Ulakbilge
Sosyal Bilimler Dergisi

Çintemani Motifinin İpek Yolu Üzerindeki Yolculuğu: Kültürel Etkileşim ve Sanatsal İfade

Canan SALMAN
T.C. Millî Eğitim Bakanlığı, Kütahya Millî Eğitim Müdürlüğü, Kütahya Bilim ve Sanat Merkezi, Kütahya, Türkiye · canansalman@gmail.com · ORCID https://orcid.org/0000-0002-5169-1302
Bu makale, Uluslararası İpek Yolu’ndan Anadolu’ya Yaşayan Miras Motiflerimiz Sempozyumu’nda sunulan bildirinin gözden geçirilmiş hâlidir.

Canan Salman. “Çintemani Motifinin İpek Yolu Üzerindeki Yolculuğu: Kültürel Etkileşim ve Sanatsal İfade”. ulakbilge, 98 (2026/1): s. 58–66. doi: 10.7816/ulakbilge-14-98-06

ÖZ

Bu makale, İpek Yolu’nun yalnızca ticari malların taşındığı bir güzergâh olmanın ötesinde, medeniyetler arasında fikirlerin, inançların, estetik anlayışların ve sanatsal üslupların dolaşıma girdiği çok katmanlı bir kültürel etkileşim ağı olarak işlevini incelemektedir. Bu bağlamda çintemani motifi, sembollerin farklı coğrafyalarda nasıl aktarıldığını, dönüştürüldüğünü ve her kültürün kendi tarihsel, toplumsal ve siyasi bağlamı içinde yeniden anlamlandırıldığını ortaya koyan örnek bir vaka analizi olarak ele alınmaktadır. Nitel desende yürütülen çalışmada literatür taraması, ikonografik ve biçimsel analiz ile sanat temelli uygulama yöntemleri birlikte kullanılmıştır.

Çalışmada, İpek Yolu’nun kültürel aktarımı mümkün kılan yapısı, bu süreçte etkili olan Soğdlu tüccarlar gibi aracı aktörler ile motifin kökeni ve anlam dönüşümü incelenerek çintemani motifinin ortaya çıktığı kültürel ve sanatsal zemin açıklanmaktadır. Çintemani motifinin Timurlu İmparatorluğu’nda siyasi otorite ve hâkimiyet fikrini temsil eden güçlü bir simge olarak öne çıktığına ilişkin aktarımlar, motifin hükümdarlık çağrışımlarının belirginleştiği bir evreye işaret etmektedir. Motifin Ankara Savaşı sonrasında Timurlu etkisiyle Osmanlı saray sanatına aktarıldığı görüşü ise karşıt görüşlerle birlikte tartışılmakta ve aktarımın uzun soluklu bir süreç olduğuna işaret edilmektedir. Motifin kökenine ve adlandırılmasına ilişkin görüş ayrılıkları da değerlendirilmektedir.

Osmanlı bağlamında çintemani, güç ve ihtişamla özdeşleşmiş bir saray simgesine dönüşmüştür; motifin bu süreçte dinî ve mitolojik kökenlerinden sıyrıldığı ve koruyucu bir anlam kazandığı yönündeki yorumlar ise alan yazında tartışılmaktadır. Makalenin son bölümünde, bu zengin tarihsel ve sembolik mirasın çağdaş seramik tasarımları aracılığıyla nasıl yeniden yorumlanabileceği ve kültürel belleğin günümüz sanatında nasıl sürdürülebileceği tartışılmaktadır. Çalışma, sanatsal motiflerin yalnızca estetik unsurlar değil, medeniyetlerin ortak hafızasını taşıyan ve kuşaklar arasında aktarılan dinamik kültürel kodlar olduğunu vurgulamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Çintemani Motifi, Kültürler Arası Güzergâh, Sanatsal Sentez, Sembolik Dönüşüm, Motif Tarihi.

Makale Bilgisi:
Geliş: 24 Aralık 2025 Düzeltme: 9 Şubat 2026 Kabul: 2 Mart 2026

© 2026 ulakbilge. Bu makale Creative Commons Attribution (CC BY) 4.0 lisansı ile yayımlanmıştır.

Giriş

İpek Yolu, yalnızca ticaret mallarının değil, aynı zamanda fikir, inanç, teknoloji ve sanat anlayışlarının da taşındığı bir kültürel etkileşim hattı olmuştur (Şahin, 2020). Bu etkileşimin estetik yansımalarından biri olan çintemani motifi, farklı medeniyetlerde yeni anlamlar kazanarak ortak bir sanatsal sembole dönüşmüştür. Üç benek ve iki dalgalı çizgiden oluşan bu motif, Türk-İslam sanatında hem biçimsel zarafeti hem de derin sembolik anlamlarıyla dikkat çekmiştir.

Motifin sembolik bir güç unsuru olarak tarih sahnesindeki yolculuğunun, alan yazında Orta Asya'daki Timurlu İmparatorluğu döneminde belirginlik kazandığı ileri sürülmektedir. Bu dönemde motifin, siyasi otoritenin en doğrudan göstergeleri olan nesneler üzerinde kullanılarak bir hâkimiyet sembolü kimliği kazandığı aktarılmaktadır. Nitekim "Timur'un üç kıtadaki hükümdarlığını temsil eden Çintemani motifinin, bu sebeple Timur devri sikkelerinde kullanıldığını, zaten Timur'un ihtişamlı döneminden de bir tek Çintemani motifinin kaldığından söz edilmektedir" (Hayırsever, 2020, s. 11) ifadesi, bu anlamsal kökene işaret etmektedir. Bu yolculuk, motifin her medeniyetin kendi siyasi yapısı ve estetik anlayışı doğrultusunda nasıl benimsendiğini ve yeniden yorumlandığını göstermektedir.

Çalışma, çintemani motifinin İpek Yolu ekseninde izlediği kültürel rotayı takip etmeyi amaçlamaktadır. Bu kapsamda, motifin Timurlu sanatındaki hâkimiyet imgesi olarak öne çıkışı ve bu anlamın Osmanlı İmparatorluğu'ndaki devamlılığı ile sanatsal dönüşümü, tarihsel bağlamlar içinde ele alınmıştır. Son olarak, motifin bu tarihsel ve sembolik derinliğinin, kültürel mirasın korunması ve yeniden yorumlanması adına çağdaş sanatsal ifadelere nasıl ilham kaynağı olduğu vurgulanmıştır.

Yöntem

Bu çalışma, nitel araştırma yöntemleri temel alınarak yapılandırılmıştır. Araştırma sürecinde literatür taraması, ikonografik analiz ve sanatsal uygulama temelli araştırma yöntemleri birlikte kullanılmıştır. Çintemani motifinin tarihsel kökeni, sembolik anlamları ve kültürler arası dolaşımı, tarih, sanat tarihi ve kültürel çalışmalar alanlarındaki akademik yayınlar ve müze koleksiyonlarına ait yayımlanmış görseller üzerinden incelenmiştir.

Literatür taraması kapsamında, İpek Yolu'nun kültürel aktarım mekanizmaları, Timurlu ve Osmanlı sanatında sembol kullanımı, çintemani motifinin ikonografik yapısı ve anlam dönüşümü ele alınmıştır. Bu aşamada akademik makaleler, tezler ve bildiriler ile bu yayınlarda yer alan müze eserlerine ve arkeolojik buluntulara ilişkin veriler değerlendirilmiştir. Elde edilen veriler, motifin farklı coğrafyalarda kazandığı anlamları karşılaştırmalı olarak analiz etmeye olanak sağlamıştır.

Araştırmanın ikinci aşamasında ikonografik ve biçimsel analiz yöntemi uygulanmıştır. Çintemani motifinin üç benek ve iki dalgalı çizgiden oluşan yapısı, güç, hâkimiyet, koruyuculuk ve kozmik anlamlar bağlamında çözümlenmiştir. Motifin Selçuklu, Timurlu ve Osmanlı sanatındaki kullanımları karşılaştırılarak tarihsel süreklilik ve dönüşüm noktaları belirlenmiştir.

Çalışmanın uygulama ayağında ise sanat temelli araştırma yaklaşımı benimsenmiştir. Tarihsel ve kuramsal bulgular, çağdaş seramik tasarımlarına aktarılmış; çintemani motifinin güncel estetik anlayışla yeniden yorumlanması hedeflenmiştir. Bu kapsamda, döküm ve plaka teknikleri kullanılarak seramik formlar üretilmiş, sır ve dekor uygulamaları motifin sembolik anlamlarını destekleyecek şekilde tasarlanmıştır. Sanatsal üretim süreci, araştırmanın hem yöntemi hem de çıktısı olarak değerlendirilmiştir. Çalışma insan ya da hayvan katılımcı içermediğinden etik kurul onayı gerektirmemektedir.

Bir Kültürel Etkileşim Mecrası Olarak İpek Yolu

Tarihsel olarak İpek Yolu, Çin'den Akdeniz'e uzanan ve Avrasya coğrafyasını bir ağ gibi saran kervan yollarının bütününe verilen addır. İlk olarak 1877 yılında Alman coğrafyacı Ferdinand von Richthofen tarafından kullanılan bu terim, aslında binlerce yıllık bir ekonomik, jeopolitik ve kültürel etkileşim ağını tanımlamaktadır (Budak ve Tok, 2016, s. 270; Karaca, 2022, s. 156). Bu güzergâh, yalnızca mal akışına aracılık etmemiş, aynı zamanda imparatorlukların kaderini belirleyen stratejik bir iletişim ve güç koridoruna dönüşmüştür. Avrasya'yı binlerce yıl boyunca birbirine bağlayan bu arter, ticari malların yanı sıra medeniyetleri şekillendiren soyut unsurların da taşıyıcısı olmuştur (Şekil 1). Çakan'ın ifadesiyle İpek Yolu, "aynı zamanda kervanlar ve kervansaraylarıyla Doğu ve Batı kültürünün kaynaştığı yer olmuştu" (2017, s. 37).



Şekil 1. Tarihî İpek Yolu Haritası
Kaynak: Çakan (2017, s. 36).

Bu kültürel aktarımın en belirgin örneklerinden biri, Budizm'in Hindistan'dan yola çıkarak İpek Yolu üzerinden Çin'e yayılmasıdır. VI. yüzyılın başlarında Hindistan'a seyahat eden ve yaklaşık 170 dinî metinle geri dönen Song Yun'un yolculuğu, bu dinî ve felsefi akışın önemli tanıklarından biridir (Beal, 1884, s. lxxxiv–cviii; Ch'en, 1964/1972). Benzer biçimde, kâğıt üretimi de bu yollar aracılığıyla Doğu'dan Batı'ya taşınmış ve Orta Asya üzerinden VIII. yüzyılın sonlarında Bağdat'a ulaşmıştır (Bloom, 2001). Bu aktarım süreci, teknik yeniliklerle birlikte bilgi sistemlerinin ve entelektüel üretimin de el değiştirmesini sağlamıştır. Tüm bu karmaşık etkileşim ağının merkezinde ise ticari yetenekleri ve çok dilli yapılarıyla İpek Yolu'nun işleyişini sürdüren, aynı zamanda farklı kültürler arasında aracılık eden Soğdlu tüccarlar yer almıştır (de la Vaissière, 2005).

İpek Yolu üzerindeki karşılıklı kültürel alışveriş, her etkileşimin yeni bir dönüşüme yol açtığı dinamik bir süreç olarak değerlendirilebilir. Bu bağlamda çintemani motifi, farklı coğrafyalarda yerel estetik ve inanç sistemlerine uyarlanarak, kültürler arası bir iletişim dili işlevi görmüştür. Motif, her toplumda o toplumun iktidar anlayışını ve sanat geleneğini yansıtırken anlamsal devamlılığını da koruyarak bir imparatorluktan diğerine aktarılabilmiştir. Bu karmaşık ağın analizi, çintemani gibi belirli bir ikonografik unsurun coğrafyalar ve yüzyıllar boyunca hâkimiyet sembolü olarak nasıl seyahat ettiğini ve yeniden anlamlandırıldığını kavramak için gerekli zemin sağlamaktadır (Bulut, 2018; Yurt, 2018).

Motifin Kökeni ve Anlam Dönüşümü

Çintemani motifi, geleneksel Türk motifleri arasında en göz alıcı ve dikkate değer olanlardan biridir ve Türk kültüründe köklü bir geçmişe sahiptir (Hayırsever, 2020; Yurt, 2018). Bu motifin tarihî, kültürel ve sosyal yolculuğu, Doğu ile Batı arasında ticari malların yanı sıra bilgi, sanat ve kültürel değerlerin de aktarımını sağlayan İpek Yolu güzergâhıyla sıkı sıkıya bağlantılıdır (Karaca, 2022).

Motifin kökeni ve adlandırılması konusunda alan yazında fikir birliği bulunmamaktadır. Birinci görüş, motifin adını Sanskritçe çinta (düşünce, istek) ve mani (cevher, inci) sözcüklerinden oluşan ve Budizm'de dilekleri gerçekleştiren kutsal mücevheri karşılayan çintamaniye dayandırır; buna göre motif, Hindistan'dan Budizmle birlikte Orta Asya ve Çin'e, oradan da Türk sanatına geçmiştir (Doğanay, 2004, s. 200–201; Yurt, 2018). İkinci görüş, motifin Orta Asya kökenli olduğunu, Türk sanatındaki varlığının İslamiyet öncesi dönemlere, özellikle Uygur sanatına uzandığını ve Çin dokumaları aracılığıyla Anadolu'ya ulaştığını kabul eder (Akay, 2024; Yurt, 2018). Uygurların güneşi, ayı ya da çintamaniyi temsil eden ve "körkle monçuk" adını verdikleri top bu görüşün dayanaklarındandır; Doğanay'a göre Hint kökenli çintamani, Budizm'i benimseyen Uygurlar aracılığıyla körkle monçuk inancıyla kaynaşarak Türk kültürüne girmiştir (Doğanay, 2004, s. 202–203). Üçüncü görüş ise adlandırmanın kendisini sorgular. Doğanay (2004), Osmanlı arşiv belgelerinde ve divan şiirinde birbirinden ayrı iki nakış olarak geçen "şâhî benek" ve "pelengî"nin pars postundaki lekelerden ve kaplan postundaki dalgalı çizgilerden doğduğunu, bu iki nakşın Batılı araştırmacılarca tek bir motif gibi ele alınıp Budizm'deki çintamaniyle özdeşleştirildiğini ileri sürer (s. 194, 196, 204, 218). Yazara göre Osmanlı kaynaklarında çintamani terimi geçmez ve bu nakışlar kutsal bir anlam değil, güç ve iktidar anlamı taşır (s. 196, 206). Bu çalışmada alan yazındaki yaygın kullanım nedeniyle "çintemani" adı korunmakla birlikte, motifin anlamı bu görüş ayrılıkları göz önünde bulundurularak değerlendirilmektedir.

Ejderin incisi, ışık saçan gök cisimlerini, suyla ilgili cevherleri ya da yüce aklı simgeler. Uygurlarda "körkle monçuk" olarak adlandırılan bu simge, çintemani ile özdeşleştirilmektedir (Aydın, 2013). "Buda'nın sunduğu içgörüyü, anlayışı ve ruhani zenginlikleri simgeleyen çintemani, Hinduizm'de her dileği yerine getiren sihirli mücevher ya da tanrının sıfatı biçiminde, Uygurlarda ise yin-yang ile eşdeğer tutulup körkle moncuk olarak tanımlanmıştır" (Yurt, 2018, s. 211–212).

Yurt'a (2018) göre Hun İmparatorluğu'na ait Noin-Ula kurganlarında bulunan ipek, yün ve keçe örneklerinde çintemani desenine rastlanmıştır. Bu örneklerde yer alan kaplan, leopar ve aslan figürleriyle mücadele sahneleri, motifin kahramanlık, güç, bereket, mertlik ve bağlılık gibi anlamlar taşıdığını ve Şamanist inançlarla bağlantılı olduğunu düşündürmektedir (Yurt, 2018).

Çintemani motifi, Türk kültüründe hem sembolik hem de görsel açıdan önemli bir süsleme ve desen unsurudur (Hayırsever, 2020; Paralı ve Mangır, 2024; Yurt, 2018). Tarih boyunca dokuma, çini ve mimari gibi

pek çok sanat dalında kullanılmıştır. Paralı ve Mangır'a (2024) göre Uzak Doğu inançlarında kutsal sayılan bu motif, Osmanlı sanatında bereket, güç ve koruyuculuğun sembolü olarak benimsenmiştir.

Çintemani motifi, görsel olarak üç yuvarlak (daire) ve iki dalgalı çizgiden (pelenk) oluşan, biçim olarak bir üçgen düzenini anımsatan özgün bir bezeme öğesidir (Şekil 2). Üç yuvarlağın pars postundaki benekleri, iki dalgalı çizginin ise kaplan postundaki çizgileri temsil ettiği kabul edilir. Bu benzetim nedeniyle motif, bazı kaynaklarda "Kaplan Gözü" ya da "Leopar Beneği" adlarıyla da anılmıştır (Hayırsever, 2020; Yurt, 2018).



Şekil 2. Çintemani Motifi
Kaynak: https://www.instagram.com/p/CcaFUgOsjEz/?img_index=4 (Erişim tarihi: 8 Kasım 2025).

Çintemani motifi, tarih boyunca güç, koruyuculuk, bereket, enerji ve tılsım kavramlarıyla ilişkilendirilmiş; insana uğur ve koruma getirdiğine inanıldığı aktarılmaktadır. Bu niteliğiyle, Orta Asya'daki erken Türk kültürlerinden Osmanlı dönemine kadar geniş bir zaman diliminde ve coğrafyada varlığını sürdürmüştür. Türk topluluklarında hükümdarlığın simgesi sayılan motif, Osmanlı'da padişah ve şehzade kaftanları ile savaş gereçlerinde sıkça kullanılmış ve alan yazında kudret ve nazardan korunma sembolü olarak yorumlanmıştır (Bulut, 2018; Paralı ve Mangır, 2024; Torun ve Nas, 2023; Yurt, 2018).

Hayırsever'e (2020) göre Osmanlı bezemesinde çintemani, Budist dönemdeki dinî anlamlarından sıyrılarak daha çok siyasi gücü ve ihtişamı simgeleyen estetik bir unsur olarak benimsenmiştir. Motif, saray sanatlarında kumaş, çini, tezhip ve metal işçiliği gibi pek çok alanda uygulanmış; aynı zamanda saraylı sınıf ile halk arasındaki sosyal farklılığı da görsel olarak ifade etmiştir (Hayırsever, 2020).

Hint kökenini esas alan görüşe göre motifin tarihsel yolculuğu Hindistan'dan başlayarak Çin, Orta Asya ve Anadolu'ya kadar uzanır. Hint-Budist geleneğinde, çintemani "uğurlu cevher" veya "arzu mücevheri" anlamına gelir ve manevî arınma ile bilgeliği temsil eder. Çin kültüründe, ejderha ve inci sembolleriyle birleşerek refah ve kudret anlamlarını kazanmıştır. Yurt'a (2018) göre motif, Orta Asya'da göçebe topluluklar tarafından koruyucu bir tılsım olarak benimsenmiş; Osmanlı sanatında ise ruh, beden ve zihin uyumunu simgeleyen bir kompozisyona dönüşmüştür. Motifin sembolik anlamları tarih boyunca çeşitlilik göstermiştir:

Güç ve Hükümdarlık: Çintemani motifi, birçok Türk devletinde hükümdarlık, güç ve statünün sembolü olarak kabul edilmiştir. Timur'un bu motifi kendi alameti hâline getirerek fethettiği kalelere çintemani işlemeli sancaklar diktirdiği ve üç kıtadaki egemenliğini simgelemek amacıyla sikkelerinde kullandığı aktarılmaktadır. Bu aktarımlara göre çintemani, Timur döneminde devletin simgesi hâline gelmiştir. Osmanlı sultanları da motifi kaftanlarında kullanarak kudret ve hâkimiyetlerini vurgulamıştır; motifin nazara karşı koruyucu bir tılsım olarak da değerlendirildiği ileri sürülmektedir (Bulut, 2018; Paralı ve Mangır, 2024; Yurt, 2018).

Tılsım ve Koruyuculuk: Çintemani motifi, özünde güç, enerji ve insana iyi gelen, uğur getiren bir form olarak nitelendirilmiş ve tılsımına inanıldığı ileri sürülmüştür. Motif, bu yorumlarda kötülüklerden korunma ve iyilik bulma arayışının bir yansıması olarak kabul edilmiştir. Bulut'a (2018) göre motif, kötülüğe ve nazara karşı koruyucu etkisine inanıldığı için padişahların kaftanlarında ve iç giyimlerinde sıkça kullanılmıştır (Şekil 3). Bu yoruma yöneltilen karşı görüş Bulgular ve Tartışma bölümünde ele alınmaktadır.



Şekil 3. Yavuz Sultan Selim Kaftanı, Topkapı Sarayı Müzesi
Kaynak: https://www.youtube.com/watch?v=KyVnhrwCURU (Erişim tarihi: 8 Kasım 2025).

Kozmik ve Dinî Anlamlar: Motifin dinî anlamları, adının dayandırıldığı Budist dilek mücevheri yorumuyla ilişkilidir; kozmik anlamları ise biçimsel öğelerinin yorumlanmasından kaynaklanır.

Bazı yorumlara göre motifin dairesel formu güneş, ay veya hilal gibi kozmik unsurları, İslam düşüncesinde ise sonsuzluk ilkesini temsil eder. Dalgalı çizgiler (pelenk) Budizm'de alev veya su dalgası, Orta

Asya geleneğinde ise kaplan postunun deseniyle ilişkilendirilmiştir. Ayrıca, motifin şimşek ve bulut gibi öğelerle birlikte kullanımı, onun kozmolojik bir simge olarak yorumlanabileceğini göstermektedir (Aydın, 2013; Paralı ve Mangır, 2024; Torun ve Nas, 2023; Yurt, 2018).

Motifin temel biçimi, farklı kültürlerden geçerken uğradığı sınırlı değişikliklere karşın korunmuş ve erken örneklerden Osmanlı dönemine, oradan da günümüze aktarılmıştır (Bulut, 2018). Bununla birlikte motife yüklenen anlamlar ve motifin adlandırılışı, onu benimseyen kültür ve uygarlıklara göre değişiklik göstermiştir. Motif dili, görsel sanatların en yaygın ifade araçlarından biridir; çeşitli dönemlerde ve coğrafyalarda, birbirinden çok ayrı koşullarda yaşamış toplumların ortak dili olmuştur. Bu yönüyle motif, Orta Asya'dan Anadolu'ya kadar uzanan geniş bir coğrafyada ve yüzyıllar boyunca dinlerin ve felsefelerin sembolü olarak kullanılarak kültürel sürekliliğin bir parçası olmuştur (Hayırsever, 2020; Yurt, 2018).

Selçuklu, Timurlu ve Osmanlı Sanatına Yansımaları

İpek Yolu boyunca süren kültürel akışlar sayesinde motif, Türk devletlerinin sanatına yerleşmiştir.

Selçuklu Dönemi: Çintemani motifi, Selçuklu döneminden itibaren tekstil sanatlarında yaygınlaşmış ve Selçuklu kaftanlarında sıkça kullanılmıştır. Anadolu Selçuklu çinilerinde resmedilen, soylu ya da üst düzey yönetici olduğu belirtilen figürlerin giysilerinin çintemani, benek veya damla gibi motiflerle bezeli olduğu görülmektedir. Eldeki örnekler, bu desenlerin yüksek rütbeli kişilerin giysilerinde kullanıldığını düşündürmektedir. Motif, Büyük Selçuklu dönemine ait seramik tabaklarda tasvir edilmiş sultan ve hatun figürlerinin kaftanlarında da görülmektedir (Paralı ve Mangır, 2024; Yurt, 2018).

Timurlu Dönemi ve Osmanlı'ya Aktarım Meselesi: Üç benekli işaretin Timur'la ilişkilendirilmesi, motifin Osmanlı sanatına Ankara Savaşı'nın (1402) ardından Timurlu etkisiyle geçtiği görüşünün dayanağını oluşturur. Timur devri sikkelerinde kullanıldığı aktarılan bu işaret (Hayırsever, 2020, s. 11), Barışta tarafından "Timur beneği" olarak adlandırılmıştır (Barışta, 2002, akt. Doğanay, 2004, s. 205). Buna karşılık benek nakşının erken örneklerine Timur'dan yüzyıllar önce Abbâsî ve Selçuklu kaftanlarında rastlanması, motifin Osmanlı'ya yalnızca Timurlu aracılığıyla geçmiş olamayacağını göstermektedir (Doğanay, 2004, s. 216). Tahsin Öz de Yıldırım Bayezid'in Timur karşısındaki yenilgisinin ardından Osmanlı hanedanının Timur'un damgasını giysilerinde kullanmasını kabul edilemez bulur (Öz, 1946, akt. Doğanay, 2004, s. 205). Doğanay (2004), benek ve pelengî nakışlarının Bursa dönemi yapılarının bezemesinde görülmeyip XVI. yüzyıl İznik çinilerinde yaygınlaşmasını devletin gücünün artmasıyla paralel bir gelişme olarak yorumlar (s. 216–217). Bu veriler, Ankara Savaşı'nın motif için tek başına bir aktarım anı olmaktan çok, Timurlu–Osmanlı ilişkileri içinde motifin hükümdarlık çağrışımlarının belirginleştiği bir evre olarak değerlendirilmesi gerektiğini göstermektedir.

Osmanlı Klasik Dönemi (XVI. ve XVII. yüzyıllar): Çintemani motifi, XVI. yüzyılda Osmanlı sanatının her alanında sıkça kullanılmış ve Osmanlı kumaş sanatında bu yüzyılda zirveye ulaşmıştır. Motif, Osmanlı saray kumaşlarından olan kadife-çatma, kemha ve seraser gibi oldukça pahalı kumaşlarda en sık görülen motifler arasında yer almıştır. Bu kumaş türlerinde çintemani deseni, kumaşların dokuma tekniklerine ve kullanım amaçlarına uygun olarak tasarlanmıştır. Özellikle seraser dokumalarda desenler, kullanılan kıymetli telleri sergileyecek şekilde büyük, sade ve görkemlidir. Çatma dokumalarda da motiflerin büyük boyutta ve çarpıcı olduğu tespit edilmiştir (Paralı ve Mangır, 2024; Yurt, 2018).

Diğer Motiflerle Birlikte Kullanımı: Çintemani, Osmanlı sanatında tek başına kullanıldığı gibi, Çin bulutu, nar, lale, karanfil, sümbül, gül, hatâyi, rûmi, palmet, taç, hanımeli, güneş ve kıvrık dallar gibi bitkisel veya diğer motiflerle de bir arada kullanılmıştır. Çintemani motifinin çoğunlukla Çin bulutu ile birlikte bir kompozisyon oluşturduğu görülmektedir. Çin bulutu motifi, ejder figürünün stilize edilmesinden doğmuş ve çintemani gibi kudret sembolü olarak kullanılmıştır (Bulut, 2018; Paralı ve Mangır, 2024; Yurt, 2018).

Sanatsal İfade: Tarihsel Mirasın Çağdaş Seramik Tasarımlarında Yeniden Yorumlanması

Tarihsel ve kültürel miras, müzede statik bir nesne olarak kalmak yerine, çağdaş sanatsal ifadelerle güncel bir dile taşınabilecek yaşayan bir kaynak olarak değerlendirilmelidir. Bu çalışmanın sanatsal uygulama ayağı, bu ilkeyi somutlaştırmış; çintemani motifinin İpek Yolu üzerindeki tarihsel ve sembolik yolculuğundan elde edilen verileri çağdaş seramik tasarımlarına dönüştürmüştür.

Timurlu İmparatorluğu'nda bir güç ve hâkimiyet sembolü olarak öne çıktığı aktarılan motifin bu derin sembolik katmanları, çağdaş seramik eserlerin ana kavramsal çerçevesini oluşturmuştur. Tasarım süreci, motifin yalnızca geleneksel görsel formunu, yani üç beneği değil, taşıdığı bu tarihsel anlamları da günümüz izleyicisine aktarmayı hedeflemiştir. Motifin geleneksel formu, modern bir estetik anlayışla yeniden ele alınmıştır.

Seramik çalışmalarda biçim, renk ve doku gibi unsurlar bilinçli olarak kullanılmış; formların yalınlığı motifin taşıdığı gücü ön plana çıkarmıştır. Tasarımlarda motif, yüzeyde ritmik bir tekrar vurgusuyla yorumlanmıştır. Renk paleti lacivert, turkuaz ve kırmızı gibi tarihsel referanslara gönderme yapan renkleri modern iç mekânlara uyum sağlayacak minimal yaklaşımlarla birleştirmiştir (Şekil 4–6).



Şekil 4. Çintemani Form Üçlü Kutu Döküm ile Şekillendirme, Canan Salman Kişisel Uygulama
Kaynak: Canan Salman Kişisel Fotoğraf Arşivi.



Şekil 5. Çintemani Form Seramik Üçlü Kutu Sırlı ve Dekorlu, Canan Salman Kişisel Uygulama
Kaynak: Canan Salman Kişisel Fotoğraf Arşivi.



Şekil 6. Çintemani Kitap Desteği Plaka Tekniği ile Şekillendirme, Canan Salman Kişisel Uygulama
Kaynak: Canan Salman Kişisel Fotoğraf Arşivi.

Bu sanatsal uygulama, çintemani motifine ilişkin kültürel mirasın yalnızca korunmasına değil, yeniden üretilerek günümüz izleyicisiyle diyalog kurmasına da somut bir katkı sağlamaktadır. Tarihsel araştırma ile sanatsal yaratıcılığı birleştiren bu yaklaşım, kadim bir sembolün estetik ve anlamsal potansiyelinin çağdaş sanatsal ifade aracılığıyla günlük hayatta nasıl yer alabileceğine ilişkin bir örnek sunmaktadır.

Bulgular ve Tartışma

İnceleme, çintemani motifinin İpek Yolu boyunca yalnızca biçimsel olarak değil, anlamsal düzeyde de dönüşerek aktarıldığını göstermektedir. Motif, farklı kültürlerde benzer temel öğeler etrafında yeniden yorumlanmış; her medeniyet onu kendi inanç sistemi ve siyasi yapısı doğrultusunda anlamlandırmıştır. Budist gelenekte dilek mücevheriyle, Uygurlarda ışık saçan gök cisimlerini temsil eden körkle monçukla, Osmanlı’da ise güç ve iktidarla ilişkilendirilmesi bu çok katmanlılığın göstergesidir (Doğanay, 2004, s. 200–206; Yurt, 2018).

Timurlu döneminde üç benekli işaretin sikkelerde kullanıldığı ve hükümdarlığı simgelediği aktarılmaktadır (Hayırsever, 2020, s. 11). Bu durum, motifin bu dönemde siyasi otoriteyi görünür kılan bir işarete dönüştüğünü düşündürmektedir. Ancak eldeki veriler, motifin Osmanlı saray sanatına Ankara Savaşı’nın ardından doğrudan Timurlu etkisiyle geçtiği görüşünü sınırlamaktadır. Benek nakşının Timur’dan önceki Selçuklu kaftanlarında görülmesi ve nakışların Bursa dönemi bezemesinde yer almayıp XVI. yüzyılda yaygınlaşması (Doğanay, 2004, s. 216–217), aktarımın tek bir olaya bağlanamayacak, uzun soluklu bir süreç olduğuna işaret etmektedir.

Osmanlı sanatında motif, özellikle padişah kaftanlarında ve saray dokumalarında statüyü gösteren bir unsur olarak kullanılmıştır (Paralı ve Mangır, 2024; Yurt, 2018). Alan yazının bir bölümü bu kullanımı motifin Budist kökenli dinî anlamlarından sıyrılması olarak yorumlarken (Hayırsever, 2020), Doğanay (2004) Osmanlı kaynaklarında “şâhî benek” ve “pelengî” adlarıyla geçen nakışların zaten kutsal bir anlam taşımadığını, pars ve kaplan postu üzerinden güç ve iktidarı temsil ettiğini ileri sürer (s. 206). Aynı yazar, padişahın oturduğu minderlerde de görülen bu nakışlara tılsımlı anlamlar yüklenmesini dayanaksız bulur (s. 199). Bu nedenle motifin koruyucu ve tılsımlı niteliğine ilişkin yorumların (Bulut, 2018) Osmanlı belgeleriyle sınanması

gerekmektedir. Motifin Çin bulutu gibi diğer öğelerle birlikte kullanılması ise Osmanlı sanatında çok katmanlı bir ikonografik dilin varlığına işaret etmektedir (Bulut, 2018; Paralı ve Mangır, 2024).

Sanatsal uygulamadan elde edilen bulgular, motifin çağdaş seramik tasarımlarında güçlü bir görsel ve kavramsal potansiyele sahip olduğuna işaret etmektedir. Motifin yalınlaştırılarak modern formlara uygulanması, tarihsel sembolizmin günümüz estetik algısıyla uyumlu biçimde yeniden üretilebildiğini ortaya koymuş; renk, doku ve tekrar unsurları aracılığıyla motifin güç ve ritim duygusu korunmuştur. Bu yönüyle uygulama, geleneksel motiflerin çağdaş seramik, giyim ve ürün tasarımlarında yeniden yorumlandığı çalışmalarla örtüşmektedir (Hayırsever, 2020; Paralı ve Mangır, 2024; Torun ve Nas, 2023).

Bu bulgular doğrultusunda çintemani motifi, yalnızca geçmişe ait bir süsleme unsuru olarak değil, kültürler arası etkileşimi görünür kılan ve çağdaş sanata ilham verebilen dinamik bir kültürel kod olarak değerlendirilebilir.

Sonuç

Bu çalışma, çintemani motifinin İpek Yolu üzerindeki yolculuğunu inceleyerek kültürel ve sanatsal aktarımın dinamiklerini tartışmıştır. Bulgular, motifin Budist, Uygur, Timurlu ve Osmanlı bağlamlarında yeniden anlamlandırılmasının, sembollerin bir medeniyetten diğerine taşınırken dönüşmesinin somut bir örneği olduğunu göstermektedir.

Çalışmada sanatsal motiflerin yalnızca estetik süsleme unsurları değil, aynı zamanda medeniyetler arasında bilgi, inanç ve ideolojilerin taşıyıcısı olduğu vurgulanmıştır. Motifin Timurlu döneminde hükümdarlık işaretine, Osmanlı'da güç ve iktidar simgesine dönüşmesi bu süreci yansıtmaktadır; ancak bu dönüşüm tek bir aktarım anına değil, uzun soluklu bir sürece işaret eder.

Ayrıca çalışma, çintemani örneğinde sanatın kültürler arası bir iletişim dili olarak zamansal ve mekânsal sınırları aşan bir rol oynayabileceğine işaret etmektedir. Çağdaş seramik tasarımları ise bu mirası modern estetikle birleştirerek çintemani motifinin yolculuğunu günümüze ve geleceğe taşımaktadır.

Kaynakça

Akay, G. M. (2024). Osmanlı-Timurlu dönemi kültürel ilişkilerinin incelenmesinde İpek Yolu'nun etkisi. *Zamanını Aşan Miras: İpek Yolu Sempozyumu* içinde (s. 221–225). Neva Basım.

Aydın, Ö. (2013). Çin ve Türk işlemelerindeki ejderha motifi. *Akdeniz Sanat Dergisi*, *6*(12), 1–16.

Beal, S. (Çev.). (1884). *Si-yu-ki: Buddhist records of the Western world* (Cilt 1). Trübner.

Bloom, J. M. (2001). *Paper before print: The history and impact of paper in the Islamic world*. Yale University Press.

Budak, M. A. ve Tok, A. (2016). İpek Yolu'nun kısa tarihi ve önemi. E. Kapağan ve L. Zor (Ed.), *III. Uluslararası Türk Dünyası Araştırmaları Sempozyumu* içinde (Cilt 2, s. 269–272). Yunus Emre Enstitüsü.

Bulut, Ş. (2018). Çintemani motifinin geçmişi ve bugünü. *International Journal of Social and Humanities Sciences Research (JSHSR)*, *5*(27), 2974–2987. https://doi.org/10.26450/jshsr.672

Ch'en, K. K. S. (1972). *Buddhism in China: A historical survey*. Princeton University Press. (Orijinal çalışma 1964'te yayımlanmıştır)

Çakan, V. (2017). Yeni İpek Yolu Projesi: Beklentiler sorunlar ve gerçekler. *Asya Araştırmaları Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, *1*(1), 35–52.

Doğanay, A. (2004). Türk sanatında pelengî ve şâhî benek nakışları ya da çintamani yanılgısı. *Dîvân İlmî Araştırmalar*, (17), 193–218.

Hayırsever, B. (2020). Geleneksel el sanatlarında kullanılan çintemani motifi ve seramik sanatına yansımaları. *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (50), 9–22. https://doi.org/10.48070/erusosbilder.711330

Karaca, Ö. (2022). Tarihin iz dokunduğu güzergâh: İpek Yolu. *Tarih Araştırmaları Dergisi*, *41*(71), 154–173. https://doi.org/10.35239/tariharastirmalari.782059

Paralı, A. ve Mangır, A. F. (2024). Geleneksel çintemani motifinin Türk kültüründeki yeri ve çağdaş giyim tasarımlarına yansımaları: Dijital koleksiyon süreci örneği. *Korkut Ata Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, (15), 1491–1523. https://doi.org/10.51531/korkutataturkiyat.1423039

Şahin, T. (2020). İpek Yolu: Tarihsel geçmişi, kültürü ve Türk dünyası için önemi. *Tarih Araştırmaları Dergisi*, *39*(67), 71–97. https://doi.org/10.35239/tariharastirmalari.644530

Torun, S. ve Nas, E. (2023). Tasarımda gelenekselin sürdürülebilirliğine bir örnek: Kilim motifleri ile çağdaş tasarımlar. *ulakbilge*, *11*(83), 339–353. https://doi.org/10.7816/ulakbilge-11-83-04

de la Vaissière, É. (2005). *Sogdian traders: A history* (J. Ward, Çev.). Brill.

Yurt, D. (2018). *Osmanlı kumaş sanatında çintemani motifinin biçimsel evreleri* [Sanatta yeterlik tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

EXTENDED ABSTRACT

Introduction

The Silk Road was a line of cultural interaction along which not only goods but also ideas, beliefs, technologies and conceptions of art travelled. One of the aesthetic reflections of this interaction is the cintamani motif, composed of three dots and two wavy lines, which acquired new meanings in different civilisations, became a shared artistic symbol and is noted in Turkish-Islamic art for both its formal elegance and its symbolic depth. The literature associates its emergence as a symbol of power with the Timurid Empire in Central Asia, where it is said to have been used on objects that directly expressed political authority and to have acquired the identity of a symbol of sovereignty; it is reported to have represented Timur's rule over three continents and therefore to have appeared on Timurid coins. The study traces the cultural route of the motif along the Silk Road, addresses its prominence as an image of sovereignty in Timurid art and the continuity and artistic transformation of this meaning in the Ottoman Empire, and shows how this historical and symbolic depth inspires contemporary artistic expression devoted to the preservation and reinterpretation of cultural heritage.

Method

The study combines a literature review, iconographic analysis and practice-based artistic research within a qualitative design. The historical origin, symbolic meanings and intercultural circulation of the motif were examined through publications in history, art history and cultural studies and through published images of museum collections; the review addressed the mechanisms of cultural transmission on the Silk Road, the use of symbols in Timurid and Ottoman art and the iconographic structure of the motif, drawing on articles, theses and conference papers and on the data they present on museum objects and archaeological finds. The iconographic and formal analysis interpreted the three dots and two wavy lines in terms of power, sovereignty, protection and cosmic meaning and compared their Seljuk, Timurid and Ottoman uses to identify points of continuity and change. In the practice-based stage, the historical and theoretical findings were transferred to contemporary ceramic designs produced by slip casting and slab techniques, with glazes and decoration designed to support the symbolic meanings of the motif, so that artistic production served as both a method and an output of the research.

Results

The Silk Road, a term first used by Ferdinand von Richthofen in 1877, denotes the caravan routes stretching from China to the Mediterranean and a network of economic, geopolitical and cultural interaction; Buddhism spread along it from India to China, paper reached Baghdad at the end of the eighth century, and Sogdian merchants acted as multilingual intermediaries between cultures. There is no consensus on the origin and naming of the motif. One view derives its name from the Sanskrit cintāmaṇi, the wish-fulfilling jewel of Buddhism, and traces its passage with Buddhism from India to Central Asia, China and Turkish art; a second holds that it is of Central Asian origin, reaching back to pre-Islamic Uyghur art and to the ball called körkle monçuk; a third questions the naming itself, arguing that two separate patterns recorded in Ottoman documents and divan poetry as şâhî benek and pelengî, derived from the spots of the leopard and the stripes of the tiger, were merged by Western scholars into a single motif identified with the Buddhist jewel, and that in Ottoman sources they signify power rather than anything sacred.

The motif is reported on silk, wool and felt from the Hunnic kurgans of Noin-Ula and has been associated with power, protection, fertility and talismanic value; it became widespread in Seljuk textiles and appears on the garments of high-ranking figures on Anatolian Seljuk tiles and on Great Seljuk ceramics. The view that it entered Ottoman art through Timurid influence after the Battle of Ankara (1402) rests on the association of the three dots with Timur, but early examples on Abbasid and Seljuk kaftans centuries before Timur, the objection that the Ottoman dynasty would not have adopted the emblem of the ruler who defeated Bayezid I, and the absence of these patterns from Bursa-period decoration before their spread on sixteenth-century İznik tiles indicate a long process rather than a single moment of transfer. In the classical Ottoman period the motif reached its peak in sixteenth-century fabrics such as velvet çatma, kemha and seraser, often combined with Chinese clouds and floral motifs. The practice-based stage produced triple boxes shaped by slip casting and a bookend shaped by the slab technique, in a palette of navy, turquoise and red.

Discussion

The analysis shows that the cintamani was transmitted along the Silk Road through semantic as well as formal transformation: associated with the wish-fulfilling jewel in Buddhism, with the luminous körkle monçuk among the Uyghurs and with power and authority in the Ottoman world, it was reinterpreted by each civilisation within its own belief system and political structure. Its reported Timurid use on coins suggests that it became a sign that made political authority visible, but the evidence limits the view of a direct transfer to the Ottoman court after the Battle of Ankara and points instead to a long process. Part of the literature reads the Ottoman use as a shedding of Buddhist religious meanings, whereas another view holds that the patterns never carried a

sacred meaning and considers talismanic readings groundless, so that claims about the protective character of the motif need to be tested against Ottoman documents. The ceramic practice suggests that the motif retains strong visual and conceptual potential in contemporary design, in line with studies that reinterpret traditional motifs in ceramics, clothing and product design, and the cintamani can therefore be regarded not merely as an ornament of the past but as a dynamic cultural code that makes intercultural interaction visible and inspires contemporary art.

The Cintamani Motif’s Silk Road Journey: Cultural Interaction and Artistic Expression

Salman, Canan

ABSTRACT

This article examines the Silk Road not merely as a route for commercial goods but as a multi-layered network of cultural interaction through which ideas, beliefs, aesthetic understandings and artistic styles circulated between civilisations. The cintamani motif is treated as a case study of how symbols are transmitted, transformed and reinterpreted within the historical, social and political context of each culture. Adopting a qualitative design, the study combines a literature review, iconographic and formal analysis, and practice-based artistic research. It examines the structure of the Silk Road that enabled cultural transmission, intermediaries such as Sogdian merchants, and the origin and semantic transformation of the motif. Its reported prominence as a symbol of political authority and sovereignty in the Timurid Empire marks a stage in which its royal associations became distinct. The view that the motif entered Ottoman court art through Timurid influence after the Battle of Ankara is discussed together with counter-arguments, which point to a longer process of transfer, and divergent views on its origin and naming are evaluated. In the Ottoman context, the cintamani became a court symbol of power and splendour, whereas readings that it shed its religious and mythological origins and acquired a protective meaning remain debated. The final section discusses how this heritage can be reinterpreted through contemporary ceramic designs and how cultural memory can be sustained in present-day art. The study emphasises that artistic motifs are not merely aesthetic elements but dynamic cultural codes that carry the shared memory of civilisations across generations.

Keywords: Cintamani Motif, Intercultural Route, Artistic Synthesis, Symbolic Transformation, Motif History.