savaşı, Osmanlı'nın sanayileşme çabalarını ciddi şekilde aksatmış ve dokuma sanayii de bu olumsuz gelişmelerden etkilenmiştir. 1915 yılı verilerine göre toplam üretimin %82,3'ü gıda ve dokuma sanayinden sağlanmasına rağmen, pamuklu dokuma tüketiminin yalnızca %9,5'i yerli üretimle karşılanabilmiş, geri kalanı ise ithal edilen ürünlerle temin edilmiştir. Bu durum, Osmanlı'nın sanayileşme yönündeki girişimlerine rağmen kendi kendine yeterli bir sanayi üretimi gerçekleştiremediğini ve iç piyasanın büyük oranda ithalat yoluyla beslendiğini göstermektedir. Savaş yıllarında tarım arazileri, hayvan sürüleri ve teknik araç-gereçlerde yaşanan tahribat, tüm sanayi kollarında olduğu gibi dokuma sanayisinin de önemli ölçüde gerilemesine yol açmış, Osmanlı ekonomisinin sanayi temelli olmaktan uzak yapısını daha da belirgin hâle getirmiştir (Pamuk, 2019).

Çağdaş Tekstil Sanatında Özgün Panolar

Cumhuriyet'in ilanından kısa süre sonra, Türkiye'nin ekonomik bağımsızlığını sağlamak ve sanayileşmeyi başlatmak amacıyla İzmir İktisat Kongresi (1923) düzenlenmiş ve devletin özel sektörü teşvik etmesi benimsenmiştir. Bu kapsamda 1925 yılında Türkiye Sanayi ve Maadin Bankası kurulmuş; Feshane, Basmahane, Hereke İpekli ve Yünlü Dokuma ile Beykoz Deri ve Kundura Fabrikaları devralınmış ve özel sektöre aktarılması hedeflenmiştir. (Keyder, 1999). 1929 Krizi sonrası Türkiye'de devlet öncülüğünde korumacı ekonomi ve planlı sanayileşme politikası uygulanmaya başlanmıştır. 1933 yılında kurulan Sümerbank, Sanayi ve Kredi Bankası ile Devlet Sanayi Ofisi'nden devraldığı fabrikaları modernize etmiş ve yeni fabrikalar açmıştır. Sümerbank, Feshane, Bakırköy, Kayseri, Nazilli, Ereğli, Gemlik, Bursa ve Malatya'daki fabrikalar aracılığıyla tekstil üretimini artırmış ve yerli malların pazarlanması için mağazalar açmıştır (Kuruç, 1999).

1960'lardan itibaren devlet planlı sanayileşmeye geri dönmüş ve Devlet Planlama Teşkilatı aracılığıyla beş yıllık kalkınma planları uygulanmıştır. İthal ikameci sanayileşme kapsamında temel tüketim malları üretimine öncelik verilmiş; tekstil sektörü, işgücü yoğun ve basit teknoloji yapıyla öne çıkmıştır. Bursa OSB'nin kurulmasıyla küçük tekstil işletmeleri organize edilerek üretim verimliliği artırılmıştır. 1970'lerde sektör ihracatta öncü rol oynamış ve Sümerbank bünyesinde kurulan TEAM ve SAGEM aracılığıyla Ar-Ge ve teknik eğitim faaliyetleri yürütülmüştür. Dünya tekstil ticaretinde kota uygulamalarına rağmen Türkiye'nin tekstil ihracatı artış göstermiştir. 24 Ocak Kararları ve 12 Eylül dönemi ile ithal ikameci sanayileşme politikası son bulmuş, ihracata dayalı ve serbest piyasa odaklı ekonomi benimsenmiştir. Sümerbank'ın özelleştirilmesi ve devlet yatırımlarından çekilmesiyle özel sektör Batı ve çevre illerde yoğunlaşmıştır. Anadolu'da ise Denizli, Kahramanmaraş ve Gaziantep gibi şehirlerde emek yoğun tekstil yatırımları artmıştır. Bu gelişmeler, Türkiye'nin dışa açılma ve ihracata dayalı sanayileşme stratejisinde tekstil sektörünün öncü konumunu pekiştirmiştir (Kepenek, 1999).

Tekstil Tasarım Süreci

21.yüzyıl, gelişen bilgisayar ve bilişim teknolojileri ile Dijital Çağ olarak adlandırılmıştır. Küçülen teknolojik ürünler, bilgiye erişimi kolaylaştırmış ve küresel ölçekte hızlı değişim ve dönüşümlerin yaşanmasını sağlamıştır. 20. yüzyılın son çeyreğinde bilim ve teknoloji alanındaki gelişmeler, bugünün sanat ve tasarım dilinin temelini oluşturmuştur. Bununla birlikte, çevresel sorunlar, ekolojik tekstillere ve doğal boyamacılığa ilginin artmasına yol açmıştır. Bilgisayar destekli tasarım (CAD) ve üretim (CAM) sistemleri, üç boyutlu uzay kavramını iki boyutlu tasarım alanına aktararak yeni bir görsel estetik ortaya çıkarmıştır. Dijital baskı teknolojisi, desenlerin bilgisayar ortamında oluşturulup doğrudan baskı makinesine aktarılması ve mürekkebin kontrollü şekilde malzeme üzerine püskürtülmesi prensibi ile, tekstillerden PVC ve laminatlara kadar çok çeşitli yüzeylere uygulanabilmektedir (Özgüney ve İşmal, 2003). Bu teknolojik dönüşüm, tekstil tasarımında yaratıcılığı desteklerken, üretim süreçlerini de daha verimli ve sürdürülebilir hâle getirmiştir.

Tasarım, hem yaratıcılığı hem de problem çözme yetilerini bir araya getiren çok boyutlu bir süreç olarak değerlendirilebilir. Tasarım, yalnızca estetik kaygılarla sınırlı kalmayıp, belirli bir amaca hizmet eden düşüncelerin sistemli bir şekilde organize edilmesidir; malzeme, biçim ve işlevi bir araya getiren bütünlüklü bir yapıdır (Bevlin, 1977). Tasarlama eylemi sonucunda ortaya çıkan proje, çizim, maket ve benzeri ürünler, nihai yapıtın yönlendiricisi olarak sürecin temel taşlarını oluşturur (Sözen ve Tanyeli, 2003). Sanat yapıtlarında estetik ve özgünlük ön plana çıkarken, kullanım amaçlı ürünlerde, özellikle tekstil tasarımında işlevsellik, estetik değer kadar önemli bir kriterdir. Kullanım amacıyla seri üretim gerçekleştirilmedikçe, bu tür ürünler yalnızca estetik değeri yüksek bir sanat objesi niteliği taşır; işlevsellik boyutunu kazanamaz (Ergür, 1989).

Yaratıcılık, tasarım sürecinde ürünün başkalarının beğenisine göre değil, kendi içsel değerine dayanması gereken bir olgudur. Buradaki temel ölçüt, ürünün kendisidir; önemli olan tasarımcının kendi yaratıcı özünü doyuracak bir eser ortaya koyabilmesidir. Yaratıcılık, yeni ve geçerli fikirlerin üretildiği bir düşünce süreci olarak tanımlanabilir (Küçükerman, 1996). Bu bağlamda tasarımcılardan, belirli bir zaman diliminde özgün tasarımlar yaratmaları ve prototip aşamasındaki sorunlara yaratıcı çözümler sunmaları beklenir. Ürün yelpazesi oluşturulurken, sezonluk

koleksiyonların hazırlanması, üretim birimleriyle koordinasyon sağlanması ve müşteri geri bildirimleri doğrultusunda ürünlerin geliştirilmesi, tasarım sürecinin önemli adımlarıdır (Wilson, 2001).

Günümüz tasarım anlayışında, kullanıcı ihtiyaçlarına cevap verebilen standart ürünlerin tasarlanması ön plandadır. Bu yaklaşım, ilk bakışta yaratıcılığı kısıtlı gibi görünse de aksine tasarımcıya daha fazla sorumluluk yükler; çünkü tasarımcı hem seri üretime uygun hem de kullanıcıya kişisel seçim olanağı sunacak çözümler geliştirmek zorundadır. Bu süreçte tasarımcı, çevresine duyarlı ve gözlemci olmalı, yeni biçim ve simgeler keşfederek onlara anlam yüklemeli ve işlevsellik ile estetiği uyumlu hale getirmelidir. İşlevsel ürünlerde en iyi tasarımlar, genellikle doğrudan ihtiyaçtan doğar; yaratıcı süreç, estetik kaygılarla işlevselliği birbirine bağlayarak gelişir (Önlü, 2010).

Tekstil tasarımında yaratıcılık ve işlevselliğin temel belirleyicilerinden biri de ürünün ortaya çıkış koşullarıdır. Sosyal, kültürel ve doğal çevre, tasarımın yaratıcı ve işlevsel boyutlarını doğrudan etkiler. Tekstil, endüstriyel bir üretim alanı olmasına rağmen sanatsal yaratıların ürünüdür. Sanatsal yaratılar, düşünceyi somutlaştıran eylemler olarak, özgür ve kısıtlanmalardan uzak bir toplumsal ortamda gelişmelidir; aksi hâlde tasarımlar, baskıcı ve kısıtlayıcı yönetimlerin etkisiyle bağımlı, yönlendirilmiş ve tek tip olma riski taşır (Ergür, 1989). Tasarımcı, bir problemi tanımlayarak çözüm için gereklilikleri belirlemeli ve uygun yöntemleri geliştirmelidir. Yaratıcılık, süreç olarak ele alındığında nihai hedef, özgün bir ürünün ortaya çıkmasıdır. Bu sürecin temel aşamaları, ürünün tanımlanması, sınırların belirlenmesi, yeni fikirlerin üretilmesi ve tasarım fikrinin uygulanacağı yöntemlerin planlanmasını içerir (Çakar, Kişoğlu ve Bayraktar, 2003).

Tekstil tasarımında yaratıcılık ve işlevsellik, estetik ve teknik tasarımın üretim sürecine kadar geniş bir yelpazede kendini gösterir. Bilgi toplumuna geçişle birlikte yaratıcılığın boyutları artmış ve bilim ile teknolojiden faydalanılarak el becerisine dayanan geleneksel tekstil ürünlerinden, endüstriyel ürünlere geçiş sağlanmıştır. Tasarımcının bireyselliğine dayalı yaratıcılık, sıradan ve tekdüze tasarımların önüne geçerken, estetik işlev aracılığıyla tasarıma derinlik kazandırır. Bu süreç, desen tasarımıyla sınırlı kalmayıp, hammaddeden ipliğe, örgülendirmeden farklı dokulara, üretim biçimlerinden dokuma ve örme tekniklerine kadar geniş bir alanı kapsar. Ayrıca, yüzey baskı teknikleri ve bitim işlemleri de tasarımın işlevselliğini ve görsel çeşitliliğini artırır. Tasarımcı ve teknik ekipler arasındaki işbirliği, yeni malzeme ve tekniklerin keşfi, makinelerin kapasite artışı ve bilgisayar destekli tasarım sistemlerinin geliştirilmesi, tekstil tasarımında hem işlevsellik hem de estetik açıdan çok yönlülük sağlar. Günümüzde endüstriyel olarak üretilen tekstillerde çok amaçlılık ön plandadır; ürünler yalnızca fiziksel işlevlerini yerine getirmekle kalmayıp, estetik, toplumsal ve kültürel işlevlerini de yerine getirmek durumundadır. Bu nedenle yaratıcı süreç hem estetik hem de işlevsel ölçütleri bütünleştirerek, tasarımın kapsamını genişletmek zorundadır.

Tekstil Tasarımlarında Renk, Malzeme ve Teknik Seçimi

Renk, insanlık tarihinin en eski dönemlerinden itibaren toplumsal yaşamda önemli bir rol oynamış ve çoğu zaman sosyal statü ile doğrudan ilişkilendirilmiştir. İnsanlar, tarih boyunca renkleri yalnızca estetik bir tercih olarak değil, aynı zamanda kimlik, aidiyet ve mesaj iletme aracı olarak kullanmışlardır. Tekstil tasarım sürecinde renk, araştırma ve ilham kaynaklarının ardından gelen ve tasarımın temelini oluşturan ilk adımlardan biri olarak kabul edilmektedir. Renk, bir koleksiyonun karakterini, genel ruhunu ve sezonun atmosferini belirlemede kritik bir rol üstlenir; tasarımcının yaratıcılık sınırlarını zorlamasına ve koleksiyonun özgünlüğünü şekillendirmesine katkı sağlar. Tasarımcı, renk seçimini yaparken sınırsız bir ilham kaynağına sahiptir; doğadaki tonlardan, tabloların renk paletlerinden, geçmiş dönemlerin estetik anlayışlarından veya farklı kültürel referanslardan ilham alabilir. Bununla birlikte, renkler yalnızca görseelliği değil, sosyal ve kültürel anlamları da taşır. Örneğin, bazı renkler tarih boyunca belirli ritüel veya toplumsal değerlerle ilişkilendirilmiş, sembolik anlamlar kazanmıştır. Bu nedenle, tasarımcı renk paleti oluştururken hedef kitlenin, pazarın ve kullanım bağlamının özelliklerini titizlikle değerlendirmelidir (Jones, 2009).

Çağdaş Tekstil Sanatında Özgün Panolar

Renk seçimi ve palet oluşturma süreci, tasarımın yalnızca görsel estetiğini değil, aynı zamanda işlevselliğini de doğrudan etkiler. Tekstil ürünleri, kullanılacakları ortamın iklim koşulları, kullanım amacına uygunluğu, üretici firmanın maliyet politikaları ve hedef pazarın fiyat aralığı gibi pek çok faktöre bağlı olarak şekillenir. Tasarım süreci, bir ihtiyacın belirlenmesiyle başlar ve araştırma, fikir üretme, yeni bir tasarım geliştirme ve ortaya çıkabilecek sorunlara çözüm bulma adımları ile devam eder. Bu aşamaların her biri, belirlenen takvim ve bütçe doğrultusunda dikkatle yürütülmelidir; zira zaman ve mali kaynakların etkin yönetimi, tasarım sürecinin başarıyla tamamlanmasında kritik öneme sahiptir. Tasarımcılar, çoğu zaman eskiz hazırlamadan önce kumaş seçimi yapar; seçilen kumaşın doku ve görsel özellikleri, tasarımın nihai hâline yansıtılmak üzere eskiz sürecine dahil edilir. Kumaşın son şeklini tasarımcının zihninde canlandırması, tasarımın estetik ve işlevsel bütünlüğünü sağlamak açısından önemlidir. Kumaş seçimi, mevsimsel özellikler, talep edilen tarz ve silüet, hedef pazarın fiyat düzeyi ve renk paleti gibi kriterler dikkate alınarak yapılır. Ayrıca, üretim aşamasında numune üzerinde uygulanan renk kodları sayesinde kumaşın rengi değiştirilse de doku ve kalite özellikleri sabit kalır; bu da tasarımın teknik ve estetik bütünlüğünü korur (Wilson, 2001).

Tasarımcıların kumaş seçimi ve kullanımı konusunda yeterli tekstil bilgisine sahip olmaları gereklidir. Bir tasarımın doku ve yüzey özelliklerini doğru şekilde yansıtabilmesi, kullanılan lif türleri, dokuma ve örme teknikleri hakkında bilgi sahibi olmayı zorunlu kılar. Lifin yapısı, dokuma sıklığı, örgü tipi ve bitim işlemleri gibi teknik özellikler, tasarımın estetik ve işlevsel performansını doğrudan etkiler ve tasarımcının yaratıcılığını yönlendiren temel unsurlardandır (Çakar, Kişoğlu ve Bayraktar, 2003). Bu nedenle, tasarımcı yalnızca estetik bir bakış açısıyla değil, aynı zamanda malzemenin fiziksel ve teknik özelliklerini de göz önünde bulundurarak karar vermelidir.

Günümüzde, gelişmiş tasarım yazılımları ve CAD/CAM sistemleri, tekstil tasarımının boyutlarını önemli ölçüde genişletmiştir. Clo3, Bronzwear ve Optitex gibi üç boyutlu görselleştirme yeteneğine sahip programlar, tasarımcılara baskı, kalıp ve giysi parçalarını sanal ortamda modelleme olanağı sunar. Bu programlar, tasarım sürecinde zaman tasarrufu sağlamanın yanı sıra malzeme kullanımını optimize ederek sürdürülebilir tasarım uygulamalarını destekler. Üç boyutlu simülasyonlar, tasarımcının koleksiyonunu gerçeğe yakın bir biçimde görselleştirmesine, renklerin ve dokuların uyumunu test etmesine ve üretim aşamasına geçmeden önce gerekli değişiklikleri yapmasına olanak tanır. Böylelikle, modern tekstil tasarımı hem yaratıcı hem de işlevsel açıdan daha esnek ve etkili bir hâle gelmiştir (Jones, 2009).

Özgün Pano Tasarımları

Pano tasarımı, belirli bir yüzey üzerinde biçim, renk, doku ve motiflerin kompozisyon ilkeleri doğrultusunda düzenlenerek estetik bir bütünlük oluşturmasını amaçlayan yüzey tasarımı türüdür. Geleneksel Türk süsleme sanatlarında pano, mimari unsurların, tekstil yüzeylerinin ve dekoratif objelerin üzerinde yer alan düzenlemeleri ifade eder. Modern tekstil sanatında pano tasarımı, yalnızca dekoratif bir uygulama olmaktan çıkmış; tasarımcının biçimsel kararlarını, renk tercihlerini, malzeme kullanımını ve kültürel referanslarını bir arada yansıtan bağımsız bir sanat ürünü niteliği kazanmıştır. Dolayısıyla pano tasarımı gerek geleneksel motif dağarcığını koruyan gerekse çağdaş estetik anlayışı yorumlayan disiplinlerarası bir üretim alanıdır. Sanat ve tasarım, tarih boyunca iç içe geçmiş, birbirini sürekli olarak etkileyen ve dönüştüren iki yaratıcı alandır. Görsel ifade biçimleri açısından ortak bir estetik temele dayanan bu iki disiplin, insanlık tarihinin her döneminde birbirinden beslenmiş ve karşılıklı etkileşim içinde evrilmiştir. Sanat, duygusal ve düşünsel bir anlatım biçimi olarak, tasarıma ilham verirken; tasarım, sanatın somutlaşmış ve işlevsel hâlini yansıtır. Dolayısıyla sanat ve tasarım, birbirini dışlamaktan ziyade tamamlayan iki yönlü bir yaratıcılık alanı oluşturur. 19.yüzyılda modern modanın doğuşuyla birlikte, bu ilişki yeni bir boyut kazanmıştır. Moda tasarımcıları, yalnızca giysi üreten zanaatkarlar olarak değil, özgün düşüncelerini ve estetik bakış açılarını eserlerine yansıtan sanatçılar olarak görülmeye başlanmıştır. Bu dönüşüm hem dönemin sanat çevrelerinde hem de toplumsal algıda önemli bir değişimi beraberinde getirmiştir. Tasarımcıların kendilerini sanatçı olarak tanımlamaları, sanatla tasarım arasındaki sınırları bulanıklaştırmış; ortaya çıkan yeni anlayış, giysi tasarımını bir ifade biçimine

dönüştürmüştür (Özüdoğru, 2013). Böylece tekstil, yalnızca bir üretim alanı değil, aynı zamanda duygusal, estetik ve kültürel anlamlar taşıyan sanatsal bir ifade zemini hâline gelmiştir. 19.yüzyılın sonlarından itibaren bu iki alan arasındaki sınırların giderek erimesi, 20. yüzyılda neredeyse tamamen ortadan kalkmıştır. Özellikle 1960'lı yıllarda sanat dünyasında büyük yankı uyandıran Pop Art akımı, gündelik yaşam nesnelere sanatın merkezine taşımış ve sıradan malzemeleri estetik birer simgeye dönüştürmüştür. Bu yaklaşım, tekstil tasarımında da derin bir etki yaratmıştır. Kumaş desenlerinden moda illüstrasyonlarına kadar pek çok alanda Pop Art'ın canlı renkleri, grafiksel biçimleri ve ironik anlatımı kendini göstermiştir (Karoğlu ve Şenel, 2012). Bu dönem, sanatın tasarıma nüfuz ettiği ve tasarımın sanatın dilini kullandığı bir kırılma noktası olarak değerlendirilebilir. 1970'lerden itibaren tekstil alanı, yalnızca giyim veya üretim amaçlı değil, aynı zamanda sanatsal bir anlatım aracı olarak görülmeye başlanmıştır. Dokuma, baskı, nakış ve yüzey tasarımı gibi geleneksel teknikler, sanatçılar ve tasarımcılar tarafından özgün biçimde yorumlanmış; böylece tekstil sanatı kavramı ortaya çıkmıştır. Bu süreçte, tekstil materyalleri sanatçının duygularını, düşüncelerini ve toplumsal eleştirilerini ifade etmesinde güçlü bir araç hâline gelmiştir (Gür Üstüner, 2018). Günümüzde de sanat ve tasarım arasındaki bu dinamik ilişki, dijital teknolojilerin katkısıyla daha da çeşitlenmiş; sanal dokuma, akıllı tekstil ve sürdürülebilir tasarım gibi çağdaş yaklaşımlar aracılığıyla yeni bir evreye ulaşmıştır.

Günümüz tekstil sanatı, yalnızca kumaş üretimi veya giyim tasarımıyla sınırlı olmayan, sanat, teknoloji ve sürdürülebilirlik kavramlarını bir araya getiren çağdaş bir ifade biçimi olarak öne çıkmaktadır. Tekstil, artık yalnızca işlevsel bir malzeme değil; duygusal, kültürel ve çevresel anlamlar taşıyan güçlü bir sanat dili hâline gelmiştir. Çağdaş sanatçılar, dokuma, örme, baskı, keçe ve nakış gibi geleneksel teknikleri dijital baskı, lazer kesim, 3D örgü ve akıllı tekstil teknolojileriyle birleştirerek çok katmanlı eserler üretmektedir. Bu yaklaşımda amaç hem estetik hem de anlamsal bir derinlik yaratmak; sanat ile zanaat arasındaki sınırları kaldırarak tekstil malzemesini bir düşünce, bir duygunun ya da bir toplumsal mesajın taşıyıcısına dönüştürmektir.

Günümüz sanat anlayışında tekstil, sadece bir yüzey değil, sanatçının kimliğini, dünya görüşünü ve çevresel duyarlılığını ifade ettiği bir anlatım biçimidir. Sanatçılar, geri dönüştürülmüş kumaşlar ya da atık tekstil ürünleriyle çevre bilincine dikkat çekerken; kimlik, aidiyet, toplumsal cinsiyet ve göç gibi kavramları da tekstil aracılığıyla sorgulamaktadır. Bu durum, tekstil sanatını günümüz çağdaş sanat sahnesinde özgün bir konuma taşımaktadır.

Üniversitelerde yer alan tekstil tasarımı bölümleri, öğrencilerine hem sanatsal yaratıcılık hem de teknolojik üretim bilgisi kazandırmayı hedeflemektedir. Eğitim programlarında dokuma, örme, baskı ve yüzey tasarımı gibi temel uygulama alanlarının yanı sıra renk, kompozisyon, desen ve kumaş teknolojisi gibi teorik derslere de yer verilmektedir. Ayrıca dijital tasarım yazılımları, üç boyutlu modelleme programları ve sanal prototipleme yöntemleri aracılığıyla öğrencilerin çağın gerektirdiği teknik becerileri kazanmalarını sağlamaktadır. Türkiye'de Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Marmara Üniversitesi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Anadolu Üniversitesi, Hacettepe Üniversitesi ve İstanbul Teknik Üniversitesi gibi kurumlar bu alanda öncü nitelikte eğitim vermekte ve sektöre yenilikçi tasarımcılar kazandırmaktadır.

Günümüz tekstil tasarımlarında sürdürülebilirlik, yenilikçi malzeme kullanımı ve estetik değerler arasında bir denge kurma çabası dikkat çekmektedir. Doğal boyalar, geri dönüştürülmüş elyaflar ve çevre dostu üretim yöntemleri, tasarım sürecinin önemli bileşenleri hâline gelmiştir. Aynı zamanda, akıllı tekstillerin gelişimiyle birlikte ısı, ışık, ses ve hareket gibi dış etkenlere tepki veren sensörlü kumaşlar, moda, sağlık ve savunma gibi alanlarda yenilikçi kullanım örnekleri sunmaktadır. Dijital tasarım teknolojilerinin ilerlemesiyle desen ve yüzey tasarımları artık bilgisayar ortamında hazırlanmakta, sanal dokuma teknikleriyle üretim öncesi aşamada test edilmektedir.

Bu çalışmada, kadife paspartu üzerine dört özgün pano tasarımı hazırlanmıştır. Tasarımlar, Anadolu dokuma ve tezhip geleneğinden esinlenerek geliştirilmiş ve klasik motiflerin çağdaş yorumları olarak uygulanmıştır. Çalışmanın ilk aşamasında, Osmanlı ve Selçuklu dönemlerine ait motifler yazılı kaynaklardan incelenmiş, hatai, penç, rumi ve hançer yaprağı gibi süsleme

Çağdaş Tekstil Sanatında Özgün Panolar

unsurlarının biçimsel ve görsel özellikleri belirlenmiştir. Elde edilen veriler doğrultusunda motifler, tasarım kompozisyonlarına aktarılmak üzere sınıflandırılmış ve değerlendirilmiştir.

İkinci aşamada, dört tasarım 50x70 cm ölçülerinde kadife paspartu üzerine uygulanmıştır. Her tasarımda raporlama tekniği kullanılmış, motifler simetri, tekrar ve denge ilkelerine göre yerleştirilmiştir. Boyama aşamasında tezhip tekniklerinden yararlanılmış ve gümüş, bakır, sarı ve yeşil tonları tercih edilmiştir. Boyama aşamasında tezhip uygulamalarında sıklıkla kullanılan yıldız boyalar tercih edilmiştir. Yıldız, hakiki varakların ezilmesiyle elde edilen toz yıldızın arabi zamkı ve su ile karıştırılarak kıvamlı bir boya hâline getirilmesiyle hazırlanmıştır. Gümüş ve bakır etkileri için altın varak kırığı, gümüş yıldız ve bakır yıldız kullanılmış; sarı ve yeşil tonlar ise yıldızın farklı oranlarda renklendirilmesiyle elde edilmiştir. Yıldız boyanın yüksek parlaklık, ışık yansıtma ve yüzeyde kabartı etkisi oluşturma özellikleri sayesinde pano yüzeyinde derinlik artırılmıştır. Boya ince fırçalarla ardışık katmanlar hâlinde uygulanmış ve geleneksel tezhip tekniklerine uygun olarak parlatma aşamaları tamamlanmıştır. Bu sayede hem metalik bir görünüm hem de tezhip sanatına özgü estetik bütünlük sağlanmıştır. Zemin ve motif ilişkisi planlanmış, boş ve dolu alanlar tasarımın görsel etkisini artıracak şekilde düzenlenmiştir. Örneğin, şeritli ve göbekli tasarımda hatai ve penç motifleri bir dal üzerine yerleştirilmiş, aralarına hançer yaprakları eklenmiştir; sonsuzluk desenli tasarımda çift başlı kartal figürü merkezde konumlandırılmış ve etrafına rumi motifler yerleştirilmiştir; vazoda çiçekler tasarımında vazo rumi ve bitkisel süslemelerle oluşturulmuş ve dallardan çıkan motifler kompozisyona eklenmiştir.

Tasarım sürecinde, motiflerin yönü, kompozisyon içindeki boşluk ve doluluk dengesi ile renk geçişleri dikkate alınmıştır. Renk seçiminde sıcak ve soğuk tonlar dengeli biçimde kullanılmış, kadife yüzeyde derinlik ve görsel hareket oluşturulmuştur. Bu yaklaşım hem geleneksel motiflerin ritmini hem de modern estetik anlayışını yansıtacak şekilde uygulanmıştır. Hazırlanan tekstil tasarımları, biçim ve renk açısından incelendiğinde, geleneksel motif anlayışı ile çağdaş tasarım dili arasında dengeli bir bütünlük sağlandığı görülmektedir. Tasarımlarda geometrik düzenlemeler, şerit ve göbek kompozisyonları ile simetri ve ritim ilişkileri titizlikle değerlendirilmiş; motiflerin yönelişi ve yerleşimi, tasarımlarda hareket ve süreklilik duygusunu güçlendirecek biçimde düzenlenmiştir. Özellikle merkezde konumlandırılan motifler, tasarımların görsel ağırlık merkezini belirlemiş, çevresinde bırakılan boş alanlar ise figürlerin ön plana çıkmasını desteklemiştir. Boşluk ve doluluk arasındaki bu dengeli ilişki, geleneksel motif anlayışının ritmik yapısını yansıtırken aynı zamanda modern tasarım estetiğine de gönderme yapmaktadır. Böylelikle tasarımlar hem görsel bir denge hem de estetik bir hareketlilik sunmaktadır.

Renk çözümlenmesi açısından, tasarımlarda sıcak ve soğuk tonların dengeli bir biçimde kullanıldığı görülmektedir. Gümüş, sarı, bakır ve yeşil tonları, motiflerin hacmini ve görsel ağırlığını güçlendirirken; sarı yıldız gibi vurgular, motiflerin detaylarını ön plana çıkarmaktadır. Renk geçişlerinde yapılan yumuşak tonlamalar, yüzeyde derinlik etkisi oluşturarak tasarımların üç boyutlu algısını desteklemektedir. Bu yaklaşım, tekstil tasarımında düz yüzey etkisinin ötesinde görsel dinamizm yaratmakta ve motiflerin hareketini güçlendirmektedir.

Çalışma, tezhip sanatından esinlenmekte birlikte doğrudan bir tezhip uygulaması değildir. Tezhipteki altın yıldız, motif kurgusu ve ince işçilik yöntemleri bu çalışmada pano yüzey tasarımına uyarlanmış, ancak motiflerin düzenlenişi, renk kullanımı, yüzey bölümlendirmesi ve kompozisyon anlayışı geleneksel tezhip kurallarından ayrılarak tekstil tasarımına özgü bir tasarım dili oluşturulmuştur. Örneğin motifler, klasik tezhipteki simetrik örgüler yerine tekstil yüzeylerinde kullanılan ritim, tekrar ve modüler yapı anlayışıyla düzenlenmiş; yıldız uygulamaları dekoratif olmaktan ziyade yüzeyde doku ve derinlik oluşturan bir tasarım elemanı olarak değerlendirilmiştir. Bu nedenle çalışma, tezhip estetiğini çağdaş tekstil tasarımına uyarlayan bir köprü niteliğindedir.

Pano tasarımlarının kadife paspartu üzerinde uygulanması, çalışmaların yalnızca sergi amaçlı bir sanat üretimi olmadığını, aynı zamanda tekstil ürünlerinde kullanılabilecek yüzey tasarımlarının fiziksel bir prototipi olduğunu göstermektedir. Tasarımlar hem analog hem de dijital ortama


Çağdaş Tekstil Sanatında Özgün Panolar

aktarılabılır niteliktedir; bu nedenle farklı tekstil uygulamalarında (jakar dokuma, dijital baskı, nakış programı) kullanılabilmesi mümkündür.

Sonuç olarak, hazırlanan tekstil tasarımları yalnızca teknik bir üretim sürecinin ürünü olmayıp, biçim, renk ve boşluk gibi plastik unsurların bilinçli bir düzenleme ile estetik bir bütünlük oluşturduğu özgün eserler olarak ortaya çıkmıştır. Tasarımlarda geleneksel motifler çağdaş tasarım diliyle yorumlanmış ve modern estetik değerlerle harmanlanmıştır. Böylelikle çalışma, tekstil tasarım alanına özgün katkılar sunmakta ve motif geleneğinin güncel tasarım pratiği ile yeniden yorumlanmasına imkân tanımaktadır.

Yapılan özgün pano tasarımları Tablo 1’den Tablo 4’e kadar gösterilmiştir.

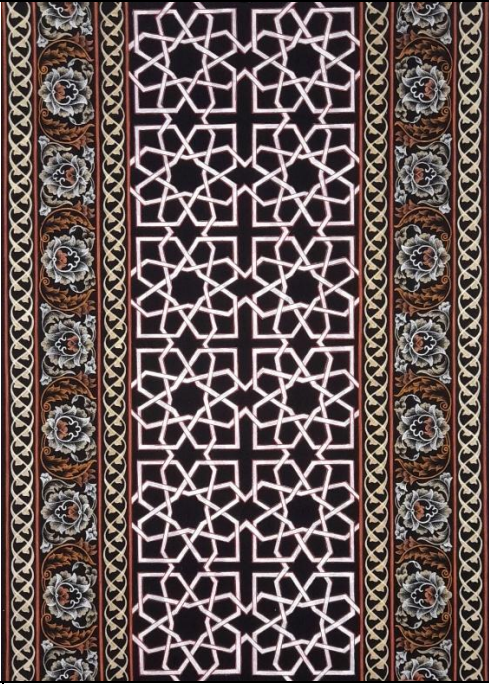
Tablo 1. “Gelenekselin İzinde Modern Dokunuş” Tasarımı

		
Tasarım	Mehmet Doğan	
Tarih	2025	
Kompozisyon	Şeritli ve göbekli	
Boyut	50x70 cm	
Motifler	Hatai, penç, hançer yaprağı, rumi ve geometrik motifler	
Renkler	Sarı, gümüş, yeşil, bakır	
Malzeme	Kadife paspartu, yıldız boyalar(Talens:800, 803, 805, 811)	
Açıklama	50x70 cm kadife paspartu üzerine hazırlanan bu pano, geleneksel süsleme sanatının motif zenginliğini çağdaş bir kompozisyon anlayışıyla birleştirmektedir. Eserin merkezinde yer alan şeritli ve göbekli yapı, raporlama tekniği ile düzenlenmiş olup, izleyiciye ritmik bir bütünlük hissi vermektedir. Şeritler boyunca bir dal üzerine yerleştirilen hatai ve penç motifleri, doğadan ilham alan zarif bir dengiyi temsil ederken; aralarına eklenen hançer yaprakları kompozisyona hareket kazandırmıştır. Tasarımın iki yanında simetrik biçimde sıralanan rumi motifleri, klasik Türk süsleme geleneğinin sürekliliğini yansıtmaktadır. Zeminde yer alan çift göbek formu, esere derinlik kazandırmış; göbek içlerinin yalnızca zemin kısmının boyanmasıyla motiflerin	

Çağdaş Tekstil Sanatında Özgün Panolar


	<p>yüzeyde belirginleşmesi sağlanmıştır. Arka planda kullanılan Erzurum Yakutiye Medresesi minaresindeki geometrik desenler, kültürel bir köprü görevi görerek eseri tarihî bir bağlama yerleştirmiştir.</p> <p>Boyama aşamasında tezhip tekniğinin uygulanması, eserin zarafetini artırmış; gümüş, sarı, yeşil ve bakır tonlarıyla oluşturulan renk armonisi hem sıcaklık hem de ihtişam hissi uyandırmıştır. Bu tasarım, Anadolu süsleme mirasının modern yorumuyla birleştiği, geçmişin estetik anlayışını günümüze taşıyan özgün bir çalışmadır.</p>
--	--

Tablo 2. “Geometrik Düzen ve Rumi Sentezi” Tasarımı

	
Tasarım	Mehmet Doğan
Tarih	2025
Kompozisyon	Şeritli
Boyut	50x70 cm
Motifler	Hatai, hançer yaprağı, rumi ve geometrik motifler
Renkler	Sarı, gümüş, yeşil, bakır
Malzeme	Kadife paspartu, yıldız boyalar(Talens:800, 803, 805, 811)
Açıklama	<p>50x70 cm kadife paspartu üzerine yapılan şeritli ve geometrik desenli tasarımda raporlama tekniği uygulanmıştır. Simetrik bir düzende hazırlanan çalışmada, geniş şeritte bir dal üzerine hatai motifleri sağ ve sol yönlerde bakacak şekilde yerleştirilmiştir. Aralarına hançer yaprağı motifiyle süsleme yapılmıştır. Kompozisyonun her iki tarafında yer alan ince şeritlerde ise üçlü dal üzerinde rumi motifleri sıralanmıştır. Zemin kısmında iç içe geçmiş geometrik desenler kullanılarak yüzeyde bir bütünlük oluşturulmuştur.</p> <p>Boyama aşamasında tezhip tekniği uygulanmış; renk seçiminde gümüş, sarı, yeşil ve bakır tonları tercih edilmiştir. Bu renkler hem motiflerin birbirinden ayrışmasını hem de kompozisyonun genelinde bir uyum yakalanmasını sağlamıştır. Tasarımın genelinde klasik motif anlayışı korunmuş, düzenleme ve renk seçimiyle geleneksel</p>

dokuma sanatının yüzeysel yorumu ortaya konulmuştur.

Tablo 3. “Sonsuzluk İçinde Selçuklu Motifi” Tasarımı

		
Tasarım	Mehmet Doğan	
Tarih	2025	
Kompozisyon	Sonsuzluk	
Boyut	50x70 cm	
Motifler	Çift başlı kartal, rumi ve geometrik motifler	
Renkler	Sarı, gümüş, yeşil, bakır	
Malzeme	Kadife paspartu, yıldız boyalar(Talens:800, 803, 805, 811)	
Açıklama	<p>50x70 cm kadife paspartu üzerine yapılan sonsuzluk desenli tasarımda raporlama tekniği uygulanmıştır. Kompozisyonun merkezinde, Selçuklu döneminin simgesi olan çift başlı kartal motifi yer almaktadır. Bu merkezî unsur, güç ve koruyuculuğun sembolü olarak tasarımın odak noktasını oluşturmaktadır. Kartalın etrafında, Selçuklu sekizgenini andıracak biçimde sekiz adet rumi motifi sıralanmıştır.</p> <p>Kompozisyon dışı doğru genişledikçe, rumiler birbirinden uzaklaşmakta ve aralarındaki boşluklarda bir dal üzerine sarı yıldız boyayla işlenmiş rumi motifleri yer almaktadır. Bu düzenleme hem Selçuklu sanatının simetrik yapısını hem de sonsuzluk fikrini vurgulamaktadır. Tezhip tekniğiyle boyanan tasarımda kullanılan sarı yıldız, kadife zemin üzerinde ışığı yansıtarak motiflerin belirginliğini artırmıştır. Tasarım genelinde Selçuklu estetik anlayışı çağdaş bir yüzey düzeniyle yorumlanmıştır.</p>	

Tablo 4. “Vazoda Hayat: Çiçek ve Motif Dengesi” Tasarımı

	
Tasarım	Mehmet Doğan
Tarih	2025
Kompozisyon	Tek raportlu pano
Boyut	50x70 cm
Motifler	Hatai, penç, hançer yaprağı, rumi ve geometrik motifler
Renkler	Sarı, gümüş, yeşil, bakır
Malzeme	Kadife paspartu, yıldız boyalar(Talens:800, 803, 805, 811)
Açıklama	<p>50x70 cm kadife paspartu üzerine yapılan kompozisyonda “vazoda çiçekler” teması işlenmiştir. Tasarımın merkezinde yer alan vazo, rumi ve bitkisel süsleme unsurlarıyla biçimlendirilmiştir. Vazonun gövdesinde kıvrımlı rumi motifleriyle birlikte zarif bitkisel detaylar yer almakta; bu durum esere klasik bir Osmanlı tezhip anlayışı kazandırmaktadır.</p> <p>Kompozisyonun zemin kısmı boyanmış, motifler ise boş bırakılarak yüzeyde derinlik ve ışık etkisi oluşturulmuştur. Vazonun içinden çıkan dallar üzerinde penç, hatai ve hançer yaprakları sıralanmıştır. Bu düzenleme, doğadaki canlılığın dengeli bir biçimde yüzeye aktarılmasını sağlamıştır. Motiflerin yerleşimi ve biçimsel uyumu, geleneksel Türk bezeme sanatlarının karakteristik özelliklerini yansıtmaktadır.</p>

TARTIŞMA SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu çalışma, kadife paspartu üzerine yapılan dört özgün tekstil tasarımının yaratım sürecini, kullanılan malzeme, renk ve tekniklerin tasarım üzerindeki etkilerini ortaya koymayı amaçlamıştır. Araştırma sürecinde, literatür taraması ile tekstil tasarımının tarihsel gelişimi, estetik ve işlevsellik boyutları detaylı bir şekilde incelenmiş, ardından uygulama aşamasında özgün pano tasarımları gerçekleştirilmiştir. Tasarım sürecinde dikkat edilen temel unsurlar; malzeme seçiminde kadife paspartunun sağladığı dokunsal ve görsel olanaklar, renk paletinin tasarımın karakterini

Çağdaş Tekstil Sanatında Özgün Panolar

belirlemedeki işlevi, teknik uygulamaların estetik ve yapısal bütünlük açısından sağladığı katkılar olarak belirlenmiştir. Bu bağlamda, her bir tasarımın yaratım süreci hem tasarımcının yaratıcılığını hem de teknik bilgisini bir arada kullanma yeteneğini ortaya koymuştur.

Çalışmanın bulguları, kadife paspartu malzemesinin sağladığı derin dokusal özelliklerin ve renk yoğunluğunun, tasarımların görsel etkisini güçlendirdiğini göstermektedir. Tasarımcıların renk ve dokuyu özgün biçimde harmanlayarak her bir panoya farklı bir karakter kazandırmaları, materyal ve yaratıcılığın etkileşiminin somut bir göstergesi olmuştur. Aynı zamanda, tasarım sürecinde estetik ve işlevselliğin dengelenmesi, her bir tasarımın sadece görsel açıdan değil, kullanım ve algı açısından da bütüncül bir deneyim sunmasını sağlamıştır. Bu durum, tekstil tasarımında işlevsellik ve yaratıcılığın birbirinden ayrılamayacak unsurlar olduğunu ve malzeme seçimlerinin tasarımın başarısında kritik rol oynadığını göstermektedir.

Araştırma ayrıca, uygulamalı tasarım çalışmalarının, teorik bilgilerin pratiğe dönüştürülmesinde önemli bir araç olduğunu ortaya koymuştur. Literatürdeki kuramsal bilgiler, kadife paspartu üzerine yapılan tasarımların planlanması, eskizlerin hazırlanması, malzeme ve renk seçimleri ile teknik uygulamaların kurgulanması aşamalarında rehberlik etmiştir. Bunun yanı sıra, tasarımcının yaratıcı süreci boyunca gözlem, deneme ve yanılma yoluyla geliştirdiği özgün yöntemler, uygulama çalışmasının temel değerini artırmıştır. Bu yaklaşım, özellikle öğrenci ve profesyonel tasarımcılar için tasarım pratiğine ilişkin zengin bir referans oluşturmaktadır.

Sonuç olarak, bu çalışma kadife paspartu üzerine yapılan dört özgün tasarımın hem estetik hem de teknik açıdan bütüncül bir değerlendirmesini sunmakta; tasarımların özgünlüğü, malzeme ve renk seçimindeki bilinçli tercihler, işlevsellik ile estetik arasındaki dengeyi koruma çabası ve yaratıcı sürecin planlı biçimde yürütülmesi çalışmanın temel katkılarını oluşturmaktadır. Araştırma, tekstil tasarımı alanında uygulamalı çalışmaların önemini vurgularken, malzeme, teknik ve yaratıcılık ilişkisini sistematik biçimde inceleyen nitelikli bir örnek teşkil etmektedir. Elde edilen bulgular, kadife paspartu ve benzeri malzemelerin kullanımının tasarımcıların yaratıcı potansiyelini artırmada etkili olduğunu gösterirken, aynı zamanda bu dört özgün tasarımın yalnızca pano çalışmalarıyla sınırlı kalmadığını, tekstil ürünlerinin hemen her kategorisine uyarlanabilecek esneklikte olduğunu ortaya koymaktadır. Raportlama tekniğine uygun yapıları sayesinde tasarımlar; yastık, döşemelik kumaş, şal, perde gibi modern tekstil ürünlerinde estetik ve özgün yüzey desenleri olarak kolaylıkla kullanılabilir; renk uyumu, dokusal bütünlük ve kompozisyon düzeni ise tasarımların dekoratif ve fonksiyonel amaçlarla çok yönlü kullanım potansiyelini güçlendirmektedir.

Etik Komite Onayı: Bu araştırma etik kurul onayı gerektirmemektedir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Yazar Katkıları: Fikir-M.D.; Tasarım- M.D.; Denetleme-M.D.; Kaynaklar-M.D.; Veri Toplanması ve/veya İşlemesi-M.D.; Analiz ve/veya Yorum-M.D.; Literatür Taraması-M.D.; Yazıyı Yazan-M.D.; Eleştirel İnceleme-M.D.; Diğer-M.D.

Çıkar Çatışması: Yazarın çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Finansal Destek: Bu araştırma herhangi bir finansman desteği almamıştır.

Yapay Zekâ Kullanımı Beyanı: Bu çalışma tamamen yazar tarafından üretilmiştir.

Lisans Bilgisi: Bu eser, Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı (CC BY 4.0) ile lisanslanmıştır.

Ethics Committee Approval: This research does not require ethics committee approval.

Peer Review: External independent.

Author Contributions: Concept-M.D.; Design-M.D.; Supervision-M.D.; Resources-M.D.; Data Collection and/or Processing-M.D.; Analysis and/or Interpretation-M.D.; Literature Search-M.D.; Writing-M.D.; Critical Review-M.D.; Other-M.D.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest.

Financial Support: This research did not receive any funding support.

Artificial Intelligence Use Statement: This work was produced entirely by the author.

License Information: This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0).

KAYNAKÇA

- Artut, K. (2000). *Sanat eğitimi kuramları ve yöntemleri*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Atalayer, G. (2020). Tekstil sanatları eğitiminde Bauhaus'un izleri üzerine. In A. Artun & E. Başer, G. (1998). *Dokuma tekniği ve sanatı cilt I*. İzmir: TMMOB Tekstil Mühendisleri Odası Yayınları.
- Bevlin, E. M. (1977). *Design through discovery*. New York, NY: Holt Rinehart and Winston.
- Boratav, K. (2019). *Türkiye iktisat tarihi* (24. baskı). İstanbul: İmge Kitabevi Yayınları.
- Dölen, E. (1992). *Tekstil tarihi*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Teknik Eğitim Fakültesi Yayınları.
- Çakar, G., Kişoğlu, S., & Bayraktar, F. (2003). *Temel tasarım bilgisi* (1. baskı). İstanbul: Ya-Pa Yayıncılık.
- Clarke, S. (2011). *Textile design*. London: Laurence King Publishing.
- Dölen, E. (1992). *Tekstil tarihi*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Teknik Eğitim Fakültesi Yayınları.
- Ergür, A. (1989, Mayıs 3–4). Tekstil tasarımında yaratıcılık. *Tekstilde Tasarım Sempozyumu*, İstanbul, 41–44.
- Ergür, A. (2002). *Tekstil terimleri sözlüğü*. İstanbul: Boğaziçi Yayınevi.
- Gökçen, A. M. (2020). Cumhuriyetten günümüze Türkiye'de iktisat politikaları ve ekonomik gelişme. In M. Zencirkıran (Ed.), *Dünden bugüne Türkiye'nin toplumsal yapısı* (7. baskı, s. 204). Bursa: Dora Yayınevi.
- Günay, D. (2002). Sanayi ve sanayi tarihi. *Mimar ve Mühendis Dergisi*, (31), 8–14.
- Yıldız, H. (2011). Türkiye'nin sanayileşmesinde dokuma sanayiinin yeri ve önemi. *İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi Mecmuası*, (47), 1-4.
- Güvenç, B. (1999). *İnsan ve kültür*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Çağdaş Tekstil Sanatında Özgün Panolar

- Gür Üstüner, S. (2018). *Türkiye’de tekstil sanatının bugünü*. Uluslararası Kültür, Sanat ve Toplum Sempozyumu, Van: Yüzüncü Yıl Üniversitesi.
- Iwagami, M. (2002). 19th century. In A. Fukai (Ed.), *The collection of the Kyoto Costume Institute Fashion: A history from the 18th to the 20th century* (pp. 149–330). Köln: Taschen.
- Jones, J. S. (2009). *Moda tasarımı* (H. Kılıç, Çev.). İstanbul: Güncel Yayıncılık.
- Keyder, C. (1999). İmalat sektörünün yapısı (1923–1929). In O. Baydar (Ed.), *75 yılda çarklardan çiplere* (s. 51). İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- Karoğlu H. ve Şenel E. (2012). Pop art ve moda etkileşimi. *The Journal of Academic Social Science Studies*. 5(8), 1423-44.
- Kepenek, Y. (1999). Türkiye’nin 1980 sonrası sanayileşme süreci. In O. Baydar (Ed.), *75 yılda çarklardan çiplere* (pp. 235–236). İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- Keyder, Ç. (1999). *Türkiye’de devlet ve sınıflar*. İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- Küçükerman, Ö. (1996). *Endüstri tasarımı / Endüstri için ürün tasarımında yaratıcılık*. İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları.
- Kuruç, B. (1999). 1930’ların sanayi hareketinde unutulmuş ve az bilinenler. In O. Baydar (Ed.), *75 yılda çarklardan çiplere* (s. 96). İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- Önlü, N. (2010). Tasarımda yaratıcılık ve işlevsellik: Tekstil tasarımındaki konumu. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 3(1), 88–102.
- Özgüney, A. T., & İşmal, Ö. E. (2003). *Tekstil dijital (Ink-jet) baskı teknolojisi: Temel ilkeleri ve gelişim süreci*. İzmir: Türk Tekstil Vakfı Yayınları.
- Özudođru, Ş. (2013). Modern sanat akımları ve moda. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 2 (6), 211-238.
- Pamuk, Ş. (2019). *Türkiye’nin 200 yıllık iktisadi tarihi* (10. baskı, s. 101). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Şam, A. (1997). *19. yüzyıldan günümüze değin yazmacılık sanatında etkiler* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Sözen, M., & Tanyeli, U. (2003). *Sanat kavram ve terimleri sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Wilson, J. (2001). *Handbook of textile design: Principles, processes and practice*. Cambridge: Woodhead Publishing Limited.
- Yıldız, H. (1989). *Türkiye’nin sanayileşmesinde dokuma sanayiinin yeri ve önemi*. *İstanbul İktisat Dergisi*, (3), 389–404.
- Yılmaz, G. (2015). *18. ve 19. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu’nda yerel tekstil üretiminden sanayileşmeye geçiş* (Yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, s. 98). İstanbul.

GÖRSEL KAYNAKÇA

Doğan, M. (2025). *Özgün tekstil panoları* (Fotoğraf). Mehmet Doğan kişisel arşivi

EXTENDED ABSTRACT

Aim: This study aims to examine the historical development of the textile industry and design processes in Turkey, the transformations experienced in the context of art education, and unique practices. The primary objective of the research is to holistically evaluate the economic, cultural, and educational dimensions of the process, extending from traditional handicrafts to industrial

production and today's digital design applications. The study aims to reveal the impact of Turkey's industrialization process on textile design and the importance of creative design methods in education and practice. In this context, another aim of the research is to demonstrate, through concrete examples, how traditional motifs and techniques can be integrated with contemporary design approaches.

Method: The research adopted a qualitative approach, employing literature review, historical data analysis, and applied design studies. Within the scope of the literature review, academic studies, reports, and industry data related to the textile industry and design education in Turkey were examined. Historical data analysis evaluated the historical development, production techniques, and cultural significance of traditional handicrafts and motifs. Furthermore, four unique panel designs developed in the research were considered as an application example that embodies the methodological dimension of the study. The designs were applied using the reporting technique on 50x70 cm velvet mats, each inspired by traditional motifs and given a contemporary visual interpretation. Throughout the design process, attention was paid to the balanced placement of empty and filled spaces using decorative elements such as rumi, hatai, penç, and dagger leaves, while color transitions created depth and visual movement on the velvet surface.

Findings: The research findings demonstrate that a significant transformation is taking place in the textile industry and design education in Turkey. The integration of traditional techniques with modern production and digital design methods contributes to the preservation of cultural heritage and the development of individual creativity. The findings revealed that the original panel designs are based on a conscious arrangement, both aesthetically and technically. The use of form, color, and space in the designs creates a balanced unity, while the combination of traditional motifs with contemporary interpretations supports a modern design approach. Furthermore, the applied methods used in the design process serve as an educational tool to develop the creative thinking skills of students and designers. This demonstrates that textile design is not only an economic production process but also a discipline with cultural and educational values.

Conclusion and Discussion: The research results reveal that textile design plays a critical role in preserving cultural values and developing a modern design approach. Combining traditional motifs with contemporary design methods contributes to the preservation of cultural heritage and the strengthening of individual creativity. Furthermore, the original panel designs provide valuable visual material from both academic and practical perspectives, embodying current textile design practices in Turkey. The study emphasizes the importance of integrating theoretical knowledge with practical work in textile design and suggests that design education programs should be developed to support this integration. In conclusion, the research demonstrates the feasibility of innovative and culturally rich approaches in the textile industry and design education in Turkey and serves as a guide for future design practices and educational models.

Mardin İli, Yeşilli ilçesi Bülbül (Benabil) Köyü Kiliseleri³

Özet

Bu çalışma, Mardin'in Yeşilli ilçesine bağlı Bülbül (Benabil) Köyü'nün tarihî ve kültürel dokusu içerisinde önemli bir yere sahip olan Hıristiyan dini mimarisini bütüncül bir yaklaşımla ele almayı amaçlamaktadır. Bülbül Köyü, Süryani Ortodoks, Katolik ve Protestan topluluklarının bir arada yaşadığı çok mezhepli bir toplumsal yapıya sahip olup, barındırdığı yapılar bu çeşitliliğin somut örneklerini teşkil etmektedir. Günümüze ulaşan bu yapılar, Geç Antik Çağ'dan Orta Çağ'a ve Osmanlı dönemine kadar uzanan çok katmanlı mimari süreç içerisinde biçimlenen ve yerel taş ustalığıyla süreklilik kazanan Mardin kırsal mimari karakterinin izlerini taşımaktadır. Bundan dolayı söz konusu yapıların mimari özelliklerinin, yerel mimari gelenek içindeki yerlerinin tespit edilmesi, yalnızca köyün tarihine değil, aynı zamanda Mardin ve çevresindeki dini mimari mirasın anlaşılmasına da katkı sağlamaktadır. Araştırma kapsamında incelenen yapılar; plan şemaları, taş işçiliği, malzeme kullanımı ve mimari düzenlemeleri bakımından erken dönemlere işaret etmekte; özellikle Süryani mimari geleneğinin köy ölçeğinde nasıl süreklilik kazandığını göstermektedir. Yapılarda inşa tarihine ilişkin herhangi bir kitabe rastlanmamasından dolayı dönemlendirme; mimari üslup analizi ve bölgedeki benzer örneklerle karşılaştırmalı değerlendirmeler yoluyla yapılmıştır. Çalışma, elde edilen bulgular doğrultusunda Bülbül Köyü'nün dini mimari mirasını yalnızca bireysel yapılar üzerinden değil, aynı zamanda köyün sosyal, kültürel ve tarihsel dönüşümü bağlamında değerlendirmektedir. Bu yaklaşım, kırsal yerleşimlerde inşa edilen Hıristiyan dini yapıların, kent merkezlerinde görülen örneklerle karşılaştırıldığında daha sade ancak bir o kadar özgün bir karakter taşıdığını göstermektedir. Ayrıca araştırma, Mardin kırsalında çeşitli inanç gruplarının bir arada bulunduğu yerleşimlerin mimari açıdan ne tür izler bıraktığını somutlaştırarak, bölgenin çok kültürlü yapısının küçük ölçekteki yansımalarını ortaya koymaktadır. Sonuç olarak, Bülbül (Benabil) Köyü'nde yer alan Hıristiyan dini mimarisine ait yapılar; tarihsel sürekliliği, mimari çeşitliliği ve toplumsal hafızayı yansıtmaları açısından önemli birer kültürel miras unsurudur. Bu araştırma, köyün mimari kimliğinin ve tarihsel konumunun daha net anlaşılmasına katkı sunduğu gibi, Mardin ve çevresindeki Hıristiyan dini mimari araştırmalarına da yeni bir perspektif kazandırmayı amaçlamaktadır. Çalışma, nitel araştırma yöntemi çerçevesinde saha verisi, mimari analiz ve karşılaştırmalı tipoloji yaklaşımının birlikte kullanıldığı bir metodolojiye dayanmaktadır. Veriler, 2023 yılı Tur Abdin

¹ Doç. Dr. Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, tahsinkorkut@hotmail.com, Orcid: 0000-0002-2888-662X

² Doktora Öğrencisi, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi ABD, Orcid:0009-0002-6762-0581

³ Bu çalışma, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinasyon Birimi tarafından desteklenen SBA-2023-10612 numaralı proje kapsamında hazırlanmış olup, desteklerinden dolayı teşekkür ederiz.

Mardin-Yeşilli Bülbül (Benabil) Köyü Kiliseleri

yüzey araştırması kapsamında Bülbül (Benabil) Köyü'nde gerçekleştirilen yerinde incelemelerden elde edilmiş; literatür destekli karşılaştırmalı analizlerle değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Hıristiyan, Süryani, Bülbül köyü, Kilise,

The Churches of Bülbül (Benabil) Village in Yeşilli, Mardin

Abstract

This study aims to examine the Christian religious architecture of Bülbül (Benabil) Village, located in the Yeşilli district of Mardin, within the context of its historical and cultural fabric, using a comprehensive approach. Bülbül Village has a multi-layered cultural structure where Syriac Orthodox, Catholic, and Protestant communities have coexisted, and the buildings it hosts represent tangible examples of this diversity. The surviving structures reflect both the religious diversity of the region and the continuity of rural Mardin architecture. Therefore, identifying the architectural features of these buildings and their place within the local architectural tradition contributes not only to understanding the village's history but also to the comprehension of the Christian architectural heritage in Mardin and its surroundings. The examined structures indicate earlier periods in terms of their floor plans, stone craftsmanship, material usage, and architectural arrangements; in particular, they demonstrate how the Syriac architectural tradition maintained continuity at the village scale. Since no inscriptions indicating construction dates were found in the buildings, their chronological assessment was carried out through architectural style analysis and comparative evaluations with similar regional examples. Based on the findings, the study evaluates the religious architectural heritage of Bülbül Village not only through individual buildings but also within the context of the village's social, cultural, and historical transformation. This approach shows that Christian religious buildings constructed in rural settlements exhibit a simpler yet equally distinctive character compared to examples found in urban centers. Moreover, the research illustrates the architectural traces left by settlements where different religious communities coexisted in rural Mardin, highlighting the micro-scale reflections of the region's multicultural structure. In conclusion, the Christian religious buildings of Bülbül (Benabil) Village are significant cultural heritage elements, reflecting historical continuity, architectural diversity, and collective memory. This study contributes to a clearer understanding of the village's architectural identity and historical position while providing a new perspective for Christian architectural research in Mardin and its surroundings. The study is based on a qualitative research methodology that integrates field data, architectural analysis, and a comparative typological approach. The data were obtained from in-situ investigations conducted in Bülbül (Benabil) Village the 2023 Tur Abdin survey, and were evaluated through literature-supported comparative analyses.

Key words: Christian, Assyrian, Bülbül village, Church

GİRİŞ

Mardin'in Yeşilli ilçesine bağlı Bülbül (Benabil) Köyü, tarih boyunca farklı uygarlıklar ve inanç gruplarının etkileşim alanı olan Tur Abdin bölgesinde konumlanmaktadır. Tur Abdin, coğrafi konumu ve stratejik geçitleri nedeniyle tarih öncesi yerleşimlerden itibaren önemini korumuş; MÖ 3. binyılda Sümer (yaklaşık MÖ 3000–2300) ve Akkad (MÖ 2334–2154) etkisi altına girmiş, ardından Hurri-Mitanni (MÖ 1500–1300) ve Orta/Geç Asur dönemlerinde (MÖ 1400–600) bölgesel bir merkez niteliği kazanmıştır. Pers hâkimiyeti (Ahamenişler, MÖ 550–330) sonrasında Hellenistik dönem (MÖ 330–150) ve Roma egemenliği (MÖ 1. yy – MS 395) ile siyasi süreklilik sürmüştür; Doğu Roma/ Bizans döneminde (MS 395–7. yy) ise bölge, Hıristiyanlığın kurumsallaşmasıyla birlikte yoğun bir manastır coğrafyasına dönüşmüştür. 7. yüzyıldan itibaren Emevî ve Abbâsî yönetimi altında kalan bölge, daha sonra Artuklu (12–13. yy), Zengî, Eyyûbî, İlhanlı ve Osmanlı dönemlerinde (16–20. yy başları) da önemini korumuş; özellikle Süryani Hıristiyan yerleşimleri bakımından kesintisiz bir dini merkez olma vasfını sürdürmüştür. (Palmer,

Mardin-Yeşilli Bülbül (Benabil) Köyü Kiliseleri

1990; Bell, 1982; Van de Mieroop, 2004). Bu bağlamda, bölge hem kırsal hem de kent merkezlerinde inşa edilen dini yapılar açısından zengin bir tarihsel ve mimari doku sunmaktadır.

Bülbül (Benabil) Köyü, yerleşim dokusunun korunmuş olması ve farklı mezheplerden dini yapıların bir arada bulunması ile Süryani dini mimarisinin kırsal örneklerini gözler önüne sermektedir. Köyde yer alan Mor Yakup, Mor Stefanos, Meryem Ana ve Mor Behnam Kaya Kilisesi gibi yapılar hem litürjik işlevleri hem de mimari düzenlemeleri ile bölgedeki Süryani geleneğinin devamlılığını yansıtmaktadır (Akyüz, 2002; Bilici, 2007). Bunun yanı sıra köyde bulunan Katolik ve Protestan kiliseleri, tarihsel süreçteki dini çeşitliliği ve kültürel etkileşimleri ortaya koyarak, kırsal yerleşimlerde farklı mezheplerin bir arada yaşamına dair önemli veriler sunmaktadır (Taberi, 1992).

Bu araştırma, Kültür ve Turizm Bakanlığı izinleriyle 2023 yılında Mardin’de sürdürdüğümüz Mardin ve Batman İlleri (Tur Abdin) Arkeolojik yüzey araştırması kapsamında Bülbül (Benabil) Köyü’nde elde edilen verilere dayanmaktadır (Korkut, vd 2023). Çalışma ayrıca, Bülbül (Benabil) Köyü’ndeki dini yapıların tarihsel, mimari ve toplumsal bağlamlarını belgelemeyi; bunun yanında Tur Abdin kırsal Süryani mimarisi ile yakın coğrafi ve kültürel etkileşim alanında yer alan komşu sanat çevreleri arasında sınırlı ve tipoloji temelli bir karşılaştırma sunmayı amaçlamaktadır. Bu bağlamda Kapadokya bölgesindeki kaya oyma kilise örnekleri, plan şeması ve litürjik mekân organizasyonu açısından analitik bir karşılaştırma amacıyla ele alınacaktır. Yapıların tipolojik düzeni, plan şeması, malzeme kullanımı ve litürjik özellikleri incelenerek, kırsal Süryani mimarisinin yerel adaptasyon biçimleri ve bölgesel karakteri ortaya konacaktır. Bu çalışma kapsamında, literatürde henüz ayrıntılı biçimde ele alınmamış olan Bülbül (Benabil) Köyü ölçeğinde, ulaşılan bulgular ışığında Süryani dini mimarisinin mimari ve üslupsal özelliklerinin tespit edilmesi amaçlanmaktadır.

YÖNTEM

Bu çalışma, nitel araştırma yöntemleri çerçevesinde tasarlanmış olup saha verisi, mimari analiz ve karşılaştırmalı tipoloji yaklaşımının birlikte kullanıldığı çok katmanlı bir metodolojiye dayanmaktadır. Araştırmanın temel verileri, 2023 yılında Kültür ve Turizm Bakanlığı izinleriyle yürütülen Mardin ve Batman illeri (Tur Abdin) arkeolojik yüzey araştırması kapsamında Bülbül (Benabil) Köyü’nde gerçekleştirilen yerinde incelemelerden elde edilmiştir.

Saha çalışmaları sırasında yapıların mevcut durumları belgelenmiş; plan şemaları, mekânsal organizasyonları, yapı teknikleri ve malzeme kullanımları yerinde gözlem, ölçüm ve fotoğraflama yöntemleriyle kayıt altına alınmıştır. Ayrıca, yapıların litürjik işlevleri ve kullanım biçimleri, mekânsal kurguları üzerinden değerlendirilmiş; apsis düzenlemeleri, naos-bema ilişkisi, giriş kurgusu ve ek mekânların organizasyonu gibi unsurlar analiz edilmiştir.

Elde edilen veriler, literatür taraması ile desteklenmiş; özellikle Tur Abdin bölgesi Süryani mimarisi üzerine yapılmış önceki çalışmalarla karşılaştırmalı olarak ele alınmıştır. Bu bağlamda, bölgedeki kırsal dini mimarinin karakteristik özelliklerinin belirlenmesi amacıyla tipolojik analiz yöntemi benimsenmiştir. Yapılar, plan tipleri, örtü sistemleri ve mekânsal organizasyonlarına göre sınıflandırılmıştır.

Karşılaştırmalı analiz kapsamında, benzer litürjik ihtiyaçlara cevap veren ancak farklı jeolojik ve kültürel koşullarda gelişmiş olan Kapadokya bölgesindeki kaya oyma kilise örnekleri değerlendirmeye dâhil edilmiştir. Bu karşılaştırma, özellikle plan şeması, mekân kullanımı ve litürjik düzenlemeler üzerinden yürütülmüş; iki bölge arasındaki benzerlikler ve farklılıklar analitik bir perspektifle ortaya konulmuştur.

Son olarak, elde edilen tüm bulgular tarihsel bağlam içerisinde yorumlanarak, Bülbül (Benabil) Köyü özelinde kırsal Süryani dini mimarisinin yerel biçimleri ve bölgesel karakteri ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Tur Abdin Bölgesinin Tarihi Coğrafyası

Mardin çevresindeki yükselti kuşağı, Doğu Anadolu platosu ile Güneydoğu Anadolu'nun daha alçak topoğrafyası arasında doğal bir geçiş hattı meydana getirmektedir. Doğuda Dicle Vadisi'nden başlayan ve batıda volkanik Karacadağ'a kadar uzanan bu alan, kireç taşından oluşmakta ve tarih boyunca farklı isimlerle anılmıştır. Klasik Çağ'da Masius, Orta Çağ'da Tur Abdin, Osmanlı Dönemi'nde ise Tur Nahiyesi olarak bilinmiştir (Palmer, 1990; Akyüz, 1998). Süryaniler tarafından hâlâ kullanılan Tur Abdin ismi, Andrew Palmer'a göre "Turo da" (Abode) ifadesinden türemiştir ve manastır hayatına dair anlam taşımaktadır. Gabriel Akyüz ise, Tur'un "dağ", Abdin'in "köle" anlamına geldiğini ve "Köleler Dağı" olarak Türkçeye çevrilebileceğini belirtir. Bölgede yerleşik putperest esir kafilesi ve Hristiyanlaşma sonrası manastır sayısındaki artış, bu ismin kullanımını güçlendirmiştir (Palmer, 1990; Akyüz, 1998).

Tur Abdin Bölgesi, günümüzde Türkiye'nin Güneydoğu Anadolu Bölgesi'nde yer almakta olup, ortalama yüksekliği 900-1300 m'dir ve kuzey-güney doğrultusunda yaklaşık 50 km, doğu-batı doğrultusunda 100 km'lik bir alanı kaplamaktadır (Bell, 1982). Kuzeyde Hasankeyf, kuzeydoğuda Siirt, doğuda Cizre, güneyde Nusaybin, batıda Mardin ve kuzeybatıda Savur çevresinde yer alan alanlar, Tur Abdin'in genel sınırlarını oluşturmaktadır. Yazılı belgeler, Tur Abdin Bölgesi'nin Asur döneminde stratejik bir yerleşim yeri olduğunu göstermektedir. Asurlular, Tur Abdin'i "Kasieri" olarak adlandırmıştır (Postgate, 1992: 78). Bölge, Sümer ve Akkad uygarlıklarının etkisi altında kalmış, daha sonra Hurileri ve Hurri-Mitanni Krallığı tarafından yerleşim görmüştür. Mitanniler, bölgeyi Hint-Avrupa kökenli bir yönetici tabaka ve Asya kökenli halk üzerinden kontrol etmiştir (Van de Mieroop, 2004).

Orta ve Geç Asur döneminde, Tur Abdin Bölgesi askeri seferlerin ve stratejik geçitlerin merkezi haline gelmiştir. I. Tiglat-pileser'den III. Salmaneser'e kadar Asur kralları, bölgeyi fethetmiş ve Arami göçlerine karşı düzenli seferler düzenlemiştir. III. Tiglat-pileser döneminde Arami ve Geç Hitit kent devletleri Asur eyalet sistemine dahil edilmiştir (Kuhrt, 1995).

M.Ö. 334 yılında Büyük İskender, Persler üzerine sefer düzenlemiş ve Tur Abdin Bölgesi, Selevkoslar'ın hâkimiyetine geçmiştir. Bu dönemde bölge, Batlamyus, Seleukos ve diğer Helenistik krallıkların çatışma alanı hâline gelmiştir. Daha sonra Roma ve Partlar arasındaki mücadele, Tur Abdin'i stratejik bir sınır bölgesi konumuna getirmiştir. Roma'nın 395 yılında ikiye bölünmesi ve Bizans'ın güçlenmesiyle, bölge Doğu Roma (Bizans) ile Sasaniler arasında bir sınır hattı olarak öne çıkmıştır. 6. yüzyılda Dara kalesi, Bizans için önemli bir ileri karakol olmuş, Nusaybin ise eski önemini kaybederek Midyat öne çıkmıştır (Brancato, 2023).

Bölge, 640 yılında Hz. Ömer döneminde İslam orduları tarafından fethedilmiş, daha sonra Emevi ve Abbasi yönetimlerine dâhil olmuştur (Taberi, 1992). 9. yüzyılın sonlarından itibaren Hamdaniler bölgeyi kontrol etmiş, ardından Artuklular ve Büyük Selçuklular bölge üzerinde hâkimiyet kurmuştur. 1104 yılında Mardin, Artukluların eline geçmiş ve yaklaşık üç asır süren Artuklu hâkimiyeti başlamıştır. Bu dönemde Mardin, Diyarbakır yöresinin en önemli siyasi, iktisadi ve sosyal merkezi haline gelmiş, Musul-Halep güzergâhına hâkimiyeti ile stratejik önemini pekiştirmiştir. Artuklu hâkimiyetinin sona ermesinin ardından bölge sırasıyla Karakoyunlu ve Akkoyunlu yönetimlerine girmiş, 16. yüzyılın başlarında ise Osmanlı egemenliğine dâhil olmuştur. 1517 yılında Yavuz Sultan Selim döneminde Osmanlı hâkimiyetine giren Mardin, uzun süre Diyarbakır eyaletine bağlı önemli bir sancak merkezi olarak varlığını sürdürmüştür (Bilici, 2007).

Tur Abdin Bölgesi, tarih boyunca doğal coğrafi konumu ve stratejik geçitleri sayesinde farklı uygarlıkların ve devletlerin ilgisini çekmiş, kültürel ve dini açıdan önemli bir yerleşim merkezi olmuştur. Bölgenin coğrafi ve tarihsel özellikleri, özellikle Hristiyan manastırları ve Arami yerleşimleri ile öne çıkmaktadır.

Bülbül (Benabil) Köyü

Bülbül Köyü (Benabil), Mardin'in Yeşilli ilçesine bağlı olup, ilçe merkezinin yaklaşık 3,5 km güneydoğusunda konumlanmaktadır. Köyün kuzeybatısında Yeşilli ilçesi, güneybatısında

Mardin-Yeşilli Bülbül (Benabil) Köyü Kiliseleri

Eskikale (Kalho, Kal'it-mara) ve Alımlı (Bilalya), güneydoğusunda Uzunköy (Kalendera) ve Sancar (Tuxubê), doğusunda Işıkdere (Mudê) ve kuzeydoğusunda Pınarcık (Xerzikê Erebo) köyleri ile çevrilidir. Mardin il merkezine 13 km, mesafede konumlanan ve dağlarla çevrelenen Bülbül (Benabil) Köyü, Mezopotamya coğrafyasının yerleşim dokusunda Süryani halkının yaşadığı özgün köy yerleşimlerinden biridir.

El-Nıhman Kalesinin eteğinde kurulan Bülbül Köyü'nün nüfusu günümüzde oldukça azalmış durumdadır. Bu durumun temel nedeni, 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren hız kazanan göçlerdir. Köy sakinlerinin aktarımlarına göre, söz konusu göçlerin önemli bir bölümü Suriye ve Lübnan'a, diğer bir kısmı ise Avrupa ülkeleri ile ABD'ye yönelmiştir.⁴ Tarihsel kaynaklarda köyün adı farklı biçimlerde kaydedilmiştir. 610 tarihli belgelerde yerleşim "Banabêl" (Süryanice: bnai bil

"Bil'in oğulları" olarak yorumlanmaktadır) şeklinde anılırken, 1518 tahrir defterlerinde "Benâbil", 1980'li yıllarda ise "Binêbil" olarak geçmektedir. Günümüzde en yaygın kullanımı "Bülbül (Benabil)" şeklindedir. Yerleşim, Süryani Hıristiyan geleneği açısından dikkat çekici bir dini mimari yoğunluğa sahiptir. Köyde altı kilisenin yanı sıra, Hebis İnziva Mekânı (Kaya Manastırı) bulunmaktadır. Bülbül köyü halkının büyük çoğunluğu yöresel tanımıyla "Mesihî" olarak bilinen Süryani Ortodoks inancına mensuptur. Bununla birlikte yerleşimde Katolik ve Protestan mezheplerine ait birer kilise de mevcuttur. Bu çeşitlilik, köyün tarihsel süreç içerisinde çok katmanlı bir dini yapıya sahip olduğunu göstermesi açısından önemlidir (Akyüz, 1998).



Fotoğraf 1. Tahsin Korkut, "Bülbül (Benabil) Köyü Genel Görünüm", 2023a.

Bülbül (Benabil) Köyü Dini Mimarisi

1. Mor Yakup Kilisesi

Köy merkezinin güneybatısında konumlanan Mor Yakup Kilisesi'nin inşa tarihine dair doğrudan bir kitabe veya belgeye ulaşılamamıştır. Ancak kilisenin mezbahı (koro bölümü-bema) ile ilgili olarak, kapı (templon) duvarı üzerinde Süryanice'nin Gerşuni yazı sistemiyle yazılmış bir kitabe mevcuttur. Söz konusu yazıtta, mezbahın inşasına 2167 Yunan yılı (M.S. 1856) tarihinde

⁴ Ersegün Arslan (Bülbül Köyü muhtarı), sözlü görüşme, 10.07.2023.

Mardin-Yeşilli Bülbül (Benabil) Köyü Kiliseleri

özen gösterildiği ve masrafların bahçelerin gelirlerinden karşılandığı belirtilmektedir. Yazıt, ayrıca yazıtı okuyanların, bahçeleri vakfedenlerin ruhları için “Ey göklerde olan babamız” duasını okumaları çağrısında bulunmaktadır (Akyüz, 1998).

Mor Yakup Kilisesi, taş malzemeyle inşa edilmiş yaklaşık 3 m yüksekliğindeki bir ihata duvarı ile çevrelenmiştir. Avluya giriş güneybatı yönündeki kapıdan sağlanmaktadır. Avlunun kuzeybatı köşesinde yer alan kilisenin doğu cephesine bitişik konumda Mor Stefanos Kilisesi bulunmaktadır. Avlu içerisinde çok sayıda mezar tespit edilmiş olup, bu alan aynı zamanda köy mezarlığı olarak kullanılmaktadır.

Mor Yakup Kilisesi, doğu-batı doğrultusunda 6.60x9.00 m ölçülerinde dikdörtgen planlı ve tek nefli olarak tasarlanmıştır. Yapıya giriş güney cephedeki ana kapı ile sağlanmaktadır. İç mekânda kuzey ve güney duvarları, yuvarlak kemerli nişler ve birbirine paralel yerleştirilmiş iki duvar payesiyle desteklenmektedir. Söz konusu nişlerin genişlikleri 2.35 m’dir. Naos batı cephesinde yer alan mazgal açıklıklar ile aydınlatılmıştır.

Naosun doğu bölümünde üç bölümlü mezbah bulunmaktadır. Mezbah, iki basamakla yükseltilmiş bir platform üzerine oturtulmuş olup, bu düzenleme, dönemin Süryani kilise mimarisinde sık rastlandığı üzere litürjik öğeyi vurgulamaktadır. Ana mezbahın güneyindeki hücreye hem naos hem de apsis üzerinden geçiş mümkündür. Kuzey mezbah odasına ise yalnızca apsis bölümünden erişilmektedir. Naos ve mezbah odalarında beşik tonoz kullanılmıştır. Yapı malzemesi olarak kabayonu taş tercih edilmiş; masif duvarlar süsleme açısından oldukça sade tutulmuştur. Mor Yakup Kilisesi’nin mimari özellikleri, köydeki diğer dini yapılarla karşılaştırıldığında yalın fakat işlevsel bir düzenleme sunduğu izlenimini vermektedir. Süryani kiliselerinin mimari özellikleri incelendiğinde, genel olarak erken dönem yapılarda bağımsız çan kulelerinin genellikle yer almadığı görülmektedir. Kilisenin mevcut çan kulesinin 1900’lü yıllardan sonra kilisede yapılan onarımlar esnasında yapıya eklendiği bilinmektedir (Akyüz, 1995).

Mardin-Yeşilli Bülbul (Benabil) Köyü Kiliseleri



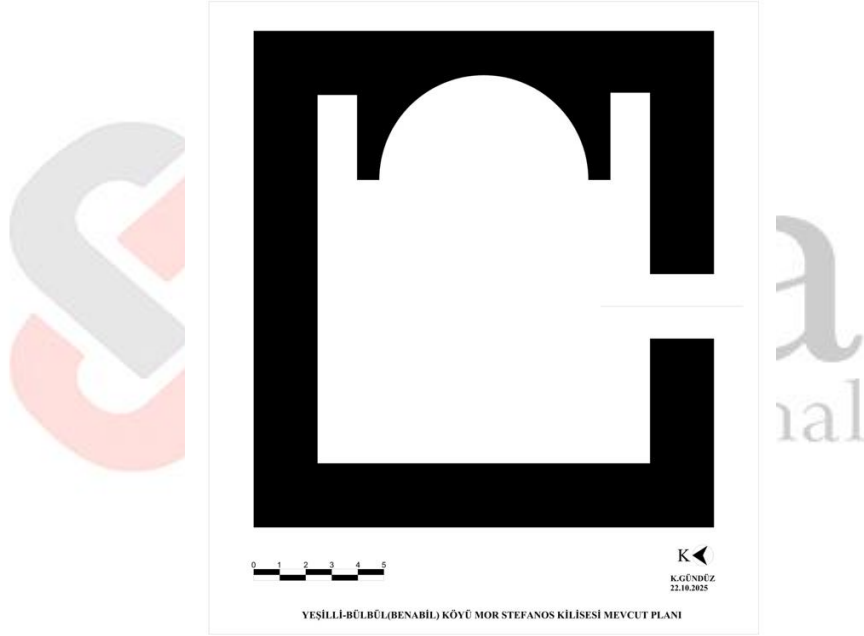
Fotoğraf 3. Tahsin Korkut, “Mor Yakup Kilisesi İç Mekân Görünümü”, 2023ç.



Fotoğraf 4. Tahsin Korkut, “Mor Yakup Kilisesi’nde Templon Duvarı Üzerindeki Süryanice yazıt”, 2023d

2. Mor Stefanos Kilisesi

Mor Yakup Kilisesi ile aynı avluyu paylaşan Mor Stefanos Kilisesi, batı cephesinden Mor Yakup Kilisesi’ne bitişik olarak inşa edilmiştir. Doğu-batı doğrultusunda 5.88x6.50 m ölçülerinde dikdörtgen planlı ve tek nefli bir yapıdır. Kiliseye giriş güneybatı köşesinde yer alan 1.14 m genişliğindeki kapı açıklığıyla sağlanmaktadır. Naosun doğusunda yarım yuvarlak formlu apsis ve iki mezbah odası bulunmaktadır. Mezbah odalarına geçiş kuzeydoğu ve güneydoğu köşelerde yer alan beşer basamak ile sağlanmakta olup, apsis bölümünden doğrudan bir bağlantı bulunmamaktadır. Mezbah odaları doğu-batı doğrultusunda dikdörtgen planlıdır ve her ikisi de beşik tonozla örtülmüştür. Naos mekânı ise çapraz tonozla örtülmüş olup tonoz, köşelerde tromp formunda düzenlenmiş köşeli nişlere oturmaktadır. Yapının duvarları sağır tutulmuş; herhangi bir pencere açıklığına yer verilmemiştir. İnşa malzemesi olarak kabayonu taş kullanılmıştır. Mimari düzeni, sade cephe kurgusu ve kapalı duvar yüzeyleri, yapının içe dönük ibadet mekânı karakterini pekiştirmektedir. Ayrıca Mor Yakup Kilisesi ile kurduğu mekânsal ilişki, iki yapının aynı avlu içinde bütünleşik bir cemaat kullanım alanı oluşturduğunu göstermesi bakımından önemlidir.



Çizim 2. Tahsin Korkut, “Mor Stefanos Kilisesi Plan Çizimi”, 2023e.

Mardin-Yeşilli Bülbul (Benabil) Köyü Kiliseleri



Fotoğraf 5. Tahsin Korkut, “Mor Stefanos Kilisesi Genel Görünüm”, 2023f.



Fotoğraf 6. Tahsin Korkut, “Mor Stefanos Kilisesi İç Mekânından Görünüm”, 2023g.

3. Mor Behnam Kaya Kilisesi

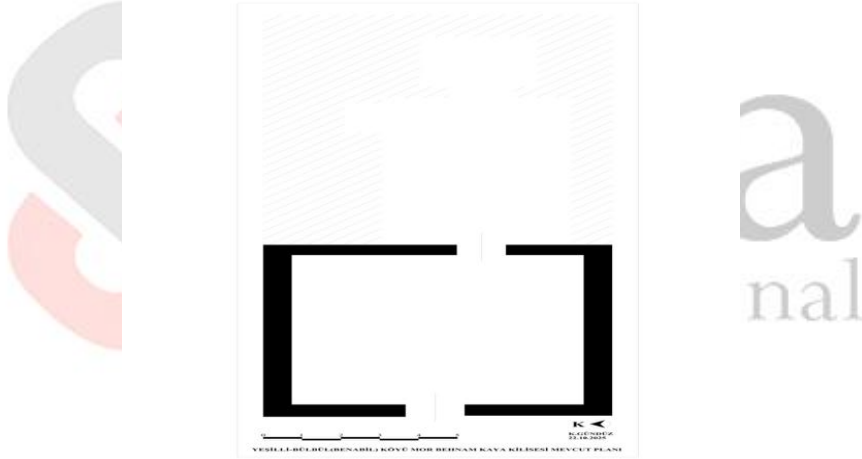
Mor Yakup Manastırı'nın kuzeyinde yer alan Mor Behnam Kaya Kilisesi, küçük ölçekli bir ibadet mekânı olup tamamen kaya oyma tekniğiyle oluşturulmuştur. Kilisenin, doğal topoğrafyaya uyumlu biçimde tasarlanmış olması hem savunma hem de inziva amaçlı kullanım düşüncesini akla getirmektedir. Köy merkezinin batı kesiminde, eğimli bir yamaç üzerinde konumlanan yapı, kütleli biçimlenişinde ana kayanın doğal jeomorfolojik özelliklerinden yararlanılarak içe doğru

Mardin-Yeşilli Bülbül (Benabil) Köyü Kiliseleri

oyulmuş; bu yönüyle doğal çevreyle bütünleşik, kayaya bağımlı bir mimari karakter sergilemektedir. Doğu-batı doğrultusunda 4.05x5.95m ölçülerinde dikdörtgen plan şemasına sahip olan kiliseye, batı yönündeki 0.95 m genişliğindeki kapı açıklığından giriş yapılmaktadır. Naos bölümü oldukça sade tutulmuş olup mekânsal hiyerarşi, birkaç basamakla yükseltilmiş apsis ile sağlanmaktadır. Dikdörtgen formda düzenlenen apsiste küçük bir sunak yer almaktadır. Naosun kuzeydoğu köşesinde konumlanan vaftiz kurnası, yapının litürjik işlevlerinin yalnızca ibadet değil, sakrament uygulamalarını da içerdiğini göstermesi bakımından önemlidir.

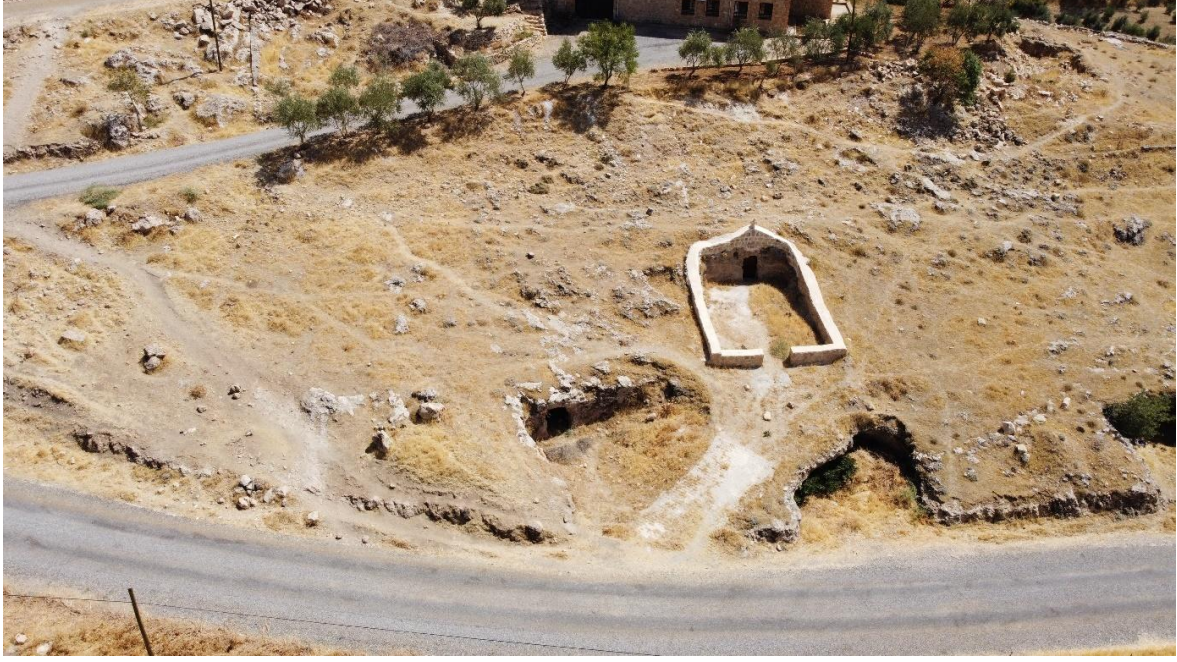
Kilisenin batı cephesi, 6.75 x 6.00 m ölçülerinde bir avlu ile çevrilmiştir. Bu avlu hem ibadete hazırlık alanı hem de dış mekândan iç mekâna geçişi düzenleyen bir tampon bölge işlevi görmektedir. Kayaya oyulmuş kompleksin kuzeybatı yönünde ek bir mekân daha bulunmaktadır. Bu mekânın işlevi kesin olarak belirlenememekle birlikte, depo, hücre, sakristi (ayin öncesi hazırlık ve kutsal eşyaların saklandığı oda) ya da ek bir ibadet alanı olarak kullanılmış olabileceği düşünülmektedir.

Yapıda malzeme olarak yerel taşın ve kabayonu işçiliğin tercih edilmiş olması, yapının kırsal Süryani mimarisinin karakteristik özelliklerini yansıttığını göstermektedir. Süsleme unsurlarının bulunmaması hem kaya oyma tekniğinin doğasıyla hem de kilisenin muhtemel inziva odaklı kullanım biçimiyle uyumludur. Mor Behnam Kaya Kilisesi, ölçeği küçük olsa da litürjik mekân organizasyonu, doğal dokuya uyumu ve topografyayı mimariye dönüştürme biçimiyle bölgedeki diğer Süryani ibadet yapılarıyla benzerlik göstermekte; kırsal-dini mimarinin sade fakat işlevsel bir örneğini temsil etmektedir.



Çizim 3. Tahsin Korkut, “Mor Behnam Kaya Kilisesi Plan Çizimi”, 2023ğ

Mardin-Yeşilli Bülbül (Benabil) Köyü Kiliseleri



Fotoğraf 7. Tahsin Korkut, “Mor Behnam Kaya Kilisesi Genel Görünüm”, 2023h.



Fotoğraf 8. Tahsin Korkut, “Mor Behnam Kaya Kilisesi iç mekândan görünüm”, 2023i.

4. Meryem Ana Kilisesi

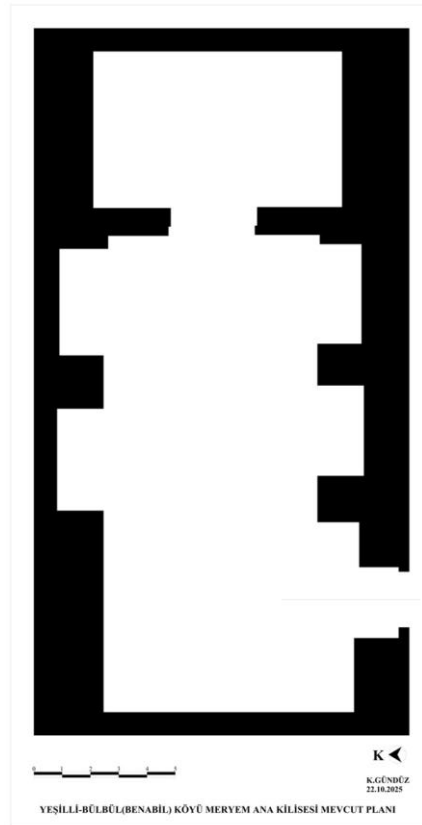
Meryem Ana Kilisesi'nin inşa tarihine ilişkin bir kitabe günümüze ulaşmamıştır. Gabriel Akyüz, *Mardin ilinin Merkezinde Civar Köylerinde ve İlçelerinde Bulunan Kiliselerin ve Manastırların Tarihi* adlı çalışmasında, köyde yer alan Protestan ve Katolik kiliselerinin dışında Mor Yakup, Mor Stefanos ve Meryem Ana kiliselerinin mimari üslup özelliklerinden dolayı daha erken dönemlere tarihlenebileceğini belirtmektedir (Akyüz, 1998).

Mardin-Yeşilli Bülbül (Benabil) Köyü Kiliseleri

Kilise, köy yerleşkesine giriş yolunun sağ tarafında, çevresi duvarlarla sınırlanmış mütevazı bir avlu içinde konumlanmaktadır. Yapıya giriş, avlunun güneybatı yönünde yer alan kapı açıklığıyla sağlanmaktadır. Doğu-batı doğrultusunda uzanan yapı 5.40 x13.78 ölçülerinde, tek nefli dikdörtgen plan şemasına sahiptir. Yapı, naos ve mezbah (sunak odası) bölümlerinden oluşmaktadır. Naos bölümüne giriş, güneybatı cephesinde bulunan 0,80 m genişliğindeki dikdörtgen formlu bir kapıdan sağlanmaktadır. Dış cephede süsleme unsurlarına yer verilmemiş olup, yalın kütle görünümü hâkimdir. Yapıda yörede yaygın olarak kullanılan kalker/kireç taşı malzeme tercih edilmiştir. Duvar örgüsü kabayonu taş ile inşa edilmiş, derz araları yer yer geniş bırakılmıştır. Nefin üzeri dıştan düz dam, içten beşik tonoz ile örtülüdür. Bu teknik, Güneydoğu Anadolu ve Mardin çevresindeki kırsalındaki Süryani kiliselerinde sık karşılaşılan bir üst örtü biçimidir (Elyiğit, 2023).

Kilisenin naos düzenlemesi sade ve küçük ölçeklidir. Naosun yan duvarları, enleri yaklaşık 2.20 m olan yuvarlak kemerli nişlerle hareketlendirilmiştir. Bu nişler hem duvar kütlelerini hafifleten hem de mekâna ritmik bir hareket kazandıran unsurlar olarak değerlendirilebilir. Doğuda, zeminden iki basamak yükseltilmiş apsis yer almakta ve altar bu bölümde konumlanmaktadır. Fotoğraflardan da anlaşıldığı üzere apsis ve çevresinde modern dönemde eklenen ikon ve bezemeler kullanıma bağlı olarak mekâna yerleştirilmiştir. Küçük ölçekte ahşap oturma sıraları, yapının günümüzde cemaat tarafından aktif olarak kullanıldığını göstermektedir.

Genel olarak yapı, süslemeden uzak, sade kütle anlayışına sahip kırsal Hristiyan mimarisinin tipik özelliklerini taşımaktadır. Kalker malzeme, düz dam ve içte beşik tonoz kullanımı; nişlerle hareketlendirilmiş duvar sistemi ve küçük ölçekli apsis düzeni, yapının geleneksel Süryani mimarisinin bölgesel örnekleriyle benzerlik gösterdiğini ortaya koymaktadır.



Çizim 4. Tahsin Korkut, “Meryem Ana Kilisesi Plan Çizimi”, 2023ı.

Mardin-Yeşilli Bülbül (Benabil) Köyü Kiliseleri



Fotoğraf 9. Tahsin Korkut, “Meryem Ana Kilisesi Genel Görünüm”, 2023j.



Fotoğraf 10. Tahsin Korkut, “Meryem Ana Kilisesi’nde Naos Genel Görünümü”, 2023k.

5. Protestan Kilisesi

Protestan Kilisesi’nin inşa tarihine ilişkin herhangi bir kitabe günümüze ulaşmamıştır. Amerikalı Protestan misyonerlerin bağlı olduğu ABCFM (American Board of Commissioners for Foreign Missions) örgütünün 1858 yılında Mardin’de faaliyet göstermeye başladığı bilinmektedir. Bu çalışmaların devamı niteliğinde, 1867’de Mr. William’ın öncülüğünde 19 misyon üyesinin katkılarıyla kentte ilk Protestan kilisesi (Mardin Protestan Kilisesi) açılmıştır (Bozan, 2014).

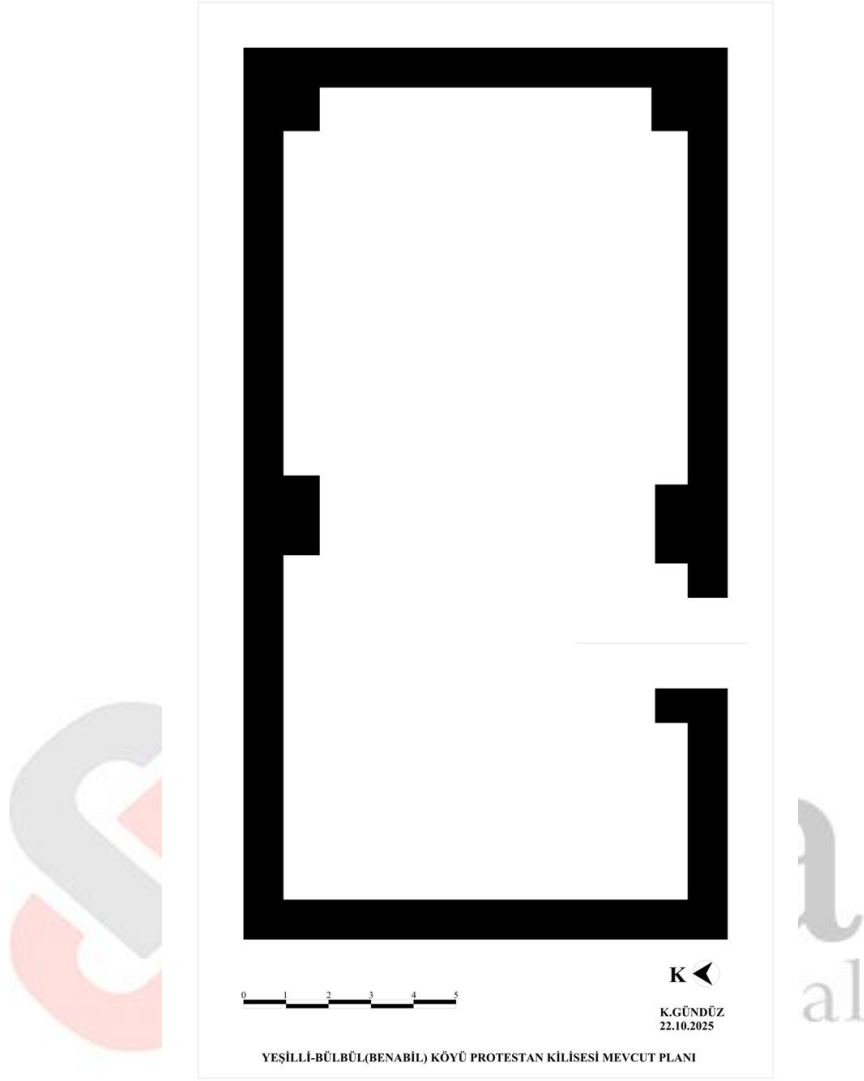
Mardin-Yeşilli Bülbül (Benabil) Köyü Kiliseleri

Kilisenin yer aldığı Bülbül Köyü'nün ise XX. yüzyılın başlarında boşaltılarak terk edildiği belirtilmektedir (Çelik, 2014). Mevcut veriler ve yapının inşa tekniği ile plan özelliklerinin; yakın bölgede yer alan Dereçi (Kıllıt) köyündeki Protestan kilisesiyle gösterdiği benzerlikler göz önünde bulundurulduğunda, Bülbül köyünde yer alan Protestan Kilisesi'nin de büyük olasılıkla XIX. yüzyılın ikinci yarısında inşa edildiği düşünülmektedir.

Köy yerleşiminin güneybatı ucunda konumlanan Protestan Kilisesi, günümüzde cemaati bulunmadığından ibadet amacıyla kullanılmamaktadır. Yapı, yerel halk tarafından depo olarak işlevlendirilmiş olup, özgün kullanımını yitirmiş durumdadır. Kilise, doğu-batı doğrultusunda uzanan ve 4.30x12.00m ölçülerine sahip dikdörtgen planlı bir mekândan oluşmaktadır. Yapıya ulaşım, batı cephesinde yer alan kapı açıklığı ile sağlanmakta; aynı cephede dikdörtgen formlu iki pencere açıklığı görülmektedir. Böylece doğal ışığın naosa batı yönünden kontrollü şekilde alındığı anlaşılmaktadır. Dış cephelerde kabayonu taş malzeme kullanılmış olup, duvar yüzeylerinin sonradan sıva ile kaplandığı gözlenmektedir. Bu uygulama, bir yandan duvar örgüsünü çevresel etkilere karşı korumayı amaçlarken diğer yandan dönemin kırsal Protestan ibadet mekânlarında görülen sade mimari yaklaşımı yansıtmaktadır. Yapının küçük ölçeği, yalın cephe düzeni ve süslemeden uzak inşası, bölgedeki az sayıdaki Protestan cemaatinin ihtiyaçlarına göre tasarlandığını düşündürmekte, aynı zamanda köy içindeki diğer tarihî Hıristiyan yapılarıyla karşılaştırıldığında işlevsel ve mütevazı bir karakter sergilemektedir.

Kilisenin bölgedeki geleneksel Mardin kırsal sivil mimarisine benzer biçimde, dar ve uzun dikdörtgen plan düzeni, cephe kurgusunun sadeliği, yapının kuzey-güney doğrultusunda herhangi bir mekânsal ekleme veya yan hacim içermemesi, mekânsal organizasyonunun ibadet işlevinden ziyade barınma veya depolama kullanımına elverişli olduğunu göstermektedir. Protestan cemaati gibi mahallî ve sınırlı toplulukların bulunduğu köylerde yaygındır. Dolayısıyla yapı muhtemelen Protestan cemaatinin köyde daha küçük ve pragmatik bir ibadet alanı ihtiyacını karşılamak amacıyla, mevcut bir konutun iç düzenlemesi yapılarak kilise işlevine uyarlanması sonucu ortaya çıkmış olmalıdır.

Mardin-Yeşilli Bülbül (Benabil) Köyü Kiliseleri



Çizim 5. Tahsin Korkut, “Bülbül (Benabil) Köyü Protestan Kilisesi Plan Çizimi”, 20231.

Mardin-Yeşilli Bülbül (Benabil) Köyü Kiliseleri



Fotoğraf 11. Tahsin Korkut, “Bülbül (Benabil) Köyü Protestan Kilisesi Genel Görünüm”, 2023m.



Fotoğraf 12. Tahsin Korkut, “Bülbül (Benabil) Köyü Protestan Kilisesi İç Mekândan Görünüm”, 2023n.

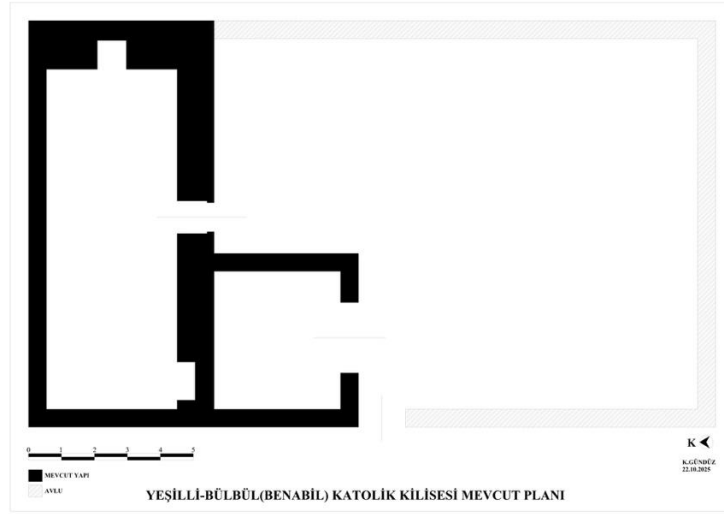
6.Katolik Kilisesi

Köy yerleşiminin merkezinde konumlanan yapı, köydeki geleneksel konut mimarisinden dönüştürülerek inşa edilmiş; doğu-batı doğrultusunda uzanan, dikdörtgen planlı ve tek nefli bir kilise niteliği taşımaktadır. Naos 9.40x4.15 m ölçülerinde olup üzeri beşik tonozla örtülüdür. Doğu yönde yer alan apsis, mekânın litürjik yönünü belirlerken iç mekânın duvar yüzeyleri yuvarlak kemerli nişlerle hareketlendirilmiştir. Yapının güneyinde, litürjik ve toplumsal işlevi destekleyen geniş bir avlu bulunmaktadır. Batı duvarda konumlanan kapı aracılığıyla ulaşılan bu avlu, doğu-batı doğrultusunda 14.10x13.40 m ölçülerinde kareye yakın dikdörtgen bir form sergilemektedir. Yaklaşık 3 m yüksekliğindeki avlu duvarları kabayonu taş malzemeyle örülmüş olup, güney

Mardin-Yeşilli Bülbül (Benabil) Köyü Kiliseleri

duvarında görülen beş adet sivri kemerli niş, mimariyi hareketlendiren dekoratif bir düzenleme sunmaktadır.

Avlunun kuzeybatı köşesinde kiliseye bitişik konumda ek bir mekân yer almakta, fotoğraflardan anlaşıldığı üzere bu bölüm tonozlu bir açıklığa ve kemerli bir giriş düzenine sahiptir. Kiliseye geçiş, avlunun güney duvarı üzerinde yer alan 1.00 m genişliğindeki kapıyla sağlanmaktadır. Mevcut izlerden, iç ve dış duvar yüzeylerinin geçmişte sıva ile kaplandığı anlaşılmakta, yapımda temel malzeme olarak kabayonu taş kullanıldığı görülmektedir. Yapı günümüzde özgün işlevini sürdürmemektedir. Yerleşimde aktif bir cemaatin bulunmaması nedeniyle kilise dini kullanımını tamamen kaybetmiş, buna bağlı olarak avlu, köylüler tarafından hayvan barınağı ve gündelik kırsal faaliyet alanı olarak kullanılmaya başlanmıştır. Güncel durum, yapının bakımsızlık ve işlev değişimi sebebiyle özgün mimari kimliğini kısmen koruyabildiğini göstermektedir



Çizim 6. Tahsin Korkut, “Bülbül (Benabil) Köyü Katolik Kilisesi Plan Çizimi”, 2023o.



Fotoğraf 13. Tahsin Korkut, “Bülbül (Benabil) Köyü Katolik Kilisesi Genel Görünüm”, 2023p.



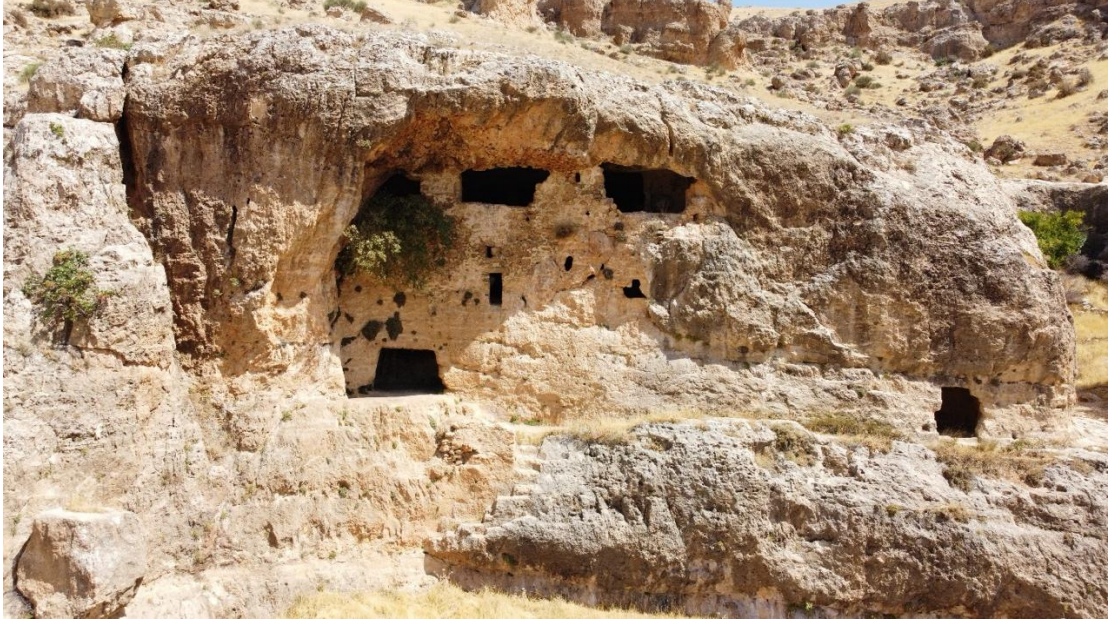
Fotoğraf 14. Tahsin Korkut, “Bülbül (Benabil) Köyü Katolik Kilisesi İç Mekândan Görünüm”, 2023r.

Hebis İnziva Mekânı (Mor Behnam Manastırı)

Hebis İnziva Mekânı, Bülbül Köyü'nün kuzeyindeki sarp dağ yamacında, yaklaşık 1000 m deniz seviyesinde konumlanmış, bölgenin asketik yaşam geleneğini mimari bir formda cisimleştiren önemli bir kaya oyma mimarisi örneğidir. Yapı, kaya oyma tekniğiyle oluşturulmuştur. Bu teknik, manastırın doğal topografyayla bütünleşme felsefesini yansıtır; mekân, yapay bir strüktür olarak çevreye eklenmek yerine, bizzat kayanın kendisinin bir barınak ve ibadet mekânına dönüştürülmesiyle elde edilmiştir. Yapının sarp yamaçtaki konumu, erken Hristiyanlık veya Geç Antik Çağ'dan itibaren yaygın olan eremitik (keşişlik) ve asketik (çileci) yaşamın temel prensibi olan izolasyon ve dünyadan el çekme idealini mimariye taşımaktadır.

Manastır, dikey bir organizasyon sergileyerek üç kattan meydana gelmektedir. Yamaçtaki kayanın ön cephesindeki düzensiz ve farklı büyüklükteki oyuklar, bu çok katlı hücre tipi yerleşimi görsel olarak doğrular. Alt katta yer alan ve her biri yaklaşık 5–6 m² genişliğinde olan üç inziva hücresi yapının çekirdek işlevini tanımlar. Bu küçük, izole mekânlar, bireysel ibadet ve tefekkür için tasarlanmış olup, asketik yaşamın gerektirdiği işlevsel minimalizm ve mekânsal sadeliği net bir şekilde yansıtmaktadır. Hebis Manastırı'nın anıtsal süslemelerden ziyade, sığınak ve işlevselliği önceleyen bir estetiğe sahip olduğunu gösterir. Yapıda bir formel bezeme çabası yerine, zorlu coğrafyada hayatta kalma ve ibadet etme ihtiyacı öne çıkmıştır. Zemin kattan üst katlara geçişi sağlayan ve kayanın gövdesine oyulmuş olan basamak ve tutamak oyuklarının büyük ölçüde aşınmış olması, yapının zamanla ve doğal aşınım süreçleriyle olan mücadelesini gözler önüne serer. Üst katlara erişimin günümüzde mümkün olmaması, bir yandan yapının fiziksel yıpranmışlığını gösterirken, diğer yandan da inziva yaşamının ulaşılması zor ve çileli doğasının mimariye yansımaları olarak da sembolik bir değer taşır.

Mardin-Yeşilli Bülbül (Benabil) Köyü Kiliseleri



Fotoğraf 15. Tahsin Korkut, “Hebis İnziva Mekânı (Kaya Manastırı)’ndan Genel Görünüm”, 2023s.



Fotoğraf 16. Tahsin Korkut, “Hebis İnziva Mekânı (Kaya Manastırı)’nda İç Mekândan Görünüm”, 2023ş.

Değerlendirme ve Karşılaştırma

Hıristiyan dini mimarisi, tarih boyunca farklı dönemlerde ve çeşitli coğrafyalarda kültürel, litürjik ve toplumsal etkiler doğrultusunda çeşitlenen çok katmanlı bir gelişim göstermiştir. Kent merkezlerinde inşa edilen büyük ölçekli bazilikalar ve katedraller, yalnızca ibadet mekânları değil; aynı zamanda dönemin politik, ekonomik ve sanatsal güç gösterisinin mimari yansımasıdır. Bununla birlikte, kırsal yerleşim merkezlerinde konumlanan kilise, şapel ve manastır gibi daha mütevazı ölçekli yapılar, Hıristiyan mimarisinin yerel karakterini ve bölgesel karakterini ortaya koyması bakımından büyük önem taşımaktadır. Bu yapılar, inanç pratiğinin yalnızca kentli elit

Mardin-Yeşilli Bülbül (Benabil) Köyü Kiliseleri

yapısıyla sınırlı olmadığını, aksine kırsal yaşamın gündelik düzeni içerisinde de sürekli ve güçlü biçimde var olduğunu göstermektedir.

Anadolu coğrafyasında gelişen Bizans, Süryani, Ermeni ve Gürcü Hristiyan mimarlık gelenekleri, ortak bir litürjik anlayış ve plan şeması çerçevesinde şekillenmiş; ancak farklı tarihsel ve kültürel dinamikler doğrultusunda birbirinden ayrılan mimari özellikler ortaya koymuştur (Aytekin, 1999; Bayram, 2005). Süryani mimarisinde sade, bütüncül ve sembolik mekânsal düzen öne çıkarken; Bizans geleneğinde anıtsal ölçüler, merkezi mekân kurgusu ve zengin süsleme programları görülür (Telli & Top, 2021; Mango, 1976) Ermeni mimarisi yüksek cephe etkisi ve plastik dış yüzey işlemleriyle farklılaşırken; Gürcü mimarisi, özenli taş işçiliği ve geometrik yüzey hareketleriyle dikkat çeker. (Kadiroğlu & İşler, 2010; Kaya, 2022) Dolayısıyla Hristiyan mimarisi hem ortak teolojik temsiller hem de yerel teknik, malzeme ve estetik geleneklerin etkileşiminden doğan geniş bir kültürel çeşitlilik sergilemektedir (Karaca, 2008; Karaca, 2017).

Bu çalışmada ele alınan Bülbül (Benabil) köyündeki yapılar, Süryani dini mimarisinin kırsal bir yerleşim içindeki yansımalarını ortaya koymaktadır. Elde edilen veriler, köydeki yedi dini yapının tipolojik ve litürjik açıdan bölgenin mimarisine uyumlu olduğunu göstermektedir. İncelenen kiliselerin altısının doğu-batı doğrultusunda uzanan dikdörtgen planlı, tek nefli şema ile inşa edilmiş olması, Süryani kırsal kilise mimarisinin bilinen tipolojisiyle birebir örtüşmektedir. Bu mekânlar yalnızca ibadet işlevi değil, aynı zamanda toplumsal dayanışma, eğitim ve kültürel süreklilik gibi sosyal görevler de üstlenmiştir. Bu durum, kırsal kiliselerin dinsel kimlik kadar toplumsal belleğin korunmasında da önemli rol oynadığını göstermektedir.

Tur Abdin bölgesindeki köy kiliselerinde yaygın olan bu plan şeması, duvar taşıyıcılığını artırmak amacıyla özellikle kuzey ve güney cephenin iç yüzeylerine bitişik payelerle desteklenir. Bülbül (Benabil) köyündeki Mor Yakup, Meryem Ana ve Protestan kiliselerinde bu uygulama açıkça görülmüştür. Girişlerin çoğunlukla güney cepheye yerleştirilmesi, bölgenin topografik koşulları ve yerel mimari geleneğiyle ilişkili karakteristik bir uygulamadır.

Tur Abdin bölgesinde Süryani mimarisinin en erken örnekleri kaya oyma manastır ve kiliselerdir. Bölgenin kalker dokusu, kaya oyma mimarisinin gelişimini kolaylaştırmış; kimi örnekler yerin altına, kimileri sarp yamaçlara konumlandırılmıştır. Bu yapılarda tonoz, kemer, sütun gibi geleneksel mimari öğeler doğrudan kaya kütlelerinin oyulmasıyla oluşturulmuş olup, ilave yapı malzemesine ihtiyaç duyulmadan sağlam ve korunaklı mekânlar elde edilmiştir. Bu özellik, eremitik (inziva odaklı) yaşam biçiminin pratik gereklilikleriyle uyumludur

Bülbül (Benabil) köyündeki Hebis İnziva Mekânı ve Mor Behnam Kaya Kilisesi, bu geleneğin tipik örnekleridir. Yapıların tarihine ilişkin yazılı bir kaynak bulunmamakla birlikte, bölgedeki sözlü kültürün ve azizlere ilişkin anlatıların, bu yapıların tarihsel hafızasını kısmen koruduğu anlaşılmaktadır. Nitekim Mardin Metropolit Yuhannon'un anlatılarında, Mor Behnam'a dair bilgilerin yalnızca sözlü gelenekte korunduğu belirtilmektedir. Benzer kaya oyma dini yapılar Mardin, Midyat, Nusaybin ve Dargeçit çevresindeki pek çok alanda tespit edilmiştir. Mor Barsavmo Kilisesi (Gülgöze/Ayn Ward), Suruçlu Mor Yakup Manastırı, Azozoyel Manastırı ve Meryem Ana Manastırı bu örnekler arasında yer almaktadır (Elyiğit, 2023).

Kaya oyma dini mimarinin Anadolu'daki en gelişkin örnekleri Kapadokya bölgesindedir. Göreme, Çavuşin ve Aktepe vadilerinde çok sayıda inziva yeri, şapel ve kilise bulunmaktadır. Bu yapılarda görülen serbest haç planı, kapalı Yunan haçı ve zengin fresk programları, Kapadokya kaya mimarisini Tur Abdin'den belirgin biçimde ayırır. Bu farkın iki temel nedeni olduğu değerlendirilmektedir: Kapadokya tufunun oyulmaya son derece elverişli ve kolay şekillendirilebilir bir malzeme olması, gelişmiş mekânsal kurguların uygulanmasına imkân tanımıştır. Süryani geleneğinde figürlü tasvir kullanımının inanç nedeniyle sınırlandırılması, kaya kiliselerinin iç mekânlarında sade bir anlayış doğurmuştur. Bu yaklaşım Süryani mimarisine, daha yalın plan şemaları, sınırlı mekânsal genişleme ve bezemede figürlü programlar yerine haç motifleri, geometrik bezemeler ve yazıtların tercih edilmesi şeklinde yansımıştır. Bu nedenle Tur

Mardin-Yeşilli Bülbül (Benabil) Köyü Kiliseleri

Abdin kaya mimarisi, Kapadokya'daki örnekler kadar gelişkin plan tipolojilerine sahip değildir; ancak kendine özgü eremitik ve litürjik bir karakter taşımaktadır.

Bülbül (Benabil) köyünde yer alan yapılar, Süryani toplumunun yalnızca Ortodoks değil; aynı zamanda Katolik ve Protestan mezheplerine ait ibadet mekânlarını da içermektedir. Avrupa'ya göç eden Süryanilerin bir kısmı farklı mezhepleri benimsemiş ve köyelerine döndüklerinde ibadet edebilmek amacıyla kendi mezhepleri için bazı sivil yapıları kiliselere dönüştürmüşlerdir. Bu durum, aynı yerleşimde birden fazla mezhebin barış içinde varlık göstermesi bakımından önemli bir sosyo-kültürel göstergedir. Dönüştürülen bu yapılarda plan şeması bakımından büyük ölçüde yerel Süryani kilise mimarisinin geleneksel düzeni örnek alınmış; tek nefli plan, apsis düzeni ve kesme taş malzeme kullanımı korunmuştur.

Tur Abdin bölgesinde kaya oyma dini mekânların tercih edilmesi, hem bölgenin kayalık topoğrafyasının doğal oyuklar oluşturmaya elverişli yapısı hem de erken dönem Süryani monastik geleneğinde inziva ve yalnızlık temelli yaşam biçiminin mekânsal gereklilikleri ile ilişkilidir. Bu nedenle erken dönem keşişleri, yerleşimlerden görece uzak ve doğal kaya oluşumlarının bulunduğu alanlarda inziva hücreleri ve küçük ibadet mekânları oluşturmuşlardır. Kaya oyma yapılar, bu bağlamda Tur Abdin'de Süryani manastır geleneğinin erken örneklerini temsil eder (Van de Mieroop, 2004). Hebis İnziva Mekânı ve Mor Behnam Kaya Kilisesi, bu geleneğin hem eremitik yaşamla hem de doğal topoğrafya ile bütünleşmiş bir biçimde sürdürüldüğünü göstermektedir (Bilici, 2007). Yapıların minimalist plan şeması ve süslemeden uzak iç mekân düzeni, asketik ve inziva odaklı kullanım gerekliliklerinden kaynaklanmaktadır (Palmer, 1990: 118). Buna karşılık, Kapadokya kaya kiliseleri, tufün şekillendirilebilirliği ve figürlü fresk geleneği ile daha zengin ve karmaşık bir plan tipolojisine sahiptir; Tur Abdin yapılarında ise sembolik ve işlevsel sadelik ön plandadır (Postgate, 1992).

Tur Abdin bölgesindeki Süryani kiliselerinin mimari özellikleri incelendiğinde, erken dönem yapılarda bağımsız çan kulelerinin genellikle yer almadığı görülmektedir. Bölgedeki geleneksel Süryani dini mimarisinde ibadete çağrı işlevi çoğu zaman çan yerine tokmak benzeri litürjik araçlarla sağlanmış, bu nedenle kilise kütesinden yükselen anıtsal çan kuleleri mimari programın asli bir unsuru hâline gelmemiştir. Günümüzde bazı yapılarda görülen çan kulelerinin ise büyük ölçüde geç dönem onarım ve yenileme faaliyetleri sırasında eklendiği anlaşılmaktadır. Bu durum, bölgedeki Süryani dini mimarisinin tarihsel süreç içinde geçirdiği müdahaleleri ve mimari bileşenlerin zamanla değişebilen karakterini göstermesi bakımından önem taşımaktadır (Akyüz, 1998).

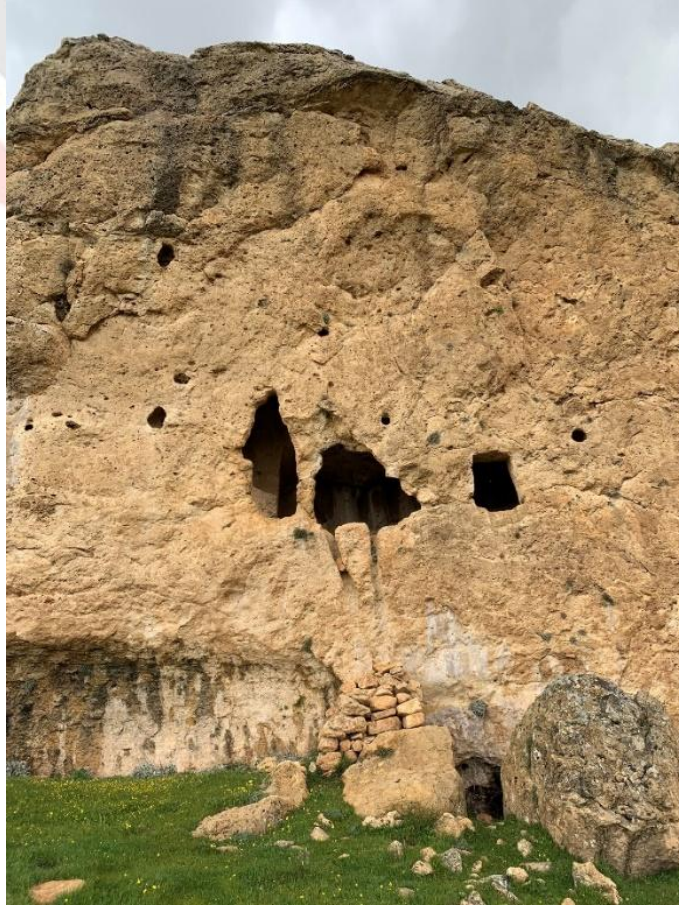


Mardin-Yeşilli Bülbul (Benabil) Köyü Kiliseleri

Fotoğraf 16. Tahsin Korkut, “Gülgöze (Ayn Wardo) Mor Barsavmo Kilisesi Genel Görünümü”, 2023t.



Fotoğraf 17. Tahsin Korkut, “Suruçlu Mor Yakup Manastırı Genel Görünümü”, 2023u.



Mardin-Yeşilli Bülbul (Benabil) Köyü Kiliseleri

Fotoğraf 18. Tahsin Korkut, “Mor Azozoyel (İzozoel) Manastırı Genel Görünümü”, 2023ü.



Fotoğraf 17. Wiessner, “Dera Bube Kilisesi’nde Apsis Görünümü”, 1981.

Mardin-Yeşilli Bülbul (Benabil) Köyü Kiliseleri

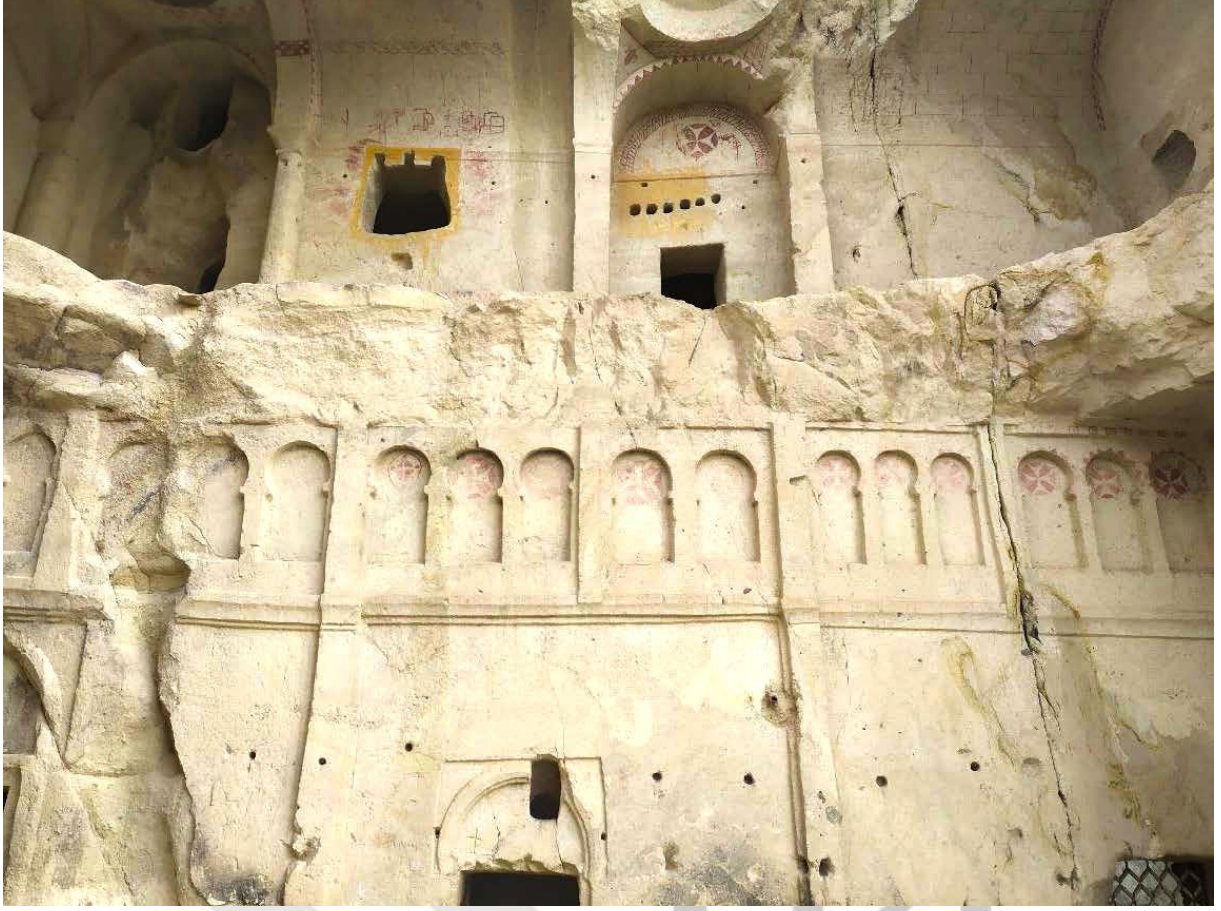


Fotoğraf 20. Tahsin Korkut, “Mor Bobi Kilisesi’nde Naos ve Apsis Mekânları”, 2023.

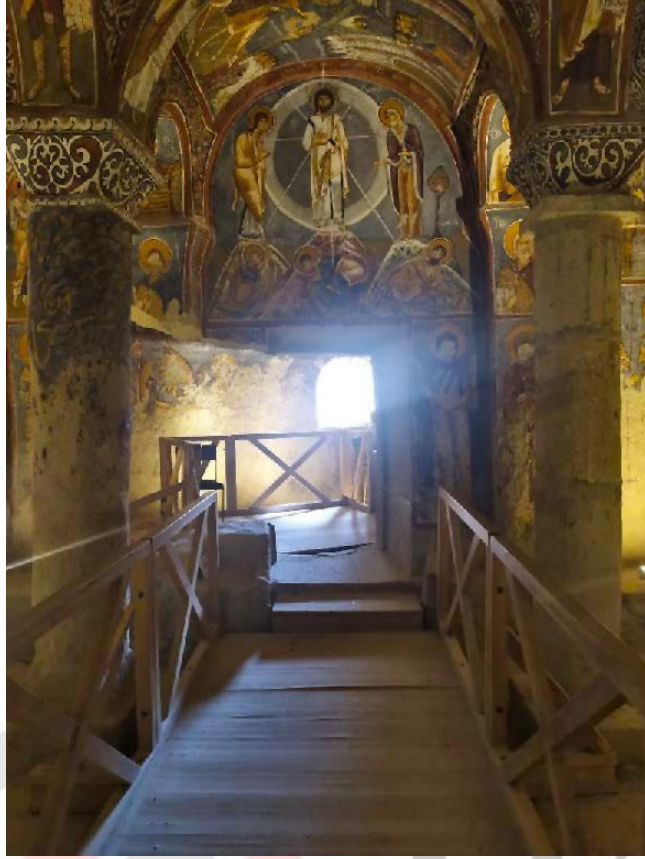


Fotoğraf 21. Tahsin Korkut, “Tamara Odaları (Şavşat/Artvin) Genel Görünümü”, 2023.

Mardin-Yeşilli Bülbul (Benabil) Köyü Kiliseleri



Fotoğraf 22. Buğrul, “Karanlık Kilisesi’nin Güneydoğu Cepheden Görünümü”, 2021a.



Fotoğraf 23. Buğrul, “Karanlık Kilise’de Apsisten Nartekse Bakış”, 2021b.

SONUÇ

Süryani dini mimarisi, Hıristiyanlığın erken dönemlerinde ortaya çıkan ve inanç eksenli bir mekân anlayışı yansıtan özgün bir mimari tarz olarak önem taşımaktadır. Bu mimari gelenek, genel olarak sade plan yapısı, beşik tonoz örtü sistemleri ve yan mekân düzenlemeleri ile öne çıkan karakteristik özellikler sergilemektedir. Süryani dini mimarisi, sade görünümüne karşın derin bir sembolik ve işlevsel anlam taşımakta; aynı zamanda dönemin inanç pratikleri ile mimari ihtiyaçlarının bir bileşimini sunmaktadır. Ayrıca, Süryani dini mimarisinin Bizans, Ermeni ve Gürcü mimari gelenekleriyle yakın coğrafyalarda karşılıklı etkileşim içerisinde olduğu, bu kültürel ve sanatsal ilişkinin mimari formlara da yansıdığı görülmektedir. Dolayısıyla Süryani mimarisi, sadece kendi inanç ve estetik değerleriyle değil, aynı zamanda çevresindeki mimari kültürlerle etkileşim içinde şekillenmiş dinamik bir yapıyla da değerlendirilmelidir.

Süryani dini mimarisi, kent merkezlerinde inşa edilen yapıların yanında, kırsal yerleşimlerde de önemli sayıda dini yapı örneğiyle varlık göstermektedir. Kırsal yerleşimlerde inşa edilen manastır, kilise ve şapeller; yerel halkın dini ritüellerini yerine getirmelerine olanak tanırken, aynı zamanda bölgesel dini otorite ile yerel topluluklar arasında güçlü bir bağ kurmaktadır. Bu yapılar, farklı coğrafi bölgelerde değişen malzeme ve mimari üslup özellikleri sergilese de Hıristiyanlık inancının sembolik ve ritüel gereksinimlerine uygun biçimde inşa edilmişlerdir.

Bülbül (Benabil) Köyü, Mardin’in çok katmanlı kültürel dokusu içinde, tarihsel süreç boyunca farklı mezhep gruplarının bir arada yaşadığı özgün bir yerleşim örneği olarak dikkat çekmektedir. Tur Abdin’in tarihsel gelişimi, Süryani Hıristiyan geleneğinin manastır ve kilise merkezli inanç pratiği ile şekillenen kültürel birikimi bağlamında biçimlenen bu yerleşim, coğrafi konumu ve mimari mirasıyla bölgenin dini ve kültürel çeşitliliğini somut biçimde yansıtmaktadır.

Mardin-Yeşilli Bülbül (Benabil) Köyü Kiliseleri

Bülbül (Benabil) Köyü'ndeki kilise ve manastır kalıntıları, sadece birer ibadet mekânı olarak değil; aynı zamanda toplumsal belleğin, kimliksel aidiyetin ve kültürel sürekliliğin taşıyıcıları olarak da değerlidir. Bu bağlamda Bülbül, Mardin'in taş mimarisi ve dini dokusunun kırsal mimaride somutlaşmış bir örneği niteliğindedir. Mor Yakup, Mor Stefanos, Meryem Ana ve Protestan kiliseleri gibi yapılar, dikdörtgen planlı, tek nefli ve doğu-batı aksına göre konumlanmış olarak inşa edilmiştir. Bu plan düzeni, hem litürjik işlevlerin etkin biçimde yürütülmesini hem de kırsal toplulukların ibadet ihtiyaçlarını karşılamayı amaçlamaktadır. Naos ve apsis gibi temel mekânların birbirine oranı, Süryani kiliselerinde gözlenen klasik mimari hiyerarşi ile uyumludur.

Yapılarda kullanılan düzgün kesme taş ve kaba taş (kabayonu) malzeme, yerel kaynakların kullanımının belirleyici rolünü göstermektedir. Kırsal sadelik, sınırlı süsleme programları ve işlevselliğe odaklanan yapı yaklaşımı, Süryani mimarisinin kırsal yorumunu karakterize etmektedir. Kitabe eksikliği ve onarım kayıtlarının sınırlılığı nedeniyle kesin tarih belirlemek mümkün olmasa da mimari özellikler bu kiliselerin genel olarak 6. yüzyıl sonrasında, özellikle 10-13. yüzyıllar arası Süryani dini mimari geleneğiyle uyumlu olduğunu göstermektedir. Bu değerlendirme, köyde yer alan Katolik ve Protestan kiliselerini kapsamamakta olup söz konusu yapılar sivil mimariden dönüştürüldüğü için daha geç dönemlerde inşa edilmiş olmaları nedeniyle ayrı bir kronolojik çerçevede ele alınmalıdır.

Bülbül (Benabil) Köyü'ndeki yapılar, Süryani dini mimarisinin kırsal örneklerini temsil etmekte ve hem tarihî hem de kültürel açıdan önemli bir miras teşkil etmektedir. Bu kiliselerin temel özellikleri arasında dikdörtgen plan, tek nefli yapı, doğu-batı aksında konumlanmış naos, apsis ve mezbah odalarının işlevsel düzeni, kırsal malzeme ve kaba taş örgü tekniği ile sade, süslemesiz iç mekân düzeni yer almaktadır. Bölgedeki kaya oyma yapılar, eremitik yaşam ve doğal topoğrafya ile bütünleşmiş bir mimari yaklaşım sunmaktadır. Bu yapılar, yalnızca ibadet mekânı olmanın ötesinde, toplumsal belleğin ve dini kimliğin kırsal alandaki somut göstergeleridir. Süryani mimarisi, komşu sanat çevresi gelenekleriyle etkileşim içinde biçimlenmiş ve bölgesel malzeme, teknik ve estetik değerlerle bütünleşmiştir. Bülbül (Benabil) Köyü, bu etkileşimin kırsal düzeydeki somut örneklerini sunmakta olup, yapıların korunması hem kültürel mirasın sürekliliği hem de yerel dini geleneklerin yaşatılması açısından kritik önem taşımaktadır.

Köyde farklı mezheplere ait kiliselerin varlığı, sosyal ve dini çeşitliliğin mimariye yansımaları göstermektedir. Katolik ve Protestan kiliseleri, köydeki Ortodoks Süryani topluluğu ile uyumlu biçimde, kendi ibadet gereksinimlerini karşılamak üzere inşa edilmiştir. Bu çeşitlilik, bölgesel kırsal yerleşimlerin yalnızca ibadet mekânı değil, aynı zamanda sosyal ve toplumsal ilişkilerin mekânsal olarak ifade edildiği alanlar olduğunu ortaya koymaktadır.

Bülbül Köyü örneği, kırsal Süryani yerleşim yerlerinin mimari mirasının günümüzde giderek görünürliğini kaybetmesine rağmen, tarihsel ve kültürel bağlamda taşıdığı değer hâlâ canlı olduğunu göstermektedir. Ancak söz konusu yapılar, uzun yıllar süren göçler, ilgisizlik ve bakım eksikliği sebebiyle ciddi tahribatla karşı karşıyadır. Bu doğrultuda, Bülbül'deki dini yapıların belgelenmesi, kültürel miras bilinciyle yaşatılması ve korunması sadece yerel değil, bölgesel bir sorumluluk alanı olarak da ele alınmalıdır. Dolayısıyla, köydeki mimari mirasın belgelenmesi ve koruma altına alınması yönünde yapılacak disiplinler arası çalışmalar bilimsel ve kültürel açıdan büyük önem taşımaktadır.

Yapılan incelemeler, Hıristiyan mimarisinin yerel değerlerle karşılıklı etkileşim içerisinde biçimlenerek geliştiğini, bu etkileşimin mimari form ve üslupta gözle görülür izler bıraktığını ortaya koymaktadır. Mardin-Yeşilli'nin Bülbül (Benabil) köyünde yer alan dini yapılar, Süryani mimarisinin kırsal yansımalarını temsil eden özgün örnekler arasında yer almaktadır. Bu yapılar, Süryani-Ortodoks geleneğinin litürjik gerekliliklerini vurgularken; yerel taş malzeme ve inşa tekniklerinin bütüncül bir biçimde kullanılmasıyla kırsal dini mimariye özgün bir kimlik kazandırmıştır. Bülbül (Benabil) köyündeki dini yapılar, konumlarına rağmen, Süryani Kilisesi'nin inanç ve ibadet geleneğini yüzyıllar boyunca muhafaza etmiş, toplumsal belleğin ve etnik kimliğin kırsal alandaki somut göstergeleri olmuştur. Bu çalışmanın sunduğu detaylı belgeleme, gelecek

Mardin-Yeşilli Bülbül (Benabil) Köyü Kiliseleri

nesillere miras kalacak olan bu yapıların korunması için bilimsel bir veri tabanı oluşturmaktadır. Bölgesel mimari mirasın sürdürülebilirliği açısından, gelecekte yapılacak her türlü müdahalede yapıların özgün mimari diline saygılı, arkeolojik ve mimari prensiplere uygun restorasyon yaklaşımlarının benimsenmesi hayati önem taşımaktadır. Bölgedeki Süryani mimarisi araştırmalarına önemli bir kırsal örneklem sunan Bülbül (Benabil) köyü dini yapıları, bu kültürel mirasın anlaşılmasına katkı sağlamaktadır.

Etik Komite Onayı: Bu çalışma etik kurul onayı gerektirmemektedir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Yazar Katkıları: Fikir--T.K.; Tasarım- T.K; Denetleme--T.K.; Kaynaklar--T.K.; Veri Toplanması ve/veya İşlemesi- K.G.; Analiz ve/veya Yorum--T.K.; Literatür Taraması-E.T.; Yazıyı Yazan- K.G.; Eleştirel İnceleme-T.K; Diğer-K.G.

Çıkar Çatışması: Yazarların çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Finansal Destek: Bu çalışma, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinasyon Birimi tarafından desteklenen SBA-2023-10612 numaralı proje kapsamında hazırlanmıştır.

Yapay Zekâ Kullanımı Beyanı: Bu çalışmada özetlerin İngilizce çevirileri üretken yapay zekâ araçlarının ChatGPT ve Grammarly kullanılmıştır.

Lisans Bilgisi: Bu eser, Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı (CC BY 4.0) ile lisanslanmıştır.

Ethics Committee Approval: If the study requires approval from an ethics committee, the name of the committee, the date of approval, and the approval document number must be specified.

Peer Review: External, independent.

Author Contributions: Concept—T.K.; Design—T.K.; Supervision—T.K.; Resources—T.K.; Data Collection and/or Processing—K.G.; Analysis and/or Interpretation—T.K.; Literature Review—E.T.; Writing—K.G.; Critical Review—T.K.; Other—K.G.

Conflict of Interest: The authors declare no conflict of interest.

Financial Support: This study was prepared within the scope of project number SBA-2023-10612, supported by the Scientific Research Projects Coordination Unit of Van Yüzüncü Yıl University.

Artificial Intelligence Use Statement: In this study, generative artificial intelligence tools, ChatGPT and Grammarly, were used for the English translation of the abstracts.

License Information: This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0).

KAYNAKÇA

- Akyüz, G. (1998). *Mardin İli'nin merkezinde civar köylerinde ve ilçelerinde bulunan kiliselerin ve manastırların tarihi*. İstanbul: Görsel Matbaacılık A.Ş.
- Akyüz, G. (2002). *Tur Abdin ve Süryani tarihi*. İstanbul: Tarih Yayınları.
- Aytekin, O. (1999). *Ortaçağ'dan Osmanlı dönemi sonuna kadar artvin'deki mimarî eserler*. Ankara.
- Bayram, F. (2005). *Artvin'deki Gürcü manastırlarının mimarisi*, İstanbul.
- Bell, G. (1982). *The churches and monasteries of the Tur Abdin*. London.
- Bilici, R. (2007). *Artuklular ve Mardin tarihi*. Ankara: Tarih Vakfı.
- Bozan, O. (2014). XIX. Yüzyılın İkinci Yarısında Mardin'de Amerikan Misyonerlerinin Faaliyetleri. *e-Şarkiyat İlmî Araştırmalar Dergisi* Sayı: XII.

Mardin-Yeşilli Bülbül (Benabil) Köyü Kiliseleri

- Brancato, R. (2020). Connectivity on a Roman-Sasanian Frontier: Route Systems in the Upper Tigris River Valley in South-East Turkey. *Anatolica*, 46, 147-169.
- Çelik, T. (2014). *Turabdin'de kalanlar*. (Birinci Baskı). İstanbul: Yeni Anadolu Yayıncılık.
- Elyiğit, U. (2023). *Süryani inzava geleneğinin mimari tanıkları*, İstanbul.
- Kadiroğlu, M. ve İşler, B. (2010). *Gürcü sanatının orta çağı*, Ankara: Onur Matbaacılık
- Karaca, Y. (2008). Albayrak Köyü Sait Barholomeus Manastırı. *III. Uluslararası Van Gölü havzası sempozyumu*, Ankara.
- Karaca, Y. (2017). Van Yedikilise Manastırı (Varagavank) mimari plastik süslemelerdeki kuş figürleri, *XX. Uluslararası ortaçağ ve Türk dönemi kazıları ve sanat tarihi araştırmaları sempozyumu*, Sakarya Üniversitesi Yayınları.
- Kaya, M. (2022). Gürcistan-Ahıska (Akhalsikhe) çevresi ile Türkiye'nin doğu Karadeniz bölgesi cami mimarisinin karşılaştırmalı bir değerlendirmesi. *Van İnsani ve Sosyal Bilimler Dergisi*, 3, 80–115.
- Keser, Kayaalp, E. (2016). *Boundaries of a frontier region: late Antique Northern Mesopotamia*. Ankara.
- Korkut, T, Allak, F. Gündüz, K. Gül, E. (2025) 2023 Yılı Mardin ve Batman illeri (Turabdin) orta çağ dönemi kültür varlıkları yüzey araştırması 40. *Araştırma Sonuçları Toplantısı*, C.3, Ankara
- Kuhrt, A. (1995). *The ancient near east: c. 3000–330 BC*. London: Routledge.
- Mango, C. (1976). *Byzantine architecture (history of world architecture)*. Harry N. Abrams.
- Palmer, A. (1990). *The Aramaic inscriptions of Tur Abdin*. London: Oxford University Press.
- Postgate, J. N. (1992). *The Archives of Assur*. London: British School of Archaeology in Iraq.
- Taberi, M. (1992). *History of the prophets and kings* (Vol. 1). New York: State University Press.
- Telli, E., & Top, M. (2021). Diyarbakır Meryem Ana Kilisesi kduşkudşinindeki madeni levha örnekleri *Sanat Tarihi Yıllığı*, 30, 259–290
- Van de Mieroop, M. (2004). *A History of the Ancient Near East*. Malden, MA: Blackwell Publishing.
- Wiessner, G. (1981). *Christliche Kultbauten im Tur Abdin* (Bölüm 1, Cilt 4, Seri 2). Wiesbaden: Otto Harrassowitz.

Görsel Kaynakça

- Buğrul, E. (2021a). Kapadokya Karanlık Kilise apsisten nartekse bakış [Fotoğraf]. Kişisel arşiv
- Buğrul, E. (2021b). Kapadokya Karanlık Kilise güneydoğu cephe görünümü [Fotoğraf]. Kişisel arşiv
- Korkut, T. (2023 g). Mor Stefanos Kilisesi iç mekân görünüm [Fotoğraf]. Kişisel arşiv
- Korkut, T. (2023a). Bülbül (Benabil) Köyü genel görünüm [Fotoğraf]. Kişisel arşiv
- Korkut, T. (2023b). Mor Yakup Kilisesi planı [Çizim]. Kişisel arşiv

Mardin-Yeşilli Bülbül (Benabil) Köyü Kiliseleri

- Korkut, T. (2023c). Mor Yakup Kilisesi genel görünüm [Fotoğraf]. Kişisel arşiv
- Korkut, T. (2023ç). Mor Yakup Kilisesi iç mekân görünüm [Fotoğraf]. Kişisel arşiv
- Korkut, T. (2023d). Mor Yakup Kilisesi templon duvarı üzerindeki Süryanice yazıt [Fotoğraf]. Kişisel arşiv
- Korkut, T. (2023e). Mor Stefanos Kilisesi planı [Çizim]. Kişisel arşiv Kişisel arşiv
- Korkut, T. (2023f). Mor Stefanos Kilisesi genel görünüm [Fotoğraf]. Kişisel arşiv
- Korkut, T. (2023ğ). Mor Behnam Kaya Kilisesi planı [Çizim]. Kişisel arşiv
- Korkut, T. (2023h). Mor Behnam Kaya Kilisesi genel görünüm [Fotoğraf]. Kişisel arşiv
- Korkut, T. (2023i). Mor Behnam Kaya Kilisesi iç mekân görünüm [Fotoğraf]. Kişisel arşiv
- Korkut, T. (2023j). Meryem Ana Kilisesi genel görünüm [Fotoğraf]. Kişisel arşiv
- Korkut, T. (2023k). Meryem Ana Kilisesi naos genel görünüm [Fotoğraf]. Kişisel arşiv
- Korkut, T. (2023l). Bülbül (Benabil) Köyü Protestan Kilisesi planı [Çizim]. Kişisel arşiv
- Korkut, T. (2023m). Bülbül (Benabil) Köyü Protestan Kilisesi genel görünüm [Fotoğraf]. Kişisel arşiv
- Korkut, T. (2023n). Bülbül (Benabil) Köyü Protestan Kilisesi iç mekân görünüm [Fotoğraf]. Kişisel arşiv
- Korkut, T. (2023o). Bülbül (Benabil) Köyü Katolik Kilisesi planı [Çizim]. Kişisel arşiv
- Korkut, T. (2023p). Bülbül (Benabil) Köyü Katolik Kilisesi genel görünüm [Fotoğraf]. Kişisel arşiv
- Korkut, T. (2023r). Bülbül (Benabil) Köyü Katolik Kilisesi iç mekân görünüm [Fotoğraf]. Kişisel arşiv
- Korkut, T. (2023s). Hebis İnziva Mekânı (Kaya Manastırı) genel görünüm [Fotoğraf]. Kişisel arşiv
- Korkut, T. (2023ş). Hebis İnziva Mekânı (Kaya Manastırı) iç mekân görünüm [Fotoğraf]. Kişisel arşiv
- Korkut, T. (2021). Meryem Ana Kilisesi planı [Çizim]. Kişisel arşiv
- Wiessner, G. (1981). Dera Bube Kilisesi apsis görünümü [Fotoğraf]. <https://archive.org/details/christlichekultb0000wies>

EXTENDED ABSTRACT

Aim: This study aims to document and analyze the Christian religious architecture of Bülbül (Benabil) Village, located in the historical Tur Abdin region of Mardin. The settlement preserves six churches and one rock-cut monastic hermitage, representing different Christian denominations—Syriac Orthodox, Catholic, and Protestant. The research pursues three main objectives: To examine the historical development, typological features, liturgical layout, and construction techniques of the religious structures within the village. To situate the architectural characteristics of these buildings within the broader framework of Syriac rural church and monastic architecture in Tur Abdin. To assess the rock-cut components of the village (Mor Behnam Kaya Kilisesi and Hebis Hermitage) in relation to similar examples in Tur Abdin and to compare them with the more complex rock-cut Christian architecture of Cappadocia. Through these aims, the study seeks to contribute to the documentation, interpretation, and preservation of rural Syriac architectural heritage—an architectural tradition that today faces the threats of depopulation, neglect, and functional change.

Mardin-Yeşilli Bülbül (Benabil) Köyü Kiliseleri

Method: The research employs a multidisciplinary methodological approach combining architectural documentation, field observation, comparative typological analysis, and historical-literary review.

First, each structure was examined through on-site architectural survey, including measurements, plan drawings, photographic documentation, and material assessment. Plans and descriptive analyses were produced for all buildings: Mor Yakup, Mor Stefanos, Meryem Ana, Mor Behnam Rock Church, the Catholic Church, the Protestant Church, and the Hebis Hermitage. Second, historical and epigraphic sources—including Geršuni inscriptions and archival references—were used to illuminate construction dates, donor information, and liturgical context. Third, a comparative architectural analysis was undertaken. The findings from Bülbül (Benabil) were compared with the established typologies of Tur Abdin’s rural Syriac architecture as well as with select examples of rock-cut monastic and church architecture from Cappadocia, Mardin, Midyat, Nusaybin, and surrounding regions.

Finally, interpretive analysis was used to evaluate how denominational diversity, local construction traditions, and topographical factors shaped the architectural identity of the village’s religious structures.

Findings: The research demonstrates that the religious buildings of Bülbül (Benabil) are highly representative of the rural Syriac architectural tradition. Six of the seven structures follow a rectangular, single-nave, east–west oriented plan, a typology widely observed in Tur Abdin’s small-scale ecclesiastical architecture. Liturgical organization is consistent across the structures: an elevated apsis on the eastern end, often accompanied by side bema/altar rooms (mezbah odaları). Barrel vaults (beşik tonoz) are the dominant roofing system, and interior articulation is provided through round-arched wall niches. With the exception of modern devotional additions, decorative programs remain extremely limited, emphasizing the functional and symbolic austerity typical of rural Syriac churches.

Material analysis shows that local limestone (kalker) and rough-dressed stone (kabayonu) dominate construction. This reinforces the conclusion that these were community-built structures, shaped by local craftsmanship and modest economic means. The Mor Behnam Rock Church and the Hebis Hermitage offer critical insight into the eremitic dimension of Tur Abdin’s monastic tradition. Mor Behnam combines essential liturgical elements—naos, apsis, baptismal basin—within a simple rock-cut arrangement. Hebis, by contrast, is a three-level cluster of hermit cells carved high on a steep cliff, reflecting an ascetic ideal of withdrawal and isolation.

In comparing these with Cappadocian rock-cut churches, the study finds clear differences: Cappadocia features more complex plan forms (cross-in-square, free cross), extensive fresco programs, and refined spatial articulation enabled by soft volcanic tuff. In contrast, the Tur Abdin examples—including those in Bülbül—are characterized by functional simplicity, minimal decoration, and theological restraint, in line with Syriac liturgical tradition.

Another significant finding is the denominational diversity of the village. The existence of Catholic and Protestant churches alongside Syriac Orthodox structures reveals a multi-layered confessional landscape shaped by migration, missionary activity, and local religious coexistence. These smaller-scale churches reflect pragmatic adaptations of domestic structures or modest new constructions to meet the ritual needs of small congregations.

Conclusion and Discussion: The analysis reveals that the religious architecture of Bülbül (Benabil) Village encapsulates the essential characteristics of Tur Abdin’s rural Syriac Christian tradition. The churches and hermitage exhibit a consistent architectural vocabulary—rectangular single nave, east–west orientation, elevated apsis, barrel vaulting, and restrained interior treatment—demonstrating a strong continuity in liturgical and spatial organization across centuries.

The rock-cut structures further highlight the significance of landscape in shaping Syriac monastic identity. Their simplicity, isolation, and symbolic integration with topography underscore

Mardin-Yeşilli Bülbül (Benabil) Köyü Kiliseleri

an ascetic worldview distinct from, yet complementary to, the more elaborate monastic architecture of Cappadocia. The presence of Orthodox, Catholic, and Protestant buildings within the same rural settlement illustrates the coexistence of multiple Christian traditions and reveals a dynamic history of cultural interaction, religious plurality, and communal resilience.

Despite their architectural and historical significance, many of these structures now suffer from abandonment, demographic decline, and inappropriate secondary use. This study underscores the urgent need for comprehensive heritage documentation, conservation planning, and site-specific restoration strategies. Such efforts must respect the original architectural language while ensuring long-term preservation.

In summary, Bülbül (Benabil) Village constitutes a uniquely rich rural example of Syriac Christian architecture, embodying both the continuity of ancient liturgical traditions and the adaptive capacity of a community shaped by migration, denominational diversity, and changing socio-cultural conditions. The findings contribute to a deeper understanding of Christian architectural heritage in Tur Abdin and highlight the importance of safeguarding these vulnerable cultural landscapes for future generations.



Gaziantep Camilerinde Ahşap Kapı Kanatları: Malzeme, Teknik ve Süsleme Özellikleri²

Özet

Gaziantep, tarih boyunca önemli kültür merkezlerinden biri olması nedeniyle farklı dönemlerin izlerini taşıyan zengin bir mimari mirasa sahiptir. Bu miras içinde yer alan dini yapılar, ahşap işçiliğinde öne çıkan nitelikli uygulamalarıyla dikkat çekmektedir. Araştırma, sanat tarihi disiplini çerçevesinde nitel bir yaklaşımla gerçekleştirilmiştir. Veriler alan araştırması, yerinde gözlem, fotoğraflama, ölçüm ve çizim yoluyla toplanmış, elde edilen bulgular betimsel analiz yöntemiyle değerlendirilmiştir. Araştırma kapsamında Gaziantep'teki dini yapılara ait on üç tarihi ahşap kapı; malzeme özellikleri, yapım teknikleri, süsleme anlayışı ve mekân içindeki konumu bakımından incelenmiştir. Gerçekleştirilen görsel analiz neticesinde, damar yapıları ve gözenek özellikleri itibarıyla meşe, ceviz ve sedir (kamalak) türlerinin kullanılmış olabileceği değerlendirilmektedir. Kapıların yapımında zıvana geçme, künde-kârî, çakma ve oyma tekniklerinin kullanıldığı belirlenmiştir. Süsleme kompozisyonlarında geometrik düzenlemeler ön plana çıkmakta ve bu düzenlemelerin simetrik bir şemaya dayandığı, panolara ayrılarak hiyerarşik bir düzen içinde tasarlandığı görülmektedir. Kapıların yer aldığı mekân ile süsleme yoğunluğu arasında belirgin bir ilişki tespit edilmiştir. Temsil değeri yüksek alanlarda süslemenin daha yoğun ve ayrıntılı olduğu, diğer mekânlarda ise sade kompozisyonların tercih edildiği anlaşılmaktadır. Bu durum, mimari detayların estetik işlevinin yanı sıra temsili bir anlam da taşıdığını ortaya koymaktadır. Araştırma, Gaziantep'teki tarihi camilerin ahşap kapı kanatlarını teknik ve üslupsal açıdan değerlendirerek bölgede Zengî, Eyyubî ve Memlûk geleneklerinin Osmanlı dönemiyle bütünleşmesi sonucu oluşan kendine özgü sanat anlayışını somut örnekler üzerinden ortaya koymayı hedeflemektedir. Elde edilen bulgular, Gaziantep ahşap işçiliğinin bölge sanat tarihi içindeki yerini netleştirmekte ve kültürel mirasın belgelenmesine katkı sağlayan bilimsel bir zemin sunmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Mimari, Ahşap, Kapı

¹ Öğr. Gör. Dr. Mustafa Yıldırım. Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Van Meslek Yüksekokulu, Malzeme ve Malzeme İşleme Teknolojileri Bölümü, mustafayildirim@yyu.edu.tr, Orcid: 0000-0002-1436-6359

² Bu makale, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı'nda 2025 yılında tamamlanan "Güneydoğu Anadolu Mimari Yapılarında Ahşap Kapı ve Pencere Kanatları" başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

Wooden Door Panels in Gaziantep Mosques: Material, Technique and Decorative Features

Abstract

Gaziantep has long served as a significant cultural center, and its rich architectural heritage reflects the layered influences of successive historical periods. Among this heritage, the city's religious buildings are particularly distinguished by their high-quality woodworking traditions. The research was conducted within the discipline of art history using a qualitative approach. Data were collected through fieldwork, on-site observation, photography, measurement, and technical drawing, and the findings were evaluated using descriptive analysis. The study examines thirteen historical wooden doors belonging to religious buildings in Gaziantep, with each door assessed in terms of material characteristics, construction techniques, decorative program, and spatial placement. Visual analysis of the examined examples suggests that oak, walnut, and cedar (kamalak) may have been used, based on their grain patterns and pore structure. It was determined that mortise-and-tenon joinery, künde-kârî construction, nailing, and carving techniques were employed in the production of the doors. Geometric arrangements are especially prominent in the decorative compositions; these arrangements are structured around a symmetrical scheme and organized into panels within a clearly defined hierarchical order. A clear relationship was identified between the spatial position of each door and the density of its ornamentation: doors in more central and symbolically significant locations feature richer and more detailed decoration, while those in peripheral spaces display simpler compositions. This indicates that architectural ornament carried not only aesthetic but also representational meaning. The study aims to reveal, through concrete examples, the distinctive artistic tradition that emerged in the region from the synthesis of Zengid, Ayyubid, and Mamluk legacies with Ottoman-period practice, by evaluating the wooden door panels of historical mosques in Gaziantep from a technical and stylistic perspective. The findings clarify the place of Gaziantep woodworking within regional art history and provide a scholarly foundation for the documentation of cultural heritage.

Key words: Architecture, Wood, Door

GİRİŞ

Gaziantep, tarih boyunca medeniyetlerin kavşak noktasında yer almış, stratejik önemi, zengin kültürel dokusu ve verimli topraklarıyla Anadolu'nun en kadim şehirlerinden biridir. Coğrafi olarak Halep ile Antakya arasında stratejik bir konumda yer alan şehir, devletler ve kültürler arasında bir sınır ve köprü işlevi görmüştür (Canbakal, 2007). Türkiye'nin güneyinde, Akdeniz ile Güneydoğu Anadolu bölgelerinin kesiştiği noktada, deniz seviyesinden yaklaşık 850-900 metre yükseklikte kurulu olan şehir, Suriye ile doğrudan komşu bir sınır vilayetidir (Yücebaş, 2019; Kurt, 2021).

Bölgedeki yerleşim izleri Alt Paleolitik döneme kadar uzanmaktadır (Güleryüz, 2012; Peirce, 2003). Antik çağda Hitit, Mitanni ve Asur egemenliğine giren bölge, Helenistik dönemde İskender, ardından Selevkoslar ve Roma İmparatorluğu tarafından yönetilmiştir (Gılıbert, 2011; Yücebaş, 2019; Güleryüz, 2012). Antep ve çevresi 636 yılında İslam topraklarına katılmıştır. Daha sonra Emevi, Abbasi, Hamdanoğulları ve Selçuklu dönemlerinden geçmiş, 1260'ta Memluk egemenliğine girmiştir. Dulkadiroğulları Beyliği'nin ardından şehir, 1516'da Merc-i Dabık Savaşı sonucunda Osmanlı topraklarına dahil edilmiştir (Yücebaş, 2019; Güleryüz, 2012; Uzunçarşılı, 1988). Osmanlı döneminde ticaret yolları üzerindeki konumu sayesinde büyük bir ekonomik gelişme yaşayan şehir, dokumacılık, bakırcılık ve dericilik gibi zanaat dallarında bölgenin üretim merkezi haline gelmiştir (Canbakal, 2007).

Bu tarihsel süreç, Gaziantep'in mimarisinde kentin çok kimlikli yapısını yansıtan güçlü bir birikim oluşturmuştur. Bu mimarinin ortaya çıkmasında en belirgin özellik, Gaziantep'te tarihi eserlerde sıkça karşımıza çıkan sarı kalker taşıdır. Hem dayanıklı hem de işlenmesi kolay olan bu malzeme, han, hamam, konut ve camiler başta olmak üzere pek çok yapıda kullanılmıştır. Cami yapılarında taş kadar ahşap malzeme de önemli bir tamamlayıcı unsur olarak karşımıza çıkar. Taşın

sağlamlığı ve kalıcılığının yanında ahşabın sıcaklığı, sürdürülebilirliği ve işlenebilirliği bir araya gelerek hem yapısal hem de estetik açıdan dengeli bir bütünlük meydana getirilmiştir.

Anadolu ahşap sanatı, Selçuklu döneminde künde-kârî ve oyma tekniklerinin gelişimiyle mimari ölçekte önemli bir yer edinmiştir (Akinay ve Top, 2024). Osmanlı döneminde ise bu gelenek camiler, medreseler ve dini yapılardaki kapı, minber ve tavan uygulamalarıyla daha da olgunlaşmıştır. Özellikle 16. ve 17. yüzyıllarda gelişen cami mimarisinde ahşap, daha çok iç mekânda yoğun biçimde kullanılmıştır. Gaziantep camilerinde ahşap malzemenin tercih edildiği başlıca alanlardan biri üst örtülerdir. Üst örtüyü iç mekânla buluşturan tavan da ahşap malzemenin yoğun kullanıldığı alanlardandır. Ahşap malzemenin bu şekilde kullanımı hem ısı hem de akustik açıdan dengeli bir ortam sağlamıştır. Camilerde ahşap işçiliğinin en yoğun ve en karakteristik uygulamalarının gözlemlendiği unsurlar arasında minber yer alır. Mihrabın hemen sağında konumlanan minberler genellikle künde-kârî ya da geçme tekniğiyle yapılmıştır. Künde-kârî, küçük geometrik parçaların bir araya getirilmesi esasına dayanır ve çivi kullanılmadan oluşturulan geometrik kompozisyonlarla dikkat çeker (Bozer, 2015; Tabbaa, 2001; Necipoğlu, 1995). Gaziantep camilerinde minberlerde sekizgen, yıldız ve çokgen kompozisyonlar yaygındır. Bunların yanı sıra vaaz kürsüleri ve mahfil korkulukları da ahşap işçiliğinin önemli örnekleri arasında yer alır. Bu unsurların ardından dikkat çeken en önemli mimari eleman kapılardır. Cami kapıları, yapıya girişi sağlayan işlevsel elemanlar olmakla birlikte aynı zamanda yapının karakterini ve estetik kimliğini yansıtan simgesel değer taşıyan mimari unsurlardır.

Abidevi taç kapıların kompozisyonunda yer alan geometrik bezeme anlayışı, kapı kanatlarının süsleme programıyla örtüşmektedir. Her iki alanda da benzer geometrik motifler ve kompozisyon kurgusu göze çarpmaktadır. Gaziantep camilerinde giriş kapıları genel olarak iki kanattan meydana gelir ve masif ahşaptan imal edilmiştir. Kapıların yapımında kullanılan ağaç türleri, görsel değerlendirme yoluyla yüzey dokusu ve damar yapısı gibi özellikler esas alınarak tespit edilmeye çalışılmıştır. Bu malzemeler ceviz, meşe, dişbudak ve sedir gibi sert, dayanıklı ve temin edilmesi görece kolay ağaç türlerinden oluşmaktadır. Cami kapıları genellikle dış ortama açıldığından ahşap malzeme hava koşullarına ve mikroorganizmalar gibi etmenlere daha fazla maruz kalmaktadır. Bu nedenle dış etkenlere karşı dirençli malzeme seçimi belirleyici bir önem taşımaktadır. Ceviz ve meşenin yüksek yoğunluğu, bu türlerin uzun ömürlü ve darbelere dayanıklı olmasını sağlamış ve söz konusu özellikleri tercih edilmelerinde belirleyici etken olmuştur.

Bu çalışma, Gaziantep'teki tarihi camilere ait ahşap kapı kanatlarını sanat tarihi disiplini çerçevesinde sistematik biçimde belgeleyerek teknik ve üslupsal açıdan incelemeyi amaçlamaktadır. Kapı kanatlarında uygulanan geometrik kompozisyonlar, künde-kârî ve geçme gibi geleneksel ahşap işçiliği teknikleri ile metal donatı unsurlarının birlikte değerlendirilmesi yoluyla Gaziantep zanaatkarlık geleneğinin temel nitelikleri ortaya konulmaya çalışılmıştır. Taşın hâkim olduğu bir kentte ahşap kapıların malzeme çeşitliliği, kullanım ve anlam boyutlarıyla mimari bütünü içindeki yeri de bu kapsamda ele alınmıştır.

Mevcut literatürde Gaziantep'in tarihi ahşap kapılarına odaklanan, bu eserleri malzeme, teknik ve süsleme özellikleri bakımından bir arada ele alan kapsamlı bir çalışma bulunmamaktadır. Bu araştırma söz konusu boşluğu doldurmayı hedeflemekte ve elde edilen veriler aracılığıyla bölge ahşap sanatının daha geniş bir perspektiften değerlendirilmesine, Zengî, Eyyubî ve Memlûk geleneklerinin Osmanlı dönemiyle bütünleşmesinden doğan kendine özgü sanat anlayışının somutlaştırılmasına ve ileride yürütülecek koruma ile restorasyon çalışmalarına bilimsel zemin hazırlanmasına katkı sağlamayı amaçlamaktadır.

YÖNTEM

Bu çalışma, nitel araştırma yaklaşımı benimsenerek sanat tarihi disiplini çerçevesinde yürütülmüştür. Bu yaklaşım kapsamında eserler biçimsel, teknik ve süsleme özellikleri bakımından betimsel ve tipolojik yöntemlerle çözümlenmiştir. Araştırma verileri literatür taraması ve saha çalışması aracılığıyla yerinde tespit edilen eserler üzerinden elde edilmiştir.

Araştırmanın sınırını Gaziantep'teki tarihi camilere ait ahşap kapılar oluşturmaktadır. Örneklerin belirlenmesinde tarihi nitelik taşıması ve bütünlüğünü büyük ölçüde koruması ölçüt olarak benimsenmiş ve bu doğrultuda on üç ahşap kapı kanadı araştırma kapsamına alınmıştır. Araştırmanın odak noktasını cami mekânına girişi sağlayan kapılar oluşturmaktadır. Çalışmanın bu kapılarla sınırlı tutulması, örnekler arasında daha tutarlı ve sistematik bir tipolojik çerçeve oluşturulmasına imkân tanımıştır.

Saha çalışması 2022-2023 yılları arasında gerçekleştirilmiş ve önceden tespit edilen adreslerdeki camiler tek tek ziyaret edilerek kapı kanatları yerinde gözlemlenmiştir. Her bir kapı kanadının fotoğrafları farklı açılardan ve ayrıntılı biçimde çekilmiş hassas ölçüm araçlarıyla yükseklik, genişlik ve kalınlık ölçüleri alınmıştır. Elde edilen veriler doğrultusunda eserlerin çizimleri hazırlanmıştır. Bu çizimler, kapıların yapısal ve biçimsel özelliklerinin belgelenmesi bakımından önemli bir kaynak niteliği taşımaktadır.

Kapıların yapımında kullanılan malzemelerin tespiti görsel değerlendirmeye gerçekleştirilmiştir. Yüzey dokusu, damar yapısı ve gözenek özellikleri gibi görsel veriler esas alınarak malzeme türü belirlenmeye çalışılmıştır. Malzeme türünü kesin biçimde saptamak için ahşap anatomisi incelemesi, SEM analizi veya dendrokronoloji gibi bilimsel yöntemler uygulanabilir (Ulay ve Yıldırım, 2021). Ancak tarihi nitelik taşıyan kapılardan numune alınması eserlere geri dönülemez zarar verme riski taşıdığından bu yöntemlere başvurulamamıştır. Yapım ve süsleme teknikleri belirlenirken kapıların ön ve arka yüzü birlikte değerlendirilmiştir. Özellikle künde-kâri tekniğinin tespitinde kapı kanatlarının arka yüzündeki iskelet yapısı belirleyici olmuştur.

Saha çalışması sonucunda elde edilen veriler sanat tarihi disiplini çerçevesinde betimsel ve tipolojik yöntemlerle değerlendirilmiştir. Her kapı kanadı malzeme, yapım tekniği, süsleme kompozisyonu ve metal aksesuarları bakımından ayrı ayrı ele alınmış ardından örneklerin tipolojik, teknik ve biçimsel yönleri bir bütün olarak ortaya konmuştur. Bu çalışma, Gaziantep'teki tarihi ahşap cami kapılarına ilişkin malzeme, teknik ve tipoloji verilerini bir arada sunarak bölge ahşap işçiliği literatüründeki önemli bir boşluğu doldurmayı ve sanat tarihi alanına özgün bir katkı sağlamayı hedeflemektedir.

BULGULAR VE YORUM

Bu çalışma kapsamında incelemeye alınan on üç caminin kapıları, ahşap işçiliğinin üslup, teknik ve kompozisyon özelliklerini ortaya koymak amacıyla incelemeye alınmıştır. Söz konusu örnekler, malzeme kullanımı, süsleme anlayışı ve yapısal kimlikleri bakımından ele alınarak, genel özellikleri ortaya konmuştur. Bu doğrultuda seçilen örnekler aşağıda "Örnekler" başlığı altında ayrıntılı biçimde sunulmuştur.

Örnekler

- 1.Örnek** : Gaziantep Boyacı (Kadı Kemalettin) Cami Ana Giriş Kapı Kanatları
Tarihi : H.983-M.1565-75
Yapıdaki Yeri : Yapının kuzey cephesinde, ana giriş ekseninde yer almaktadır.
Yapım Tekniği : Zıvana Geçme Tekniği
Süsleme Tekniği : Künde-kâri Tekniği
Ölçüler : 214x297x6

Gaziantep Camilerinde Ahşap Kapı Kanatları: Malzeme, Teknik ve Süsleme Özellikleri

Tarihçesi: Antep Şer'i Mahkeme Sicilleri'nde Kadı Kemâleddin, Boyacızâde ve Cami-i Kebir adlarıyla anılan yapının H.608/M.1211 yılında Memlûk döneminde inşa edildiği tahmin edilmektedir. Geçirdiği restorasyon çalışmalarıyla özgün halini büyük ölçüde yitiren cami, mihrap önü kubbe, iki sahnalı dikdörtgen plan ve renkli taş kullanımıyla Kuzey Suriye ve Güneydoğu Anadolu geleneğini yansıtmaktadır. Mekân kurgusu bakımından Artuklu, süsleme anlayışı bakımından ise Zengî ve Memlûk etkisini taşıyan yapı, tipik bir Antep camisi örneği olarak değerlendirilmektedir. Caminin orta kapısı arka yüzündeki kitabeye göre kapı, 1575 yılında Muhsin Oğlu Hacı Mahmud tarafından yaptırılmıştır (Çam, 1990).

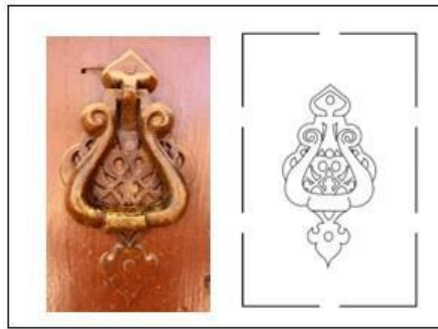
Tanım: Kanatlar hava koşullarına ve mikroorganizmalara karşı korumak için boyanmıştır. Bu da kapının yapıldığı malzeme türünü belirlemeyi zorlaştırmaktadır. Kapı, iki simetrik kanattan meydana gelmiştir. Kanatlar üzerinde ve kuşaklar arasında yirmi dört adet dikey konumda dikdörtgen pano kapının genel karakterini oluşturur (Fotoğraf 1; Çizim 1).



Fotoğraf 1. Mustafa Yıldırım, “Gaziantep Boyacı Cami Kapısı Genel Görünümü”, 2022a.

Çizim 1. Mesut Gül, Mustafa Yıldırım, “Gaziantep Boyacı Cami Kapısı Çizimi”, 2022b.

Kanatlar üzerinde bulunan tokmaklar birbiriyle benzer özellik sergiler. Pirinç malzemedен yapılmış tokmak, şemse formlu ayna ve halkadan meydana gelir. Şemse formlu ayna üzerinde rûmî dal, yaprak ve palmetlerin oluşturduğu kompozisyon yer alır. Ajur tekniği uygulanarak ayna üzerindeki karakterler belirgin hale getirilmiştir. Tokmağın halkasının tutamak kısmı daha geniş ve ağır, kancaya doğru ise kıvrılarak volüt benzeri desen meydana getirir. Kancanın yukarı yönlü devamında ise palmet motifi çivi yardımıyla kanada sabitlenmiştir (Fotoğraf 2; Çizim 2).



Fotoğraf 2. Mustafa Yıldırım, “Tokmağın Görünümü”, 2022c.

Çizim 2. Mustafa Yıldırım, “Tokmak Çizimi”, 2022ç.

Tokmakların altında karşılıklı iki şemse motifli pirinç levha, iki kancanın üst üste gelmesiyle kanatlar asma kilit yardımıyla kilitlenir. Karşılıklı şemse motifleri tokmağın aynalık kısmıyla benzerdir (Fotoğraf 3).



Fotoğraf 3. Mustafa Yıldırım, “Şemse Motifli Kilit Görünümü”, 2022d.

Bini, simetrik düzende genişleyip daralan formdadır. Üstte ve altta lale benzeri desenler ortada ise dairesel form, biniyi sadelikten uzaklaştırmıştır. Bini, desenlerin olduğu noktalardan kabara çivilerle sol kanada sabitlenmiştir. Kapının arka yüzünde ele alınan kapılar arkasında kitabe bulunan tek kapı örneğidir. Sağ kapı kanadı üzerindeki kitabede; لَا إِلَهَ إِلَّا اللَّهُ مُحَمَّدٌ رَسُولُ اللَّهِ

Okunuşu: “Lailahe İllallah Muhammedun Resullallah” yazılıdır (Fotoğraf 4).



Fotoğraf 4. Mustafa Yıldırım, “Kelime-i Tevhid Yazılı Kitabe”, 2022e.

Sol kanat üzerindeki kitabede (Fotoğraf 5);

هذا عمل الحاج محمود بن محسن

“Bu, Hacı Mahmud ibn Muhsin’in yaptığıdır.”

Kapının yapıldığı tarih ise rakam olarak değil yazı ile verilmiştir.

وذلك بتاريخه في سنة ثلاث وثمانين وتسعمائة H.983/M.1575-76



Fotoğraf 5. Mustafa Yıldırım, “Sağ Kanat Üzerindeki Kitabenin Görünümü”, 2022f.

Her iki kitabede celi sülüs yazı karakterleriyle yazılan kitabeler kakma tekniğinde yapılmış, ancak bazı yazı karakterlerinin kakmaları düştüğü görülmektedir. Kapının arka yüzünde serenler ve kuşaklar üzerinde görülen metal malzemeden yapılan levhaların her iki ucunda şemse motifi bulunur. Ortasında ise geometrik karakterlerin oluşturduğu metal levhalar görülmektedir. Bu levhalar ve şemse motifleri sağ kapı kanadına kabara çivilerle sabitlenmiştir. Ön yüzdeki gibi arka yüzde de kapı tokmakları bulunmaktadır. Arka yüzde de tokmak bulunması, bezeme anlayışının yalnızca dış görünümle sınırlı tutulmadığını göstermektedir. Ancak arka yüzdeki kapının halkaları günümüze ulaşmamıştır. Ayna iki bölümden oluşmakta ve üstte dilimli palmet, altta ise dilimli damla motifi ajur tekniğiyle yapılmıştır (Fotoğraf 6).



Fotoğraf 6. Mustafa Yıldırım, “Kapının Arka Yüzünde Levhalar ve Tokmak Görünümü”, 2022g.

Kanatlar dış etkenlere karşı boyanarak korunmuştur. Kanatların açılıp kapanması görevini yürüten ve ökçe demiri içerisinde hareket eden miller, kapı kanadının malzemesinden yapılmış ve lento içerisinde hareket etmektedir (Fotoğraf 7)



Fotoğraf 7. Mustafa Yıldırım, “Lento İçerisinde Hareket Eden Ahşap Milin Görünümü”, 2022ğ.

2.Örnek: Gaziantep Boyacı Cami Kapı Kanatları

Tarihi : H.983-M.1565

Yapıdaki Yeri : Yapının kuzey cephesinde, ana giriş kapısının solunda yer almaktadır.

Yapım Tekniği : Zıvana Geçme Tekniği

Süsleme Tekniği : Kündekâri

Ölçüler : 214x301x6

Tarihçesi : Tarihçesi için Bkz. Örnek; 1

Tanım : Kuzey cephede yer alan ve ana giriş kapısının solundaki kapı diğer kapı kanatları ile yapım ve kompozisyon yönünden benzerlik gösterir. Bu da kapının diğer kapı kanatları ile aynı dönemde yapıldığını göstermektedir. Kanatlar hava koşullarına ve mikroorganizmalara karşı korumak amacıyla boyanmıştır. Bu da kapının yapıldığı malzeme türünü görsel yolla belirlemeyi zorlaştırmaktadır. Kapı, simetrik iki kanattan meydana gelmiştir. Kanatlar, iki kuşak arasında tek pano halinde tasarlanmıştır. Kanatlar üzerindeki süsleme programında, dikey konumda tasarlanan geometrik karakterler kapı kanatlarının temelini oluşturur. Her kanat üzerinde on iki adet dikdörtgen, dikdörtgenlerin aralarında altı adet kareden oluşan karakterler, geçme tekniğinde bir araya getirilmiştir. Serenler ve dikey konumdaki kuşakların kınışlı birleştirme tekniğinde yapıldığı ve açılmaları karşı kavela kullanıldığı görülmektedir. Dikdörtgen ve kareden oluşan süsleme programında ortada bulunan kanal, kapı yüzeyinde derinlik algısı oluşturur (Fotoğraf 8; Çizim 3). Tokmaklar, diğer kapı üzerindeki tokmakla benzerlik gösterir.



Fotoğraf 8. Mustafa Yıldırım, “Gaziantep Boyacı Cami Kapısının Genel Görünümü”, 2022h.

Çizim 3. Mesut Gül, Mustafa Yıldırım, “Gaziantep Boyacı Cami Kapısı Çizimi”, 2022i.

Bazı kanallar zaman içerisinde uygulanan boyaların oluşturduğu katmanla kapanmıştır. Caminin iki adet kapısı bulunmakta kapılar yapılış ve süsleme programı yönünden benzerlik göstermektedir. Kapıların açılıp kapanmasında ökçe demirleri üzerinde hareket eden demir mil ve kapının kendi malzemesinde yapılmış mil, lento içerisinde kapı kanatları 90° hareket ederek açılıp kapanmaktadır (Fotoğraf 9).



Fotoğraf 9. Mustafa Yıldırım, “Ökçe Demiri İçerisinde Hareket Eden Ahşap Mil Görünümü”, 2022i.

Kapının arka yüzünde süslemeye yer verilmemiştir. Kapı kanatlarını sabit tutmak için duvarla kapı arasına demir çubuk takılmıştır (Fotoğraf 10-11).



Fotoğraf 10-11. Mustafa Yıldırım, “Kapının Arka Yüzeyinde Sabitleme Kancasının Görünümü”, 2022j.

3. Örnek : Gaziantep Ahmet Çelebi Cami Kapı Kanatları

Tarihi : 17.yy

Yapıdaki Yeri : Yapının kuzey cephesinde, ana giriş ekseninde yer almaktadır.

Yapım Tekniği : Zıvana Geçme Tekniği

Süsleme Tekniği : Kündekâri Tekniği

Ölçüler : 139x253x5.5

Tarihçesi : Mihrabındaki kitabeye göre H.1083/M.1672 yılında inşa edilen cami, banisi Şeyh Ramazan Efendi'nin adına atfen eski kayıtlarda Ramazaniye Camii olarak geçmektedir. Hemen yanında 1713'te Ahmet Çelebi tarafından yaptırılan medrese nedeniyle Ahmet Çelebi Camii adıyla da tanınan yapı, enine dikdörtgen planlı ve cami mekân iki paralel nef ve iki paye ile dört bölüme ayrılmıştır. Ahşap işçiliğinin zarif örneklerini bünyesinde barındıran cami, dönemin sanatsal anlayışını yansıtmaları bakımından dikkat çekici bir örnek niteliğindedir (Çam, 2006).

Tanım : Caminin iki kanattan oluşan cami kapısı, eserin inşa tarihiyle aynı dönemde yapıldığı tahmin edilmektedir. Kapının yapımında kullanılan ahşap, görsel değerlendirme sonucunda yaşlanmanın etkisiyle oluşan derin olmayan yarılmalar dikkate alınarak meşe malzemeden yapıldığı tahmin edilmektedir. Kapı, iki simetrik kanattan meydana gelmiştir. Üstte ve altta iki adet geniş kuşak, ortada ise iki dar kuşakla üç panoya ayrılmıştır. Üstteki ve alttaki panoda benzer süsleme programında sekizgen içerisinde sekiz adet baklava dilimi motifi, kanatlar üzerindeki süsleme kompozisyonunu oluşturur. Serenler ve kuşaklar zıvana birleştirme tekniğiyle bir araya getirilmiş, açılmaları karşı ise çivi yerine ahşap kavelalar kullanılmıştır. Kapı kanatları arasındaki boşluğu kapatmaya yarayan bini, genişleyip daralan bir formda tasarlanmıştır. Bini, kabara çivilerle sağ kapı kanadına sabitlenmiştir (Fotoğraf 12; Çizim 4).



Fotoğraf 12. Mustafa Yıldırım, “Gaziantep Ahmet Çelebi Cami Kapısının Genel Görünümü”, 2022k.

Çizim 4. Mesut Gül, Mustafa Yıldırım, “Gaziantep Ahmet Çelebi Cami Kapısı Çizimi”, 2022l.

H.Örcün Barışta'nın 2009'da yaptığı çalışmada Ahmet Çelebi Cami Kapısı'nın alt iki panosunda süslemenin bulunmadığı görülmektedir. Ayrıca kapı kanatları üzerinde kahverengi boya bulunmaktadır (Barışta, 2009, s.440). Ancak son dönemde yapılan restorasyon çalışmasıyla üst panodaki geometrik karakterlere benzer süsleme programı alt iki panoda da görülmekte ve kapı yüzeyindeki boyalar ise tamamen kaldırılmıştır (Fotoğraf 13). Ortadaki panoyu dikey konumda lata (süslemesiz dar kalın tahta) yardımıyla iki panoya ayrılmıştır. Panolar üzerinde süslemeye yer verilmemiştir.



Fotoğraf 13. Mustafa Yıldırım, “Son Dönemde Eklenen Geometrik Süsleme Programının Görünümü”, 2022m.

Kanatlar üzerinde bulunan tokmakların halkaları günümüze ulaşmamıştır. Ayna, iki bölümden oluşmaktadır. Üstte salbek motifi altta ise dilimli daire yer alır. Dilimlerin ortasında açılan delikler ajur tekniği uygulanarak çıkarılmış ve böylece sadelikten kaçınılmıştır. Aynanın ortasında tokmağı vurup ses çıkarması için koni formunda kabara çakılmıştır. Kabaranın üstünde ise tokmağın hareketini sağlayan kanca bulunur. Salbek ve daire formu aynanın ortasında kabara çivi, tokmağı sabitlemek için kullanılmıştır (Fotoğraf 14).



Fotoğraf 14. Mustafa Yıldırım, “Tokmağın Genel Görünümü”, 2022n.

Tokmakların altında şemse ve salbekten meydana gelen kilit mekanizmasının karşılığı günümüze ulaşmamıştır. Dövme demirden yapılan kilit üzerindeki süsleme programında, stilize bitki desenleri ve daireler ajur tekniğinde metal levhadan çıkarılmıştır. İki kancanın ortasına gelen üçüncü kanca ile birlikte üçünden aynı anda geçen demir çubukla kanatlar sabitlenir. Bu kilit düzeni kapının yapıldığı döneme tarihlendirilir. Zamanla işlevini yitiren kilit sistemine karşı, farklı kilit mekanizmaları kullanılmıştır. Bunlardan biri sağ kanat üzerinde yer alır. Kilit yuvasını çevreleyen metal plaka, çivilerle kanada sabitlenmiştir. Sol kanat üzerinde kilit yuvası hizasında bulunan tokmak ise pirinç malzemedir yapılmış, oldukça sade yapıdadır. Tokmağın göbeği dilimli daire formunda tasarlanmıştır. Kapıyı tutup çekme görevini üstlenen halka daire formundadır. Tokmağın hemen üstünde karşılıklı çakılan halkalar ise kapı kanatlarını asma kilitlerle kilitleme görevini üstlenir (Fotoğraf 15).



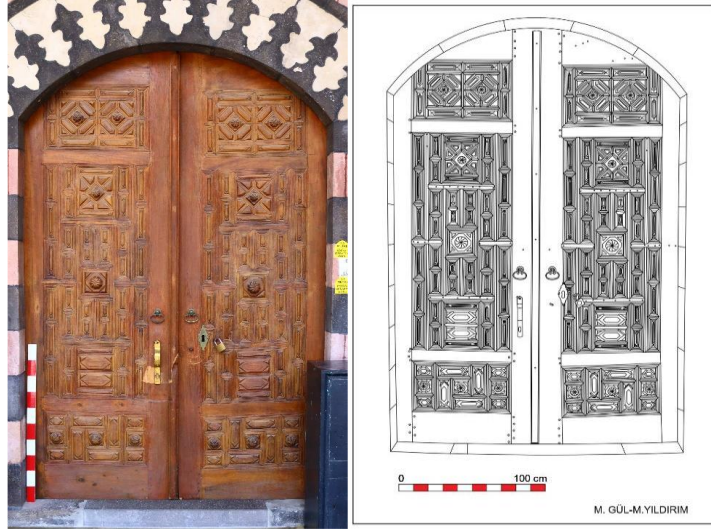
Fotoğraf 15. Mustafa Yıldırım, “Kilit Yuvası Tokmak ve Asma Kilit Halkalarından Görünüm”, 2022o.

Her iki kanat üzerinde alttaki kuşaklarda kıvrılarak birbirine bakan ve simetrik düzende yerleştirilmiş metal levhalar yer alır. Metal levhanın üst kısmı içe doğru kıvrılan stilize yaprak deseninden meydana gelir. Metal levha, ökçe demirine bağlanan menteşenin bir parçasıdır (Fotoğraf 16). Kapı kanadının arka yüzeyinde süslemeye yer verilmemiştir.



Fotoğraf 16. Mustafa Yıldırım, “Ökçe Demirine Bağlı Menteşe Levhası Görünümü”, 2022ö.

- 4. Örnek** : Gaziantep Handanbey Cami Kapı Kanatları
Tarihi : 18.yy
Yapıdaki Yeri : Yapının kuzey cephesinde, ana giriş ekseninde yer almaktadır.
Yapım Tekniği : Zıvana Geçme-Kündekâri Tekniği
Süsleme Tekniği : Kündekâri-Oyma Tekniği
Ölçüler : 191x290x6
Tarihçesi : Caminin adının 1575 tarihli Ayntab Vakıf Defteri’nde bahsedilmediği, eserin adının geçtiği eski Şer’i Mahkeme Sicili’nin ise 1596 tarihli olduğu dikkate alarak caminin bu iki tarih arasında yapıldığı söylenebilir. Handan Bey Cami, kuzeyinde genişçe bir avlusu bulunan tek revaklı son cemaat yeri ve kibleye paralel iki sahnalı bir camiden meydana gelmektedir (Çam, 2006; Güzelbey, 1984).
- Tanım** : Cami Hacı Abdullah tarafından 1797 yılında yenilenmiş (Güzelbey, 1984.), kapı kanatlarının da bu dönemde yapıldığı söylenebilir. Kapının yapımında ceviz malzeme ve restorasyon sırasında ise ortadaki seren, bini ve bazı kuşakların sedir malzemedен yapıldığı düşünülmektedir. İki simetrik kanattan meydana gelen kapı, serenler arasında üstte ve altta bulunan kuşak geniş, kanadı üç panoya ayıran iki kuşak ise dar formludur. Üstte bulunan pano içerisinde düzenlenen süsleme programında ortada ahşap kabara onu çevreleyen dikdörtgen panolar simetrik düzende yerleştirilen geometrik karakterler, kündekâri tekniğinde yapılmıştır. Kabara, çarkıfelek formunda düzenlenmiştir. Kabaralar bütün halde çevresi oyma tekniğinde oyularak yükseltilmiştir. Ortadaki dikey konumda bulunan dikdörtgen pano içerisinde üstte ortada ahşap kabara ve onu çevreleyen geometrik karakterler kompozisyona hareketlilik kazandırır. Dikdörtgen panonun ortasında kare pano içerisinde kabara yer alır. Altta dikdörtgen pano içerisinde ise üstte iki pano içerisinde iki ucunda üçgen desenleri, iki sıra halinde tezyin edilmiştir. Dikdörtgen pano içerisinde üç ayrı noktada kompozisyona dâhil edilen süsleme programının çevresinde dikdörtgen panolar kompozisyona zenginlik kazandırır. En altta yer alan pano içerisinde ise üç kabara bulunmaktadır (Fotoğraf 17; Çizim 5). Nusret Çam, kapı kanatlarının daha önce mavi yağlı boya ile boyandığını ve bundan dolayı kapının orijinal görüntüsünden uzaklaştığını belirtmiştir (Çam, 2006).



Fotoğraf 17. Mustafa Yıldırım, “Gaziantep Handanbey Cami Kapısının Görünümü”, 2022p.

Çizim 5. Mesut Gül, Mustafa Yıldırım, “Gaziantep Handanbey Cami Kapısı Çizimi”, 2022r.

Kabaraların çevresinde gelişen dikdörtgen panoların içerisinde, ucu üçgen formlu geometrik karakterler yer alır. Kanatlar üzerinde geometrik düzende yerleştirilen panolar, künde-kârî tekniğinde yerleştirilmiştir. Kapının arka yüzündeki iskelet yapısından künde-kârî tekniğinde yapıldığı anlaşılmaktadır. Kapı kanatlarında serenler ve kuşaklar haricinde boş yer kalmayacak şekilde süslenmiştir. Bini üzerinde süslemeye yer verilmemiştir. Kanatlar üzerinde bulunan tokmaklar pirinç malzemedendir yapılmıştır. Nusret Çam, tokmakların üzerinde karşılıklı bağa kakmanın olduğunu belirtmekte (Çam, 2006), fakat bağa kakmalar geçirdiği restorasyon çalışmalarından sonra günümüze ulaşmamıştır. Kapı kanatlarını çekip kapatma görevini yerine getiren tokmakların halkaları oval formda tasarlanmıştır (Fotoğraf 18). Halkalar kıvrılarak göbekte birleşir. Göbek ise oldukça sade tutulmuştur. Sağ kanat üzerinde bulunan kilit yuvasını yine pirinç malzemedendir yapılmıştır ve üzerinde “Handan Bey, 1955” yazılı levha kuşatır (Fotoğraf 19). Levha caminin geçirdiği en son restorasyon çalışmasında eklenmiş olmalıdır. Metal levha, dört noktada kanat üzerine ağaç vidalarıyla sabitlenmiştir.



Fotoğraf 18-19. Mustafa Yıldırım, “Tokmak ve Kilit Yuvası Görünümü”, 2022s.

Kapının arka yüzünde iskelet yapısı ve sağ kanat üzerinde demir kanca görülmektedir. Demir kanca kanadı sabit tutmak ve kapıyı kilitlemek için kullanılmaktadır. Kuşakları serenlere sabitlemek için demir “L” aparatlar, kapı kanatlarına sonradan takılmıştır. Kapının arka yüzeyinde, sonradan sabitlendiği anlaşılan dört adet dikdörtgen pano görülmektedir (Fotoğraf 20).



Fotoğraf 20. Mustafa Yıldırım, “Kapının Arka Yüzey Görünümü”, 2022ş.

- 5. Örnek** : Gaziantep Karagöz Cami Kapı Kanatları
Tarihi : 18.yy
Yapıdaki Yeri : Yapının kuzey cephesinde, ana giriş ekseninde yer almaktadır.
Yapım Tekniği : Zıvana Geçme-Kündekâri Tekniği
Süsleme Tekniği : Kündekâri-Oyma Tekniği
Ölçüler : 177x264x4.5
Tarihçesi : Karagöz Cami üzerindeki kitabeden anlaşılacağı üzere eserin 1756 yılında yapımına başlandığı, 1758 yılında tamamlandığı anlaşılmaktadır. Cami, kibleye paralel tek sahından oluşmaktadır. Son cemaat yeri iki sütun üzerine üç kemerden ibarettir (Çam, 2006).

Tanım : Cami mekâna geçişi sağlayan ve iki kanattan oluşan ahşap kanatlar caminin ilk yapıldığı dönemden (18.yy) kaldığı söylenebilir. Kapının yapımında kullanılan ahşap, doku ve hareler dikkate alındığında meşe veya dişbudak malzeme kullanıldığı tahmin edilmektedir. İki kanattan meydana gelen kapı, simetrik düzende tasarlanmıştır. Kanatlar, beş kuşakla dört panoya ayrılmıştır. En üstte yer alan pano içerisinde ortada sekiz adet altıgen formda geometrik karakterler, kündekâri tekniğinde bir araya getirilmiştir. Her iki yanında ise dikey konumda bulunan dikdörtgen pano yer almaktadır. Hemen altında üç kuşakla iki panoya ayrılan alanda dikdörtgen panolar, süsleme programının genel karakterini meydana getirir. Dikdörtgen panolar, kınışlı birleştirme tekniğinde bir araya getirilmiştir. Zamanla ayrılması muhtemel seren, başlık ve kuşakları bir arada tutmak için kavela kullanılmıştır. En alta ve iki kuşak arasında yatay pozisyonda bulunan dikdörtgen pano içerisinde, yan yana dört adet kare levha yer alır. Levhalar üzerinde süslemeye yer verilmemiştir (Fotoğraf 21; Çizim 6).



Fotoğraf 21. Mustafa Yıldırım, “Gaziantep Karagöz Cami Kapısının Genel Görünümü”, 2022t.

Çizim 6. Mesut Gül, Mustafa Yıldırım, “Gaziantep Karagöz Cami Kapısı Çizimi”, 2022u.

Bininin kapı kanadına sonradan takıldığı malzemeler arasındaki doku farkından anlaşılmaktadır. Bini, beş ayrı noktada stilize bitkisel desenlerle oyma tekniğinde tezyin edilmiş ve sol kanada ahşap kavelalarla sabitlenmiştir (Fotoğraf 22). Dış mekâna açılan kapı, mikroorganizmalara ve hava şartlarına dayanabilmesi için boyanmıştır. Kapı tokmakları günümüze kadar ulaşmamıştır. Kapı üzerinde bulunan asma kilit ise sonradan takılmıştır. Kapı kanatlarının açılıp kapanması için “S” formu menteşeler takılmıştır.



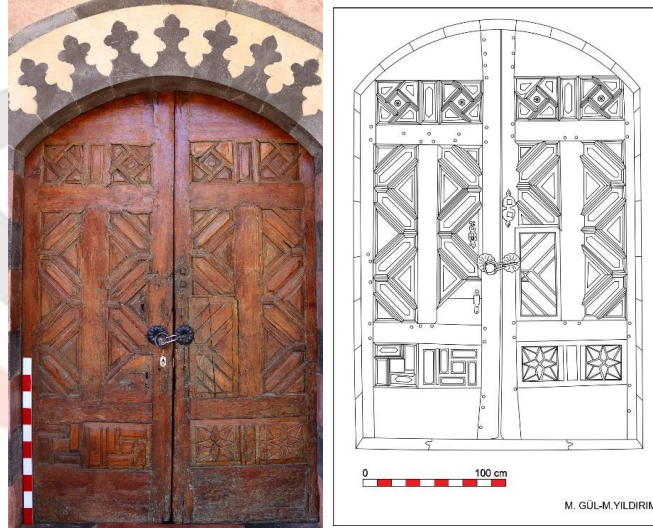
Fotoğraf 22. Mustafa Yıldırım, “Bini Görünümü”, 2022ü.

6. Örnek : Gaziantep Karatarla Cami Kapı Kanatları

Gaziantep Camilerinde Ahşap Kapı Kanatları: Malzeme, Teknik ve Süsleme Özellikleri

Tarihi : 18.yy
Yapıdaki Yeri : Yapının kuzey cephesinde, ana giriş ekseninde yer almaktadır.
Yapım Tekniği : Zıvana Geçme Tekniği
Süsleme Tekniği : Kazıma Tekniği
Ölçüler : 190x266x4
Tarihçesi : 1586 yılında önce mescit olarak yapılan eser, 1621'de Gergerizade Halil Çavuş tarafından camiye çevrilmiştir. Cami 1775 yılında bugünkü şeklini almıştır. Karatarla Cami, kibleye paralel ve iki sahnalı dikdörtgen planı ile klasik Gaziantep camilerinden biridir. Caminin son cemaat yeri, beş adet sivri kemerden meydana gelmektedir (Çam, 2006).

Tanım : Cami 1775 yılında bugünkü şeklini almış, kapı kanatlarının da bu dönemde yapıldığı tahmin edilmektedir. Kanatların yapımında meşe bazı noktalarda ise sedir malzemenin kullanıldığı tahmin edilmektedir. İki kanattan meydana gelen kapının her bir kanadı üç panodan oluşmaktadır. Üst panoda yer alan ve simetrik düzende programlanan çarkifelek, panonun süsleme kompozisyonu meydana getirmekte ve panoların süsleme programı genel anlamda geometrik karakterlerden oluşmaktadır (Fotoğraf 23; Çizim 7). Taç kapının her iki tarafında bulunan ve renkli taşlarla birbirine geçen çarkifelek motifi, ahşap kapı kanatlarında da kullanılmış böylece bir bütünlük sağlanmıştır.



Fotoğraf 23. Mustafa Yıldırım, “Gaziantep Karatarla Cami Kapısının Genel Görünümü”, 2022v.

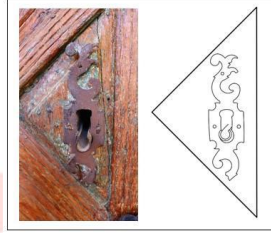
Çizim 7. Mesut Gül, Mustafa Yıldırım, “Gaziantep Karatarla Cami Kapısı Çizimi”, 2022y.

Ortada bulunan pano, dikey yerleştirilen kuşak ile ikiye ayrılmıştır. İki pano içerisindeki geometrik kurgu büyük oranda benzer özellik gösterir. Zikzak çizerek devam eden geometrik kompozisyon, sağda ikinci pano içerisinde alt köşedeki kilit yuvası ile farklılık gösterir. Kilit yuvası üzerine eklenen metal levha, kapılarda cumba üzerine sabitlenmekte ve bu nedenle sonradan eklendiği tahmin edilmektedir. Kilit mekanizmaları zamanla bozulabilmektedir. Dönemin şartlarına göre tamir edilmediği takdirde başka bir kilit mekanizması takarak sorunu çözme yoluna gidilirdi. Sonradan takıldığı tahmin edilen kapı tokmaklarının hemen atında, sol kanat üzerinde üçüncü bir kilit mekanizması yakın zamanda takılmıştır (Fotoğraf 24).



Fotoğraf 24. Mustafa Yıldırım, “Tokmak ve Kilit Yuvası Görünümü”, 2022z.

Bu sebeple üstte bulunan ve kilit yuvası üzerine stilize bitki desenlerinin işlendiği metal levha ve kilit mekanizması, kapının ilk yapıldığı yıllara tarihlendirilebilir (Fotoğraf 25; Çizim 8).



Fotoğraf 25. Mustafa Yıldırım, “Kilit Yuvası Üzeri Metal Plaka Görünümü”, 2022a.

Çizim 8. Mustafa Yıldırım, “Kilit Yuvası Üzeri Metal Plaka Çizimi”, 2022b.

Tokmakların üstünde bulunan metal levha, iki şemsedan ve kancadan meydana gelmektedir. Kilitin karşılığı günümüze ulaşmamıştır. Alttaki panoda, geometrik karakterlerin bir araya getirilerek oluşturulduğu süsleme programında farklı malzeme türünden elde edilen sağdaki panonu süsleme kompozisyonu soldaki geometrik kurguyla benzerlik göstermemektedir. Zaman içerisinde düşen panoların yerine, tek parça halinde açılan kanallarla soldaki panoya benzetilmeye çalışılmıştır. Sağ kanat üzerinde üstte ve ortadaki panolar üzerinde, geometrik kurgu sol kanat üzerindeki kurguya benzemektedir. Sağ kanat üzerinde ortada bir kuşakla ikiye ayrılan panoda sol alt köşede bulunan pano ise tek parça halinde sonradan yapıldığı, açılan kanallarla sağdaki süsleme kompozisyonuna benzetilmeye çalışıldığı anlaşılmaktadır (Fotoğraf 26).



Fotoğraf 26. Mustafa Yıldırım, “Sağ Orta Pano Görünümü”, 2022c.

Alttaki panoda, kapı kanatları üzerinde kurgulanan geometrik karakterlerden oldukça farklı bir süsleme programı yer alır. Simetrik düzende iki ayrı pano içerisinde iç içe geçmiş dört köşeli yıldız motifi, kanatlar üzerindeki süsleme kompozisyonundan farklı oluşu dikkat çekicidir. Detaylı

bakıldığında yıldız motifinin olduğu pano tek parça halinde ve farklı malzeme türünden yapıldığı görülmektedir (Fotoğraf 27).



Fotoğraf 27. Mustafa Yıldırım, “Sağ Alt Pano Görünümü”, 2022ç.

- 7. Örnek** : Gaziantep İhsanbey Cami Kapı Kanatları
Tarihi : 19.yy
Yapıdaki Yeri : Yapının kuzey cephesinde, ana giriş ekseninde yer almaktadır.
Yapım Tekniği : Zıvana Geçme Tekniği
Süsleme Tekniği : Kündekâri
Ölçüler : 144x261x5.5
Tarihçesi : Asıl adı Esenbek olan cami, 17.yy sonlarında yapılmış ise de mevcut durumunu 1880’lerde almıştır. Camiye basık kemerli bir kapıdan girilmektedir. Cami iki ayak üzerine oturan her biri üç kemerden ve kibleye paralel iki sahundan meydana gelmektedir (Çam, 2006).
Tanım : Cami mekânına girişi sağlayan ve iki kanattan oluşan ahşap kapı, caminin son şeklini aldığı döneme tarihlendirmek mümkündür. Kapı daha önce yağlı beyaz boya ile boyanmış, günümüzde ise restorasyon çalışmalarıyla kapının üzerindeki geometrik karakterler daha görünür hale gelmiştir. Kanatların ise dokusu ve tekstür özelliği dikkate alındığında meşe malzemenin yapıldığı tahmin edilmektedir. Simetrik iki kanattan meydana gelen kapı, beş kuşakla dört panoya ayrılmıştır. En üstte bulunan pano içerisinde üç adet sekizgen karakter içerisinde yine sekizgen yapıda tasarlanmış geometrik karakterler kazıma tekniğinde açılan kanallarla meydana getirilmiştir. Ortadaki pano, tek kuşakla iki simetrik panoya ayrılmıştır. Bu panolar üzerinde dikey konumda bulunan dikdörtgen karakterler, kapı kanatlarının süsleme kompozisyonunu büyük oranda oluşturmaktadır. Zıvana birleştirme tekniğinde bir araya getirilen seren ve kuşaklar, ahşap kavelalarla sabitlenmiştir. Dikey konumda bulunan dikdörtgen panolar, freze bıçaklarıyla açılan kanallar sayesinde hareketlilik kazanmıştır. Dikdörtgen panoların aralarında bulunan altıgen karakter süsleme kompozisyonuna zenginlik kazandırır. En altta bulunan yatay dikdörtgen pano simetrik iki panodan oluşmaktadır. Panoların içerisinde yatay konumda altıgenden oluşan iki sıra halinde geometrik karakterler bulunur (Fotoğraf 28; Çizim 9).



Fotoğraf 28. Mustafa Yıldırım, “Gaziantep İhsanbey Cami Kapısının Genel Görünümü”, 2022d.

Çizim 9. Mesut Gül, Mustafa Yıldırım, “Gaziantep İhsanbey Cami Kapısı Çizimi”, 2022e.

Bini üzerinde altı farklı noktada lale benzeri desenler oyma tekniğinde tezyin edilmiştir. Bini kabara çivilerle sağ kapı kanadına sabitlenmiştir. Sol kanat üzerinde bulunan tokmak ise oldukça sade tasarlanmıştır. Göbek ve halkadan oluşan tokmak kapıyı çekip kapatma görevini görür. Sağ kanat üzerinde ise iki kilit yuvası bulunmaktadır. Üstteki kilit yuvası sonradan takılmıştır. Alttaki kilit yuvası ise kapının ilk yapıldığı yıla tarihlendirilebilir. Kilit yuvası üzerindeki metal levha stilize bitki desenlerinden oluşmaktadır (Fotoğraf 29). Metal plaka kabara çivilerle kapı kanadına sabitlenmiştir. Kapı kanadı üzerindeki boya kalıntılarında anlaşılacağı üzere kapının restore edilmeden önceki rengi beyazdır.



Fotoğraf 29. Mustafa Yıldırım, “Kilit Yuvası Üzerinde Görülen Stilize Metal Levha”, 2022f.

- 8. Örnek** : Gaziantep Ağa Cami Kapı Kanatları
Tarihi : 18-19.yy
Yapıdaki Yeri : Yapının kuzey cephesinde, ana giriş ekseninde yer almaktadır.
Yapım Tekniği : Çakma Tekniği
Ölçüler : 184x268x5.5
Tarihçesi : İnşa kitabesi bulunmayan Ağa Cami'nin varlığına ilişkin en eski belge 1555 tarihli Mühimme Defteri'dir. En eski Şer'i Mahkeme Sicili kaydı ise 1619 yılına aittir. Mevcut yapı, 1799 yılında gerçekleştirilen esaslı yenileme çalışmasıyla bugünkü halini almıştır. Eski kaynaklarda “Şehreküstü Cami” ve “Yaycıoğlu Cami” adlarıyla da anılan yapı, bulunduğu semtle özdeşleşmiş önemli bir dini mekân niteliği taşımaktadır (Çam, 2006; Güzelbey, 1984).
Tanım : Caminin iki kanattan oluşan ahşap kapının ise 1799 tarihinde camide yapılan esaslı yenileme çalışmalarında takıldığı düşünülmektedir. Kanatların ise ceviz malzemenin yapılmış olabileceği tahmin edilmektedir. İki kanattan meydana gelen kapı, simetrik düzende tasarlanmıştır. Kapı kanadı, ikisi dar biri geniş üçer ahşap levhadan meydana gelir. Levhalar kapı

Gaziantep Camilerinde Ahşap Kapı Kanatları: Malzeme, Teknik ve Süsleme Özellikleri

arkasında bulunan kuşaklara, kabara çivilerle çakılmıştır. Kanatlar üzerinde üç adet metal levha, kanatlara kabara çivilerle sabitlenmiştir. Metal levhalar, kanatların ayrılmamaları ve sabit kalmaları için çakılmıştır. Sol kanatta ortada bulunan metal levhanın üzerinde bulunan kısa metal levha, kapı kanadını sabitlemek için kullanıldığı tahmin edilmektedir (Fotoğraf 30; Çizim 10).



Fotoğraf 30. Mustafa Yıldırım, "Gaziantep Ağa Cami Kapısının Genel Görünümü", 2022g.

Çizim 10. Mesut Gül, Mustafa Yıldırım, "Gaziantep Ağa Cami Kapısı Çizimi", 2022ğ.

Kapı kanatlarının kapandığında oluşan boşluğu kapatmaya yarayan bini, beş ayrı noktada laleye benzer formdaki bitkisel desen oyma tekniğinde tezyin edilmiştir. Bini, kabara çivilerle sol kapı kanadına sabitlenmiştir. Kapıyı kilitli tutmak için dövme demirden elde edilen ve kapı kanadı üzerinde görülen kilit mekanizması günümüze kadar işlevini sürdürmektedir. Kilit, iki kanat üzerinde bulunan metal levhaların kapandığında sağ kanat üzerinde üç ayrı kancanın bir araya gelmesiyle ve kancaların içerisinden geçen demir çubuk yardımıyla kilitlenebilir. Sol kanat üzerinde yer alan metal levha, iki bölümden oluşur. Baş kısmı salbek deseni ikinci, kısım ise dilimli dairesel levhadan meydana gelir. Sağ kanat üzerine sabitlenen ve dikey konumda bulunan metal levha, simetrik düzende tasarlanmıştır. Levhanın baş kısmı palmet, ikinci kısım ise dilimli yarım daire formundadır. Kanatlar üzerinde sonradan takıldığı tahmin edilen, üç ayrı kilit yuvası bulunmaktadır (Fotoğraf 31). Kanatlar ve metal levhalar hava koşullarına ve mikroorganizmalara karşı dayanıklılığını artırmak için boyanmıştır.

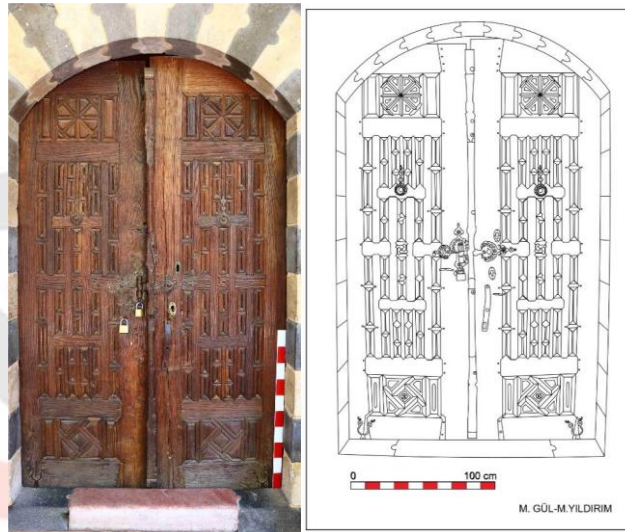


Fotoğraf 31. Mustafa Yıldırım, "Kilit ve Kilit Yuvası Görünümü", 2022h.

9. Örnek : Gaziantep Alaybey Cami Ana Giriş Kapı Kanatları
Tarihi : 19.yy

Gaziantep Camilerinde Ahşap Kapı Kanatları: Malzeme, Teknik ve Süsleme Özellikleri

- Yapıdaki Yeri** : Yapının kuzey cephesinde, ana giriş ekseninde yer almaktadır.
- Yapım Tekniği** : Zıvana Geçme-Kündekâri Tekniği
- Süsleme Tekniği** : Hakiki Kündekâri
- Ölçüler** : 170x268x6.5
- Tarihçesi** : İlk olarak 1560-80 yılları arasında yapıldığı düşünülen cami son şeklini 1810 yılında almıştır. Bugünkü şeklini 1810 yılında almış olsa da Şer'i Mahkeme Sicili eserin 16. Yüzyılın sonlarında yapıldığını göstermektedir. Kible duvarı üzerinde enine dikdörtgen plan tipinde tasarlanan caminin son cemaat yeri dört sütun ve beş basık kemerlidir (Çam, 2006).
- Tanım** : Son şeklini 19.yy'da alan caminin mekânına geçişi sağlayan ahşap kapısının da aynı dönemde yapıldığı söylenebilir. Fakat mihrapta, taç kapıda ve ahşap kapı kanatlarındaki çarkıfelek motifi kapının da caminin yapıldığı yıla tarihlendirmek mümkün olabilir. Kanatların yapıldığı malzeme türünün meşe olduğu tahmin edilmektedir. İki kanattan meydana gelen kapı, simetrik düzen esas alınarak yapılmıştır. Kapı kanatları, üstte ve alta geniş, ortada dar üç kuşak zıvanalı birleştirme tekniğinde yapılmış ve üç panoya ayrılmıştır (Fotoğraf 32; Çizim 11).



Fotoğraf 32. Mustafa Yıldırım, “Gaziantep Alaybey Cami Kapısının Genel Görünümü”, 2022i.

Çizim 11. Mesut Gül, Mustafa Yıldırım, “Gaziantep Alaybey Cami Kapısı Çizimi”, 2022i.

Serenler ve kuşakların ayrılmalarını engellemek için kavelalar kullanılmıştır. En üste yer alan pano içerisinde, dikey konumda dikdörtgen iki levha arasında, sekizgen geometrik karakterlerin içerisinde sekiz adet baklava dilimi kündekâri tekniğinde yapılmıştır. Alttaki iki simetrik pano, dikey konumda dikdörtgen panoların bir araya gelerek oluşturduğu panolar, süsleme kompozisyonun genel karakterini meydana getirir. Dikdörtgen panoların aralarındaki yaklaşık 2 cm derinliğindeki kanallar, kapı yüzeyinde oluşabilecek masif yapıyı ortadan kaldırmıştır. Dikey dikdörtgen panoların aralarında iki üçgenin birleşimiyle oluşan kare formu ve ortada sadece iki yerde zikzak şeklindeki desen ile kapı zengin bir görüntü sunar (Foto. 33).



Fotoğraf 33. Mustafa Yıldırım, “Zikzak Şeklindeki Geometrik Karakterin Görünümü”, 2022j.

En altta iki kuşak arasındaki süsleme programında, ortada kare formlu çarkıfelek deseni kapı kanatları üzerinde farklı süsleme kompozisyonlarından birini meydana getirir. Çarkıfelek deseni cami mekânına geçerken taç kapı üzerinde solda ve sağda simetrik şekilde iki farklı renk kullanılarak yapılmıştır. Bu da taç kapı ve ahşap kapı üzerinde bir bütünlük sağlar. En alta bulunan pano üzerindeki geometrik karakterler, künde-kârî tekniğinde bir araya getirilmiştir. Süsleme programının künde-kârî tekniğinde yapıldığı, kapının arka yüzündeki iskelet yapısından anlaşılmaktadır (Fotoğraf. 34).



Fotoğraf 34. Mustafa Yıldırım, “Künde-kârî İskelet Sistemi”, 2022k.

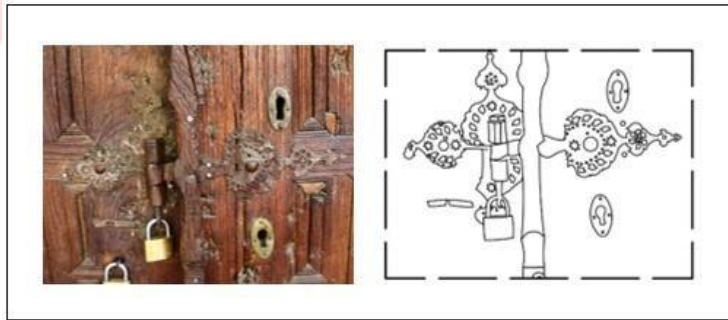
Kanatlar arasındaki boşluğu kapatan bini, genişleyip daralan formda yapılmıştır. Bini üzerinde farklı noktalarda bitkisel desenler oyma tekniğinde işlenmiştir. Bini, farklı noktalardan kabara çivilerle sağ kapı kanadına sabitlenmiştir. Her iki kanat üzerindeki tokmaklar benzer özellik sergiler. Tokmaklar dört farklı bölümden meydana gelir. Baş kısmını meydana getiren salbek, aşağı doğru devam eden bölümler ise stilize damla, dilimli daire ve ayna dikkat çekicidir. Tokmağın halkası ise iki katmandan meydana gelmiştir. Altta bulunan katman dilimli daire, üstte bulunan katman ise zikzak formudur. Tokmağın aynalık bölümünde ajur tekniği uygulanarak çıkarılan dairesel halkalar, tokmağa hareketlilik kazandırmıştır (Fotoğraf. 35; Çizim 12).



Fotoğraf 35. Mustafa Yıldırım, “Tokmağın Genel Görünümü”, 2022l.

Çizim 12. Mustafa Yıldırım, “Tokmak Çizimi”, 2022m.

Kapı kanatlarını kilitli tutmak için tasarlanan metal levhalar, iki kanat üzerinde de bulunmaktadır. Sol kanat üzerinde bulunan metal levha üç ayrı şemseden meydana gelmektedir. Şemse formunda tasarlanan metal levhalar üzerinde daire, yıldız ve damla desenleri ajur tekniği uygulanarak metal levhadan çıkarılmıştır. Sağ kanat üzerindeki şemse motifi ise sol kanat üzerindeki diğer motifle benzer özellik gösterir. Bu metal levhalar kabara çivilerle kapı kanadına sabitlenmiştir. Kapı kanatları kapalı konumda iken üç kanca içerisinden geçen milin ucuna takılan asma kilit ile kapı kanatları kilitlenir. Sağ kanat üzerinde iki farklı noktada kilit yuvaları görülür. Pirinç malzemeden yapılan metal levhalar kilit yuvası üzerine çivilerle sabitlenmiştir. Kapının arka yüzünde kilit mekanizmalarından sadece biri günümüze ulaşmıştır. Sağ kanat üzerinde kancaya takılı olan dikdörtgen formdaki metal levha, sol kanat üzerindeki kancanın içerisine geçerek asma kilitle kilitlenmektedir (Fotoğraf 36; Çizim 13). Kanat üzerindeki açıklıklardan anlaşılacağı üzere restorasyon öncesi yeşil tonda boyalı olduğu görülmektedir.



Fotoğraf 36. Mustafa Yıldırım, “Kilit Sistemi Görünümü”, 2022n.

Çizim 13. Mustafa Yıldırım, “Kilit Sistemi Çizimi”, 2022o.

Kapı kanatlarının açılıp kapanması için üstte lentoya açılan yuva üzerine sabitlenen ökçe demiri içerisinde, kapının kendi malzemesinden yapılmış olan mil hareket eder. Kanatların altında ise ökçe demirine sabitlenmiş menteşeler iki kola ayrılmıştır. Kolların baş kısmı, kuş figürüne benzemektedir (Fotoğraf 37-38). Kanatların yapıldığı malzemelerin doku farklılığından anlaşılacağı üzere bazı parçaların düştüğünden veya hasar aldığından dolayı değiştirildiği görülmektedir. Kapı kanatlarının arka yüzünde ise süslemeye yer verilmemiştir.



Fotoğraf 37-38. Mustafa Yıldırım, “Ökçe Demiri ve Kapının Arka Yüzünden Görünüm”, 2022ö.

10. Örnek : Gaziantep Alaybey Cami Kapı Kanadı

Tarihi : 19.yy

Yapıdaki Yeri : Yapının kuzey cephesinde, ana giriş kapısının sağında yer almaktadır.

Yapım Tekniği : Zıvana Geçme Tekniği

Süsleme Tekniği : Taklit Kündekâri

Ölçüler : 120x205x4.5

Tanım : Son şeklini 19. yy’da alan cami ve mekâna geçişi sağlayan ahşap kapının da aynı dönemde yapıldığı söylenebilir. Kapının yapıldığı malzeme türünün sedir (kamalak) olduğu tahmin edilmektedir. Kapı kanadı caminin kuzey cephesinde sağda yer almaktadır. Tek kanattan meydana gelen kapı, üstte ve altta geniş, ortada ise iki dar kuşakla üç ayrı panoya ayrılmıştır. Serenler ve kuşaklar zıvana geçme tekniğinde birleştirilmiş, zamanla oluşabilecek ayrılmalara karşı ahşap kavelalar çakılmıştır. Üst panoda kurgulanan süsleme programında ortada çitalarla çevrelenmiş dört adet kare pano içerisinde sekizgen karakterler dilimli formda tasarlanmıştır. Dört adet kare panonun her iki yanında, içerisinde dilimli kare bulunan panonun çevresinde baklava dilimleri kündekâri tekniğinde uygulanmıştır. Panonun her iki yanında ise dikey konumda dikdörtgen levhaların içerisinde iki tarafı üçgen formda dikdörtgen karakter yer almaktadır (Fotoğraf 39). Caminin kuzey cephesinde ana giriş kapısının sağında yer alan bu tek kanatlı kapının saha çalışması sırasında işlevini sürdürdüğü yerinde yapılan gözlemle tespit edilmiştir. Boyutları ve konumu itibarıyla temsil değeri yüksek ana giriş kapısından belirgin biçimde ayrılan bu kapının cami görevlilerinin günlük kullanımına yönelik bir servis girişi veya cemaatin pratik şekilde giriş çıkışı için işlev gördüğü değerlendirilmektedir. Tek kanatlı ve daha küçük ölçekli tasarımı kapının işlevsel öncelikli bir anlayışla yapıldığına işaret etmektedir. Bununla birlikte süsleme programının ana giriş kapısıyla benzerlik göstermesi, işlevsel farklılığa karşın estetik bütünlükten taviz verilmediğini ortaya koymaktadır.



Fotoğraf 39. Mustafa Yıldırım, “Gaziantep Alaybey Cami Kapı Kanadının Genel Görünümü”, 2022p.

Ortada bulunan pano içerisinde dikey konumda tasarlanan kare, zikzak ve üçgen karakterler pano üzerinde program dâhilinde zıvana geçme tekniğinde yerleştirilmiştir. En altta yer alan ve yatay konumda bulunan pano, ikisi eşit üç panoya ayrılmıştır. Ortada bulunan kare levha üzerinde dilimli daire formu, her iki yanında bulunan levhalar üzerinde ise uçları üçgen şeklinde dikdörtgen karakterler oyma tekniğinde tezyin edilmiştir (Fotoğraf 40).



Fotoğraf 40. Mustafa Yıldırım, “Kare, Zikzak ve Üçgen Karakterlerin Görünümü”, 2022r.

Kanat üzerinde yer alan kilit yuvası, stilize bitki desenleriyle tasarlanmış metal levha, kapı kanadı üzerine çivilerle sabitlenmiştir (Fotoğraf 41-42).



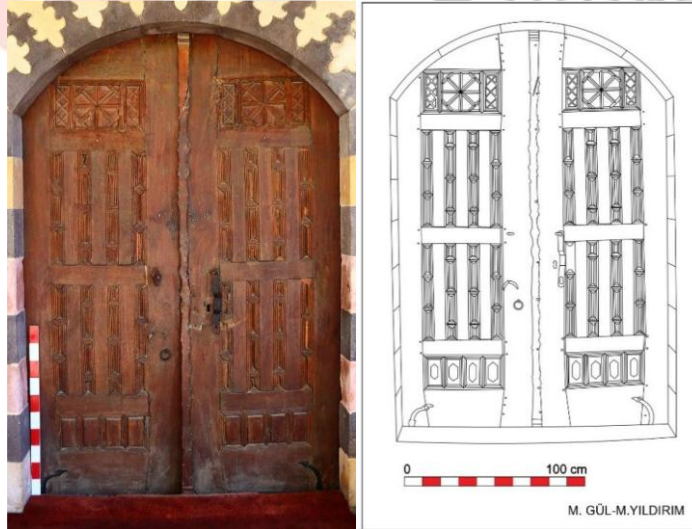
Fotoğraf 41-42. Mustafa Yıldırım, “Menteşe ve Kilit Yuvası Görünümü”, 2022s.

Kapı kanadının açılıp kapanması görevini yerine getiren menteşe, ökçe demiri üzerinde hareket eder. Menteşe, kapı kanadı üzerinde kıvrılarak devam eden metal çubuğun ucunda yaprak

ve kuş figürü bulunur. Mentеше, kabara çivilerle kapı kanadına sabitlenmiştir (Fotoğraf 42). Kapının saha çalışması sırasında işlevini sürdürdüğü yerinde yapılan gözlemle tespit edilmiştir.

- 11. Örnek** : Gaziantep Eyüpoğlu Cami Kapı Kanatları
Tarihi : 18.yy
Yapıdaki Yeri : Yapının kuzey cephesinde, ana giriş ekseninde yer almaktadır.
Yapım Tekniği : Zıvana Geçme Tekniği
Süsleme Tekniği : Kündekâri
Ölçüler : 190x276x4.5
Tarihçesi : Orijinal kitabesi günümüze ulaşmayan Eyüpoğlu Cami'nin 1557 tarihli Ayıntab Vakıf Defteri'nde adının geçmesi, yapının bu tarihten önce inşa edildiğine işaret etmektedir. Bugünkü halini 18. yüzyılda alan ve 1947'de kapsamlı biçimde onarılan cami, kible ekseninde enine dikdörtgen planlı ve beş sütunlu bir son cemaat yerine sahiptir (Çam, 2006).

Tanım : Cami mekânına geçişi sağlayan kapısı farklı dönemlerde beyaz ve mavi yağlı boyalarla kapı kanatlarını korumak amaçlı boyanmış, bu sebeple kapı yüzeyindeki geometrik karakterler tam anlaşılammıştır. Günümüzde yapılan restorasyon çalışmalarıyla orijinal görüntüsüne kavuşmuştur. Ahşap kapı kanatlarını tarihlendirmek gerekirse caminin son şeklini aldığı 18.yy tarihlendirmek doğru olacaktır. Kapının yapıldığı malzeme türü, yapılan görsel değerlendirme sonucunda ceviz ağacından elde edilmiş malzemenin kullanıldığı tahmin edilmektedir. Simetrik iki kanattan meydana gelen kapı, serenler arasına yerleştirilen geniş ve dar kuşaklarla dört panoya ayrılmıştır. En üstte yer alan panoda ortada baklava dilimleri, çitalar arasına kündekâri tekniğinde yerleştirilmiştir. Baklava dilimi şeklindeki geometrik karakterler bir araya gelerek meydana getirdiği sekizgen yapı, süsleme programı içerisinde kapı kanatlarına hareketlilik kazandırır. Sekizgen şeklini oluşturan baklava dilimi karakterlerinin her iki yanında dikey konumda yerleştirilen dikdörtgen levha içerisinde kare ve üçgenler baklava dilimi formunda kazıma tekniğinde tezyin edilmiştir. Hemen altında bulunan ve tamamen simetrik düzende programlanan pano üzerine, kare ve üçgen karakterler dikey konumda belirli aralıklarla kündekâri tekniğinde yerleştirilmiştir (Fotoğraf 43; Çizim 13).



Fotoğraf 43. Mustafa Yıldırım, “Gaziantep Eyüpoğlu Cami Kapısının Genel Görünümü”, 2022ş.

Çizim 14. Mesut Gül, Mustafa Yıldırım, “Gaziantep Eyüpoğlu Cami Kapısı Çizimi”, 2022t.

En altta bulunan yatay konumdaki pano üzerinde dört sıra levha, zıvana geçme tekniğinde bir araya getirilmiştir. Levhalar üzerinde uçları üçgen formda dikdörtgen karakterler, oyma tekniğinde tezyin edilmiştir. Zamanla oluşabilecek açılmalara ve yarılmalara karşı seren ve

Gaziantep Camilerinde Ahşap Kapı Kanatları: Malzeme, Teknik ve Süsleme Özellikleri

kuşaklar üzerine ahşap kavelalar çakılmıştır. Kapı binisi üzerine kapı yüksekliği boyunca lale desenleri belirli aralıklarla tezyin edilmiştir. Kapının tokmakları günümüze ulaşmamıştır. Sağ kanat üzerinde kilit yuvası yer alır. Kilit yuvasının hemen üstünde, başında kanca bulunan dikdörtgen metal levha bulunmaktadır. Metal levha, sol kanat üzerindeki kancaya takılır ve asma kilit ile kilitlenir (Fotoğraf 44).



Fotoğraf 44. Mustafa Yıldırım, “Asma Kilit Görünümü”, 2022u.

Sol kanat üzerinde kancaya takılı metal halka, kapı kanadını çekip kapatmak için kullanılmaktadır. Her iki kanat üzerinde kıvrılarak içe doğru eğilen metal levha, ökçe demiri üzerinde hareket eden menteşenin ucu yaprak formundadır. Menteşe, kabara çivilerle kapı kanadına sabitlenmiştir. Üstte yer alan menteşe ise lentoya sabitlenen ökçe demiri içerisinde hareket eden ahşap mil çevresinde hareket eder. Kapının arka yüzünde, kancaya takılı iki uzun metal çubuk kanatları açık konumda tutmak için kullanılır. Kapı kanadının arkasında ise süslemeye yer verilmemiştir (Fotoğraf 45).



Fotoğraf 45. Mustafa Yıldırım, ” Kapının Arka Yüzünden Görünüm”, 2022ü.

12. Örnek : Gaziantep Tahtani Cami Kapı Kanatları
Tarihi : 18-19.yy

Gaziantep Camilerinde Ahşap Kapı Kanatları: Malzeme, Teknik ve Süsleme Özellikleri

Yapıdaki Yeri : Yapının kuzey cephesinde, ana giriş ekseninde yer almaktadır.

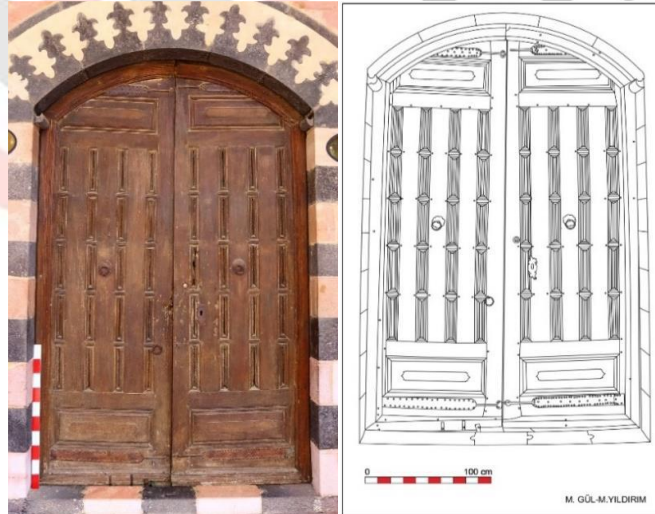
Yapım Tekniği : Zıvana Geçme Tekniği

Süsleme Tekniği : Kündekâri

Ölçüler : 211x317x5

Tarihçesi : Evkaf kayıtlarına ve Tahrir Defterlerine göre 1557 yılından önce yapılmıştır. Evliya Çelebi Seyahatname'sinde inşa tarihi olarak 1578 yılında yapıldığını belirtmiştir. Cami 1789'da ve 1804'te kapsamlı onarım görmüştür. Tahtani Cami, kibleye paralel iki sahnalı camii, tek revaklı son cemaat yeri ile bölgesel üslubu devam ettirmektedir (Çam, 2006).

Tanım : Cami mekânına geçişini sağlayan ve iki kanattan oluşan ahşap kapısı, kapsamlı onarım gördüğü 18-19.yy arasında yapıldığı söylenebilir. Kapının yapıldığı malzeme türüne bakıldığında ise ceviz malzemenin kullanıldığı söylenebilir. İki kanattan meydana gelen kapı, simetrik düzende tasarlanmıştır. Serenler arasında sabitlenen dört kuşakla, kapı kanadı üç panoya ayrılmıştır. Üstte ve altta bulunan panoların ortasında, uçları sivri kubbe formunda yatay konumda dikdörtgen karakter yer alır. Ortada bulunan üçüncü pano dikey konumda ve yirmi adet dikdörtgen kündekâri tekniğinde yerleştirilmiş ve kanatların süsleme programını meydana getirmiştir. Dikdörtgen panonun ortasında kanal benzeri form, kapı yüzeyinden yaklaşık 1 cm aşağıdadır. Kanalin içerisinde detaylı bakıldığında yeşil boya izlerine rastlanmaktadır. Restorasyondan önce kapının renginin yeşil olduğu anlaşılmaktadır. Serenler üzerinde demir malzemeden dövme tekniğinde elde edilen metal levha, kabara çivilerle kapı kanadına sabitlemiştir. Metal levhanın devamında demir çubuğun ucunda bulunan soldaki kanat da dairesel, sağdaki kanat üzerinde ise yaprak formunda metal levhalar kabara çivilerle kanada çakılmıştır. Serenler ve kuşakların bir araya gelmesi, kınışlı birleştirme tekniğiyle yapılmaktadır. Açılmaları karşı dayanıklılığını artırmak için seren ve kuşaklar üzerine ahşap kavelalar çakılmıştır (Fotoğraf 46; Çizim 14).



Fotoğraf 46. Mustafa Yıldırım, “Gaziantep Tahtani Cami Kapısının Genel Görünümü”, 2022v.

Çizim 15. Mesut Gül, Mustafa Yıldırım, “Gaziantep Tahtani Cami Kapısı Çizimi”, 2022y.

Kanatlar üzerinde iki adet tokmak bulunur. Tokmaklar, göbek ve halkadan meydana gelmektedir. Göbek papatyaya benzer dilimli formda tasarlanmıştır. Halka, dairesel formu ve sade yapıdadır. Sol kanat üzerinde yer alan halka, kapı kanadını çekip kapatmaya yardımcı olur. Kilit yuvası üzerinde bulunan metal levha ise stilize bitki formunda programlanmış ve çivi yardımıyla kanada sabitlenmiştir (Fotoğraf 47-48).



Fotoğraf 47-48. Mustafa Yıldırım, “Kilit Yuvası Metal Plaka ve Tokmak Görünümü”, 2022z.

Kilit yuvası üzerinde günümüz teknolojisi ile üretilmiş kilit mekanizması yer alır. Kanatlar üzerinde bulunan metal malzemeler zaman içerisinde paslanmış. Kanatların etrafında oluşan boşluğu kapatmak için farklı malzeme türünde ahşap levhalar çakılmıştır. Kapının arka yüzünde süslemeye yer verilmemiştir. Kapı üzerinde ahşap lento sağlam durumdadır (Fotoğraf 49).

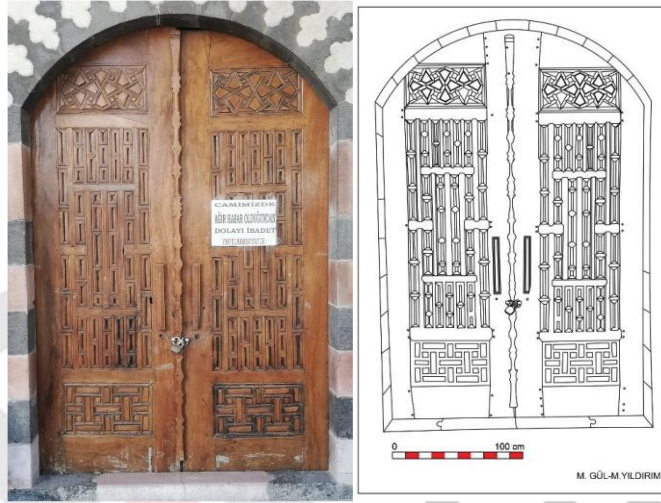


Fotoğraf 49. Mustafa Yıldırım, “Kapının Arka Görünümü”, 2022a.

- 13. Örnek** : Gaziantep Nuri Mehmet Paşa Cami Kapı Kanatları
Tarihi : 19.yy
Yapıdaki Yeri : Yapının kuzey cephesinde, ana giriş ekseninde yer almaktadır.
Yapım Tekniği : Zıvana Geçme Tekniği
Süsleme Tekniği : Kündekâri Tekniği
Ölçüler : 193x284x6
Tarihçesi : Şer-i Mahkeme Sicillerine ve bir fermana göre Nuri Mehmet Paşa tarafından 1782-86 yıllarında yaptırılmıştır. Minarede 1785, mihrapta 1834 tarihi bulunan iki kitabesi bulunmaktadır. Gaziantep savunmasında minaresi ve son cemaat yeri kubbeleri tamamen yıkılmıştır (Güzelbey, 1984).

Tanım : Gaziantep savunması sırasında yıkılan kubbeler nedeniyle hasar gördüğü tahmin edilen kapı kanatlarının, camide gerçekleştirilen yenileme çalışmaları kapsamında yenilenmiş olabileceği düşünülmektedir. Kapının yapımında ceviz malzeme kullanıldığı tahmin edilmektedir. İki simetrik kanattan meydana gelen kapı, serenler arasında dört sıra yatay kuşakla üç panoya ayrılmıştır. Üstteki pano içerisinde, tabanları bitişik iki ikizkenar üçgenden oluşan geometrik motiflerin meydana getirdiği çarkifelek desenleri, kanat üzerindeki süsleme programının temelini oluşturur. Dikey konumdaki orta pano içerisinde ise boyutları farklı dikdörtgen panolar

geçme tekniğiyle bir araya getirilmiştir. Çerçeve görünümündeki bu panolara freze³ makinesiyle kanallar açılarak kanatlara hareketlilik kazandırılmıştır. En altta yer alan yatay panoda ise dikdörtgen levhalar hasır örgü tarzında bir araya getirilerek düzenlenmiştir. Kanatlar arasındaki boşluğu kapatan bini üzerinde, on üç farklı noktada lale desenleri kapının süsleme kompozisyonuna katkıda bulunmuştur. Tokmakları günümüze ulaşmayan kapı kanatlarını açıp kapatmaya yarayan ve dikey konumda yerleştirilen dikdörtgen ahşap levha her iki kanada kapının arka tarafından vidalarla kanatlara sabitlenmiştir. Kilit mekanizmasının olmadığı kapı kanadına, sonradan iki halka ve asma kilit takılmıştır. Kapı kanatlarını meydana getiren serin ve kuşaklar, yatay ve dikey konumdaki dikdörtgen panolar çivi kullanılmadan kavelalarla sabitlenmiştir. Depremde hasar gören cami kapalı olduğundan kapının arka yüzü ve pencere kanadından görüntü alınamamıştır (Fotoğraf 50; Çizim 15).



Fotoğraf 50. Mustafa Yıldırım, “Gaziantep Nuri Mehmet Paşa Cami Kapısının Genel Görünümü”, 2022b.

Çizim 16. Mesut Gül, Mustafa Yıldırım, “Gaziantep Nuri Mehmet Paşa Cami Kapısı Çizimi”, 2022c.

TARTIŞMA SONUÇ VE ÖNERİLER

Gaziantep, tarih boyunca taş işçiliği kadar ahşap işçiliğiyle de öne çıkan bir kültür coğrafyasıdır. Kentte gelişim gösteren el sanatları içerisinde ahşap işçiliği, gündelik ahşap eşyaların dışında mimari elemanlar üzerinde de belirgin bir yer tutmaktadır. Bu bağlamda cami mimarisinde yer alan cami kapı kanatları, Gaziantep'in ahşap sanatı geleneğinin mimari ölçekteki en somut yansımalarından biridir. Ele alınan örnekler bakıldığında yerel zanaatkarların dış mekâna açılan kapılarda özellikle dayanıklılık nedeniyle meşe, ceviz, dişbudak ve sedir türlerini tercih ettiği tahmin edilmektedir. Bu tercih sadece malzemenin fiziksel özellikleriyle değil, geçmişten günümüze aktarılan ustalık bilgisinin bir yansımasıdır. Ahşabın sürdürülebilir ve işlenmesinin kolay olması malzemeyi her yönüyle değerlendirmeyi mümkün kılmıştır. Gaziantep'teki ahşap ustaları malzemenin doğal dokusunu ve lif yapısını da göz önünde bulundurarak hem uzun ömürlü hem de estetik açıdan nitelikli kapılar üretmişlerdir. Ahşap kapılarda sanatsal bir rol de üstlenmiş

³ **Freze:** Döner kesici uçlar aracılığıyla iş parçasından talaş kaldırarak yüzeyde kanal, oluk veya çeşitli profiller oluşturmaya yarayan işleme makinesi (Türk Dil Kurumu, t.y.).

ve yüzeylerin birçok tekniğe elverişli olması kapı kanatlarını süsleme programlarının taşıyıcısı haline getirmiştir. Kapıların yapım tekniği incelendiğinde zıvana geçme ve künde-kârî tekniklerinin bir arada kullanıldığı görülmektedir. Ahşap elemanlar kavelalarla birleştirilerek daha sağlam ve dayanıklı bir konstrüksiyon meydana getirilmiştir. Bu teknik birliktelik hem yüzey üzerinde kompozisyonun düzenli biçimde ele alınmasını sağlamış hem de kapı kanatlarının statik açıdan uzun ömürlü tasarlanmasına imkân tanımıştır. Künde-kârî tekniğinin Anadolu ahşap sanatında köklü bir yere sahip olduğu ve bu geleneğin Gaziantep'te 16. yüzyıldan 20. yüzyıla kadar kesintisiz biçimde sürdürüldüğü görülmektedir.

Değerlendirmeye alınan kapılar dikdörtgen formda, çift kanatlı ve simetrik düzen anlayışıyla tasarlanmıştır. Eserlerin tamamında geometrik karakterler tercih edilmiş ve bu tasarım rastlantısal değil yerleşmiş bir gelenek çerçevesinde üretildiğini göstermektedir. Kapı serenleri yalın tutulmuş, kompozisyon etkisi büyük ölçüde panolar üzerinden sağlanmıştır. Bu durum yapısal ve estetik arasındaki bilinçli ayrımı ortaya koymaktadır. Konum açısından farklılık gösteren ve tek kanattan oluşan Alaybey Cami Kuzey Kapı Kanadı süsleme anlayışı bakımından genel karakterden kopmamıştır. Bu da cami kapısının konumundan bağımsız olarak estetik bir önem taşıdığını göstermektedir. Baklava dilimi motifleri Ahmet Çelebi, Handanbey, Karagöz, Alaybey Ana Giriş ve Eyüpoğlu camilerinde, çarkifelek motifleri ise Karatarla, İhsanbey, Alaybey Ana Giriş, Alaybey Kuzey ve Nuri Mehmet Paşa camilerinde bu anlayışın tekrarı niteliğindedir. Tüm örneklerde simetri ve merkezi düzen anlayışının korunması bu kapıların bireysel tercihlerden çok ortak bir gelenek çerçevesinde şekillendiğine işaret etmektedir. Karatarla ve Alaybey camilerinin taç kapılarının süsleme programıyla ahşap kapı arasında benzer özellikler gösterdiği dikkat çekmektedir. İncelenen kapılarda yaygın biçimde kullanılan çarkifelek ve baklava dilimi motifleri, Gaziantep cami mimarisinde Osmanlı dönemi öncesinden süregelen güneyli geleneğin bir parçası olarak değerlendirilmektedir (Özgür Yıldız, 2016).

Gaziantep camilerinde Zengî, Eyyubî ve Memlûk yoluyla şekillenen güneyli etkilerin taçkapı, mihrap, minare ve süsleme programlarına yansıdığı; bu üslupların Osmanlı mimarisiyle bütünleşerek kendine özgü bir sentez oluşturduğu görülmektedir (Özgür Yıldız, 2016). Bu bağlamda Gaziantep cami eserlerinde Memluk-Osmanlı geleneğinin sürekliliğini somut biçimde izlemek mümkündür. Söz konusu süreklilik künde-kârî tekniğinin uygulanış biçiminde olduğu kadar geometrik bezeme programının içeriğinde de kendini göstermektedir. Bölgenin, ticari işlevselliği bakımından dönemin en etkin merkezi konumundaki Halep'e olan coğrafi ve ekonomik yakınlığı, Osmanlı ve Kuzey Suriye ahşap sanatı geleneğinin kesintisiz biçimde sürdürülmesine elverişli bir ortam meydana getirmiştir. Bu etkileşimin somut bir yansıması olarak, incelenen kapılardaki çarkifelek ve sekizgen yıldız kompozisyonlarının Suriye Memluk ahşap sanatında yaygın biçimde kullanılan bezeme şemalarıyla belirgin benzerlikler taşıdığı dikkat çekmektedir (Behrens-Abouseif, 1989; Tabbaa, 2001). Öte yandan bu benzerliğin doğrudan aktarımdan mı, ortak bir üst gelenekten mi, yoksa yerel yeniden yorumlamadan mı kaynaklandığını mevcut verilerle kesin olarak belirlemek güçtür.

Metal unsurların kullanımı da değerlendirme açısından önemlidir. Kilit sistemleri, tokmaklar ve menteşeler işlevsel olmalarının yanında süsleme kompozisyonunun bir parçası haline gelmiştir. Camilerde kullanılan tokmaklar evlerdeki örneklerden farklı olarak ses oluşturmak gibi işlevsel amaçlardan çok geleneğin sürdürülmesi ve görsel etki oluşturulması amacıyla kanatlara takıldığı düşünülmektedir. Tokmak aynalarında şemse ve salbek gibi Türk-İslam sanatıyla özdeşleşmiş formların tercih edilmesi bu yorumu desteklemektedir. Dairesel formda tasarlanan ayna ise daha sade bir anlayışı yansıtmaktadır. Her iki tasarım anlayışı da metal işçiliğinin inceliğini öne çıkaran unsurlardan biridir. Menteşeler Boyacı Cami, Ahmet Çelebi ve Eyüpoğlu camilerinde yay formunda, Alaybey Cami Kuzey Kapı Kanadı'nda yaprak uçlu kol ve kuş figürü biçiminde, Karagöz Cami'de "S" formunda, Alaybey Camisi'nde iki yöne kıvrılan dal biçiminde karşımıza çıkmaktadır. Bu çeşitlilik dönemin sanatsal anlayışını ve ustanın bireysel yaklaşımını

yansıtmaktadır. İncelenen eserler arasında yalnızca Boyacı Cami kapı kanatlarında karşımıza çıkan kitabe bu kapıyı diğerlerinden ayıran ayrıcalıklı bir özellik olarak öne çıkmaktadır. Kapının arka yüzünde kakma tekniğiyle işlenen kitabe yapım tarihi ve ustasına ilişkin bilgi içermektedir. Bu uygulamanın yalnızca bir örnekte görülmesi ve kapının arka yüzünde yer alması Gaziantep'in tarihi camileri arasında özgün bir nitelik taşımaktadır.

Sonuç olarak Gaziantep cami kapıları, Osmanlı dönemi başkent üslubunu izlemekle birlikte yerel zanaatkarlığın kendine özgü yorumuyla farklılaşmaktadır. Klasik dönemde geometrik kompozisyonlar ve künde-kârî tekniği ortak bir dil oluşturmuştur. İncelenen kapılarda bu geleneğin çarkıfelek başta olmak üzere çeşitli geometrik motiflerle sürdürüldüğü görülmektedir. Batılılaşma döneminin natüralist bezeme anlayışının bu örneklerle yansımadığı, süsleme programının klasik Osmanlı geleneğine bağlı kaldığı anlaşılmaktadır. Bu durum, Gaziantep ahşap kapı geleneğinin merkez üslubunu yerel bir süzgeçten geçirerek özgün bir biçimde sürdürdüğünü ortaya koymaktadır. Vakıflar Genel Müdürlüğü tarafından korunan bu eserlerle ilgili derlenen veriler gelecekte yürütülecek koruma ve restorasyon çalışmalarında kaynak olarak kullanılabilir niteliktedir. Bu çalışmanın, Gaziantep'teki diğer tarihi yapılarda yer alan ahşap unsurlara yönelik yeni araştırmalara zemin hazırlaması ve bölge ahşap sanatının daha geniş bir perspektiften ele alınmasına katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Etik Komite Onayı: Bu çalışma etik kurul izni gerektirmemektedir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış Bağımsız.

Yazar Katkıları: Fikir-M.Y.; Tasarım- M.Y.-M.G.; Denetleme-M.Y.; Kaynaklar-M.Y.; Veri Toplanması ve/veya İşlemesi-M.Y.; Analiz ve/veya Yorum-M.Y.; Literatür Taraması-M.Y.; Yazıyı Yazan-M.Y.; Eleştirel İnceleme-M.Y.; Diğer-M.Y.

Çıkar Çatışması: Yazarın çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Finansal Destek: Bu araştırma herhangi bir finansman desteği almamıştır.

Yapay Zekâ Kullanımı Beyanı: Çalışmanın yazım sürecinde dil düzenlemesi amacıyla üretken yapay zekâ araçlarından sınırlı ölçüde yararlanılmıştır (Claude.ai). Araştırmanın bilimsel içeriği, analizleri ve yorumları tamamen yazara aittir.

Lisans Bilgisi: Bu eser, Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı (CC BY 4.0) ile lisanslanmıştır.

Ethics Committee Approval: This research does not require ethics committee approval.

Peer Review: External independent.

Author Contributions: Concept-M.Y.; Design-M.Y.-M.G.; Supervision-M.Y.; Resources-M.Y.; Data Collection and/or Processing-M.Y.; Analysis and/or Interpretation-M.Y.; Literature Search-M.Y.; Writing-M.Y.; Critical Review-M.Y.; Other-M.Y.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest.

Financial Support: This research did not receive any funding support.

Artificial Intelligence Use Statement: Generative artificial intelligence tools were used to a limited extent for language editing purposes during the writing process of this study. The scientific content, analyses, and interpretations of the research are entirely the author's own.

License Information: This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0)

KAYNAKÇA

Akınay, A.& Top, M. (2024). İstanbul Deniz Müzesi'ndeki ahşap levhadan tuğra örnekleri. *Van İnsani ve Sosyal Bilimler Dergisi*, (7), 96-113. <https://doi.org/10.62068/visbid.1483771>

Barışta, H. Ö. (2009). *Osmanlı İmparatorluğu dönemi İstanbul cami ve türbelerinden ağaç işleri*. Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.

Gaziantep Camilerinde Ahşap Kapı Kanatları: Malzeme, Teknik ve Süsleme Özellikleri

- Behrens-Abouseif, D. (1989). *Islamic architecture in Cairo: An introduction* (Vol. 3). E. J. Brill.
- Bozer, R. (2015). Ahşap sanatı. A. U. Peker & K. Bilici (Ed.), *Anadolu Selçukluları ve Beylikler dönemi uygarlığı: Mimarlık ve sanat* (Cilt 2, ss. 533-541) içinde. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Canbakal, H. (2007). *Society and politics in an Ottoman town: Ayntāb in the 17th century*. Brill.
- Çam, N. (1990). *Gaziantep'te Türk Mimarisi*. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Çam, N. (2006). *Gaziantep Türk kültür varlıkları envanteri*. Türk Tarih Kurumu.
- Gilibert, A. (2011). *Syro-Hittite monumental art and the archaeology of performance: The stone reliefs at Carchemish and Zincirli*. Walter de Gruyter.
- Güleryüz, N. A. (2012). *Gaziantep Yahudileri*. Gözlem Gazetecilik Basın ve Yayın A.Ş.
- Güzelbey, C. C. (1984). *Gaziantep camileri tarihi*. Oya Yayıncılık.
- Kurt, Ü. (2021). *The Armenians of Aintab: The economics of genocide in an Ottoman province*. Harvard University Press.
- Necipoğlu, G. (1995). *The Topkapi Scroll: Geometry and ornament in Islamic architecture*. Getty Center for the History of Art.
- Özgür Yıldız, Ş. (2016). Gaziantep camilerinde görülen bazı güneyli etkiler. *Sanat Tarihi Dergisi*, XXV (1), 85-110.
- Peirce, L. (2003). *Morality tales: Law and gender in the Ottoman court of Aintab*. University of California Press.
- Tabbaa, Y. (2001). *The Transformation of Islamic Art During the Sunni Revival*. University of Washington Press.
- Türk Dil Kurumu. (t.y.). *Freze*. Güncel Türkçe Sözlük. <https://sozluk.gov.tr> (Erişim tarihi:10.03.2026)
- Ulay, G., & Yıldırım, M. (2021). An investigation of art works consisting of wood material and evaluation of the inventory information. *Wood Industry and Engineering*, 3(1), 20–29. <https://izlik.org/JA52FA99YT>
- Uzunçarşılı, İ. H. (1988). *Osmanlı tarihi* (Cilt 2). Türk Tarih Kurumu.
- Yücebaş, F. (2019). *Cumhuriyet döneminde Güneydoğu Anadolu (Gaziantep-Mardin-Urfa)'ya yapılan kamu harcamaları ve yatırımlar (1923-1950)*. Hiperyayın.

Görsel Kaynakça

- Gül, M., Yıldırım, M. (2022b). Gaziantep Boyacı Cami Kapısı Çizimi [Çizim]. Kişisel arşiv.
- Gül, M., Yıldırım, M. (2022b). Gaziantep Nuri Mehmet Paşa Cami Kapısının Genel Görünümü [Fotoğraf]. Kişisel arşiv.
- Gül, M., Yıldırım, M. (2022c). Gaziantep Nuri Mehmet Paşa Cami Kapısı Çizimi [Çizim]. Kişisel arşiv.
- Gül, M., Yıldırım, M. (2022e). Gaziantep İhsanbey Cami Kapısı Çizimi [Çizim]. Kişisel arşiv.
- Gül, M., Yıldırım, M. (2022ğ). Gaziantep Ağa Cami Kapısı Çizimi [Çizim]. Kişisel arşiv.

Gaziantep Camilerinde Ahşap Kapı Kanatları: Malzeme, Teknik ve Süsleme Özellikleri

- Gül, M., Yıldırım, M. (2022ı). Gaziantep Boyacı Cami Kapısı Çizimi [Çizim]. Kişisel arşiv.
- Gül, M., Yıldırım, M. (2022i). Gaziantep Alaybey Cami Kapısı Çizimi [Çizim]. Kişisel arşiv.
- Gül, M., Yıldırım, M. (2022l). Gaziantep Ahmet Çelebi Cami Kapısı Çizimi [Çizim]. Kişisel arşiv.
- Gül, M., Yıldırım, M. (2022r). Gaziantep Handanbey Cami Kapısı Çizimi [Çizim]. Kişisel arşiv.
- Gül, M., Yıldırım, M. (2022ş). Gaziantep Eyüpoğlu Cami Kapısının Genel Görünümü [Fotoğraf]. Kişisel arşiv.
- Gül, M., Yıldırım, M. (2022t). Gaziantep Eyüpoğlu Cami Kapısı Çizimi [Çizim]. Kişisel arşiv.
- Gül, M., Yıldırım, M. (2022t). Gaziantep Karagöz Cami Kapısının Genel Görünümü [Fotoğraf]. Kişisel arşiv.
- Gül, M., Yıldırım, M. (2022y). Gaziantep Karatarla Cami Kapısı Çizimi [Çizim]. Kişisel arşiv.
- Gül, M., Yıldırım, M. (2022y). Gaziantep Tahtani Cami Kapısı Çizimi [Çizim]. Kişisel arşiv.
- Yıldırım, M. (2022a). Kapının Arka Görünümü [Fotoğraf]. Kişisel arşiv.
- Yıldırım, M. (2022a). Gaziantep Boyacı Cami Kapısı Genel Görünümü [Fotoğraf]. Kişisel arşiv.
- Yıldırım, M. (2022a). Kilit Yuvası Üzeri Metal Plaka Görünümü [Fotoğraf]. Kişisel arşiv.
- Yıldırım, M. (2022b). Kilit Yuvası Üzeri Metal Plaka Çizimi [Çizim]. Kişisel arşiv.
- Yıldırım, M. (2022c). Sağ Orta Pano Görünümü [Fotoğraf]. Kişisel arşiv.
- Yıldırım, M. (2022c). Tokmağın Görünümü [Fotoğraf]. Kişisel arşiv.
- Yıldırım, M. (2022ç). Sağ Alt Pano Görünümü [Fotoğraf]. Kişisel arşiv.
- Yıldırım, M. (2022ç). Tokmak Çizimi [Çizim]. Kişisel arşiv.
- Yıldırım, M. (2022d). Gaziantep İhsanbey Cami Kapısının Genel Görünümü [Fotoğraf]. Kişisel arşiv.
- Yıldırım, M. (2022d). Şemse Motifli Kilit Görünümü [Fotoğraf]. Kişisel arşiv.
- Yıldırım, M. (2022e). Kelime-i Tevhid Yazılı Kitabe [Fotoğraf]. Kişisel arşiv.
- Yıldırım, M. (2022f). Kilit Yuvası Üzerinde Görülen Stilize Metal Levha [Fotoğraf]. Kişisel arşiv.
- Yıldırım, M. (2022f). Sağ Kanat Üzerindeki Kitabenin Görünümü [Fotoğraf]. Kişisel arşiv.
- Yıldırım, M. (2022g). Kapının Arka Yüzünde Levhalar ve Tokmak Görünümü [Fotoğraf]. Kişisel arşiv.
- Yıldırım, M. (2022g). Gaziantep Ağa Cami Kapısının Genel Görünümü [Fotoğraf]. Kişisel arşiv.
- Yıldırım, M. (2022ğ). Lento İçerisinde Hareket Eden Ahşap Milin Görünümü [Fotoğraf]. Kişisel arşiv.
- Yıldırım, M. (2022h). Kilit ve Kilit Yuvası Görünümü [Fotoğraf]. Kişisel arşiv.
- Yıldırım, M. (2022h). Gaziantep Boyacı Cami Kapısının Genel Görünümü [Fotoğraf]. Kişisel arşiv.
- Yıldırım, M. (2022ı). Gaziantep Alaybey Cami Kapısının Genel Görünümü [Fotoğraf]. Kişisel arşiv.
- Yıldırım, M. (2022i). Ökçe Demiri İçerisinde Hareket Eden Ahşap Mil Görünümü [Fotoğraf]. Kişisel arşiv.

Gaziantep Camilerinde Ahşap Kapı Kanatları: Malzeme, Teknik ve Süsleme Özellikleri

- Yıldırım, M. (2022j). Kapının Arka Yüzeyinde Sabitleme Kancasının Görünümü [Fotoğraf]. Kişisel arşiv.
- Yıldırım, M. (2022j). Zikzak Şeklindeki Geometrik Karakterin Görünümü [Fotoğraf]. Kişisel arşiv.
- Yıldırım, M. (2022k). Gaziantep Ahmet Çelebi Cami Kapısının Genel Görünümü [Fotoğraf]. Kişisel arşiv.
- Yıldırım, M. (2022k). Kündekâri İskelet Sistemi [Fotoğraf]. Kişisel arşiv.
- Yıldırım, M. (2022l). Tokmağın Genel Görünümü [Fotoğraf]. Kişisel arşiv.
- Yıldırım, M. (2022m). Son Dönemde Eklenen Geometrik Süsleme Programının Görünümü [Fotoğraf]. Kişisel arşiv.
- Yıldırım, M. (2022m). Tokmak Çizimi [Çizim]. Kişisel arşiv.
- Yıldırım, M. (2022n). Kilit Sistemi Görünümü [Fotoğraf]. Kişisel arşiv.
- Yıldırım, M. (2022n). Tokmağın Genel Görünümü [Fotoğraf]. Kişisel arşiv.
- Yıldırım, M. (2022o). Kilit Sistemi Çizimi [Çizim]. Kişisel arşiv.
- Yıldırım, M. (2022o). Kilit Yuvası Tokmak ve Asma Kilit Halkalarından Görünüm [Fotoğraf]. Kişisel arşiv.
- Yıldırım, M. (2022ö). Ökçe Demiri ve Kapının Arka Yüzünden Görünüm [Fotoğraf]. Kişisel arşiv.
- Yıldırım, M. (2022ö). Ökçe Demirine Bağlı Mentşe Levhası [Fotoğraf]. Kişisel arşiv.
- Yıldırım, M. (2022p). Gaziantep Alaybey Cami Kapı Kanadının Genel Görünümü [Fotoğraf]. Kişisel arşiv.
- Yıldırım, M. (2022p). Gaziantep Handanbey Cami Kapısının Görünümü [Fotoğraf]. Kişisel arşiv.
- Yıldırım, M. (2022r). Kare, Zikzak ve Üçgen Karakterlerin Görünümü [Fotoğraf]. Kişisel arşiv.
- Yıldırım, M. (2022s). Mentşe ve Kilit Yuvası Görünümü [Fotoğraf]. Kişisel arşiv.
- Yıldırım, M. (2022s). Tokmak ve Kilit Yuvası Görünümü [Fotoğraf]. Kişisel arşiv.
- Yıldırım, M. (2022ş). Kapının Arka Yüzey Görünümü [Fotoğraf]. Kişisel arşiv.
- Yıldırım, M. (2022u). Asma Kilit Görünümü [Fotoğraf]. Kişisel arşiv.
- Yıldırım, M. (2022u). Gaziantep Karagöz Cami Kapısı Çizimi [Çizim]. Kişisel arşiv.
- Yıldırım, M. (2022ü). Kapının Arka Yüzünden Görünüm [Fotoğraf]. Kişisel arşiv.
- Yıldırım, M. (2022ü). Bini Görünümü [Fotoğraf]. Kişisel arşiv.
- Yıldırım, M. (2022v). Gaziantep Karatarla Cami Kapısının Genel Görünümü [Fotoğraf]. Kişisel arşiv.
- Yıldırım, M. (2022v). Gaziantep Tahtani Cami Kapısının Genel Görünümü [Fotoğraf]. Kişisel arşiv.
- Yıldırım, M. (2022z). Kilit Yuvası Metal Plaka ve Tokmak Görünümü [Fotoğraf]. Kişisel arşiv.
- Yıldırım, M. (2022z). Tokmak ve Kilit Yuvası [Fotoğraf]. Kişisel arşiv.

EXTENDED ABSTRACT

Aim: This study aims to examine the wooden door panels of thirteen historically significant mosques in Gaziantep from the perspective of art history. The doors are evaluated in terms of the materials used in their construction, the techniques applied, their decorative compositions, and their position within the architectural space. Gaziantep has long been recognized as a cultural center where woodworking traditions have flourished alongside stone craftsmanship. Within this context, the wooden door panels of mosque architecture represent one of the most concrete reflections of the city's woodworking heritage at an architectural scale. The study seeks to document these works systematically and to contribute to the preservation of regional cultural heritage.

Method: The study was conducted through a combination of literature review and fieldwork carried out between 2022 and 2023. The research universe consists of historical wooden doors in Gaziantep, and thirteen door panels that retain their structural integrity to a significant degree were selected for analysis. The study was deliberately limited to doors providing access to the cami space in order to establish a more consistent typological framework. During fieldwork, each mosque was visited individually and the door panels were examined on-site. Detailed photographs were taken from multiple angles, precise measurements were recorded including height, width, and thickness, and technical drawings were prepared based on the data collected. Material identification was carried out through visual assessment, taking into account surface texture, grain patterns, and pore characteristics. Since laboratory analysis would require sampling and could cause irreversible damage to the historical artifacts, definitive material identification was not possible. Construction and decorative techniques were determined by examining both the front and rear surfaces of the door panels. The skeletal structure visible on the rear face was particularly significant in identifying the künde-kârî technique. The data collected were subsequently evaluated within the framework of art history methodology through individual and comparative analysis.

Findings: Visual analysis of the examined door panels suggests that oak, walnut, and cedar (kamalak) wood types were used in their construction. Oak and walnut appear to have been preferred for exterior-facing doors due to their density and resistance to impact. In some examples, cedar was identified as a secondary material introduced during restoration works. The application of paint to most panels for protection against weathering and microorganisms complicated material identification in certain cases. In terms of construction techniques, the mortise and tenon joint was identified as the primary method across all thirteen examples, frequently used in combination with the künde-kârî technique. Wooden dowels were used in place of nails to secure structural elements, enhancing both durability and aesthetic integrity. The nailing technique was identified in one example (Example 8), and the incised technique was prominent in another (Example 6). All thirteen doors were designed with a double-leaf, symmetrical layout, with the sole exception being the single-leaf door at Alaybey Mosque (Example 10). The door panels are divided into panels by horizontal rails placed between the stiles, with panel counts generally ranging from three to four per leaf. Geometric arrangements constitute the dominant decorative theme across all examples, with rhombus (Examples 3, 4, 5, 9, 11) and pinwheel motifs (Examples 6, 7, 9, 10, 13) being the most frequently encountered. The central closing strip between the two leaves, known as the bini, is decorated with tulip-like floral carvings in most examples. Among all the doors examined, only the Boyacı Mosque door (Example 1) features an inscription on its rear face, rendered in celi sülüs script using the inlay technique. Metal fittings including door knockers, lock plates, and hinges were identified as integral components of the decorative program, designed to complement rather than merely function alongside the wooden surfaces.

Results and Discussion: The findings of this study demonstrate that the wooden door panels of Gaziantep mosques represent a continuous and sophisticated woodworking tradition spanning from the sixteenth to the nineteenth century. The consistent preference for durable wood species such as oak and walnut reflects not only an awareness of material properties but also a cumulative craft knowledge transmitted across generations. The widespread use of the künde-kârî technique

confirms that this method, which has deep roots in Anatolian woodworking traditions, was sustained without interruption in Gaziantep across several centuries. The uniform adoption of symmetrical composition and geometric ornamentation across all examined examples indicates that these doors were produced within a collective aesthetic tradition rather than as individual expressions, pointing to an organized craft milieu with shared design principles. In certain examples, the decorative program of the wooden door was found to correspond with that of the monumental stone portal, suggesting a deliberate effort to achieve visual continuity within the architectural ensemble. The inscription on the rear face of the Boyacı Mosque door is a unique finding among the examined examples, as it documents both the date of production and the identity of the craftsman, demonstrating that wooden doors could function as historical documents in addition to their architectural role. The data compiled in this study, which is protected under the supervision of the General Directorate of Foundations, are considered to provide a scientific basis for future conservation and restoration efforts. It is further anticipated that this study will lay the groundwork for new research on wooden architectural elements in other historic buildings in Gaziantep, contributing to a broader understanding of the region's woodworking heritage.

