



www.turkishstudies.net/religion

Turkish Studies - Comparative Religious Studies

eISSN: 2667-5544

Research Article / Araştırma Makalesi



ANKARA SCIENCE
UNIVERSITY

Fruit Symbolism and Semantic Analysis in Ottoman Wall Paintings

Osmanlı Duvar Resimlerinde Meyve Sembolizmi ve Anlamsal Çözümlemesi

Banu Parlak Uğurlu*

Abstract: This study aims to semantically analyze depictions of fruit in wall paintings found in religious and secular architectural structures across various regions of Anatolia. Visual data collected from Nevşehir, Tokat, Bursa, Yozgat, Konya, and Manisa reveal that fruit motifs constitute a common visual language symbolizing concepts such as fertility, sustenance, hospitality, and spiritual richness. The findings indicate that while these symbolic meanings are consistent across regions, local artistic styles reinterpret them with their own distinctive aesthetic characteristics. Overall, the study demonstrates that the Anatolian mural tradition represents both cultural continuity and regional diversity. These traditional depictions of fruit are not merely aesthetic elements that adorn the transformation; they also serve as guardians of a belief system passed down through generations.

The research demonstrates that while these motifs are blended with local stylistic features to present aesthetic diversity, the symbolic system underlying this diversity carries a universal coherence of meaning. This symbolic language demonstrates that, across a broad spectrum of architecture—ranging from mosques to mansions—the sacred and the secular can coexist within a shared aesthetic framework. Thus, even as the function of a space changes, it becomes evident that the artistic sensibilities and cultural codes shaping the architecture also evolve. In conclusion, it is understood that the Anatolian mural tradition exhibits a unique structure that fuses cultural continuity with regional differences and serves as a visual reflection of collective memory.

Keywords: Wall Paintings, Ottoman, Anatolia, Fruit Symbolism, Semantic Analysis.

Öz: Bu çalışma; Anadolu'nun farklı bölgelerindeki dini ve sivil mimari yapılarında yer alan duvar resimlerindeki meyve tasvirlerini anlamsal olarak çözümlemeyi amaçlamaktadır. Nevşehir, Tokat, Bursa, Yozgat, Konya ve Manisa'dan elde edilen görsel veriler; meyve motiflerinin bereket, rızık, misafirperverlik ve manevi zenginlik gibi kavramları imgeleyen ortak bir görsel dil teşkil ettiğini ortaya koyuyor. Bulgular, bu sembolik anlamların bölgeler arasında tutarlı olmakla birlikte, yerel sanat üsluplarının bunları kendine özgü estetik özelliklerle yeniden yorumladığını ortaya koymaktadır. Çalışma genel olarak, Anadolu duvar resmi geleneğinin hem kültürel sürekliliği hem de bölgesel çeşitliliği temsil ettiğini göstermektedir. Bu geleneksel

* Asst. Prof. Dr., Cappadocia University, Faculty of Architecture and Environmental Design, Department of Graphic Design
Dr. Öğr Üyesi, Kapadokya Üniversitesi, Mimarlık Çevre Tasarım Fakültesi, Grafik Tasarım Bölümü

ORCID <https://orcid.org/0000-0001-8256-7489>

banu.ugurlu@kapadokya.edu.tr

Cite as/ Atıf: Uğurlu, B. P. (2026). Fruit symbolism and semantic analysis in Ottoman wall paintings / Osmanlı duvar resimlerinde meyve sembolizmi ve anlamsal çözümlemesi. *Turkish Studies-Comparative Religious Studies*, 21(Ö1), 2679-2732. [Special Issues Dedicated to Prof. Dr. Mahmut Özer]. Ankara Bilim University Publications. <https://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.89403>

Received/Geliş: 17 January/Ocak 2026

Accepted/Kabul: 15 September/Eylül 2026

Published/Yayın: 20 September/Eylül 2026

Checked by plagiarism software



meyve betimlemeleri, sadece değişimi süsleyen estetik unsurlar değil aynı zamanda kuşaklar arası aktarılan bir inanç sisteminin de koruyuculuğu üstlenmektedir.

Araştırma, söz konusu motiflerin yerel üslup özellikleri ile harmanlanarak estetik bir çeşitliliğin sunulması, aynı zamanda bu çeşitliliğin altında yatan sembolik dizgenin evrensel bir anlam bütünlüğü taşıdığını ortaya koymaktadır. Söz konusu sembolik dil, camilerden konaklara kadar uzanan geniş bir mimari dağılımda, kutsal ile dünyevi olanın ortak bir estetik paydada bulunabildiğini gösteriyor. Böylece mekânın işlevi değişse bile, mimariyi şekillendiren yeteneğin ve kültürel kodların değiştiği görülüyor. Sonuç olarak, Anadolu duvar resmi geleneğinin, kültürel süreklilik ile bölgesel farklılıkları aynı potada eriten özgün bir yapı sergilediği ve toplumsal belleğin görsel bir yansıması olduğu anlaşılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Duvar Resimleri, Osmanlı, Anadolu, Meyve Sembolizmi, Anlamsal Çözümleme.

Structured Abstract:

In Anatolia, particularly during the 18th and 19th centuries, the practice of decorating wall surfaces with paintings in both secular and religious architecture constitutes a notable branch of Ottoman provincial art. This tradition, observed in centres such as Tokat, Amasya, Nevşehir, Sivas, Yozgat, Manisa, Bursa, and Konya, is a multi-layered form of cultural expression reflecting the aesthetic tastes, social practices, and religious and spiritual perceptions of the era (Şener, 2011).

Wall paintings are often referred to as “pen work” or “wall embroidery” or, as they are known in the literature, “Anatolian wall paintings” and possess a multicultural structure resulting from the shared creative spaces of Greek, Armenian, and Turkish masters (Renda, 1977).

A significant portion of these paintings consists of still-life compositions, particularly depictions of fruit. Fruit depictions are not merely aesthetic elements adorning the surface; they also carry religious, cultural, and social symbolic meanings. For example, the pomegranate holds a significant iconographic place in both Islamic and Anatolian folk beliefs, symbolising fertility, abundance, and unity (Kuş, Ö. & Duran, R., 2022, p. 23). Other fruits, such as apples, pears, melons, and watermelons, are often included in compositions as symbols of abundance, hospitality, worldly wealth, or the perception of domestic prosperity (Arik, 1988).

Beyond their symbolic value, fruit motifs also reflect the economic and agricultural structure of the regions in which they were produced. The selection of particular fruits often corresponds to products that were cultivated locally or widely consumed in daily life, allowing these paintings to function as visual documents of regional identity. In this respect, the artists did not simply reproduce decorative motifs but incorporated familiar elements from everyday life into architectural interiors, thereby creating compositions that resonated with the experiences and cultural memory of local communities.

Most of the wall paintings identified in Anatolia are found in spaces such as mansion rooms, reception rooms, the rear prayer areas of mosques, the walls of the harim, and village mosques. The depictions of fruit in these paintings often appear as still lifes arranged on a footed tray, in a bowl, on a silver plate, or in a basket. This arrangement suggests that the painting is not merely an aesthetic element but also a visual representation of domestic culture, social status, and the tradition of hospitality (Renda, 1977). The compositional organisation of these still lifes demonstrates a deliberate concern for balance, symmetry, and visual harmony. Fruits are generally presented in carefully arranged groups, emphasising order rather than natural randomness. Such arrangements reveal the influence of Ottoman decorative aesthetics while also reflecting the interaction between local artistic traditions and Western pictorial conventions that became increasingly visible during the eighteenth century. Although perspective and shading are sometimes employed, many examples preserve the stylised character typical of traditional Ottoman painting, creating a distinctive synthesis of realism and ornamentation.

Fruit compositions appear with striking frequency, particularly in examples of religious and civil architecture in centres such as Ürgüp, Tokat, Yozgat, Bursa, Manisa, and Konya. While the formal characteristics of these depictions differ from one region to another, the recurring use of similar motifs indicates the existence of a shared symbolic vocabulary across Anatolia. This continuity suggests that fruit imagery transcended local artistic preferences and became part of a broader visual language through which concepts such as prosperity, generosity, and spiritual blessings were communicated.

The aim of this study is to examine the depictions of fruit found in wall paintings of civil and religious architecture in Anatolia and to reveal the symbolic meanings carried by fruits within their cultural context through visual material collected from various regions. In this context, the Ürgüp Güzelgöz Mansion, the Manisa Kula/Emre Village Mosque, the Manisa Soma Hızır Bey and Damgacı Mosques, the Manisa Kırkağaç Çiftehanlar Mosque, the Yozgat Nizamoğlu Mansion, the Yozgat Lök Village Mansion, the Konya Beyşehir Advancık Mosque, and the Tokat Siheylik Tomb serve as examples comprising the study’s visual dataset.

In the visual arts, fruits with seeds or pits—such as watermelons, pomegranates, grapes, corn, figs, dates, olives, and wheat ears—which carry the future within their seeds, are most often associated with paradise, birth, the continuation of the lineage, fertility, abundance, and immortality (Altın, 2021, 410).

The iconographic power of fruit symbols is not limited to religious or social meanings; it is also directly linked to the culture of hospitality in Anatolia. It presents the Ottoman table not only as a space for eating and drinking but also as the most vivid stage for the tension between civilisation, tolerance, and cultures.

Here, the table is a "promise of unity". Yet it reflects a cultural structure where the limits of that promise are also clearly felt (Abir, 2025, 172).

Accordingly, fruit imagery should be understood not merely as a decorative component of interior ornamentation but as an important visual medium through which social memory, local identity, and collective beliefs were preserved and transmitted. By examining these motifs through both iconographic and cultural perspectives, this study aims to contribute to the understanding of Anatolian wall paintings as historical documents that illuminate the artistic practices, symbolic traditions, and everyday life of Ottoman society.

Keywords: wall paintings, Ottoman, Anatolia, fruit symbolism, semantic analysis.

ملخص منظم:

في الأناضول، ولا سيما خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، تشكل ممارسة تزيين أسطح الجدران باللوحات في كل من العمارة العلمانية والدينية فرعاً بارزاً من الفن العثماني الإقليمي. هذه التقاليد، التي لوحظت في مراكز مثل توكات وأماسيا ونيفشهير وسيفاس وبوزغات ومانيسا وبورصة وقونية، هي شكل متعدد الأبعاد من أشكال التعبير الثقافي يعكس الأنواع الجمالية والممارسات الاجتماعية والتصورات الدينية والروحية لتلك الحقبة (شينر، 2011).

غالبًا ما يُشار إلى اللوحات الجدارية باسم «أعمال القلم» أو «التطريز الجداري»، أو كما تُعرف في الأدبيات بـ«اللوحات الجدارية الأناضولية»، وتتميز ببنية متعددة الثقافات ناتجة عن المساحات الإبداعية المشتركة بين الأساتذة اليونانيين والأرمن والآثراك (ريندا، 1977).

يتألف جزء كبير من هذه اللوحات من تراكيب للطبيعة الصامتة، ولا سيما تصويرات الفاكهة. ولا تُعد تصويرات الفاكهة مجرد عناصر جمالية تزين السطح فحسب؛ بل تحمل أيضًا معاني رمزية دينية وثقافية واجتماعية. على سبيل المثال، يحتل الرمان مكانة أيقونية مهمة (Kuş, Ö. & Duran, R., 2022) في كل من المعتقدات الإسلامية والشعبية الأناضولية، حيث يرمز إلى الخصوبة والوفرة والوحدة وغالبًا ما تُدرج فواكه أخرى، مثل التفاح والكمثرى والبطيخ والبطيخ الأحمر، في التراكيب كرموز للوفرة والضيافة والثروة الدنيوية أو (23). التصور بالازدهار المنزلي (أريك، 1988).

وبالإضافة إلى قيمتها الرمزية، تعكس زخارف الفاكهة أيضًا البنية الاقتصادية والزراعية للمناطق التي أنتجت فيها. وغالبًا ما يتوافق اختيار فواكه معينة مع المنتجات التي كانت تُزرع محليًا أو تُستهلك على نطاق واسع في الحياة اليومية، مما يجعل هذه اللوحات بمثابة وثائق بصرية للهوية الإقليمية. وفي هذا الصدد، لم يكتفِ الفنانون بمجرد إعادة إنتاج الزخارف التزيينية، بل أدمجوا عناصر مألوفة من الحياة اليومية في التصميمات الداخلية المعمارية، مما أدى إلى إنشاء تركيبات تتناغم مع تجارب وذاكرة المجتمعات المحلية الثقافية.

توجد معظم اللوحات الجدارية التي تم تحديدها في الأناضول في أماكن مثل غرف القصور، وغرف الاستقبال، وأماكن الصلاة الخلفية في المساجد، وجدران الحريم، ومساجد القرى. غالبًا ما تظهر صور الفاكهة في هذه اللوحات على شكل لوحات طبيعية مرتبة على صينية ذات أرجل، أو في وعاء، أو على طبق فضي، أو في سلة. يشير هذا الترتيب إلى أن اللوحة ليست مجرد عنصر جمالي، بل هي أيضًا تمثيل بصري للثقافة المنزلية، والمكانة الاجتماعية، وتقاليد الضيافة (ريندا، 1977). ويُظهر التنظيم التركيبي لهذه اللوحات الطبيعية اهتمامًا متعمدًا بالتوازن والتناظر والانسجام البصري. تُعرض الفاكهة عمومًا في مجموعات مرتبة بعناية، مما يبرز النظام بدلًا من العشوائية الطبيعية. تكشف هذه الترتيبات عن تأثيرات الجمليات الزخرفية العثمانية، كما تعكس التفاعل بين التقاليد الفنية المحلية والأعراف التصويرية الغربية التي أصبحت أكثر وضوحًا خلال القرن الثامن عشر. وعلى الرغم من استخدام المنظور والتظليل أحيانًا، فإن العديد من الأمثلة تحافظ على الطابع الأسلوبية النموذجي للرسم العثماني التقليدي، مما يخلق توليفة مميزة بين الواقعية والزخرفة.

تظهر تركيبات الفاكهة بوتيرة لافتة للنظر، لا سيما في نماذج العمارة الدينية والمدنية في مراكز مثل أورغوب وتوكات وبوزغات وبورصة ومانيسا وقونية. وفي حين تختلف الخصائص الشكلية لهذه التصويرات من منطقة إلى أخرى، فإن الاستخدام المتكرر لموتيفات متشابهة يشير إلى وجود مفردات رمزية مشتركة في جميع أنحاء الأناضول. تشير هذه الاستمرارية إلى أن صور الفاكهة تجاوزت التفضيلات الفنية المحلية وأصبحت جزءًا من لغة بصرية أوسع نطاقًا تُعبر عن مفاهيم مثل الرخاء والكرم والبركات الروحية.

يهدف هذا البحث إلى دراسة تصويرات الفاكهة الموجودة في اللوحات الجدارية للعمارة المدنية والدينية في الأناضول، وكشف المعاني الرمزية التي تحملها الفاكهة في سياقها الثقافي من خلال المواد البصرية التي تم جمعها من مناطق مختلفة. وفي هذا السياق، يُشكل قصر «أورغوب غوزيلغوز»، ومسجد قرية «كولا/أمري» في مانيسا، ومسجد «هزير بي» و«داماجي» في سوما بمانيسا، ومسجد «تشيقيتهانلار» في كيركاغاج بمانيسا، وقصر «نيزامو غلو» في بوزغات، وقصر قرية لوك في بوزغات، ومسجد آدفانسليك في بيشهير بمدينة قونية، وضريح سيهليك في توكات، أمثلة تشكل قاعدة البيانات البصرية للدراسة.

في الفنون البصرية، غالبًا ما ترتبط الفاكهة التي تحتوي على بذور أو نوى — مثل البطيخ، والرمان، والعنب، والذرة، والتين، والتمر، والزيتون، وسنابل القمح — والتي تحمل المستقبل داخل بذورها، بالجنة، والولادة، واستمرار النسل، والخصوبة، والوفرة، والخلود (ألينر، 2021، 410).

لا تقتصر القوة الأيقونية لرموز الفاكهة على المعاني الدينية أو الاجتماعية فحسب؛ بل ترتبط أيضًا ارتباطًا مباشرًا بثقافة الضيافة في الأناضول. فهي تُظهر المائدة العثمانية ليس فقط كمكان للأكل والشرب، بل أيضًا كمسرح حيوي للتوتر بين الحضارة والتسامح والثقافات. وهنا يمثل المائدة «وعدا بالوحدة». ومع ذلك، فإنه يعكس بنية ثقافية تلمس فيها بوضوح حدود ذلك الوعد (أبير، 2025، 172).

وبناءً على ذلك، ينبغي فهم صور الفاكهة ليس مجرد عنصر زخرفي في الديكور الداخلي، بل كوسيلة بصرية مهمة تم من خلالها الحفاظ على الذاكرة الاجتماعية والهوية المحلية والمعتقدات الجماعية ونقلها. من خلال دراسة هذه الزخارف من منظورين أيقونوغرافي وثقافي تهدف هذه الدراسة إلى المساهمة في فهم اللوحات الجدارية الأناضولية باعتبارها وثائق تاريخية تسلط الضوء على الممارسات الفنية والتقاليد الرمزية والحياة اليومية للمجتمع العثماني.

الكلمات المفتاحية: اللوحات الجدارية، العثمانيون، الأناضول، رمزية الفاكهة، التحليل الدلالي.

Résumé Structuré:

En Anatolie, notamment aux XVIII^e et XIX^e siècles, la pratique consistant à orner les surfaces murales de peintures, tant dans l'architecture laïque que religieuse, constitue une branche notable de l'art provincial ottoman. Cette tradition, observée dans des centres tels que Tokat, Amasya, Nevşehir, Sivas, Yozgat, Manisa, Bursa et Konya, est une forme d'expression culturelle à multiples facettes qui reflète les goûts esthétiques, les pratiques sociales ainsi que les perceptions religieuses et spirituelles de l'époque (Şener, 2011).

Les peintures murales sont souvent désignées sous les termes de « travail à la plume » ou de « broderie murale » ou, comme on les appelle dans la littérature, de « peintures murales anatoliennes » ; elles possèdent une structure multiculturelle résultant des espaces créatifs partagés par des maîtres grecs, arméniens et turcs (Renda, 1977).

Une part importante de ces peintures consiste en des compositions de natures mortes, en particulier des représentations de fruits. Ces représentations de fruits ne sont pas de simples éléments esthétiques ornant la surface ; elles véhiculent également des significations symboliques religieuses, culturelles et sociales. Par exemple, la grenade occupe une place iconographique importante tant dans les croyances populaires islamiques qu'anatoliennes, symbolisant la fertilité, l'abondance et l'unité (Kuş, Ö. & Duran, R., 2022, p. 23). D'autres fruits, tels que les pommes, les poires, les melons et les pastèques, sont souvent intégrés aux compositions en tant que symboles d'abondance, d'hospitalité, de richesse matérielle ou de prospérité domestique (Arik, 1988).

Au-delà de leur valeur symbolique, les motifs fruitiers reflètent également la structure économique et agricole des régions dans lesquelles ils ont été réalisés. Le choix de fruits particuliers correspond souvent à des produits cultivés localement ou largement consommés dans la vie quotidienne, ce qui permet à ces peintures de servir de documents visuels de l'identité régionale. À cet égard, les artistes ne se sont pas contentés de reproduire des motifs décoratifs, mais ont intégré des éléments familiers de la vie quotidienne dans des intérieurs architecturaux, créant ainsi des compositions qui faisaient écho aux expériences et à la mémoire culturelle des communautés locales.

La plupart des peintures murales recensées en Anatolie se trouvent dans des espaces tels que les pièces de manoirs, les salons, les espaces de prière arrière des mosquées, les murs du harim et les mosquées de village. Les représentations de fruits dans ces peintures apparaissent souvent sous forme de natures mortes disposées sur un plateau à pieds, dans un bol, sur une assiette en argent ou dans un panier. Cette disposition suggère que la peinture n'est pas seulement un élément esthétique, mais aussi une représentation visuelle de la culture domestique, du statut social et de la tradition d'hospitalité (Renda, 1977). L'organisation compositionnelle de ces natures mortes témoigne d'un souci délibéré d'équilibre, de symétrie et d'harmonie visuelle. Les fruits sont généralement présentés en groupes soigneusement agencés, mettant l'accent sur l'ordre plutôt que sur le hasard naturel. De tels agencements révèlent l'influence de l'esthétique décorative ottomane tout en reflétant l'interaction entre les traditions artistiques locales et les conventions picturales occidentales, qui est devenue de plus en plus visible au cours du XVIII^e siècle. Bien que la perspective et l'ombrage soient parfois utilisés, de nombreux exemples conservent le caractère stylisé typique de la peinture ottomane traditionnelle, créant ainsi une synthèse distinctive entre réalisme et ornementation.

Les compositions de fruits apparaissent avec une fréquence frappante, en particulier dans les exemples d'architecture religieuse et civile de centres tels qu'Ürgüp, Tokat, Yozgat, Bursa, Manisa et Konya. Si les caractéristiques formelles de ces représentations diffèrent d'une région à l'autre, l'utilisation récurrente de motifs similaires indique l'existence d'un vocabulaire symbolique commun à toute l'Anatolie. Cette continuité suggère que l'imagerie des fruits a transcendé les préférences artistiques locales pour s'inscrire dans un langage visuel plus large, par lequel des concepts tels que la prospérité, la générosité et les bénédictions spirituelles étaient communiqués.

L'objectif de cette étude est d'examiner les représentations de fruits présentes dans les peintures murales de l'architecture civile et religieuse en Anatolie, et de mettre en lumière les significations symboliques véhiculées par les fruits dans leur contexte culturel, à partir de documents visuels recueillis dans diverses régions. Dans ce contexte, le manoir Güzelgöz d'Ürgüp, la mosquée du village de Kula/Emre à Manisa, les mosquées Hızır Bey et Damgacı de Soma à Manisa, la mosquée Çiftehanlar de Kırkağaç à Manisa, le manoir Nizamoğlu de Yozgat, le manoir du village de Lök à Yozgat, la mosquée d'Advancık à Beyşehir (Konya) et le tombeau de Siheylik à Tokat constituent des exemples composant l'ensemble de données visuelles de cette étude.

Dans les arts visuels, les fruits à pépins ou à noyau — tels que les pastèques, les grenades, les raisins, le maïs, les figues, les dattes, les olives et les épis de blé —, qui portent l'avenir au sein de leurs graines, sont le plus souvent associés au paradis, à la naissance, à la perpétuation de la lignée, à la fertilité, à l'abondance et à l'immortalité (Altınar, 2021, 410).

La puissance iconographique des symboles fruitiers ne se limite pas à des significations religieuses ou sociales ; elle est également directement liée à la culture de l'hospitalité en Anatolie. Elle présente la table ottomane non seulement comme un espace dédié à la nourriture et à la boisson, mais aussi comme la scène la plus vivante de la tension entre civilisation, tolérance et cultures. Ici, la table est une « promesse d'unité ». Elle reflète pourtant une structure culturelle où les limites de cette promesse se font également clairement sentir (Abir, 2025, 172).

En conséquence, l'imagerie des fruits ne doit pas être comprise simplement comme un élément décoratif de l'ornementation intérieure, mais comme un support visuel important à travers lequel la mémoire sociale, l'identité locale et les croyances collectives étaient préservées et transmises. En examinant ces motifs sous l'angle tant iconographique que culturel, cette étude vise à contribuer à la compréhension des peintures murales anatoliennes en tant que documents historiques qui éclairent les pratiques artistiques, les traditions symboliques et la vie quotidienne de la société ottomane.

Mots-clés: peintures murales, ottoman, Anatolie, symbolisme des fruits, analyse sémantique.

Resumen Estructurado:

En Anatolia, especialmente durante los siglos XVIII y XIX, la práctica de decorar las superficies de las paredes con pinturas, tanto en la arquitectura laica como en la religiosa, constituye una rama destacada del arte provincial otomano. Esta tradición, presente en centros como Tokat, Amasya, Nevşehir, Sivas, Yozgat, Manisa, Bursa y Konya, es una forma de expresión cultural con múltiples facetas que refleja los gustos estéticos, las prácticas sociales y las percepciones religiosas y espirituales de la época (Şener, 2011).

Las pinturas murales suelen denominarse «trabajo de pluma» o «bordado mural» o, tal y como se conocen en la literatura, «pinturas murales de Anatolia», y poseen una estructura multicultural resultado de los espacios creativos compartidos por maestros griegos, armenios y turcos (Renda, 1977).

Una parte significativa de estas pinturas consiste en composiciones de bodegones, en particular representaciones de frutas. Las representaciones de frutas no son meros elementos estéticos que adornan la superficie, sino que también encierran significados simbólicos religiosos, culturales y sociales. Por ejemplo, la granada ocupa un lugar iconográfico significativo tanto en las creencias populares islámicas como en las anatolias, simbolizando la fertilidad, la abundancia y la unidad (Kuş, Ö. y Duran, R., 2022, p. 23). Otras frutas, como las manzanas, las peras, los melones y las sandías, suelen incluirse en las composiciones como símbolos de abundancia, hospitalidad, riqueza material o la percepción de prosperidad doméstica (Arık, 1988).

Más allá de su valor simbólico, los motivos frutales también reflejan la estructura económica y agrícola de las regiones en las que se producían. La selección de frutas concretas suele corresponder a productos que se cultivaban localmente o se consumían ampliamente en la vida cotidiana, lo que permite que estas pinturas funcionen como documentos visuales de la identidad regional. En este sentido, los artistas no se limitaban a reproducir motivos decorativos, sino que incorporaban elementos familiares de la vida cotidiana a los interiores arquitectónicos, creando así composiciones que resonaban con las experiencias y la memoria cultural de las comunidades locales.

La mayoría de las pinturas murales identificadas en Anatolia se encuentran en espacios como las estancias de las mansiones, las salas de recepción, las zonas de oración traseras de las mezquitas, las paredes del harim y las mezquitas de los pueblos. Las representaciones de frutas en estas pinturas suelen aparecer como bodegones dispuestos sobre una bandeja con pie, en un cuenco, en un plato de plata o en una cesta. Esta disposición sugiere que la pintura no es meramente un elemento estético, sino también una representación visual de la cultura doméstica, el estatus social y la tradición de la hospitalidad (Renda, 1977). La organización compositiva de estos bodegones demuestra una preocupación deliberada por el equilibrio, la simetría y la armonía visual. Las frutas se presentan generalmente en grupos cuidadosamente dispuestos, haciendo hincapié en el orden más que en la aleatoriedad natural. Dichos arreglos revelan la influencia de la estética decorativa otomana, al tiempo que reflejan la interacción entre las tradiciones artísticas locales y las convenciones pictóricas occidentales, que se hicieron cada vez más visibles durante el siglo XVIII. Aunque en ocasiones se emplean la perspectiva y el sombreado, muchos ejemplos conservan el carácter estilizado típico de la pintura tradicional otomana, creando una síntesis distintiva de realismo y ornamentación.

Las composiciones de frutas aparecen con notable frecuencia, especialmente en ejemplos de arquitectura religiosa y civil en centros como Ürgüp, Tokat, Yozgat, Bursa, Manisa y Konya. Si bien las características formales de estas representaciones difieren de una región a otra, el uso recurrente de motivos similares indica la existencia de un vocabulario simbólico compartido en toda Anatolia. Esta continuidad sugiere que la imaginería frutal trascendió las preferencias artísticas locales y pasó a formar parte de un lenguaje visual más amplio a través del cual se transmitían conceptos como la prosperidad, la generosidad y las bendiciones espirituales.

El objetivo de este estudio es examinar las representaciones de frutas que se encuentran en las pinturas murales de la arquitectura civil y religiosa de Anatolia y revelar los significados simbólicos que transmiten las frutas dentro de su contexto cultural a través del material visual recopilado en diversas regiones. En este contexto, la mansión Güzelgöz de Ürgüp, la mezquita del pueblo de Kula/Emre en Manisa, las mezquitas de Hızır Bey y Damgacı en Soma (Manisa), la mezquita de Çiftehaneler en Kırkağaç (Manisa), la mansión Nizamoglu de Yozgat, la mansión del pueblo de Lök (Yozgat), la mezquita de Advancık (Beyşehir, Konya) y la tumba de Siheylik (Tokat) constituyen ejemplos que conforman el conjunto de datos visuales del estudio.

En las artes visuales, las frutas con semillas o huesos —como las sandías, las granadas, las uvas, el maíz, los higos, los dátiles, las aceitunas y las espigas de trigo—, que llevan el futuro en sus semillas, se asocian con mayor frecuencia al paraíso, al nacimiento, a la continuidad del linaje, a la fertilidad, a la abundancia y a la inmortalidad (Altner, 2021, 410).

El poder iconográfico de los símbolos frutales no se limita a los significados religiosos o sociales; también está directamente vinculado a la cultura de la hospitalidad en Anatolia. Presenta la mesa otomana no solo como un espacio para comer y beber, sino también como el escenario más vívido de la tensión entre civilización, tolerancia y culturas. Aquí, la mesa es una «promesa de unidad». Sin embargo, refleja una estructura cultural en la que también se perciben claramente los límites de esa promesa (Abir, 2025, 172).

En consecuencia, las imágenes de frutas deben entenderse no solo como un componente decorativo de la ornamentación interior, sino como un importante medio visual a través del cual se conservaban y transmitían la memoria social, la identidad local y las creencias colectivas. Al examinar estos motivos desde perspectivas tanto iconográficas como culturales, este estudio pretende contribuir a la comprensión de las pinturas murales de Anatolia como documentos históricos que arrojan luz sobre las prácticas artísticas, las tradiciones simbólicas y la vida cotidiana de la sociedad otomana.

Palabras clave: pinturas murales, otomano, Anatolia, simbolismo de la fruta, análisis semántico.

结构化摘要:

在安纳托利亚地区，特别是在18世纪和19世纪，无论是世俗建筑还是宗教建筑中，用壁画装饰墙面这一做法构成了奥斯曼地方艺术的一个显著分支。这一传统见于托卡特、阿马西亚、内夫谢希尔、锡瓦斯、约兹加特、马尼萨、布尔萨和科尼亚等中心地区，是一种多层次的文化表达形式，反映了该时代的美学品味、社会习俗以及宗教和精神观念（Şener, 2011）。

壁画常被称为“笔画”或“墙面刺绣”，在学术文献中则称为“安纳托利亚壁画”，其多元文化结构源于希腊、亚美尼亚和土耳其大师们共享的创作空间（Renda, 1977）。

这些壁画中相当一部分属于静物构图，尤其是水果的描绘。水果的描绘不仅是装饰表面的美学元素，还承载着宗教、文化和社会层面的象征意义。例如，石榴在伊斯兰教和安纳托利亚民间信仰中都占据着重要的图式地位，象征着生育力、丰饶与团结（Kuş, Ö. & Duran, R., 2022, 第23页）。其他水果，如苹果、梨、瓜类和西瓜，常被纳入构图中，作为丰饶、好客、世俗财富或家庭繁荣的象征（Arik, 1988）。

除了象征意义之外，水果图案还反映了其产地的经济和农业结构。特定水果的选择往往与当地种植或在日常生活中广泛消费的产品相对应，使这些壁画成为区域身份的视觉记录。从这个角度来看，艺术家们并非简单地复制装饰图案，而是将日常生活中熟悉的元素融入建筑内部空间，从而创作出了能引起当地社区生活体验和文化记忆共鸣的构图。

在安纳托利亚发现的大部分壁画，都位于豪宅房间、接待室、清真寺后部的礼拜区、哈里姆（harim）的墙壁以及乡村清真寺等空间内。这些画作中的水果描绘往往以静物形式呈现，摆放在带脚的托盘、碗中、银盘上或篮子里。这种摆设方式表明，绘画不仅是一种美学元素，更是家庭文化、社会地位以及待客传统的视觉体现（Renda, 1977）。这些静物画的构图组织体现了对平衡、对称和视觉和谐的刻意追求。水果通常以精心排列的组合形式呈现，强调秩序而非自然的随意性。此类构图既体现了奥斯曼装饰美学的影响，也反映了当地艺术传统与西方绘画惯例之间的互动——这种互动在十八世纪愈发明显。尽管有时会运用透视和明暗技法，但许多作品仍保留了传统奥斯曼绘画典型的风格化特征，从而形成了一种写实与装饰相融合的独特风格。

水果构图出现的频率惊人，特别是在于尔古普、托卡特、约兹加特、布尔萨、马尼萨和科尼亚等中心的宗教及民用建筑中。尽管这些描绘的形式特征因地区而异，但相似图案的反复使用表明，安纳托利亚各地存在着共同的象征语汇。这种连续性表明，水果意象超越了地方性的艺术偏好，成为一种更广泛的视觉语言的一部分，通过这种语言，繁荣、慷慨和精神祝福等概念得以传达。

本研究旨在考察安纳托利亚民用和宗教建筑壁画中的水果描绘，并通过从各地区收集的视觉资料，揭示水果在其文化语境中所承载的象征意义。在此背景下，乌尔古普·古泽尔戈兹宅邸、马尼萨库拉·埃姆雷村清真寺、马尼萨索马·希兹尔贝伊和达姆加奇清真寺、马尼萨基尔卡阿奇·奇夫特汉拉尔清真寺、约兹加特尼扎莫格鲁宅邸、约兹加特洛克村宅邸、科尼亚贝伊谢希尔阿德万吉克清真寺以及托卡特西赫利克陵墓，共同构成了本研究的视觉数据集。

在视觉艺术中，那些种子或果核中蕴含着未来的果实——如西瓜、石榴、葡萄、玉米、无花果、椰枣、橄榄和麦穗——最常与天堂、诞生、血脉延续、生育力、丰饶以及永生相关联（Altiner, 2021, 410）。

水果符号的图示力量不仅限于宗教或社会意义；它还与安纳托利亚的待客文化直接相关。它将奥斯曼餐桌不仅呈现为饮食的空间，更展现为文明、宽容与不同文化之间张力最鲜明的舞台。在此，餐桌是“团结的承诺”。然而，它同时也反映出一种文化结构，其中该承诺的局限性也清晰可感（Abir, 2025, 172）。

因此，水果意象不应仅被视为室内装饰的点缀，而应被视为一种重要的视觉媒介，通过它，社会记忆、地方认同和集体信仰得以保存和传承。本研究通过图式学和文化双重视角考察这些意象，旨在促进对安纳托利亚壁画作为历史文献的理解，这些壁画揭示了奥斯曼社会的艺术实践、象征传统及日常生活。

关键词：壁画、奥斯曼、安纳托利亚、水果象征、语义分析。

Структурированное Резюме:

В Анатолии, особенно в XVIII и XIX веках, практика украшения стен росписями как в светской, так и в религиозной архитектуре представляет собой заметную ветвь провинциального искусства Османской империи. Эта традиция, наблюдаемая в таких центрах, как Токат, Амасия, Невшехир, Сивас, Йозгат, Маниса, Бурса и Конья, представляет собой многослойную форму культурного самовыражения, отражающую эстетические вкусы, социальные практики, а также религиозные и духовные представления той эпохи (Шенер, 2011).

Настенные росписи часто называют «работой пером» или «настенной вышивкой» либо, как их называют в литературе, «анатолийскими настенными росписями»; они обладают мультикультурной структурой, обусловленной совместным творчеством греческих, армянских и турецких мастеров (Ренда, 1977).

Значительная часть этих росписей представляет собой натюрмортные композиции, в частности изображения фруктов. Изображения фруктов — это не просто эстетические элементы, украшающие поверхность; они также несут в себе религиозные, культурные и социальные символические значения. Например, гранат занимает важное иконографическое место как в исламских, так и в анатолийских народных верованиях, символизируя плодородие, изобилие и единство (Куш, О. и Дуран, Р., 2022, с. 23). Другие фрукты, такие как яблоки, груши, дыни и арбузы, часто включаются в композиции как символы изобилия, гостеприимства, мирского богатства или представления о домашнем благополучии (Арик, 1988).

Помимо символического значения, фруктовые мотивы также отражают экономическую и сельскохозяйственную структуру регионов, в которых они создавались. Выбор конкретных фруктов часто соответствует продуктам, которые выращивались на месте или широко употреблялись в повседневной жизни, благодаря чему эти росписи выступают в качестве визуальных документов региональной идентичности. В этом отношении художники не просто воспроизводили декоративные мотивы, но и встраивали знакомые элементы повседневной жизни в архитектурные интерьеры, создавая тем самым композиции, которые находили отклик в опыте и культурной памяти местных сообществ.

Большинство настенных росписей, обнаруженных в Анатолии, находятся в таких помещениях, как комнаты особняков, приемные, задние моленные залы мечетей, стены харима и деревенские мечети. Изображения фруктов на этих картинах часто представлены в виде натюрмортов, расположенных на подносе с ножками, в чаше, на серебряном блюде или в корзине. Такая композиция указывает на то, что картина является не просто эстетическим элементом, но и визуальным воплощением домашней культуры, социального статуса и традиции гостеприимства (Ренда, 1977). Композиционное построение этих натюрмортов свидетельствует о сознательном стремлении к балансу, симметрии и визуальной гармонии. Фрукты, как правило, представлены в тщательно скомпонованных группах, что подчеркивает порядок, а не естественную хаотичность. Такие композиции свидетельствуют о влиянии османской декоративной эстетики, одновременно отражая взаимодействие между местными художественными традициями и западными живописными канонами, которое становилось все более заметным в XVIII веке. Хотя иногда используются перспектива и тени, во многих произведениях сохраняется стилизованный характер, типичный для традиционной османской живописи, создавая самобытный синтез реализма и орнаментальности.

Композиции с фруктами встречаются с поразительной частотой, особенно в образцах религиозной и гражданской архитектуры в таких центрах, как Ургуп, Токат, Йозгат, Бурса, Маниса и Конья. Хотя формальные характеристики этих изображений различаются от региона к региону, повторяющееся использование схожих мотивов указывает на существование общего символического лексикона по всей Анатолии. Эта преемственность свидетельствует о том, что образы фруктов вышли за рамки местных художественных предпочтений и стали частью более широкого визуального языка, с помощью которого передавались такие понятия, как процветание, щедрость и духовные благословения.

Цель данного исследования — проанализировать изображения фруктов, встречающиеся в настенных росписях гражданской и религиозной архитектуры Анатолии, а также раскрыть символические значения, которые несут фрукты в своем культурном контексте, на основе визуального

материала, собранного в различных регионах. В этом контексте особняк Гюзельгёз в Ургупе, мечеть в деревне Кула/Эмре (Маниса), мечети Хызыр-бея и Дамгаджи в Соме (Маниса), мечеть Чифтеханлар в Киркагаче (Маниса), особняк Низамоглу в Йозгате, особняк в деревне Лёк (Йозгат), мечеть Адванчик в Бейшехире (Конья) и гробница Сихейлик в Токате служат примерами, составляющими визуальный массив данных данного исследования.

В изобразительном искусстве фрукты с семенами или косточками — такие как арбузы, гранаты, виноград, кукуруза, инжир, финики, оливки и колосья пшеницы, — которые несут в себе будущее, чаще всего ассоциируются с раем, рождением, продолжением рода, плодородием, изобилием и бессмертием (Алтынер, 2021, 410).

Иконографическая сила символов фруктов не ограничивается религиозными или социальными значениями; она также напрямую связана с культурой гостеприимства в Анатолии. Она представляет османский стол не только как пространство для еды и питья, но и как самую яркую арену, на которой разворачивается напряжение между цивилизацией, терпимостью и культурами. Здесь стол является «обещанием единства». В то же время он отражает культурную структуру, в которой также явно ощущаются пределы этого обещания (Abir, 2025, 172).

Соответственно, образы фруктов следует понимать не просто как декоративный компонент внутреннего убранства, но как важное визуальное средство, с помощью которого сохранялись и передавались социальная память, местная идентичность и коллективные верования. Рассматривая эти мотивы как с иконографической, так и с культурной точек зрения, данное исследование призвано способствовать пониманию анатолийских настенных росписей как исторических документов, проливающих свет на художественные практики, символические традиции и повседневную жизнь османского общества.

Ключевые слова: настенные росписи, Османская империя, Анатолия, символика фруктов, семантический анализ.

संरचित सारांशः

अनातोलिया में, विशेष रूप से 18वीं और 19वीं शताब्दी के दौरान, धर्मनिरपेक्ष और धार्मिक दोनों वास्तुकला में चित्रों से दीवार की सतहों को सजाने की प्रथा उस्मानी प्रांतीय कला की एक उल्लेखनीय शाखा है।

यह परंपरा, जो तोकात, अमासिया, नेवशेहिर, सिवस, योझगाट, मनिसा, बुर्सा और कोन्या जैसे केंद्रों में देखी जाती है, सांस्कृतिक अभिव्यक्ति का एक बहु-स्तरीय रूप है जो उस युग के सौंदर्य संबंधी स्वाद, सामाजिक प्रथाओं, और धार्मिक तथा आध्यात्मिक धारणाओं को दर्शाता है (सेनेर, 2011)।

दीवार चित्रों को अक्सर "कलम का काम" या "दीवार कढ़ाई" कहा जाता है, या जैसा कि साहित्य में उन्हें जाना जाता है, "एनाटोलियन दीवार चित्र"। ये बहुसांस्कृतिक संरचना के धारी हैं, जो यूनानी, अर्मेनियाई और तुर्की के कलाकारों के साझा रचनात्मक क्षेत्रों का परिणाम हैं (रेन्डा, 1977)।

इन चित्रों का एक महत्वपूर्ण हिस्सा स्थिर-जीवन रचनाओं, विशेष रूप से फलों के चित्रणों से बना है। फलों का चित्रण केवल सतह को सजाने वाले सौंदर्य तत्व नहीं हैं; उनमें धार्मिक, सांस्कृतिक और सामाजिक प्रतीकात्मक अर्थ भी निहित हैं। उदाहरण के लिए, अनार इस्लामी और अनातोलियाई लोक मान्यताओं दोनों में एक महत्वपूर्ण प्रतिमा-शास्त्रीय स्थान रखता है, जो प्रजनन क्षमता, प्रचुरता और एकता का प्रतीक है (कुश, ओ. और दुरां, आर., 2022, पृ. 23)। अन्य फल, जैसे सेब, नाशपाती, खरबूजे और तरबूज, अक्सर प्रचुरता, आतिथ्य, सांसारिक धन, या घरेलू समृद्धि की धारणा के प्रतीक के रूप में रचनाओं में शामिल किए जाते हैं (Arik, 1988)।

उनके प्रतीकात्मक मूल्य से परे, फल के रूपांकन उन क्षेत्रों की आर्थिक और कृषि संरचना को भी दर्शाते हैं जिनमें उनका उत्पादन किया गया था। विशेष फलों का चयन अक्सर उन उत्पादों के अनुरूप होता था जिन्हें स्थानीय रूप से उगाया जाता था या दैनिक जीवन में व्यापक रूप से उपभोग किया जाता था, जिससे ये चित्र क्षेत्रीय पहचान के दृश्य दस्तावेज़ के रूप में कार्य करते थे। इस संबंध में, कलाकारों ने केवल सजावटी रूपांकनों को दोहराया नहीं, बल्कि उन्होंने दैनिक जीवन के परिचित तत्वों को वास्तुशिल्प के आंतरिक हिस्सों में शामिल किया, इस प्रकार ऐसी रचनाएँ बनाईं जो स्थानीय समुदायों के अनुभवों और सांस्कृतिक स्मृति से मेल खाती थीं।

अनातोलिया में पहचानी गई अधिकांश भित्ति-चित्रों को हवेली के कमरों, स्वागत कक्षों, मस्जिदों के पीछे की प्रार्थना क्षेत्रों, हरीम की दीवारों और गाँव की मस्जिदों जैसी जगहों में पाया जाता है। इन चित्रों में फलों का चित्रण अक्सर एक पैर वाली ट्रे, कटोरे, चांदी की थाली, या टोकरी में व्यवस्थित स्टिल लाइफ के रूप में दिखाई देता है। यह व्यवस्था यह दर्शाती है कि यह चित्र केवल एक सौंदर्य तत्व नहीं है, बल्कि घरेलू संस्कृति, सामाजिक स्थिति और आतिथ्य की परंपरा का एक दृश्य प्रतिनिधित्व भी है (रेन्डा, 1977)। इन स्टिल लाइफ की संरचनात्मक व्यवस्था संतुलन, समरूपता और दृश्य सामंजस्य के प्रति एक जानबूझकर की गई चिंता को दर्शाती है। फल आमतौर पर सावधानीपूर्वक व्यवस्थित समूहों में प्रस्तुत किए जाते हैं, जो प्राकृतिक यादृच्छिकता के बजाय व्यवस्था पर जोर देते हैं। इस तरह की व्यवस्थाएं ओटोमन सजावटी सौंदर्यशास्त्र के प्रभाव को प्रकट करती हैं, साथ ही स्थानीय कलात्मक परंपराओं और पश्चिमी चित्रात्मक परंपराओं के बीच की अंतःक्रिया को भी दर्शाती हैं जो अठारहवीं शताब्दी के दौरान तेजी से दिखाई देने लगी थी। यद्यपि कभी-कभी परिप्रेक्ष्य और शेडिंग का उपयोग किया जाता है, कई उदाहरण पारंपरिक ओटोमन चित्रकला के विशिष्ट शैलीबद्ध चरित्र को बनाए रखते हैं, जो यथार्थवाद और सजावट का एक विशिष्ट संश्लेषण बनाते हैं।

फल-पुष्प रचनाएँ विशेष रूप से उर्गुप्, तोकाट, योज़गाट, बुर्सा, मनिंसा और कोन्या जैसे केंद्रों में धार्मिक और नागरिक वास्तुकला के उदाहरणों में चौकाने वाली आवृत्ति के साथ दिखाई देती हैं। यद्यपि इन चित्रणों की औपचारिक विशेषताएँ एक क्षेत्र से दूसरे क्षेत्र में भिन्न होती हैं, समान रूपांकनों के बार-बार उपयोग से अनातोलिया भर में एक साझा प्रतीकात्मक शब्दावली के अस्तित्व का संकेत मिलता है।

यह निरंतरता यह दर्शाती है कि फल की छवियाँ स्थानीय कलात्मक प्राथमिकताओं से परे थीं और एक व्यापक दृश्य भाषा का हिस्सा बन गईं, जिसके माध्यम से समृद्धि, उदारता और आध्यात्मिक आशीर्वाद जैसी अवधारणाओं को संप्रेषित किया जाता था।

इस अध्ययन का उद्देश्य अनातोलिया में नागरिक और धार्मिक वास्तुकला की भित्ति चित्रों में पाए जाने वाले फलों के चित्रण की जांच करना और विभिन्न क्षेत्रों से एकत्र किए गए दृश्य सामग्री के माध्यम से अपने सांस्कृतिक संदर्भ में फलों द्वारा वहन किए गए प्रतीकात्मक अर्थों को प्रकट करना है।

इस संदर्भ में, उर्गुप् गुज़ेलगोज़ मैनशन, मनिंसा कुला/एग्रे गाँव मस्जिद, मनिंसा सोमा हज़ीर बे और दमगासी मस्जिदें, मनिंसा किकर्गाच चिफ्टेहानलार मस्जिद, योज़गाट निज़ामोग्लू मैनशन, योज़गाट लोक गाँव का हवेली, कोन्या बेयशेहिर एडवान्चिक मस्जिद, और तोकाट सिहेयलिक मकबरा अध्ययन के दृश्य डेटासेट में शामिल उदाहरणों के रूप में कार्य करते हैं।

दृश्य कला में, बीज या गुठली वाले फल—जैसे तरबूज, अनार, अंगूर, मक्का, अंजीर, खजूर, जैतून और गेहूँ की बालियाँ—जो अपने बीजों के भीतर भविष्य को समेटे होते हैं, अक्सर स्वर्ग, जन्म, वंश की निरंतरता, उर्वरता, प्रचुरता और अमरत्व से जुड़े होते हैं (अल्तीनेर, 2021, 410)।

फल प्रतीकों की प्रतिमात्मक शक्ति केवल धार्मिक या सामाजिक अर्थों तक सीमित नहीं है; यह अनातोलिया में आतिथ्य की संस्कृति से भी सीधे जुड़ी हुई है। यह ओटोमन मेज को न केवल खाने-पीने की जगह के रूप में प्रस्तुत करता है, बल्कि सभ्यता, सहिष्णुता और संस्कृतियों के बीच तनाव के लिए सबसे जीवंत मंच के रूप में भी प्रस्तुत करता है।

यहाँ, मेज़ "एकता का वादा" है। फिर भी यह एक सांस्कृतिक संरचना को दर्शाता है जहाँ उस वादे की सीमाओं को भी स्पष्ट रूप से महसूस किया जाता है (अबीर, 2025, 172)।

तदनुसार, फल की छवियों को केवल आंतरिक सजावट के एक सजावटी घटक के रूप में नहीं बल्कि एक महत्वपूर्ण दृश्य माध्यम के रूप में समझा जाना चाहिए जिसके माध्यम से सामाजिक स्मृति, स्थानीय पहचान और सामूहिक विश्वासों को संरक्षित और प्रसारित किया गया था। आइकनोग्राफिक और सांस्कृतिक दोनों दृष्टिकोणों से इन रूपांकनों की जांच करके, इस अध्ययन का उद्देश्य अनातोलियाई दीवार चित्रों को ऐतिहासिक दस्तावेज़ों के रूप में समझने में योगदान करना है, जो ओटोमन समाज के कलात्मक अभ्यासों, प्रतीकात्मक परंपराओं और दैनिक जीवन को उजागर करते हैं।

कीवर्ड: दीवार चित्र, ओटोमन, अनातोलिया, फल प्रतीकवाद, अर्थ विश्लेषण।

Yapılandırılmış Özet:

Anadolu'da, özellikle 18. ve 19. yüzyıllarda hem seküler hem de dini mimaride duvar yüzeylerinin resimlerle süslenmesi geleneği, Osmanlı taşra sanatının önemli bir dalını

oluşturmaktadır. Tokat, Amasya, Nevşehir, Sivas, Yozgat, Manisa, Bursa ve Konya gibi merkezlerde gözlemlenen bu gelenek, dönemin estetik zevklerini, toplumsal uygulamalarını ve dini-manevi algılarını yansıtan çok katmanlı bir kültürel ifade biçimidir (Şener, 2011).

Duvar resimleri genellikle “kalem işi” veya “duvar nakışı” olarak anılır ya da literatürde “Anadolu duvar resimleri” olarak bilinir ve Yunan, Ermeni ve Türk ustaların ortak yaratım alanlarından kaynaklanan çokkültürlü bir yapıya sahiptir (Renda, 1977).

Bu resimlerin önemli bir kısmı natürmort kompozisyonlardan, özellikle de meyve tasvirlerinden oluşur. Meyve tasvirleri, yalnızca yüzeyi süsleyen estetik unsurlar değildir; aynı zamanda dini, kültürel ve sosyal sembolik anlamlar da taşır. Örneğin, nar hem İslam hem de Anadolu halk inançlarında önemli bir ikonografik yere sahiptir ve bereket, bolluk ve birliği sembolize eder (Kuş, Ö. & Duran, R., 2022, s. 23). Elma, armut, kavun ve karpuz gibi diğer meyveler ise genellikle bolluk, misafirperverlik, dünyevi zenginlik ya da ev içi refah algısının sembolleri olarak kompozisyonlara dahil edilir (Arık, 1988).

Sembolik değerlerinin ötesinde, meyve motifleri aynı zamanda üretildikleri bölgelerin ekonomik ve tarımsal yapısını da yansıtır. Belirli meyvelerin seçimi genellikle yerel olarak yetiştirilen veya günlük yaşamda yaygın olarak tüketilen ürünlerle örtüşür; bu da bu resimlerin bölgesel kimliğin görsel belgeleri olarak işlev görmesini sağlar. Bu bakımdan sanatçılar, sadece dekoratif motifleri kopyalamakla kalmamış, günlük yaşamdan tanıdık unsurları mimari iç mekanlara dahil ederek, yerel toplulukların deneyimleri ve kültürel hafızasıyla yankı bulan kompozisyonlar yaratmışlardır.

Anadolu’da tespit edilen duvar resimlerinin çoğu, konak odaları, kabul salonları, camilerin arka ibadet alanları, harem duvarları ve köy camileri gibi mekanlarda bulunur. Bu resimlerdeki meyve tasvirleri genellikle ayaklı bir tepside, bir kasede, gümüş bir tabakta veya bir sepet içinde düzenlenmiş natürmortlar olarak karşımıza çıkar. Bu düzenleme, resmin yalnızca estetik bir unsur değil, aynı zamanda ev kültürünün, sosyal statünün ve misafirperverlik geleneğinin görsel bir temsili olduğunu da gösterir (Renda, 1977). Bu natürmortların kompozisyonel düzeni, denge, simetri ve görsel uyuma yönelik kasıtlı bir özeni ortaya koyar. Meyveler genellikle özenle düzenlenmiş gruplar halinde sunulur ve doğal rastgelelikten ziyade düzeni vurgular. Bu tür düzenlemeler, Osmanlı dekoratif estetiğinin etkisini ortaya koyarken, aynı zamanda 18. yüzyıl boyunca giderek daha belirgin hale gelen yerel sanatsal gelenekler ile Batı resim gelenekleri arasındaki etkileşimi de yansıtır. Perspektif ve gölgeleme bazen kullanılsa da, birçok örnek geleneksel Osmanlı resmine özgü stilize karakteri korur ve gerçekçilik ile süsleme arasında kendine özgü bir sentez oluşturur.

Meyve kompozisyonları, özellikle Ürgüp, Tokat, Yozgat, Bursa, Manisa ve Konya gibi merkezlerdeki dini ve sivil mimari örneklerinde dikkat çekici bir sıklıkta karşımıza çıkmaktadır. Bu tasvirlerin biçimsel özellikleri bölgeden bölgeye farklılık gösterse de, benzer motiflerin tekrar kullanılması, Anadolu genelinde ortak bir sembolik dilin varlığını göstermektedir. Bu süreklilik, meyve imgelerinin yerel sanatsal tercihlerin ötesine geçtiğini ve refah, cömertlik ve manevi nimetler gibi kavramların aktarıldığı daha geniş bir görsel dilin parçası haline geldiğini göstermektedir.

Bu çalışmanın amacı, Anadolu’daki sivil ve dini mimarinin duvar resimlerinde bulunan meyve tasvirlerini incelemek ve çeşitli bölgelerden toplanan görsel materyaller aracılığıyla meyvelerin kültürel bağlamında taşıdığı sembolik anlamları ortaya koymaktır. Bu bağlamda, Ürgüp Güzelgöz Konak’ı, Manisa Kula/Emre Köyü Camii, Manisa Soma Hızır Bey ve Damgacı Camii, Manisa Kırkağaç Çiftahanlar Camii, Yozgat Nizamoglu Konak’ı, Yozgat Lök Köyü Konak’ı, Konya Beyşehir Advancık Camii ve Tokat Siheylik Türbesi, çalışmanın görsel veri setini oluşturan örnekler olarak yer almaktadır.

Görsel sanatlarda, karpuz, nar, üzüm, mısır, incir, hurma, zeytin ve buğday başakları gibi tohum veya çekirdek içeren meyveler —ki bu meyveler tohumlarının içinde geleceği barındırır—

çoğunlukla cennet, doğum, soyun devamı, bereket, bolluk ve ölümsüzlükle ilişkilendirilir (Altın, 2021, 410).

Meyve sembollerinin ikonografik gücü, dini veya toplumsal anlamlarla sınırlı değildir; aynı zamanda Anadolu'daki misafirperverlik kültürüyle de doğrudan bağlantılıdır. Osmanlı sofrasını yalnızca yeme ve içme mekanı olarak değil, aynı zamanda medeniyet, hoşgörü ve kültürler arasındaki gerilimin en canlı sahnesi olarak da sunar. Burada sofrası, bir "birlik vaadi" niteliğindedir. Ancak bu vaadin sınırlarının da açıkça hissedildiği bir kültürel yapıyı yansıtmaktadır (Abir, 2025, 172).

Buna göre, meyve imgeleri yalnızca iç mekan süslemesinin dekoratif bir bileşeni olarak değil, toplumsal hafızanın, yerel kimliğin ve kolektif inançların korunup aktarıldığı önemli bir görsel araç olarak anlaşılmalıdır. Bu çalışma, bu motifleri hem ikonografik hem de kültürel perspektiflerden inceleyerek, Osmanlı toplumunun sanatsal uygulamalarını, sembolik geleneklerini ve gündelik yaşamını aydınlatan tarihsel belgeler olarak Anadolu duvar resimlerinin anlaşılmasına katkıda bulunmayı amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: duvar resimleri, Osmanlı, Anadolu, meyve sembolizmi, anlamsal analiz.



Fruit Symbolism and Semantic Analysis in Ottoman Wall Paintings

Introduction

In Anatolia, particularly during the 18th and 19th centuries, the decoration of wall surfaces with paintings in both secular and religious architecture constitutes a notable branch of Ottoman provincial art. This tradition, observed in centers such as Tokat, Amasya, Nevşehir, Sivas, Yozgat, Manisa, Bursa, and Konya, is a multilayered form of cultural expression that reflects the aesthetic tastes, social practices, and religious and spiritual perceptions of the period (Şener, 2011).

Wall paintings are often referred to as “pen work,” “wall embroidery,” or, as they are known in the literature, “Anatolian wall paintings,” and they possess a multicultural structure resulting from the collaborative efforts of Greek, Armenian, and Turkish masters (Renda, 1977).

A significant portion of these paintings consists of still-life compositions, particularly depictions of fruit. These depictions of fruit are not merely aesthetic elements adorning the surface; they also carry religious, cultural, and social symbolic meanings. For example, the pomegranate holds an important iconographic place in both Islamic and Anatolian folk beliefs, symbolizing fertility, abundance, and unity (Kuş, Ö. & Duran, R. 2022, 23). Other fruits, such as apples, pears, melons, and watermelons, are often included in compositions as symbols of abundance, hospitality, worldly wealth, or the perception of domestic prosperity (Arık, 1988).

Most of the wall paintings identified in Anatolia are found in spaces such as mansion rooms, reception rooms (başoda), the rear prayer halls of mosques, the walls of the harim, and village mosques. The depictions of fruit in these paintings often appear as still lifes arranged on a footed tray, in a bowl, on a silver plate, or in a basket. This arrangement suggests that the painting is not merely an aesthetic element but also a visual narrative of domestic culture, social status, and the tradition of hospitality (Renda, 1977).

Fruit compositions appear with striking frequency, particularly in examples of religious and secular architecture in centers such as Ürgüp, Tokat, Yozgat, Bursa, Manisa, and Konya.

The aim of this study is to examine the depictions of fruit found in wall paintings of civil and religious architecture in Anatolia; to reveal the symbolic meanings carried by fruits within their cultural context through visual material collected from various regions. Within this scope, the study includes the Güzelgöz Mansion in Ürgüp, the Kula/Emre Village Mosque in Manisa, the Hızır Bey and Damgacı Mosques in Soma, Manisa, the Kırkağaç Çiftahanlar Mosque in Manisa, the Nizamoğlu Mansion in Yozgat, the Lök Village Mansion in Yozgat, the Advancık Mosque in Beyşehir, Konya, and the Siheylik Tomb in Tokat.

The Historical Development of Anatolian Wall Paintings

The historical development of wall paintings in Anatolia is set against a broad art-historical backdrop in which the approach to architectural decoration—traceable from the Seljuk period

onward—evolved by merging with a new style, particularly during the 18th and 19th centuries of the Ottoman era. During the Seljuk period, decorations—which were primarily applied to ceramic tiles, stucco, and wood—were replaced by pen-and-ink decorations, particularly in palace and külliye complexes during the Ottoman Classical period. However, after the 17th century, these decorations underwent a more distinctive development in provincial centers, transforming into colorful murals that spread to both religious and secular architecture and completely covered architectural surfaces (Renda, 1977). One of the most significant reasons for this was that painters trained within the master-apprentice tradition in the provinces developed their own regional styles, and the aesthetics of daily life in Anatolian society were directly reflected in architecture.

After the 18th century, a surge in the production of wall paintings in Anatolia—particularly in centers such as Tokat, Manisa, Sivas, Yozgat, Kütahya, Bursa, Afyon, Nevşehir, and Konya—in mansions, mosques, village halls, guest rooms, and rural mosques is noteworthy. Two key factors contributed to the development of this production: First, the Rococo and Empire styles of Europe reached the Anatolian countryside through painters, alongside the influences of Westernization. The influence of these new styles was particularly evident in mansion architecture through depictions of landscapes, architectural views, ships, vases, and still lifes (Renda, 1977); the second factor was the desire of the local population to display their social status, cultural identity, and tradition of hospitality, which became an important part of interior decoration. For example, the wall paintings in the mansions of Tokat and Yozgat reflect the homeowner's economic power, taste, and worldview as a kind of visual display (Arik, 1999, 423–436).

During this period, wall paintings were not limited to secular architecture but were also applied in many mosques and prayer rooms. For example, the wall paintings at the Emre Village Mosque in Soma, Manisa, and the Advancık Mosque in Beyşehir, Konya, are notable examples featuring still lifes and depictions of fruit adapted to mosque architecture. The inclusion of still lifes inside mosques has been interpreted by some researchers as “the concretization of the vision of paradise through worldly symbols” (Şener, 2011, 477). Others view this as “the reflection of the congregation's everyday cultural codes within the place of worship” (İbrahimgil, 1997, 249–266).

Anatolian wall paintings offer a multifaceted field of study not only from the perspective of art history but also in terms of social history, cultural history, ethnography, and iconography. Within this developmental framework, depictions of fruit constitute one of the most prominent visual groups, distinguished by their layers of both aesthetic and cultural meaning. Consequently, the analysis of fruit symbols—which forms the focal point of this study—holds particular research value for a comprehensive understanding of the Anatolian mural tradition.

The Still Life Tradition and Fruit Symbols

In Ottoman society, fruit was more than just food; its socio-cultural context explains why it was so beloved in the visual arts. In the social life of the Ottoman people, on important occasions such as engagements, weddings, births, and circumcision ceremonies, gifts included not only valuable jewelry and clothing but also abundant amounts of fruit and flowers (Çalışır, 2008, 69). Among the gifts sent to the harem by Nişancı Pasha, who was to become a son-in-law of the palace in 1766–68, were 20 baskets of fruit and 40 trays of flowers (Atasoy, 2002, 67). In her memoirs of the harem, Leyla Saz, while describing the gifts sent for Münüre Sultan's wedding, mentions that, in addition to many valuable items, the groom in Egypt sent chests of bananas, lemons, oranges, and tangerines; she also adds that although bananas and tangerines were rare in Istanbul at the time, they were plentiful in the palace (Saz, 1974, 159).

In his book **The Process of Westernization in 18th-Century Istanbul Architecture**, Arel states that the decoration of Sultan Ahmed II's Fruit Room must have been modeled after the actual decorations of Tulip Era festivities, noting that “...the flower vases, fruit baskets, and fruit bowls

covering the wooden panels are the primary decorative and symbolic elements characterizing the Tulip Era's distinctive themes and the festivities of the Tulip Era ." (Arel, 1975, 42).

The still life tradition has undergone a long process of development in both Eastern and Western art, carrying symbolic meanings that have evolved over different periods. In Western painting, the still life genre—which developed particularly from the 16th century onward—encompasses a broad iconographic spectrum, ranging from the “Vanitas” theme to table culture, and from beliefs in abundance to an emphasis on worldly wealth (Alpers, 1989). In Ottoman art, however, still life evolved into a distinct visual language, appearing primarily in book illumination, miniatures, and—beginning in the 18th century—wall paintings. In the Ottoman painting workshops, depictions of fruits and flowers became particularly widespread after the Tulip Era, and this aesthetic form subsequently found its way into interior wall paintings in provincial centers (Bağcı, Tanındı, Renda, & Çağman, 2006).

In Anatolian wall paintings, fruit compositions are the most prominent element of still lifes. These compositions are often arranged on a silver platter with a stand, in a basket, or in a bowl, and are depicted from a bird's-eye view or with a slight perspective. The selection of fruit symbols is not random; these elements carry powerful layers of meaning in Anatolian folk culture, Islamic iconography, and local daily life practices. For example, the grape is a notable symbol both because it is described as the fruit of paradise in Islam (Surah Nahl, 16:11) and because it is the most common product of the Anatolian viticulture tradition.

The grape clusters frequently depicted in the murals of Nevşehir and Manisa represent abundance on the one hand, while on the other hand they create a religious symbolic space through their reference to the “gardens of Paradise” mentioned in the Quran.

The pomegranate is one of the most powerful fruits from an iconographic perspective. Due to its many seeds, it carries meanings such as unity, abundance, and proliferation. In Islamic culture, the pomegranate is a fruit of paradise mentioned in sacred texts. It is also believed that the pomegranate tree originates from paradise. In Anatolia and the Middle East, pomegranate seeds are fed to couples after wedding ceremonies with the wish that they have many children. The word “pomegranate” appears three times in the Quran: in Surah Al-An'am, verses 99 and 141, and in Surah Ar-Rahman, verse 68. In the first two instances, the pomegranate is presented as an example of the beautiful things created by Allah; in the third, it is described as a fruit of Paradise (Arik, 2009, 586). Depictions of pomegranates in wall paintings often feature an open shell, the seeds inside, and a vibrant red color, serving as a symbol of both worldly wealth and spiritual wholeness.

This multi-layered meaning of the pomegranate is clearly evident in examples from Manisa and Bursa. The apple is one of the trees considered sacred in Turkish mythology; eating its fruit is said to grant immortality. The apple holds a significant place among Turks, both for this aspect and for its association with bestowing youth (Şimşek, 2008, 194). In Anatolia, the apple is a symbol of abundance and fertility. It is also a symbol of healing and communication (Altun, 2008:263). We see the symbolic meaning of the apple at the Şiheylik Tomb in Tokat.

In the visual arts, fruits with seeds or pits—such as watermelon, pomegranate, grapes, corn, figs, dates, olives, and wheat ears—which carry the future within their seeds, have been associated primarily with paradise, birth, the continuation of the lineage, fertility, abundance, and immortality (Altiner, 2021, 410).

The iconographic power of fruit symbols is not limited to religious or social meanings; it is also directly linked to the culture of hospitality in Anatolia. It presents the Ottoman table not only as a space for eating and drinking but also as the most vivid stage for the interplay of civilization, tolerance, and cultural tensions. Here, the table is a “promise of unity.” Yet it reflects a cultural structure in which the limits of that promise are also clearly felt (Abir, 2025, 172).

These compositions, seen in the Güzelgöz Mansion in Ürgüp, the Şemaki houses in Bursa, and the mansions of Yozgat, are intended to demonstrate the homeowner's wealth, the value placed on guests, and their social status.

Fruit symbols, which constitute the strongest reflection of the still-life tradition in Anatolian wall paintings, are not merely decorative; they are multi-layered visual elements imbued with religious, social, cultural, and iconographic meanings. In this regard, the analysis of fruit depictions is significant both for understanding the aesthetic structure of Anatolian provincial art and for deciphering the cultural codes of the period.

Semantic Analysis of Fruit Symbols

Every work of art is a creation and, with its social dimension, possesses unique qualities of its own. This process of incorporation and creation prioritizes innovation in art. While every work of art, in one sense, reveals reality or real objects, in another sense it creates a realm of meaning, thereby revealing traces of ourselves, humanity, society, and the external world within works of art (Ersoy, 2002, 15–16).

In his book **Art, Design, and Visual Culture** (2010), Barnard highlights the disciplines necessary for the study of visual culture—including art history, design history, and cultural studies—as well as formal, narratological, and semiotic methods.

In its broadest sense, semantic analysis—also known as semiology—is a branch of science that deals with signs and sign systems (Şendur Atabek, 2007, 65–88). A “sign” is defined as a concept that represents an object or a word. In this context, the fact that an entity possesses a physical characteristic, carries another meaning, and is used by an individual are defined as the conditions that determine the nature of a “sign” (Mutlu, 2017). This concept is expressed as a whole arising from the combination of a “sign” with a “signified” (Akbaş & Erçetin, 2020, 2819).

Known as the “Red Apple” or “Golden Apple” in medieval Christian folklore, the “Reichsapfel” emerged during the reign of Frederick I, the German King who lived in the 12th century—also known as Frederick Barbarossa, the Holy Roman Emperor, and popularly referred to as “Red Beard.” The “Reichsapfel,” or “imperial orb,” is a globe-shaped sphere with a cross mounted on top, symbolizing the unification of all of Europe under German rule; this symbol was used to demonstrate the power of the universal Christian faith and the might of the empire (Ercan, 2017, 1046).



Figure 1: Emperor Heinrich (1014–1024) and his wife Kunigunde (Ercan, 2017:1046)

When the signifier serves as the ground for the signified, the relationality here reveals the meaning. According to Barthes, meaning, that is, the relationship between the signifier and the signified, is contractual and carries the value of a socially contractual nature that has almost become naturalized (Bircan, 2015, 23). This situation expresses to us the social meaning of the apple as a universal symbol of visual power.

In the Book of Genesis (3:2-6), it is stated: "The woman replied, 'You may eat of the fruit of the trees in the garden, but God said, "Do not touch the fruit of the tree in the middle of the garden, or you will die." ... The woman saw that the tree was beautiful, its fruit was suitable for eating, and it was strong enough to gain wisdom. So she plucked it and ate it. She gave some to her husband, and he ate it too.'" This led to the confusion of the concepts of "The Tree of the Forbidden Fruit" and "The Apple Tree" in Medieval and Renaissance Europe.

In Old French translations, the fruit was generally rendered by changing "pom" (fruit). However, in French, the meaning of "pomme" narrowed and it began to be used only for "apple" (Yalt, 2008). Thus, the sentence "Adam ate a fruit" was perceived by subsequent generations as "Adam ate an apple".



Figure 2: Adam and Eve (Albrecht Dürer, 1507; [https://en.wikipedia.org/wiki/Adam_and_Eve_\(D%C3%BCrer\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Adam_and_Eve_(D%C3%BCrer)), Accessed on June 5, 2026)

This situation led famous Renaissance painters such as Michelangelo and Albrecht Dürer to depict the forbidden fruit directly as an "apple" in their works. The visual power of art has bequeathed this misconception to the world as a lasting, universal symbol.

According to Barthes, denotation concerns what a sign represents, while connotation concerns how a sign is represented. According to Barthes, a sign "is, as Saussure said, fundamentally a form of denotation. That is, the sign directly names a specific object or clearly indicates what it refers to. (Bircan, 2015, 20).

The fruits depicted serve as signs in that they are directly recognizable objects. At the level of denotation, the fruits themselves point to the local culture, the region's agricultural production, and social practices; for example, the depictions of grapes in the wall paintings in Manisa serve as a sign pointing to the region's tradition of viticulture. At the symbolic level, fruits carry culturally imbued meanings: such as the pomegranate representing fertility, the grape representing a vision of paradise, and the apple representing hospitality.

Barthes criticizes the notion of treating the signified as tied to a mental construct or image rather than an object. “The signified is the ‘thing’ that the user of the sign understands from it. Thus, we arrive at a purely functional definition: The signified is one of the two connective elements of the sign. The only distinction that sets it apart from the signifier is that the signifier bears the identity of a medium” (Barthes, 1979: 35). The paintings of fruit baskets at the Güzelgöz Mansion in Ürgüp are not merely still lifes; they are also a coded message symbolizing the host’s status, the culture of hospitality, and aesthetic taste.

At this point, Barthes discusses another dimension of interpretation: symbolic interpretation. “An object becomes a symbol when it acquires a meaning that allows it to stand in for something else through convention and usage” (Fiske, 2003: 123).

It creates a mental metaphor even when there is no connection between the two things. Metaphor is the expression of something unknown in terms of something known. Thus, here, the meaning of the unknown reveals itself through the medium of the known (Fiske, 2003: 124). For example, when we say “apple,” it evokes the idea of the forbidden fruit(?) being eaten and the reason for the expulsion from paradise, just as the pomegranate symbolizes fertility.

Method

This research is a qualitative study aimed at examining depictions of fruit found in wall paintings on secular and religious structures located in various regions of Anatolia. Visual data form the primary source of information for this study; original photographs taken on-site constitute the main documents of the research. Since the data consists of photographic materials, the process involved the systematic description, classification, and interpretation of the images. The photographs obtained from each structure were first examined in terms of their technical and visual characteristics; subsequently, the compositional structure, use of color, placement, and contextual relationships of the fruit depictions were identified. All images used in the study were taken during fieldwork in 2019.

The data were collected from the Güzelgöz Mansion in Ürgüp, the Nizamoğlu Mansion in Yozgat, the Lök Village Mansion in Yozgat, the Sıheylik Tomb in Tokat, the Manisa Soma Hızırbey Mosque, the Kırkağaç Çiftahanlar Mosque and the Kula Emre Village Mosque, the Konya. Beyşehir Mosque, the Bursa Şemaki House, and similar structures. These photographs will be coded in the study as Figure 1, Figure 2, Figure 3, and so on, and will be presented along with their corresponding images in the relevant analysis section.

Findings

In this section, all images obtained as part of the research have been systematically examined, along with the regions and building types to which they belong. Each image was first presented as a figure, and then evaluated in detail in terms of its iconographic characteristics, compositional structure, and connections to local styles.



Figure 3: Mural of a Fruit Bowl at the Güzelgöz Mansion in Ürgüp (Author’s Archive, 2019)

It is common to find wall paintings in the main rooms of mansions located in Anatolia. The “Başoda,” which is the largest and most important room in the house, was chosen to reflect the Turks’ emphasis on hospitality and was designed with significant features for this purpose (Tukan, Z. & Koşanlar, E., 2022, 498).

This mural is depicted in the main hall of the Güzel Göz Mansion in Ürgüp and is a typical example of the fruit basket compositions common in late-period civil architecture in Anatolia. At the center of the mural are fruits gathered in a large, pedestaled bowl. Grapes, round yellow-orange fruits, and the dark green leaves surrounding them are the composition’s key elements. The main hall, where guests are entertained, is recognized as a space where the host projects their image and extends the utmost hospitality to their guests. Placing this composition in the main hall emphasizes hospitality, encouraging visitors to the mansion to view themselves as “the recipients of a bountiful feast.” In this regard, the painting serves as both an iconographic and a cultural medium of communication. Although wear and tear on the wall surface—particularly moisture damage and flaking—have affected the painting’s original chromatic integrity, the composition’s basic structure remains clearly discernible.



Figure 4: Mural of a Fruit Bowl at the Güzelgöz Mansion in Ürgüp (Author’s Archive, 2019)

This second image features a denser and more compact composition than the first. This time, the fruits are arranged in a more vertical pile. The watermelon and the yellow fruit (likely a cantaloupe) dominate the center, while smaller round fruits and grape clusters painted in light tones surround them. The composition's upward expansion lends the painting a dynamic sense of ascent.

Depictions of fruit still lifes—including watermelons—are notable not only in the palaces, mansions, waterfront villas, and pavilions of the Ottoman capital but also in the dining rooms of large residences belonging to the provincial elite. In these examples, watermelons are generally depicted as sliced and presented in an appetizing manner. These still lifes are painted using light and shadow, with soft color transitions—in other words, they are rendered in a Western-style approach (Altın, 2021, 402).

In his **Turkish Letters**, Busbecq describes how Rüstem Pasha subtly alluded to the threat of war by employing fruit symbolism: "...he sent me a large melon. We call this type of melon 'anguries.' The Germans call it 'Wasserplutzer.' The melons grown in Istanbul are quite delicious. Their seeds are red. Since their origin is from Rhodes, they are called Rhodes melons. They are eaten frequently because they help alleviate the heat in hot weather. It was precisely such a melon that Rüstem sent to me on a very hot day through an interpreter. It was on a particularly hot day that Rüstem sent me such a melon through an interpreter. He had the interpreter convey his hope that I would enjoy eating this incomparable seasonal fruit, which is very effective in relieving the heat. He also had the interpreter add that even larger specimens of this fruit could be found in Buda and Belgrade. "His intention was to allude to cannonballs." (Çalışır, 2008, 70). As can be understood, the melon, as a valuable gift presented to state officials and pashas, held high value within the socio-cultural context of the period. The fact that the large yellow fruit depicted here is a melon can actually be seen as an effort by the mansion's owner to portray himself as part of this elite circle.

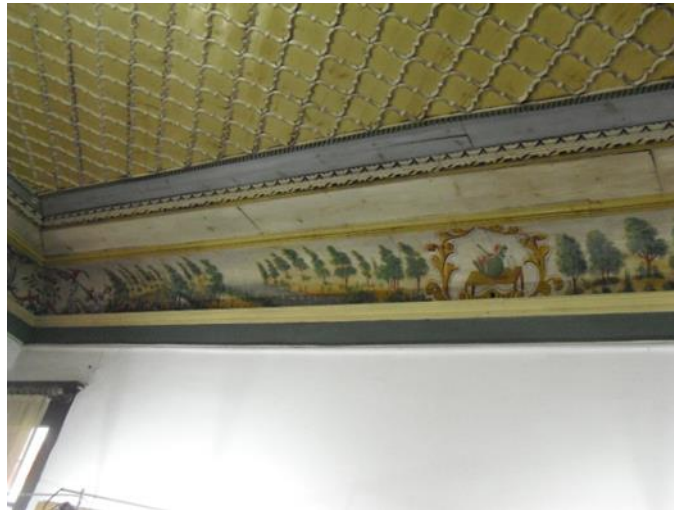


Figure 5: Watermelon Depiction at the Nizamoğlu Mansion in Yozgat (Author's Archive, 2019)

This mural is a unique example of the landscape and Garden of Eden-themed depictions commonly found in civil architecture in Anatolia. At the center of the composition is a tree with a large trunk, surrounded by stylized mountain silhouettes and vegetation. In Islamic aesthetics, the tree represents both the tree of life and the continuity of the divine order (Şener, 2011, 477–478).

It appears that watermelon and watermelon-knife compositions entered the repertoire alongside the Westernization Period, which began with the Tulip Era (1718–1730). With the Westernization Period, the shift in the classical pen-and-ink style in Ottoman art and the emergence of the mural tradition led to the incorporation of watermelon and watermelon-knife designs into the Turkish decorative repertoire (Altın, 2021, 410).

On the other hand, it is known that the knife motif has been used in Central Asia since pre-Islamic times (Çerezci, 2019: 481–482) and subsequently spread to Anatolia. It is known that the knife symbolizes revenge, sacrifice, death, and martyrdom, as well as the act of cutting something apart and severing ties (Çoruhlu, 1997: 64–65).



Figure 6: Watermelon Depiction at the Nizamoğlu Mansion in Yozgat (Author's Archive, 2019)

This second image of the Nizamoğlu Mansion serves as a continuation of the same aesthetic program as the previous landscape scene. In a way of life that is integrated with nature, humans strive to internalize the objects around them by establishing meaningful relationships with them and with the forces of nature. This relationship of meaning is largely based on the fact that objects intensely surround human life, that the need for these objects is immense, and that humans cannot bring them under their control. For these reasons, natural objects are imbued with spirit and sacredness. Among these cults, the tree cult is one of the richest, both in terms of the diversity of tree species within the Sky God belief system and as a mythological figure emerging in its functional role as a cult (Ünsal, 2025, 683).

The composition featuring the tree evokes motifs depicting paradise found in some Anatolian mosques. This idea of an “inner garden” is used to provide spiritual tranquility within the place of worship. At the same time, it serves as a psychological comfort and a soothing environmental element for the congregation using the mosque.



Figure 7: Mural at the Advancık Village Mosque in Konya–Beyşehir (Author’s Archive, 2019)

On the western wall of the mosque in Advancık Village, Beyşehir, Konya, between the window openings, a depiction is made of the Kaaba, centered on the Kaaba, flanked by fruit trees and branches. The Kaaba is depicted in the center of the composition, with persimmons with their branches on the right and date palms on the left.

Some of the date palm trees are large, with their lower leaves drooping downwards, while others appear younger, with a few leaves pointing upwards or sideways. The trees also vary in the details of their fruits. Dates hanging from beneath the leaves sometimes appear in clusters of red, yellow, or green, sometimes black and with individual berries on thin branches, or sometimes white and visible through a cracked shell (Azaklı, 2022, 62). In line with this depiction, Evliya Çelebi mentions the date palms of Hille in many places in his *Seyahatname* (Travelogue) (Çelebi, 2005, 181).

The date palm tree (nahl, nahle, lîne), date palm groves (cennetün / cennâtün min nahîl), dates (nahîl, semerâtü’n-nahl, rutab), date palm trunks (a’câzü nahl), date palm branches (urcûn), and date palm fiber (mesed). Date palms, date palm groves, and date fruit are frequently described as sources of wealth and sustenance that everyone desires to possess and does not wish to lose. It is emphasized that people of wisdom should reflect on and draw lessons from the various forms—whether branched or unbranched—and distinct characteristics of these trees, which stem from the same root (Aydın, 2024, 1651).

While fruits and flowers symbolize the whole to which they belong—that is, the concept of a garden—they also carry the connotation of the “garden of paradise,” a concept that overlaps with the garden in the Ottoman consciousness. In Islamic culture and art, the garden and its products (flowers and fruits) are also a source of powerful symbolism that alludes to the concept of paradise. The depiction of a date palm tree among the images serves as a visual clue to the symbolism of the garden and paradise. The date palm holds a significant place in the symbolism of paradise because it occupies an important position among the natural riches promised in paradise (Çalışır, 2008, 81).



Figure 8: Bursa – Yenişehir, Mural Depicting a Pomegranate at the Şemaki House (Author's Archive, 2019)

The pomegranate-themed mural depicted in the Şemaki House in Bursa is quite large in scale and eye-catching. The pomegranate is depicted in an exaggerated, yet controlled and balanced manner. In pre-Islamic Turkish culture and the decorative arts that developed from it, the pomegranate was generally regarded as a symbol of abundance and fertility (Ersoy 2000, 388).

The artist or the patron sought to symbolize the gods' qualities as dispensers of abundance and prosperity through these fruits. However, the fruit chosen for this symbolism must be worthy of the role. For in return, the gods will not withhold their abundance and prosperity from individuals and society. Thus, the aim was likely both to emphasize the gods' generosity and to ensure that people could lead lives of wealth and prosperity. In short, such references could pertain to a divine being as well as to a human element (Çağlıtütüncügil, 2013, 79).

Being a multi-seeded fruit, from whose seeds numerous offspring grow, has made the pomegranate a symbol of birth, multiplication, rebirth, and resurrection. In this regard, the pomegranate also carries symbolic meanings such as the continuation of the lineage and the perpetuation of the family line across generations (Özkan & Duran, 2022).



Figure 9: Bursa – Yenişehir Schematic Mural, (Author's Archive, 2019)

Another mural we encounter in the Bursa Şemaki House clearly shows the characteristic calyx structure of the pomegranate at the top of the central circular form. The curved, colorful section

inside the body depicts the pomegranate's skin slightly split open, revealing the seeds or a slice inside. Immediately below the central pomegranate depiction, six fruits—believed to be apples—are depicted. The shape of the pomegranate depicted here is seen to be rendered differently from the pomegranate shape depicted in Figure 6. It is thought that the pomegranate—Latin: “*Punica Granatum*”—entered Turkish culture in two ways. The first was the agricultural culture developed by the Uighurs, and the second was herbal medicine (Özkan & Duran, 2022, 14).

Written sources recommending the preparation of medicine by “dissolving pomegranate seeds in water” have survived to the present day, and it is understood that the pomegranate was used in herbal medicine (Özkan & Duran, 2022, 15). Of course, it is impossible for us to know why the artist who created this mural depicted the pomegranate in two different ways. However, given that it would have been easy to simply replicate the same image, the fact that it was depicted differently is thought-provoking.



Figure 10: Manisa – Kula, Mural at the Emre Village Mosque, (Author's Archive, 2019)

The wall paintings in the Emre Village Mosque in Kula, Manisa, almost completely fill the interior. Rectangular panels depict fruit. In the image, the central architectural structure is flanked on either side by depictions of grapes on the right and pomegranates on the left.

The grape depiction on the right is shown overflowing from a basket, with its branches and leaves fully formed. The grape motif has been a powerful visual symbol with rich layers of meaning, frequently encountered in works of art since the earliest periods of human history. This motif contains multifaceted references to both the bounty of nature and humanity's relationship with pleasure, life, and death. In ancient Greek and Roman art, the grape is particularly associated with the figure of Dionysus (Bacchus in Roman mythology). Dionysus's nature, associated with wine, intoxication, celebration, and bodily pleasures, deepened the symbolic meaning of the grape. In the art of this period, grapes not only served as a visual element but also assumed a ritualistic and religious function (Özyanikoğlu & Kahraman, 2025, 44).

In the depiction on the left, the pomegranate does not appear in a fruit basket or on branches. A Western-style decorative density predominates. It is positioned exactly in the center of the architectural form, flanked by columns on both sides.

In Turkish art, the pomegranate has been a motif that has remained constantly in the spotlight without any interruptions. Depicted in both two- and three-dimensional forms, the pomegranate has been treated and portrayed primarily as a botanical object and an edible fruit. No connection has been identified in Turkish art between the meaning conveyed by the pomegranate and its crown. The number of segments and their orientation in the crown are characteristics that are not considered

significant in terms of meaning in pomegranate depictions. However, the meaning it conveys is centered on the concept of abundance (Kuş & Duran, 2022, 123).



Figure 11: Manisa – Soma, Hızır Bey Mosque Wall Painting Depicting a Fig, (Author’s Archive, 2019)

The depiction of a fig in the mural at the Hızır Bey Mosque in Soma, Manisa, was created under the influence of the Westernization period. The “S” and “C” curves, characteristic of the late period, and the acanthus leaves are particularly striking (Top & Özbek, 2019, 283). The acanthus leaves, depicted in shades of yellow, are flanked on both sides by figs arranged one on top of the other.

The fig has a long and deep-rooted history and has played an important role in humanity’s cultural and material history. Figs and olives are mentioned together in the Tîn Sura of the Qur’an, as well as separately in other verses. The fig is explicitly mentioned only in the Tîn Sura. Furthermore, the phrase “leaves of Paradise” mentioned in the Surah Al-A’raf has been interpreted as referring to fig leaves. The Prophet Muhammad described the fig as a fruit descending from Paradise and emphasized its health benefits (Aydın, 2024, 1650).

The fig is a symbol of faith that holds society together. Faith is the most important unifying force that prevents divisions, estrangement, and polarization. The fig symbolizes both diversity and unity. While the seeds inside the fig represent diversity, the fig itself expresses unity. While the fig symbolizes the vastness of the universe, the seeds symbolize subatomic particles or the cells found in the ovary. In this way, what is inside has a counterpart outside, and what is outside has a counterpart inside (Sönmez, 2023: 75, 76).



Figure 12: Depiction of Grapes at the Çiftehanlar Mosque in Manisa-Kırkağaç (Author's Archive, 2019)

Throughout history, the grape has come to symbolize both celebration and excess. The state of intoxication that wine induces has, on the one hand, been represented as liberation and exuberance, while on the other hand, it has harbored the potential for lack of self-control and destruction. For this reason, the grape has become not merely a fruit, but a metaphor where moral, religious, and social meanings intersect (Özyanıkoglu & Kahraman, 2025, 44).

In the mural, the grapes, depicted in clusters, are shown with red berries. Mosques are places of collective worship. The interlocking structure of the berries that make up the cluster symbolizes the sense of “ümme” or “congregation” formed by the believers filling the mosque. It may also represent the ideal of a society that does not disperse, remains united, and matures together.



Figure 13: Manisa – Soma Damgacı Mosque, Mural Depicting Watermelons and Grapes (Author's Archive, 2019)

Manisa - This mural in the Soma Damgacı Mosque is located on the arch of the portico in the rear prayer hall. The left side of the round-arched opening is adorned with grape clusters and vine leaves that cover the wall surface. Although the wall surface is heavily damaged, the grape clusters are depicted with their branches in red. The wall paintings of the Soma Damgacı Mosque are

examples that exemplify the subject matter and stylistic characteristics of figurative art, which is considered to represent a transitional phase from traditional miniature art to Turkish painting in the Western sense (Kuyulu, 1988, 78).

The depiction on the wall surface of the mosque's entrance area—that is, the last prayer hall—conveys the message “life continues here; sustenance is never cut off” to worshippers before they enter the prayer area. The fact that even simple lines can convey this message is a key element that enhances the work's cultural power.

The watermelon depicted in a bowl on the water's surface within the round medallion serves to highlight the region's variety of fruits. Aziz Mahmud Hudayi (d. 1628), the founder of the Celvetiyye Order, while discussing *seyr u sülûk*—which refers to moral education in Sufism—states that material nourishment is for the body, while spiritual nourishment is for the heart; fruits strengthen the heart, and that grapes, dates, apples, pomegranates, and green watermelons hold a more special place than others (Tek, 2006: 185).



Figure 14: Tokat – Şiheylik Mausoleum: Wall Painting Depicting a Lemon (Author's Archive, 2019)

The depiction of a lemon tree at the Tokat-Şiheylik Mausoleum is not a run-of-the-mill representation. It is known that lemons have been used for various purposes throughout history. The Greek philosopher and “father of botany,” Theophrastus (371–287 BCE) referred to the lemon as the “Persian fruit” in the section on medicinal plants native to Asia in his book **Historia Plantarum**, noting, “Its fruit is not edible, but it has a delightful scent.” He explained that it was used in perfumes, to combat harmful insects, and as an antidote for poisonings (Göre, 2021, 1251).

In the 17th century, lemon and orange trees—which were difficult to find because they were not suited to Istanbul's climate—were considered valuable and luxurious trees that could only be found in palace gardens. It is therefore inevitable that these valuable trees would be depicted in illustrations of the Tersane Garden (Çalışır, 2008, 81). Evliya Çelebi mentions eating lemon jam at the palace of the Bey of Bitlis; a price register dated 1640 indicates that lemons were used in Istanbul's kebab restaurants; and records show that 2,817 lemons were among the ingredients used at a palace celebration in 1720 (Faroqhi, 2010, pp. 297, 365, 359).

Ottoman poets and writers also featured this fruit—which came to be regarded as almost sacred over the course of history—in their works. In numerous works, both in verse and prose, the lemon is

depicted in all its qualities: sometimes as a metaphor, and at other times as a healing element in medical texts concerning both humans and animals. Furthermore, in works describing the Ottoman palace kitchen, it has found its place in recipes as an important culinary ingredient (Göre, 2021, 1254).

In 18th- and 19th-century Ottoman wall paintings, the lemon is depicted both as a source of medicinal healing and as a symbol of exotic wealth. From an iconographic perspective, the lemon symbolizes purity, purification, and healing.



Figure 15: Tokat – Siheylik Mausoleum Wall Painting, Fruit Bowl (Author's Archive, 2019)

This second image of the Tokat Siheylik depicts fruits in a bowl, unlike the first one. In the center of the bowl is a yellow lemon, and beneath it are small red fruits. The small red fruits are likely apples. In Turkish mythology, the apple is one of the sacred trees whose fruit, when eaten, grants immortality to the person who consumes it. The apple is known both for this aspect and for its ability to bestow youth (Ölmez, 2013, 78).



Figure 16: Wall Painting from Lök Village, Yozgat, Depictions of Fruit (Author's Archive, 2019)

In the foreground of the mural depicting the Lök Village Mansion in the background, it is evident that the fruits are depicted in a manner that accurately reflects their actual volumes. It is certainly not common for fruits to be depicted in such a realistic style in the foreground in a provincial town. While the depiction of a watermelon with a knife stuck in it in the foreground catches the eye, the pears depicted in a realistic form right next to it are also noteworthy.

From early Renaissance paintings to the present day, scenes of meals eaten outdoors, as well as dining scenes in taverns, cafes, tea rooms, or restaurants—whether depicting the tables of ordinary people or the dining rooms of the elite—have been depicted across all kinds of settings and social classes (Okkalı & Baytar, 2020, 66). Here, along with the fruits, beverages are also depicted in various containers outdoors.

Bates (1995, 296) evaluates 18th-century still lifes within the context of the bounties of the world. In Ottoman society, beginning in the 18th century, the previously insular way of life shifted toward the secular sphere. In parallel with this, organizing entertainment and outings in public spaces, such as picnic spots, became part of everyday life. Bates (1995, 297) notes that these still life examples carry no religious meaning; the objective image of the object holds value in and of itself, and the scenery at picnic spots is expressed on the pictorial plane by transforming the objects into mental images (Çalışır, 2008, 82).

Discussion

The depictions of fruit baskets seen in the wall painting at the Güzelgöz Mansion in Ürgüp were created in the mansion's main hall and depict multiple fruits presented together. The fruits are rendered in accordance with their own volumes and painted in a realistic style. The Güzelgöz Mansion, located in Ürgüp, Nevşehir—a provincial town far from Istanbul—originally belonged to Hacı Efthym Isaakidis, who left Ürgüp as part of the population exchange (Balta, 2008). According to archaeologist Türkmen, the owner of the house was a Greek who produced foodstuffs and sold them wholesale (Türkmen, p. 18). It is noteworthy that the wall paintings in the mansion of a Greek who sold foodstuffs depict not ordinary fruits, but fruits such as melons—which were sent as gifts by pashas.

Although depictions of watermelons are found in many regions of Anatolia, an examination of the murals in Yozgat revealed that in both mansions (the Nizamoğlu Mansion and the Lök Village Mansion), depictions of watermelons with a knife are depicted within the landscape architecture. Here, it conveys the sense of a life in harmony with nature and the effort to internalize the fruits derived from it.

The date palm trees appearing in the wall paintings of the mosque in Advancık Village, Beyşehir, Konya, represent a fruit cultivated outside of Anatolia. The date palm is one of the trees most frequently mentioned in the Quran and explicitly cited among the blessings of Paradise (for example, Surah Ar-Rahman, verse 68: "In them are all kinds of fruits, dates, and pomegranates"). The display of this heavenly blessing to the congregation gathering for worship inside the mosque serves as a religious symbol. Furthermore, the Quran relates that at the time of Jesus's birth, Mary was told to shake a dry date palm, and fresh dates would fall from it (Surah Maryam, verse 25). In this regard, the depiction of the date palm symbolizes divine grace, miracles, sustenance, and the relief and abundance that follow times of hardship.

When examining the wall paintings at the Şemaki House in Bursa's Yenişehir district, one notices that the depictions of pomegranates are quite voluminous and large in scale. In Islamic tradition, the home symbolizes a small paradise where family life is protected and peace is established. The pomegranate is also mentioned in many passages of the Quran as the fruit of

paradise. Here, the pomegranate symbolizes for the guest both the abundance of this world and the promised paradise of the hereafter.

An examination of wall paintings in the Manisa region reveals that the depiction of grapes with vine leaves in the wall painting of the Çiftehanlar Mosque in Kırkağaç, Manisa, bears a striking resemblance to the grape depiction in the wall painting of the Damgacı Mosque in Soma. The most distinctive feature of these murals is their reflection of local identity in architecture. Since ancient times (dating back to the Lydian and Seljuk/Saruhanid periods), the Manisa region has been synonymous with the Sultaniye grape and the culture of viticulture. It is possible that the artists who created the murals, while visualizing the abstract concept of paradise in their minds, drew upon the agricultural richness of the geography they inhabited—namely, the vineyards of Manisa—rather than plant forms entirely foreign to them.

The depictions of lemons found in the Siheylik Mausoleum in Tokat are striking. Based on the inscription “Seyyid Ahmed Rafia” within the mausoleum’s baldachin, it seems likely that the images in the mausoleum are associated with the Rufai Order. However, Bektashi coins are also found in the same mausoleum. Consequently, the mausoleum contains symbols that appeal to both orders. In the wall painting featuring lemons, the name of the container holding the small red fruits and the lemon is “keşköl.” Keşköl is a word of Persian origin and has been used in Turkish to mean “the poor man’s bowl” or “the bowl of the destitute” (Güler & Güler, 2023, 90). “Keşköl” is the name given to the containers that dervishes in Sufi orders hang around their necks to hold food received from the public, as well as to the bowls filled with food to be served to disciples after worship at the tekke. Based on the keşköl depicted in the mural, which holds the fruits shown, it is an indication that the tomb served as a home for Sufi orders and that the fruits depicted were used by them. Additionally, there are numerous accounts regarding the use of lemons in Ottoman tekkes (Gündüzöz, 2016, 216).

In this study, wall paintings collected from various regions of Anatolia have revealed the multifaceted layers of meaning in fruit iconography within both secular and religious architectural contexts. Across a broad geographical range—from the Güzelgöz Mansion in Ürgüp to Siheylik in Tokat, and from the Nizamoğlu and Lök Village Mansions in Yozgat to the villages of Soma and Damgacı in Manisa—it is evident that despite the formal diversity of fruit depictions, there is a distinct continuity in their meaning. This continuity demonstrates that the Anatolian mural tradition functions as a “language of communication” that carries cultural memory. The association of fruits with the concepts of abundance, fertility, and sustenance—as noted by Arık (1988) in his study on the art of depiction during the Westernization period—allows mural paintings to be evaluated as a field of expression where the public’s perception of daily life intertwines with religious symbolism; this study strongly corroborates this view.

As a result of the studies conducted, it has been determined that the symbolic meanings of fruits include immortality, the essence of a thing, substance, and truth. It is observed that the symbolism of individual fruits varies across societies. The apple is the fruit of the forbidden tree, and the “golden apple” is a symbol of immortality. Grapes symbolize autumn, while pomegranates symbolize abundance, reproduction, birth, and the act of giving birth (Özsaymer, 2008, 91).

The overall conclusion reached in this discussion is that fruit depictions serve as a tool of cultural memory, bringing together the Anatolian people’s perception of the world, their production culture, religious symbolism, and artistic understanding. When the examples from Ürgüp, Tokat, Bursa, Yozgat, Konya, and Manisa are considered together, it is seen that fruit iconography creates a visual language that maintains common symbolic meanings such as fertility, sustenance, hospitality, order, and spiritual richness; however, each region reinterprets this common core with its own local style, production culture, and aesthetic understanding.

Conclusion

Humans represent their existence in the world they live in through countless signs. As social beings, humans have always needed to be together with other people throughout their lives. Sharing things with other people, transmitting their culture, is done in a way determined by society.

Throughout their lives, humans receive and use the signs within their culture through social consensus, in a way determined by society. Therefore, a fruit reflected in a mural embodies many concepts such as the cultural indicator, symbolic meaning, aesthetic understanding, food and drink culture, and gift-giving of the society.

www.turkishstudies.net/religion**Turkish Studies - Comparative Religious Studies**

eISSN: 2667-5544

**ANKARA SCIENCE
UNIVERSITY**

Osmanlı Duvar Resimlerinde Meyve Sembolizmi ve Anlamsal Çözümlemesi

Giriş

Anadolu’da özellikle 18. ve 19. yüzyıllarda hem sivil hem de dini mimaride duvar yüzeylerinin resimlerle bezenmesi, Osmanlı taşra sanatının dikkat çekici bir kolunu oluşturur. Tokat, Amasya, Nevşehir, Sivas, Yozgat, Manisa, Bursa ve Konya gibi merkezlerde görülen bu gelenek; dönemin estetik beğenisini, toplumsal yaşam pratiklerini ve dini-manevi algılarını yansıtan çok katmanlı bir kültürel ifade biçimidir (Şener, 2011).

Duvar resimleri çoğu zaman “kalem işi”, “duvar nakışı” ya da literatürdeki adıyla “Anadolu duvar resimleri” olarak adlandırılır ve Rum, Ermeni ve Türk ustaların ortak üretim alanlarının bir sonucu olarak çok kültürlü bir yapıya sahiptir (Renda, 1977).

Bu resimlerin önemli bir bölümünü natürmort kompozisyonları, özellikle de meyve tasvirleri oluşturur. Meyve betimleri yalnızca yüzeyi süsleyen estetik öğeler değildir; aynı zamanda dini, kültürel ve toplumsal sembolik anlamlar taşır. Örneğin nar, bereket, çoğalma ve birlik anlamlarıyla hem İslam hem de Anadolu halk inançlarında önemli bir ikonografik yer tutar (Kuş, Ö. & Duran, R. 2022, s.23). Elma, armut, kavun ve karpuz gibi diğer meyveler ise çoğu kez bolluğun, misafirperverliğin, dünyasal zenginliğin veya ev içi bereket algısının göstergesi olarak kompozisyonlara dahil edilir (Arık, 1988).

Anadolu’da tespit edilen duvar resimlerinin büyük kısmı konak odaları, misafir kabul odaları (başoda), camilerin son cemaat yerleri, harim duvarları ve köy mescitleri gibi mekânlarda görülür. Bu resimlerdeki meyve betimleri, çoğu zaman ayaklı bir tepsi, kâse, gümüş tabak ya da sepet içinde düzenlenmiş natürmortlar olarak karşımıza çıkar. Bu düzenleme, resmin yalnızca estetik bir unsur değil, aynı zamanda ev içi kültürün, sosyal statünün ve misafirlik geleneğinin görsel anlatımı olduğunu düşündürür (Renda, 1977).

Özellikle Ürgüp, Tokat, Yozgat, Bursa, Manisa ve Konya gibi merkezlerdeki dini ve sivil mimari örneklerinde meyve kompozisyonları dikkat çekici bir yoğunlukta karşımıza çıkar.

Bu çalışmanın amacı, Anadolu’daki sivil ve dini mimariye ait duvar resimlerinde görülen meyve tasvirlerini incelemek; çeşitli bölgelerden derlenen görsel malzeme üzerinden meyvelerin taşıdığı sembolik anlamları kültürel bağlam içinde ortaya koymaktır. Bu kapsamda Ürgüp Güzelgöz Konağı, Manisa Kula/Emre Köyü Cami, Manisa, Soma Hızır Bey ve Damgacı Cami, Manisa Kırkağaç Çiftahanlar Cami, Yozgat Nizamoglu Konağı, Yozgat Lök Köyü konağı, Konya Beyşehir Advancık Cami, Tokat Siheylik Türbesi örnekleri çalışmanın görsel veri setini oluşturmaktadır.

Anadolu Duvar Resimlerinin Tarihsel Gelişimi

Anadolu’da duvar resimlerinin tarihsel gelişimi, Selçuklu döneminden itibaren izlenebilen mimari süsleme anlayışının, Osmanlı’nın özellikle 18. ve 19. yüzyıllarında yeni bir üslupla birleşerek evrildiği geniş bir sanat tarihsel arka plana sahiptir. Selçuklu döneminde daha çok çini, alçı ve ahşap

üzerine uygulanan bezemelerin yerini, Osmanlı klasik döneminde özellikle saray ve külliye yapılarında görülen kalemîşi süslemeler almıştır. Ancak bu bezemeler 17. yüzyıldan sonra taşra merkezlerinde daha özgün bir gelişim göstererek hem dini hem de sivil mimariye yayılan, mimari yüzeyleri bütünüyle kaplayan renkli duvar resimleri biçimine dönüşmüştür (Renda, 1977). Bunun en önemli nedenlerinden biri, taşrada usta-çırak geleneği içerisinde yetişen nakkaşların kendi bölgesel üsluplarını oluşturmaları ve Anadolu toplumunun gündelik yaşam estetiğinin mimariye doğrudan yansımalarıdır.

18. yüzyıl sonrasında Anadolu’da özellikle Tokat, Manisa, Sivas, Yozgat, Kütahya, Bursa, Afyon, Nevşehir ve Konya gibi merkezlerde konaklar, camiler, köy odaları, misafir odaları ve kırsal mescitlerde yoğun bir duvar resmi üretimi dikkat çeker. Bu üretimin gelişmesinde iki temel etken vardır: İlki, Batılılaşma etkileriyle birlikte Avrupa’daki rokoko ve ampir üsluplarının Anadolu taşrasına nakkaşlar aracılığıyla ulaşmasıdır. Bu yeni üslup etkisi, özellikle konak mimarisinde peyzaj, mimari görünüm, gemi, vazo ve natürmort tasvirleriyle kendini göstermiştir (Renda, 1977); İkinci etken ise, yerel halkın kendi sosyal statüsünü, kültürel kimliğini ve misafirlik geleneğini gösterme isteğinin, ev içi dekorasyonun önemli bir parçası hâline gelmesidir. Örneğin Tokat ve Yozgat konaklarındaki duvar resimleri, ev sahibinin ekonomik gücünü, beğenisini ve dünyaya bakışını adeta bir imaj gösterisi olarak yansıtır (Arık, 1999, s.423-436).

Bu dönemde duvar resimleri yalnızca sivil mimaride değil, birçok cami ve mescitte de uygulanmıştır. Örneğin Manisa Soma’daki Emre Köyü Cami, Konya Beyşehir Advancık Cami duvar resmi örnekleri cami mimarisine uyarlanmış natürmort ve meyve tasvirleri bakımından dikkate değer örneklerdir. Cami içlerine natürmort yerleştirilmesi bazı araştırmacılar tarafından “cennet tasavvurunun dünyevi sembollerle somutlaştırılması” olarak yorumlanırken (Şener, 2011, s.477). Bazıları bunu “cemaatin gündelik kültür kodlarının ibadet mekânına yansımaları” şeklinde değerlendirir (İbrahimgil, 1997, s.249-266).

Anadolu duvar resimleri yalnızca sanat tarihi açısından değil, aynı zamanda sosyal tarih, kültür tarihi, etnografi ve ikonografi araştırmaları açısından da çok katmanlı bir inceleme alanı sunar. Bu gelişim çizgisi içerisinde meyve tasvirleri hem estetik hem de kültürel anlam katmanlarıyla öne çıkan en yoğun görsel gruplardan birini oluşturmaktadır. Dolayısıyla bu çalışmanın odak noktasını oluşturan meyve sembollerinin değerlendirilmesi, Anadolu duvar resmi geleneğinin bütünsel biçimde anlaşılması açısından da özel bir araştırma değeri taşır.

Natürmort Geleneği ve Meyve Sembolleri

Osmanlı toplumunda meyvenin bir yiyecek olmanın ötesinde, sosyo-kültürel bağlamı resimsel düzlemde neden bu kadar sevildiğini açıklamaktadır. Osmanlı insanının sosyal yaşamında önemli günlerden olan nişan, düğün, doğum, sünnet törenlerinde hediye olarak değerli mücevher, giyim eşyasının yanında bol miktarda meyve ve çiçek de ye almaktadır (Çalışır, 2008, s.69). 1766-68 tarihinde saraya damat olacak olan Nişancı Paşa tarafından hareme gönderilen hediyeler arasında 20 sepet meyve, 40 tabla şukufe de vardır (Atasoy, 2002, s.67). Leyla Saz, harem anılarında, Münüre Sultanın düğünde gönderilen hediyeleri anlatırken pek çok kıymetli nesne yanında, Mısır’daki erkek tarafından sandıklarla muz, limon, portakal, mandalina gönderildiğinden bahseder ve o zamanlar İstanbul’da muz ve mandalinaların nadir olmasına rağmen sarayda fazlasıyla bulunduğunu da ilâve eder (Saz, 1974, s.159).

Arel, 18. Yüzyıl İstanbul Mimarisinde Batılılaşma Süreci kitabında, II. Ahmed’in Yemiş Odası dekorasyonun Lâle Devri eğlencelerinin gerçek dekorlarına benzetilmiş olması gerektiğini belirterek, “...ahşap panolarını kaplayan çiçek vazoları, meyve sepetleri, meyve çanakları Lâle Devri’nin kendine özgü temaları ve Lâle Devri’ni niteleyen eğlencelerin başlıca süsleme ve simgeleme unsurlarıdır.” demektedir. (Arel, 1975, s.42).

Natürmort geleneği hem Doğu hem de Batı sanatında uzun bir gelişim sürecine sahip olup farklı dönemlerde değişen sembolik anlamlar taşımıştır. Batı resminde özellikle 16. yüzyıldan itibaren gelişen natürmort türü, Vanitas temasından sofrâ kültürüne, bereket inanışlarından dünyevi zenginlik vurgusuna kadar geniş bir ikonografik yelpazeye sahiptir (Alpers, 1989). Osmanlı sanatında ise natürmort, daha çok kitap süslemelerinde, minyatürlerde ve 18. yüzyıldan itibaren duvar resimlerinde belirginleşen bir görsel dil hâline gelmiştir. Osmanlı nakkaşhanesinde meyve ve çiçek betimleri özellikle Lâle Devri sonrasında yaygınlık kazanmış, ardından bu estetik form taşra merkezlerindeki ev içi duvar resimlerine de yansımıştır (Bağcı&Tanındı&Renda&Çağman, 2006)

Anadolu duvar resimlerinde natürmortların en belirgin unsuru meyve kompozisyonlarıdır. Bu kompozisyonlar çoğu zaman ayaklı gümüş bir tabak, sepet veya kase içinde düzenlenmiş, üstten bakış veya hafif perspektifli bir açıyla resmedilmiştir. Meyve sembollerinin seçimi tesadüfî değildir; bu öğeler, Anadolu halk kültüründe, İslam ikonografisinde ve yerel gündelik yaşam pratiklerinde güçlü anlam katmanlarına sahiptir. Örneğin üzüm, hem İslam'da cennet meyvesi olarak tanımlanması (Nahl Suresi, 16:11) hem de Anadolu bağcılık geleneğinin en yaygın ürünü olması nedeniyle dikkat çeken bir semboldür.

Nevşehir ve Manisa'daki duvar resimlerinde sıkça karşımıza çıkan üzüm salkımları, bir yandan bolluğu temsil ederken, diğer yandan Kur'an'da yer alan "cennet bağları" göndermesiyle dini bir sembolik alan oluşturur.

Nar, ikonografik açıdan en güçlü meyvelerden biridir. Çoklu tanesi nedeniyle, birlik, bereket, çoğalma gibi anlamlar taşır. İslam kültüründe nar, kutsal metinlerde geçen bir cennet meyvesidir. Ayrıca narın cennetten çıkma bir ağaç olduğuna inanılır. Anadolu'da ve Orta Doğu'da evlilik törenlerinden sonra çiftlere çok çocukları olması dileğiyle nar taneleri yedirilir. Kuran'da nar sözcüğü üç kez geçmektedir: Enam Suresi 99 ve 141, Rahman Suresi 68. Bunların ilk ikisinde nar, Allah'ın yarattığı güzel şeylerin bir örneği olarak verilmiştir, üçüncüsünde ise cennetteki bir meyve olarak anlatılmaktadır (Arık,2009, s.586). Duvar resimlerindeki nar betimlemeleri çoğu zaman açılmış kabuğu, içindeki taneleri ve canlı kırmızı rengiyle, hem dünyevi zenginliğin hem de manevi bütünlüğün bir temsili hâline gelir. Narın bu çok katmanlı anlamı, Manisa, Bursa'daki örneklerde net biçimde görülmektedir.

Elma, Türk mitolojisinde kutsal sayılan ve meyvesi yendiğinde, kişiye ölümsüzlük kazandıran ağaçlardan biridir. Elma, gerek bu yönüyle gerekse gençlik kazandırma yönleriyle Türklerde geniş bir yere sahiptir (Şimşek,2008, s.194). Elma Anadolu'da bolluk, bereket simgesidir. Sağaltma ve iletişim sembolüdür (Altun, 2008, s.263) Elmanın sembolik anlamını Tokat Şiheylik türbesinde görmekteyiz.

Tasvir sanatlarında tohumuyla geleceği içinde taşıyan karpuz, nar, üzüm, mısır, incir, hurma, zeytin, buğday başağı gibi taneli veya çekirdekli meyveler daha çok cennet, doğum, neslin devamı, bereket, bolluk ve ölümsüzlükle ilişkilendirilmiştir (Altınar, 2021, s.410).

Meyve sembollerinin ikonografik gücü yalnızca dini/sosyal anlamlarla sınırlı değildir; aynı zamanda Anadolu'da misafirlik kültürü ile doğrudan bağlantılıdır. Osmanlı sofrasını bir yeme içme alanı olmanın yanı sıra medeniyet, hoşgörü ve kültürler arasındaki gerilimin en canlı sahnesi olarak ortaya koyar. Sofra burada bir "birlik vaadi"dir. Fakat o vaadin sınırlarının da açıkça hissedildiği bir kültürel yapıyı yansıtır (Abir, 2025, s.172).

Ürgüp Güzelgöz Konağı, Bursa Şemaki evleri ve Yozgat konaklarında görülen bu kompozisyonlar, ev sahibinin zenginliğini, misafirine verdiği değeri ve sosyal statüsünü göstermek amacı taşır.

Anadolu duvar resimlerinde natürmort geleneğinin en güçlü yansımasını oluşturan meyve sembolleri, yalnızca dekoratif değil; dini, toplumsal, kültürel ve ikonografik anlamlarla yüklü çok katmanlı görsel öğelerdir. Bu yönüyle meyve tasvirlerinin analiz edilmesi, hem Anadolu taşra

sanatının estetik yapısını anlamak hem de dönemin kültürel kodlarını çözümlemek açısından önem taşımaktadır.

Meyve Sembollerinde Anlamsal Çözümleme

Her sanat eseri bir yaratmadır ve toplumsal içerikli yönüyle kendi içinde kendine özgü nitelikler barındırmaktadır. Bu barındırma ve yaratma süreci sanatta yenilikleri ön planda tutmaktadır. Meydana getirilen her sanat eseri bir yanı ile gerçeği/gerçek nesneleri ortaya koyarken diğer yönüyle de bir anlam varlığı oluşturarak sanat eserlerinde kendimize, insana, topluma ve dış dünyaya dair izler ortaya koymaktadır (Ersoy, 2002, s.15-16)

Barnard (2010), “Sanat, Tasarım ve Görsel Kültür” adlı kitabında, görsel kültürün incelenmesi için gereken disiplinlere sanat tarihi, tasarım tarihi ve kültürel incelemelerin yanı sıra biçimsel, anlatımcı ve işaret bilimsel yöntemlere dikkat çekmektedir.

En genel tanımıyla anlamsal çözümleme yani bir diğer adıyla semiyoloji; göstergeleri ve gösterge dizgelerini ele alan bir bilim dalıdır (Şendur Atabek, 2007, s.65-88). “Gösterge”, bir nesneyi ya da bir sözcüğü temsil eden bir kavram olarak adlandırılmaktadır. Bu bağlamda, bir varlığın fiziksel bir özelliğe sahip olması, başka bir anlam taşıması ve birey tarafından kullanılması “gösterge”nin niteliğini belirleyen durumlar olarak tanımlanmaktadır (Mutlu, 2017). Bu kavram, bir “gösterge”nin bir “gösterilen” ile birleşmesinden ortaya çıkan bir bütün olarak ifade edilmektedir (Akbaş&Erçetin,2020, s.2819).

Ortaçağ Hristiyan söylencesinde “Kızıl Elma” ya da “Altın Elma” olarak bilinen “Reichsapfel”, 12. yüzyılda yaşamış olan Alman Kral Friedrich Barbarossa, aynı zamanda Kutsal Cermen ve Roma İmparatoru da olan ve halk arasında “Kızıl Sakal” olarak bilinen Roma İmparatoru I. Friedrich döneminde ortaya çıkmıştır. “Reichsapfel” yani “imparatorluk elması” Cermenler’in hükümdarlığında bütün Avrupa’nın birleşmesini sembolize eden üzerinde haç dikili dünya şeklinde bir küredir ve bu simge evrensel Hristiyan dininin gücünü ve imparatorluğun gücünü göstermek amacıyla kullanılmıştır (Ercan,2017, s. 1046).



Şekil 1: İmparator Heinrich (1014-1024) ve Eşi Kunigunde, (Ercan,2017, s.1046)

Gösteren, gösterilene zemin teşkil ettiğinde buradaki ilişkisellik anlamlamayı ortaya çıkarır. Barthes’a göre anlamlama, yani gösterge ve gösterilen arasındaki ilişki sözleşimseldir ve neredeyse doğallaşmış bulunan toplumsal nitelikli bir sözleşme değeri taşır (Bircan,2015, s. 23). Bu durum bize elmanın görsel gücünün evrensel bir sembol olarak toplumsal nitelikteki anlamını dile getirir.

Tevrat’ın Yaratılış Bölümünde (3:2-6), "Kadın, 'Bahçedeki ağaçların meyvelerinden yiyebilirsiniz' diye yanıt verdi, 'Ama Tanrı, Bahçenin ortasındaki ağacın meyvesini yerine getirin, ona dokunmayın; yoksa ölürsünüz dedi.' ... Kadın ağacının güzel, meyvesinin yemeği için uygun ve

bilgelik kazanmak için gücünü gördü. Meyveyi koparıp yedi. Yanındaki kocasına verdi, o da yedi." İfadesi geçmektedir. Orta Çağ ve Rönesans dönemi Avrupasında "Yasak Meyvenin Ağacı" ile "Elma Ağacı" kavramlarının birbirine karışmasına neden oldu.

Eski Fransızca tercümelerde meyve genel olarak "pom" (meyve) değiştirilerek karşılanmıştır. Ancak Fransızcada pomme'nin anlamı daraldı ve sadece "elma" için çalıştırılmaya başlandı (Yalt, 2008). Böylece "Adem bir meyve yedi" cümlesi, sonraki nesiller tarafından "Adem bir elma yedi" şeklinde algılandı.



Şekil 2: Adem ve Hava (Albert Dürer, 1507; [https://en.wikipedia.org/wiki/Adam_and_Eve_\(D%C3%BCr%C3%A9r\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Adam_and_Eve_(D%C3%BCr%C3%A9r)), Erişim Tarihi: 05.06.2026)

Bu durum, Michelangelo ve Albrecht Dürer gibi ünlü Rönesans ressamalarının tasvirlerinde yasak meyveyi doğrudan bir "elma" olarak resmetmelerine yol açtı. Sanatın görsel gücü, bu yanlış algıyı tüm dünyaya kalıcı bir evrensel sembol olarak miras bıraktı.

Barthes'a göre düzanlam, göstergenin neyi temsil ettiğini, yan anlam ise göstergenin nasıl temsil edildiğini konu edinir. Barthes'a göre bir gösterge "Saussure'ün söylediği gibi temelde bir düzanlam biçimidir. Yani gösteren dolaylımsız bir biçimde özel bir nesneyi adlandırır ya da neye gönderme yaptığını açıkça belirtir. (Bircan,2015, s.20).

Görülen meyveler doğrudan tanınabilir nesneler olarak gösterge niteliğindedir. Anlam düzeyinde meyve de gösterilenler ise çevre kültürüne, bölgenin tarımsal üretimine ve toplumsal pratiklerine işaret eder; örneğin Manisa da ki duvar resimlerindeki üzüm betimleri, bölgenin bağcılık geleneğini işaret eden bir gösterge niteliğindedir. Simge düzeyinde ise meyveler kültürel olarak yüklenen anlamları taşır: narın bereketi, üzümün cennet tasavvurunu, elmanın misafirperverliği temsil etmesi gibi.

Barthes, gösterilenin bir nesneden çok zihinsel bir tasarıma veya imgeye bağlı olarak ele alınmasını eleştirir. "Göstergeyi kullananın ondan anladığı 'şey'dir gösterilen. Böylece salt işlevsel bir tanıma ulaşmış oluruz: Gösterilen, göstergenin bağlantısal iki ögesinden biridir. Onu gösterenin karşıtı yapan tek ayırım, gösterenin bir aracı kimliği taşımasıdır" (Barthes,1979, s.35). Ürgüp Güzelgöz Konağı'ndaki meyve sepeti resimleri, yalnızca bir natürmort değil, aynı zamanda ev sahibinin statüsünü, misafirlik kültürünü ve estetik beğenisini simgeleyen kodlanmış bir iletidir.

Barthes, bu noktada anlamlandırmanın başka bir boyutundan bahseder. Bu da simgesel anlamlandırmadır. "Bir nesne, uzlaşım ve kullanım aracılığıyla başka bir şeyin yerine geçmesini mümkün kılan bir anlam kazandığında simge haline gelir. (Fiske, 2003, s.123).

İki şey arasında herhangi bir bağ yokken zihinsel olarak eğretilme oluşturur. Eğretilme bilinmeyen bir şeyi bilinen bir şey açısından ifade etmektir. Dolayısıyla burada bilinmeyenlerin anlamı bilinenlerin araçları vasıtasıyla kendisini ortaya koyar (Fiske, 2003, s.124). Elma denildiğinde, yasak meyve(?)nin yenmiş olması ve cennetten kovulma sebebini çağrıştırması, narın bereketi simgelemesi gibi.

Yöntem

Bu araştırma, Anadolu'nun farklı bölgelerinde yer alan sivil ve dini yapılardaki duvar resimlerinde bulunan meyve tasvirlerini incelemeyi amaçlayan nitel bir çalışmadır. Çalışmada görsel veriler temel veri kaynağını oluşturmakta; mekânlarda çekilmiş orijinal fotoğraflar, araştırmanın ana dokümanlarını meydana getirmektedir. Dokümanları fotoğraf verileri oluşturduğu için süreç, görsellerin sistematik biçimde betimlenmesi, sınıflandırılması ve anlamlandırılması aşamalarından meydana gelmiştir. Her yapıdan elde edilen fotoğraflar önce teknik ve görsel özellikleri açısından incelenmiş, ardından meyve tasvirlerinin kompozisyon yapısı, renk kullanımı, konumlanması ve bağlamsal ilişkileri belirlenmiştir. Çalışmada kullanılan görsellerin tamamı 2019 yılında saha çalışmasında çekilmiştir.

Veriler, Ürgüp Güzelgöz Konağı, Yozgat Nizamoğlu Konağı, Yozgat Lök Köyü Konağı, Tokat Siheylik Türbesi, Manisa Soma Hızırbey Cami, Kırkağaç Çiftehanlar Cami ve Kula Emre Köyü Cami, Konya Beyşehir Cami, Bursa Şemaki evi ve benzeri yapılardan alınmış fotoğraflardan oluşmaktadır. Bu fotoğraflar çalışmada Şekil 1, Şekil 2, Şekil 3... şeklinde kodlanacak ve ilgili analiz bölümünde görselleriyle birlikte sunulacaktır.

Bulgular

Bu bölümde araştırma kapsamında elde edilen tüm görseller, ait oldukları bölge ve yapı türleriyle birlikte sistematik olarak incelenmiştir. Her görsel önce Şekil olarak sunulmuş, ardından ikonografik özellikleri, kompozisyon yapısı, yerel üslup bağlantıları ile detaylı biçimde değerlendirilmiştir.



Şekil 3: Ürgüp Güzelgöz Konağı Meyve Kasesi Duvar Resmi (Yazar Arşivi,2019)

Anadolu'da yer alan konakların genellikle baş odalarına duvar resimleri betimlendiği görülmektedir. Evin en büyük ve en önemli odası olan "Başoda" Türklerin misafirlerine önem verilmesiyle seçilmiş ve bunun için önemli özelliklerle oluşturulmuştur (Tukan, Z. & Koşanlar, E. ,2022, s.498).

Bu duvar resmi Ürgüp Güzel Göz Konağı başodasına betimlenmiştir ve Anadolu'daki geç dönem sivil mimaride yaygın olan meyve sepeti kompozisyonlarının tipik bir örneğidir. Resmin merkezinde geniş ve ayaklı bir kâse içinde toplanmış meyveler yer almaktadır. Üzümler, yuvarlak sarı-turuncu meyveler ve etrafı saran koyu yeşil yapraklar kompozisyonun temel unsurlarıdır. Konağa gelen misafirlerin ağırlandığı baş oda özellikle ev sahibinin imajını sergilediği, misafirini tüm gücüyle ağırladığı alanlar olarak tanınır. Baş odaya bu kompozisyonun yapılması misafirperverliğe vurgu yaparak konağa gelen kişinin kendisini “zengin bir sofranın karşılığı” olarak düşünmesini sağlar. Bu yönüyle resim hem ikonografik hem de kültürel bir iletişim aracıdır. Duvar yüzeyindeki aşınmalar, özellikle nem ve yüzey dökülmeleri, resmin orijinal renksel bütünlüğünü etkilemiş olsa da kompozisyonun temel düzeni hâlâ güçlü bir şekilde algılanabilmektedir.



Şekil 4: Ürgüp Güzelgöz Konağı Meyve Kasesi Duvar Resmi (Yazar Arşivi, 2019)

Bu ikinci görsel, birincisine göre daha yoğun ve sıkışık bir kompozisyona sahiptir. Meyveler bu kez daha dikey bir yığılma biçiminde düzenlenmiştir. Karpuz ve sarı meyve (muhtemelen kavun) merkezde baskın yer tutarken, çevresini daha küçük yuvarlak meyveler ile açık tonlarda boyanmış üzüm taneleri çevrelemektedir. Kompozisyonun yukarı doğru genişlemesi, resme dinamik bir yükselme etkisi kazandırmaktadır.

Osmanlı başkentinin saray, konak, yalı ve köşklerinde olduğu kadar taşrada eşrafa ait büyük konutların yemek odalarında natürmort olarak karpuzun da yer aldığı meyve tasvirleri dikkat çeker. Karpuzlar bu örneklerde genellikle dilimlenmiş, iştah açıcı bir şekilde tasvir edilmişlerdir. Bu natürmortlar ılık-gölgenin kullanıldığı, yumuşak renk geçişleriyle renklendirilmiş başka bir deyişle Batılı tarzda bir anlayışla resmedilmişlerdir (Altın, 2021, s.402).

Busbecq, Türk Mektupları'nda Rüstem Paşanın meyve sembolizminden yararlanarak savaş tehdidini nasıl incelikli olarak yaptığını şöyle anlatmaktadır: “...bana büyük bir kavun gönderdi. Bu cins kavuna ‘anguries’ deriz. Germenler Wasserplutzer diyorlar. İstanbul’da yetişen kavunlar gayet lezzetlidir. Çekirdekleri kırmızıdır. Bunların anası Rodos’tan geldiği için Rodos kavunu deniliyor. Sıcak havalarda harareti teskine yaramak dolayısıyla çok yenir. İşte böyle bir kavunu Rüstem bana gayet sıcak bir günde bir tercüman vasıtasıyla gönderdi. Harareti teskine pek faydası olan eşi bulunmaz bu mevsim meyvesini memnuniyetle yiyeceğimi ümit ettiğini tebliğ ettiriyordu. Bu yemiştin Buda’da ve Belgrad’ta hem de daha büyükleri mevcut olduğunu ilaveten söyletiyordu. Maksadı top güllerini ima idi.” (Çalışır, 2008, s.70). Anlaşıldığı üzere, kavunun, devlet erkanına, paşalara sunulan değerli bir ikram aracı olarak, dönemin sosyo-kültürel verilerinde yüksek bir değere sahip olduğu görülmektedir. Burada resmedilen sarı büyük meyvenin kavun olması aslında konak sahibinin de bu elit kesimin kendisini bir parçası olarak yansıtmaya çabası olarak görülebilir.



Şekil 5:Yozgat Nizamoğlu Konağı Karpuz Betimlemesi (Yazar Arşivi,2019)

Bu duvar resmi, Anadolu'daki sivil mimaride sık rastlanan peyzaj ve cennet bahçesi temalı tasvirlerin özgün bir örneğidir. Kompozisyonun merkezinde büyük gövdeli bir ağaç, etrafında ise stilize dağ silüetleri ve bitki örtüsü yer almaktadır. Ağaç, İslam estetik anlayışında hem hayat ağacı hem de ilahi düzenin sürekliliğinin temsilidir (Şener,2011, s.477-478).

Karpuz ve üzerinde bıçak kompozisyonları, Lale devri (1718- 1730) ile başlayan Batılılaşma Dönemi süreciyle birlikte repertuvara girdiği anlaşılr. Batılılaşma Dönemi ile Osmanlı Sanatında klasik kalem işi anlayış/üslubunun değişmesi ve duvar resmi geleneğinin başlamasıyla birlikte karpuz ve karpuz-bıçak tasarımları Türk süsleme dağarcığına eklenmiştir (Altınır, 2021, s.410).

Öte yandan bıçak motifinin Orta Asya'da İslam öncesi dönemlerden beri kullanıldığı (Çerezci, 2019, s.481-482) ve ardından Anadolu'ya geldiği bilinir. Bıçağın intikamı, kurbanı, ölümü, şehitliği aynı zamanda bir şeyi bölmeyi ve alakayı kesmeyi ifade ettiği bilinir (Çoruhlu, 1997, s. 64-65).



Şekil 6: Yozgat Nizamoğlu Konağı Karpuz Betimlemesi (Yazar Arşivi,2019)

Bu ikinci Nizamoğlu Konağı görseli, bir önceki manzara sahnesiyle aynı estetik programın devamı niteliğindedir. İnsan doğayla bütünleşik bir yaşam biçiminde, çevresindeki nesnelerle ve

doğa güçleriyle anlam ilişkisi kurarak bu nesneleri içselleştirme çabası içerisine girmektedir. Bu anlam ilişkisi çoğunlukla nesnelerin insanın yaşamını yoğun bir biçimde kuşatması, söz konusu nesnelere gereksinimin büyük boyutlarda oluşu ve bu nesneleri egemenlik altına alamaması üzerine gerçekleşmektedir. Bu nedenlerle doğal nesnelere ruh ve kutsallık yüklenmektedir. Bu kültlerden ağaç kültü, Gök Tanrı inanç sistemindeki gerek ağaç türü anlamında çeşitlilik içermesi gerekse bir kült olarak işlev anlamında ortaya çıkan mitolojik bir figür olarak en zengin kültlerden biridir (Ünsal, 2025, s.683).

Ağacın bulunduğu kompozisyon, bazı Anadolu camilerinde rastlanan cennet tasviri motiflerini çağırıştırır. Bu “içsel bahçe” fikri, ibadet mekânının ruhsal sükûnet sağlaması amacıyla kullanılır. Aynı zamanda camiye kullanan cemaat için psikolojik rahatlatıcı ve huzur verici bir çevresel unsur olarak işlev görür.



Şekil 7: Konya – Beyşehir Advancık Köyü Cami Duvar Resmi (Yazar Arşivi, 2019)

Konya Beyşehir Advancık Köyü Cami harim batı duvarının yüzeyinde pencere açıklıklarının arasına Kabe merkezli olmak üzere iki yanında meyveler ağaç dalları ile betimlenmiştir. Kompozisyonun merkezinde Kâbe betimlemesi görülürken, Kabe betimlemesi sağ kısmında dalları ile cennet hurması sol kısımda da hurma ağacı karşımıza çıkar.

Hurma ağaçları bazıları ebatça büyük olup alt yaprakları aşağı dönerken bazıları daha genç görünümde, az sayıdaki yaprağı yukarı ya da yanlara bakar vaziyettedir. Ağaçlar birbirinden farklı meyve ayrıntılarıyla da çeşitlenmektedir. Yaprakların altından sarkan hurmalar bazen kırmızı, sarı veya yeşil renklerde salkım görünümünde, bazen siyah ve taneli olarak ince dallar üzerinde ya da beyaz taneli olarak yarılmış bir kabuğun içinden görünmektedir (Azaklı,2022, s. 62). Bu tasvirle uyumlu olarak Evliyâ Çelebi Seyahatnâme'nin birçok yerinde Hille'nin hurmalarından söz etmiştir (Çelebi, 2005, s.181).

Kur'ân-ı Kerîm'de yirmi üç farklı yerde hurma ağacı (nahl, nahle, lîne), hurma bahçesi (cennetün /cennâtün min nahîl), hurma (nahîl, semerâtü'n-nahl, rutab), hurma kütüğü (a'câzü nahl), hurma dalı(urcûn) ve hurma lifi (mesed) gibi çeşitli terimlerle hurmadan söz edilmektedir. Hurma ağaçları, hurma bahçeleri ve hurma meyvesi birçok defa herkesin sahip olmak istediği ve kaybetmek istemediği birer servet ve rızık kaynağı olarak anılmaktadır. Bu ağaçların aynı kökten çatallı veya çatalsız şekilleri ve farklı özellikleri üzerinde akıl sahiplerinin düşünmesi ve ders alması gerektiği vurgulanmaktadır (Ayдын, 2024, s.1651)

Meyve ve çiçekler bağlı oldukları bütünü yani bahçe kavramını sembolize ederken bir yandan da Osmanlı insanının bilincinde bahçe ile örtüşen cennet bahçesi fikrini yan anlamlamaktadır. İslâm kültüründe ve sanatlarında bahçe ve onun ürünleri (çiçek ve meyveler) cennet kavramını yan

anlamlayan güçlü bir sembolizmin de kaynağıdır. Resimler arasında yer alan hurma ağacı tasviri ise bahçe ve cennet sembolü için görsel bir ipucudur. Hurma ağacı, cennette vadedilen doğal zenginlikler arasında önemli bir yer tutması dolayısıyla cennet sembolizminde önemli bir yere sahiptir (Çalışır,2008, s.81).



Şekil 8: Bursa – Yenişehir, Şemaki Evi Nar Konulu Duvar Resmi (Yazar Arşivi,2019)

Bursa, Şemaki evinde betimlenen nar konulu duvar resmi, oran olarak oldukça büyük ve dikkat çekicidir. Nar resmi, aşırı hacimli, daha kontrollü ve dengeli bir biçimde sunulmuştur. Nar, İslamiyet’ten önceki Türk kültüründe ve buna bağlı olarak gelişen süsleme sanatlarında, genellikle bolluk ve bereket sembolü olarak ele alınmıştır (Ersoy 2000, s.388).

Sanatçı veya siparişi, tanrıların bolluk ve bereket dağıtıcı özelliklerini resmettiği bu meyvelerle sembolleştirmek istemektedir. Ancak sembolleşecek meyvenin buna layık olması gerekir. Çünkü buna karşılık, tanrılar da bolluk ve bereketlerini kişi ve toplumlardan esirgemeyeceklerdir. Böylece hem tanrıların cömertlik yönüne vurgu yapılmış hem de insanların yaşamlarını zenginlik ve refah içinde sürdürmesi amaçlanmış olmalıdır. Kısacası bu tür göndermeler yüce bir varlığa ait olabileceği gibi beşeri bir unsura da yapılmış olabilir (Çağlıtütüncigil, 2013, s.79)

Çok taneli bir meyve olması, çekirdeklerinden çok sayıda tekrarlarının yetişmesi, narı;doğum, çoğalma, yeniden yaşama dönüş ve dirilişin simgesi durumuna getirmiştir. Bu noktada nar, neslin devamı, soyun kuşaklar boyunca varlığını sürdürmesi gibi sembolik anlamlar da taşımaktadır (Özkan& Duran,2022)



Şekil 9: Bursa – Yenişehir Şemaki Duvar Resmi, (Yazar Arşivi, 2019)

Bursa Şemaki evinde karşımıza çıkan bir diğer duvar resmi ise, merkezdeki yuvarlak formun üst kısmında narı niteleyen karakteristik taç (kaliks) yapısı açıkça görülmektedir. Gövdenin iç kısmındaki kavisli ve renkli bölüm, narın kabuğunun hafifçe yarılarak içindeki tanelerin veya bir diliminin görünür kılındığını betimler. Merkezdeki nar betimlemesinin hemen altına altı adet elma olabileceği düşünülen meyveler tasvir edilmiştir. Burada betimlenen nar şekli, şekil 6’da betimlenen nar şeklinden daha farklı resmedildiği görülür. Türk kültürüne narın yani Latince “Punica Granatum” iki şekilde girdiği düşünülmektedir. İlk olarak Uygurların geliştirdiği ziraat kültürü, ikincisi ise bitkisel tedavi yöntemidir (Özkan& Duran, 2022, s.14).

“Nar tohumunu suda eritip” ilaç yapılmasını da tavsiye eden yazılı kaynaklar günümüze ulaşmış ve narın bitkisel tedavi yöntemlerinde kullanıldığı anlaşılmıştır. (Özkan& Duran, 2022, s. 15). Burada duvar resmini yapan sanatçının nar betimlemesini neden farklı iki şekilde ele aldığını bilmemiz elbette mümkün değildir. Fakat aynı resmi tekrarını yapmak kolayken farklı şekilde ele alınmış olması düşündürücüdür.



Şekil 10: Manisa – Kula, Emre Köyü Cami Duvar Resmi, (Yazar Arşivi,2019)

Manisa Kula, Emre Köyü Cami’nde yer alan duvar resimleri neredeyse hiç boş yer kalmayacak şekilde cami içini donatmış durumdadır. Dikdörtgen panolar içinde meyve tasvirleri karşımıza çıkar. Resimde görülen ortadaki mimari yapının her iki yanında sağ bölümde üzüm sol bölümde ise nar betimlemesi vardır.

Sağ bölümde yer alan üzüm tasviri bir sepetten taşmış ve hatta dalları yaprakları ile betimlenmiştir. Üzüm motifi, insanlık tarihinin en erken dönemlerinden itibaren sanat eserlerinde sıkça karşılaşılan, zengin anlam katmanları taşıyan güçlü bir görsel simge olarak varlık göstermiştir. Söz konusu motif hem doğanın bereketine hem de insanın hazla, yaşamla ve ölümle kurduğu ilişkiye dair çok yönlü göndermeler içermiştir. Antik Yunan ve Roma sanatında üzüm, özellikle Dionysos (Roma mitolojisinde Bacchus) figürüyle özdeşleştirilmiştir. Dionysos’un şarap, sarhoşluk, kutlama ve bedensel hazlarla ilişkilendirilen doğası, üzümün simgesel anlamını derinleştirmiştir. Bu dönem sanatında üzüm, yalnızca görsel bir unsur olmanın ötesinde, ritüelistik ve dini bir işlev de üstlenmiştir (Özyanikoğlu & Kahraman, 2025, s.44).

Sol taraftaki betimlemede karşımıza çıkan nar meyve sepetinde ya da dalları ile değildir. Batı tarzında bir süsleme yoğunluğu baskındır. Her iki yanda sütunlarla çevrelenmiş mimari formun tam ortasına konumlandırılmıştır.

Türk sanatında nar hiç kopmalar yaşamadan sürekli gündemde olan bir motif olmuştur. Hem iki boyutlu hem üç boyutlu işlenen nar, daha çok bitkisel nesne ve yenilebilecek yemiş şeklinde ele alınmış ve tasvir edilmiştir. Türk sanatında narın taşıdığı anlam ile taç kısmı arasında bir bağlantı tespit edilmemiştir. Taçın dilim sayısı ve yönü nar tasvirlerinde anlam açısından önemsenmeyen bir özelliktir. Fakat yüklendiği anlam bereket kavramı üzerinedir (Kuş & Duran, 2022, s.123).



Şekil 11: Manisa – Soma Hızır Bey Cami Duvar Resmi İncir Betimlemesi, (Yazar Arşivi,2019)

Manisa Soma Hızır Bey Cami duvar resmindeki incir betimlemesi, batılılaşma dönemi etkisiyle yapılmıştır. Geç döneme özgü olan “S” ve “C.” kıvrımları, akantus yaprakları dikkat çeker (Top & Özbek, 2019, s.283). Sarı tonlarla betimlenen akantus yaprakları ve kıvrımların her iki yanlarına incirler üst üste verilmiştir.

İncir, uzun ve köklü bir geçmişe sahip olup, insanlığın kültürel ve maddi tarihinde önemli rol oynamıştır. İncir ve zeytin, Kur’an-ı Kerim’de Tîn Suresi’nde birlikte anıldığı gibi, diğer ayetlerde de ayrı ayrı yer alırlar. İncir sadece Tîn Suresi’nde açık bir şekilde zikredilmiştir. Ayrıca, A’raf Suresi’nde bahsedilen “cennet yaprakları” ifadesi incir yaprakları olarak yorumlanmıştır. Hz. Peygamber ise inciri cennetten inen bir meyve olarak tanımlamış ve sağlık faydalarına vurgu yapmıştır (Aydın,2024, s.1650).

İncir, toplumu bir arada tutan bir inanç simgesidir. İnanç, ayrışmaları, uzaklaşmaları ve kutuplaşmaları önleyen en önemli birleştirici güçtür. İncir, hem çeşitliliği hem de birliği sembolize eder. İncirin içindeki çekirdekler çeşitliliği temsil ederken, incirin kendisi birliği ifade eder. İncir, evrenin genişliğini sembolize ederken, çekirdekler atom altı parçacıkları veya yumurtalıkta bulunan hücreleri simgeler. Bu şekilde, içinde olanın dışında da bir benzeri bulunur ve dışında olanın içinde bir karşılığı vardır (Sönmez, 2023, s.75-76).



Şekil 12: Manisa-Kırkağaç Çifteler Camii Üzüm Tasviri (Yazar Arşivi,2019)

Üzüm; tarihte, hem kutlamanın hem de aşırılığın simgesi hâline getirilmiştir. Şarabın insana verdiği sarhoşluk hâli, bir yandan özgürleşme ve coşku olarak temsil edilmiş, diğer yandan da denetimsizliğin ve yıkımın potansiyeli barındırılmıştır. Bu nedenle üzüm, sadece bir meyve olarak değil, aynı zamanda ahlaki, dini ve toplumsal anlamların kesiştiği bir metafor hâline getirilmiştir (Özyanıkoglu & Kahraman, 2025 s.44).

Duvar resminde salkımlarıyla gösterilen üzümler kırmızı taneleriyle betimlenmiştir. Camiler kolektif ibadet mekanlarıdır. Salkımı oluşturan tanelerin birbirine kenetlenmiş yapısı, camiye dolduran müminlerin oluşturduğu "ümme" veya "cemaat" bilincini sembolize eder. Dağılmayan, bir arada duran ve birlikte olgunlaşan bir toplum idealini anlatıyor olması da mümkündür.



Şekil 13: Manisa – Soma Damgacı Camii, Karpuz ve Üzüm Konulu Duvar Resmi (Yazar Arşivi,2019)

Manisa Soma Damgacı Camindeki bu duvar resmi son cemaat yerindeki revak kemerinde yer almaktadır. Yuvarlak kemerli açıklığın sol kısmı duvar yüzeyini kaplayacak şekilde üzüm salkımları ve asma yaprakları ile betimlenmiştir. Duvar yüzeyi tahrip oranı yüksek olmasına rağmen kırmızı renkle betimlenen üzüm salkımları dalları ile tasvir edilmiştir. Soma Damgacı Cami'nin duvar resimleri, geleneksel minyatür sanatından, Batı anlayışında Türk resim sanatına geçiş

evresinde değerlendirilen tasvir sanatının konu ve üslûp özelliklerini verebilecek nitelikte örneklerdendir (Kuyulu, 1988, s.78).

Caminin giriş kısmında yani son cemaat yeri duvar yüzeyinde yer alan betimleme, ibadet alanına girmeden önce gelen cemaate, “burada yaşam devam eder, rızık kesilmez” mesajını iletir. Basit çizgilerin bile bu mesajı aktarabilmesi, eserin kültürel gücünü artıran önemli bir unsurdur.

Yuvarlak madalyonun içerisinde su yüzeyinde bir kasede betimlenen karpuz ise bölgede meyve çeşitliliğine vurgu yapar niteliktedir. Celvetiyye tarikatının kurucusu Aziz Mahmud Hüdâyî (ö. 1628) tasavvufta ahlaki eğitimi ifade eden seyr u sülûk’ten bahsederken beden için maddî besinlerin, kalp için manevî gıdalar olduğunu; meyvelerin kalbi takviye ettiğini ve üzüm, hurma, elma, nar ve yeşil karpuzun diğerlerine göre daha özel bir yeri olduğunu belirtir (Tek, 2006, s.185).



Şekil 14: Tokat – Şiheylik Türbesi Limon Betimlemeli Duvar Resmi (Yazar Arşivi,2019)

Tokat-Şiheylik Türbesi Limon ağacı betimlemesi sıradan yapılan bir tasvir değildir. Limonun tarihte farklı amaçlarla kullanıldığı bilinmektedir. Yunan filozofu ve botaniğin babası Theophrastus (MÖ 371 - MÖ 287) Historia Plantarum kitabında, Asya’ya özgü şifalı bitkiler kısmında limondan “Pers meyvesi” diye bahsetmiş, “Meyvesi yenilebilir değil ama enfes kokusu var.” diyerek parfümde, zararlı böceklerle mücadelede ve zehirlenmelerde panzehir olarak kullanıldığını anlatmıştır (Göre,2021, s.1251).

17. yüzyılda İstanbul iklimine uygun olmaması dolayısıyla zor bulunan limon ve portakal ağaçları dönemi içinde ancak saray bahçelerinde yer alabilecek değerli ve lüks ağaçlardır. Tersane Bahçesi tasvirlerine bu değerli ağaçların yansıması da kaçınılmazdır (Çalışır,2008, s.81). Evliya Çelebi, Bitlis beyinin sarayında limon reçeli yediğinden bahsetmekte, 1640 tarihli bir narh defterinden İstanbul’daki kebabçılarda limon kullanılmakta olduğu anlaşılmakta ve yine 1720 yılında sarayda yapılan bir şenlikte kullanılan malzemeler arasında 2817 adet limon da bulunduğu görülmektedir (Faroqi, 2010, s. 297, 365, 359)

Osmanlı’nın şair ve yazarları da tarihsel süreç içerisinde neredeyse kutsallık atfedilen bu meyveye eserlerinde yer vermiştir. Manzum ve mensur pek çok eserde limon bütün vasıflarıyla kimi zaman bir metafor olarak kullanılırken kimi zaman da iyileştirici bir unsur haliyle gerek insan gerek hayvanla ilgili tıp eserlerinde konu edilmiştir. Ayrıca Osmanlı saray mutfağını anlatan eserlerde önemli bir lezzet nesnesi olarak tariflerde yerini almıştır (Göre,2021, s.1254).

Limon tasviri, 18. ve 19. yüzyıl Osmanlı duvar resimlerinde hem tıbbi bir şifa kaynağı hem de egzotik bir zenginlik göstergesi olarak kabul edilir. İkonografik açıdan limon; temizlik, arınma, şifa sembolüdür.



Şekil 15: Tokat – Siheylik Türbesi Duvar Resmi, Meyve Kasesi (Yazar Arşivi,2019)

Bu ikinci Tokat Siheylik görseli, ilkinden farklı biçimde bir kase içinde meyvelerle karşımıza çıkar. Kasenin içinde ortada sarı bir limon ve onun altında da kırmızı küçük meyveler görülmektedir. Kırmızı küçük meyvelerin elma olması muhtemeldir. Elma, Türk mitolojisinde kutsal sayılan ve meyvesi yendiğinde, kişiye ölümsüzlük kazandıran ağaçlardan biridir. Elma, gerek bu yönüyle gerekse gençlik kazandırma yönleriyle bilinir (Ölmez,2013, s.78)



Şekil 16: Yozgat, Lök Köyü Duvar Resmi, Meyve Tasvirleri (Yazar Arşivi,2019)

Lök Köyü Konağının gerilerde betimlendiği duvar resmi ön kısmında belirgin şekilde meyvelerin kendi hacimleri doğrultusunda resmedildiği görülmektedir. Bir taşra kentinde meyvelerin bu kadar gerçekçi bir üslupla ön planda resmedilmesi elbette ki sıradan değildir. Ön planda göze çarpan bıçak saplı karpuz betimlemesi dikkat çekerken, hemen onun yanında armutların gerçekçi bir formda tasvir edilmesidir.

Erken dönem Rönesans resimlerinden günümüze kadar açık havada yenilen yemekler, taverna, kafe, çay salonları ya da restoranlardaki yemek sahneleri, sıradan insanların sofraları ya da seçkin yemek odaları gibi her türden ortamın ve sınıfın resmi yapısı (Okkalı&Baytar, 2020, s. 66). Burada meyvelerle birlikte açık havada farklı kaplar içinde de içecekler gösterilmektedir.

Bates (1995, 296) 18. yüzyıl natürmortları dünya nimetleri bağlamında değerlendirmektedir. Osmanlı toplumunda 18. Yüzyıldan itibaren dışa kapalı yaşam biçimi dünyevî alana yönelmiştir. Bunun paralelinde mesire yerleri gibi kamusal alanlarda eğlenceler ve gezintiler düzenlemek gündelik yaşam pratiğine dâhil edilmiştir. Bates (1995, s.297), bu natürmort örneklerinin dinsel hiçbir anlam taşımadığını, nesnenin objektif görüntüsünün sadece kendisi olarak değer taşıdığını ve mesire yerlerindeki manzaranın, nesnelerin zihinsel bir imgeye dönüştürülerek resimsel düzlemde ifade edildiğini belirtmektedir (Çalışır,2008, s. 82)

Tartışma

Ürgüp, Güzelgöz Konağı duvar resminde görülen meyve sepetleri betimlemeleri, konağın başodasına yapılmış olup birden fazla meyvenin bir arada sunulduğu tasvirdir. Hem meyveler kendi hacimleri doğrultusunda verilmiş hem de gerçekçi üslupta resmedilmiştir. İstanbul'dan uzakta bir taşra kenti olan Nevşehir Ürgüp'te yer alan Güzelgöz konağı'nın ilk sahibinin mübadele ile Ürgüp'ten giden Hacı Efthym Isaakidis'e aittir (Balta,2008). Arkeolog Türkmen'in ifadesine göre, evin sahibi gıda maddeleri imal edip bunları toptan satan bir Rum imiş (Türkmen, s. 18). Gıda maddeleri satan bir Rum'un konağının duvar resimlerinde sıradan meyvelerin değil, paşaların hediye olarak gönderdiği kavun gibi meyvelerin tasvir edilmesi dikkat çekicidir.

Karpuz tasvirinin Anadolu'nun birçok bölgesinde karşımıza çıkmasına rağmen Yozgat duvar resimleri incelendiğinde iki konakta da (Nizamoğlu Konağı ve Lök Köyü Konağı) peyzaj mimarisi içinde bıçaklı karpuz betimlemesi tasvir edildiği tespit edilmiştir. Burada insanın doğa ile bütünleşik bir yaşam içinde olması, doğadan aldığı meyveleri içselleştirme çabasını da hissettirir.

Konya, Beyşehir Advancık Köyü Cami duvar resimlerinde karşımıza çıkan hurma ağaçları ise Anadolu'nun dışından yetiştirilen bir meyvenin tasviridir. Hurma, Kuran'da adı en çok geçen ve Cennet nimetleri arasında açıkça zikredilen ağaçlardandır (örneğin Rahman Suresi 68. ayet: "İçlerinde her türlü meyve, hurma ve nar vardır"). Cami içine ibadete gelen cemaate cennet nimetinin gösteriliyor olması dini bir semboldür. Ayrıca Kuran'da Hz. İsa'nın doğumu esnasında Hz. Meryem'e kuru bir hurma ağacını silkelemesi ve ondan taze hurmalar döküleceği bildirilir (Meryem Suresi 25. ayet). Bu yönüyle hurma betimi, ilahi inayeti, mucizeyi, rızık ve zorluklardan sonra gelen ferahlığı/bereketi sembolize eder.

Bursa Yenişehir, Şemaki evi duvar resimleri incelendiğinde nar tasvirlerinin oldukça hacimli, büyük boyutlu olması dikkat çeker. İslam geleneğinde ev, aile hayatının korunduğu, huzurun tesis edildiği küçük bir cennet sembolü taşır. Narda Kur'an da birçok yerde cennet meyvesi olarak geçer. Nar burada misafire hem bu dünyadaki zenginliği hem de öteki dünyadaki vaat edilen cenneti simgeler.

Manisa bölgesi duvar resimleri incelendiğinde Manisa Kırkağaç Çiftahanlar cami duvar resminde de üzümlerin asma yaprakları ile Soma Damgacı Cami duvar resmindeki üzüm tasviri ile çok benzediği tespit edilmiştir. Duvar resimlerinin en büyük özelliği, yerel kimliği mimariye yansıtmasıdır. Manisa, antik çağlardan (Lidya ve Selçuklu/Saruhanogulları döneminden) bu yana Sultaniye üzümü ve bağcılık kültürüyle özdeşleşmiş bir havzadır. Duvar resmini yapan sanatçılar, zihinlerindeki soyut cennet kavramını görselleştirirken tamamen yabancı oldukları bitki formları yerine, içinde yaşadıkları coğrafyadan aşına oldukları tarımsal zenginliğini yani Manisa bağlarını referans almışlar olmaları mümkündür.

Tokat Siheylik Türbesinde görülen limon tasvirleri dikkat çekicidir. Türbedeki baldaken türbe tasvirini içinde "Seyyid Ahmed Rafia" yazsından hareketle türbedeki resimlerin Rufai

Tarikatına ait olduğu akla gelmektedir. Ancak aynı türbede Bektaşî sikkeleri de görülmektedir. Dolayısıyla türbede, her iki tarikatla da hitabeden semboller yer almaktadır. Limon konulu duvar resminde, küçük kırmızı meyvelerin ve limonun bulunduğu kabın ismi keşküldür. Keşkül, Farsça kökenli bir kelime olup Türkçe’de “fukara taşı” veya “yoksul çanağı” anlamında kullanılmıştır (Güler & Güler, 2023, s. 90). Keşkül, tarikatlarda dervişlerin boyunlarına astıkları, halktan aldıkları yiyecekleri içine koydukları kaplara ve tekkede ibadetten sonra müritlere ikram edilmek üzere içine yiyecek konulan taslara verilen isimdir. Duvar resminde gösterilen meyvelerin bulunduğu keşkülden yola çıkarak türbenin tarikatlara ev sahipliği yaptığı ve bu durumda gösterilen meyvelerinde onların kullanımında olduğunu işaretidir. Ayrıca, Osmanlı tekkelerinde limon kullanımına dair fazlaca tarif aktarılmaktadır (Gündüzöz, 2016, s.216).

Bu araştırmada Anadolu’nun farklı bölgelerinden derlenen duvar resimleri, hem sivil hem de dini mimari bağlamlarında meyve ikonografisinin çok yönlü anlam katmanlarını ortaya koymuştur. Ürgüp Güzelgöz Konağı’ndan Tokat Siheylik’e, Yozgat Nizamoğlu ve Lök Köyü Konaklarından, Manisa Soma ve Damgacı köylerine uzanan geniş bir coğrafi yayılım içinde meyve tasvirlerinin biçimsel çeşitliliğine rağmen anlam bakımından belirgin bir süreklilik bulunduğu görülmektedir. Bu süreklilik, Anadolu duvar resmi geleneğinin kültürel belleği taşıyan bir “iletişim dili” olarak işlediğini göstermektedir. Meyvelerin bolluk, bereket ve rızık kavramlarıyla ilişkilendirilmesi, Arık’ın (1988) Batılılaşma dönemi tasvir sanatına ilişkin çalışmasında belirttiği üzere, duvar resimleri halkın gündelik yaşam algısıyla dini sembolizmin iç içe geçtiği bir ifade alanı olarak değerlendirilebilir; bu çalışma da bu görüşü güçlü şekilde doğrulamaktadır.

Yapılan çalışmalar neticesinde, meyvelerin sembolik anlamlarının, ölümsüzlük bir şeyin özü olan varlık, cevher ve hakikat olduğu tespit edilmiştir. Tek tek meyve sembolizmlerinin toplumlara göre değiştiği görülmektedir. Elma, yasak ağacın meyvesi olup, “altın elma” ölümsüzlük sembolüdür. Üzüm sonbaharı, nar bereketi, üremeyi, doğuşu ve doğumu simgeler (Özsayiner,2008, s.91).

Bu tartışmanın bütününde elde edilen sonuç, meyve tasvirlerinin Anadolu halkının dünyayı algılama biçimini, üretim kültürünü, dini sembolizmini ve sanat anlayışını bir araya getiren bir kültürel hafıza aracı olduğu yönündedir. Ürgüp, Tokat, Bursa, Yozgat, Konya ve Manisa örnekleri birlikte değerlendirildiğinde, meyve ikonografisinin bereket, rızık, misafirperverlik, düzen ve manevi zenginlik gibi ortak sembolik anlamları sürdüren bir görsel dil oluşturduğu; ancak her bölgenin bu ortak çekirdeği kendi yerel üslubu, üretim kültürü ve estetik anlayışıyla yeniden yorumladığı görülmüştür.

Sonuç

İnsan yaşadığı dünyada sayısız göstergelerle kendi varlığını temsil eder. Toplumsal bir varlık olan insan yaşamı boyunca başka insanlarla bir arada olmaya hep muhtaç olmuştur. Diğer insanlarla bir şeyler paylaşması, kültürünü aktarması, toplumun belirlediği şekliyledir.

İnsan kendi yaşamı boyunca kültürünün içinde olan göstergeleri toplumsal uzlaşım yoluyla toplumun belirlediği şekliyle alır ve kullanır. Bu nedenle duvar resmine yansıyan bir meyve toplumun kültür göstergesi, simgesel anlamı, estetik anlayışı, yeme-içme kültürü, hediyeleşme gibi birçok kavramı barındırmaktadır.

References

- Abir, F. (2025). Julia Pardoe'nin Sultanlar Şehri İstanbul'unda sofra kültürü ve modernlik imgeleri. In *III. Uluslararası Sosyal Bilimler ve Türk Kültürü Sempozyumu (SBİTÜRK)*. PA Paradigma Akademi Yayınları.
- Akbaş, G., & Erçetin, A. (2020). Görsel imgeleme aracı olarak mekânın arka planını semiyolojik çerçevede incelemek. *Turkish Studies - Social*, 15(6), 2815–2832. <https://doi.org/10.47356/TurkishStudies.46068>
- Alpers, S. (1989). *The art of describing: Dutch art in the seventeenth century*. Penguin Books.
- Altınır, S. (2021). Tarikat kültüründen bir kesit: Osmanlı mimari süslemesinde karpuz ve karpuz-bıçak tasvirleri. *Türk Kültürü ve Hacıbektaşlı Araştırmaları Dergisi*, (100), 397-426.
- Altun, İ. (2008). Türk halk kültüründe elma. *Turkish Studies*, 3(5), 262-281. <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.424>
- Arel, A. (1975). *18. yüzyıl İstanbul mimarisinde Batılılaşma süreci*. İTÜ Mimarlık Fakültesi Yayını.
- Arık, R. (1988). *Batılılaşma dönemi Anadolu tasvir sanatı*. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Arık, R. (1999). Osmanlı sanatında duvar resimleri (Vol. 11, pp. 423–436). Yeni Türkiye Yayınları.
- Arık, S. (2009). Türk dokumacılık sanatında nar motifi. *Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi*, 6(1), 583-593.
- Atabek Şendur, G. (2007). İletişim çalışmalarında göstergebilimsel yöntem. In G. Atabek Şendur & Ü. Atabek (Eds.), *Medya metinlerini çözümlemek: İçerik, göstergebilim ve söylem çözümleme yöntemleri*. Siyasal Kitabevi.
- Atasoy, N. (2002). *Hasbahçe: Osmanlı kültüründe bahçe ve çiçek*. Aygaz.
- Aydın, O. (2024). Kur'an'da geçen hurma, incir, zeytin ağaçları ve meyvelerinin şair Halil Gökçaya'nın şiirlerindeki yeri. *Uluslararası Sosyal ve Beşeri Bilimler Araştırma Dergisi*, 11(111), 1649-1664. <https://doi.org/10.5281/zenodo.13772443>
- Azaklı, T. R. (2023). Osmanlı minyatür sanatında ağaç türleri (16. yüzyıl). *Art-Sanat*, 19, 49–77. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2023.19.1134702>
- Bağcı, S., Çağman, F., Renda, G., & Tanındı, Z. (2006). *Osmanlı resim sanatı*. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Balta, E. (2008). *Ürgüp-Prokopi*. Bir Zamanlar Yayıncılık.
- Barnard, M. (2010). *Sanat, tasarım ve görsel kültür* (G. Korkmaz, Trans.). Ütopya.
- Bayram, M. (2016). Anadolu Ahiliğinin teşekkülündeki rolü açısından Fütüvvet hareketi ve tarihi. *Selçuklu Medeniyeti Araştırmaları Dergisi*, 1, 51-73.
- Bircan, U. (2015). Roland Barthes ve göstergebilim. *Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi*, 13(26), 17–41.
- Çağlıtütüncigil, E. (2013). Türk süsleme sanatında nar: Form, köken ve ikonografik anlamı. *TÜBAR*, 33, 61-92.
- Çalışır, D. (2008). Osmanlı görsel kültüründe meyve teması: Geleneksel natürmort resimleri bağlamında bir değerlendirme. *Turkish Studies*, 3(5), 65–86. <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.410>

- Çelebi, E. (2005). *Seyahatnâme* (Y. Dağlı & S. A. Kahraman, Eds.; Vol. 2, p. 181). Yapı Kredi Yayınları.
- Çerezci, J. (2019). Göktürk dönemi madeni silahları. *Akdeniz Sanat*, 13, 477–500.
- Çoruhlu, Y. (1997). Orta Asya'dan Anadolu'ya lahit veya taş sandukalarda görülen hançer-bıçak tasvirlerinin sembolizmi. In *Tarihi, Kültürü ve Sanatıyla Eyüpsultan Sempozyumu I* (pp. 60–70).
- Ersoy, A. (2002). *Sanat kavramlarına giriş*. Yorum Sanat Yayıncılık.
- Ersoy, N. (2000). *Semboller ve yorumlar*. Dönence Yayınları.
- Farooqi, S. (2010). *Osmanlı kültürü ve gündelik yaşam* (6th ed.) (E. Kılıç, Trans.). Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Fiske, J. (2003). *İletişim çalışmalarına giriş* (S. İrvan, Trans.). Bilim ve Sanat.
- Göre, Z. (2021). Bir meyveden daha fazlası: Limon/Klasik Türk edebiyatı metinlerinde tespiti ve anlam çerçevesi. *Littera Turca: Journal of Turkish Language and Literature*, 7(4), 1250–1274.
- Güler, G., & Güler, M. (2023). Urfa Dede Osman Avni Tekkesine ait tarikat eşyaları. *İstem*, 41, 79–110.
- Gündüzöz, G. (2016). The Ottoman dervish lodge cuisine and majmū'a al-fawā'id.. *Cumhuriyet İlahiyat Dergisi*, 20(2), 175-205. <https://doi.org/10.18505/cuid.273983>
- İbrahimgil, M. (1997). Kalkandelen (Tetovo) Alaca-Paşa Camii. *Vakıflar Dergisi*, (26), 249–266.
- Kuş, Ö., & Duran, R. (2022). Türk kültüründe nar motifi ve tekstil uygulamalarından örnekler. *Ulakbilge*, (68), 21–33. <https://doi.org/10.7816/ulakbilge-09-68-03>
- Kuyulu, İ. (1988). Geç dönem Anadolu tasvir sanatından yeni bir örnek: Soma Damgacı Cami. *Sanat Tarihi Dergisi*, 4(4). <https://izlik.org/JA23AZ45HY>
- Mutlu, E. (2017). *İletişim sözlüğü*. Ütopya Yayınevi.
- Okkalı, İ. C., & Baytar, İ. (2020). Türk resminde yemek ve sofrâ betimleri ile Osmanlı mutfağının dönüşüm öyküsü (1839–1950). *Sanat Tarihi Yıllığı*, 29, 63–88. <https://doi.org/10.26650/sty.2020.004>
- Ölmez, F. (2013). Meyve ve Türk Sanatları Bağlamında Elma. *Art-e Sanat Dergisi*, 5(10), 77-102. <https://doi.org/10.21602/sgsfed.94318>
- Özkan, N., & Duran, R. (2022). *Türk süsleme sanatında nar*. Eğitim Yayınevi.
- Özsaymer, Z. C. (2008). Hat sanatında meyve istifli hatlar. *Turkish Studies*, 3(5), 87-109. <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.411>
- Renda, G. (1977). *Batılılaşma döneminde Türk resim sanatı, 1700–1850*. Hacettepe Üniversitesi Yayınları
- Saz, L. (1974). *Haremin içyüzü* (S. Borak, Ed.). Milliyet
- Şener, D. (2011). *18. ve 19. yüzyıllarda Anadolu duvar resimleri* [Sanat tarihi doktora tezi]. Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Şimşek, E. (2008). Ölümsüzlük ilacı elma. *Turkish Studies*, 3(5), 193-204. <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.419>
- Sönmez, H. (2023). İncirde tekvir, zeytinde tenvir olmak. *Düşünen Şehir Dergisi*, 18, 74–77.

- Tek, A. (2006). Aziz Mahmud Hüdâyî'nin seyr-u sülûk anlayışı. In *Aziz Mahmut Hüdâyî Uluslararası Sempozyum Bildirileri* (pp. 179–191).
- Top, M., & Özbek, G. (2019). Osmanlı dönemine ait Ödemiş'te bulunan duvar resimli iki cami. *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (46).
- Tukan, Z., & Koşanlar, E. (2022). Geleneksel Türk yaşam kültüründen önemli bir mekân: Osmanlı dönemi Lefkoşa Türk evlerinde başoda. *Art-Sanat*, 17, 497-527. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2022.17.930610>
- Türkmen, K. T. (1999). *Bilinmeyen Kapadokya'dan bir kesit: Ürgüp*. Ürün Yayınları.
- Ünsal, E. (2025). Türk mitolojisi bağlamında Türk resim sanatında ağaç kültü morfolojisi. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, 14(3), 677–697.
- Yalt, A. R. (Ed.). (2008). *Fransızca Türkçe büyük sözlük*. Serhat Yayınları.
- Özyanıkoğlu, H., & Kahraman, M. E. (2025). Sanat eserlerinde üzüm imgesinin evrimi ve kavramsal dönüşümünün analizi. *Gastro-World*, 5, 35-45. <https://doi.org/10.5281/zenodo.17225055>.

ETHICAL DECLARATIONS**Research and Publication Ethics**

I declare that this article is an original work and was prepared in accordance with the principles of scientific research and publication ethics. The article has not been published elsewhere and is not currently under review by another journal.

All sources used in the study have been cited in accordance with academic standards. I declare that the study does not contain plagiarism, fabrication, falsification, or manipulation of data, and that the research findings have been presented in accordance with the principles of scientific integrity.

Author Contributions

The author single-handedly designed, conducted, and analyzed the study and prepared the report for this article. I have reviewed and approved the final version of the article and agreed to its publication.

Conflict of Interest

I declare that there is no conflict of interest regarding the publication of this manuscript.

Funding

This research did not receive any specific grant, financial support, or funding from any public, commercial, or non-profit funding agencies.

Artificial Intelligence (AI) Usage Disclosure

During the preparation of this manuscript, artificial intelligence tools may have been used solely for limited purposes such as language editing, translation assistance, and stylistic improvement. Any AI-assisted translations or language corrections were carefully reviewed and verified by the author. Artificial intelligence tools were not used to generate the core scientific content, research design, analysis, or scholarly conclusions. All academic responsibility for the content of the manuscript rests entirely with the author.

Copyright and Permissions

I confirm that all necessary permissions for copyrighted materials have been obtained where required and that the manuscript does not violate any intellectual property rights.

Author Approval

I confirm that they have read and approved the final version of the manuscript and consent to its submission and publication.

ETİK BEYANLAR**Araştırma ve Yayın Etiği**

Bu makalenin özgün bir çalışma olduğunu ve bilimsel araştırma ve yayın etiği ilkelerine uygun olarak hazırlandığını beyan ederim. Makale daha önce herhangi bir yerde yayımlanmamış olup başka bir dergide değerlendirme sürecinde değildir.

Çalışmada kullanılan tüm kaynaklar akademik kurallara uygun biçimde atıflanmıştır. Çalışmanın intihal, veri uydurma, veri tahrifi veya manipülasyon içermediğini; araştırma bulgularının bilimsel dürüstlük ilkelerine uygun şekilde sunulduğunu beyan ederim.

Yazar Katkısı

Çalışmanın tasarlanması, yürütülmesi, analizi ve makalenin raporlama aşamasını tek başına yürütmüştür. Makalenin son hâlini okuyup onayladım ve yayımlanmasını kabul ettim.

Çıkar Çatışması

Bu makalenin yayımlanmasına ilişkin herhangi bir çıkar çatışması bulunmadığını beyan ederim.

Finansal Destek

Bu araştırma herhangi bir kamu kurumu, ticari kuruluş veya kâr amacı gütmeyen kuruluş tarafından finansal olarak desteklenmemiştir.

Yapay Zekâ Kullanım Beyanı

Makalenin hazırlanması sürecinde yapay zekâ araçlarından yalnızca dil düzenleme, çeviri desteği ve anlatım iyileştirmesi amacıyla sınırlı ölçüde yararlanılmıştır. Yapay zekâ araçları tarafından yapılan çeviri ve dil düzenlemeleri tarafımdan dikkatle kontrol edilmiştir. Yapay zekâ araçları çalışmanın bilimsel içeriğinin, araştırma tasarımının, analizlerinin veya akademik sonuçlarının oluşturulmasında kullanılmamıştır. Makalenin içeriğine ilişkin tüm akademik sorumluluk bana aittir.

Telif Hakları ve İzinler

Telif hakkı gerektiren materyaller kullanılmışsa gerekli izinlerin alındığını ve çalışmanın herhangi bir fikrî mülkiyet hakkını ihlal etmediğini beyan ederim.

Yazar Onayı

Makalenin son hâlini okudum, onayladım ve yayımlanmasını kabul ettiğimi beyan ederim.