

**TC
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT TASARIM ANA SANAT DALI
DOKTORA PROGRAMI**

DOKTORA TEZİ

**ANADOLU TÜRK HALILARININ(14-15.YY.
HAYVAN FİGÜRLÜ HALILAR) MOTİF VE
RENK ÖZELLİKLERİNİN İNCELENMESİ**

**MUSTAFA GENÇ
13721007**

**DANIŞMAN
YRD.DOÇ.DR. MEHMED EMİN KAHRAMAN**

**İSTANBUL
2016**

TC
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT TASARIM ANA BİLİM / ANA SANAT DALI
DOKTORA PROGRAMI

DOKTORA TEZİ

**ANADOLU TÜRK HALILARININ(14-15.YY.
HAYVAN FİĞÜRLÜ HALILAR) MOTİF VE
RENK ÖZELLİKLERİNİN İNCELENMESİ**

MUSTAFA GENÇ
13721007

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih: 30.09.2016
Tezin Savunulduğu Tarih:10.10.2016

Tez Oy birliği

Unvan Ad Soyad İmza

Tez Danışmanı : Yrd.Doç.Dr. Mehmet Emin KAHRAMAN

Jüri Üyeleri : Prof.Dr. Recep KARADAĞ

Doç.Dr. Evren KUTLAY

Doç.Dr. A. Sacit AÇIKGÖZOĞLU

Yrd. Doç. Dr. Mehmet NUHOĞLU

İSTANBUL
EKİM-2016

ÖZ

ANADOLU TÜRK HALILARININ(14-15.YY. HAYVAN FİĞÜRLÜ HALILAR) MOTİF VE RENK ÖZELLİKLERİNİN İNCELENMESİ

MUSTAFA GENÇ
EKİM 2016

Büyük Türk göçü güzergâhı izlendiğinde Orta Asya ve Anadolu paralelinde kuzey yarım küreye düşen platolar, Türk kültürüne ait çok özel bir kültür mirasını, “halı” ve “kilim”, yazılı tarih gibi sürekli geliştirerek devam ettirmiştir.

Günümüzle bu derin tarihi kesit arasına kurulabilecek en anlamlı köprü de sadece düz veya düğümlü dokumaların “derin” dünyası olmalı. Koyunun sırtındaki elyafın, floradan alınan yaprak, kök ve böceklerle renklendirilmesi kimyacılığını, dokuma “ıstar” tezgâhlarının önüne oturup ilme-ilme hikâyelerini tuvaline düğümleyen estetik biçimlendirmenin dehasını, bizi birbirimize bağlayabilme kudretinin nedeninin kadim Türk kültürü olduğunu anlayabiliriz.

Bu çalışmada, Geleneksel Türk Sanatında kesintisiz olarak günümüze devam eden halı ve kilimlerin sanat eseri olarak nasıl incelenebileceği ile ilgili yöntemlerin geliştirilmesi amaçlanmıştır. Hans Holbein, LorenzoLotto, Michelangelo Merisi da Caravaggio, Carlo Crivelli, Dali, Pablo Picasso gibi çoğaltılabileceğimiz ressam ve heykeltıraşlar Anadolu’da bir Yörük kızı olarak dünyaya gelselerdi uğraştıkları sanat ne olurdu veya kendi duygularını ne ile ifade ederlerdi sorusunun cevabı sorgulanacaktır.

Halı kilim ve diğer dokuma araştırmalarında biçimsel bir analiz dışında çalışma olmadığı, olanların da çok yüzeysel olduğu ve bunların belirli bir yönetime dayanmadığı belirlenmiştir. Dokumaların eser olarak analiz edilmesinde sanat eseri analiz yöntemleri ve Erwin Panofsky’nin “Biçimsel, ikonografik ve ikonolojik Sanat Eleştirisi” yöntemi esas alınmıştır. Bu örnekler 14-15.yy Hayvan Figürlü Anadolu Türk Halıları üzerinden değerlendirilmiştir. Bu süreçte literatür taraması, kütüphane çalışması yapılmıştır. Konunun uzmanlarıyla görüşmeler ve 2014-2016 yılları arasında Mersin, Konya, Antalya ve Karaman’da yaşayan Sarıkeçili Yörüklerinde araştırması yapılmıştır.

Araştırmanın birinci bölümünde problem durumu, problem cümlesi, araştırmanın amacı, araştırmanın önemi, varsayımlar, kapsam, sınırlılıklar, yöntem ve tekniklere yer verilmiştir. İkinci bölümde halı kilim tarihçesi, tasarım kavramı, sanat eserini oluşturan elemanlar, temel teknik ve tanımlamalar üzerinde durulmuştur. Üçüncü bölümde sanat eseri analiz yöntemleri ele alınmış ve 14-15 yüzyıl Hayvan Figürlü Anadolu Türk Halılarından seçilen dokumaların analizleri yapılmıştır. Günümüze kadar yapılan halı kilim araştırmalarından farklı olarak yeni bir model önerisinde bulunulmuştur. Son bölümde elde edilen bulgular değerlendirilip, öneriler geliştirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Halı, Kilim, Motif, Renk, İkonografi

ABSTRACT

EXAMINING OF MOTIFS AND COLOURS OF ANATOLIAN TURKISH CARPETS (14-15.YY. ANIMAL FIGURES CARPETS) PERSPECTIVE

MUSTAFA GENÇ

OCTOBER 2016

When great Turkish migration route is monitored, in parallel with central Asia and Anatolia, the plateaus in northern hemisphere have continued to develop carpets and rugs, a very special cultural heritage belonging to Turkish culture just like written history. The most meaningful bridge between today and that deep historic section must be the “deep” world of either straight or knotted fabrics. We can understand that it is the ancient Turkish culture which is the reason of connecting us to each other via genius of aesthetic format by knotting its stories on the canvas stitch by stitch in front of weaving “ıstar” looms, by coloring sheep wool fibers along with leaves, roots and insects taken from flora. In this study it is aimed to develop the methods of how carpets and kilims developing until today continuously can be examined as an art form in the traditional Turkish art. It is questioned that if painters and sculptors like Hans Holbein, Lorenzo Lotto, Michelangelo Merisi da Caravaggio, Carlo Crivelli, Pablo Picasso and more in their period had been born as nomad girls in Anatolia, what art they would deal with would have been and how they would express their feelings. In carpet, rug and other weaving researches, it is determined that there aren't many analyses except for the formal ones, and the rest of the analysis are superficial and these don't based on any particular method. In the work of analysis of weavings, it has been based on art work analysis methods and the method of Ervin Panofsky's method called "Formally, iconographic and iconological Art Criticism". These examples are valued over 14th and 15th centuries animal figured Anatolian carpets. In this process, literature and library work have been done. Interviews with experts and the research in Sarıekçili nomads living in Mersin, Konya, Antalya and Karaman between 2014- 2016 have been done.

In the first section of research, it is mentioned about problem situation, problem statement, the purpose of the research, the importance of research, assumptions, scope, limitations, methods and techniques. In the second part, it is emphasized carpet rug history, design concept, the elements that make up the art, basic techniques and definitions. In the third part, art analysis methods are discussed and analyzed on weavings chosen from 14th and 15th century animal figured Anatolian Turkish carpets. Unlike carpets and rugs research carried out till today, it has been proposed a new model. The findings obtained in the last section have been evaluated and some suggestions are developed.

Keywords: Carpet, Rug, Motifs, Colors, Iconography.

ÖN SÖZ

Orta Asya steplerinde doksan dokuz pencereli çadırlarda yaşayan Türk toplumu o dönemde yazıdan ve sözden daha derin “mana”ları keşfettiler. 21.yüzyılın silikon vadisi dehalarıyla yarışarcasına 3000 yıl önce koyunların yününü kırkıp, yıkayıp siyeklerinden arındırdılar. Taraklarda tarayıp, kirmanlarıyla eğirip ipe çevirip çileler yaptılar. Simyacılara inat, bozkırın cevizi, sütleğeni, çivitotu ve börtü böcüsüyle boyadılar. 21. Yüzyılda kimyacının kazan başında ter döktüğü; boyayı life giyindirmenin kitabını yazdılar. Ağaç Gölgelelerinde ağırşaklarla gerdikleri “ıstarlarını tuval yapıp başına geçtiler ve ilme-ilme “yanışlarıyla empresyonizmi, ekspresyonizmi, kübizmi, sürrealizmi kışkırtan dokumalar yaptılar. Yapılan dokumalar yer yaygısı olmanın ötesinde üzerinde taşıdıkları kültürel değerlerle kadim uygarlığımızın şifrelerini belirlediler.

Üç boyutlu ve olaylarla karmaşık bir dünyayı iki boyutlu ve elle tutulur bir düzleme renkler ve şekillerle sadeleştirerek ve manaları gizleyerek indirgeyebilmek kabiliyeti, Bu muhteşem estetik kadim medeniyetimizin hamurunda yoğrulmuş durumdadır.

Sadece halıda veya kilimde değil kâğıtta, camda, ahşapta, kumaşta, madende, mimaride ve kısaca yaşamın bütün etnografik kalıplarında bu muhteşem estetiğin izdüşümleri hep vardır.

Müzehhip, hattat, mücellit ve nakkaşlar farklı olarak tasarımcıdırlar. Birçok şeyi estetik kültürel değerler içinde yaparlar. Farklılıklar getirirler ama uzunca bir süre yaptıkları eserlerine edepten dolayı imza atmamışlardır. Eser İmza atıldığı andan itibaren bireye aittir. Modern dünyanın kabulü de bu yöndedir. Halı, Seramik veya çini, kumaş gibi diğer estetik alanlarımız ise daha farklı entegrasyonu barındırır. Koyun sırtındaki yünün halı veya kilime dönüşmesi çok farklı süreçlerden geçerek hemen-hemen tümüyle anonim olduğu için de temel estetik değerlerimizin en değerli ve girift olan alanını oluştururlar. Aynı zamanda kadim bir uygarlığın tüm estetik kalıplarını veya mahremiyetini anlatabilecek DNA’ları barındırır denilebilir.

Türk dünyası estetiği anlayanın dilindedir. Anlatılmak istenen her imge hem vardır, hem sonsuzluk labirentine saklanmıştır ve anlayabilenlerin anlayabildiği derinliklerdedir. Türk dokumaları bir yaygının ötesi bir duruma sahiptir. Orta Asya’dan günümüze kesintisiz gelebilen geleneksel sanatlarımızdan biri olması ve

değişik coğrafyalarda gelişerek devam etmesi konunun farklı bir bakış açısı ile incelenmesini zorunlu kılar.

Estetik Kültürel Değerler veya Sanat kompleksleri kabul etmiyor. Doğu veya Batıda en iyi veya en kötü örnekler bulunması mümkün. Tümüyle bu değerler organik bir tek vücut da değil. Avrupalı aristokratlar 13-14.yüzyıldan itibaren hiçbir komplekse kapılmadan evlerinde bir Türk halısı bulundurmak için kıyasıya yarıştılar. Bir yüzyıl sonra ise müzayedelerde el değiştirirken yüzlerce kat fazla değerini ödediler. 19.yy. başında da ellerindeki Türk halılarını bilimsel bir disiplinle incelemeye başladılar. Frederic Sarre'nin Doğu Halıları kitabı 1873 te taşbaskıyla yayınlandığında bütün bir Türk dünyasının bunlardan haberi bile yoktu. Yapılan çalışmalar batılı sanat tarihçileri taklitle başlamıştır. XX. Yüzyıldan XXI. yüzyıla kadar olan süreç Anadolu Türk dokumalarının tespit ve envanteri ile geçmiştir. Yapılan araştırmalar ise biçim analizinin ötesine geçememiştir. Dokumanın estetik ve kültürel felsefesini sorgulamak yerine onu betimleme kolaycılığına gidilmiştir.

Binlerce yıllık birikimin değerlendirilip yeniden Türk Halısı markasını oluşturmak için önce bu dokumaları doğru analiz edebilmeliyiz. Biçim analizinin yanı sıra ikonografik ve ikonolojik çözümlemelerin yapılması sahip olduğumuz kültürel değeri özümseyerek yeniden Dünya Markaları oluşturmada başlangıç noktamız olabilir.

Çalışmalarım sırasında yönlendirmeleri, bakış açısı ve desteğini esirgemeyen danışmanım Yrd.Doç.Dr. Mehmet Emin KAHRAMAN'a, Doktora sürecinde birikimini bizimle paylaşan, yol gösteren kıymetli hocam Prof.Dr. Ahmet ATAN'a, mesleki hayatımın temel bakış açısını oluşturan, mesleki ve tüm birikimini paylaşan Sümer Halı Eski Genel Müdürü sevgili hocam Fahrettin KAYIPMAZ'a, mesleki sürecimi her zaman desteleyen bu sürecin sonunu göremeden hakka yürüyen güzel insan babama, anneme, aileme ve yüreği geniş Anadolu Yörüklerine sonsuz şükranlarımı sunarım.

Mustafa GENÇ

İstanbul, Temmuz/2016.

İÇİNDEKİLER

ÖZ	iii
ABSTRACT	iv
ÖN SÖZ	v
İÇİNDEKİLER	vii
ŞEKİLLER LİSTESİ	x
KISALTMALAR	xiv
1. GİRİŞ	1
1.1. Problem	1
1.2. Problem Cümlesi.....	7
1.3. Araştırmanın Amacı	7
1.4. Araştırmanın Yöntemi Ve Önemi	9
1.5. Sınırlılıklar	10
1.6. Tanımlar	11
1.6.1. Geleneksel Türk Sanatı	11
1.6.2. El Sanatı Ürünü	13
1.6.3.El Sanatı Üretimi.....	14
1.6.4. Tasarım.....	15
1.6.5. Sembol	16
1.7. Yöntem ve Teknikler.....	16
1.7.1.Evren ve örneklem	17
1.8. Kavramsal Çerçeve Ve İlgili Araştırmalar.....	17
1.8.1. Motiflerin Çözümlemesi Ve Göstergebilim.....	17
1.8.2.Gösterge (Sign)	20
1.8.3. Yörük	24
1.8.4.Türk Dokuma Sanatı	33
1.8.5.Kilim	62

2. BÖLÜM

2. Anadolu Türk El Dokumalarında Tasarım Ve Renk.....	66
2.1. Tasarım Süreci	66
2.1.1.Tasarlamak	66
2.1.2.Tasarımlamak	68
2.1.3. Tasarım.....	68
2.1.4.Tasarım Eğitiminin Tarihçesi.....	76
2.1.5.Halı Kilim Tasarımı	78
2.2. Tasarım Öğeleri.....	95
2.2.1. Çizgi.	96
2.2.2. Biçim.	99
2.2.3. Yön.....	100
2.2.4. Doku.....	100
2.2.5. Aralık	101
2.2.6. Ölçü	102
2.2.7. Gölge.....	103
2.2.8. Renk.	103
2.2.8.1.Renk Kavramı ve Türk Kültüründe Renk	110
2.2.8.2.Anadolu Halı ve Kilimlerinde Renk	111
2.2.9.Türk Dokumalarında Motif.....	122
2.2.9.1. Tasavvufta Sembol Ve İşaret	133
2.2.9.2.Evrensel eksen.....	138
2.2.9.3. Elibelinde Motifi.	139
2.2.9.4. Koçboynuzu.	141
2.2.9.4. Sandık.....	142
2.2.9.5.Parmak Motifi.	143
2.2.9.6.Hayat Ağacı.....	144
2.2.9.7.Aşk Birleşim Motifi.	147

3. SANAT ESERİ ANALİZ YÖNTEMLERİ..... 149

3.1. Sanat Eseri Analizi	149
--------------------------------	-----

3.1.1.Sanatçıyı Merkeze Alan Eleştiri.....	152
3.1.2. Sanat Eserini Merkeze Alan Eleştiriler	153
3.1.3. İzleyiciyi Merkeze Alan Eleştiriler	153
3.1.4. Toplumı Merkeze Alan Eleştiriler.....	153
3.2. Sanat Eserini Öğelerine Ayıran Sanat Eleştirisi	154
3.2.1. Sanatı Teknik Olarak Eleştirmek	154
3.2.2. Sanatı Biçimsel Olarak Eleştirmek	155
3.3.Disiplinlere Dayalı Sanat Eleştirisi	155
3.3.3.Psikolojik Eleştiri.....	156
3.3.4.Sanat Eleştiri Yöntemi Olarak Göstergebilim Çözümlemesi.....	156
3.3.4.Sanat Eleştirisi Aşamaları	158
3.3.4.1. Betimleme	159
3.3.4.2. Çözümleme	160
3.3.4.3.Yorum	161
3.3.4.4. Yargı.....	162

4.HALI VE KİLİMLERİN ÇÖZÜMLEMELERİ..... 163

4.1.XIV-XV. Yüzyıl Hayvan Figürlü Anadolu Türk Halıları Biçim, İkonografik Ve İkonolojik Çözümlmeleri.	163
4.1.1.Ming Halısı Olarak Bilinen Hayvan Figürlü Türk Halısı.....	168
4.1.2.Marby Halısı Olarak Bilinen Hayvan Figürlü Türk Halısı	180
4.1.3 Hayvan Figürlü Türk Halısı.	183
4.1.4. Hayvan Figürlü Türk Halısı	190
4.1.5. Hayvan Figürlü Anadolu Türk Halısı	193
4.1.6. Hayvan Figürlü Anadolu Türk Halısı	196
4.1.7. Hayvan Figürlü Anadolu Türk Halısı	199
4.1.8.Hayvan Figürlü Anadolu Türk Halısı	200
4.1.9 Hayvan Figürlü Anadolu Türk Halısı.	203
4.1.10. Hayvan Figürlü Anadolu Türk Halısı	206
4.1.11. Hayvan Figürlü Anadolu Türk Halısı	108

SONUÇ.....	212
KAYNAKÇA.....	218
ÖZ GEÇMİŞ.....	227

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1: Caravaggio's "Bodies and Shadows" Oluşum ve Gölgeler tablosu.....	15
Şekil 2: Lotto Tablolarında Görülen Türk Halısı.....	16
Şekil 3: Morkulak Namazlağ.	17
Şekil 4: Halı Dokuyan Kadın.	18
Şekil 5: Jan Kath Halı	19
Şekil 6: Atatürk ve Komutanlar Ankara'da Bir Törende	21
Şekil 7: Kandil Motifi	29
Şekil 8: Çadırdaki Çuvallar.....	31
Şekil 9: Kurtağzı Motifi.....	35
Şekil 10: Başak Motifi	36
Şekil 11: Sarıkeçili Yörük Göçü	38
Şekil 12: Yörük Yaşamında Göç	40
Şekil 13: Yörüklerin Evi Kıl Çadır	41
Şekil 14: Yörük Yaşamının Vazgeçilmez Unsuru Develer.	43
Şekil 15: Geçim Kaynağı Küçükbaş Hayvancılık Olan Yörükler.	45
Şekil 16: Sarıkeçili Yörük Göçü	46
Şekil 17: Topak Ev	47
Şekil 18: Bereket Motifi.	48
Şekil 19: Istarda Dokuma.....	49
Şekil 20: Gördes Halısı 17.yy	50
Şekil 21: Kilim 17.yy.....	51
Şekil 22: Göl Motifli Türkmen Halısı.....	53
Şekil 23: Anadolu Selçuklu Halısı.....	54
Şekil 24: Honamlı Yörükleri Kilimi	56
Şekil 25: Honamlı Yörükleri Dokumaları	57
Şekil 26: Holbain Tablolarında Görülen Bergama Tipi Türk Halısı.	59
Şekil 27: Lotto Halısı Olarak Bilinen Uşak Halısı.	60
Şekil 28: Lorenzo Lotto Giovanni della Volta with his Wife.....	60
Şekil 29: Yedirge Kilim.	61
Şekil 30: Yıldızlı Uşak 15-16. Yy.	62
Şekil 31: 18.yy. Batı Anadolu Bergama ve çevresi. Halı, The International Magazine of Fine Carpet And Textiles	65
Şekil 32: Yörük Çadırı.....	66

Şekil 33: Gördes, Transilvanya Tipi	68
Şekil 34: Döşemealtı Halısı, 20.yy	69
Şekil 35: Mucur Yastık Halısı,	70
Şekil 36: Çanakkale-Bergama, 19.yy.	71
Şekil 37: Milas Halısı, 19.yy.	72
Şekil 38: 21.yy Hereke Halısı	73
Şekil 39: Honamlı Yörük Kilimi.	76
Şekil 40: Yörük Kilimi.	78
Şekil 41: Yeni Tasarım Hereke Halısı,.	82
Şekil 42-43: Carlo Crivelli 1486 Duyuru Adlı Tablosu Ve İpek Halı	85
Şekil 44: Kilim Tasarımı.....	86
Şekil 45: Döşemealtı Halı Tasarımı.....	91
Şekil 46-47: Keçinin Kırkımı Ve Taranması	92
Şekil 48-49: Özeme Yapılması Ve Kirmanda Eğirme.....	93
Şekil 50-51: Çarkta İp Bükümü Ve Çözümleri.....	93
Şekil 52: Çözümlerin Tezgâha Aktarılması	94
Şekil 53: Yeni üretim Mut Kilimi.....	95
Şekil 54: Açık – koyu, yön ilişkisi.....	99
Şekil 55-56: Mandala ve Anadolu Kilimi	100
Şekil 57-58: Başlangıç–bitiş, büyük–küçük, sertlik–yumuşaklık, azlık–çokluk ilişkisi.	103
Şekil 59: Varlık – yokluk, büyük – küçük, uzak – yakın, ı ışık – gölge, açık – koyu ilişkisi.	104
Şekil 60: 18. – 19. Yüzyıl Halı	106
Şekil 61-62: Pollock Ve Picasso Çizgi Örnekleri	110
Şekil 63-64-65: Albrecht Altdorfer 1529, Van Gogh, Yağlıboya 1888 ve Anadolu Kilimi.	113
Şekil 66: Mut Kilimi Yeni Üretim	115
Şekil 67: Doğal Boyalı ve Yeni Tasarım Halı.	115
Şekil 68: Doğal Boyalı İpler	118
Şekil 69: Lotto Grubu Anadolu Türk Halısı. TİEM	119
Şekil 70: Doğal Boyalarla Boyanmış İpler	120
Şekil 71-72: Van Gogh, 1888 Ve Manastır Kilimi.	121
Şekil 73: Van Gogh, Tablosu Konya Kilimi	122
Şekil 74-75: Yörük Çadırında Geleneksel Dokumaların Kullanımı ve Renk.....	125
Şekil 76: Konya Kilimi.	127

Şekil 77-78:Doğal Boyama.....	129
Şekil 79: Doğal Boyama	130
Şekil 80: Horzumlu Yörük Dokuması.	133
Şekil 81-82: Sivastika Motifi ve Türk Halısı.	137
Şekil 83: Hayat Ağacı Motifleri.....	138
Şekil 84: Anadolu Selçuklu Halısından Detay	139
Şekil 85: Mut Kilimi	140
Şekil 86-87:Hüsamettin Koçan Fatıma'nın Eli ve Dokumalarda Kullanılan El Motifi.	142
Şekil 88: Elibelinde Motifi.	143
Şekil 89: Kurtağzı Motifleri.....	145
Şekil 90-91: Topak Ev Kırgızistan Tanrı Dağları.....	151
Şekil 92: Elibelinde Motifi.	153
Şekil 93: Koçboynuzu Motifi.	155
Şekil 94: Sandıklı Motifi.....	156
Şekil 95: Parmak Motifi.....	157
Şekil 96: Hayat Ağacı Motifi.....	157
Şekil 97: Ejder Motifi	159
Şekil 98: Birleşim Motifi	160
Şekil 99-100: 15. Yüzyıl Hayvan Figürlü Halı Parçası	181
Şekil 101: Zümrüd-ü Anka Motifi	182
Şekil 102-103-104: Ejder Motifi.....	189
Şekil 105-106: Ming Halısı Olarak Bilinen Türk Halısı.....	190
Şekil 107-108: 15.YY Hayvan Figürlü Halı ve Alan Yüzey Plan Çizimi	193
Şekil 109: 15.YY Hayvan Figürlü Halı Kareli Çizimi	194
Şekil 110: Kuş Hayat Ağacı ve Elibelinde Motifi Motifi.....	195
Şekil 111: Ejder Motifi	195
Şekil 112-113: Hayvan Figürlü Halı ve Alan Yüzey Plan Çizimi.....	196
Şekil 114: Ejder Motifi	197
Şekil 115: 15.YY Hayvan Figürlü Halı	198
Şekil 116: Zümrüd-ü Anka Motifi	199
Şekil 117: 15.YY Hayvan Figürlü Halı Karelenmiş Halı	200
Şekil 118-119: 15.YY Hayvan Figürlü Halı ve Alan Yüzey Plan Çizimi	203
Şekil 120-121: 15.YY Hayvan Figürlü Halı Motif Çizimleri.....	204
Şekil 122-123:Hayvan Figürlü Halı ve Alan Yüzey Plan Çizimi.....	206

Şekil 124-125: Hayvan Figürlü Halının Motif Detayları.....	207
Şekil 126-127: Hayvan Figürlü Halı ve Alan Yüzey Plan Çizimi.....	209
Şekil 128: Hayvan Figürlü Motif Detayı	210
Şekil 129-130: Hayvan Figürlü Halı ve Alan Yüzey Plan Çizimi.....	211
Şekil 131-132: 15.YY Hayvan Figürlü Halı ve Alan Yüzey Plan Çizimi.....	213
Şekil 133-134-135: 15.YY Hayvan Figürlü Halı ve Alan Yüzey Plan Motifleri	214
Şekil 136-137: 15.YY Hayvan Figürlü Halı ve Alan Yüzey Plan Çizimi.....	216
Şekil 138: Ejder Motifi	217
Şekil 139-140-141: Horozlu Halı Anka Kuşu ve Çengel Motifi	218
Şekil 142: 15.Yüzyıl Batı Anadolu Halısı	219
Şekil 143-144-145: 15.Yüzyıl Batı Anadolu Halısı Karelenmiş Örneği	220
Şekil 146: 15.Yüzyıl Konya Hayvan Figürlü Halı.....	221
Şekil 147: 15.Yüzyıl Konya Hayvan Figürlü Halı.....	222
Şekil 148: 15.Yüzyıl Konya Hayvan Figürlü Halının Karelenmiş Örneği.....	223

KISALTMALAR

age: Adı Geçen Eser

bs: Baskı, basım

GSF.: Güzel Sanatlar Fakültesi

Haz.: Hazırlayan

İDGSA. : İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi

MEB: Mili Eğitim Bakanlığı

MÖ: Milattan Önce

MS: Milattan Sonra

MSÜ. : Mimar Sinan Üniversitesi

MSGSÜ. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

MÜİ FAV: Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Vakfı

O.A.V: Osmanlı Araştırmaları Vakfı.

S: Sayı

s.: Sayfa

SOS.BİL.ENS: Sosyal Bilimler Enstitüsü

TC: Türkiye Cumhuriyeti

TDV: Türkiye Diyanet Vakfı.

TÜBA: Türkiye Bilimler Akademisi

Ü: Üniversitesi

Yay.:Yayını, Yayınları.

YKY: Yapı Kredi Yayınları

YÖK: Yükseköğretim Kurulu

1. GİRİŞ

1.1. PROBLEM

Toplumlar kendisine gerekli olan herhangi bir nesneyi üretirken ona biçim vermenin yanı sıra ona farklı anlamlar yüklemeye çalışmıştır. Bu anlam verme işiyle sürekli olarak kültürel değerler üretilmiştir. Halı ve diğer dokumalar bir kültür nesnesi olduğundan doğal olarak onu üreten toplumun değerlerini de yüklenmiş olur. Bu sürece elyafın elde edilme aşamalarından, boyanmasına, yanış ve desenin uygulanmasına kadar her aşamada rastlarız. Üretimin her sürecinde karşılaştığımız bu kültürel değerler, bir veri daha doğrusu birer göstergedir. Yani bu dokumalar toplumsal, ekonomik ve sanatsal göstergeler bütünüdür.

Bir dokumanın algılanan biçimi, motif, kompozisyon ve renklerinin anlamlandırılıp yorumlanması, bu nesnenin tasarlanması sürecinde hangi etkenlerin rol aldığını saptamak demektir. Bu nedenle, dokuma öncesine özgü bir tasarım evresinden söz etmek gerekir. Bu süreci belirleyen farklı nitelikteki etkenlerin başında kültürel, estetik, tarihi, ekonomik özellikler gelir.



Şekil 1:Caravaggio's“Bodies And Shadows” Oluşum Ve Gölge Tablosu.

<http://www.framemuseums.org/fr/news/caravaggios-bodies-and-shadows-at-lacma/> [25.12.2015].

16. Yüzyıl ressamlarından Hans Holbein, Lorenzo Lotto, Michelangelo Merisi da Caravaggio, Carlo Crivelli gibi klasik dönem ressamlarının eserleri incelendiğinde birçok Anadolu Türk halısının tablolarıda yer aldığı görülebilir. Burada sormamız gereken temel sorular:

- 1- O dönemde dokunan halı ve kilimler çok mu kıymetlidir?
- 2- Avrupalılar dokuma yapmayı bilmediklerinden mi halılara çok önem vermişler?
- 3- Dönem sanat anlayışı ile bu dokumalar ortak özellikler taşımakta mıydı?
- 4- Türk halı ve kilimlerine sahip olmak o dönemde bir saygınlık unsuru muydu?
- 5- Tasarım ve renk özellikleri açısından sanatsal değere mi sahiptiler? Olabilir.

Bu soruları çoğaltabiliriz. Dikkat çekmemiz gereken konuyla ilgili olarak sorulan soruların hepsi bu kapsamda değerlendirilmelidir.



Şekil 2: Lotto tablolarında görülen Türk Halısı.

<http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/lorenzo-lotto-portrait-of-giovanni-della-volta-with-his-wife-and-children> [25.12.2015].

Türk toplumunda genelde dokumalar kullanım eşyası, özel de ise halı bir yaygı olmanın ötesinde çok daha anlamlı, derin mitolojik yorumlar ve sembolik anlamların olduğu stilize edilen biçimler ve renkler dünyasıdır. Türkistan'dan Balkanlara büyük bir coğrafi alanda yaşamış olan Yörük ve Türkmen boylarının doğal yaşam tarzı, halı ve diğer dokumalarda hayat bulmuştur. Aslında bu kendini ifade etme şekli, Yörük grupları arasındaki tatlı farklılıklarla değişik motif ve renk zenginliğini günümüze taşımışlardır. Yörük dokuyucusu, sosyal konumunu veya geleneğini, yaşadığı Yörük grubunun veya oymağın im, damga veya formunu, coğrafyadan aldığı ve güzel gördüğü birçok objeyi doğal boyar maddelerle renklendirerek sembolize etmiş, kendi stilizasyon algısı ile sadeleştirmiş ve gördüğü olaylarla birlikte yorumlayarak dokumasına aktarmıştır. Türk Halı ve diğer dokumalarda kimlik kazanmış motifler ve renkler, daha geleneksel ifadesi ile yanışlar, dokuyan kişinin çevresinin bir anlatım aracıdır. Bu bir bakıma hayatının bir mektubudur. Yörük yaylaları yanışlarla konuşup, renklerle anlaşırlar, dokumaları ile hissederler.

Dokuma aynı zamanda bir iletişim şeklidir denilebilir. Okuması- yazması olmayan bir kızın duygularının ifadesi de olagelmıştır.



Şekil 3: Morkulak Namazlağ.

Türk dokumalarında motifler anlamlı ve geleneksel bir üslupla sembolize edilirler. Yörük kadını kendisini, çevresini, mutluluk ve hüznünü, anılarını, isteklerini ve hayallerini sembolik değerlerle dokumalarına aktarmıştır. Dokumalardaki yanlışlar, onu yapanın tasarladığı, aktarmayı planladığı olayın veya nesnenin sembolik karşılıkları olmalıdır.

Türk dokumalarının önemli olan başka bir özelliği bu öykünün, halı ve kilimlerdeki stilizasyonu ve aktarma biçimidir. Objelere yüklenen bu sembolik anlatımlar halı ve diğer dokumalarda stilize edilerek uygulanırlar. Dokuma tekniğinden kaynaklanan kolaylıklarla da oluşturulan formlar gerçeği değil de gerçeğin sadece hatırlanması istenircesine stilize edilirler. Böylece anlatılacak her mesaj, anlam dokumalarda hem vardır, hem gizlidir, hem anlayanın dilindedir, gönlündedir.



Şekil 4: Halı dokuyan kadın.

Mustafa Genç Fotoğraf Arşivi Taşpınar 2010.

Türk halı ve kilimlerinde, Orta Asya'dan Anadolu'ya gelen birikim yeterince değerlendirilemediği için “Doğunun Lüksü” olan dokumalarımız bu özelliğinden uzaklaşmıştır. Birçok sebep arasında geleneksel yapıdan uzaklaşma, ticari hatalar, malzeme kalitesinde bozulmalar, yeni markalar oluşturamama sayılabilir.

Anadolu Türk el dokumaları bugüne kadar gerek araştırılmasında gerekse de yeni üretim sürecinde bazı problemlerle karşı karşıya kalmıştır. Belirtilen bu özellikler düşünüldüğünde dokumalarımız araştırılması, incelenmesi ve yeniden üretimi konusunda geçmiş birikimin yeterince değerlendirilemediği görülmektedir.

Bugün dünyanın en iyi tasarımcıları yaptıkları tasarımlarda geçmiş birikimi değerlendirerek başarılı oluyorlar. Yöresel özelliklerin tespit edilmesi, analizi, teknik çözümleme ve bugünün anlayışına uygun tasarımların ortaya çıkmasını sağlıyor. Ülkemizde bunu hala gerçekleştirebilmiş değiliz.



Şekil 5: Jan Kath Halı.

<https://www.pinterest.com/pin/523262050425159377/> [04.01.2016].

Bu birikim değerlendirilirken kriterlerimiz nedir? Halı ve kilimlerimizin incelenmesi, nasıl olmalıdır sorusunun cevapları bulunmaya çalışılacaktır.

1.2. Problem Cümlesi

Bu araştırmanın problem cümlesi; “Anadolu Türk Halılarının(14-15.Yüzyıl Hayvan Figürlü Halılar) Tasarım ve Renk özelliklerinin İncelenmesidir”.

Sorulması gereken soru Hans Holbein, Lorenzo Lotto, Michelangelo Merisi da Caravaggio, Carlo Crivelli, Dali, Picasso ve Michelangelo gibi çoğaltabileceğimiz ressam ve heykeltıraşlar dönemlerinde Anadolu’da bir Yörük kızı olarak dünyaya gelselerdi uğraştıkları sanat ne olurdu veya kendi duygularını ne ile ifade ederlerdi?

1.3. Araştırmanın Amacı

Yirminci yüzyıla gelinceye kadar yurtiçi, yurtdışı koleksiyon ve prestij ürün pazarında geniş bir ticari sahaya ulaşan dokumalarımız, geleneksel özellikleri dediğimiz yüzyılların tecrübe ve birikimi ile oluşan boya ve otantik desen çevresi içinde, kendi yöresinin ya da toplumunun “Kişiliği” özelliklerine sahip çıktığı için bu konumu hak etmiştir¹.

Türkiye aslında bir halı ülkesidir. “Halı Ülkesi Türkiye” deyişi bir fantezi, bir abartı ya da bir varsayımdan öteye bir gerçeği dile getirir. Selçuklu döneminden günümüze kadar, uzun bir zaman dilimi içinde gerçekleştirilen üretimin kapasitesi ile çeşitliliği ve binlerce modelin kaynaklandığı inanılmaz tasarım zenginliği göz önüne alındığında, düşüncenin doğruluğu kendiliğinden ortaya çıkmaktadır². Bugün de, bu zengin mirasın milyonlarca m²’sinin patchwork halı üretimi için kullanıldığına tanık oluyoruz.

Tarihsel süreçten gelen bütün belgeler gibi halı ve diğer dokumalarımız yapıldığı sürecin siyasi, coğrafi, sosyal, estetik, ekonomik kriterlerini yansıtmaya özelliğine sahiptirler. Türk dokuma ve kültür coğrafyasının değerlendirilmesinde kültürel ve ticari belgelerden olduğu belirtilmelidir. Bugün sadece yaygın olarak algıladığımız el dokumalarımız; bu görseelliğinin arkasında büyük bir kültürel ve tarihsel sürecin, anonim Yörük estetiğinin, Anadolu Türk etnografyasının ve ekonomisinin tezgâhlardan günümüze yansıyan kendine özgü dünyası denilebilir. Bu bakış açısı dokumaları sadece “kullanım eşyasının” ya da “gâvurun topladığı pılı pırtının” ötesine taşıyabilir.

¹ Fahrettin-Naciye Kayıpmaz, “Geleneksel Türk El Halıcılığı Paralelinde Günümüzde Türkiye’de Yapılan Bir Kısım İmalatların Gelenekler ve Pazar İlişkisi İçerisinde Değerlendirilmesi”, Kamu ve Özel Kuruluşlarla Orta Öğretimde, Üniversitelerde El Sanatlarına Yaklaşım ve Sorunları Sempozyumu Bildirileri, (Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları,1994), s.259.

² Hüseyin Alantar, **Bir Kültürün Dokunuşu**, (İstanbul: Sentez Yayıncılık, 2006), s.13.

İlk kez Yörük çadırında kullanıldığı düşünülen dokuma, Yörüklerin yalın dünyasından sarayların görkemli ve şatafatlı ortamına yolculuk yaparken kentlinin, kasabalının evinde de epeyi oyalanmıştır. Kimi zaman Yörüklerin yere serip, çevresini bezediği en önemli yaşam ögesi, yatağı, yorganı, kent evinde bir döşeme eşyası, başköşedeki sedirin yaygısı, yol halısı, duvar bezemesi, karyola ya da masa örtüsü, köşe ya da sırt minderi, genç kız çeyizinin baş eşyası, Müslüman kişinin namaz kıldığı seccade oldu. Avrupa’da kral ve prenslerin sarayları, soyluların şatoları kadar burjuvaların, seçkinlerin evlerini de bezedi. Anadolu’da ölen kişinin arzusu üzerine son yolculuğunda salın(tabutun) üzerine serilip arkasından camiye bağışlandı. Batı’da özellikle Macaristan’da geleneksel cenaze törenlerinde cenazenin yatırıldığı peykenin üzerine serildi. Camiler kadar ikonalarla birlikte kiliseleri bezedi ya da kutsal masanın üstüne konularak yüceltilirdi³.

Transilvanya’da ise dindar ailelerin bağışları sayesinde Protestan kiliselerin demirbaşına katıldı. Öyle zaman oldu ki beşikten mezara Anadolu insanının kullandığı bu yaygı tabloları Hz. İsa’ya da beşik oldu. Asırlar boyu bir diplomatik hediye görevini üstlendi. Padişahların kılıç kuşanma ya da karşılama törenlerinde sıkça kullanıldı. Sergi ve fuarların öncelikli ürünü oldu. Ulusal bayram kutlamalarında zafer taklarını (kemerleri) süsledi, araçlara örtüldü, bina cephelerine asıldı, kürsüler ve tiyatro sahnelerinin etrafına kaplandı⁴.



Şekil 6: Atatürk ve komutanlar Ankara’da bir törende.

Hüseyin, Alantar, Halı Ülkesi Türkiye.

Yerine göre dönemin modası ya da toplumsal davranışları belgeledi. Sünnet, loğusa yataklarının duvarlarını süslemeye kullanıldı. Köyde kasabada güreş minderi oldu, spor sarayında ise minderlerin kenarlarına serilerek bir reklam nesnesi yerine geçti.

³ Hüseyin Alantar, **Bir Kültürün Dokunuşu**, (İstanbul: Sentez Yayıncılık, 2006), s.13.

⁴ Alantar, age, s.13.

Halının işlevsel özellikleri bu kadarla da bitmez. İnsan yaşamında bu kadar işlev ve görevi yüklenen başka bir eşyayı bulmak zor olsa gerek.

Günümüzde dokumaların bu anlam derinliği göz ardı edilerek mesele kompozisyon ilkelerine indirgenmiştir. Dünya pazarındaki el dokuma payımız her geçen gün düşmektedir. Bunun sebepleri nelerdir, neler yapılabilir? Sorularının cevabı aranacaktır. Öncelikle Halı kilim araştırmalarında kullanılan yöntem üzerinde durulacaktır. Anonim Türk dokuma estetiğini oluşturan yapı ortaya konulmadığı gibi anlaşılamamış denilebilir. Bir sanat bakış açısı ile dokumalarımız değerlendirilebilir mi? Tasarım ve renk özellikleri nelerdir ve nasıl olmalıdır sorularına cevap aranmaya çalışılacaktır. Yapılan çalışmalar incelendiğinde bunların birçoğunun özü anlamaktan ziyade şekle bağlı kalındığı görülecektir. Dokuma araştırmalarında teknik özellikler ve sonradan uydurulmuş motif adlarının ötesine geçilemediği görülecektir. Çalışmalar kataloglamanın ötesine geçememiştir.

1.4. Araştırmanın Yöntemi ve Önemi

Literatür taraması, kütüphane çalışması, tasarımcılarla görüşmeler, müze araştırmaları, alan araştırmaları yöntemleri incelenecektir.

Sanatın kendi şekil dili içinde her şeyin görünen ve bilinen bir anlamı olduğu gibi, gizemli ve ikinci dereceden çağrışımlar yapan anlamları da vardır. Göstergebilim, bir sembolün hangi tür anlamlar içerdiğini incelemekte ve gizemlerini ortaya çıkarmaktadır. Anadolu Türk Halı ve Kilimlerini sadece şekil olarak incelemenin yanında içerdiği sembollerin, göstergebilim açısından çözümlenmesi, tasarım ve renk özelliklerinin tespit edilmesi önem arz etmektedir.

Türk dokuyucusu, sosyal oluşumunu, geleneğini, taşıdığı oymağın imlerini, çevresinden aldığı ve güzel gördüğü her bir olayı ya da objeyi yaşadığı coğrafyanın boyalarıyla renklendirerek sembolize etmiş, sadeleştirmiş ve estetiğinde yoğurarak dokumuştur. Bu yönüyle halı ve kilimlerde karakterize olmuş motifler ve renkler, onu dokuyan insanın ve sosyo- ekonomik kültürünün bir aracı gibidir⁵.

Türk göçü güzergâhı izlendiğinde Orta Asya ve Anadolu paralelinde kuzey yarım küreye düşen uçsuz bucaksız yaylalar, Türk estetiğine ait çok özel bir kültür mirasını, “halı ve düz dokumalarını” yazılı tarih gibi sürekli biçimde üretti.

⁵ Fahrettin Kayıpmaz, Uluslararası Halı Pazarında Türk Halıcığının Konumu Paneli, Ankara Park Otel, 2006.

İhtiyaçların karşılanması ve ticari bir ürün olmasının ötesinde Türk el dokumaları binlerce yıllık Türk kültürünün birikimidir. Bu sebeple dokumalara sadece bir yaygı olarak bakamayız. Aynı zamanda etnografik ve kültürel özelliklerinin tespit edilmesi dokumaların anlaşılması noktasında önemli olacaktır.

Dokumaların tespiti, analizi, tasarım özelliklerinin belirlenmesi geleceğe taşınmada önemli bir konudur. Kullanılan motifler, göstergebilim açısından önemi, anlamları, vermek istediği mesaj, tasarım ilkeleri ve bugüne uygun tasarımların temel dinamiklerinin ortaya konulması önemli bir konudur. Bunu yapabilmek için geçmiş birikimlerden faydalanmak önceliğimiz olmalıdır.

Günümüze değin yapılan çalışmalar incelendiğinde bu çalışmaların biçim analizinden öteye gidemediği tespit edilmiştir. Dokumaların kalite, malzeme özellikleri, renkleri ve motifleri isim olarak belirtilmiş ve betimlemeye çalışılmıştır. Konu derinlemesine araştırıldığında ciddi bir “giriş” kitabı bile bulunmamaktadır. Dokumaları bir sanat eseri olarak incelemek istediğimizde kullanmamız gereken yöntemler neler olmalıdır sorusundan yola çıkarak dokumaların eser olarak analiz edilmesinde sanat eseri analiz yöntemleri ve Erwin Panofsky’nin “Biçimsel, ikonografik ve ikonolojik Sanat Eleştirisi” yöntemini esas aldık. Bu şekilde önce biçim analizi, sonra ise ikonografik ve ikonolojik analizler yaparak konuyu değerlendirmeye çalıştık.

1.5.Sınırlılıklar

Araştırmada sembollerin analizleri göstergebilim çözümleme yöntemleri ile sınırlandırılmıştır. Ayrıca yöresel özelliklerin ötesinde genel bir sınırlama ile Türk halı ve kilimlerinin tasarım ve renk özellikleri sorgulanacaktır. Bu çalışmada yapılmak istenen bir halı veya kilim yöresinin resimsel incelemesinin ötesinde genel bir araştırma yöntemi veya farklı bir bakış açısı nasıl oluşturulabilir sorusuna cevap aramaktır.

Yıllardır geleneksel dokumaların yeri ve konumu belirlenememiştir. Konu başlığından sanki bütün bir Anadolu Türk halı ve kilimlerinin teker-teker analiz edilmesi anlaşılmalıdır. Biz dokumayı bir eser olarak görebilir miyiz sorusunun cevabını aramak bizi daha doğru bir bakış açısına götürebilir.

Genel analiz yöntemi belirlendikten sonra konunun açıklanması için 14-15. Hayvan figürlü Anadolu Türk halıları analiz edilerek yeni bir model oluşturulmaya çalışılacaktır.

1.6.Tanımlar

1.6.1. Geleneksel Türk Sanatı:

Her toplum güzelini, kendinde var olan geleneklerinin, inancının, milli zevk ve ölçüleri ile benimser ve anlamlandırır. Bu farklılık o toplumun yaşadığı coğrafyadan ve kültürden kaynaklanır, yaşadığı süreçte kazandığı bilgiler ve kurduğu medeniyetler sayesinde olgunlaşır.

Türk toplumunun sanat zevkini, estetik anlayışını, sanatın günlük yaşamdaki yerini, en iyi yansıtan alanlardan biri de geleneksel sanatlardır. Türk Sanat geleneklerinin özünü koruyan, maziden günümüze Türk kültürünün devamını sağlayan ve Türk kimliğini çizen gelenekli sanatlarımızı derinlemesine incelemek, temelinde yatan felsefeyi ve bunun çizgilere, şekillere yansımaları anlamak ve anlatmak, bir manada kendimizi anlamak, millî kimliğimizi tanımak ve tanıtmaktır. Çünkü bir milletin tarihi yaşadığı hayattır. Kültürü ise, kendi tarihi içinde yaşarken edinmiş olduğu inanç ve davranış biçimidir. Bu kültür, sahip olduğu gelenekler ile nesilden-nesile aktarılır.

Gelenekler aynı zamanda ait olduğu milletlerin kimliğini belirler. İşte bu nedenle geleneksel sanatlar, millî kültürümüzün temel taşlarından biridir⁶.

Geleneksel veya diğer bir tanımlamayla gelenekli günümüzde yeniden önem kazanan, günlük ihtiyaçların karşılanması için yapılan süsleme, dekorasyon ve kullanmak amacıyla yapılan işler olarak tanımlanabilir. Gündelik hayatta kullanılan el sanatları, günümüzde geleneksel amaçlarının dışında, toplumun genelinde uluslararası pazarda talep gören, bundan dolayı da hızlı bir değişim sürecine girmiş ve “ekonomik mal” olarak değerlendirilen ürünler konumuna geçmiştir denilebilir.

Hakikat bilgisinin arayışında olan öznenin bu bilginin nesnesi ile karşılaştığı ve etkileşime girdiği vasatı, ‘gelenek’ oluşturmaktadır. Köken olarak Latince tradere kökünden türetilmiş olan gelenek (tradition) sözcüğü, bir öğretinin başkalarına

⁶ İnci Ayan Birol, “Geleneksel Sanatların Eğitimdeki Yeri ve Önemi” **Türkiye’deki El Sanatları Geleneği ve Çağdaş sanatlar içindeki Yeri Sempozyumu Bildirileri**, (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1997), s.22.

iletilmesi ya da bir bilginin kuşaklar arası aktarımı gibi anlamlar içermektedir⁷. Titus (İbrahim) Burckhardt, modern dönemde unutulmuş ya da göz ardı edilen bu Geleneğe dönmeyi, insanlığın tarihinde yaşadığı normal durumuna kavuşması olarak değerlendirmektedir⁸.

Moderni anlayıp eser ortaya koymak bir bakıma geleneksel olanı yeniden yorumlamaktır. Kutsal olan her şey geleneğe dayanır. Modernite Rönesans'tan bugüne, içinden çıktığı geleneği yıkan ve kendi içinde tanımlayıcı bir gelenek biçimi tutmayan akışa sahiptir⁹.

Bu nokta hep tartışılmalıdır. Bir görüş geleneksel olan formların aynen tekrarlanması gerektiğini, bozulmamasını ve korunmasını belirtirken diğer görüş ise geleneksel formlardan ve kavramlardan tamamen uzaklaşılması gerektiğini savunur.

Modernlik ve gelenek kavramı zaman boyutunda ele alındığında, bugünün gerisinde kalan her şeyi geleneksellik kapsamında incelemek gerekir. Bu durumda, her sanat yapısı döneminde modernidir. Ancak, kendi gerisinde kalan donmuş kalıpları sürdürmekteyse ve geleceğe yönelik bir kaygı taşımıyorsa, o yapıtı modern olarak nitelendirebilmek de mümkün değildir¹⁰. Gelenek ve Geleneksel Türk Sanatı kavramları geçmişten günümüze hep kısır tartışmaların içinde değerlendirilmeye çalışılmıştır. Geçmişte olan ne varsa kötüdür anlayışı ve ne varsa geçmişte var düşüncesi içinde kavramlar gerçek anlamını bulamamıştır.

“Geleneksel Sanat” dediğimiz kavramla ilişkilerimiz maalesef çok problemlidir. Hatta problemin ötesinde bir durumla karşı karşıyayız. “Bizim” dediğimiz, aslında artık bizim olmayan, dışına ve uzağına düştüğümüz bir sanattır. Bu kültüre sahiplenilenlerin bile ona ne kadar sahip oldukları ve anladıkları tartışılabilir. Kendi geleneksel sanatımızı yabancılar gibi öğrenmek zorunda kaldık yıllardır. Bu öğrenme sürecinde kullandığımız araçlar, kavramlar ve terminoloji de yabancı. Dolayısıyla geçmişte kalan ve bizim olduğunu varsaydığımız sanatı öğrenirken aslında onu farkında olmadan oryantalistler gibi yorumlayıp, çarpıttık. Elimizdeki kapıyı açacak

⁷ Raymond Williams, Keywords, London 1976, s.268.

⁸ Hüseyin Yılmaz, Yitik Hikmetin Kapıları -Mevlânâ ve Ezeli Hikmet, İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi Journal of the Human and Social Science Researches, Cilt:3, S:2, 2015, s.219.

⁹ Anthony Giddens, **Modernliğin Sonuçları**, (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, Raymond, Williams, Keywords, London, 1976), s.28.

¹⁰ Mustafa Genç-Vedat Tezcan, Gelenek Ve Yenilik Kavramlarının Felsefi Tartışması Ekseninde Geleneksel Türk Sanatlarını Yeniden Düşünmek, Kalemişi Dergisi, Cilt:3, S:6, 2015, s.147.

olan anahtarları kullanamadık. Sanatımızı, düşünce ve estetik dünyamızı yaratıcı bir gelenek şekillendirmediği onu sonradan öğrendiğimiz için, yaptığımızda bir çeşit oryantalizmdir denilebilir¹¹. Geçmiş birikimi anlamadığımız için bugünü değerlendirmede kullanmadık denilebilir.

Gelenek bugün geçmişi tekrarlamak olarak anlaşılmaktadır. Oysa sürekli geçmiş tekrarlanarak geleneğe bağlı üretimler gerçekleştirilemez. Geçmişteki mimari tekniklerle bina yapan mimar veya aruz vezniyle şiir yazan bir şair geleneksel değerleri anlamış olabilir mi? Gelenek zahmetsiz bir şekilde bize ulaşan bir miras değil ciddi entelektüel çabalar gerektiren bir uğraştır.

Türk sanatında gelenek kavramından anlaşılan genellikle halk kültüründen olan motiflerin eserlerde kullanılması şeklindedir. Sanatın ruhu ve özü değerlendirilmeden geçmiş döneme ait motifin günümüz tasarımlarında yer alması, bırakın o dönemi yansıtmayı tasarımı ve geleneği anlamadığımızın bir göstergesi olmuştur çoğu zaman. Bugün yapılan eserler geçmiş dönemlerin, ekollerin, üslupların tekrarı veya onların birleştirilmesinden oluşmaktadır.

Geleneksel sanatın herhangi bir alanında yeni yapılan örnekler incelendiğinde, geleneğin dejenere edilmesi korkusu ya da yanlış yorumlanması endişesi ile tekrarları aşamadığı görülür. Bugün geleneksel üretim sürecinde farklı yaklaşımlar mevcuttur. İlki geleneksel motif ve kalıpların hiç değiştirilmeden aynen kullanılmasıdır. Bir diğer yaklaşım ise geleneksel anlayışın tamamen reddedilip bugüne özgü sanat anlayışı ile yapılmasıdır¹².

Geleneksel sanatı hep biz vurgusu üzerinden değerlendirdik. Peki, “biz” dediğimizde kastettiğimiz neydi. Çünkü herkesin bizi farklıydı. Durum böyle olunca sanatımızdaki güzelin evrenselle bağlantısını da kuramadık. Sanatın bizi güzelliğin kaynağına götüren yollardan biri olduğunu unuttuk sanki. Geleneksel sanat bu anlayış içinde değerlendirilmediğinden mesele bir ideoloji sorunu olarak gündemdeki yerini koruyarak asıl anlamamız gereken konuları unuttuk diyebiliriz.

1.6.2. El Sanatı Ürünü:

Geleneksel Türk Sanatı ürünler başlangıcında yerel özellikler taşıyan, insanların geçim kaynaklarının yan ürünleri ve çevrede bulunan doğal malzemelerle yapılan

¹¹ Mustafa Genç-Vedat Tezcan, Gelenek Ve Yenilik Kavramlarının Felsefi Tartışması Ekseninde Geleneksel Türk Sanatlarını Yeniden Düşünmek, Kalemişi Dergisi, Cilt:3, S:6, 2015, s.148.

¹² Genç-Tezcan, age, s.149.

büyüklerden öğrenilen teknikle usta-çırak ilişkisine bağlı olarak üretilen toplumun kültürünü, gelenek ve göreneklerini yansıtan, ihtiyaçlar için yapılan ürünlerdir. Talep gördükten sonra ticari amaçla da yapılmışlar. Önceleri yerel amaçlarla yapılsalar da daha sonra evrensel boyuta ulaşmışlardır. Bakırı şekillendiren, ipi ilmek-ilmek halı yapan ağacı, seramiği güzelleştiren, su üstüne yazı yazan, minyatürüyle, tezhibiyle, oyasıyla geçmişi günümüze bağlayan ve geleceğe taşıyan bu eller bizden önce yaşayan atalarımızın ve hükümler oldukları bölgelerdeki toplumların kültürünü uyumlu bir şekilde birleştirebilmişlerdir.

Geleneksel sanatlar ait olduğu milletin varlığının ve kültür seviyesinin bir ifade biçimidir. Her millet, kendi klasiklerine sıkı sıkıya bağlı olmakla gurur duymaktadır. Paul Klee'nin işaret ettiği gibi "Görünmeyeni görünür kılma" anlayışı batı sanatıyla gelenekli sanatların kesiştiği noktadır. Kendine özgü üretim yöntemi ile yapılan ve yapım aşamasında yoğun makine kullanımı olmayan, gerektiğinde basit araçlar kullanılarak üretilen, bu süreçte kullanılan hammaddeler standart olsa bile standart üretim olmayan, birbirine benzemeyen, farklı ünik ürünler olarak tanımlanabilir. Atölye üretimlerinde bile olsa aynı deseni dokuyan iki farklı kişinin yaptığı dokuma birbirinin aynı olmayabilir. Atölye üretimine geçildiğinde aynı desen farklı yöntemlerle çoğaltılarak üretimleri gerçekleştirilmiştir. Aynı malzeme ve deseni dokuyan kişi aynı bile olsa yapılan dokumanın aynı olmadığı görülebilecektir.

1.6.3.El Sanatı Üretimi:

Geleneksel teknik ve estetik bilgi, el becerisi ve iyi işçiliğe sahip orijinal dayanıklı üretimlerdir. Geleneğin herhangi bir çağ ile hiçbir ilgisi yoktur. Yapımında kullanılan teknik, yapılan yer, malzemelere göre farklılıklar gösterir. Öğrenim ve öğretimi usta-çırak ilişkisine dayanır. Atölyede olabildiği gibi evde büyüklerden de öğrenilebilir. Üretiminde kullanılan malzemeler standart değildir. Standart olsa bile ortaya çıkan eserler standart olmayacaktır. Üretim sürecini coğrafya, geçim kaynakları, geleneksel kültür, mimari yapı, bitki örtüsü ve büyüklerden kazanılan teknik belirler. Dokumalarımızdaki yöresel çeşitliliğin ardında yatan sebeplerden biri de bahsettiğimiz özelliklerdir.

1.6.4. Tasarım

Tarihten günümüze insan, içinde bulunduğu coğrafi, tarihi ve kültürel yapıya bağlı olarak, çevresinde bulduğu malzemelerle yaptığı tüm üretimlerde güzeli arar. Becerisini oluşturan sosyal ve kültürel etkilerle oluşturduğu kişilikle üretimlerde yaşantısına, duygularına ve düşüncelerine hitap eden ifadeler ve izler arar. Sonrasında “Güzel”, “İyi” ya da “Kötü” olarak duygu ve düşüncelerini belirtir. Bir müzik parçası dinlediğinde, bir şiir okuduğunda, bir film izlediğinde ya da bir resme baktığında beğenir, eleştirir, duygulanır ve “Güzel” olarak ifade edilen estetik bir tanımlamada bulunur. Bu tanımlamaları yaparken kendine göre bir tasarım oluşturur. Kendi hayatında yaptığı gibi kullandığı eşyalarda da tasarım ve ölçülerini kullanır.

Tasarım, insan ihtiyaçlarını karşılamayı amaçlayan, genel görünüm, fonksiyonellik, teknoloji üretim gibi yüksek düzeyde yenilik getiren özelliklere sahiptir. Karmaşık gibi görünebilir ama özünde disiplinli bir olgudur. Dilimize dizayn, dizayn etmek, ve tasarım olarak yerleşen bu kelime aslında Latince “ignore” kökünden gelmektedir. İşaret etmek, planlamak, resmetmek, bir model veya şekil vermek anlamlarının karşılığı olarak kullanılır. Tasarımın özünde; amaç, bilinç, özgünlük, kendine özgü teknik bilgi ve yaratıcılık bulunur¹³. Tasarım ayrıca zihinde tasarlanan şekil ve tasavvur anlamına gelmektedir. Bir projenin, bir eserin zihinde düşünülen hali olarak da tanımlanabilir¹⁴.

Bir başka tanıma göre de yaratıcılığı ve problem çözümünün her ikisini de bünyesinde barındıran bir süreçtir. İstenilen amaca cevap veren bir düşünceyi ifade eder. Anlaşılabilir bir bütünün parçalarının organizasyonudur. Belli bir amaca hizmet etmesi için, malzeme ve biçimden oluşan bir bütündür¹⁵.

Tasarımı bir dokuma için değerlendirdiğimizde ise dokumanın algılanan biçimi, motif, kompozisyon ve renklerinin anlamlandırılıp yorumlanması, bu nesnenin tasarlanması sürecinde hangi etkenlerin rol aldığını saptamak demektir. Bu nedenle, burada dokuma öncesine özgü bir tasarım evresinden söz etmek gerekir. Bu süreci belirleyen farklı nitelikteki etkenlerin başında kültürel, estetik, tarihi, ekonomik özellikler gelir. Her halıya özgü tasarımın tarihsel yönü, diğer halılar için bir başvuru kaynağı oluşturur.

¹³Nurgül İnan, *Bilgisayar Destekli Tasarım Sürecinde Disiplinler Arası Uyumlu Tasarım Olanaklarının Araştırılması*, Gazi Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara, 2006, s.19.

¹⁴Hulusi Güngör, **Temel Tasar (Basic Design)**, (İstanbul: Yem Yayınları, 2005), s.5.

¹⁵Nesrin Önlü, *Bilgisayar Destekli Tasarım*, (İstanbul: Evsiad, 2002), s.20.

Halı ve kilimleri dokuyanların hiçbir estetik eğitim almamaları hayretle belirtilse de aslında yaşam tarzlarına bakıldığında Yörük yaşamının estetik unsurların oluşmasında ne kadar önemli olduğu anlaşılabilir.

1.6.5. Sembol

Simge yoluyla bir kavramın uzlaşım sal olarak betimlenmesidir; düşüncenin, niteliğin, nesnenin, niceliğin vb. kavramların ruhsalimsel ve düşün bilimsel açıdan, tüm kavramlar doğaları itibari ile simgesel olup, betimlemeleri simgesel anlam yüklenmiş yapay belirtilerdir denilebilir. Bu tanımda ise nesnenin genellikle ortak veya genel düşünceler olduğuna vurgu yapılmaktadır. Sözcükler, İşaretler, Mors Alfabesi¹⁶. Bu noktada dokumalarda kullanılan motiflerin bir sembolik anlamı var mıdır, Motifler birer sembol olabilir mi? Sembol ise bunların yorumlamalarını nasıl yapabiliriz.



Şekil 7: Kandil motifi

Mustafa GENÇ Fotoğraf Arşivi, Sakarya 2016.

1.7.Yöntem ve Teknikler

Bu araştırmada literatür araştırması, alan araştırması, görüşme ve doküman analizi gibi veri toplama tekniklerinin kullanıldığı nitel araştırma yönteminden yararlanılmıştır. Bu bağlamda nitel verileri elde etmek için araştırma sürecinde, literatür tarama, doküman inceleme, alan araştırması ve görüşme yöntemi

¹⁶ Mehmet Rifat, **Açıklamalı Göstergebilim Sözlüğü**, (Ankara: İş Bankası Yayınları, 2013), 207.

uygulanmıştır ¹⁷. Ayrıca karşılaştırılmaların yapılabilmesi için sanat eseri analiz yöntemlerinden, Erwin Panofsky'nin “Biçimsel, ikonografik ve ikonolojik Sanat Eleştirisi” sisteminden, renk ölçümlerinde (Image Color Extract) ve karşılaştırma yönteminden faydalanılmıştır.

1.7.1.Evren ve örneklem

Araştırma sırasında Anadolu Türk halı ve kilimlerinin motif ve renk özellikleri resimsel açıdan incelenmiştir. Öncelikle konu genel olarak ele alınmış ama verilen örneklerin analizleri 14-15. Yüzyıl Hayvan Figürlü Türk Halıları üzerinden değerlendirilecektir. Çalışmada dokumaları oluşturan motif ve renklerin kullanım farklılıkları, yakıştırılan anlamları ve yörelere göre gösterdikleri değişiklikler değerlendirilmeye çalışılacaktır.

1.2. Kavramsal Çerçeve Ve İlgili Araştırmalar

1.2.1. Motiflerin Çözümlemesi Ve Göstergebilim

Dokumalarda kullanılan birimler motif, yanış, nakış, gibi dokundukları yöreye veya yapanlara göre farklı isimler alırlar. Türk dokumalarında kullanılan motifler anlamlı ve geleneksel yöntemlerle sembolize edilmiştir. Yörük dokuyucusu kendisini, çevresini, mutluluğunu, acılarını, geçmiş olaylarını veya hayallerini sembolik değerler yükleyerek dokumasına aktarmıştır. Dokumalardaki yanışlar, onun tasarladığı ve dokumasına aktarmayı düşündüğü olayın, nesnenin sembolik karşılıkları olabilirler.

Dokumaların diğer bir özelliği de anlatılmak istenen hikâyenin veya öykünün, halı ve kilimlerdeki stilizasyonudur. Objelere yüklenmiş sembolik anlatımlar halı ve kilimlerde bir de stilize edilerek uygulanırlar. Dokuma tekniğinden gelen kolaylıklarla da formlar gerçeğinin sadece hatırlanması istenircesine stilize edilirler. Böylece anlatılacak her konu, verilmek istenen mesaj, halı ve kilimde hem vardır, hem gizlidir, hem anlayanın dilindedir.

Dokuma ve diğer kültür ürünleri genelde iki nedenle yapılırlar. İlki işlevselliktir yani gündelik hayatta kullanılan her nesne bir ya da birkaç fonksiyon için üretilir. Her farklı fonksiyon onun değişik bir biçim almasına neden olur. Tarih boyunca

¹⁷Ali Yıldırım-Hasan Şimşek, *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*, (Ankara: Seçkin Yay. 2000), s.18.

dokumalarda görülen çeşitli biçimler onun kullanım zenginliğinden kaynaklanır. Bu çeşitlilik içerisinde ortaya çıkan kullanım kişisel bir istekten çok, topluma özgü bir ihtiyaç, beğeni ve seçimden geçer. Dokumayı yapan anlayış sadece kullanımı düşünseydi yapılan dokumaların sadece tek renk ve aynı malzeme ile yapılması yeterli olurdu. Yapılan dokumalar incelendiğinde ise çok zengin bir renk ve yanlış zenginliği kullanım kadar estetik kriterlerin düşünülerek dokunduğunun göstergesidir.

Dokumalarda kullanılan motif ve renkler aynı zamanda dönemsel özelliklerin belirlenmesinde dönemin toplumsal ve sosyal olaylarının karşılaştırılmasında kullanılabilir.



Şekil 8: Çadırdaki çuvallar

Mustafa GENÇ Fotoğraf Arşivi, Akseki, 2012.

Birçok dokuma örneğinde görüldüğü gibi halı ve kilimler renksiz ve desensiz dokunabilirdi. Elimizdeki dokuma örnekleri gösteriyor ki bunun böyle olması düşünülmemiştir. Çözgü ve atkı ve düğümlerle yapılan yaygıların dokuma süreci

boyunca, motif oluşturma sürecince, aynı anda yürütülerek genişleyen alan bezenmiş ve yüzey olarak ortaya çıkmıştır¹⁸.

Dokumalardaki farklı biçimlenmelerin sınırını aşan bezeme sürecini oluşturur. Bilindiği gibi gündelik hayatta kullanılan bir kültür ürününü bezemek demek ona estetik bir boyut eklemek anlamına gelir¹⁹.

Dokumalar Türk toplum hayatını bütünleyen bir uğraş olarak görüldüğünde gerçek tarihsel anlamını kazanır. Değişik dönemlerde yapılan dokuma biçimleri, sergilediği renk dünyası ve zengin tasarımlarıyla çeşitli duyarlılıkları yansıtmışlardır. Bu duyarlılıkların Türk kültür tarihinin değişim süreci içinde farklı aşamalardan geçtiğini saptayabiliyoruz. Dokumalara sinmiş kültürel değerlerin içinde, uzun süreli değişimler, çeşitli eğilimler, beğeniler ve tatların yer aldığını görüyoruz. Bunlardan bir bölümü yenileriyle birlikte günümüz dokumalarında da yaşamayı sürdürüyorlar²⁰. Bu kültürel süreklilik takip edildiğinde motiflerin gerçek anlamlarına ulaşabiliriz.

İlk insandan itibaren dış dünya ve kendi iç dünyası ile iletişim kurmak için ses, biçim ve işaretler kullanmaya başlayan insan, gösterge adı verilen sembolleri de geliştirmeye başlamıştır. İnsan bir anlamlar evreninde yaşamaktadır.

Her şeyin, insan için içerdiği düz ve yan anlamları vardır. İnsanın insanlar ve insan dışındaki varlıklarla kurduğu iletişim bu anlamları çözümlemesiyle gerçekleşir. İnsanlar, gördükleri ve hayal ettikleri, zihinlerindeki kavramları ifade etmek için ortak bir bilinç geliştirmişlerdir. Fenomen olarak da adlandırılan, görünen veya bilinç tarafından görülen bu kavramlar, insanlarda algılama ve yorumlama imkanlarını da birlikte geliştirmiştir. Evrendeki ve doğadaki hayret verici olaylar, İlahi göstergeler olarak görülmüş ve somuttan soyuta doğru geliştirilen sembollerle, gösterge kavramı da genişletilebilir²¹.

Göstergebilim alanı ve sınırları tam olarak tanımlanmamış bir bilim olup pek çok bilimin alanıyla ilişkilendirilmektedir. Ancak çıkış noktası dilbilim ve mantık gibi

¹⁸ Selçuk Mülayim, “Tanımsız Figürlerin İkonografisi”, **Türk Soylu Halkların Halı, Kilim ve Cicim Sanatı Uluslararası Bilgi Şöleni Bildirileri**, (Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Kongre ve Sempozyum Bildirileri Dizisi:11, 1998), s.216.

¹⁹ Doğan Kuban, **Türk ve İslam Sanatı Üzerine Denemeler**, (İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, Kanaat Matbaası, 1995), s.254.

²⁰ Kuban, age, s.252.

²¹ Önal Sayın, **Göstergebilim ve Sosyoloji**, (Ankara: Anı Yayınları, 2014), s.16.

alanlar olduğu için edebiyat, sinema, plastik sanatlar gibi alanlarda da etkin ve uygulanabilir bir analiz biçimidir.

“Göstergebilim, bir inceleme yöntemi olduğundan onun da belli bazı ilkeleri vardır. Bunların başında nesnellik gelir. Hatta toplum ve insan bilimlerine nesnellik ilkesini göstergebilimin getirdiği söylenir”²². Bu noktada dokumalarda kullanılan motifleri gösterge bilimin konusu olarak nasıl inceleyebiliriz sorusuna cevap arayabiliriz.

Göstergebilim, işitsel, şekil, devinimsel dizgilere; resim, grafik, sinema, tiyatro, fotoğraf, mimari, gibi çeşitli sanat etkinliklerine, toplumsal ilişkileri düzenleyen kurallara, davranış biçimlerine kadar geniş bir alanı kapsar²³.

Göstergebilim, en yalın tanımıyla, gösterge dizgelerinin işleyişini bilimsel bir yöntemle inceler ve betimler. Konuşma dili ve trafik işaretleri gibi yalın dizgelerdeki göstergelerin ne anlama geldiğini dilbilimden kaynaklanan ve gözleme dayanan bir yöntemle betimlemek, göstergebilimin köken anlamını (göstergelerin bilimsel incelemesi) karşılar. Bu yaklaşım biçimi de **bildirişim göstergebilimi** olarak adlandırılır²⁴.

Göstergebilime göstergeleri inceleyen bilim dalı, bir de anlamsal üretim olgusunu araştıran ve yeniden yapılandıran, bu amaçla da bilim kuramsal, yöntem bilimsel ve betimsel açıdan kendini kuran bir bilimsel yaklaşım anlamını da eklersek **semiyotik**’i betimlemiş oluruz. Bu ikinci yaklaşım da **anlamlama göstergebilimi** olarak tanımlanabilir²⁵.

1.2.1.Gösterge (Sign)

Kültür dillerinden biri olan simgeler, yaşam biçimi, çevre şartlarına göre oluşan biçime dayalı sanatın kaynağı olmuşlardır. Halkbilim ve motif betimleme çalışmalarında çok önemli yeri olan bu sembolik biçimler, yer aldığı toplumun değeri olduğu kadar aynı zamanda kimlik göstergeleridir. Simgeler çeşitli şekillerde yaşayarak günümüze ulaşmış ve anlamlandırmada değerlendirilmişlerdir.

Gösterge, kendisi dışında bir şeyi temsil eden ve farklı anlamları içeren işaretlerdir. İnsanlar arasında veya insanın insan dışındaki varlıklarla iletişimi sırasında

²² Fatma Erkman Akerson, **Göstergebilime Giriş**,(İstanbul: Multilingual Yayınları. 2006), s.15.

²³ Deniz Bayav, Resimde Göstergebilim, Çocuk Resimlerinin Göstergebilimsel Çözümlemesi, (İstanbul: Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi,2006), s.6.

²⁴ Rifat Mehmet, **Göstergebilimin ABC’si**, (İstanbul:Say Yay. 2009), s.13.

²⁵ Rifat, age, s.15.

kullandığı, düz ve yan anlamlar içeren her türlü biçimi kapsar. Bunlar arasında konuşma dilleri, kelimeler, işaretler, simgeler ve semboller sayılabilir²⁶.

Barthes'de Saussure gibi göstergeyi, bir gösteren ile gösterilenden oluşan bir kavram olarak tanımlar. Gösteren düzlemi, anlatım düzlemini, gösterilen düzlemi ise içerik düzlemini oluşturur²⁷.

Gösterge, tıp biliminden ilahiyata, sibernetikten kutsal kitaplara kadar uzanan, çok geniş bir ilgi alanı olan bir terimdir. Bazı yazar ve dilbilimcilerin çalışmalarında belirti, belirtke, simge, im, ikon, alegori gibi kelimeler de gösterge terimi ile paralel anlamlarda kullanılır²⁸.

Tüm evren bir göstergeler âlemdir. Bütün bilim dalları bu evrendeki farklı göstergeleri tanımlar, sınıflandırır ve anlamını çözmeye çalışır. Bütün bilim dallarının geliştirdiği ölçü aletleri ve ölçü birimleri aslında birer göstergedir veya göstergeleri ölçmeye yarayan analiz araçlarıdır²⁹.

Türkler Anadolu'ya göç ettiklerinde, Orta Asya'daki gibi boy, oymak veya cemaatler halindeki yaşantılarını sürdürmeye çalışmışlardır. Çeşitli inanç sistemlerinden sonra Müslümanlığı kabul etmiş, bu geçiş incelendiğinde Anadolu'da hala eski inanmaların, mitolojilerin izleri olan sembollerin, motiflerin eski inançlarına dayalı anlamları ve izleri, günümüzde salt süslemeye dönüşerek halk arasında yaşamını sürdürmektedir. Süslemede temel unsur, tema motifler ve renklerdir. Anadolu'da motifler; im, yanış, nağış, nakış gibi Yörük grubunun yaşadığı yere göre değişik isimler almaktadır. Diğer önemli bir öge ise renklerdir. Türk kültürünün içinde değişik anlatımlara ve anlamlara sahip olsa da asıl rengin belirleyici unsuru coğrafyada ki bitki örtüsünün çeşitliliğidir denilebilir.

²⁶ Jean Claude Coquet, S.Öztürk Kasar, Söylem Göstergebilim ve Çeviri, (İstanbul: Yıldız Teknik Ü. Yay. 2003), s.133.

²⁷ Roland Barthes, **Göstergebilimsel Serüven**, Çev. Mehmet Rifat, (İstanbul: Y.K.Y.7.Bs. 2014, 2014), s.737.

²⁸ Barthes, 2014, s. 44-47.

²⁹ Rifat, Mehmet, **Göstergebilimin ABC'si**, (İstanbul: Say Yay. 2009), s.11.



Şekil 9: Kurtağzı motifi.

Mustafa GENÇ Fotoğraf Arşivi, Kosova 2009.

Gösterge (sign), insan zihninde ve kavramlar dünyasında var olan her olgunun, ses veya biçim simgeleriyle ifade edilmesinden ortaya çıkan işaretlerin bütünüdür. İlk insandan itibaren geliştirilen her türlü iletişim biçimi, gerek sesle ve kelimelerle, gerek işaret ve davranış dillleriyle olsun, gösterge kapsamına dahildir. İnsanların aralarındaki sözlü ve yazılı iletişimi inceleyen “dilbilim” ve “iletişim” bilimleri olduğu gibi, göstergeleri inceleyen bir bilim dalı da geliştirilmiştir.

Semiyoloji-göstergebilim, diller, kurallar, belirtgeler gibi göstergeleri ve gösterge dizgelerini inceleyen bilim dalıdır. Ayrıca, dilsel olmayan göstergeleri de incelemeye olanak veren bir inceleme alanıdır³⁰.

Semiyoloji, dilbilim metotları içinde de tanımlanabilir. İnsanların birbirleriyle anlaşmak için kullandıkları ana dilleri veya yabancı diller, davranış dili ve hereketler, jest ve mimikler, sağır ve dilsiz iletişim işaretleri, trafik ve bilgilendirme işaretleri, müzik tarzları ve makamları, resim ve heykel sanatındaki ikonografi ve semboller, sinema ve film içerisindeki simgeler, reklam afişleri, moda, edebiyat, şiir ve romandaki semboller ve işaretler gibi, hemen hemen her alanda göstergeleri inceleyen bir bilim olarak tanımlanabilir³¹.

³⁰ Pierre Guiard, **Göstergebilim**, (Ankara: İmge Kitabevi, 1994), s.18.

³¹ Mehmet Rifat, **XX. Yüzyılda Dilbilim Ve Göstergebilim Kuramları**, 1. (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları 2013), s.113.

Genel olarak Semiyoloji, gösterge alanı içerisinde, “gösteren” ve “gösterilen” adı verilen iki düzlemi inceler. Biri düşünce ve kavramları sembolize eden işaretler, diğeri bu işaretlerin gösterdiği düzanlam ve yananlamlardır.



Şekil 10: Başak motifi.

Mustafa GENÇ Fotoğraf Arşivi, Kosova 2009.

Ferdinand Saussure (1857-1913), Yunanca “semion” (gösterge) sözcüğünden esinlenerek semiyoloji kelimesini kullanmıştır. Dili, düşüncelerin bir ifade biçimi olarak tanımlar. Bu ifade biçimi, yazı veya işaretlerde olduğu gibi, sağır dilsiz alfabesi, askeri işaretler ve dini ritüellerdeki gibi, farklı biçimlerde de birer gösterge olabilir³².

Semiotik kelimesi ise, Charles Sanders Peirce tarafından Amerika’da tanımlanmıştır. Semiyoloji ile semiotik arasında çok fazla fark bulunmamaktadır. Semiyoloji, Avrupa dilbilimi kuramlarının şekillendirdiği, semiotik, Amerika’da davranışçılık ve pragmatizm felsefesiyle uğraşan bir mantıkçının geliştirdiği kavramlardır. Her iki göstergebilimci, doğanın yasalarının göstergeler aracılığıyla daha iyi açıklanabileceği görüşünü taşır. Hem sosyal bilimler, hem de fen bilimleri, göstergeler kullanarak kendi disiplinini geliştirmektedirler. Örneğin elementlerin sembolleri, pi sayısı ve bilimsel formüller gibi³³.

Semiyoloji alanı ve sınırları tam olarak tanımlanmamış bir bilim olup, pek çok bilim alanıyla ilişkilendirilmektedir. Ancak çıkış noktası dilbilim ve mantık olduğu için,

³² Mehmet Rifat, **XX. Yüzyılda Dilbilim Ve Göstergebilim Kuramları**, 2. (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2008), s.235.

³³ Sedat Şahin, **Göstergebilim Ve Tarihsel Gelişimi**, (Ankara: Hacettepe Ü.Yayınları.2014), s.2.

edebiyat, sinema ve plastik sanatlar gibi alanlarda, daha etkin ve uygulanabilir bir analiz biçimidir. Semiyoloji, bilimsel bir inceleme metodudur. Her bilimsel inceleme metodu gibi onun da bazı prensipleri vardır. Nesnellik bu prensiplerin içinde çok önemlidir. Akerson, toplum ve insan bilimlerine nesnellik ilkesini göstergebilimin getirdiğini söyler³⁴.

Semiyoloji, göstergeleri inceleyen bilim dalı anlamı yanı sıra, anlam olgusunu araştıran ve yeniden yapılandıran bir bilimsel yaklaşım olarak ta bakılırsa, anlamlama kuramı olan semiyotik anlaşılmış olur³⁵.

Türkçede göstergebilim kelimesi ile hem semiyoloji hem de semiotik terimleri karşılanmaya çalışılmıştır. Göstergeler artık sosyal hayatın ve teknolojinin her yerinde yer almaktadır. İnsanların kıyafetleri, örneğin takım elbise ve kravat, onların sosyal seviyelerinin göstergesi olduğu gibi, pahalı marka bir araba, saat veya cep telefonu, insanların yaşam seviyelerinin göstergesi olarak görülmektedir.

1.2.2. Yörük

Türk el dokuma kültürünü anlayabilmek için öncelikle onu yapan insanların yaşam tarzlarını iyi analiz etmek gerekir diye düşünüyoruz. Yörük birçok çeviri yayında Nomad karşılığı olarak kullanılır. Oysa Nomad kültürü geleneği, sanatsal üretimi olmayan topluluklara verilen isimdir. Yörük ise konar-göçerdir. Yaylak ve kışlak arasında gider gelir³⁶.

Anadolu’da konargöçer bir yaşam süren ve ekonomileri/üretimleri hayvancılığa dayalı olarak, küçük gruplar halinde yaşayan kimselere “Yörük”, sürdürülen yaşam biçimine ise “Yörüklük” adı verilir. Burada kastedilen bir göçebe hayatı değildir. Batılı kaynaklarda Yörük kelimesi geleneği, kültürü ve sanatı olmayan göçebe topluluklar olarak belirtilse de Türklerde “Yörüklük” bir yaşam biçimidir. Her iki kelimenin yöreden yöreye değişebilen anlamlara geldiği bilinmektedir. Hayvancılığa bağlı olan bu yaşam biçiminde, değişim gösteren hava koşullarının, hayvanları ve dolayısı ile ürünleri etkilememesi için yer değiştirmek bir zorunluluktur. Günümüzde Yörükler yarı yerleşik bir şekilde yaşamaktadırlar. Bu gün her ailenin bir köyde evi bulunmaktadır. Göçebe hayatı yaşayan Yörükler, köylerindeki evlerinde kışın ancak

³⁴ Fatma Akerson, **Göstergebilime Giriş**, (İstanbul: Multilingual Yayıncılık, 2006), s.15.

³⁵ Mehmet Rifat, **Göstergebilimin ABC’si**, (İstanbul: Say Yayınları, 2009), s.15.

³⁶ Atilla Erden, **Günümüz Toros Yörüklerinden İzlenimler; I. Akdeniz Yöresi Türk Toplulukları Sosyo-Kültürel Yapısı(Yörükler) Sempozyumu Bildirileri**, (Ankara: Kültür Bakanlığı Seminer, Kongre Bildirileri, 1994), s.139-141.

dört ay oturabilmektedirler. Yılın geri kalan sekiz ayını dağda davarın (hayvanların) başında çadır hayatı sürdürerek geçirmektedirler.



Şekil 11: Sarıkeçili Yörük göçü.

Mustafa GENÇ Fotoğraf Arşivi, Mayıs, 2016 Karaman.

Göçebelik her ne kadar, “belirli bir yerde sürekli yaşamayan, çeşitli dönemlerde ya da düzenli aralıklarla yer değiştiren toplulukların yaşama biçimi” olarak tanımlanabiliyorsa da, kendi içinde değişik türlerin de belirleyicisi olmuştur. Avcı-toplayıcı göçebeler, hayvancı (otlatıcı) göçebeler, gezginci (ticari) göçebeler gibi böyle bir sınıflama içerisinde Türk topluluklarının yaşam biçimi evcil hayvanlarına otlak bulmak amacı ile kendi sürüleri ile beraber dolaşan, göçebe hayvan besleyiciliği şeklinde bir ekonomik faaliyete dayanmaktadır. Hayvancılığa dayalı sosyo-ekonomik yapı, göçebeliğin yaylak ve kışlaklar arasında yarı yerleşik bir düzende sürdürülmesini gerektirmiştir³⁷. Yörük ve Türkmen’in etnik olarak bir ayrımı yoktur³⁸.

Yörük ismi hakkında en çok kabul gören görüş Nemeth’in “Yürümek” mastarından çıkardığı yaklaşımdır. Anadolu ve Rumeli’de göçebe hayatı yaşayan Türkmenlere

³⁷ Hilmi Dulkadir, **İçel’de Son Yörükler Sarıkeçililer**, (Mersin: İçel Valiliği Yayınları: 3,1997), s.24.

³⁸ Ahmed Refik, **Anadolu’da Türk Aşiretleri(966-1200)**, (İstanbul: Enderun Kitapevi, 1989), s.5.

“Yörük” adı verilmiştir³⁹. Yörük; göçebe, dağlı⁴⁰ çok ve çabuk yürüyen, eskiden yeniçeriye katılan yaya asker⁴¹. Geçimini hayvancılık yaparak sağlayan göçebe Türkmen, Yörük⁴².Yörük adı Anadolu ağızlarında cesur, eli ayağı çabuk anlamındadır⁴³. Anadolu’ya gelip yurt tutan göçebe Oğuz Boylarını (Türkmenleri) ifade eden bir kelimedir⁴⁴.Anadolu’nun birçok yerinde küçükbaş hayvancılıkla uğraşıp yaylak ve kışlak arasında hareket halindeki gruplara Yörük tanımlaması yapılır⁴⁵.

Yörük Anadolu ve Rumeli’de göçebe hayatı yaşayan Türk Kabilelerine verilen umumi bir isimdir. Türkçe yürümek fiilinden türeyip “yürüyen, sefere koşan çadır

³⁹Ermann Artun; Çukurova Yörüklerinin Gelenek ve Göreneklere, **1. Akdeniz Yöresi Türk Toplulukları, Sosyo –Kültürel Yapısı (Yörükler) Sempozyum Bildirileri**, (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1996), s.25-62.

⁴⁰**Derleme Sözlüğü**, Türk Dil Kurumu Yayınları, (Ankara: Türk tarih Kurumu Basımevi, 1979), s.456.

⁴¹ Türkçe Sözlük, Türk Dil Kurumu Yayınları, Türk tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1981.

⁴² Birçok yayında Yörük kelimesinin anlamı üzerine farklı görüşler ileriye sürülmüştür. Prof. Dr. Mehmet ERÖZ Yörükler adlı eserinde Yörük kelimesinin “yürümek” fiilinden türediğini ve Anadolu’ya gelip yurt tutan göçebe Oğuz boylarına Yörük denildiğini savunur. İbrahim GÖKCEN’in görüşüne göre tarım ile uğraşmayan göçebe topluluklarına “Yörük” adı verilir. Osmanlı İmparatorluğu devrinde konargöçer aşiretler ile bu aşiretlerin yaşayış tarzı hakkında "Cemaat" tabiri kullanılmaktadır. Prof. Dr. Faruk SÜMER’in görüşüne göre; Türk, Türkmen, Yörük, Tahtacı, Kızılbaş (Alevi) topluluklarının hepsi Oğuzların (Türkmen Kavminin) torunlarıdır. Ceyhun DEMİRTAŞ’ın görüşüne göre ise Yörük ve Türkmen sözcüğü “Osmanlılar da Selçuklular gibi ilk başlarda göçebe Türklere “Türkmen” adı vermişlerdir. Bilindiği gibi, Türkmen sözcüğü ilk olarak XI. Yüzyılda Müslümanlığı kabul eden Oğuzları, Şamanist göçebeleri Oğuzlardan ayırt edebilmek için Müslüman Türk anlamında kullanılmıştır. Ancak sözcük özellikle Anadolu Selçuklu döneminde aşımaya uğrayarak anlam değiştirmiş ve bir çeşit küfür gibi, onur kırıcı, küçültücü, aşağılayıcı anlamda “Göçebe”, “Göçebe Türk” karşılığında kullanılmaya başlanmıştır. Osmanlılar da aynı biçimde, küçümseyici göçebe Türk anlamında bir süre bu sözcüğü kullanmaya devam etmişler ve daha sonraları bu göçebelerden “Yörük” ya da “Yürük” olarak söz etmeye başlamışlardır. Yürümek fiilinden türetildiği belli olan bu kelimenin tarihte ilk defa ne zaman kullanıldığına dair bir bilgi bulunmamasına karşın hemen hemen tüm tarihi belgelerde Oğuz boyları için sık sık “Türkmen” kelimesi kullanılmış olduğu halde “Yörük” sözcüğüne hiç rastlanılmamıştır. Dolayısı ile Osmanlılarca türetilmiş olması büyük olasılıktır. Nitekim sadece Anadolu’daki ve Rumeli’deki göçer aşiretlere “Yörük” veya “Yürük” denilmektedir. Selahattin ÇETİNTÜRK’ün görüşüne göre ise bütün tetkiklere rağmen Yörük adı altındaki kitlelerin varlığı İbni Bibi ve Düsturname-i Enveri devirlerinden daha uzağa gitmemektedir. Yaygın olan görüşe göre Yörük adı Türklerin kitleler halinde Anadolu’ya gelişlerinden sonra gezici olan halka, yerleşik halk tarafından verilmiştir şeklindedir. **Ayrıntılı bilgi için ayrıca bkz.** Mehmet Eröz, **Yörükler**, TDAV Yayınları, İstanbul, 1991, s. 20., İbrahim, Gökçen, **Saruhan’da Yörük Türkmenler**, Manisa Halkevi Yayınları, s. 9., Faruk Sümer, **Oğuzlar (Türkmenler): Tarihleri-Boy Teşkilatı-Destanları**, TDAV Yayınları, İstanbul, 1992, s. 13-14., Demirtaş Ceyhun, E Yayınları, İstanbul, 1992, s. 1-267., Selahattin Çetintürk, “Osmanlı İmparatorluğunda Yörük Sınıfı ve Hukuki Statüleri”, **AÜDTCF Dergisi**, Ankara, Cilt: 2, Sayı: 1, 1943, s. 106-107. Kısacası Yörükler, yazın yaylada, güzün güzlüklerde, kışın kışıklarda hayvancılık ile uğraşan, büyüklü küçüklü gruplar halinde yaşayan konargöçer Türklere şeklinde tanımlanabilir. **Ayrıntılı bilgi için ayrıca bkz.** Musa Seyirci, “Batı Akdenizde Yörükler”, **Yörükler**, Kültür Bakanlığı Yayını, Ankara, 1996, s. 191–200.

⁴³ Şemseddin Sami, Kamus-ı Türkî s.1560

⁴⁴ Mehmet, Eröz; **Yörükler**, (İstanbul: Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı Yayınları, 1991), s.20

⁴⁵ Mustafa Genç, Silifke Türkmenlerinde Dokuma ve Boyama Özellikleri, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2003, s.17.

halkı” manalarına gelir⁴⁶.Genelde yürümekten geldiği görüşü kabul edilir. Bazı Türk lehçelerinde “Yöğrük” şeklinde geçer⁴⁷.

Yörük etimolojisi ve yaşam tarzının tespiti bize dokumaların yapılma nedenlerini, renk zenginliği, motif özellikleri ve dönemin kültür ve sanat düzeyi hakkında bilgi verebilir.

Yörük, Cengiz yasasında “yasaklı” olarak isimlendirilmiştir. Osmanlı’da ordu ehlinin vergilerini veren, seferlere kendi aile ve hayvanlarıyla katılan göç ve ikamet hakkı hükümdara ait olan asker manasındadır⁴⁸.



Şekil 12: Yörük Yaşamında Göç.

Mustafa GENÇ Fotoğraf Arşivi Mayıs 2016, Karaman.

Yörük ve Türkmen kavramı birçok yörede ve yayında karıştırılan terimler olmuştur. Bizim araştırmalarımızda yerel anlamda tüm Türkmen grupları “Yörük” olarak adlandırılacaktır.

Yörük deyimi iyi, çabuk yürüyen göçebe, Anadolu’nun çadırdan oturan Türkmenleri, bir yerde yerleşmeyen göçebe halkı anlamına gelir. Bunlar Anadolu’ya ve oradan Rumeli’ye yayılmış Türkmen topluluklarıdır. Yaylak ve kışlak arasında gidip gelirken bir yerde üç günden fazla oturamazlar⁴⁹.

⁴⁶ H. Kazım, Kadri, Büyük Türk Lügati, İstanbul,1943, Cilt:4, s.843.

⁴⁷ Tahvatü Al-Zeki yüzyıla Fi’Lügat-it Türkiye, (İstanbul: Çev. Besim, Atalay,1945), s.200.

⁴⁸ Zeki Velidi Toğan, **Umumi Türk Tarihine Giriş**, (İstanbul: 1971), s.45.

⁴⁹ Cevdet Türkay, **Başbakanlık Arşivi Belgelerine Göre Osmanlı İmparatorluğunda Oymak Aşiret ve Cemaatler**, (İstanbul: İşaret Yayınları, Mayıs,2001), s.698

Yörük kelimesinin etnik bir özelliği yoktur. Yörüklük bir yaşama biçimidir⁵⁰. Oğuzlar, Türkmenler ve Yörükler hepsi göçebe olan ve aynı topluluğun değişik zaman ve yerlerde aldığı adlardır⁵¹. Yörükler iktisadi faaliyetlerine göre yüncü, darıcı vb. adlar aldığı gibi yaşadıkları bölgeye göre de adlar alırlardı. İçel, Afyon, Adana Yörükleri gibi⁵².

Anadolu'nun birçok yerinde genel tanımlamalar yapılmıştır. Yaşam tarzından dolayı yerleşik gruplar tarafından küçümsenmiş olsalar da Yörüklere göre özgürlük Yörük lüktedir.

Yörükler ve Türkmenler etnik bakımdan aynı unsurlar ise de bunlar bölgeye geliş ve yerleşiş tarihlerindeki ayrılık ve bugünkü “ağız” ayrılıklarına bakılarak sanki iki değişik etnik zümreymiş gibi karşımıza çıkarlar⁵³.



Şekil 13: Yörüklerin evi Kıl Çadır.

Mustafa GENÇ Fotoğraf Arşivi, Mayıs, 2016, Karaman

⁵⁰ Hilmi Dulkadir, **İçel’de Son Yörükler Sarıkeçililer**, (Mersin: İçel Valiliği Yayınları: 3,1997), s.19.

⁵¹ Tayyip Gökbilgin, **Rumelide Yörükler Tatarlar ve Evlad-ı Fatihan**, (İstanbul: 1957),s:1-6,

⁵² Cengiz Orhonlu, **Osmanlı imparatorluğunda Aşiretlerin İskânı**, (İstanbul: Eren Yayıncılık ve Kitapçılık Ltd. Şti, 1987), s.18

⁵³ Zeynep Korkmaz, **Güney-Batı Ağızları Ses Bilgisi-Fonetik**, (Ankara: Türk Tarihi Kurumu Basımevi, 1956), s.48

Türkmenler Türk göçebe toplulukları yani Yörükler olarak tanımlanırlar⁵⁴. Yine Ali Rıza Yalman (Yalgın) Cenupta Türkmen Oymakları adlı eserinde etnik bir ayırım yapmaz. Yaşam tarzına bağlar.

Osmanlı döneminde Anadolu Türk Aşiretleri Yörük ve Türkmen adlarıyla başlıca iki bölüme ayrılmış olup, genellikle Orta ve Batı Anadolu’da bulunan Aşiretler Yörük, Doğu ve Güneydoğu Bölgelerinde bulunan boylarsa Türkmen adıyla anılmışlardır⁵⁵.

Türkmen ve Yörük tanımının farklı olmadığı bilinse⁵⁶. Osmanlı Kanunnamelerinde ise Yörük tabir olunan Türkmen ifadesinin geçmesi etnik ayırım olmadığını gösterir. Yörük deyince toplumun büyük kısmı çok farklı bir etnik grup gibi değerlendiriyorlar. Oysa yapılan çalışmalar bunların Orta Asya, Altaylardan gelen etnik olarak Oğuz Boylarına bağlı olduklarını kesin olarak ortaya koyuyor. Yörük denince sadece “Nomade” göçebe gruplar düşünülüyor. Oysa bizim Osmanlı arşivlerimizde bunlar için konar-göçer derler. Basit göçebe topluluklar değildir Yörükler. Çünkü basit göçebe topluluklar devamlı yer değiştiren, ziraatı bilmeyen, yerleşik hayatı bilmeyen, sosyal organizasyonları gelişmemiş, sanat dallarında hiç ilerleme gösterememiş basit gruplar akla gelir. Ama bizim konar-göçerlerimizde gelişmiş bir sosyal organizasyon, aile yapısı, gelişmiş el sanatları mevcut olduğundan “Nomade” kavramından ayrı tutmak gerekir⁵⁷.

Yörükler nomade değil konar-göçerlerdir. Gittikleri yerlere kendi kültürlerini ve sanatlarını götürmüşlerdir. Gittikleri yerlerdeki sanatsal ve estetik birikimi değerlendirerek kendi estetik algılarına katkıda bulunmuşlardır. Yörükler yerleşik hayata geçtikten sonra kendileri bile bu yaşam tarzlarını devam ettirenleri küçümsemişlerdir.

⁵⁴ Faruk Sümer, **Oğuzlar (Türkmenler): Tarihleri-Boy Teşkilatı-Destanları**, (İstanbul: TDAV Yayınları,1992), s. 9-13-14.

⁵⁵ Nesrin Araz, **Eskişehir’in Halk Bilimsel Değerleri-I**, (Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları no.1181, 2000), s.366-367.

⁵⁶ Ahmet Refik, **Anadolu’da Türk Aşiretleri(966-1200)**, (İstanbul: Enderun Kitapevi, 1989), s.5.

⁵⁷ Atilla Erden, **Günümüz Toros Yörüklerinden İzlenimler, I. Akdeniz Yöresi Türk Toplulukları Sosyo-Kültürel Yapısı(Yörükler) Sempozyumu Bildirileri**, (Antalya: Kültür Bakanlığı Seminer, Kongre Bildirileri, 1994), s.139-141



Şekil 14: Yörük yaşamının vazgeçilmez unsuru develer.

Mustafa GENÇ Fotoğraf Arşivi 2016 Karaman.

Tüm bu değerlendirmeler ve yorumların sonunda 16. yüzyıldan itibaren toprağa devamlı bağlanmadan ekonomik yapıları küçükbaş hayvancılığa dayalı mevsimlik yer değiştiren konar-göçer gruplara Yörük denilebilir. Bu kelimenin etnik bir anlamı yoktur diyebiliriz.

Daha sonraları ise konar-göçer olan gruplar Yörük yaşamını devam ettirenleri küçümsemişlerdir. “Allah’ın Yörüğü ne bilir bayramı, lak- lak içer ayranı”, “erikten bahçe olmaz, Yörükten komşu olmaz”, “Yörükle yılanı çuvala koymuşlar, yarım saat sonra yılan bağırmış. Yetişin Yörük beni ısırıldı.”

Cumhuriyetin ilanı⁵⁸, yerleşik hayata geçme zorunluluğu ve yaşadıkları kötü çevre koşulları göz önünde bulundurularak şu anda bulundukları alana yerleşmişlerdir. Ama bu iskân teşebbüslerine konar-göçerler pek sıcak bakmıyorlardı. Çünkü onlara göre asalet Yörük lüktedir. Antalya Yörükleri : “Güzel oğlan göç göçürür güzellere baka- baka, çirkin oğlan çift sürer çamurlara bata çıka”⁵⁹. Yine yerleşik hayata

⁵⁸ Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye Cumhuriyeti döneminde Yörükler sistemli bir iskâna tabi tutulmuşlardır. Köklü bir kültürü olan Yörükler aynı zamanda kadını ve erkeği ile atı iyi kullanan yiğit savaşçılardır. Bu nedenle Osmanlılar Avrupa’dan savaşlar sonucu aldıkları toprakların uç sınırlarını korusunlar diye Yörükleri göndermişlerdir. Çoğunlukla da büyük Yörük grupları buralarda iskân olmaya zorlanmıştır. Yörükler geçmiş yüzyıllarda iskân olmak istememişler, iskânı tepkiyle karşılamışlardır. Hatta iskâna tepki olarak savaşlar çıkmış, türküler söylenmiş, ağıtlar yakılmıştır. Bugün ise otlakların daralması nedeni ile Yörükler toprağa yerleşmek istemektedir. **Ayrıntılı bilgi için ayrıca bkz.** Musa Seyirci, “Batı Akdenizde Yörükler”, **a.g.e.**,1996, s. 191–200.

⁵⁹ Şerife, Atlıhan; Dokumaların Yörük Yaşamındaki Yeri Konferansı, İstanbul, Mayıs, 2005.

geçirilmeye çalışılan Bergama konar-göçer kadınları “çadır evinden çıkarıldık, delikli dama sokulduk” diyerek tepkilerini dile getirirler.

Alan araştırmaları sırasında görüştüğümüz birçok Yörük şu an yarı konar yaşantıya sahip olmalarına rağmen; eski yaşantılarını özlediklerini dile getirdiler. Zaten Türk konar-göçer gruplar kendi yaşam tarzlarını üstün görmüşler, şehirli ve köylüleri asaletini kaybetmiş, aciz, korkak insanlar olarak tanımlamışlardır⁶⁰. Selçukname Müellifi (Sakin olmaya ki şehirlerde oturasınız, yerleşesiniz. Zira şehirde oturanların ili ve boyu malum olmaz. Asalet ve şerefi kalmaz, beylik ve asalet ancak göçebelikte ve Türkmenliktedir) diyen atalarının nasihatini naklediyor⁶¹.

Antalya Döşemealtı köylerine yerleşen Yörükleri “Güzel oğlan göç göçürür güzellere baka-baka, çirkin oğlan çift sürer çamurlara bata çıka” diyerek yerleşik hayata geçmemek için uzun süre direnmişlerdir. Silifke yörükleri de “Ev yapma eğlenirsin, bağ dikme bağlanırsın, sür koyunu çek deveyi, çektik sıra beylenirsin” diyerek asaletin Yörük yaşam tarzında olduğunu dile getirirler.

İşte bütün bu nedenlerden dolayı Osmanlı Devleti konar-göçerleri kontrol altına almak için iskân ettirmek mecburiyetinde kaldı⁶². Yazılı kaynaklar Doğu Anadolu’da 1596-1610 yılları arasında Anadolu’daki Celali Ayaklanmalarının bir sonucu olarak merkezi yönetimin kontrolünün artması geniş bir Yörük göçünün merkeze, oradan da Batı Anadolu’ya olmasına neden olmuştur. Bu göç hareketleri XVI. ve XVII. yüzyıl ‘da devam eder. Bu konar-göçer gruplar iskân edildikleri yerlerde geleneklerinin aynen devam ettirmişlerdir⁶³.

Doğan, yaşayan, dinamik olarak varlığını sürdüren, değişen ve yok olup giden kültürel değerlerin gelecek kuşaklara aktarılması gereklidir. Yörük lük hayvancılığı kendisine meslek edinmiş, yaylak-kışlak arasında özgür bir yaşam süren toplulukların gerek maddi gerekse manevi dünyalarının ortaya koymuş olduğu özgün kültürün Anadolu’daki yansımasıdır.

⁶⁰ Mehmet, Eröz; **Yörükler**, (İstanbul: Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı Yayınları, 1991), s.25.

⁶¹ Hilmi Dulkadir, **İçel’de Son Yörükler Sarıkeçililer**, (Mersin: İçel Valiliği Yayınları: 3,1997), s.21.

⁶² Halil İnalçık, *Oriental Carpet and Tex. Studies II. Carpets Of The Mediterranean Countries, 1400-1600*, Edited By Robert Pinnerend Walter B. Denny. Halı D.C.T.S. / Hal Publications London 1986, s.40.

⁶³ Eröz; age, s.256.



Şekil 15: Geçim kaynağı küçükbaş hayvancılık olan Yörükler.

Mustafa GENÇ Fotoğraf Arşivi, Silifke, 2014.

Yörüklerin yüzlerce yıl kendi toplulukları içerisinde, kendilerine has değerleri ile bir arada yaşadıkları düşünüldüğünde Yörükler ve onlara özgü örf, adet, gelenek ve uygulamalarının değeri anlaşılmaktadır. Bu sağlam örf, adet, gelenek ve uygulamalar sayesinde yıllarca kültürlerini yaşatabilmişlerdir. Her şeyin bir değişim içerisine olduğu gibi Yörük yaşam biçimi de zamanla değişmiştir. Yerleşik hayata geçiş ile birlikte önemli değişiklikler meydana gelen Yörük yaşam biçiminde belki de en belirgin değişim göçlerdeki develerin yerini traktör ve kamyonların alması olmuştur. Geçmişte sadece kendi kışlık ihtiyaçları için yaylada üretim yapan Yörükler zamanla ürettikleri hayvansal gıdaları takas etmeye ve satarak gelir elde etmeye başlamışlardır. Daha sonraları devlet politikaları nedeni ve zamanın koşullarına bağlı olarak yerleşmeye başlamışlardır. Yörükler tarım ve sanayi alanlarında çeşitli işlere girmekte ve yavaş yavaş hayvancılığı bırakmaktadır. Okuma oranının da artması ile yaylacılık geleneğinin yer yer azaldığı ve bittiği görülmektedir.

Yörük kavramını ve Yörük yaşam tarzını iyi analiz ettiğimizde bu dokumaların hangi kültürün ürünleri olduğu, kullanılan motiflerin hangi anlamlara gelebileceği, renklerdeki farklılığın temel nedenleri gibi soruları daha kolay cevaplayabiliriz. Mevsimlere göre yer değiştiren, geçim kaynağı küçükbaş hayvancılık olan insanların

sanatsal üretimleri de buna bağlıdır. Yapılan dokumalar ihtiyaçlar için, fonksiyonel ama en önemlisi estetikler. Göç sırasında taşıma kolaylığı, taşınacak eşyaya uygun formda ve kendi dünyalarını anlatan motif anlayışı ile dokunmuşlardı.



Şekil 16: Sarıkeçili Yörük Göçü.

Mustafa GENÇ Fotoğraf Arşivi, Silifke, 2014.

Yapılan dokumalar hem estetik hem de fonksiyoneldir. Deve ile taşınacak çuvalın formu ile at veya eşeksirtında taşınacak çuvalar birbirinden farklı dokunurlar. Taşınacak malzemeye göre motifleri de farklılık gösterirler.

1.2.3.Türk Dokuma Sanatı

Alma-Ata'ya 50 km. kadar uzakta Isık Göl kenarındaki “Esik” kurganında bulunan M.Ö. 5. yüzyıla ait yarısı okside olmuş gümüş tabağın üzerindeki iki satırlık Orhun alfabeli “yazı” bildiğimiz ilk ve en eski Türkçe... Kadim Türk Medeniyet Tarihini yazılı belgelerle başlatmak geleneğimiz kabul edilir temel yaklaşım olsa da yazı denilen şekilleri metal, taş, deri veya killere çizmiş atalarımız bu şekiller öncesinde tarihe nasıl kayıt düşüyorlardı sorusu bizi dokumalara götürecektir⁶⁴.

⁶⁴ Fahrettin Kayıpmaz ile sözlü görüşme, 02.03.2016.

Orta Asya bozkırlarında Türgişlerin veya Göktürklerin üzerinde Hakan'ın resmî mührü vurulmuş ipek veya pamuk bez parçalarını para olarak kullanmaya başlamaları miladi 8.yüzyıla rastlar. Bu tarihlerin çok öncesinde Türk obaları, ticari hayatta mübadelenin hükümrân olduğu pazarlarda alım gücü en yüksek değeri yoktan nasıl var ediyorlardı?

Milattan önce 1000'lere gittiğimizde “Doksan dokuz pencereli saray” dedikleri çadırlarında yaşayan bozkırın çocukları yazıdan çok daha “derin”, “manaları keşfettiler”⁶⁵.



Şekil 17: Topak Ev.

Mustafa GENÇ Fotoğraf Arşivi, Kırgızistan 2008.

21.yüzyılın “silikon vadisi” dehalarıyla yarışmasına bundan tam 3000 yıl önce; Ağıllarındaki koyunların yününü kırdılar, yıkayıp siyeklerinden arındırdılar, taraklarında tel-tel ayırıp taradılar. Kirman ve iğleriyle büküp ipe dönüştürüp çileler yaptılar, değme simyacıya inat, bozkırın cevizi, sütleğeni, çivitotu, ceviz kabuğu, kök boya ve börtü böcüsüyle kınaladılar. 21. yüzyılda kartela reçeteli kimyacının kazan başında ter döktüğü; boyayı life giyindirmenin kitabını yazdılar. “Seki’lerinde ağırşaklarla gerdikleri “ıstarlarını tuval yapıp başına geçtiler. İlme-ilme nakış- nakış yanlışlarıyla empresyonizmi, ekspresyonizmi, kübizmi, sürrealizmi kışkırtan dokumalar yaptılar.

Kadim Türk medeniyetinin şifreleri yazılı materyalden çok önce aslında obalarda keşfedilen “derin” ifadeli yanlışlar ve renklerinde gizlidir.

⁶⁵ Fahrettin Kayıpmaz ile sözlü görüşme, 02.03.2016.



Şekil 18: Bereket motifi,

Mustafa GENÇ Fotoğraf Arşivi, Akseki 2012.

Üzerinde oturan, gece olunca sarılıp örtülen, bebeğin kundağı, yüklerin bohçası halılar başka bir dünyanın kapısını daha araladılar; kimseye dilenmeden, avuç açmadan, minnet etmeden yaşayabilmenin kimliği oldu. Obalarda, çadırlarda yüzde yüz katma değerle üretilen halı ve kilimler geçer akçenin para olmadığı pazarların en güçlü akçesi sayıldı, sayıya gelmez ihtiyaçları aldılar.

Istarlarda sabır ve alın teriyle dokunanlar sadece bir halı değil kadim bir uygarlığın şifreleridir. Üç boyutlu ve olaylarla karmaşık bir dünyayı iki boyutlu ve elle tutulur bir düzleme renkler ve şekillerle sadeleştirerek ve manaları gizleyerek indirgeyebilmek kabiliyeti, bu muhteşem estetik; kadim medeniyetimizin hamurunda yoğrulmuş durumdadır.

Geleneksel olarak yapılan sadece halıda veya kilimde değil kâğıtta, camda, ahşapta, kumaşta, madende, mimaride ve kısaca yaşamın bütün etnografik kalıplarında bu muhteşem estetiğin izdüşümleri hep vardır denilebilir.

Ya okuyup duracan, ya dokuyup duracan.” Deyişiyle ilim ve sanatı ne kadar içselleştirdiğimiz ortadadır. Hayata bir dokumanın üzerinde gözlerini açan ömrünü dokumanın üzerinde geçiren ve hayatının sonunda tabutuna bir dokuma örtülüp son

yolculuğuna uğurlanan bir toplumda dokumanın önemi oldukça fazladır. Sözlü iletişimin yaygın olmadığı zamanlarda ise aile içi ve toplumda önemli bir iletişim aracı olmuştur. Sevdalar, acılar, istekler kullanılan motiflerle ve seçilen renklerle anlatılmaya çalışılmıştır. Türk toplumu konar-göçer yaşam tarzından dolayı yaşadığı coğrafi bölgeleri, inançlarını, alfabelerini, alışkanlıklarını ve sanatsal yaklaşımlarını değiştirmelerine rağmen “el dokumaları” kesintisiz olarak günümüze gelmiştir. Çünkü dokuma hayatın her safhasında vardır.



Şekil 19: Istarda Dokuma.

Mustafa GENÇ Fotoğraf Arşivi, Silifke 2014.

Dokumaları yapanlar günümüze birer kültür mirasının yanında üstün yaratıcılık ve estetik anlayışı sergileyen bir iz bırakmışlardır. Özel olarak sanat eğitimi almamalarına rağmen tarihi derinliklerden gelen düşünme, uğraş ve kültür birikimiyle sanatçı kişilikleri oldukça ileri düzeyde gelişme kaydetmiştir.

Dokumaları yapanların Yörük yaşam tarzı aslında kişisel özgürlük üzerine kuruludur. Sürekli yaylak-kışlak arası gidiş dönüşler, hareket, doğal ortam dokumaları ve dokumalarda kullanılan motiflerin oluşması açısından önemlidir. Bir diğer önemli noktada Anayurttan getirilen kültürel birikimin yeni yerleşilen yerlerdeki birikimle

en güzel şekilde harmanlanmasıdır. Bu açıdan değerlendirdiğimizde dokumlardaki estetik yapının evrenselliği de anlaşılabilir.



Şekil 20: Gördes Halısı 17.yy,

Mustafa GENÇ Fotoğraf Arşivi, 2015.

Halı ve kilimler Türk toplum hayatını bütünleyen bir uğraş olarak görüldüğünde gerçek tarihsel anlamını kazanır. Değişik dönemlerde yapılan dokuma biçimleri, sergilediği renk dünyası ve zengin tasarımlarıyla çeşitli duyarlılıkları yansıtmışlardır. Bu duyarlılıkların Türk kültür tarihinin değişim süreci içinde farklı aşamalardan geçtiğini saptayabiliyoruz.

Dokumalara sinmiş kültürel değerlerin içinde, uzun süreli değişmeler, çeşitli eğilimler, beğeniler ve tatların yer aldığını görüyoruz. Bunlardan bir bölümü yenileriyle birlikte günümüz dokumalarında da yaşamayı sürdürüyorlar⁶⁶.

⁶⁶Doğan Kuban, **Türk ve İslam Sanatı Üzerine Denemeler**, (İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, Kanaat Matbaası, 1995), s.252.

Dokumaların karşılaştırmalarını doğru yapabilirsek, yaşanan toplumsal olayların, coğrafi bölgenin, iklimin, sosyal yapının dokumalar ve kullanılan motiflerin hem adlandırılması hem de kullanılmasının temelini daha doğru değerlendirebiliriz.



Şekil 21: Kilim 17.yy.

Mustafa GENÇ Fotoğraf Arşivi, 2015.

Orta Asya Türk El Dokumaları denildiğinde daha çok Türkmen ve Özbek halıları aklı gelmektedir. Kazak Kırgız ve diğer bölgeler ile ilgili fazla bir yayına rastlanmaz⁶⁷. Halıcılıkta kültürel süreçle birlikte kullanılan malzeme ve kalite, günün sanat trendleri ve mekân kullanma şekli gibi özellikleri göz önünde bulundurmak gerekmektedir. Bunlar düşünülmeden yapılan projeler kalıcı olmadığı gibi uygulanan bölge insanı açısından da hayal kırıklığına neden olmaktadır.

Kazak halı dokumacılığına Orta Asya halklarının etkisi büyüktür. Genellikle Kazak sanatkârlar Orta Asya halklarının halılarını taklit etmişlerdir. Güney Kazakistan'daki dokumacılık diğer yörelere göre daha ileridedir⁶⁸.

⁶⁷ Bekir Deniz, Kazak Halı ve Düz Dokuma Yaygıların Motif özellikleri, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk El Sanatları Bölümü, Uluslararası Geleneksel Sanatlar Sempozyumu, Kasım 2006, cilt:1, s.94.

⁶⁸ Şeyzade Taktabayeva, Kazak Halı Mamüllerindeki Ornomantik Semantiği, **Türk Soylu Halkların Halı, Kilim ve Cicim Sanatı Uluslararası Bilgi Şöleni Bildirileri**, (Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Kongre ve Sempozyum Bildirileri Dizisi:11, 1998), s.308.

Özbekistan el dokumalarının tarihi de Harezmde yapılan arkeolojik kazılarda M.Ö. 1000 yılında halı parçalarının varlığından söz eden yayınlar olsa da⁶⁹ bilimsel olarak ortaya konmadığı için çok ciddiye alamayız. Bugün bizlerin Kazak halısı, Türkmen halısı,⁷⁰ Özbek halısı, diye adlandırdığımız dokumalar tarihte sadece Türk Halısı olarak bilinmekteydi. Rusya'nın Türkistan'ı parçalaması aslında aynı zamanda bu coğrafyanın kültürünü de parçalamak anlamına geliyordu.

Aslında Türk toplumlarının dokuma kültürleri incelendiğinde bunlar arasında yanış ve renk benzerlikleri daha iyi anlaşılacaktır. Türkmenistan halılarında kullanılan “Göl”le⁷¹, erken tarihlerden itibaren Holbein Tablolarında Görülen Anadolu Türk halılarında da rastlanmaktadır. Bu göl başta Ersari, Teke ve Sarık boylarının dokumalarında görüldüğü gibi Kuzeybatı İran'da ki Şahseven Yörüklerinin, Kazak grupların ve Afganistan'ın kuzey bölgelerinin dokumalarında mevcuttur.

Türk el dokumaları teknik, yapısal ve sanatsal özellikleri barındıran bir felsefe ile tasarlanmış olan tekstil ürünleridir. Bu ürünler aynı zamanda yapılan toplumun tarihsel kimliğini taşırlar. Türk insanının dokumacı davranışları birbirinden bağımsız gibi görünen geçmiş birikimlerin kullanıldığı fakat gelişmeye değil başkalaşmaya, kaliteli işçiliğe ve renklerle oynayarak ifade etmeye dayanan bir üretimdir. Modellerde bu değişimleri sağlayan düzenlemenin dokumayı ilk tasarlarken düşünüldüğü söylenebilir⁷².

Geniş bir coğrafyada yaşamış olan ve farklı isimlerle değişik devletler kuran Türklerin ortak değerlerini dokumalarında kullandıkları motiflerde takip edebiliriz. Kullanılan malzemelerde küçük değişiklikler olsa da genel yapı incelendiğinde birliktelik kolayca anlaşılabilecektir.

⁶⁹ Tahir Kahhar, Özbekistan'da Halıcılık, **Türk Soylu Halkların Halı, Kilim ve Cicim Sanatı Uluslararası Bilgi Şöleni Bildirileri**, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Kongre ve Sempozyum Bildirileri Dizisi:11, Ankara 1998, s.155.

Bu konuda en kapsamlı araştırma, ValentinaGeorgevnaMoşkova'nınKovrıNaradovSredneyAzii Kontsa 19-Naçale 20vv.” (19.Asır Sonu- 20. Asır Başlarında Orta Asya Halkları Halıcılığı) Taşkent 1970, adlı kitabıdır.

⁷⁰ Oraz Polatakayev, Yazı Kaynaklarında Gösterilen Türkmen Halı Kaynakları, **Türk Soylu Halkların Halı, Kilim ve Cicim Sanatı Uluslararası Bilgi Şöleni Bildirileri**, (Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Kongre ve Sempozyum Bildirileri Dizisi:11, 1998), s.25.

⁷¹ Oğulbayram Kurbanova, Türkmen Aşiretlerindeki Halı sanatının Türleri, **Türk Soylu Halkların Halı, Kilim ve Cicim Sanatı Uluslararası Bilgi Şöleni Bildirileri**, (Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Kongre ve Sempozyum Bildirileri Dizisi:11, 1998), s.205.

⁷² Selçuk Mülayım, **Değişimin Tanıkları Orta çağ Türk Sanatında Süsleme ve İkonografi**, (İstanbul: Kaknüs Yayınları, No: 33 Araştırma İnceleme:6, 1999), s.15.

Dokuma yapılan yörelerde karşılaştığımız motiflere özgü adlandırmalar bizi, genelde, pek doğru bir sonuca götürmez. Bunlar daha çok bir benzetme ya da yakıştırmadan öteye gidememektedir. Tarihi süreç içinde, motiflerin simgeselliği bilinmeyen bir nedenle unutulmuş ve anlam açısından da bir kopukluk oluşmuştur. Köylerde motiflerin ustası diye kabul edilen kişilerin söyledikleri ne kadar ilginç olsa da kaynak olma niteliği taşımaz⁷³.

Günümüzde adlandırma, kategorize etme yaygın olduğu için dokuma araştırmaları yapılırken bilgilerin doğruluğu yeterince değerlendirilmeden yapılmışlardır diyebiliriz.



Şekil 22: Göl motifli Türkmen halısı.

http://www.tapis-centre.fr/product_images/0/original_images/44076b.jpg [04.01.2015].

Ayrıca benzeri göl motiflerini Bergama'dan Çanakkale ye kadar olan Kuzey batı Anadolu bölgesinin dokumalarında ve günümüzde Makedonya'da dokunmuş halılarda takip edebiliriz⁷⁴.

Türk halı sanatı, Türklerin 1071 yılında Anadolu'yu fethetmesiyle birlikte, gelişimini Anadolu'da sürdürmüştür: Anadolu-Türk halı sanatının temeli OrtaAsya Türk halı

⁷³ Hüseyin Alantar, **Motiflerin Dili**, (İstanbul: İstanbul Halı İhracatçıları Birliği Yayınları, A4 Ofset Matbaacılık 2007), s.49.

⁷⁴ Walter Deny, *Turkmen Rugs and Early Rug Weaving in the Western Islamic World*, Halı, Volume 4, (London: 1982), s.332-333.

sanatına dayanır: Türkler OrtaAsya'dan Anadolu'ya geldiklerinde halı geleneğini de beraberlerinde getirmişlerdir. Özellikle Arap seyyahlarından, İbn Said, Kitâb bastul arz fittül vel arz isimli eserinde, Bizans'a ait Batı Anadolu'dan söz ettikten sonra, şu bilgileri vermektedir: ” Bu bölgenin batısında Türkmen Dağları ve Türkmen ülkesi bulunur. Türkmenler Türk soyundan büyük bir kavim olup Selçuklular devrinde Rûm ülkesini feth etmişlerdir. Bunlar sık sık kıyılara kadar giderek akınlarda bulunurlar, tutsak aldıkları çocukları İslâm tüccarlarına satarlar. Türkmen halılarını (el busut-Turkmâniyye) dokuyan bu Türkmenlerdir. Bu halılar bütün ülkelere satılır (el-meclûbetüile'l-bilâd). Antalya'nın kuzeyinde Togûla(Tonguzlu? –Denizli) Dağları vardır. Bu dağlarda kendilerine Uç denilen Türkmenler yaşar. Bu Türkmenlerin 200.000 çadır olduğu söylenir”. İbn Said, Aksaray ile ilgili bilgiler verirken de, “bu şehirde güzel yün halılar (el-busutu'lmullâh) imal edildiğini” bildirir⁷⁵.

Türk halılarının kronolojisini kesintisiz ve düzenli olarak 13. yüzyıl Anadolu Selçuklu devrine tarihlendirilen ve Sultan Alaeddin Keykubat tarafından sipariş edilen Konya Alâeddin camisi için yapılmış sekiz adet Selçuklu halısının bulunması ile başlamıştır denilebilir. 13. yüzyıla tarihlendirilen Yörük, Türkmen boylarının dokumalar konusunda dünyanın en iyi örneklerini verdiklerini göstermektedir. Halılarda birçok tonuna rastladığımız çivit mavisinin lacivertten açık maviye kadar giden tonlarda kullanımı orta Anadolu ve çevresinde fazla miktarda yetişen çivit otu ile bu dokumaların renklendirildiğini gösterir. Bir rengin valör etkisi ile ne kadar farklı tasarımlar yapılabileceğini gösteren halılardır.



Şekil 23: Anadolu Selçuklu Halısı, TİEM.

Mustafa GENÇ Arşivi, 2015.

⁷⁵ Faruk Sümer, Anadolu'da Türk Halıcılığına Dair En Eski Tarihi Kayıtlar, (Ankara: Türk Dünyası Araştırmaları, Türk Halıları Özel Sayısı, S.32, Ekim 1984), s. 44.

1271-72 yıllarında Anadolu'dan geçtiği bilinen Marko Polo'nun söylediklerinde göre, “dünyanın en güzel halıları Anadolu'da dokunmaktaydı”⁷⁶. Bu dokuma merkezleri arasında Konya, Kayseri, Kırşehir, Aksaray gibi şehirlerin adı geçmektedir⁷⁷. Birçok seyyahın verdiği bilgilere Türklerin Anadolu'ya gelmesiyle birlikte buradaki dokuma kültürüne olan katkılarını anlayabiliriz.

Anadolu Türk dokumalarında stilize edilen dekoratif formatta biçimselleştirilmiş hayvan figürleri diğer kültürlerdeki hayvan figürlerinden anlam ve figüratif özellikleriyle farklı incelenebilirler. 14. yüzyıl Anadolu Yörük ve Türkmen yerleşimlerinde sufi kültürün etkileri hayvan hikâyelerindeki benzetmelerle insan eğitimine yönelik karşılaştırmaların yapıldığı dönemde olması ilginçtir. Halılardaki ejder ve Zümrüt-ü Anka kavgaları, ejder betimlemeli insan nefsinin zümrüt-ü Anka gibi özgür bir cennet kuşuna varmak için verdiği iç mücadele şeklinde değerlendirilmektedir.

Bu gözle bakılmadığında yapılan dokumalar sadece teknik olarak değerlendirilebilecektir. Bu değerlendirmeler ise bizi nereye götürebilir.

Yapılan birçok ve araştırmada benzer yorumlar görülebilir. Bu çalışmaların birçoğunda yukarıdaki tanımlamalara rastlanabilir. Ya ölçüler veya formlar üzerinden bir halı veya diğer dokumalarımız değerlendirilebilir mi? Yüzlerce yıllık tarihsel birikim sadece şekil, form üzerinden veya malzemeleriyle betimlemek bizi dokumalarımızı anlama konusunda bir yerlere götüremez diye düşünmekteyiz.

Türk halı ve dokumalarında karakter oluşturmuş motifler ve renkler, onu dokuyan insanın ve çevresinin anlatım aracı ve mektubu gibidir. Yörük yaylaları yangınlarla konuşur, renklerle anlaşır.

Türk dokumaları dönemsel, yöresel ve kültürel özellikleriyle zengin desen ve kompozisyonlara sahip örnekler içinde geçmişten günümüze önemli bir yere sahiptirler. Kullanım eşyası olarak fonksiyonel yapısıyla Türk dokumaları kimliğini oluşturan malzeme, teknik ve renk özelliklerinin yanında, desen

⁷⁶ M. Aktok Kaşgarlı, “Türk Halıcılığının Evrensel Halıcılığa katkısı”, **Türk Soylu Halklarının Halı, Kilim ve Cicim Sanatı, Uluslararası Bilgi Şöleni Bildiriler**,(Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı yayınları, 1998), s.30.

⁷⁷ Bekir Deniz, “Anadolu Türk Halı Sanatının Kaynakları”, Sanat Tarihi Dergisi, S:XIV-1, 2005, s.83.

kompozisyonlarındaki estetik başarılarla çoğu zaman beğeni toplayarak, günümüzün çağdaş sanat anlayışına uyan sanat eserleri olarak değerlendirilebilirler.

Sanatçıların kişisel formlarıyla yaptıkları yüzey tasarımlarına ve sanat eserlerine kendi duygu, düşünce ve estetik tarzlarını yansıtmaları gibi, geçmişten günümüze dokumaları yapanlar da, hayattan izleri kendi iç dünyalarından önemli mesajları estetik bir şekilde renk, motif ve desenleri oluşturan Şekil anlatım dili formlarıyla halıların yüzey tasarımlarına yansıtmışlardır denilebilir. Burada kullanılan sembolik dil dönemin kültürel yapısıyla ve yaşanan coğrafya ile bağlantılı olmalıdır. Orta Asya'daki keçe çadır Anadolu'ya gelindiğinde kıl çadıra dönüşmüştür.



Şekil 24: Honamlı Yörükleri Kilimi.

Mustafa GENÇ Fotoğraf Arşivi, Akseki 2012.

Anadolu dokumalarında yanlışlar anlamlı ve geleneksel üslupla sembolize edilirler. Anadolu dokuyucusu kendini, çevresini, sevincini, acısını, anılarını ve hayallerini sembolik değerler yükleyerek yaptıklarına aktarırlar. Halı ve kilimlerdeki yanlışlar, onun tasarladığı ve aktarmayı düşündüğü olayın veya nesnenin sembolik karşılıklarıdır denilebilir. Bu yaklaşım dokumalarda motiflerin yorumlanması konusunda ipuçları verebilir.

Dokumaları yapanlar günümüze birer kültür mirasının yanında üstün yaratıcılık ve estetik anlayışı sergileyen bir iz bırakmışlardır. Burada değerlendirilmesi gereken nokta bu birikimi hiçbir estetik eğitim almadan gerçekleştirebilmeleridir. Halıların kompozisyonlarında motiflerin ve renklerin bütünlüğü gibi estetik endişeler dokuyucular tarafından oldukça başarılı bir şekilde değerlendirilmiştir.



Şekil 25: Honamlı Yörükleri dokumaları.

Mustafa GENÇ Fotoğraf Arşivi, Akseki 2012.

Anadolu Türk El Dokumalarının bir önemli diğer özelliği de bu hikâyenin veya öykünün, halı ve kilimlerdeki stilize edilmesidir. Formlara yüklenmiş sembolik anlatımlar halı, kilim ve diğer dokumalarda bir de stilize edilerek uygulanırlar. Dokuma tekniğinden kaynaklanan kolaylıklarla biçim gerçeğinin sadece hatırlanması istenircesine sadeleştirilir. Anlatılmak istenenler dokumalarda vardır, gizlidir, hem de anlayanın dilindedir diyebiliriz.

Osmanlılarda halı toplumun her kesiminde yaygın olarak kullanılan bir dokumadır. Bu sebeple Anadolu'nun hemen her yöresinde kendine özgü desenlerle dokunur, günlük hayatta kullanıldığı gibi, ticareti de yapılan bir üretim malzemesidir⁷⁸.

Erken devir Türk halıları olarak isimlendirilen ve çoğunluğu 14-15. Yüzyılda yapılan dokumalar incelendiğinde, tarihi kronolojisi o dönemdeki ressamlarca yapılan tablolarındaki halılarla bunların bire bir aynılarının çeşitli koleksiyonlarda ortaya çıkışıyla doğrudan ilgili olmalıdır.

16. yüzyılda, topraklarının genişlemesi ve güçlenmesinden dolayı altın çağını yaşamaya başlayan Osmanlı Devleti'nin, bütün güç ve serveti İstanbul'da toplandı. I. Selim'in Tebriz'i fethi ve Kahire'yi eline geçirmesi ile topraklarına katılan yabancı ulusların değişik kültürlerinden alınan etkilerle halı tipleri de zenginleşmiştir. Tebriz'den ve Kahire'den İstanbul'a ustalar getirilip, bunların Topkapı Sarayı'nda çalıştırılmış oldukları Ehl-i Hiref Defterlerinden öğrenilmektedir⁷⁹. Osmanlı padişahları kendi yaptıkları camilere büyük halıları dokuttular. O zamana kadar halıda önemli unsurlar olan hayvan figürü ve geometrik desenlerin yerine, bitkisel motifler, Çintemani motifi, bulut motifleri gibi daha zarif hatlar ve desenlerle zenginleşerek büyük madalyonlu ya da yıldızlı Uşak halılarına geçiş sağlandı. 16. yüzyıl ortasından sonra, madalyon desenli, pamuk, ipek karışımı ile dokunan Sine düğümlü halılar ortaya çıktı. Anadolu'da belirli bir renk ve desene sahip, tamamen yünden yapılmış, Gördes düğümlü geleneksel halılar dokunmaya devam etti.

Yine, kaynaklara göre, XVI. yy. 'da sarayda da çok sayıda sanatçı mevcuttu. Bu insanların saray için çini, seramik, kumaş ve halı deseni ürettikleri bilinmektedir. Halılardaki bu desenlerin XVI. yüzyılın süsleme sanatına bakılarak geliştirildiği anlaşılmaktadır⁸⁰.

Osmanlı İmparatorluğu'nun dünya ipek ticaretini elinde bulundurduğu XVI. yy.'da dokunmaya başlayan Saray halıları bir yüzyıl kadar devam etmiş, Üstelik bu halılar Anadolu'nun gelenekli halıları gibi, bir gelişim sonucu değil, birdenbire ortaya çıkmıştır. Ancak, saraylı gibi yaşamak isteyen, özellikle de Manisa, Uşak gibi saraya

⁷⁸ Bilge Çetintürk, "İstanbul'da 16. Asır sonuna kadar Hassa halı sanatkarları", Türk Sanatı Tarihi Araştırma ve İncelemeleri I, (İstanbul: 1963), s. 715-731.

⁷⁹ İsmail Hakkı Uzunçarşılı, 'Osmanlı Sarayında Ehl-i Hiref Defteri', Türk Tarihi Kurum Belgeler, Türk Tarih Belgeleri Dergisi, cilt XI 1981-1986, sayı 15, 1986, Ankara, s. 57-58; Ahmet Refik, On Altıncı Asırda İstanbul Hayatı, İstanbul 1988, s. 133.

⁸⁰ Şerare Yetkin, **Türk Halı Sanatı**, (Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1974), s.107.

yakın çevrelerle, Gördes, Kula, Uşak ve Milas yörelerinde, XVII. yüzyıldan XX. yüzyıl ortalarına kadar dokunmuş, Smyrna halıları adıyla, İzmir Limanından Avrupa'ya ihraç edilmiştir⁸¹.



Şekil 26: Holbain tablolarında görülen Bergama tipi Türk Halısı.

<httpstr.pinterest.compin554013191635857347> [04.02.2015].

16. yüzyılda Anadolu Türk El Dokumalarında özellikle Batı Anadolu'da yapılan Holbein veya Lotto tablolarında görüldüğü için birçok yayında Holbein halısı, Lotto Halısı veya resmeden ressamla adlandırılan bu halılar; Anadolu'da geleneksel köy el tezgâhlarında kişisel kullanım için yapılan dokumaların yanında atölye tipi siparişlerin karşılanabildiği halıcılığın da başlangıç dönemi olmuştur denilebilir. Geleneksel ve köy el tezgâhlarında, irticalen dokunan Yörük halılarının yanında, bu dönemde yapılan halılarla atölye tipi sipariş dokuma halıcılığın örnekleri verilmiş ve Türk geleneksel halıcılığının yapısal değişiminin başlangıcı kabul edilen bir dönem başlamış olur.

⁸¹ Bekir Deniz, "Anadolu Türk Halı Sanatının Kaynakları", Sanat Tarihi Dergisi, S:XIV-1, 2005, s.87.

Osmanlı ekonomisinin gücü tüm sanatlarda olduğu gibi dokumalarda da kendisini hissettirmiş geleneksel malzemenin yanı sıra değişik malzemelerde kullanılmaya başlanmıştır.



Şekil 27: Lotto halısı olarak bilinen Uşak halısı. **Şekil 28:** Lorenzo Lotto Giovanni della Volta with his Wife and Children The National Gallery, London 1547.

<https://tr.pinterest.com/pin/296885800414469678/> [02.01.2016].

<https://tr.pinterest.com/pin/444730531933105190/> [04.01.2015].

Aynı dönem içerisinde batı resmindeki ölçüler ve renkler incelendiğinde Anadolu Türk el dokumaları ile aralarında benzerlikler bulunabilir. Bu o dönemin klasik sanat algısı ile bağlantılıdır.

Sanat dallarındaki çalışmaların geneli tasarımlarla oluşur. Her sanat dalının kendine özgü bir anlatım dili vardır. Müzikte notalar, edebiyatta harfler, yüzey tasarımlarının dili ise formlar ve renklerdir. Bir duygu ve düşüncenin yüzey tasarımı olabilmesi, formlarla renklerin kompozisyonunda ki birlikteliğiyle mümkün olabilir. Formlar ve renkler fiziki durumlarıyla ya da birbirleriyle olan ilişkileriyle bir anlatım dili oluştururlar. Şekil anlatım dilinin üç ana formu ve üç ana rengi vardır. Üç ana form

kare, üçgen ve daire; üç ana renk ise kırmızı, sarı ve mavidir. Bütün formlar ve renkler üç ana form ve üç ana renkten türemiştir. Bunu ressamın tablosunda veya bir Yörük dokumasında görebilmemiz mümkündür.

Anadolu Türk El Dokumaları değerlendirmeleri genellikle halılar üzerinden olmuştur. Oysa kilim ve diğer dokumalarımız ticari talebin olmayışı ve ihtiyaçlar için yapıldığından geleneksel yapılarını daha uzun süre koruyabilmişlerdir.



Şekil 29: Yedirge Kilim.

Mustafa GENÇ Fotoğraf Arşivi, Akseki 2012.

16. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, ‘Osmanlı Klasik Devri’ diye belirlenmiş olan Türk halıları dönemine girilmiş olur. Bu devir, geleneksel Türkmen yorumu ve tasarımına yansımış halıcılığımızdan farklı olarak; artık nakkaşhanelerin geleneksel tasarıma müdahalesi ve katkısı ile çözgüye aktarılan bir anlayışın, atölye şartlarında ve daha kontrollü olarak uygulanmış örnekleri ile karşımıza çıkmış olması farkıdır. Batı Anadolu’da, özellikle Uşak çevresinde kurulmuş olan ve büyük bir kısmı saraya bağlı siparişleri karşılayan ve fermanlarla iş akış düzenleri sağlanan atölyelerde bu devir nakkaşlarının tasarımları halılarımıza uygulanmış ve Madalyonlu Uşak,

Yıldızlı Uşak ve Kuşlu Uşak diye bilinen halılarımız bu devirde en güzel örnekleriyle dokunmuşlardır⁸².

Türk el dokumaları içinde kumaş, cilt, tezhip, hat, ebru ve seramik sanatlarının da zirvesi sayılabilecek bu dönemlerde özellikle nakkaşhanedeki nakkaşbaşı ve ekibi, Osmanlı üslubu da denilen tarzda yapılan bu güzel eserlerin yanı sıra halı ve kilim tasarımları ve uygulanmış örnekleriyle halıcılık tarihimizdeki Osmanlı Saray üslubu dönemini başlatmışlardır. Madalyonlu Uşak veya Yıldızlı Uşak halıları bu üslubun çok güzel örneklerini yansıtmaktadırlar.



Şekil 30: Yıldızlı Uşak 15-16. Yy.

<https://tr.pinterest.com/pin/492651646712994918/> [04.01.2015].

Osmanlı sanatı Saray'ın, dolayısıyla padişah ve devlet ileri gelenlerinin himayesindeki sanatçıların ortaya koyduğu eserlerle biçimlenmiştir. Osmanlı padişahları, Avrupa ve diğer İslâm saraylarında olduğu gibi şair, müzisyen ve ilim

⁸² Naciye, Kayıpmaz, Türk El dokuma Kültürü Tarihi I, http://www.hali.com.tr/arsiv/turkel_6_devam.htm

adamlarını çevrelerinde toplamışlar, bunun yanı sıra mimar ve her türlü süsleme sanatları ile ilgili sanatkârı da Saray'a bağlı ve ulûfeli olarak çalıştırmışlardır. İmparatorluğun kuruluşundan itibaren başkent olan Bursa, Edirne ve İstanbul'daki saraylar sanatsal faaliyetin merkezleri olmuştur.

Hükümdar sarayı bünyesinde nakışhane bulunması bir gelenek şeklinde, Uygar Türklerinden, Anadolu Selçuklularından ve Timurlu sarayından beri süregelen bir uygulamadır. Osmanlı padişahları da aynı usulü daha yaygın olarak devam ettirmişlerdir⁸³.

Çeşitli meslek gruplarından oluşan ve "ehl-i hiref" adı verilen ulûfeli yani aylıklı bu sanatçı ve zanaatçılar, Saray teşkilâtının Bîrûn(kapıkulu) halkındandı⁸⁴.

Saray nakkaşlarının çizdiği desenlerin, Osmanlı eyaletlerinde bulunan ilgililere iletilip oralarda da doğru olarak uygulanması sağlanır, hatta yerinde işleyecek usta bulunmadığı takdirde desenle beraber sanatkâr da gönderilirdi. Osmanlı sanatında görülen ve asırlar boyu süren üslûp birliği böylelikle korunmuştur. Dokuma geleneğimizde yeni bir dönemin başlangıcı kabul edilebilir. Bu döneme kadar halı ve diğer dokumalarımızın desen kompozisyonunda kullanılan motifler geometrik bir yapıda iken Nakkaşhane etkisi ile bitkisel motiflerden oluşan tasarımlar da görülmeye başlamıştır.

Sarayın ihtiyaçlarının karşılanması için kumaş, cilt ve çini desenlerini de hazırlayan Saray nakkaşları, geliştirdikleri desenlerini halılar için de uygulayarak bu alanda güzel halıların dokunmasını temin etmişlerdir. Dönemin nakkaş başı Şah Kulunun eserlerinde görülen kıvrık hançerin yaprakların birbirini keserek çıkan tarzı, saz yolu üslubu adını alarak halılarımıza yansıtılmıştır. Kendisinden sonra nakkaş başı olan Müzehhip Kara Memi'nin geliştirdiği ve Türk çiçekleri adını alan lale, sümbüli, karanfili, gül ve bahar açmış dallar gibi natüralist bir üslupla birleşerek, Osmanlı halı sanatındaki çok zengin saray üslubunu ortaya çıkarmışlardır⁸⁵.

Saray ihtiyaçları için yaptırılan nakkaşhane kaynaklı halı dokuma geleneği dışında Anadolu'da, gerek yerleşik düzende yaşayan Yörük ve Türkmen nüfusun bulunduğu

⁸³ Çiçek Derman, Osmanlı Asırlarında, Üslûp Ve Sanatkârlarıyla Tezhip Sanatı, Osmanlılar, C:11, (Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 1999), s.3.

⁸⁴ Filiz Çağman, "Kanuni Dönemi Osmanlı Saray Sanatçıları Örgütü Ehl-i Hiref",Türkiyemiz, S:54,Şubat 1988,s.2.

⁸⁵ Naciye Kayıpmaz, Türk El dokuma Kültürü Tarihi I, http://www.hali.com.tr/arsiv/turkel_6_devam.htm.

yerler ile 17. yüzyıldan sonra yerleşik düzene geçmeye başlamış olan yarı konar göçer nüfusun bulunduğu Batı, Orta ve Doğu Anadolu'daki geleneksel olarak dokuma yapanlar kendine has ve özgün ürünler vermeye de devam etmişlerdir. Bu dönemde yapılmış, vakıf camilerine teberru edilmiş ve bugün Türkiye müzeleriyle yurtdışı koleksiyonlarında yer alan birçok halı örneği, bu dönemin zenginliğini kanıtlaması bakımından önemlidir.

Sipariş dokuma anlayışının yoğun olmadığı bu dönemlerde yapılan halı ve kilimler malzeme ve tasarım açısından değerlendirildiğinde kendi özgünlüğünü koruyan bir niteliktedir.

Batı Anadolu'da Bergama, Çanakkale ve Uşak çevresi, Orta Anadolu'da Sivrihisar, Emirdağ, Şarkışla ve Konya çevresi bu dönemin yarı konargöçer geleneksel Yörük ve Türkmen gruplarının en karakteristik halılarının yapıldığı önemli dokuma merkezleridir.

17. yüzyıl başlarında saray çevresi ve Uşak Atölyeleri dışında Anadolu'nun mahalli ve geleneksel köy ev tezgâhlarında, çok ender özellikte halı grupları oluşmaya başlamıştır. Bu gruplar içinde belki de en enteresanı Şarkışla halılarıdır. Orta Anadolu halıcılığı içinde değerlendirilen ve dünya düğümlü dokuma kültürü içinde, etkilendiği veya karşılaştırmalarının yapılabildiği hiçbir halı grubu ile bir bağlantı kurulamayacak şaşırtıcılıktaki bu halılar, gerek teknik yapısındaki alternatif çözümlerinin kullanılması farklarıyla, gerekse motif ve desen karakterlerindeki kendine özgü ve benzeri olmayan yapısıyla çok kıymetli halılardır⁸⁶. Özellikle atölye tipi halıcılık içerisinde kök kırmızısının çok fazla kullanılması ve cehri ile muhabbet çiçeğinden elde edilen sarılan çok fazla kullanılması sanki Türk devleti ile doğu imparatorluklarının güçlerini gösterir gibidir.

Dokunan bu halıların saray mekânlarında kullanıldığı tahmin edilir. Sultanların kendi adlarına yaptırdıkları camiler için, Anadolu'da dönemin ünlü halı tezgâhlarına sipariş verdikleri bazı belgelerden anlaşılmaktadır. Örneğin, Kanuni Sultan Süleyman'ın (1520 - 1566), İstanbul'da kendi adına yaptırdığı Süleymaniye Camii'nin zeminine döşenmek üzere dokunacak halıları takip etmesi için, Uşak'ın Batısında, Güre⁸⁷

⁸⁶ Naciye Kayıpmaz, Türk El dokuma Kültürü Tarihi II, http://www.hali.com.tr/arsiv/haber/dergi/7/turkelhaliciligi_7_devam.htm

⁸⁷ Bir araştırmada, bu yerin torbalı olabileceği ileri sürülmüştür. Bkz. Tanju Cantay, Süleymaniye Cami ve Bağlı Yapıları, (İstanbul: Eren yayıncılık, 1989), s. 37-38.

kadısına 1552/1553 tarihinde bir hüküm⁸⁸ yazılmıştır. Sultanlar, atölyelere sipariş verdiklerinde, istedikleri deseni ve renklerini havi numune defteri gönderir, örneğe mutlaka uyulması istenirdi. Atölye, ayrıca özenli çalışılması ve işin zamanında bitirilmesi konusunda uyarılırdı.

Osmanlı sultanlarının Uşak'a halı siparişleri, 17. ve 18. yüzyıllarda da devam etmiştir. Sultan III. Ahmet (1703-1730), Uşak kadısına gönderdiği bir hükümde, Topkapı Sarayı'ndaki Hırka-i Şerif odasında ve etrafında kullanılmak üzere, dokunması ferman olunan kaliçelerin hemen tamamlanıp gönderilmesini ister. Bu arada tüccar için kaliçe dokunmaması ve sanatında usta olan dokumacıların dokumasını ister.⁸⁹Gene benzer bir istek, Sultan I. Mahmut (1730-1754) zamanına aittir. Padişah yenilettiği İstanbul'daki Laleli Camii için, ölçüleri gönderilen, mihrapsız, bol desen ile dokunmuş halıların acele dokunmasını, tamamlanınca, keçelere sarılıp, hayvanlara yüklenerek, gönderilmesini ister.⁹⁰



Şekil 31: 18.yy. Batı Anadolu Bergama ve çevresi.

HALI, The International Magazine of Fine Carpet And Textiles, Issue: 46, London, 1989, s.41

⁸⁸ BA, K. Kepeci tasnifi, no. 63, s.348'deki bu belge için Bkz. Ömer Lütfi Barkan, Süleymaniye Camii ve İmaret-i İnşaatı (1550-1557), II., Türk Tarihi Kurumu Basımevi, Ankara 1979, s.194, no. 497.

⁸⁹Ahmet Refik Altınay, **On ikinci Asr-ı Hicri'de İstanbul Hayatı (1689-178)**, İstanbul, Enderun Kitapevi, 1988, s. 88, Belge no. 119. M. 1726 tarihli belge için bkz. Ahmet Refik, On ikinci, On ikinci Asr-ı Hicri'de İstanbul Hayatı (1689-1785), İstanbul 1988, s. 88, Belge no. 119.

⁹⁰ H. 1177 / M. 1733 tarihli belge için Bkz. Ahmet Refik, a.g.e., s.101, Belge no. 244, 245.

17. ve 18. yüzyıllar döneminde ele alınması gereken ve kesin gruplandırmalara da giremeyecek ölçüde, tamamen kendine özgü desen yapısı ve teknik yapısı bulunan geleneksel halılarımız da gruplandırmaya girmeyen “Geleneksel Anadolu Türk El Halıları” olarak ayrı bir araştırma konusu içinde ele alınmaktadır. Bu kıymetli erken dönem halıları, Anadolu geleneksel halı grupları içinde değerlendirilemeyecek kadar az dokunmuş örneklerdir. Bugün için tek örnek olarak bulunan bu parçalar, diğer geleneksel halı gruplarıyla da benzer nitelikler taşımaması nedeniyle münferit değerlendirilmek zorunluluğunda olan nadir örneklerdir⁹¹.

1750’lerden itibaren Anadolu iskân tarihinde önemli gelişmeler yaşanmaya başlar ve Anadolu’da konar-geçer olarak geniş bir coğrafyada yaşayan Yörük ve Türkmen gruplarının belirli coğrafi bölgelere iskanları hız kazanır.



Şekil 32: Yörük Çadırı.

Mustafa GENÇ Fotoğraf Arşivi, Toroslar, Konya 2013.

⁹¹ Naciye Kayıpmaz, Türk El dokuma Kültürü Tarihi II, http://www.hali.com.tr/arsiv/haber/dergi/7/turkelhaliciligi_7_devam.htm

Yerleşik düzene geçmeye başlayan Yörük nüfusu ile birlikte 18. yüzyıldan itibaren, yeni geleneksel halıların kimlikleri belirlenmeye başlar. Batı, Orta veya Doğu Anadolu geleneksel halıları içinde kimlik değerlendirmesi yapılan dokumalar oluşmaya başlayan Türkmen oymak adı veya bulundukları yer adlarına göre alt kimlik olarak tanımlanabilmişlerdir⁹².

Anadolu halılarında alt kimliklerin oluşmasında Yörük gruplarının yerleşik düzene geçmeleri etkili olmuştur. Yaşadıkları yerin adıyla bilinmeye başlayan bu dokumalarda malzeme değişimleri de görülmeye başlamıştır.

Batı Anadolu geleneksel halıları içinde oluşan en belirgin geleneksel tarz, Gördes ve Kula'ya yerleşen Türkmenlerin oluşturdukları geleneksel kimliğe sahip dokumalardır. Yerleşilen bölge adı ön plana çıkartılarak kimliğini bulan Gördes ve Kula dokumaları, 18. yüzyıldan itibaren mahalli Anadolu dokuma geleneğine önemli ürünler kazandırmış bölgedir. Mihraplı ve çift mihraplı desen anlayışları, ince düğüm kategorisinde ele alınabilen yüksek kaliteleri ile karakteristik olmaları yanı sıra, iki bin yıllık kapalı düğüm tarzı alışkanlığını da ismini verebilecek düzeyde önemli bir dokuma merkezi olan Gördes; aynı zamanda Transilvanya halıları olarak literatüre geçen ve Avrupa'ya ihraç edilen halılarımızın birçoğunun üretildiği Anadolu'nun önemli dokuma merkezidir⁹³.

Önemli halı merkezlerinden olan Lâdik'in⁹⁴ bilinen örnekleri, 18.yüzyıldan başlar. Özellikle küçük boyutlu seccadeleri, tabanlılık ve ayetlikteki dikdörtgen bölmeler içinde uzun saplı lalelerin bulunuşuyla karakteristiktir. Bazen ağaç ve yaprakla doldurulmuş olan Lâdik seccadelerinin dokumaları gevşektir. Bunun sebebinin, fazla bükümlü olan çözgü ipliklerinin pot yapmasını önlemek olduğu zannedilir.

Osmanlı halıcılığı en büyük çıkışını halı seccade dokumacılığında yapmıştır. Hiçbir Müslüman ülke seccade desenlerinde Osmanlılar kadar yaratıcı olamamıştır. Seccadeler, cemaatin topluca namaz kılmasına imkân veren, yanyana sıralanmış çok mihraplı saf seccadeler ve bir kişinin namaz kılacağı tek mihraplı seccadeler olarak dokunur. Saf seccadelerden günümüze kalanlar daha çok sultanların kendi adlarına inşa ettirdikleri Edime Selimiye, İstanbul Süleymaniye gibi selatin camilerden

⁹² Naciye Kayıpmaz, Türk El dokuma Kültürü Tarihi II, http://www.hali.com.tr/arsiv/haber/dergi/7/turkelhaliciligi_7_devam.htm

⁹³ Kayıpmaz, age.

⁹⁴ Fevzi Halıcı, "Ladik Seccadeleri", Antika 2 (Mayıs 1985) İstanbul, s.6-11

kalmıştır. Sarayın siparişleri doğrultusunda dokunan saf seccadelerden başka Anadolu halıcılığı tek kişilik küçük seccadelerde de çok başarılı örnekler vermiştir. Yörelere göre belirli özellikler gösteren seccadeler 17.yüzyıldan sonra yaygınlaşırlar. Bunlarda da saf seccadelerde olduğu gibi, mihrap nişi, ayak koymaya mahsus tabanlık ve nişin üzerinde ayetlik bölümleri yer alır⁹⁵



Şekil 33: Gördes, Transilvania tipi.

Bequest of Joseph V. McMullan, 1973, <http://www.rugrabbit.com/content/classical-ottoman-carpets-anatolia-metropolitan-museum-art-new-york> [04.01.2015].

Gördes dışında Kula ve çevresinde dokunan seccadeler pastel renklerin hâkim olduğu ve renk uyumunun yöre insanının için ne kadar önemli olduğunu göstermesi açısından incelenmeye değerdir. Günümüze kadar ulaşan dokuma örneklerinin pastel renkleri güneşin etkisinin çok olmasından dolayı da olmuş olmalıdır.

Türkmen oymak adı kimliğinde ön plana çıkmış bu dönem halıcılığımızın en belirgin isimleri de hiç şüphesiz Yağcıbedir, Karakeçili, Sarıkeçili, Karakoyunlu veya Reyhanlı Türkmenlerinin halılarıdır. Batı Anadolu'da Sındırgı civarına yerleşmiş

⁹⁵ Sumiyo Okumura, Türk Halı Sanatı, **Anadolu Dokuma Mirası**, XI. Uluslararası Doğu Halıları Konferansı, (İstanbul: Elma Basım, 2007), s.85.

bulunan Yağcıbedir Türkmen grupları ile Antalya Yeni Köy civarına yerleşmiş bulunan Karakoyunlu Türkmenleri Döşemealtı bölgesi Türkmen grupları, kendilerine özgü renk ve desen anlayışları ile Anadolu geleneksel dokumaları içinde farklı bir kimlik oluşturmuşlardır⁹⁶. Döşemealtı Antalya'nın kuzeyinde Toros'larına eteklerinde uzanan bir bölgedir ve burada yüzyılı aşkın bir süredir halı dokunduğu bilinir⁹⁷. Kovanlık, Aşağı oba ve Killik başta olmak üzere, Karakoyunlu yörükleri tarafından yirmiden fazla köyde dokunan halılar küçük boyutlu, göçebe karakterlidir. Kullanılan renkler kırmızı, lacivert, bordo, yeşil, siyah ve beyazdır. Desenlerine göre toplu (yıldızlı), halelli (geometrik ve sembolik motifli mihrapsız halılar) gibi isimler alır.



Şekil 34:Döşemealtı Halısı, 20.yy.

Mustafa GENÇ Fotoğraf Arşivi, Antalya Müzesi, 2014.

Orta Anadolu Türk dokumaları içinde değerlendirilen önemli halı merkezleri ise Sivas, Zara, Konya, Karapınar, Karaman ve Kırşehir Mucur çevresidir. Bu dönemlere ait Karaman, Mucur ve Zara halıları, kendilerine özgü ve geleneksel Anadolu düğümlü dokumaları alışkanlıkları içindeki farklı desen yapıları ile dikkati

⁹⁶ Naciye Kayıpmaz, Türk El dokuma Kültürü Tarihi II, http://www.hali.com.tr/arsiv/haber/dergi/7/turkelhaliciligi_7_devam.htm

⁹⁷ Naci Eren, "Antalya Döşemealtı Eski ve Yeni Halıları", Türk Etnografya Dergisi 16 (1977) Şereflikoçhisar, s35-43; Ayşen Aldoğan, "Döşemealtı Halıları", Sanat Dünyamız 23 (1981) İstanbul, s16-26; Musa Seyirci, "Döşemealtı Halıları ve Adnan Selekler Koleksiyonu", Kültür ve Sanat 26(Haz. 1995), s. 26-30.

ekerler. Zara halılarındaki stilize ejder ayağı motifleri halı zemininde boyuna sıralar halinde tekrar edilerek aykırı bir üslup benimsenmiştir. Canlı renkleri pastel renkler ile uyumlu bir şekilde kullanma becerisini yakalayan Anadolu Yörükleri burada en güzel örneklerinden birini vermişlerdir. Dokumalarda az renk ile çok renk etkisini yakalamışlardır denilebilir.

Sivas ve civarı hem değişik türde hem geleneksel halıların dokunduğu önemli merkezlerden biridir. Sivas il merkezinde 19.yüzyılın sonlarına doğru Sine düğümüyle, zemini dolduran yuvarlak hatlı bol iek veya madalyonlu İran desenlerine benzer halılar Manchester ’den gelen ipliklerle dokunmaya yörede bir aç kurarak, yerel dokumacılar siparişlerini verirken, malzemelerinden, desenlerine kadar her şeyi kendileri temin ediyordu. Onların faaliyetleri İmparatorluğun sona erişine kadar sürmüş, ülkeden ayrıldıklarında da, yöre halıcılığı bitmiştir. Bölge halıcılığının tekrar kalkınması, Cumhuriyet döneminden sonra başlayacaktır⁹⁸.



Şekil 35: Mucur Yastık Halısı.

<http://www.rugrabbit.com/node/148730> [04.08.2015].

Türk dokumalarında az renk kullanarak veya bir rengin tonlarının kullanılması ile farklılık yakalama çabası teknik zorunluluktan da kaynaklanabilir. Renklerin elde

⁹⁸ Hülya Tezcan, Osmanlı Halıcılığı, **Anadolu Dokuma Mirası**, XI. Uluslararası Doğu Halıları Konferansı, (İstanbul: Elma Basım, 2007), s.96.

edilmesinde kullanılan boyarmadde kaynaklarının sınırlı olması ve belirli renklerin elde edilmesi bunda etken olabilir. Rengin tonlaması ise estetik beğeni ile birlikte boya kazanında rengin 2 ve 3 tonunun elde edilebilmesinden de kaynaklanabilir.

18. yüzyılda Anadolu'nun genelinde Çanakkale Kaz Dağları'ndan başlayarak, Yörük ve Türkmenlere has dokuma alışkanlıkları belirginleşmeye başlamış ve mahalli kimlikler ortaya çıkmıştır. Kars'a kadar çok değişik desen, renk ve dokuma alışkanlıkları ile Anadolu geleneksel düğümlü dokumalarını oluşturmuşlardır. Kafkaslar üzerinden Anadolu'ya göç etmiş ve Kaz Dağları'na yerleşmiş bulunan Çanakkale Ayvacık çevresi Türkmen grupları ile Kars'a yerleşmiş bulunan Türkmen gruplarının akrabalıklarını, geleneksel dokuma alışkanlıklarına yansıyan imlerinde hissedebilmek bu açıdan mümkün olabilmektedir. Özellikle batı Anadolu halıcılığı kapsamında değerlendirilebilecek bu bölge Kaz dağlarının yöreye sağladığı avantajları değerlendirmiş ve boyarmadde zenginliğini dokumalarına yansıtmıştır.



Şekil 36: Çanakkale-Bergama, 19.yy.

<http://www.rugrabbit.com/node/145767> [04.01.2015].

Hatta bu bölgede yakın zamana kadar kırsal kesimlerde evli kadınlar eşlerine birlikte olmaya hazır olduklarını, yatak üzerine koydukları kırmızı bir yastık ile şık bir şekilde ima ederlerdi⁹⁹.

Yahyalı ve Milas halıları da ayrı dönemde belirginleşmiş Anadolu geleneksel halı dokumalarımızın en belirgin gruplarındandır. Geleneksel Ada Milas dokumaları, ticari olarak günümüz imalatlarının da temeli olan ve en çok satılan halılarındandır.



Şekil 37: Milas Halısı, 19.yy.

http://www.liveauctioneers.com/catalog/57235_fine-antique-oriental-rugs ,

<http://www.rugrabbit.com/node/132794> [04.09.2015].

Batıdaki bu gelişmeler karşısında Osmanlı Sarayı da sanayiini kalkındırma çabalarına girişti. Birinci dönemi 1840-1860 yıllarına rastlayan bu çabaların ilk sonucu devlet tarafından kurulan "Fabrika-i hümayunlar" olmuştur¹⁰⁰. Bunlar

⁹⁹ Aydın Uğurlu, Erzurum Erzincan Bayburt Kilimleri Sempozyumu, (İstanbul: Baksı Kültür ve Sanat Vakfı Yayını, 2011), s.26

¹⁰⁰ Rifat Önsoy, Tanzimat Dönemi Osmanlı Sanayi ve Sanayileşme Politikası, Hacettepe Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Dergisi, Ankara 1988, s.47.

arasında konuyla ilgili olanlar "Feshane" ve "Hereke" fabrikalarıdır.¹⁰¹ Feshane’de halı imalatı 1843 yılından sonra başlamış ve 1914’e kadar sürmüştür. Feshane daha çok saray için üretim yaptığından ürünlerine Dolmabahçe Sarayı’nda Zülveçeyn Salonu, Yıldız Şale Köşkü, Beylerbeyi Sarayında rastlanır. Desenleri ile geleneksel Anadolu halılarından çok farklıdır. Bazılarının bir köşesinde Osmanlıca olarak yazılmış Feshane yazısı bulunmaktadır. Bunlarda yüzeyde Barok Sanatının etkileri; kıvrımlı, hareketli çerçeveler, çiçek buketleri, tavus kuşları, parlak kırmızı ve canlı renklerin kullanıldığı görülür.

1845’de, Hereke’de Sultan Abdülmecid’in himayesinde ve Rıza Paşa’nın gayretleri sonucunda kurulan ‘Hereke Fabrikayı Hümayunu’, geleneksel dokuma kültürümüzün özelde ise halıcılığımızın bu dönemdeki yapısını, endüstrileşme ile aşabilmek çabalarının sonucudur. Kullanılan farklı desenler yanında halılarda geleneksel renklerin dışında da yeni renkler halılarımızda kullanılmaya başlanmıştır.



Şekil 38: 21.yy Hereke Halısı.

Mustafa Genç Fotoğraf Arşivi, Han Halı Hereke 2016,

Geleneksel dokuma alışkanlıklarının değişmeye başladığı bu dönemde Hereke Fabrikayı Hümayunu, halıcılık üretiminde getirdiği gerek yapısal değişim gerekse desen alışkanlıklarındaki müdahale ile çok aykırı bir tarzı başarı ile uygulamıştır. Farklı bir dokuma merkezi olarak önemini günümüze kadar korumuş ve bu alanda

¹⁰¹ Haydar Arseven, “Feshane Halıları”,(İstanbul: Türkiyemiz, S:47,1985), s.16-25.

bir ıgır açmıştır. Kullanılan kalite, malzeme ve desen anlayışı göz önüne alındığında Avrupa'daki sanayi devrimi sonunda hızla artan makineleşmeye verilen bir cevaptır denilebilir. Hereke Fabrikayı Hümayunu önderliğindeki bu yeni ekol, el halıcılığı faaliyetlerinde endüstrileşme yolunda önemli bir ıgır açarak önemli bir değişime neden olmuştur. Bu dönemde dokunana halı ve kilimlerin renk anlayışları da değişmiştir.

nce Dolmabahçe Sarayı içinde bir atölyede sarayların mefruşat ihtiyaını karşılamak üzere kurulan tezghlar, 1844 yılında Sultan Abdülmecit zamanında Hereke 'ye tařınmıřtır¹⁰².1891 yılında halı bölümü açılan fabrikanın halıları, saray için olduğu kadar piyasa için de dokunmuş ve çok tutulduğundan, seri üretim devam etmiştir. Başlangıçta, Topkapı Sarayı'ndan gönderilen örneklere göre üretim yapan Hereke¹⁰³ taban halısından seccadeye, özel siparişlere kadar, çok değişik ölçü ve şemalarda ürün vermiştir. Hereke fabrikası ayrıca saraylar için Aubusson halılarının deseninde halılar da dokumuştur.

19. yüzyılın sonlarında büyük sermayeli batı şirketleri yerli azınlıklarla işbirliği yaparak kurdukları şark Halı Kampanyası ile Batı Anadolu geleneksel dokuma alışkanlıkları değiştirilmiştir. Londra'da tasarım ofislerinde çizimi yaptırılan kendi pazarlarına uygun desenleri Batı Anadolu'da kurdukları ip, boyahane ve İran düğümü imal ederek, dokunan halıları tekrar Avrupa'ya götürmek suretiyle yeni bir halıcılığın adımıını atmışlardır. İran düğümü ile ilk kez karşılaşan Anadolu dokuyucusu Londra menşeli desenleri, kendi evine kurulan tezghlarda Avrupalı zevklerine göre üreterek 1920- 1940'lı yıllarda yılda yaklaşık 100.000 metrekairelik ihracatın gerçekleşmesini sağlamışlardır.

1860'lı yıllarda Anadolu'da bulunan Rumların İngiliz sermayesiyle işbirliğine giderek boya fabrikaları açmaları ve fabrikalarında kimyasal boyar maddeleri kullanmaları bitkisel boyamacılığa büyük darbe vurmuştur. Bitkilerdeki aktif boyarmaddenin azlığı, elde edilen renklerin sınırlı olması, bazı dış etkilere karşı haslık derecelerinin düşük olması, sadece doğal lifleri boyayabilmeleri bitkisel

¹⁰² nder Küçükerman, **Hereke Fabrikası**,(İstanbül: Sümerbank yayınevi, 1987), s.45.

¹⁰³ Nedret Bayraktar, " Sultan VI. Mehmed'in Topkapı Sarayına gönderdiği eserler", Milli Saraylar Dergisi 1992, s. 84-93'de Topkapı sarayından, Hereke'ye numune olarak gönderilen on dört adet seccadenin, 1919 yılında, fabrikanın satış mağazasından alınarak Topkapı Sarayına iade edildiği, belirtilmektedir.

boyalara olan talebi azaltmış ve kimyasal boyalar ile rekabet edemeyecek duruma gelmişlerdir¹⁰⁴.

1.2.4.Kilim

Kilim 21. yüzyıla kadar çok değerli görülmemiştir. Ama motif ve renk özellikleri incelendiğinde halılara göre geleneksel yapısını daha iyi koruyan dokumalardır. Kilimi nasıl anlamamız ve anlatmamız gerekiyor? Buna kesin bir yanıt vermek zor görünüyor. Çünkü binlerce yıldan günümüze kadar gelmiş, bu yolculukta yaratıldığı ortamların ve onları yaratanların yaşam biçimlerini, inançlarını, duyguların, yaratıcılıklarını, toplumlar arası etkileşimleri vb. birçok etkeni beraberinde getirmişlerdir.

Kilim sözcüğü Orta Asya'dan Doğu Avrupa'ya kadar olan coğrafyada ve Kuzey Afrika'nın bir bölümünde farklı telaffuzlarla ve hecelemelerle kullanıldı ve haysız dokunan yaygıların ifadesi oldu. "1960'ların sonunda ilk defa haysız kirkitli dokumaları, havlı olan halıdan ayırmak için 'düz dokuma yaygılar' ifadesi kullanılmaya başlandı¹⁰⁵. Fakat aslında bu haysız dokumaların hepsinin yüzeyi düz değildir. Kilim Desenler zemin atkısından başka desen için ek atkı kullanılarak yapılıyorsa bunlar gene kendi içinde çeşitlenerek sili (ulgama), cicim (ulgama), sumak (kayma) gibi isimler alırlar¹⁰⁶.

Kilim dokumacılığı bir atkıyı bir çözgüden geçirmek gibi çok basit bir işlemle üretildiği için halıdan önce dokunmaya başlanmış olması varsayılabilir. Kilim dokumacılığının M.Ö. 1500 yılında başlamış olduğu zannedilir. 1913 Yılında Van le Coq tarafından Uygur şehrinin mabet harabelerinde bulunmuş bir parçanın da M.Ö. VI-V. yüzyıla ait olduğu belirtilmektedir. Kilim dokumacılığının tarihi Anadolu'da çok eski zamanlara kadar gider. 1963 kazısında Konya'nın güneydoğusundaki Çatalhöyük'ten çıkarılan bugün Ankara Arkeoloji Müzesi'nde bulunan neolitik çağa ait dokuma parçaları, Mersin Yümüktepe, Denizli Beycesultan, Alacahöyük ve

¹⁰⁴ Mustafa Harmancıoğlu, Türkiye' de Bulunan Önemli Bitki Boyalarından Elde Olunan Renklerin Çeşitli Müessirlere Karşı Yün Üzerinde Haslık Dereceleri, (Ankara: 1955), s. 5.

¹⁰⁵ Belkıs Balpınar, "The Goddess From Anatolia" Vol. 1 –IV " Anatolian Kilims Pastand Present" (Vol. IV. Milan 1989), s.2.

¹⁰⁶ Şerife Atlıhan, "The Functions of Anatolian Nomad Flat Weaves" Proceedings of the International Seminarheld in Tunis, organized by (IRCICA) 19-25 Nov. Tunus, 1999, p.385-390.

Alişar kazılarında bulunan çeşitli dokumacılık aletleri yurdumuzda dokumacılığın çok eski bir tarihi olduğunu kanıtlamaktadır¹⁰⁷.

Günümüzde yerleşik Yörüklerin bir kısmı hem tarım hem de hayvancılıktan geçimini sağlar. Yerleşik yaşamın gereği, artık eskisi kadar göçülme de koyun keçi sürüsü olan bazı aileler yaz aylarında aile bireylerinden birkaçı ile sürüleriyle yaylalara çıkar, çadır kurarlar. Ege ve Akdeniz’de Toros dağları eteklerinde yaşayan yerleşik Yörüklerin birçoğu tarımla veya turizmle uğraştıktan için, kilim dokumaya zamanlan yoktur.



Şekil 39:Honamlı Yörük Kilimi,

Mustafa GENÇ Fotoğraf Arşivi, Akseki 2014.

Yerleşik yaşama geçenler ve eski köylüler kilimi yer yaygısı, örtü, duvar panosu ve cenaze salgısı olarak kullanmak üzere dokumuşlar veya dokutmuşlardır. Yer yaygısı olarak dokunan kilimlerin boylan deve yük örtüsü kilimlere göre kısa, renkleri koyu ve iplikleri daha kaimdir. Çünkü kullanılacağı odanın büyüklüğü kilim boyutlarını etkiler. Ayrıca yerde düzgün durması için iplikleri kalınca ve kir göstermemesi için

¹⁰⁷Ayla Ersoy, Osmanlı Saray Kilimleri, (İstanbul: İlgı, S:61, 1990), s.2.

de renklerinin koyu olması tercih edilmiştir. Bu değişimlerin yanında yer yaygılarında geleneksel desenler kullanılmaya devam edilmiştir. Örneğin: Deve örtüsü olarak dokunmuş ortası desensiz, tek renk zemin bırakılmış kilimlerin uçlardaki desenler, yerleşik yaşamda kullanılan yer yaygılarında ortalar boş bırakılmadan yerleştirilmişlerdir¹⁰⁸.

Anadolu kilimlerini anlamak için şimdiye kadar yapılan çalışmalar genellikle kilimlerin desen ve motif yapısı, motiflerin sembolik anlamları üzerinedir.¹⁰⁹ Kilimlerin renklerini veren boyalar, iplik malzemeleri, dokuma teknikleri vb. özellikler üzerinde detaylı araştırma yapmak gereklidir. Çünkü tüm bu bilgilerle kilimlerin dokunduğu bölge, aşireti belirlenmeye çalışılmaktadır. Buna rağmen eğer kilimler ilk sahiplerinden alınmamışsa onların hikâyesini yakalamak güçleşmektedir. Çünkü Anadolu içinde birçok aşiretin çeşidi nedenlerle obalara bölünüp başka yerlere göç edip yerleşenler ve yerleştirilenler, diğer taraftan İmparatorluğun genişlemesi amacıyla bulundukları yerlerden çok uzaklara yerleştirilmiş olduklarını öğreniyoruz¹¹⁰.

Toplumlar yerleştikleri yerlerde kendi getirdikleri sanat ile oralarda bulduklarını kaynaştırmışlardır. Anadolu'daki bu halk hareketleri ve göçler kilimlerin kökleri hakkında tam bilgi alınmasını güçleştirmektedir. Bir kilimin bir camiden alınması onun o bölgeye ait olduğu anlamına gelmez. Belki o kilim oraya yerleşmiş bir grup tarafından veya göç sırasında Yörüklerden ölen birisi için bağışlanmış olabilir. Ayrıca satın alma yoluyla, siparişe, kız alıp verme ve siparişe oraya gelme ihtimalide vardır.

Türkmen bacıların kafasında düşlediği duyarlık kilimi kilim yapan özelliklerin başında gelir, Sanata yönelik yeteneklerini, göreneğe dayalı geleneksel kurallar içinde kullanır¹¹¹.

Herhangi bir kilime baktığımızda kilimde zemin desenleri ve renkler bir bölgenin özelliklerini gösterirken, suyundaki motifler bir başka bölgenin özelliklerini taşıyabiliyor. Bir aşiretin kilimleri nerede dokunurlarsa dokunsunlar kendi ana desen

¹⁰⁸ Şerife Atlıhan, "TheFlatWovenCamelCovers in Anatolia", **Papersfromthe ICOC Conference in Milan** (1999, OCTS VI, California 2001), s.123-199.

¹⁰⁹ Brüggeman,HaraldBöhmer, 1982, Balpınar, 1989, Petsopoulos , 1979, and 1991, Brüggeman 1993)

¹¹⁰ Cevdet Türkay, **Oymak Aşiret ve Cemaatler/Başbakanlık Belgelerine Göre** (İstanbul: , İşaret Yayınları, 1979), s.98.

¹¹¹ Yusuf Durul, **Türkmen Kilimleri**, (İstanbul: Sanat Dünyamız, S:19, YKY, 1979), s.24.

düzenlerini sürdürürler¹¹². Bazen bir aşiret bünyesinde birden fazla kilim deseni olduğu görülür¹¹³. Aşiretlerin farklı bölgelere yerleşmeleri nedeniyle birçok motif Anadolu'nun birçok bölgesinde görülebilir fakat motiflerin kilimin bütünü içindeki yerleri her bölgeye göre değişebilir.¹¹⁴ Bir kilim hakkında Ancak o bölgeye ait olduğu belli olan bir kilimle karşılaştırılarak kesin sonuca varılabilir. Anca bu karşılaştırmaları yaparken, desen, teknik, malzeme ve Yörük grubu üzerinden genel değerlendirmeler yapılmalıdır.



Şekil 40: Yörük Kilimi.

Mustafa GENÇ Fotoğraf Arşivi, Akseki 2014.

¹¹² Powell, Josephine, “A Survey of A Group of Recent Anatolian Nomad Weavings “, (OCTS. Vol. V. Part1 , Clifornia, 1999), s. 171-178.

¹¹³ Böhmer Harald, “ Karakoyunlu Yörük sand Their Kilims “ Papers From the ICOC Conferance in (Milan 1999, OCTS VI, California, 2001), 2. 133-140.

¹¹⁴ Belkıs Balpınar, “The Goddess From Anatolian Kilims Paastand Present” (Milan, 1989), s. 59-69.

2. BÖLÜM

ANADOLU TÜRK EL DOKUMALARINDA TASARIM VE RENK

2.1. Tasarım Süreci

Tasarım aslında geleneksel bilgi birikimi ile oluşturulurken günümüzde eğitim sürecinde belli ilkelere göre verilmektedir. Tasarım dokumalar açısından değerlendirdiğimizde bu sürecin yılların birikimi ile günümüze ulaştığı görülecektir. Toros dağlarındaki Horzumlu, Honamlı veya Sarıkeçili Yörük kızının hangi tasarım eğitimi aldığı sorgulanacak olursa asıl cevaba ulaşabiliriz. Günümüz sanat eğitimi anlayışında bir eğitim almasa bile yaşadığı çevrenin ve coğrafyanın kendisine sağladığı özgürlük ortamı ve zihin berraklığı bugün sanat eseri düzeyine ulaşmış dokumaların yapılması noktasında önemlidir.

2.1.1. Tasarlamak

Teknolojik yoğunlaşmanın yaşandığı çağımızın getirdiği uzmanlık insanın kendisine ve çevresine yabancılaşmasına neden olmuştur. Bu da, bireyin haz duygusundan ve heyecandan yoksun kalarak mekanik bir yaşam ortamı içine düşmesine sebep olmaktadır. Bu açıdan bakıldığında bilimsel eğitimin yanında sanatsal eğitime de dengeli bir şekilde yer verilmesi, nitelikli insanların yetişmesi açısından önemlidir¹¹⁵. Tasarlama, daha önceden var olmayan bir ürünün, yeni bir sistem ya da nesnenin ortaya konması amacıyla yapılan bir eylemdir. Sonuçta yeni yaratılmış bir ürün söz konusudur.

Tasarım bir düşünceyi, bir hareketi gerçekleştirmek için zihinde hazırlık yapmaktır¹¹⁶. Bir sonuca varmak amacıyla bilgileri incelemek, karşılaştırmak ve aradaki ilgilerden yararlanarak düşünce üretmek, zihinsel yetiler oluşturmak, muhakeme etmek, Bir şeyin nasıl gerçekleşebileceğini düşünmek, zihinde hazırlamak anlamına gelmektedir¹¹⁷.

¹¹⁵ Tülay Çellek, <http://www.tulaycellek.com/tulay/eser.asp?id=242> , 11.04.2016 Tarihli erişim.

¹¹⁶ Hulusi Güngör, **Temel Tasar**, (İstanbul: Çeltüt Matbaacılık, 1972), s.2.

¹¹⁷ <http://www.nedirnedemek.com>

Türk halı ve kilimlerini dokuyanlar hiçbir tasarım eğitimi almamışlardır. Günümüzde belirli kalıplarla anlatmaya çalıştığımız tasarım ilkelerini kendi hayatlarının içinde yaşayarak ifade etmişlerdir.

Dokumalar mekâna göre gelişip değiştiği için çadırın yapısını iyi analiz etmek gerekir. Çünkü Türk toplumu yerleşik hayata geçtiğinde ilk konutu çadırıdır. Anadolu göçer topluluklarında görülen en yaygın çadır tipi "karaçadır"dır.¹¹⁸ Ancak bu çadır tipinden başka alayık¹¹⁹ (alayçık), topak ev (yurt)¹²⁰, ak ev (keçe ev), derim evi¹²¹, turluk gibi farklı adlar ile bilinen çadır tipleri de bulunur¹²². Bugün ki Türkmen çadırlarında(Türkmenistan'da) Kırgız, Kazak çadırlarının da aynı tipte müşterek büyük bir kültürün maddi tezahürüdür¹²³. Çadır dağ yamaçlarına sırt kısmı kayaya gelecek şekilde kurulur. Düzlukte kurulacaksa ağacın kenarına kurulur. Osmanlı şehir planları incelendiğinde de evlerin yamaçlara inşa edildiği görülecektir.

Uzak ufuklara bakan insanların ufuklarının geniş olduğunu, günümüzde pencereye çıktığında karşı binayı gören insan yerine karşı dağları, ovaları ve başka güzellikleri görmenin insan zihnini nasıl geliştirdiğini anlayabiliriz¹²⁴.

Böyle bir mekânda yaşayan insanların ufuklarının geniş olması, yaratıcı bir ruha sahip olmaları, muhakeme güçlerinin gelişmiş olması, sebep sonuç ilişkisini kurabilmeleri eğitim almamış olsalar bile daha gelişmiş durumda olmalıdır.

¹¹⁸ Yörüklerin açık alanlardaki en önemli barınağı olan ve "kara çadır", "kıl çadır", "çul çadır" ya da "Yörük çadırı" olarak adlandırılan çadır ile benzer özelliklere sahip olan çadırları Farıslar, Tibetliler, Suriyeliler ve Büyük Sahra Arapları da kullanmaktadır. Bu çadırlarda kullanılan hammaddenin de keçi kılı olmasına rağmen kuruluş, şekil, ebat, görüntü ve kullanım biçimleri açısından farklılıklar gösterir.

¹¹⁹ Çadırın yan kısımları yerden başlayarak kaba taşlar ile örölür, üst tarafı ağaç ve karnış çubuklar ile örölerek kubbe ya da tünel olarak tarif edilen şekil verilir ve üzerine keçe ya da hasır örtölür.

¹²⁰ Yaklaşık olarak 1000 yılı aşkın bir süredir, Türkler, Moğollar, Kırgızlar, Kazaklar, Özbekler tarafından kullanılan ve Türklerin "yurt", "topak ev" olarak adlandırdığı, yuvarlak ve tavanı yarım küre şeklinde olan topak evin üzerine keçe örtölür. Çadırı oluşturan parçaların taşınması, kurulması ve sökülmesi kara çadıra nazaran daha zordur.

¹²¹ Atilla Erden, Günümüz Toros Yörüklerinden İzlenimler, **I. Akdeniz Yöresi Türk Toplulukları Sosyo-Kültürel Yapısı, Yörükler Sempozyumu Bildirileri**, (Ankara: Kültür Bakanlığı: 1821, HAGEM Yayınları:232, Seminer Kongre Bildiri Dizisi:49, 1994), s.144.

¹²² Ayrıntılı bilgi için ayrıca bkz. Mehmet Eröz, **Yörükler**, TDAV Yayınları, İstanbul, 1991, s. 97. Ali Rıza Yalgın, **Cenupta Türkmen Oymakları**, Cilt: 1, Ankara, 1977, s. 245-246., Naci Eren, "Yörüklerde Karaçadır", **Folklor ve Etnografya Araştırmaları**, İstanbul, 1984, s. 6.

¹²³ Mehmet, Eröz, **Yörükler**, Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı Yayınları, İstanbul 1991, s.95.

¹²⁴ Turgut Cansever, **Osmanlı Şehri**, (İstanbul: Timaş Yayınları, 2010), s.95.

Anadolu'yu Türkleştiren büyük insan gruplarının, yani göçebelerinin bu yaratma ortamının teşekkülünde hangi yönde etkili oldukları ve toplumun büyük çoğunluğu ile büyük sanatın müşterisi olan saray çevresini etkilerinin payı üzerinde durmak gerekir¹²⁵. Anadolu'yu Türk yapanların Yörükler olduğu, yani Türkleşmenin toplumsal kaynağının şehirlerle birlikte yaylalarda olduğu kabul edilebilir. Bu açıdan ulusal geleneklerin taşıyıcısının, şehirlerin kozmopolit kültür ortamı dışında kalan Yörük sanatı olduğunu düşünmek doğru bir öneri gibi gelebilir.

2.1.2. Tasarımlamak

Bir şeyin biçimini zihinde canlandırmak, tasavvur etmek, dizayn etmek anlamına gelir. Şekil olarak hayal etmektir¹²⁶. Özgür ortamlarda yaylak ve kışlakta yaşayan insanların tasavvurları gelişmiştir denilebilir.

2.1.3. Tasarım

Halı ve kilim dokunurken ya bir örneğe bakılarak yapılır veya onu dokuyanın maharetine göre dokunur. Sürecin daha iyi anlaşılması açısından kavramsal olarak tasarım incelenmelidir.

Bununla beraber önemli bir nokta gözden çıkmamalıdır: Dokuma alanı, teknik olarak sınırlı olmakla beraber biçim açısından en zengin alandır. Taşınabilir; ister geometrik olsun, ister bitki veya hayvan motifleriyle oluşsun, diğer sanat alanları için kaynak ödevi görmüş olabilir. Kaldı ki dokuma insanın günlük yaşantısında, iç mimari çevrenin, döşemenin, duvarın, sedirin, perdenin esas dekoratif unsuru idi. Bu açıdan, mimarinin spesifik teknikler dışında, dokuma sanatının biçim taşıyıcılığı konusunda dikkatli olmak faydalı gözlemlere yol açabilir. Çok eskiden beri taşınabilir olanın çabuk yok olmasının, özellikle sanat biçimlerinin kaynakları açısından, ihmal edilen bir değeri olduğu ileri sürülmüştür. Özellikle Türk çadır sanatının sonraki bütün gelişmelerde önemli bir rolü olduğu iddia edilmiştir¹²⁷.

Tasar, kelime anlamıyla, bir iş, bir düşünce sırasını ve düzeyini gösteren resim, yazı, plan anlamına gelir. *Tasarı* kelimesi, olması veya yapılması istenen bir şeyin zihinde

¹²⁵ Doğan Kuban, **Ortaçağ Anadolu-Türk Sanatı Kavramı Üzerine, Sanat, Mimarlık, Toplum Kültürü Üzerine Makaleler**, Doğan Kuban Yazıları Antolojisi, Cilt:1, (İstanbul: Boyut Yayıncılık ve Tic. A.Ş. 2015), s.40.

¹²⁶ <http://www.nedirnedemek.com>

¹²⁷ Kuban, age, s.41.

aldığı biçim, proje anlamında da kullanılmaktadır. *Tasarım* kelimesi ise zihinde canlandırılan biçim; bir sanat eserinin, yapının veya teknik ürünün ilk taslağı, desen, tasar çizim, dizayn; bir araştırma sürecinin çeşitli dönemlerinde izlenecek yol ve işlemleri tasarlayan çerçeve, tasar çizim, dizayn anlamlarına gelir ¹²⁸.

Kavramın Türkçe ‘de kullanılan eşanlamlısı *dizayn* sözcüğünün, etimolojik kökenine bakılacak olursa, sözcüğün, Latince “biçim vermek, temsil etmek” anlamındaki *designares* özcüğünden geldiğini görürüz¹²⁹. *Designare*, de+signare köklerinden oluşur. *Signare* işaret demektir ve *signum* yani “işaret” kökünden doğmuştur¹³⁰.

Bu ifadelere ek olarak tasarlama, planlama, eskizler yapma, biçimlendirme ve kurgulama gibi değişik anlamları içermesi, *dizayn* sözcüğünün içerik olarak tanımlanmasını güçleştirir¹³¹. Asimow’a göre tasarım; belirsizlikler karşısında hatalarına büyük cezalar ödenen bir karar verme işlemidir¹³².

Fielden tasarımı; bilimsel prensiplerin teknik bilgilerin ve hayal gücünün mühendislik tasarımında bir mekanik yapıyı, makineyi ya da maksimum ekonomi ve etkinlik ile belirli bir fonksiyonu gerçekleştiren sistemin tanımında kullanışı olarak açıklar.



Şekil 41: Yeni Tasarım Hereke Halısı.

Mustafa GENÇ Fotoğraf Arşivi, Han Halı Hereke 2016.

¹²⁸ TDK, *Tasarım*, <http://tdkterim.gov.tr/>, 11-02-2016, Tarihli erişim.

¹²⁹ İsmail Tunalı, **Tasarım Felsefesine Giriş**, (Ankara: Yapı-Endüstri Merkezi, 2002), s.55.

¹³⁰ Nigan Beyazıt, **Tasarımı Anlamak**, (İstanbul: İdeal Kültür Yayıncılık, 2008), s.44.

¹³¹ Tunalı, age, s.56.

¹³² Morris Asimov, *Introduction to design, Engle Cliffs*, New Jersey, Prince Hall, 1962

Alexander'a göre tasarım; fiziksel bir yapıya en uygun gelen fiziksel bileşenleri bulmaktır¹³³. Archer tasarımı; bir amaca yönelmiş problem çözme eylemi olarak tanımlamıştır¹³⁴. James. B. Reswick; yaratıcı bir eylem olan tasarımı daha önce var olmayan yeni ve kullanışlı bir şey yaratmayı kapsayan olgu olarak açıklamıştır.

Matchett ve Briggsise tasarımın belirli şartlarda gerçek ihtiyaçların tümünün optimum çözümü olduğunu ileri sürer.

Daha sonra ki yıllarda da tasarım ile ilgili tanımlama yapan birçok düşünür bulunmaktadır. Bunların birçoğu tasarımı bilimsel açıdan açıklarken, bir kısmı da tasarımı sanat ağırlıklı bir olgu olarak tanımlar.

Buchanan (1988) için tasarım; sanattan üretilmiş ve akademik disipline geliştirilmiş aktif bir meslektir¹³⁵.

Tasarımı, yavaş okuma olarak adlandıran Owen bu bağlamda tasarımı, bilginin üretimi ile temellenmiş bir durum olarak açıklar. Tasarım için yapmış olduğu açıklamalar ve saptamalarda ürün geliştirilmesi ve kalite yönetimi açısındandır. Tasarım teknolojisi diye adlandırıldığı sistemi; ürün tasarımcılığı ve üretimi, mühendislik tasarımı, pazarlama tasarımı olarak açıklar.

Bu sistemde bilgisayar teknolojisinin kullanımın önemli faktör olduğunu en iyi performansında bu sayede alınabileceğini iddia eder. Owen'ın tasarım için yapmış olduğu bir başka tanımlama ise, tasarımın bir başka yaratması olduğu, kullandığımız dil ve araçlar sayesinde yeni eserler yaratmak doğrudur¹³⁶. Toplum kabul ettiği sürece tasarımın var olabileceğini ileri süren Owen, bu sisteminde toplumun sahip olduğu kapasite ile devam edeceğini bu sayede de tasarım teknolojisinin gelişeceğini iddia eder. Tasarım için önemli olan kriterleri ana fikir, detaylar ve ustalık olarak tanımlar ve bunların oluşturduğu bütüne de üretim bütünlüğü" adını

¹³³ Cristopher Alexander.,*Notes on the synthesis of form*, Harvard University Press, Cambridge-Massachusetts,1964.

¹³⁴ Bruce.L.Archer, *Systematic method for designers*, Council of Industrial Design Publishers, London, England, 1965.

¹³⁵ Richard Buchanan,*Education and Professional practice in design*, Design Issues, 1998, s. 14, 49-61.

¹³⁶ Charles Owen, *Reflections on design: process for change*, www.id.iit.edu/papers/owen_singapore88.pdf(2002a) Osaka Japan 1993

verir¹³⁷.Tasarımın özünde; amaç, bilinç, özgünlük, kendine özgü teknik bilgi ve yaratıcılık bulunur¹³⁸.

Tasarım, yaratıcılığı ve problem çözümünün her ikisini de bünyesinde barındıran bir süreçtir. İstenilen amaca cevap veren bir düşünceyi ifade eder. Anlaşılabilir bir bütünün parçalarının organizasyonudur. Belli bir amaca hizmet etmesi için, malzeme ve biçimden oluşan bir bütündür¹³⁹.

Howard ise tasarımın; programın nasıl okunabildiği, problemin nasıl açıklandığı, müşteri ile iletişimin nasıl kurulabildiği, araştırmanın nasıl organize edildiği ve bilgi toplama yöntemi ile ilişkili olduğunu iddia etmektedir. Tasarım olağanüstü, kusursuz ve doğrusal bir yöntem değildir. Eğer sihir diye bir şey varsa, bu ruh ve tutku ve hatta sistematik içerik ve projenin her safhası ile ortaya çıkan heyecanı kapsayan bir durumdur¹⁴⁰.

Jonas; tasarım için ana düşünceyi üç fikir ve tarihsel deyimle açıklar; yaratıcılık, ikna olmak ve ihtiyaçların yansıması, üç yöntem aşaması; problem çözümlemenin genişletilmesi, beş yöntem aşaması yaratıcılıktan, kültürel aşamalara ve dört gerçeklik aşaması; vizyon, strüktür ve objeler olaylardır¹⁴¹.

Tasarlanarak ortaya çıkan ve tasarlananın gerçekleştirilmesinde yönlendirici olan, bu iş için üretilmiş çizim, maket, proje gibi gereçlerin tümüdür¹⁴².

Dilimize tasarlama sözcüğü, İngilizce ve Fransızca da ki “design” kelimesi karşılığı olarak kullanılmaktadır. Design kelimesi de Latince kökenlidir. Tasarımın birçok tanımı yapılabilir. Bunlardan birkaçını verelim: Tasarım, algı ile kavram arasında bir bağlama aracıdır. Nesnel gerçeklik ile doğrudan ilişkisi bulunmaz. Bu nedenle önemsiz ayrıntılar yerine, önemli özelliklere dikkat çeker. Bunun sonucu olarak da algılardan genelleştirme yapılarak kanılara varılır. Tasarım bilgi edinme ögesidir. Çünkü duyumsal tasarım ile zihinsel tasarım daima birbirini etkiler. Bu nedenle duyumsal bilgi ile ussal bilgi her zaman iç içedir. Gerçek bilgi ise böylelikle oluşur.

¹³⁷ Charles Owen, *The newman-newestetich*, www.uiah.fi/esittely/historia/art_hist/hist425.htm(2002b)

¹³⁸ Nurgül İnan, *Bilgisayar Destekli Tasarım Sürecinde Disiplinler Arası Uyumlu Tasarım Olanaklarının Araştırılması*, Gazi Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara, 2006, s.19.

¹³⁹ Nesrin Önlü, *Bilgisayar Destekli Tasarım*, Evsiad, İstanbul, 2003, s.20.

¹⁴⁰ Howard, C., *The Design, A. Guide To The Design Studio*, Andy Pressman, United States Of America, AIA, 1993

¹⁴¹ Wolfgang Jonas, *A scenario for design*, Design Issues, s. 17, 64-80, 2001

¹⁴² Atilla Ergün; **Tekstil Terimleri Sözlüğü**, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul, 2002, s.262

Güzel sanatlar alanında tasarım, yaratıcı sürecin kendisi olup, bir faaliyet için gerekli olan eskiz ve planların hazırlanması süreci çalışmalarını kapsar¹⁴³.

Tasarım işi veya tasarımılanan şekil, tasavvur anlamına gelir. İki katlı, balkonlu bir ev düşününüz dendiğinde herkesin zihninde canlanan ev şekli birer ev tasarımıdır. Her bir tasarım kesinleşmiş ve mükemmelliğe erişmiş olmakla beraber, istenilen gayeye cevap veren bir tertibi, ortalama bir büyüklüğü ve gerekli biçimleri ihtiva eder. Bu nedenle tasarım, bir projenin, bir eserin düşünülen ilk şekli sayılır¹⁴⁴.

Tasarımın oluşumunda “esasın” yani istemin tam olarak tanımlanması ve programlanması gerekir. Problemin kendisi ve ona bağlı olarak toplanmış bilgiler “veri”dir. Problemlerle birlikte sanatçının kafasında, ilk ana tespitler, doğru bir karar verme ile başlar. Örneğin tasarım çevre ilişkisi, malzeme ve teknik, üslup-karakter, ana fikir vs. bu aşamada saptanır. Bu saptamada, sanatçının birikimi ve “deneyimi” önemli rol oynar. Sanatçının bundan sonra, yoğun bir “zihin çalışmasına”, geniş ve fantezi boyutunu da içeren “tasavvura” girer. Tüm veriler, koşullar, olanaklar gözden geçirilir, ana fikir etrafında nasıl bir çözümün gerektiği irdelenir, kıyaslanır, gerekirse adaptasyonlara başvurulur¹⁴⁵.



Şekil 42-43: Carlo Crivelli Duyuru adlı tablosu ve İpek olarak dokunmuş örneği.

<https://tr.pinterest.com/pin/87960998948559974/>, Han Halı Koleksiyonu Hereke, 2016.

¹⁴³ <http://www.msxslabs.org/forum/x-sozluk/81587-tasarim-tasarim-nedir-tasarim-hakkinda.html>

¹⁴⁴ Hulusi Güngör; **Temel Tasar**, (İstanbul: Yem yayınları, 1972), s.2.

¹⁴⁵ Faruk Atalayer, **Temel Tasar Öğeleri**, (Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, 1994),s.109.

Tasarım tüm düşünsel, duygusal, bilişsel, sezgisel ve eylemsel yapma, kurma, üretme, yaratma aşamalarını kapsar. Bir fikir edinilmiş tüm bilgi ve duygu değeriyle sanat ve sistem yönünden ifade etmek ve ya o fikri boyutlandırarak somutlukta biçimlendirip, değerlendirmektir. Tüm kültür ürünleri, doğada hazır bulunmayan ve insan tarafından doğaya bir eklenen olarak, birer tasarım ürünüdür. Atalarımızın deneme-yanılma, doğada ürettiği, işlevsel her değişim ilk tasarımlarıdır. Örneğin; çakmak taşının kesici delici araç olarak kullanılması, posttan örtüler, ilk insanların tasarımları olarak düşünülebilir¹⁴⁶.

İnsan beyni, düşünüp duyduğu, isteyerek düzenlediği her objeyi şekilsel algı yolu ile zihinde üç boyutlu olarak canlandırabilir, hayal edebilir. Beyne bağlı ‘‘yaratıcı eylemin’’ bu ilk tasarlama (tasavvur) aşamasında ortaya çıkan ilk fikirler, kesin şeklini almamış olmakla birlikte, bir düzen, ölçü, doku, form vs. taşırlar. Bu haliyle kâğıt üzerine aktarılabilecek durumdadır. Çünkü çevresi ile üçüncü boyutu ile bir bütün olarak zihinde canlanmıştır. Sanatçının bir özelliği, Şekil düşünce yolu ile hayalinde canlandığı her şeyi, ayrıntılı olarak, adeta bir modelden kopya ediyormuşçasına zekâ süzgecinden de geçirerek kâğıda aktarabilir veya modelleme yapabilir.



Şekil 44: Kilim Tasarımı.

Mustafa GENÇ Fotoğraf Arşivi Antalya Kilimi

¹⁴⁶Faruk Atalayer, **Temel Tasar Öğeleri**, (Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, 1994),s.15-16.

Beyinde canlananın, kâğıda veya başka bir malzemeye ilk aktarılmış biçimine tasarı denir. Tasarlamadan farkı, artık çizime veya malzemeye aktarılarak “somut”laşmış olmasıdır. Bir tasarım, kâğıt üzerine çizilmek ya da başka bir tarzda ifade edilmek suretiyle tasarı halini alır¹⁴⁷.

Tasarım insanoğlu var olduğundan beri gündemdedir ve yaşamının bir parçası haline gelmiştir. İnsan ihtiyaç duyduğu her şeyi beyinde olgunlaştırarak tasarıma dönüştürüp hayat standardını yükseltmiştir. Tasarım çabasına girerken bunları bazen duygularıyla bazen bilimsel çabalarıyla oluşturmuştur. Aslında dil de bir tasarım aracı değil midir? Beyinde tasarlanan sözcüklerin ardı ardına sıralanıp, cümle haline getirilmesi, daha sonra paragraf ve sayfalara dökülmesi söz tasarımlarının bir bütünüdür. Dilin nasıl doğduğu bilinmiyorsa sanatsal tasarımında ortaya çıktığı kesin olarak bilinmemektedir. Ancak sanatsal tasarımın doğuşunun insanlık tarihinin başlanmasıyla birlikte var olduğunu kabul etmek gerekir. Alet yapan insan ile ilgili rastlanabilen en eski izler, dört yüz bin yıl öncesine aittir¹⁴⁸.

İhtişamlı Mısır uygarlığı tasarım çalışmalarında dünyanın ilk ve en büyük örneklerini ortaya koymuştur, günümüz çağdaş mimarisiyle boy ölçüşecek derecede biçimlere sahip anıtsal eserler meydana getirmişlerdir. Geometrik düzenlilikle keskin doğa gözleminin bu birleşimi tüm Mısır sanatının özelliğidir.

Anadolu ve Mezopotamya kültüründe de benzer sanatsal tasarımları görmek mümkündür. Asur ticaret kolonilerinin Anadolu’daki faaliyetlerini konu alan kilden yapılmış mektuplardaki sanatsal niteliklerle, bu dönem insanının vermiş olduğu estetik tasarıma vermiş olduğu önemi açıkça vurgulamaktadır.

Yunan ve Roma uygarlığında tasarım olgusu, kendinden emin, matematik hesaplamalara dayalı sağlam biçimlerin oluşturduğu eserlerdir. Her türlü fonksiyonelliğe sahip iki ve üç boyutlu nesneler en ince ayrıntılarına kadar geometrik yapılara dayalı olarak düzenlenmiştir.

İslam dünyasında her türlü tasarım, inanç felsefesine dayalı bir anlayışla ele alınmıştır. İslam, teneffüs edilen ortamın, dokunulan her nesnenin işlev ve estetik açıdan Tanrı’yı hatırlatması ve O’nun her yerde hissedilmesini istemiştir.

¹⁴⁷ Hulusi Güngör, **Temel Tasar** (İstanbul: Yem Yayınları, 1972), s.2.

¹⁴⁸ E.H. Gombrich, **Sanatın Öyküsü**, (İstanbul: Remzi Kitapevi, 1980), s.45.

Aslında doğu dünyasına dayalı tüm sanatlarda bu üslubu görmek mümkündür. Çin, Hindistan, Orta Asya, Selçuklu ve Osmanlı medeniyetlerinde doğanın inanç dünyasına uygun ayıklanıp tasarlanması önemli bir anlatım tarzıdır.

Tasarım da somut gerçeklerin yakalandığı en önemli zaman dilimi Rönesans'tır. Çünkü doğa aklın süzgecinden geçirilerek her türlü tasarım mantığına dayandırılmıştır. Rönesans hareketi daha sonraki dönemler de yapılan çalışmalara öncülük etmiştir. Buhar gücünün bulunuşu, yeni kıtalara yolculukların yapılması elektrik, motor gücü gibi insanın yeni ufuklara taşınmasını sağlayan buluşlar tasarım olgusunu kökten etkilemiştir.

Yirminci yüzyıl bir tasarım çağıdır, endüstri ürünlerindeki milyonlarca çeşitte mal, estetik boyutuyla ele alınarak tasarlanmaktadır. Buna en iyi örnek yirminci yüzyıl başında Almanya da kurulan Bauhause okuludur. Okulun kurucusu Walter Gropius, güzel sanatlar ve tasarım sanatlarının ortak köklerini bir araya getirerek, mimar sançtı, zanaatkâr ve endüstri arasındaki bağları birleştirip, sanatla endüstrinin birbirleriyle güzel bir uyum içinde olabileceğini ortaya koymuştur¹⁴⁹.

1950 yılından sonra büyük bir aşama kaydeden tasarım, başlangıçta sadece sanat eğitimi veren kurumlarda ana ders iken, bilim teknolojideki gelişmelere paralel olarak büyük bir değişim geçirmiş ve sanatın dışında her disiplindeki eğilime aynı derecede hitap eder duruma gelmiştir.

Tüm sanatsal tasarımlar da konunun seçilme biçimi, seçilme amacı ve hitap edeceği alanlar göz önüne alınarak, tasarlanacak çalışmada bir kurgu oluşturulur. Bu yapılan eylem bir sanat felsefesidir, felsefe pozitif bir bilim olmadığı için, değişmez konuları ve kuralları söz konusu olmayabilir, yani sürekli değişkenlik gösterebilir. Çağlar boyu meydana getirilmiş eserlerin analitik gözlemleri sayesinde sanat felsefesi, eserin arka ve ön kurgusundaki estetik kavramları sanatçının geçirmiş olduğu mantık ve duygu değişimlerini ele alır, inceler.

Eserin ön yapısı, teknik ağırlıklı öğelerden oluşur ve göze hitap eden şekil kavramlardır. Daha çok estetik hazlar dikkat çekici konumdadır. Fakat eserde asıl düşünce arka yapı da denilen eserin ruhunun saklandığı kısımdır, sanat eserini rastgele bir eğlence, bir oyalama ve oyun olarak düşünmek yanlıştır. Çünkü

¹⁴⁹ Nazan İşpiroğlu, **Sanatta Devrim**, (İstanbul: Hayalperest Yayınevi,1993), s.34.

tasarımda ön ve arka yapının birlikte oluşturduğu kurgusal yapı, her eserde sanatçının ruhsal duygularını ve estetik felsefesini yansıtır.

Sanatsal tasarım içerisinde eserin arka yapısını belirleyenler arasında yer alan psikolojik etkenler, çeşitli teorilerle açıklanmaya çalışılmıştır. Çünkü psikoloji bilimi sanatın acıdan ve ümitten doğduğunu savunur. Ancak yirmi birinci yüzyıla giren dünyada bu fikir artık çok gerçekçi gelmemektedir. Sanatçı, iletişim araçları sayesinde küçülen ve adeta avucunun içine sığan bir dünya yaşamaktadır. Dünyanın öbür ucunda olan bir olaydan etkilemekte ve ortaya eserini koyabilmektedir. Yani sanatçı artık içine kapanık bir kişilik değildir, içe ve dışa dönük dünyası tasarım yaparken sanatçıyı etkilemektedir. Özellikle tasarım olgusunun çok önemli olduğunu günümüzde, psikolojik etkilenme kuşkusuz çok daha yoğundur. Sanayi devrimiyle birlikte toplumların değer yargıları değişmiş ve okulların, üniversitelerin dolup taşıdığı yeni iş alanları ve üretim sınırsızca pompalandığı, endüstri toplumunda basit bilgileri yorumlayıp, onlara yeni anlamlar kazandırmak tasarımcının asıl amacı haline gelmiştir.

2.1.4.Tasarım Eğitiminin Tarihçesi

Tasarım ve sanat eğitimi denilince ilk akla gelen 1919'da Walter Gropius'un açtığı Bauhaus okuludur. Çünkü 19. yüzyılda Fransız ihtilali ile gelen hızlı değişim süreci geleneksellikten kurtulan bir sanat eğitimi de beraberinde getirmektedir. 19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın başlangıcına denk gelen endüstriyel gelişim, klasik dönemin saray salonlarına hapsolmuş sanatı halk kitlelerine ulaştırırken, makineleşen üretim gücünde yetişmiş insan arayışlarını da beraberinde getirmiştir. İşte bu yüzden eski çağlardan daha çok bu yüzyılda ilgi duyulan sanat eğitimi ve sanatçı özlemini gideren Bauhaus okulunda; Sanat eğitimi ve tasarımcısı dolayısı ile hem sanatçı hem de zanaatçı birikimini bütünleştiren eğitim hedeflenmiştir¹⁵⁰.

Sanat ve tasarım alanlarında eğitim vermek amacıyla kurulan Bauhaus okullarının ortak ilkesi, ölü bir endüstriye nefes aldirmek olarak özetlenmiştir. Bu okulun amacı; sanatçıya zanaatçı niteliği kazandırmak olmuş ve biçimi yönlendiren en önemli unsurun işlev olması gerektiği vurgulanmıştır¹⁵¹.

¹⁵⁰ Nazan İspiroğlu, **Sanatta Devrim**, Hayalperest Yayınevi, (İstanbul: 1993), s.89.

¹⁵¹ Emre Becer, **Yaratıcılık Ve Grafik Tasarım**, (Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, 1993), s.44.

Bauhaus'un sanat eğitimine getirdiği temel yenilik 'Basic Design' eğitimidir. Diğer temel anlayış ise, tekniği ve teknolojiyi bilmek, el sanatları tekniklerini bilmek ve fiilen uygulayıcı olmaktır¹⁵².

Endüstriyel eğitimi destekleyen Bauhaus'ta nokta, çizgi, leke, renk, kompozisyon, orantı, denge, ritim gibi plastik öğelerin tasarım sürecinde sanatçıya sunduğu olanaklar incelenerek bir anlamda sanatların alfabesi oluşturulmuştur. Günümüz sanat eğitiminde de temel tasarım derslerinde de, bu okuldan alınan veriler kullanılmaktadır¹⁵³.

Ülkemizde tasarım eğitimi 19.yy ortalarında Resim-iş dersi olarak görülmektedir. Bu durumun Meşrutiyet döneminin yenileşme hareketine bağlı olarak batıya özentiyile ortaya çıktığı söylenmektedir. Cumhuriyet Dönemi düşünce özgürlüğü ile beraber sanatta yaratıcılık yolunu da açmıştır. 1926'da açılan Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-iş Bölümü'nü Güzel Sanatlar Fakülteleri takip etmiştir¹⁵⁴.

Tasarım her alanda olduğu gibi tekstilde de kendine ayrı bir yer edinmiştir. Tekstilde desen tasarımının, giderek artmakta olan iç ve dış rekabete bağlı olarak günümüzde daha da önem kazanmakta olduğu bir gerçektir. Müşteri siparişlerine daha hızlı cevap vermek ve müşteriye aynı anda birden çok seçenek sunmak, bu süreyi kısaltmak ve basitleştirmek önemlidir. Bu nedenle bilgisayar yardımı ile düşünme ve tasarım oldukça ilgi çekici bir konu haline almıştır¹⁵⁵.

Tasarım kavramında, tekstil gibi kullanım amaçlı, endüstriye yönelik ürünlerin tasarımında ürünün işlevselliği birinci derecede önem taşıyor görünse de kişisel beğenilerin ön plana çıktığı ve de kişiye özel tasarımların ağırlık kazandığı günümüzde yaratıcı süreç, özellikle estetik öğeler açısından daha fazla önem taşımaktadır. Kaldı ki, yaratıcı süreç ürünün işlevselliği üzerinde de etkili olmaktadır. Tasarımların ayırıcı özelliklerinden birisi, estetik öğelerdir. Bir şeyin beğenilme veya beğenilmemesinde etken olan estetik öğelerin ilgi çekiciliği ve anlatım bütünlüğü taşıması önemlidir. Tasarım yapılırken kullanılan tasarım öğeleri ve tasarım ilkeleri tasarımın estetik boyutunu belirler. Nokta, çizgi, doku, renk ve tonlamanın bir bütün

¹⁵² Himmet Gümrak, *Sanat Eğitimi Yetiştirmede Temel Sanat Eğitimi Dersinin Yeri Ve Önemi*, Sanat Eğitimi Sempozyumu, , G.Ü Eğitim Fakültesi Yayınları, Ankara, 2002, s. 125.

¹⁵³ Bekir İnce, *Geleneksel Yöntem Olarak Usta-Çırak İlişkisinin Günümüz Sanat Eğitimindeki Yeri Ve Önemi*, (Ankara: G.Ü Eğitim Fakültesi Yayınları, 2002),s.56.

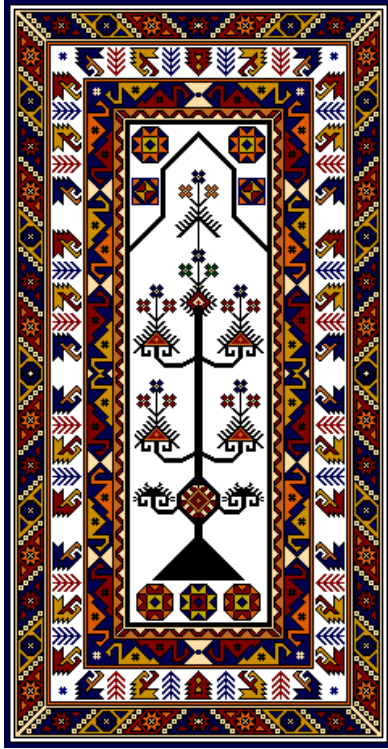
¹⁵⁴ T. Olcay Kırıçoğlu, **Sanatta Eğitim Görmek, Anlamak, Yaratmak**, (Ankara: Demircioğlu Matbaacılık, 1990), s.42.

¹⁵⁵ Nurcan Kutlu, *Hazır Giyim İşletmelerinde Tasarım Sürecine Yönelik Bir Araştırma*, Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Giyim Endüstrisi Anabilim Dalı, Ankara, 2001, s.22.

içinde kullanılması ürünün albenisi de oldukça etkiler. Bunun yanında ölçü, yön, zıtlık, denge, ritim, benzerlik, egemenlik gibi tasarım ilkeleri de, tasarım öğeleriyle beraber bir ahenk içinde kullanılmalıdır. Böylece yapılan tasarımın estetik değeri de artar¹⁵⁶.

Batıda özellikle sanayi devrimi sonrası gelişen iş bölümü ve uzmanlaşmaya paralel olarak gelişen tasarım Anadolu Türk halı ve kilimlerinde farklı bir süreç izler.

2.1.5.Halı Kilim Tasarımı



Şekil 45: Döşemealtı Halı Tasarımı, İlker Öztürk.

Yörük yaşam tarzı gereği sürekli doğa ile iç içe olan insanların tasarım konusundaki en çok örnek aldıkları etraflarında gördükleri uyumu üretimlerine yansıtmak olmuştur. Bu anlayış yaratıcı ile bir savaş değil onun yarattıklarından esinlenerek güzeli anlatma çabası olmuştur denilebilir.

Sanat yaratması açısından yerleşmiş toplumla göçebe toplum arasında bir fark vardır. Bir tanesi fiziki çevresini yok olan malzemeden kuruyor, diğeri daha uzun malzemelerden dolayısıyla biz geçmişe baktığımız zaman yerleşmiş topluma ait

¹⁵⁶ Arzum Atasoy, *El Sanatları Eğitimi Bölümü Öğretmenlik Programlarında Yer Alan Sanat Eğitimi Yönelik Derslerin Ürün Tasarımına Katkısı*, Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Dekoratif Ürünler Eğitimi Bilim Dalı, Ankara, 2004, s.19.

verileri daha çok buluyoruz. Aynı şekilde çabuk yok olan malzeme ile yapılan mimari ile taştan yapılan arasında birincinin aleyhine bir durum var: Kerpiç veya ağaç zamanla yok oluyor; onunla beraber, bu malzemeye yapılan biçimlerde; ‘‘öyleyse, diyordu Stryzgowzki, birçok ana biçimlerin kaynağı, artık kaybolmuş ağaç yapılarda, hatta göçebelerin çadır sanatındadır. Ama yok oldukları için bilmiyoruz. Malzemeye geçmiş biçimlerde, bu kaynakların niteliğini keşfedebiliriz’’¹⁵⁷.

Dokuma tasarımlarında insanoğlu doğadaki formlar ve renklerden faydalanmış, doğa sanatçılara en büyük öğreti ustası olmuştur. Ancak insan diğer canlılardan farklı olarak düşünce üreten, yetinmeyen, değiştiren ve sürekli araştıran bir yapıya sahiptir¹⁵⁸. Sanatçılar doğanın formlarıyla yetinmeyip, faydalandıkları doğal formlara duygu ve düşüncelerini yükleyerek kendi formlarını oluştururlar. Böylece sanatın yeni formları, insanın yaşadığı doğadan, sanatçının iç dünyasına kayar. Artık insan, gözleriyle gördüklerini değil, duygu ve düşüncelerini yüklediği iç dünya formlarını yüzey tasarımlarına aktarmış olur. Bunu yaparken gördüğünü aynen kullanma yerine onu stilize etmiştir. Kuş, dokumalarda motif olarak kullanılmış ama form olarak kuş başka bir forma dönüşmüştür.

Halı Kilim tasarımını anlayabilmek için öncelikle dokumalarda kullanılan malzemeleri ve elde edilme yöntemlerinin bilinmesi daha sağlıklı verilere ulaşmamızı sağlayabilir.



Şekil 46-47: Keçinin kirkımı ve taranması.

Mustafa Genç, Fotoğraf Arşivi, 2014, Silifke.

¹⁵⁷ Doğan Kuban, Ortaçağ Anadolu-Türk Sanatı Kavramı Üzerine, Sanat, Mimarlık, Toplum Kültürü Üzerine Makaleler, Doğan Kuban Yazıları Antolojisi, Cilt:1, Boyut Yayıncılık ve Tic. A.Ş. İstanbul, 2015, s.45.

¹⁵⁸ Hakan Çiloğlu, ‘‘Yüzeysel Tasarım Olgusu ve Türk Halıları’’ III. Uluslararası Türk El Dokumaları (Tekstil) Kongresi ve Gelenekli Sanatlar Kongresi / Sanat Etkinlikleri, Selçuk Üniversitesi, Konya, 2011, s.98.

Dokuma malzemeleri Yörük yaşam tarzında yapılan üretimlerde geleneksel yöntemlerle yapılır. Keçi koyun mevsimi geldiğinde kırkılır ve taranır. Taranan ipler eğrilmeden önce özeme yapılır ve sonrasında yapılacak olan dokumanın özelliğine göre istenilen kalınlıkta kirmanda, iğ veya örekede bükülür. Çözüğü ipe olacaksa çıkırıktaki tekrara büküm verilmelidir.



Şekil 48-49: Özeme yapılması ve Kirmanda eğirme.

Mustafa Genç, Fotoğraf Arşivi, 2014, Silifke.

Çözüğü çözülüp tezgâha aktarıldıktan sonra önceden belirlenen desen dokunmaya başlanır. Önceden dokunmuş bir örneğe bakılarak aynı dokunma tekrara üretilebileceği gibi dokuyanın maharetine göre yeni tasarımlarda dokunurlar.



Şekil 50-51: Çarkta ip bükümü ve çözgü çözülmesi.

Mustafa Genç, Fotoğraf Arşivi, 2014, Silifke.

Şekil anlatım dilinde üç ana form ve üç ana renk bulunmaktadır. Üç ana form; kare, üçgen ve daire, üç ana renk ise sarı, kırmızı ve mavidir. Bütün formlar ve renkler üç ana form ve üç ana renkten türemiştir. Dokumalardaki tasarım sürecine bakıldığında bu görülecektir.



Şekil 52: Çözgünün tezgâha aktarılması.

Mustafa Genç Fotoğraf Arşivi, 2014 Silifke.

Anadolu kültürü içerisinde değerlendirildiğinde ve genel anlamda halılar bir toplumu meydana getiren tüm kültür öğelerini üzerinde taşırlar. Dokumalar üzerindeki sembol denen çizgisel kurgularda, ifade edilmek istenen konunun her boyutu kolayca anlatılabilmiş, bu simgelere belli anlamlar yüklenmiş ve renkler de katıldığında tüm düşünce ve duygular bir çırpıda anlatılabilmıştır¹⁵⁹.

Bu kültürün insanları geometrinin temel kurallarını (kare, daire, üçgen, helezon vb.) kullanmışlar ve onlara, bilinçli ya da bilinçsiz belli anlamlar yükleyerek, farklı anlatımlara yönelmişlerdir. Genel anlamda insan, bitki, hayvan vb., Tüm canlıların doğumu iç içe iki daire veya daire içi nokta grafiğinde temsil edilmiş, dünya da dünyanın dört bucağı ifade edilmek istenirmişçesine artı (+) işaretiyle sembolize edilmiştir. Bölünme, çoğalma ve üremeyle ilgili semboller sık olarak yonca, nar veya çiçekler şeklinde çizilip kompozisyon kurgularının taşınmaz parçalarını oluşturmuşlardır

¹⁵⁹ Nuray, Gümüştekin, Anadolu ve Diğer Kültürlerde İşaret ve simgelerde Anlam, (Balıkesir: Balıkesir University Journal of Social Sciences Institute, S:26, 2011), s.103.

Bu süreçte dokumanın yapısal ve teknik özellikleri etken olmuştur denilebilir. Bu üç ana form içinde en etkin olan form üçgendir. Üçgenler yapılarına göre daha da aktif olarak hız mesajını ve en önemlisi hedef belirlediğinden yön mesajını verirler. Nitekim yönlendirmelerde, ikizkenar üçgen oldukça kullanılmaktadır. Daire ise en hareketli form olmasıyla birlikte yumuşaklık hissi de verir. Ancak, üçgen gibi hız ve yön mesajı uyandırmazlar. Günlük yaşantımızda hareketin arzulandığı alanlarda daire formu kullanılır. Buna en basit örnek, taşıt araçlarının hareketini sağlamak için tekerleklerinin daire formundan oluşturulması gösterilebilir. En durağan form ise karedir. Kare; bu üç ana form içinde yatay ve dikey dörtkenarının birbirine 90 derecelik açılarla bağlanması nedeniyle, zemine sağlam bir şekilde oturur ve kararlı duran yapısıyla güven hissi uyandırır. Bu nedenle yaşadığımız binalar, Kullandığımız masa, sandalye, dolap gibi eşyalar kare ve türetilmiş olan dikdörtgen formlardan oluşmaktadır.



Şekil 53: Yeni üretim Mut Kilimi.

Mustafa GENÇ Fotoğraf Arşivi Mut 2015.

Üç ana renk olan sarı, kırmızı ve mavi renklerin içinde sarı ve kırmızı sıcak, mavi ise soğuk bir renktir. Sıcaklık hissi veren sarı ve kırmızı renklerden en aktif olanı sarıdır. Nitekim yaşamı harekete geçiren gün ışığı sarı renktir. Mavi; yumuşaklık ve hareket hissi verir. Günlük yaşamda ferahlık, yumuşaklık duygusu uyandıran gökyüzü ve deniz; mavidir. Diğer yandan akan su, dairesel etki veren yağan yağmur damlaları mavilik hissi verirler. Kırmızı; sıcak bir renk olmasına rağmen, sarı ile

karşılaştırıldığında oldukça durağan bir etkisi vardır. Bu nedenle aydınlatmanın az arzu edildiği alanlarda, gece aydınlatmalarında ve insanın uyurken zaman geçirdiği yatak odalarında kırmızı renk aydınlatmalar kullanılmıştır.

Dolayısıyla üç ana rengi, üç ana form için yakıştırmak gerekirse; en aktif form olan üçgene, en aktif renk olan sarıyı, en hareketli ve yumuşak form olan daireye, yumuşak ve hareketli bir renk olan maviyi ve de bu üç form içinde en hareketsiz form olan kareye kırmızı renk yakıştırılabilir¹⁶⁰.

İnsanoğlu binlerce yıl, kendilerini anlaşılır kılmak, zaman ve mekânda kendilerini belirlemek, bilgi vermek için grafik simgeleri kullanmışlardır. Tarihsel süreç içinde var olan her şeye, insanoğlu tarafından simgesel bir biçim ve anlam kazandırılmıştır. Bunlar; doğal nesneler (taşlar, bitkiler, hayvanlar, rüzgâr su ve ateş) ya da insan eliyle yapılmış olanlar (ev, tekne), hatta soyut biçimler olarak karşımıza çıkarlar. (sayılar ve geometrik şekiller) İnsan simgeleştirici yetisiyle bilinçsiz olarak nesne ve biçimleri simgelere dönüştürür (bu sırada onları büyük bir psikolojik önemle yüklemiş olur), bunları da gerek inanç kapsamında gerekse görsel sanatlar kapsamında dışa vurur¹⁶¹.

Dokuma ve diğer tasarımlarda bir duygu ve düşünceyi yansıtan formlar ve renklerin birbirleriyle olan ilişkilerinin doğru değerlendirilmesi, tasarımlarda estetik başarıyı oluşturur. Bu nedenle verilmek istenen duygu ve düşünceye göre, biçim ve renk olarak uygun formlar seçilmelidir. Bunu estetik eğitimle yapabildiğimiz gibi dokuma yapanın içsel duyarlılığı da etkindir. Bu formlar tasarıma göre küçük – büyük, uzak simetrik – asimetrik, dengeli – dengesiz, mat – parlak, ince – kalın, boş – dolu, sertlik – yumuşaklık, vb. gibi kavramlar üstlenirler. Her şey zıddı ile kaimdir. Kavramları anlatabilmek ve açıklayabilmek için onun zıddından faydalanırız. Yapılan tasarımlar da bu zıtlıkların uyumudur denilebilir.

Geleneksel Türk sanatları tarihi içindeki geniş yelpazede halı – kilim türü dokumalarımız, fonksiyonelliklerinin yanında, yüzey tasarımlarındaki, çeşitlilik ve estetik başarılarla Türk kültürünün temelini oluştururlar. Geçmişten günümüze her

¹⁶⁰ Hakan Çiloğlu, “Yüzeysel Tasarım Olgusu ve Türk Halıları” **III. Uluslararası Türk El Dokumaları (Tekstil) Kongresi ve Gelenekli Sanatlar Kongresi / Sanat Etkinlikleri**, Selçuk Üniversitesi, (Konya: 2011), s.48.

¹⁶¹ C.G. Jung, **İnsan ve Sembolleri**. Çev. Ali Nahit Babaoğlu,(İstanbul: Okuyan us, Psikiyatri-27, 2009), s.232.

bir halı – kilim türü dokumada desenler, motifler ve renkler dokuyucuların ifadelerinin birer simgesi olmuştur. Yaşamdan izler, dokuyucuların kendi iç dünyasından önemli mesajlar, renklerde, motiflerde ve desenlerde gizlidir. Köklü bir geçmişe sahip Türk halı sanatı içinde yer alan halıları dokuyanlar, hiçbir Şekil sanat eğitimi almamalarına rağmen, geçmişten itibaren gelişerek gelen estetik birikimle, anlatım dilinin kavramsal özelliklerini halıların yüzeylerine yansıtarak, yüzeysel tasarım konusunun estetik endişelerini yüzey kompozisyonlarında oldukça başarılı bir şekilde çözümlemişlerdir.

Üç ana rengi, üç ana form ile yakıştırmak gerekirse, en aktif form olan üçgen formuna en aktif renk olan sarı renk, en hareketli ve yumuşaklık hissi veren daire formuna soğuk etki veren mavi renk, durağan bir yapıya sahip kare formuna ise kırmızı renk yakıştırılabilir. Bütün renkler üç ana rengin birbirleriyle karışımından, bütün formlar da her bir formun deformasyonundan oluşur. Renklerin ve formların oluşturulmasında tonlama oldukça geniş tutulabilir. Yedi notadan sonsuz müzik parçaları, harflerden sonsuz yazılı ifadeler yapılabildiği gibi, renkler ve formlardan da sonsuz yüzey tasarımları oluşturulabilir¹⁶².

Farklı alanlardaki tasarımlarda Şekil sanat dallarının çeşitli malzemeler ve farklı teknik çözümlmeleriyle uygulanabilir. Ressam yaptığı bir tasarımı değişik fırçalar, boyalar ve çeşitli resimleme teknikleriyle tuale, kâğıda ya da farklı yüzeylere resmeder. Yine bir tasarım camdan vitray, duvara seramik pano ya da kumaşa dokuma, baskı ve halı – kilim türü dokuma teknikleriyle uygulanabilir. Aynı şekilde bir müzik parçası da farklı enstrümanlarla seslendirilebilir. Tasarımların değişik tekniklerle uygulanabilmesi sanatçının sunuş tercihidir.

Tarihsel süreç içinde değerlendirildiğinde en eski dinsel sembollerin mandalalar olduğu görülür. Ana biçimi daire ve kare olan mandala Hristiyanlık dışı sanatta güneş tekerleği olarak tanımlanır. Daire biçimi, birçok ulus için tanrısallığın simgesi olan güneş ile özdeşleştirildiğinde, Mısır'ın Ra'sında, mit ya da düşlerde, tarihi ya da modern mimari ve kent planlamalarında, yaşamın temeli ilk nedeni ya da ideal bütünlüğe işaret eder. Güneş hayat veren, her şeyin yaratıcısı ve ilk nedenidir. Her şeyin değişmesine karşın, değişmez ve mutlak olan güneştir. Bütün dinlerde ışığa,

¹⁶² Hakan Çiloğlu, “Yüzeysel Tasarım Olgusu ve Türk Halıları” **III. Uluslararası Türk El Dokumaları (Tekstil) Kongresi ve Gelenekli Sanatlar Kongresi / Sanat Etkinlikleri**, Selçuk Üniversitesi, (Konya: 2011), s.99.

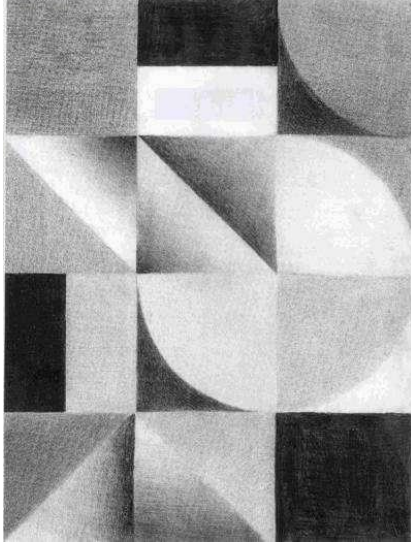
aydınlığa ulaşma yani mükemmele ulaşma, güneş simgesinde karşılığını bulur. Mandala'ya güneş ile ilgili bir anlam yüklenmesi daire biçiminde temelini bulmasındandır. Bu daire, kare içindedir¹⁶³.

Yaşadığımız dünyada insan, tarihi çağlardan günümüze geçirdiği zaman sürecinde içinde yaşadığı doğayı tanıyıp, artan bir ilişki içerisine girdikçe doğadaki formlar, renkler ve doğanın her türlü yaşam prensiplerinden faydalanmış, doğa sanatçılara en büyük öğreti ustası olmuştur. Ancak insan, diğer canlılardan farklı olarak düşünce üreten, yetinmeyen, değiştiren ve sürekli araştıran bir yapıya sahiptir. Profesyonel sanatçılar doğanın formlarıyla yetinmeyip, faydalandıkları doğal formlara duygu ve düşüncelerini yükleyerek kendi formlarını oluştururlar. Böylece sanatın formları insanın yaşadığı doğadan, sanatçının iç dünyasına kayar. Artık insan; gözleriyle gördüğü dünya formlarını değil, soyutlamalara gittiği doğanın formlarını, doğanın tasarım prensiplerine ve sanatçının yaşam tecrübelerine uygun olan; duygu ve düşüncelerini yüklediği iç dünya formlarına dönüştürerek yüzey tasarımlarına aktarmış olur.

“Sanat” kavramı yeni bir düşünce ve yorum getirebilmeye dayalı olarak, doğanın formlarından uzaklaşarak kişisel, dönemsel ya da kültürel, özgün eserler üretmektir. Küçük bir çocuk ilk resimlerini doğada tanıdığı varlıkları etrafında gördüğü basit formlarla benzetme yoluyla yapar. Sürekli resim yapıldığında zamanla el, göz ve beyin koordinasyonu güçlendikçe, yapılan resimleme tekniğine hakimiyet artar ve doğadaki formlar daha iyi kavranarak benzetme başarılı olduğunda, yapılan resimler de başarılı olarak nitelendirilir. Çocukların yaşları ilerledikçe resme olan yatkınlıkları; doğadaki tüm varlıkları, objeleri ve figürleri bulundukları ortam içinde büyük – küçük, uzak – yakın, ılık – gölge, açık – koyu, ilişkileriyle ne derece doğru çizdiğiyle ölçülür. Bu nedenle canlı ya da cansız; doğanın tüm objelerinin gerçekçi bir gözle resmedildiği ya da çeşitli tekniklerle uygulandığı çok başarılı çalışmalar görmekteyiz. Fakat sanatçılar doğanın formlarını iyi düzeyde kavradıkça kendi süzgecinden geçirir ve yaratıcı gücünden dolayı soyut, kendi duygu formlarını üretirler. Doğadaki objeleri de kendi dünyasında oluşturduğu kompozisyonlar içinde kullandığı soyut formlar gibi, doğanın sayılabilecek daha pek çok yaşam prensiplerine göre duygu ve düşüncelerini yansıttığı tasarımlarda kullanırlar. İster

¹⁶³ Nuray, Gümüştekin, Anadolu ve Diğer Kültürlerde İşaret ve simgelerde Anlam, (Balıkesir: Balıkesir University Journal of Social Sciences Institute, S:26, 2011), s.106.

doğal formlar olsun, ister geometrik; artık burada formlar doğanın formları ya da herhangi bir geometrik form değil, duyguların yüklediği ve duyguları yansıtan birer anlatım dili olmuştur.



Şekil 54: Açık – koyu, yön ilişkisi.

<http://www.tulaycellek.com/dersresim/isik2.jpg> 11.04.2015.

Doğanın yaşam prensiplerinde en önemli iki temel kavram başlangıç – bitiş ve varlık – yokluk kavramlarıdır. Uzak – yakın, büyük – küçük, açık – koyu, net – bulanık, sertlik – yumuşaklık, azlık – çokluk, sıcak – soğuk gibi daha pek çok kavram yaşamın içinde oluşan kavramlardır. Doğanın yaşam prensiplerinin yer aldığı örneklere baktığımızda; gece gündüze dönerken güneş yumuşak bir geçişle belirir ve sabahın ilk saatlerinde ışık ve ısı düzeyi azdır. Daha dik konuma geldikçe ışık ve ısı etkisi artar. Öğlen saatlerinde en etkili duruma gelir. Günbatımına doğru güneşin sarı ışığı yavaş, yavaş turuncudan kırmızıya döner. Bu geçiş sırasında ışık ve ısı düzeyi tekrardan azalır. Sanki batmak istemezcesine güneş kırmızı bir görünüm kazanırken, gökyüzü müthiş bir gerilimle kırmızıdan mavi – lacivert tonlarına ve gri tonlarına döner. Ufukta güneş kaybolur ve yavaş, yavaş gün karanlığa bürünür¹⁶⁴.

Kare, orijinal kutsal simgeler üçlüsünün (daire, üçgen ve kare) sonuncusudur ve yeri, dünyayı simgeler; dört köşesi de dört ana yönü: Kuzey, Güney, Doğu ve Batı'yı

¹⁶⁴ Hakan Çiloğlu, “Yüzeysel Tasarım Olgusu ve Türk Halıları” **III. Uluslararası Türk El Dokumaları (Tekstil) Kongresi ve Gelenekli Sanatlar Kongresi / Sanat Etkinlikleri**, Selçuk Üniversitesi, (Konya: 2011), s.100.

işaret eder. Örneğin; Roma'nın kuruluşunda Romulus'un belirlediği sınırlar daire biçimindeydi. Ancak adlandırma “urbs quadrata” ya da “Roma quadrata”ydı. Burada “quadrata” terimi hem dörtgen hem de dörde bölünmüş olarak yorumlanmakta. Böylece “urbs quadrata”, hem dörde bölünmüş kent, hem de dörtgen kent diye okunabilir ki bu aslında Roma kentinin sınırlandırılışına uygun değildir¹⁶⁵. Bir yorum olarak, gerek dört parçadan oluşması gerek bu dairenin ortasına, dört parçayı bir araya getiren bir iç dairenin yerleştirilmesiyle, dairenin parçalarının daireyle bütünleşmesi, birbirinden ayrılmazlığı, giderek bu dairenin mutlak olanı, mükemmeliyeti temsil ettiği söylenebilir. Yani bir mandala biçimi çıkar karşımıza.



Şekil 55-56: Mandala ve Anadolu Kilimi

https://en.wikipedia.org/wiki/Mandala#/media/File:Sri_Yantra_256bw.gif

https://www.kilim.com/images/content/diagonal_slits_b.jpg

Çağdaş grafik tasarımda ise “Quadradius” 1973 yılında J. Adolf Nyfeler tarafından geliştirilmiş bir grafik dilinin alfabesidir. Bu alfabe bütün simge sistemlerinde daire ve çeyrek daireyi kullanır. Üçüncü öge, dairenin çapraz bölünmesiyle uyumlu olan çeyrek dairenin iki noktasını birleştiren doğru şeklinde biçimlenir. Oluşturulması kolay olan bu grafik öğeler (temel formlar olan daire, üçgen, kare) birbirleriyle gerginlik dolu bir yakınlık içindedirler. Temel geometrik formlardan olan daireden yola çıkılarak tasarlanan bir dilin ifadesi olan bu simgelerin, tarihsel süreçte izlendiği gibi “güneş” kavramında temellendiği söylenebilir.

¹⁶⁵ C.G. Jung, **İnsan ve Sembolleri**. Çev. Ali Nahit Babaoğlu, (İstanbul: Okuyan us, Psikiyatri-27, 2009), s.242.

İletişim kavramı içerisinde düşünüldüğünde ise, sadece aynı toplumun bireyleri arasında değil, evrensel boyutlarda ortak bir dil olarak tasarlandığı görülmektedir. Bu simgelerin de “güneş” kavramında temellendiği düşünüldüğünde, aslında toplumların farklı kültürel yapılarının ortak yönlerinin olduğu, bunun da iletişim kavramı ile açıklanması gerektiği sonucuna varılabilir. O halde yeniden mandala simgesine dönüldüğünde, bütün kültürlerde, kültürlerin inanç sistemlerinde ve bunun yansıması olan üretimlerinde, mandala, dünyevi olandan dini olana ulaşmada bir simgedir diye tanımlanabilir¹⁶⁶.

Bir odanın penceresinden dışarıya bakıldığında doğa bize mevsimlere göre 365 gün, gece ve gündüz farklı görüntüler sunar. Sürekli aynı pencereden bakılsa bile bir günün başlangıcından bitişine kadar ı ışık, ısı, doğal görünüm ve renk armonilerindeki geçişlerde sertlik ve yumuşaklıklarla her an farklıdır. Diğer taraftan canlı ve cansız objelerin bize olan yakın – uzak ilişkisine bağlı olarak büyük – küçük ve formlar uzaklaştıkça hava molekülleri, sis, buharlaşma, hava kirliliği faktörlerin araya girmesiyle koyu – açık ve net – bulanık ilişkileri oluşur. Yağmur yağmadan önce hava bulutlanır, rüzgar eser, hava sertleşmeye başlar ve yağmur yağar. Daha sonra hava tekrardan giderek eski haline döner. Mevsim geçişlerine dikkat edildiğinde yine yumuşak bir geçiş gözlemlenir; bir anda sert, karakteristik özellikleri görülmez. Dönüşümlerde biri biterken diğeri başlayan ve kendini artarak hissettiren niteliktedir. Mevsimlerde doğanın tüm yaşama ait değişimlerini sertlik ve yumuşaklık geçişleriyle görmekteyiz. Gerek yaşam, gerekse doğanın her bir davranışını gözlemleyerek, kavramsal örnekleri çoğaltmak mümkündür

Doğa ile yaşam arasında paralellikler vardır. Gökyüzü bulutlanır ve yağmur yağar; insan üzülür gözyaşı döker. Bir günün doğumu ve batışı gibi, mevsimler içinde sessizce büyüyen bitkilerde kendi hayatımızı görmek mümkündür. İlkbaharda yeni bir yaşam başlar, yazın büyür, sonbaharda dökülür ve kışın üzerini hayattan ayrılanları örten toprak gibi karlar kaplar. Sürekli yeşil görünenler bile yeni bir başlangıca kadar uyurlar. Bazı bitkiler ise sonbaharda büyür ve kışın çiçek açar. Bunu ise; kışın biten hayatta bile yeni bir hayatın başlangıcına benzetebiliriz. Gerçek anlamda ise, doğayı kışın çiçeksiz bırakmak insanı hayattan koparır. Yine; kapkaranlık bir gece insanı korkutur. Gündüz doğan güneşin yerini gece ay ve

¹⁶⁶ Nuray, Gümüştekin, Anadolu ve Diğer Kültürlerde İşaret ve simgelerde Anlam, (Balıkesir: Balıkesir University Journal of Social Sciences Institute, S:26, 2011), s.107.

yıldızlar alır. Böylelikle insan; hayata güven duyar. Diğer taraftan, son bulan bir günün ardında, kışın açan çiçekler gibi karanlığın içinde başka hayatların olduğunu düşündürür.

Konuyu kültürlerden kişiye indirgediğimizde, kültürler gibi sanatçılar da kendilerini sürekli geliştirirler. Mevsimlerin değişen etkilerine göre doğanın farklı görünüşleri gibi, sanatçılar da duygu ve düşünceleri doğrultusunda yaptıkları tasarımları, kendilerine özgü uygulama teknikleriyle izleyicilere sunarlar. Her bir sanatçı ortaya koyduğu kişisel anlatım diliyle tanınır. Diğer taraftan sanatçılar duygu ve düşüncelerini yüklediği tasarımlarını kişisel sanatçı diliyle uygularken, izleyiciler de sanat eserlerinde duygularına dokunan izler arar. Çünkü insan sevinir, mutlu olur, hüznlenir, ağlar, aynı; doğanın rüzgârlı, yağmurlu, karlı, bulutlu, güneşli durumları gibi... Doğayı gözlemleyen ve duyguları analiz edebilen sanatçılar izleyicilere nasıl dokunacaklarını ve etkileme noktalarını bilirler. Eserlerinde tek düzeylik yerine, başlangıç ve bitiş serüveni içinde bütünlüğü bozmadan iniş ve çıkışlar yapar ve ana konuya bağlarlar. Örneğin çok sıcak bir yaz günü yağmur yağar, ya da kışın güneş açar. Ancak ne yazın yağın yağmur, yazı kışa; ne de kışın açan güneş, kışı yaza çevirir. Bu yalnızca doğanın tebensümlere sebep olan bir harekettir¹⁶⁷.

Kare, üçgen ve daire formları kullanarak bir sonbahar resmi yapılması istendiğinde yapılabilecek en büyük hata, üçgen ya da daire formlarından ağaç figürü, gövdesini de dikdörtgen formu kullanarak yapmak olur. Çünkü önemli olan ağaca benzetmek değil, sonbaharın özelliklerini analiz edip, sonbaharı hissettirmektir. Yine; bir insanın söylemesine gerek olmadan, o kişiyi tanımasak bile yüzüne baktığımızda sevinçli, mutlu, enerjik ya da mutsuz, hüznü, yorgun olduğunu anlarız. Tasarımlarda da önemli olan duyguyu hissettirmektir. Sanatçıların duygu ve düşüncelerini yüklediği formlarla oluşturduğu tasarımlarda, istenen duygusal başarıyı yakalamanın ve izleyiciyi duygularından yakalayarak “Güzel” olarak nitelendirmesini sağlamanın yolu, doğanın tüm unsurlarının dikkatli analizi ve doğanın unsurlarının kompozisyonlarda kullanılmasıyla mümkündür.

¹⁶⁷ Hakan Çiloğlu, “Yüzeysel Tasarım Olgusu ve Türk Halıları” **III. Uluslararası Türk El Dokumaları (Tekstil) Kongresi ve Gelenekli Sanatlar Kongresi / Sanat Etkinlikleri**, Selçuk Üniversitesi, (Konya: 2011), s.100.



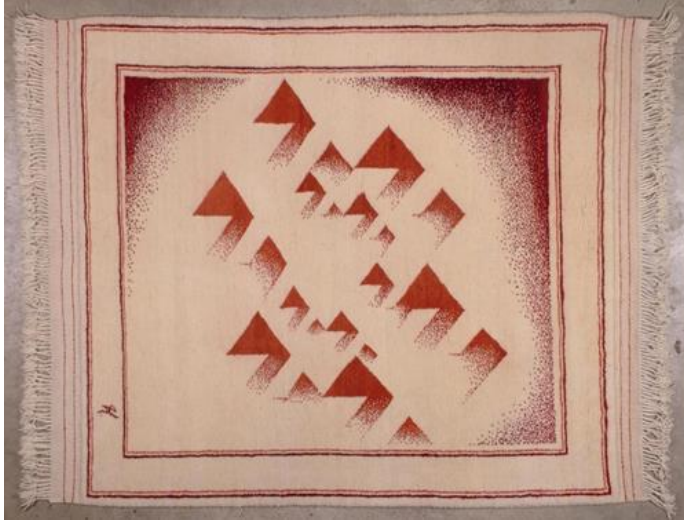
Şekil 57-58: Başlangıç – bitiş, büyük – küçük, sertlik – yumuşaklık, azlık – çokluk ilişkisi.

Hakan Çiloğlu, Yüzeysel Tasarım Dersi, 3. Sınıf Öğrenci Çalışması. 35 X 35 Cm. Üçgen Ve Daire Formlarıyla Sonbahar Konulu Kağıt Üzerine Renkli Tasarım.

Yine tasarımları başarısızlığa sürükleyen, yapılan en büyük hatalardan biri; kompozisyona herhangi bir yerden başlayıp, nasıl gelişirse o şekilde bitirmektir. Çünkü doğadaki her şey müthiş bir sisteme dayalı plan dâhilinde gerçekleşir. Kuşların göç zamanları ve yolları, dünyanın güneş etrafında dönüşü, tohumun çiçeğe ve tekrardan tohuma dönüşümünde bir plan vardır. Çoğu insan bugün dışarıya çıkayım da, ayaklarım beni nereye götürürse diye yola çıkmaz. Gitmeyi planladığı yere en sistemli şekliyle gider. Gideceği yolu araştırır ve belirler, ortama göre giyinir ve davranır. Tüm varlıklardan farklı olarak mutlu olmak için hayatını tasarlar insan... En basit örnekle; bir insanın günlük yaşamını tasarıma, yapmak istediği şeyleri kompozisyona, davranışlarını form ya da motife, giyimini de renge benzetebiliriz. Aynı prensipler yüzey tasarımlarında da geçerlidir. Yüzey tasarımlarda ilk önce kompozisyon planı yapılır.

Sonrasında sanatçının vermek istediği duyguya bağlı olarak formlar ya da motifler, doğanın yaşam prensiplerine göre büyük – küçük, uzak – yakın ya da duyguyu yansıtacak farklı kavramlara göre yerleştirilir. Oluşturulan tasarıma, yine doğanın başlangıç – bitiş prensibi ve mevsimlerin görünüm, renk ve diğer etkilerindeki geçişler gibi, farklı renk, sunuş ya da resimleme teknikleri uygulanır. Dolayısıyla yüzey tasarımlarında ilk basamak olarak plan, sonra form, daha sonra da renklendirme düşünülür ve son olarak tuale ya da herhangi bir yüzeye pek çok

malzeme ve resimleme teknikleriyle uygulanarak, yüzey tasarımları resim, vitray, mozaik, seramik, halı – kilim, batık, kumaş ya da farklı sanat yapıtları olarak görülür.



Şekil 59: Varlık – yokluk, büyük – küçük, uzak – yakın, ılık – gölge, açık – koyu ilişkisi.

Hakan Çiloğlu Rüyaarımda Natürel Renk Beyaz Ve Doğal Boyarmaddelerle Boyanmış Yün Halı.

Sanatçılar uğraş verdikleri alanlardaki uygulama pratikleri çoğaldıkça, tasarımı oluşturan tüm faktörlerdeki basamak aralıklarını düşürürler. Öyle bir zaman gelir ki, profesyonel sanatçılar duygu ve düşüncelerine dayalı yapıtlarının tasarım aşamasındaki tüm faktörlerini aynı çizgiye indirgerler. Kompozisyon, motif, figür, renk ve resimleme tekniği aynı anda çözümlenir. Tıpkı trafikte araç kullanan bir şoförün aracı kullanırken yolu, diğer araçları, yayaları kontrol etmesi ve aynı anda müzik dinleyerek yanındaki kişiyle sohbet etmesi gibi... Diğer yandan, izleyiciler tarafından eserlerdeki düşünce ve uygulama yöntemlerinin benzer üslupta olduğu gözlemlendiğinde; her bir sanatçı için sanatçıya özgü kişisel sanatçı dili, toplumlarda kültür ya da tarihi açıdan dönemler olarak isimlendirilir.

Boyutları belli bir yüzey içinde form ve renklerin aynı değerde sürekli tekrarıyla oluşturulmuş kompozisyonlar, doğanın yaşam serüveni gibi başlangıç ve bitiş etkisini vermediği için, bu tarz tasarımlar bitmiş izlenimi vermezler. Bu nedenle birbirini ardı süregelen, aynı değerde tekrar ederek metraj etkisi veren tasarımlar, mekânlarda sanat yapıtı olarak yer almaz. Bu tarz tasarımlara perdelik, döşemelik, giysilik kumaşlar ve seramik duvar karolarını örnek olarak gösterebiliriz. Bu tasarımlardan üretilen ürünlere bitmiş izlenimini ise uygulandığı alanlar verir. Döşemelik kumaşlar mobilyalarda, giysilik kumaşlar giysilerde, seramik karolar

mutfak, banyo gibi mekânlarda yeni bir kimlik kazanarak, süregelen tasarım özelliği durdurulur. Sınırları belli bir yüzey içinde süregelen aynı formlardan oluşan kompozisyonlara bitmiş izlenimi; seçilen bir noktadan kenarlara kullanılan renklerde ve resimleme tekniklerinde açık – koyu, net – bulanık, sertlik – yumuşaklık, azlık – çokluk, sıcak – soğuk gibi etkiler verilmesiyle mümkündür.

Bir yüzey tasarımında hangi duygu ve düşünce mesajının verilmek istendiği, izleyici tarafından her zaman bilinemeyebilir ya da anlaşılamayabilir. Önemli olan, formların, renk ilişkilerinin ve dengelerin doğru kurularak birlikteliğin ve estetik açıdan tasarımın genelinde bütünlüğün yakalanmasıdır. Böylece tasarım beğenilere hitap etmiş olur. Örneğin; hepsinin iyi arkadaş olduğu ve sanat eğitimi alan öğrencilerin bulunduğu bir sınıfta her bir öğrenci farklı bir bireydir. Onları birleştiren ilgilendikleri sanat dalıdır. Böylece sınıfta bir ahenk gözlemlenir. Dışarıdan konuyla hiç ilgisi olmayan birileri girse, tanışıp başka ortak noktalar bulana kadar o sınıfa yabancı kalırlar. Tasarımlarda da estetik başarı, formların birbirleriyle olan ilişkilerinin kurulması ve farklı formların ortak nokta şemsiyesi altında toplanmasıyla mümkündür.

Yüzeysel tasarımlarını oluşturan anlatım dilinin kavramsal özellikleri Türk halı sanatında en güzel örneklerle görülmektedir. Dönemsel ve yöresel farklılıklarla soyutlamalara gidilen bitkisel ve geometrik motiflerin yer aldığı kompozisyonlarda mükemmel bir estetikle yaşamdan izler, dokuyucuların kendi iç dünyasından önemli mesajlar renklerde, motiflerde ve desenlerde gizlidir. Desenler, motifler ve renkler dokuyucunun anlatım dili olmuştur. Halıların yüzeyinde yaşadığı doğayı, düşüncelerini, beklentilerini, sevincini, üzüntüsünü, sevgisini, kısaca; tüm yaşamını düğüm, düğüm dokumuştur. Bu nedenle birbirlerine olan benzerlikten dolayı dönemsel ve yöresel sınıflandırmalara ayrılırlar bile, gruplar içindeki her bir halı diğerinden farklıdır ve profesyonel sanatçıların sanatçı kimliği gibi adeta dokuyucunun kimliğini yansıtır. Diğer yandan nesilden nesile aktarılan desen ve motiflerde yeni düşünce eklentileriyle aynı yörede dahi oldukça zengin bir tasarım koleksiyonu görülebilmektedir¹⁶⁸.

¹⁶⁸ Hakan Çiloğlu, “Yüzeysel Tasarım Olgusu ve Türk Halıları” **III. Uluslararası Türk El Dokumaları (Tekstil) Kongresi ve Gelenekli Sanatlar Kongresi / Sanat Etkinlikleri**, Selçuk Üniversitesi, (Konya: 2011), s.101.



Şekil 60: 18. – 19. yüzyıl, Nevşehir – Niğde – Konya üçgeni içinde dokunmuş halı.

Ayan Gülgönen koleksiyonu. Halı parçası; 99 x 140 cm. Fotoğraf: Hakan Çiloğlu.

Halıları dokuyanlar günümüze birer kültür mirasının yanında üstün yaratıcılık ve estetik anlayışı sergileyen bir iz bırakmışlardır. Özel olarak hiçbir sanat eğitimi almamalarına rağmen tarihi derinliklerden gelen düşünme, uğraş ve kültür birikimiyle sançtı kişilikleri oldukça ileri düzeyde gelişme kaydetmiştir. Halıların kompozisyonlarında motiflerin ve renklerin bütünlüğü gibi estetik endişeler dokuyucular tarafından oldukça başarılı bir şekilde değerlendirilmiştir. Profesyonel sanatçıların doğanın tüm yaşam prensiplerini kendi yüzey tasarımlarında kullandıkları formlardaki fiziksel ve psikolojik etkileri olan anlatım dilinin kavramsal özellikleri, Selçuklulardan günümüze halıların kompozisyonlarında yer alan birincil derecedeki ve aralarda yer alan ikincil derecedeki motiflerde de en estetik soyut ifadelerle görülmektedir¹⁶⁹.

Dönemsel ve yöresel farklılığa ve çeşitliliğe rağmen, üstün bir yaratıcılığın ürünü olan Türk halılarının en önemli özelliklerinden biri, yüzey kompozisyonlarındaki desen ve motiflerin sonsuzluk prensibi içinde yer almalarıdır.

Çünkü insan her zaman sonsuzluğa özlem duymuştur. Geceleri gökyüzünde sonsuzluğu izler, en iyi temennilerini sonsuzluk içeren ifadelerle belirtir. Sürekli genç olmak ve var olmak ister. Bir gün hayattan ayrılacağını düşünmek istemez.

¹⁶⁹ Hakan Çiloğlu, “Yüzeysel Tasarım Olgusu ve Türk Halıları” **III. Uluslararası Türk El Dokumaları (Tekstil) Kongresi ve Gelenekli Sanatlar Kongresi / Sanat Etkinlikleri**, Selçuk Üniversitesi, (Konya: 2011), s.102.

Orhan Veli Kanık'ın Kitabı – i Seng – i Mezar şiirinin üçüncü bölümünün son mısralarında yazdığı gibi; *...Öyle bir rüzgar ki, Kendi gitti, İsmi bile kalmadı yadigar. Yalnız şu beyit kaldı, Kahve ocağında, el yazısıyla: "Ölüm Allah'ın emri, "Ayrılık olmasaydı."*

İnsan; hayatın başlangıç – bitiş ve varlık – yokluk kavramları üzerine kurulu olduğunu bilir. Sonsuzluk ancak özlemlerde kalır. Bu nedenle halılardaki sonsuzluk prensibi genelde bordürlerle durdurulmuştur. Diğer yandan bir halının yüzeyinde tekrar eden desenler aynı olsalar bile, süregelen tasarımlar gibi olmayıp, profesyonel sanatçıların duygu ve düşüncelerini yüklediği formlarla doğanın yaşam prensiplerini kullanarak oluşturduğu bir serüveni anlatan sanat yapıtlarında olduğu gibi ve yine bir yılın değişen mevsimleri ve günün değişen anları gibi; kompozisyon yüzeyde farklı renkler kullanılarak oluşturulmuştur¹⁷⁰.

Böylece halıların yüzeyinde, süregelen tasarımlardaki gibi bir monotonluk görülmez. Bütün bu özellikleriyle Türk halıları yüzeysel tasarımın estetik problemlerinin çözümlendiği, kültürel ve Şekil öğreti kaynağı olan birer sanat eserleridir. Günümüzde kültürel değerlere sahip çıkılması ve yeni üretimlerin kimlik ve estetik özelliklerle yapılması, Türk halılarını farklı kılan unsurların kalıcılığı ve beğenilir olması açısından son derece önemlidir.

İslam kültürü içinde değerlendirildiğinde Müslüman sanatçılar üzerinde çalıştıkları sembolün açıkça anlaşılabilir olmasından kaçınmış, canlı varlıkların betimlenmeleri söz konusu olduğunda onların hem mitolojik hareketinden hem de gerçekçi görüntüsünden koparmaya özen göstermişlerdir yani sivilizasyona yönelmişlerdir, enerjilerini bezeyici olanda yoğunlaştırmışlardır. Diğer dinlerin çoğunda ve özellikle Hristiyanlıkta tanrı'yı bile somut şekilde gösterebilmek için atkı yüzü tekniği zorlanarak, natüralist resimlerin dokunabildiği "tapestry" dokuma tekniği geliştirilmiştir.

Müslüman sanatçılar-dokuyucular figür dokuma konusunda şartlandırıldıklarından, elde bulunan teknik ile yaratıcılıklarını kullanıyorlardı... Ancak bastırılmış olan, canlı varlıkları ifade etme isteği de geometrik motifler aracılığı ile kendine has

¹⁷⁰ Hakan Çiloğlu, "Yüzeysel Tasarım Olgusu ve Türk Halıları" **III. Uluslararası Türk El Dokumaları (Tekstil) Kongresi ve Gelenekli Sanatlar Kongresi / Sanat Etkinlikleri**, Selçuk Üniversitesi, (Konya: 2011), s.101.

sembolizm anlayışının ortaya çıkmasına neden olmuştur¹⁷¹. Motifler çeşitli şekillerde bir araya gelerek desenleri oluşturmuştur. Anadolu kültürü içerisinde değerlendirildiğinde ve genel anlamda halılar bir toplumu meydana getiren tüm kültür öğelerini üzerinde taşırlar. Dokumalar üzerindeki sembol denen çizgisel kurgularda, ifade edilmek istenen konunun her boyutu kolayca anlatılabilmiş, bu simgelere belli anlamlar yüklenmiş ve renkler de katıldığında tüm düşünce ve duygular bir çırpıda anlatılabilmektedir.

2.2. Tasarım Öğeleri

İster doğada ister se de sosyal hayatta olsun her bütün, birçok parçanın birleşmesi ile oluşur. Tasarımda, görünümü oluşturan pek çok elemanlardan kurulur. Şekil sanatların türüne göre, bazı öğeler fazla kullanım gösterse de, genel olarak tasarım sekiz öğeye dayanır. Bunlar;

- 1) Çizgi
- 2) Biçim
- 3) Yön
- 4) Doku
- 5) Aralık
- 6) Ölçü
- 7) Işık-gölge
- 8) Renk

Doku, renk biçim gibi “bilincimizin dışında” var olan öğelerdir¹⁷². Bunlar aynı zamanda sanatında elemanlarıdır. Buna göre sanat eseri iki katmandan oluşmaktadır:

1. Ön yapı 2. Arka Yapı. Sanat eseri her zaman bir nesne üzerinden görünüşe çıkmaktadır. Buna ön yapı denir. Bu ön yapı arka yapının yani anlam dünyasının taşıyıcısıdır¹⁷³.

Ön yapı, tasarım elemanlarından ve bu elemanların bir birleriyle ilişkilerinden oluşur. Tasarım elemanları, tasarım ilkelerine göre bir araya getirilirler. Sanatçı bilerek veya bilmeyerek tasarım elemanlarını, tasarım ilkelerine göre kullanarak bir kompozisyon oluşturur.

¹⁷¹ Belkıs Balpınar Acar, **Kilim, Cicim, Zili, Sumak Türk Düz Dokuma Yaygıları**, (İstanbul: Eren Yayıncılık, 1982), s.37.

¹⁷² Faruk Atalayer, **Temel Tasar öğeleri**, (Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları,1994), s. 112

¹⁷³ İsmail Tunalı, **Estetik**, Remzi Kitapevi, (İstanbul, 1984), s.277.

Sanat elemanları veya tasarım elemanları, ön yapı malzemeleri, sanat eserinin yapı taşlarıdır. Sanatçı bunlarla duygu ve düşüncelerini anlatmaya çalışır. Burada sözü edilen sanatçının kullandığı mesela boya, çamur, taş değildir.

Tasarımda, estetik içeriği olan, “Şekil hareket” diye adlandırılan, etki ve algılamalar vardır. Nesne ve varlıkların, fiziksel strüktürlerine göre değişen, doku-form kontur öğeleri, ışık enerjisine bağlı olarak farklı farklı etki ve titreşimler yaratır. Bu dış faktörler: gözün görme yetisi ve zihin algılama yeteneği, Şekil hareketin anlam ve gücünü belirler. Tasarım öğeleriyle elde edilen, bu hareket etkileri tamamen Şekildir. Doğrudan bir bütünün var olmasını sağlayan, durgun (statik) yapılaşmalı biçim, doku, renk, ölçü, yön, aralık “farklılıkları” ile Şekil hareket etkileri elde edilir.

Öğelerin uygunluk-zıtlık içinde düzenlenmeleri, tasarım Şekil algıya bağlı, “estetik hareket” değerlerini yaratmaktadır. Hareket etkileri, zihin merkezlerini düzenli ve devamlı uyarır. Böylece “dikkat” ve algılama derinliği, süreklilik kazanır. Algılayıcı, tasarımın her yanıyla ilgilenir¹⁷⁴.

2.2.1. Çizgi

Çizgi, iki noktanın birleşmesinden meydana gelir. Çizgi ile çeşit çeşit etkiler yaratılabilir. Oluşturduğumuz her şeyin temelinde çizgi vardır. Yapılan ev, eşyalar vs. hepsi çizgiden oluşur.

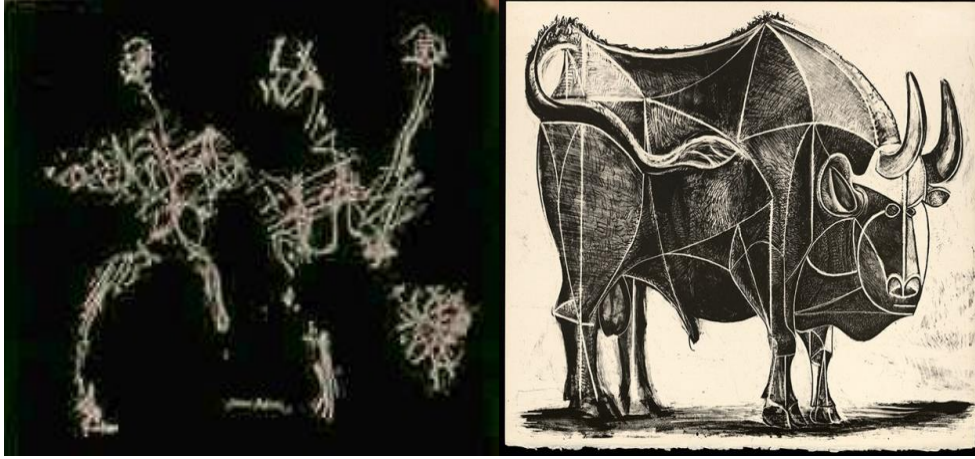
Çizgi, çok defa pek çok tasarımda yer alan bir öğedir. Çizgi için belirli bir uzunluk ve belirli bir genişlik kabul etmek ve onu sınırlamak mümkün değildir. Genişliği ve uzunluğu ne olursa olsun eğer bir şey çizgi etkisi yapıyor, çizgisel bir özellik gösteriyorsa; o şey, o tasar içinde bir çizgi rolü oynuyor demektir¹⁷⁵.

Çizgi, insan beyninin türettiği, gerçekte olmayan ince-uzun görünüm değerinin nesneleşmiş sembolüdür. “Çizgi etkisi, çizgi özellik, çizgi rolü, çizgi rolünü oynayan şey, çizgidir” tanımı, teknik anlatım ögesi olan çizgiyi açıklamaz. Gözün gördüğü, tek boyutlu (uzunluk) sembolüne çizgi adını veririz. Çizgi “tek boyutlu eleman” olarak da tanımlanıyor. Hâlbuki evrende tek ve iki boyutlu bir var oluş asla olmaz. İki boyutlu yüzeyler; ancak ve ancak üç boyutlu bir hacimsel paketlenme var ise,

¹⁷⁴ Faruk Atalayer, **Temel Tasar öğeleri**, (Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları,1994), s. 117 - 118.

¹⁷⁵ Hulusi Güngör, (İstanbul: Temel Tasar Yem Yayınları, 1972), s.5.

yüzeyde vardır. Çizginin de yapıldığı, çizildiği malzemeye göre, eni boyu ve kalınlığı kesinlikle vardır. Çizgi, en boy zıtlığı çok fazla olan yüzeysel yapıların simgesi şeklindedir. Doğada çizgi yoktur. Çizgi, insan gözünün, insan zihninin yarattığıdır¹⁷⁶.



Şekil 61-62: Pollock ve Picasso çizgi örnekleri.

http://www.derindusunce.org/wp-content/uploads/2013/05/picasso_1.jpg

Çizgi için en çok rastlanan tanım onun bir yüzeyde devamlı hareket eden bir noktanın bıraktığı, bir iz olmasıdır. Her, sanatçı eserlerinde değişik çizgiler kullanır. Dikey-yatay çizgiler, kırık çizgiler, düz-eğri çizgiler, diyagonal çizgiler; kalın-eğri çizgiler. Her çizgi izleyende farklı duygu ve düşünceleri uyandırır¹⁷⁷.

Çizgi hareket eden bir nokta olup, iki ya da daha fazla noktanın birleşiminden oluşur. Çizgi böylece dinamik bir sanatsal eylemin aracı olmaktadır. Rönesans resminden beri sanatçılar bizim bakışımızı çizgiyle yönlendirebileceklerini fark etmişlerdir. Yani çizgi aracılığıyla gözümüzü imgelerin içine, dışına ya da çevresine yönlendirebiliriz.

Bir plastik eleman olarak çizgi, uzun ince bir iz olarak tanımlanabilir. Eski dilde hat kelimesi çizgi anlamı da taşır. Bir kalemle bir yüzeyde çekilen uzun bir leke veya boya darbesi, resim sanatında çizgi olarak tarif edilir.

Aristo çizgiyi, boşluk ve doluluk arasındaki sınır olarak tanımlar. Çizgi, nokta olarak başlar ve her yöne doğru, düz, kıvrımlı, kırık, ince-kalın, açık-koyu olabilir. Çizgi, bir noktanın verilen doğrultudaki uzantısıdır. Çizgi, peş peşe gelen noktalardan veya

¹⁷⁶Faruk Atalayer, **Temel Tasar öğeleri**,(Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, 1994), s.146-147.

¹⁷⁷ Nihat Boydaş, **Sanat Eleştirisine Giriş**, (Ankara: Gündüz Eğitim ve Yayıncılık, 2007), s.19.

noktanın aralıksız hareketinden oluşabilir. Aslında uzunluk yönünde giden noktalar bütünlüğüdür.

Atan'a göre, çizgi bir sınır belirleyici olabilir. Sanatın çizgi ile başladığı düşünülür. Sanat eğitiminde çizgi temel bir elemandır. Çocuklar hayal dünyasını çizgi ile yansıttıkları gibi, yetişkinlerde dış dünya gerçekliğini çizgi ile ortaya koyarlar¹⁷⁸.

Çizmek, bir çeşit düşüncelerini kelime kullanmadan söylemek veya ifade etmektir. Çizgi, bazen bir nesnenin bile yerini tutabilir. Harfler ve yazılar da aslında çizgilerden oluşur. Bilhassa Arap kaligrafisi ve Japon kaligrafisi bütün hareket ve estetiğini çizgiselliğinden alır¹⁷⁹.

Çizgi, soyutlama eğilimine en uygun plastik biçimdir. Çizgiye mistik anlamların yüklenmesinin nedeni, geometrik anlamlarının çözümlemesi değildir. Ancak çizginin doğasında sonsuzluk ifade eden mistik bir yön vardır. Hareket ve ritmi de barındıran çizgisellik, İslam sanatında mistik ve ulvi manalar yüklenmiştir.

Sanatın çizgi ile başladığı bir gerçektir. Bu nedenle sanat eğitiminde çizgi çok önemli ve temeldir. Göz nesneyi görürken el çizgiyi gerçekleştirir. Önceleri yani çocuklukta hayal dünyası, çizgi yoluyla dışarı vurulurken büyürken dış dünya gerçekliği de eğitim bağlamında, çizgi ile ortaya konur. Nesneyi görme biçimi, zaman içinde görme alışkanlığı geliştikçe temel elemanlara indirgenmeye başlar. Örneğin iki figürün gözleri arasındaki bakışın çizgi oluşturması gibi. Çünkü çizgi, gözü kalınlık üzerinde değil, izlemiş olduğu yol üzerinde gezdirir¹⁸⁰.

İslam mistisizminde çizgilerin tekrarından ve geometrik düzeninden oluşan motifler, yaratıcı ruh ve üst varlıkla bağlantı Kur'an bir araç olarak düşünülebilir¹⁸¹.

Zaten bütün Doğu felsefelerinde çizgi, mistik inançlarla birleşmiştir. Fakat Uzak Doğu mistisizminde odak nokta doğa olduğundan, verilen eserler çok daha farklı olmuştur.

İslam ve Uzak Doğu kaligrafisinin şekilli bir yazı sanatı olarak adlandırıldıktan sonra, böyle bir uygulama içinde yazıyı, çizgi olarak da değerlendirmek mümkündür. Bu durumda, plastik eleman olma özelliği ön plana gelir. Yazı, çizgisel bir plastisizm

¹⁷⁸ Ahmet Atan, *Bediüzzaman Estetiği, Sanat ve Evren*" Risale-i Nur Estetiği, Aşkın Güzellik, Taha Çağlaroğlu (İstanbul: Etkileşim Yayınları, 2010), s. 205-212.

¹⁷⁹ Sezer Tansuğ, *Sanatın Görsel Dili*, (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1988), 49.

¹⁸⁰ Tülay Çellek, Çizgi, <http://www.tulaycellek.com/tulay/eser.asp?id=247> , 15.01.2015 Tarihli erişim.

¹⁸¹ Selçuk Mülâyim, *İslam Sanatı* (İstanbul: İsam Yayınları, 2010), s.112.

olarak görüldüğünde, Şekil ve çizgisel bir göstergeye dönüşür ve anlam, yüce ve mistik olmaya başlar¹⁸².

2.2.2. Biçim

Çevre çizgileriyle belirli bir duruma gelen her hangi bir obje biçime sahip demektir. Bu sebeple, aslında her cisim her hangi bir anda hudutlarının belirttiği geometrik ya da serbest bir biçim kalıbına girmiş demektir. Cisimlerin biçimi sabit ya da değişken olabilir¹⁸³.

Görünüş, biçimi de içine alan, uzayı köşe-kenar-kabuk ile sınırlamış, ağırlığı-yoğunluğu-hacmi olan her şeyin görünüm niteliğidir. Tasarım, tasarlanan biçimin varlık kazanması sürecidir. Dolayısıyla, her biçimlendirme bir yapay görünüş (form) üretmedir.

Tasarlanan biçim estetik bir emekle varlık kazanıyorsa, ayakta kalmayı ve gelecekte de var olmayı sürdürürse, yaratıcı bir tasarı, yapay bir görünüş (form) varlığı olmaktadır.

Biçim, valör, çizgi, renk, doku, boşluk gibi elemanların tanımladığı veya belirlediği gerçek veya hayali bir alana işaret eder. Resim sanatında biçim üç boyutlu bir görünüş kazanabilir. Biçimin iki boyutlu görünümü onu formdan ayırır. Dolayısıyla form üç boyutlu gerçek bir nesnedir. Formun iki önemli özelliği kütle ve hacimdir. Kare biçimdir, dikdörtgen prizma veya küp kütle hacimleriyle formdurlar. Daha açık bir söyleyişle çember bir biçimdir, küre, futbol topu formdurlar ve formları vardır¹⁸⁴.

Doğadaki yüzeylerle sınırlanmış her madde, tasarım, estetik ifade olarak bire bir kopya edilemez. Yani, form ve biçim, bireye göre form ve biçimdir. Form; anlamın, içeriğin, işlevin dış görünüşüdür. Form; çevrenin koşullarına bağlıdır. Örneğin, uzayda alt-üst, dik-eğik vs. kavramsal ayrıtlar söz konusu olamaz. Form algısı, yaşadığımız doğal ve sosyal çevreyle var olur¹⁸⁵.

¹⁸² Feyza Akder, “Adnan Turani’nin Çizgi Kullanımı”, (Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2008),15.

¹⁸³ Hulusi Güngör, **Temel Tasar** (İstanbul: Yem Yayınları, 1972), s. 12.

¹⁸⁴ Nihat Boydaş, **Sanat Eleştirisine Giriş**, (Ankara: Gündüz Eğitim ve Yayıncılık, 2007), s.19.

¹⁸⁵ Faruk Atalayer, **Temel Tasar öğeleri**, (Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, 1994), s. 157-158.

2.2.3. Yön.

Gerek çizgiler, gerekse iki veya üç boyutlu cisimler konumları ile bir takım yönler gösterirler. Bu yönlerden birbirine paralel olanları zıt durumda olanlarının meydana getirdiği etkiler başkadır. Yönlerin yatay ve düşeyleri arasında birçok ara yön vardır¹⁸⁶. Türk dokumalarında motiflerin yönü belirli bir doğrultuda ilerler. Dokumacı desen oluştururken desen kâğıdı olmadığı için aynı yönü takip etmiş motifleri kafasında o şekilde kurgulamıştır.

2.2.4. Doku

Dokunduğumuz her madde kendine has bir dokuya sahiptir. Fakat her maddenin dokusu birbirinden farklıdır. Kimilerinin yüzeyleri pürüzlü, kimilerinin yüzeyleri pürüzsüzdür. Dokuları üç grupta toplamak mümkündür. Bunlar: Sert dokular, Orta sert dokular ve Yumuşak dokulardır.



Şekil 63-64-65: Albrecht Altdorfer – 1529, Van Gogh 1888 ve Anadolu Kilimi.

<http://usdo.us/wp-content/uploads/2016/08/vincent-van-gogh-sunflowers-painting-27201529-painting-classes-brussels-ideas-easy-for-bathrooms-bedroom-hall-kids-kitchen-living-room-pinterest-tumblr-minecraft-download.jpg>

Cisimlere dokunmakla hissedilen dokulara doğal doku denir. Diğer bir doku ise yapay dokudur. Örneğin; her hangi bir cismin resmini yaparken onun yüzeyinin pürüzlülük derecesi bir takım taramalar ve noktalar yardımı ile belirtilir ki kağıt üzerine resmedilen bu doku bir yapay dokudur¹⁸⁷.

¹⁸⁶ Hulusi Güngör, **Temel Tasar**(İstanbul: Yem Yayınları, 1972), s.10.

¹⁸⁷ Nihat Boydaş, **Sanat Eleştirisine Giriş**, (Ankara: Gündüz Eğitim ve Yayıncılık, 2007), s.22.

Doku daha ziyade bir yüzeyin dokunma ve görme duyusu ile hissedilmesiyle ilgilidir. Doku yüzeyin, ya da alanın çizgi aracılığıyla ritim ve tekrarlarla örülmesidir.

Temel olarak iki çeşit doku vardır. Gerçek dokular ve şekil dokular. Gerçek dokular üç boyutlu iken şekil dokular iki boyutludur. Gerçek dokular, ağaç, yaprak, tahta gibi nesnelerin yüzeylerinden var olan dokulardır. Şekil dokular ise bir kompozisyonun belirli alanları için icat edilen çizgi, şekil ve renk düzenlemeleridir. Kübizmden itibaren icat edilen Şekil dokular sanat tarihinde yerini almıştır¹⁸⁸.

Nesne ve varlıkların dış yapı özellikleri ve bunların objektif etkileri dokuyu oluşturur. Diğer bir deyişle, doğadaki tüm nesnelerin içyapılarının işlevsel özelliklerini dışa vuran yüzeysel etkilere “DOKU” denir. Bu, doğanın yapısal bir özelliğidir. Objelerin dış görünüşlerindeki ayrıcalıkları sağlayan üzerlerindeki dokusal yapı farklılıklarıdır. Yani doku, yüzeyleri oluşturur. Bir yüzey değerlendirmesidir. Gözün gördüğü her şey özel bir dış yüzey yapısına sahiptir. Tasarımcı, yaşayan doğadaki dokusal oluşumlardan yararlanarak yeni yaratım olanakları elde edebilir¹⁸⁹.

2.2.5. Aralık

Biçimler, mekânlar ve kitleler hiçbir zaman daima yan yana ve hep aynı aralıklarla tertiplenmezler. Çünkü her hangi bir gereksinme dolayısıyla bazılarını yakın bazılarını ise biraz daha uzakta bulunmaları gerekir.

Bir düzenlemenin aralıksız oluşu onu hareketsiz kılar. Fakat çeşitli aralıklar verildiği zaman, mekân değişik ve ilgi çekici olur. Başarılı bir düzenlemede ölçülerine bağlı olarak biçim, mekân ya da kitleler öyle değişik aralıklarla tertiplenmelidir ki, hem bu aralıklar kullanışın gerektirdiği kadar olsun, hem de bu aralık farkları sayesinde biçim, mekan ve kitleler hacimsel tesirlerini en iyi şekilde belirtme olanağı bulsunlar¹⁹⁰.

¹⁸⁸ Hulusi Güngör, **Temel Tasar** (İstanbul: Yem Yayınları, 1972), s.10.

¹⁸⁹ Tülay Çellek, Doku, <http://www.tulaycellek.com/tulay/eser.asp?id=249> , 12.01.2015 Tarihli erişim.

¹⁹⁰ Hulusi Güngör, **Temel Tasar**,(İstanbul: Yem Yayınları, 1972), s. 24.



Şekil 66: Mut Kilimi yeni üretim.

Mustafa GENÇ Fotoğraf Arşivi 2015.

2.2.6. Ölçü

İster benzer, ister farklı cisimler kullanılsın, bunların her biri gerekli büyüklükte olarak düzenlemelere girerler. Biçimler farklı büyüklükte olarak kullanıldığında farklı etkiler elde edildiğinden; ölçü bir tasarım unsuru olarak daima önemli bir rol oynar. Biçimleri aynı olan hacim ve kitleler eğer büyüklükleri de aynı ya da yakın iseler, birbirleriyle kolayca uyusurlar. Biçimleri farklı bile olsa yakın büyüklükteki hacim ve kitleler ölçü bakımından birbirlerini dengelerler¹⁹¹.



Şekil 67: Doğal Boyalı ve Yeni Tasarım Halı.

Mustafa GENÇ Fotoğraf Arşivi 2015.

¹⁹¹ Hulusi Güngör, **Temel Tasar**, (İstanbul: Yem Yayınları, 1972), s. 22.

Kompozisyon oluşturulurken tasarım ilkelerinden olan ölçüye birçok örnek bulunabilir. Dokuyucu bunu tasarım ilkelerini bilmeden ama sezgi yoluyla dokumuştur.

2.2.7. Gölge

Görmenin ve idrakin temelini ışık, göz ve beyin teşkil etmektedir. Bunlardan birinin noksanlığı bu idrakin meydana gelmesini mümkün kılmaz. Bunlardan göz ve beyin sabit olduğu halde, ışık değişkendir. Çünkü ışığın şiddeti, eğimi ve rengi daima değişebilir. Bu değişme yüzünden cisimlerin yapıların görünüşlerinde farklılıklar doğar. Işığın etkisini gölge ile almak gerekir. Zira her ışık kaynağı, cisimler üzerinde gölge meydana getirir.

Cisimlerin üzerindeki pürüzlülük, doku, muhtelif girintiler, çıkıntılar ve kavisler ışık kaynağının durumuna bağlı olarak farklı gölgeler meydana getirirler. Bu arada ışık yönünün de rolü büyüktür. Işık yönü değiştikçe gölgelerde yer değiştirir. Bu durum, tasarımlarında doğal ya da yapay ışık kaynağının türünü dikkate almayı zorunlu kılar. Amaç, konuyu en iyi görünüş verecek biçimde ortaya koymak olduğuna göre, ışıktan en iyi şekilde yararlanılmalıdır¹⁹².

Eşyanın, varlığın sınırlarını gösteren, diğer eşyadan ayırt edilmesini sağlayan, ışıktır. Hem gözde, hem beyin zarında görüntünün can kazanması, var olması ışık ile ilgilidir. Aydınlık biçim, form, yüzey, kontur (sınır çizgisi) ,aydınlık olmayan ya da az aydınlık olanlardan kuvvetlice ayrılır. Yani yüzey, hacim, mekân, ışık-gölge aydınlığına göre algılanıp kavranır. Eşyaların, varlıkların kabarıklıkları, yuvarlaklıkları, köşelikleri, çukurlukları, girinti çıkıntıları, büyüklük küçüklükleri, öndelik ve arkadalıkları, nitelikleri ışık –gölge ile algılanıp, bilgiye dönüştürülür. Eşyayı, varlığı birbirinden ışık-gölge ayırır. Dış doğayı, olanca parlaklığı, zenginliği ve çeşitliliğiyle algılama ışıkla gerçekleştirilebilir¹⁹³.

2.2.8. Renk

Şekil sanatın elemanı denince belki de ilk akla gelen eleman renk olur. Renk "Şekil sanatlarında çok belirleyici ve etkili bir elamandır. Renk insanın fikirlerinde, duygularında, davranışlarında ve hatta sağlığında etkiler yaratır. Bu yüzden renk

¹⁹² Hulusi Güngör, **Temel Tasarım**(İstanbul: Yem Yayınları, 1972), s.40.

¹⁹³ Güngör, age,s.40

günlük yaşıntıda da önemli bir rol oynamaktadır. İnsan yaşadığı mekânları hu etkileri dikkate alarak düzenler. Rengi bu geniş ve derin etkisi sanatta da kendini göstermiştir. Renk sanatta psikolojik, sembolik, felsefi anlamlar yüklenerek kendine yer bulmuştur. Dışavurumcu sanatta belirgin bir psikolojik etki unsuru olarak kullanılmış olan renk ortaçağ sanatında daha çok kişice yere ilişkin sembolik anlamlar yüklenmiştir. Bugün de çağdaş sanatta çok geniş anlam yelpazesi bulunmaktadır.

Çeşitli cisimlerden yansıyarak gelen ışınların algı sonucu kişide oluşturduğu duygudur. Diğer bir deyişle renk ışığın cisimlere çarptıktan sonra yansıyarak görme duyumuzda bıraktığı etkiye denir. Güneşli bir günde renklerin daha parlak ve canlı olmaları, kapalı havada ise parlaklığını ve canlılığını kaybetmeleri ve olduklarından koyu görünmeleri rengin ışığa bağlı olduğunu gösterir. Işık olmadığı zaman her şey, şekil ve renk olarak karanlıkta kaybolur. Fizikçi Isaak Newton 1676'da, prizma yardımı ile güneş ışığının kırılmasını sağlamış ve renklere ayrışan tayfını net bir şekilde göstermiştir. Güneş ışığı bir prizmadan geçirilince 7 renk grubu meydana gelir. Güneş ışığında depo olmuş bu renkler bir eşya üzerine geldiğinde o cisim renklerin bir kısmını yutar, bir kısmını da yansır. Bu olayın sonucunda cisimler bize yansıttığı renkte görünürler¹⁹⁴.

Fiziksel olarak renk, güneş ışığından çıkan bir enerji yayılımı olarak düşünür. Dolayısıyla renk, ışığın cisimlere çarptıktan sonra yansıyarak görme duyumuzda bırakmış olduğu etkidir. Işık olmadığı yerde renk yoktur. Doğal ışıktaki renkler en güzel değerlerini bulur. Her rengin ışığa ayrı derecede yansıtma özelliği vardır. Bu yansıtma dereceleri her renk için farklılık gösterdiğinden renkler arasında meydana gelen ilişkilerin başlıca kaynağını oluşturmaktadır. Beyaz cisimler ışığı en çok yansıtan cisimlerdir. Siyah ise ışığı kısmen yansır¹⁹⁵.

¹⁹⁴ Tülay Çellek, Renk, <http://www.tulaycellek.com/tulay/eser.asp?id=253> 15.01.2015 Tarihli erişim.

¹⁹⁵ Kazım Artut, **Sanat Eğitimi Kurumları ve Yöntemleri**, (Ankara: 2002),s.170.



Şekil 68: Doğal Boyalı İpler

Mustafa GENÇ Fotoğraf Arşivi Mut 2015.

Renk ses gibi titreşimle ilgili bir fenomendir. Her renk müziksel bir nota gibidir. Renk tayfinin sonunda yer alan kırmızı en düşük frekansta olmasına rağmen en uzun dalga boyuna sahiptir¹⁹⁶.

Renk ses gibi titreşimlere sahiptir. Ses titreşimleri duyu organlarımızdan kulak yolu ile algılanırken, renk titreşimleri göz yardımı ile algılanmaktadır. Gözün madde üzerindeki rengi algılayabilmesi için ışık gereklidir¹⁹⁷.

Renk yapısının fizik ve kimya niteliklerini yanı sıra bir de alıcının bulunması gereklidir. Renk olayı bir yandan alıcıya, yani rengi gören kişiye bağlı bulunduğundan, diğer yandan renk duygusunu meydana getiren faktörlerin çeşitliliğinden dolayı bir ölçüde öznel bir durumdadır, yani kişiye göre değişir.

¹⁹⁶ Nihat Boydaş, **Sanat Eleştirisine Giriş**, (Ankara: Gündüz Eğitim ve Yayıncılık, 2007), s.18.

¹⁹⁷ Gonca Erim, **Temel Sanat Eğitiminde Renk Algılamaları**, (İstanbul: 1999), s.12.



Şekil 69: Lotto Grubu Anadolu Türk Halısı.

Mustafa Genç Fotoğraf Arşivi, TİEM, İstanbul, 2015.

Duygulara göre renk daima fizik niteliklerinin gerektirdiği etkiyi yapmaz. Örneğin fizik açısından bakıldığında siyah ışıklı etkenlerden tamamen yoksundur. Buna rağmen siyah psikolojik olarak tıpkı diğer renkler gibi kendi başına bir varlık olarak kendini duyurur. Bir başka örnek de: renkli bir ışığın yaptığı etkiyi iki değişik rengi karıştırarak vermek olasıdır.

Fizik bakımından arada fark vardır, ama psikolojik olarak durum değişmez. Renklerin karışımı, birbirini tamamlamaları, saydam ve donuk renkler, renkli yüzey ve çevresi arasındaki ilişkiler gibi olaylar fizik bakımından bir özellik göstermezler.

Yüzey değerlendirmelerinde çizgi ve motif kavramlarının renkten önce geldiği söylene de resim sanatı tarihinde, renk olgusunun çizgi sistemlerinden üstün olduğu birçok sanat akımı vardır. Bu konuda Ressam Nurullah Berk; “Bir ağacın, bir çiçeğin biçiminden çok renkleri konuşulur, hoş’a gider. Kişinin renklere karşı eğilimini bir halıyı, bir kilimi, bir çiniyi ya da eski bir minyatürü, bir işlemeyi, bir bezemeyi, seyredenlerde görürüz. Bu seyirciler çokluk, desen kıvraklığına, biçimlerin istifine kayıtsızdır ama morların, pembelerin, sarı ve turuncuların sihrine kapılır, ilkin

renkleri beğenip, yargılarını onlar üstüne yürütürler”¹⁹⁸ diyerek rengin önemine dikkat çekmektedir.



Şekil 70: Doğal Boyalarla Boyanmış İpler.

Mustafa GENÇ Fotoğraf Arşivi Bayburt, 2014.

Renkler tarihin en eski dönemlerinden günümüze insanın dikkatini çekmiş, varlıkları tanıma ve sınıflandırmada en çok faydalanan hususlardan birisi olmuştur. Her kültürde farklı anlamlar taşıyan renkler; insanların kendileri de dâhil olmak üzere varlık âlemindeki her şeyin ayırt edici özelliği olmuştur. Yapılan araştırmalar sonucunda renklerin dış dünya ile ilgili olduğu kadar, insanların iç dünyası ile de ilgili olduğu anlaşılmıştır. Sözlük anlamı olarak renk; ışığın kendi öz yapısına ve nesneler üzerindeki yayılımına bağlı olarak göz üzerinde yaptığı etki¹⁹⁹ ya da nesnelerden yansıyan veya ışık kaynağından gelen ışığın göz ve beyin aracılığı ile kişide uyandırdığı duyum ve algılama²⁰⁰ olarak tanımlanmaktadır.

Renklerin algılanması insanın ışığın farklı dalga boylarına karşı gösterdiği bazı fiziksel tepkilerin sonucu olarak gerçekleşmektedir²⁰¹. Her insanın tercih ettiği bazı renkler vardır. Birçok kişi bu seçimin nedenini bile bilmemektedir. Oysaki renkler

¹⁹⁸ Aydın Uğurlu, “Geleneksel Anadolu Kültüründe Renk”, **Erzurum, Erzincan Bayburt Kilimleri Sempozyumu**, Baksı Kültür ve Sanat Vakfı, Şan Ofset, (İstanbul: 2011), s. 25.

¹⁹⁹ Metin Sözen, Uğur Tanyeli, *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, (İstanbul: 1994), s. 200.

²⁰⁰ Ümit Yılmaz, **Renk Psikolojisi**, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir 1991, s. 7.

²⁰¹ Tom Grill, Mark Scanlon, **Fotografra Kompozisyon**, Çeviren: Nedim Sipahi, Homer Kitabevi, (İstanbul: 2003), s. 121.

üzerine yapılan araştırmalar bunun bilinçsiz bir tercih olmadığını göstermektedir. Çünkü renkler, sağlıktan karaktere kadar pek çok alanda ruh dünyasını etkilemektedir. Dolayısı ile farkında olmadan seçilen renkler, aslında bazen sağlık durumunu, bazen de ruh halini ortaya koyan ipuçları vermektedir²⁰². Martin Lings renklerle ilgili olarak şunları söylemektedir: Her rengin geniş bir anlam bileşimi olduğu hep akılda tutulmalıdır²⁰³.



Şekil 71-72: Van Gogh, 1888 ve Manastır Kilimi olarak adlandırılan Kilim.

<https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/d4/82/7c/d4827c0aeeb720099611d2e786e76eec.jpg>

Mustafa GENÇ Arşivi İstanbul,2016.

Rengi algılamak, görme metodunun heyecanla ilgili tek ve güçlü kısmıdır. Renklerle tonlarının sayısı çeşitlenme ve birleşme imkânları sonsuz olduğundan sanatçının renkten yararlanarak yaratabileceği izlenimler aynı derecede geniştir. Rengi zengin bir ifade haline koyan sebep ve tesirlerdeki çeşitlilik aynı zamanda bizim renk alışkanlığımızı da, gördüğümüzü kesinlikle tanımlamamızı da güçleştirir²⁰⁴.

Renk ayırım belirlenmesi ve bunların ayırımında en büyük rol zıtlıklardadır. Zıtlıklar uyumu sağladığı gibi, farklı kullanımlarla algıyı da kuvvetlendirir. Sıcak – soğuk zıtlık, açık-koyu zıtlık, yanıtıcı zıtlık algıyı kuvvetlendirenler arasında en şiddetlileridir²⁰⁵.

²⁰² Ali Yıldırım, “Renk Simgeçiliği ve Şeyh Galibin Üç Rengi”, *Millî Folklor*, Yıl: 18, Sayı: 72, 2006, s. 130.

²⁰³ Martin Lings, **Simge ve Kökenörnek**, Çeviren: Süleyman Sahra, (Ankara: Hece Yayınları, 2003), s. 46.

²⁰⁴ Bates Lowry, Çev: Necla Yurtsever, Zahir Güvemli. **Sanatı Görmek**, (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yay. 1972), No: 119, s.53

²⁰⁵ Gonca Erim, **Temel Sanat Eğitiminde Renk Algılamaları**, (İstanbul: 1999), s.43.

Işığın eşya üzerine çarpması ile yansıyan ışınlardan gözde meydana gelen duyumların her biri olarak tanımlanan renk²⁰⁶ bugüne kadar birçok bilim-sanat alanına konu olmuş ve her disiplin tarafından farklı bakış açıları ile ele alınmıştır. Bu yüzden renk kavramının algılanışında ve yansıtılmasında çeşitli zenginlikler meydana gelmiştir. Renkler ile ilgili araştırmalar ve bu alanda yapılan çalışmaların büyük bir bölümü fizik, psikoloji ve fizyoloji bilim dallarını kapsamaktadır. Renkler ayrıca çeşitli toplum ve kültürlerde özel bir takım duygu, düşünce ve inançları soyut olmaktan kurtararak somutlaştırmada da kullanılmıştır.



Şekil 73: Van Gogh, Tablosu ve Konya Kilimi.

Mustafa GENÇ Fotoğraf Arşivi İstanbul, 2015.

Renkler insan gözünün ışık aracılığıyla algıladığı birer göstergedir. Işığın cisimler üzerine çarparak insan gözüne yansıyan kısmı, göz sisteminde yer alan renk hücreleri tarafından algılanarak tanımlanırlar. Her renk aynı zamanda bir sembol ve göstergedir.

İlk insanlardan itibaren renkler uyandırdıkları psikolojik etkilere göre sembolik değerler de taşımaya başlamışlardır. Doğada bulunan pek çok nesne taşıdığı renkler ile dikkat çeker ve insana işaretler gönderir. Toplumsal kuralların ve sembollerin gelişmesinde, dinsel ve mistik anlamların kodlanmasında bilhassa sanat eserlerinin

²⁰⁶ Sadettin Çağlarca, **Renk ve Armoni Kuralları**, İnkılâp Kitabevi, (İstanbul: 1993), s. 5.

oluşumunda renkler özel bir öneme sahiptirler. Pek çok milletin gelenek ve kültürü içerisinde özel anlamlar içeren renkler vardır²⁰⁷.

Bayraklar, flamalar, işaretler, geleneksel kıyafetler, dini ve mistik semboller özel ve kutsal renklerle ifade edilir.

Örneğin siyah renk Avrupa kültüründe kötülüğün, uğursuzluğun, yasın, ölümün ve engizisyonun rengidir. Kara kedi uğursuzdur. Oysa Asya toplumlarında bilhassa Araplarda ve Türklerde farklıdır. Hz. Muhammed'in sancağı siyahtır. Kâbe ve örtüsü siyahtır. Arabistan'da erkekler bütünüyle beyaz renk giyinirken kadınlar siyah renk giyerler.

Kırmızı Avrupa toplumunda cinsellik, ikaz, uyaran, heyecan ve tehlike sembolüdür. Bazı İslam toplumları için kırmızı mübarek bir renktir. Asya toplumlarının çoğunda kırmızı renk makbul bir renktir. Budistler için turuncu, Anadolu Müslümanları için yeşil mübarek bir renktir²⁰⁸.

2.2.8.1. Renk Kavramı ve Türk Kültüründe Renk

Renkler, değişik kültürel kullanımlara konu olagelmışlerdir. Dolayısı ile renklerin bir doğal, bir de kültürel kullanımından söz etmek gerekmektedir²⁰⁹. Renkler, simgeledikleri kavram ve anlamlar açısından, Türk kültüründe ve geleneklerinde önemli bir yer almaktadır²¹⁰. İnsanoğlunun başlangıcından bu yana birtakım doğa olayları nasıl insanların dikkatini çekmiş ise doğadaki çeşitli renkler, çiçekler ve başka renkli unsurlar da dikkat çekmiştir. Giderek insanlardaki zevk anlayışı renklere olan ilgiyi artırmıştır²¹¹.

Renk tercihleri, bilinçli ya da bilinçsiz olarak, duygu, düşünce ve inançların yansıtılmasına yardımcı olmaktadır. Renklerin bilimsel ve sembolik anlatımları sanatçılar için yüzyıllardır çok önemli bir yer tutmuştur. Bu nedenle; renklendirmede sıcak-soğuk, ana-ara, tamamlayıcı renklerin denge, birlik, bütünlük, zıtlık, armoni, uyum gibi tasarım ilkeleri göz önüne alınarak yapılması gerekmektedir. O halde yüzyıllar önce yaşayan atalarımız en doğruyu nasıl bulmuşlardır? Bu sorunun cevabı

²⁰⁷ Elif Özkanlı, "Dinlerin Rengi Renklerin Dili", **Din Bilimleri Akademik Araştırma Dergisi**,(C.11, S.1, 2011), s.261-264.

²⁰⁸ Kadir Albayrak, **Dinlerin Rengi Renklerin Dini**, (Ankara Sarkaç Yay.2010), 13-18.

²⁰⁹ Seyfi Karabaş, **Dede Korkut'ta Renkler**,(İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1996), s. 7.

²¹⁰ Cevad Heyet, "Türklerin Tarihinde Renklerin Yeri", **Nevruz ve Renkler**, (Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını, 1996), s. 55.

²¹¹ Filiz Nurhan Ölmez, "Tekstillerde Renkler Üzerine Simgesel ve Alegorik Bir Değerlendirme", **Türk Sanatları Araştırmaları Dergisi**, Sayı: 1, Cilt: 1, 2010, s. 17.

ebetteki doğada gizlidir. Gerek renklerin gerekse tasarım ilkelerinin çıkış noktası doğadır. Doğaya bakıldığında, bütünün içindeki hiçbir parça rahatsız edici değildir. Doğa kendi içinde denge, birlik, bütünlük, zıtlık, armoni ve uyumu taşır. Doğa renklerin elde edildiği sonsuz bir palettir. Çünkü çevremizdeki tüm nesneler bir renk ile ortaya çıkar. Nesne ile rengi arasında yapısal bir bağ vardır. Nesnenin rengi, Şekil algı olarak içinde bulunduğu mekânın ışıklılığına göre değişse de nesnenin renginin yapısal özelliği değişmez. Bu renklendirmeler ise kimyasal boyaların bulunmasına kadar doğal boyarmadde kaynakları ile yapılmıştır²¹².

Türk topluluklarında geçmişten günümüze yaşadığı geniş coğrafi alanda renklere verilen anlamların büyük önemi bulunmaktadır. Çünkü toplumlar çeşitli renkteki giysileri ile özdeşleştirilmiş ve bayrakları ile sembolleştirilmişlerdir. Eski dini inançlara göre; su, ateş, hava ve topraktan oluşan bir inanç sistemi bulunmaktaydı ve bunların da her birinin bir sembolik rengi vardı. Su yeşilimsi bir mavi, ateş kırmızı, hava mavi ve toprak siyahtır. Türklerin ve ona paralel Çinlilerin düşündüğü kozmolojik sistemde, dört ana yön tasavvuru bulunmaktaydı. Bu dört ana yön renklerle sembolize edilirdi. Bu şemada kuzeyin renk simgesi kara, güneyin kırmızı, doğunun gök rengi mavi (bazen yeşil), batının rengiyse ak (beyaz ya da beyaz lekeli) idi. Merkezin, yani toprağın rengi ise sarı ya da yağız (siyah) olarak anılıyordu²¹³.

2.2.8.2. Anadolu Halı ve Kilimlerinde Renk

Türk dokumalarında öncelikle rengi belirleyen faktör, estetikten çok yaşanan bölgedeki doğal boya kaynakları olmalıdır. Kimyasal boya pigmentlerinin bulunmasına kadar geçen süreçte elyafın renklendirilmesi bitki, böcek ve deniz kabukluları ile yapılmaktaydı. Boyamalarda renkleri ve renkler arasındaki tonlama farklılığı ise kullanılan boyarmaddeyle ilgilidir. Rengin sonraki kullanım aşaması ise kültürle ve estetik beğeni ile ilgilidir.

Türklerdeki renk kültürü daha çok, tarih içerisindeki bir takım yapıtlar ve anlatılar temelinde şekillenmiştir²¹⁴. Ancak büyük Türk göçü güzergâhı izlendiğinde Orta

²¹² Mustafa Genç, “Türk El Dokumalarında Doğal Boya Kullanımı ve Diyarbakır Çevresi Doğal Boyarmadde Kaynakları”, *Diyarbakır Geleneksel El Sanatları I*, (Ankara: 2013), s. 155.

²¹³ Yaşar Çoruhlu, *Türk Mitolojisinin Anahatları*, (İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2002), s. 181.

²¹⁴ İhsan Toker, “Renk Simgeçiliği ve Din: Türk Kültür Yapısı İçinde Ak-Kara Renk Karşıtlığı ve Bu Karşıtlığın Modern Türk Söylemindeki Tezahürleri Üzerine”, *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Sayı: 50-2, 2009, s.93.

Asya ve Anadolu paralelinde kuzey yarım küreye düşen uçsuz bucaksız platolarda, Türk estetiğine ait çok özel bir kültür mirası olan halı ve kilimlerin yazılı bir tarih gibi yerini aldığı da unutulmamalıdır.

Toplumsal ilişkilerde sözlü iletişim kadar etkili olan bir diğer iletişim tekniği ise sözsüz iletişimdir. Geleneksel dokumalarda sözsüz iletişimi sağlayan iki temel unsur bulunmaktadır. Bunlardan birincisi motiflerin sessiz dili ikincisi ise renklerin zengin dilidir. Bu dokumalar sessizliğin sesi olarak çığlıklarını yüzyıllarca atmaya devam etmiştir.

Tarihimizden gelen bütün belgeler gibi halı ve kilimler de dokunduğu tarihsel sürecin sosyal, estetik, ekonomik kriterlerini yansıtmaya özelliği göstermesi ile Türk kültür coğrafyasının değerlendirilmesinde önemli kültürel ve ticari belgeler arasındadır. Günümüzde sadece bir yer yaygısı olarak algıladığımız geleneksel dokumalar; bu görünümünün arkasında derin kültürel ve tarihsel sürecin, anonim Yörük estetiğinin, Anadolu Türk etnografyasının ve ekonomisinin tezgâhlardan çıkan belgeleridir.



Şekil 74-75: Yörük Çadırında Geleneksel Dokumaların Kullanımı ve Renk

Mustafa GENÇ Fotoğraf Arşivi Akseki, 2016.

Doğu Türkistan'dan Anadolu'ya geniş bir coğrafyada yaşama şansına sahip olmuş Türk boy ve oymaklarının doğal yaşam biçimi, sosyal ve ekonomik değerleri ile dokumalarında hayat bulmuş; bu, bir anlamda kendini ifade etme biçimi, oymaklar arasındaki tatlı nüanslar ile farklı motif ve renk dünyasını günümüze bir kültürel kimlik olarak ulaştırmıştır. Türkmen dokuyucusu, sosyal oluşumunu, geleneğini,

taşıdığı oymağın imlerini, formunu, çevresinden aldığı ve güzel gördüğü her bir olayı ya da objeyi yaşadığı coğrafyanın boyaları ile renklendirerek sembolize etmiş, sadeleştirmiş, stilize etmiş ve estetiğinde yoğurarak dokumasına nakşetmiştir. Bu yönü ile halı ve kilimlerde karakterize olmuş motifler ve renkler, daha doğru tanımlaması ile yanlışlar, onu dokuyan insanın ve sosyo-ekonomik kültürünün bir aracı olmuştur²¹⁵.

Türkmen yaylaları yanlışlar ile konuşan, renkleri ile anlaşılan çok özel yerlerdir. Bu safhada Türk kültüründe geleneksel dokumaların sadece bir yaygı olmanın ötesinde çok daha derin mitolojik ve sembolik anlamların yüklü olduğu stilize edilmiş biçimler ve renkler dünyası olduğunu belirlemekte fayda bulunmaktadır. Bu duruma verilebilecek en güzel örneği şu kısa hikâye ile açıklamak mümkündür.

Bir gün bir Yörük beyi, çadırının önünde atılmış bir kilimi görünce yüreği sızlar. Adamlarına, “Tiz bu kilimi dokuyan kızın babasını bulun getirin...” emrini verir. Beyin adamları, araya sora o kilimi dokuyan kızın babasını bulurlar ve beyin çadırına getirirler. Bey kızın babasına sorar: senin bir kızın var öyle mi? Adam, “evet” der, bir kızım var. Bey devam eder: “anladığıma göre sen kızını istemediği birisi ile evlendirmek istiyorsun. Kızın gönlü başkasında...” adam önce şaşırır, bey bunları nereden biliyor diye... Sonra dili çözülür. Doğrudur beyim. Ben fakir bir adamım. Kızımı malı-mülkü olan zengin birisi istedi. Bende söz verdim. Kızımsa fakir bir delikanlıya söz vermiş... İyi ama siz bunları nereden biliyorsunuz? Bey kilimi gösterir: “Bu kilimi kızın mı dokudu?” adam evet deyince işte onun dilinden... der Türkmen beyi ve devam eder: “Sana at, deve vereceğim. Git kızını o fakir delikanlı ile evlendir. Ha kızına şunu da söyle; “kilimi iyi dokumuş, yalnız yeşili kırmızıya az vursun”²¹⁶ der.

Buna benzer hikâyeler dokumanın yapıldığı birçok yörede anlatılır. Bunların doğruluğu ve yanlışlığından öte bize verilmek istenen mesajları sorguladığımızda dokumalarımıza farklı bir bakış açısıyla bakabiliriz.

²¹⁵ Fahrettin Kayıpmaz, “Uluslararası Halı Pazarında Türk Halıcılığının Konumu Paneli”, Ankara Park Otel, (Ankara: 2006).

²¹⁶ Mustafa Genç, “Mut’un Hacıahmetli Köyünden Düz Dokuma Örnekleri Yörük Dokumaları”, *Art Decor*, Sayı: 80, Kasım 1999, s. 150.



Şekil 76: Konya Kilimi.

Mustafa GENÇ Arşivi İstanbul,2016.

Anadolu'nun farklı yerlerinde değişik örnekleri ile karşılaşabileceğimiz bu ve benzeri hikâyeler vardır. Toplum değer verdiği ve yaşamındaki önemli uğraşları sadece hikâyelerine, masallarına, ninnilerine, atasözlerine taşmakla kalmaz aynı zamanda halı ve kilimlerini de böyle bir bellek alt yapısı ile dokuyarak değerlerini en güzel örnekler ile taçlandırır.

Anadolu Türkmen dokuyucusunun zengin renk ve desen zevki, geleneksel dokumalarda hep yeni şekil ve formları kazandırabilecek olgunluktadır. Yirminci yüzyıla gelinceye kadar gerek yurtiçi, gerekse yurtdışı koleksiyon ve prestij ürün pazarında geniş bir ticari sahaya ulaşan Türk dokumaları, geleneksel özellikleri olarak nitelendirilen yüzyılların tecrübe ve birikimi ile oluşan boya ve otantik desen çerçevesi içinde, kendi yöresinin ya da toplumunun kişiliği olduğu için bu konumu hak etmiştir²¹⁷.

Bir toplum kendisine gerekli herhangi bir nesneyi üretirken bir taraftan ona biçim vermiş diğer yandan da ona bir anlam yüklemeye çalışmıştır. Bu anlam verme işi ile sürekli olarak kültürel değerler üretilmiştir. Geleneksel dokumalar bir kültür nesnesi

²¹⁷ Fahrettin Kayıpmaz-Naciye Kayıpmaz, “Geleneksel Türk El Halıcılığı Paralelinde Günümüzde Türkiye'de Yapılan Bir Kısım İmalatların Gelenekler ve Pazar İlişkisi İçerisinde Değerlendirilmesi”, *Kamu ve Özel Kuruluşlarla Orta Öğretimde, Üniversitelerde El Sanatlarına Yaklaşım ve Sorunları Sempozyumu Bildirileri*, Ankara 1994, s. 259.

olduğu için doğal olarak onu üreten toplumun değerlerini de yüklenmektedir. Bu sürece elyafın elde edilme aşamalarından, boyanmasına, yanış ve modelin uygulanmasına kadar her aşamada rastlanmaktadır. Üretimin her sürecinde karşılaşılan bu kültürel değerler, bir veri daha doğrusu birer göstergedir. Yani bu dokumalar toplumsal, ekonomik ve sanatsal göstergeler bütünüdür²¹⁸.

Türk kültüründe dokumalar, gören göz, duyan kulak, hissedilen aşk dilinden anlayana bir öykü, bir efsane, bir destan olmuştur. Türkler yüzyıllarca yanışları ile konuşup, renkleri ile anlaşılmışlardır. Geleneksel dokumaların tamamında doğanın bütün çiçeklerini ve renklerini görmek mümkündür.

İnsanoğlu yaşamı boyunca doğada bulunan bitkileri tanımış, ondan yararlanmış ve değişik alanlarda kullanmaya başlamıştır. M.Ö. 5000’lerde dokumanın bulunması ile dokunan kumaşların boyanması isteği ortaya çıkmış, büyük olasılıkla bu amaçla pigmentler denenmiş fakat elyaf yüzeyine mekanik olarak tutunan pigmentler sürtünme ve yıkama ile kolaylıkla çıktığından başarı sağlanamamıştır. Renklendirme işlemi de bu evrelerde gelişmiştir. Bitkileri incelerken sürterek, ezerek ya da kaynatarak boyarmadde olup olmadığını araştırmaya başlamışlardır²¹⁹.

İnsanoğlu doğada var olan bitkilere ilave olarak hayvanlardan ve topraktan elde edilen doğal boyar maddeler ile denemeler yapmaya devam etmişlerdir. Bitkisel boyar maddeler, hayvansal boyar maddeler ve madensel boyar maddeler şeklinde üç ana grupta değerlendirilen doğal boyarmaddeler geçmişten günümüze elyafların renklendirilmesinde oldukça çok kullanılmıştır. Çeşitli denemelerin ardından farklı renk tonlarında boya reçetelerine ulaşılmıştır. Doğal boyar maddeler ile renklendirilmiş olan iplikler yüzyıllarca solmadan, kullandıkça ve yıkandıkça parlaklık kazanmış ve sağlık açısından hiçbir zararı olmadan rahatlıkla kullanılmıştır.

²¹⁸ Hüseyin Alantar, *Bir Kültürün Dokunuşu*, Karakter Color Matbaası A.Ş., İstanbul 2006, s. 24.

²¹⁹ Nevin Enez, *Doğal Boyamacılık, Anadolu’da Yün Boyamacılığında Kullanılmış Olan Bitkiler ve Doğal Boyalar ile Yün Boyamacılığı*, (İstanbul: 1987), s. 1.



Şekil77-78: Doğal Boyama.

Mustafa GENÇ Fotoğraf Arşivi Bayburt 2014.

Boyamalarda bitkilerin bazılarının tamamı kullanılırken, bazılarının ise tohum, çekirdek, meyve, meyve kabuğu, çiçek, yaprak, gövde, gövde kabuğu, ince dallar, sap, kök, toprak altı sürgünleri ya da yumru kabuğu gibi kısımlarının biri, birkaçı ya da tamamı kullanılmaktadır. Bitkilerin renk veren çeşitli kısımları toplanır, kurutulur ve farklı teknikler kullanılarak çeşitli renkler elde edilmektedir. Hayvansal boyar maddeler kabuklu deniz hayvanları ve çeşitli böceklerden oluşmaktadır. Murex ve Purpura gibi kabuklu deniz hayvanları en çok kullanılan hayvanlardır. Lak (*KerrialaccaKerr*) 2000 yıl önce Hindistan'dan Roma İmparatorluğundan ithal edilmiştir. Günümüzde Hindistan'da yetişen lak böceği el sanatlarının her alanında kullanılmaktadır. Koşinil böceğinin, Meksika da yerliler tarafından boyamalarda kullanımı M.Ö. 1000'li yıllara kadar geriye gitmektedir²²⁰. Deniz salyangozlarından elde edilen mor renk boyarmaddelerin, boyamacılık ve pigment olarak kullanımları yaklaşık M.Ö. 1800 ile 1600'lerde Akdeniz Sahillerinde başlamıştır²²¹. “Kraliyet moru” ifadesine ilk kez M.Ö. 13. yüzyıla ait Knosos'ta bulunan tablet de rastlanmıştır²²². Mısır'da, mor renk ancak Helenistik döneminde güç simgesi olarak benimsenmiştir. 15. yüzyılda hem boyama için salyangozların öldürülmeleri hem de çok pahalı bir uygulama olması nedeni ile kullanımı yasaklanmıştır. Madensel boyar maddeler ise çeşitli toprak ve minerallerden oluşmaktadır. Genellikle diğer boyar

²²⁰ Recep Karadağ, **Doğal Boyamacılık**,(Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Döner Sermaye İşletmeleri Genel Müdürlüğü, 2007), s. 7-8.

²²¹ Turhan Baytop, **Türkiye’de Bitkilerle Tedavi**,(İstanbul: İstanbul Üniversitesi Eczacılık Fakültesi Yayınları, 1984), s. 6.

²²² Mustafa Harmancıoğlu, **Türkiye’de Bulunan Önemli Bitki Boyalarından Elde Olunan Renklerin Çeşitli Müessirlere Karşı Yün Üzerinde Haslık Dereceleri**,(Ankara: 1955), s. 5.

maddeler ile karıştırılarak kullanılır. Doğal boyar maddelerinin renk vermesi boya içeren malzemenin kalitesine, miktarına, suyun niteliği ve sıcaklığına (eritkenine), yardımcı maddesine ve boyanacak malzemenin kazanda bekleme süresine bağlıdır. Bu değişkenlere göre çeşitli renkler ve tonları elde etmek mümkündür. Ayrıca boyanacak olan yün, pamuk ve ipeğin haslık derecesi de büyük önem taşımaktadır.



Şekil 79: Doğal Boyama.

Mustafa GENÇ Fotoğraf Arşivi Silifke, 2014.

Doğal boyacılık Türklerde de köklü bir geleneğe sahiptir. Orta Asya’da halı sanatı ile birlikte başlamış, gelişmiş ve yine halı sanatı ile birlikte yaşanan göç sonucunda Anadolu’ya taşınmıştır. Anadolu’nun zengin bitki kaynaklarına sahip olması avantajını da kullanarak, burada daha önce yaşamış uygarlıkların bilgi, gelenek ve görenekleri ile sentezlenerek güçlü bir Türk doğal boyacılık kültürü oluşmuştur²²³.

Doğal boyalar ile renklendirilen iplikler Türk kültüründe geleneksel olarak üretilen dokumaların bir şölene dönüşmesini sağlamıştır.

Kilimlerdeki renkler dokuyucuların çevrelerinde tanıdığı denedikleri en kalıcı renkleri veren bitkilerin kök, yaprak, çiçek ve meyvelerinden elde ettikleri renklerdir. Bölgelere göre yün kalitesi, su ve bitkilerin türü renklendirmeye etki eder ve renklerin tonları değişir. Bu renkler çok parlak veya mat olabilir ve dokuyucular

²²³ Mustafa Arlı, “Doğal Bitkisel Boyalarla Boyama Yöntemleri Üzerinde Düşünceler”, 2. Ulusal El Sanatları Sempozyumu Bildirileri, (İzmir: 1984), s. 15-23.

onları çok güzel bir şekilde desenlerine yerleştirilirler. Anadolu Yörük ve köy kadınları, erkekleri iyi boyama ustalarıydı. Böhmer'e göre: Hatta zor elde edilen mor boyamanın ustasıydılar. Sarayın renk paletinde mor renk yoktu. Bu özellikle Saray ve köy halıları birbirinden ayrılır²²⁴.

Dünyanın en eski halısı olarak kabul edilen ve M.Ö. 500 yılına tarihlendirilen Pazırık halısı ve halı ile aynı kurganda bulunan keçe örneğinin kırmızı rengin boyarmadde analizlerinde Polonya kermesi (Porphyrrophorapolonica) ve kökboya kullanılmış olduğu tespit edilmiştir²²⁵. Osmanlılar döneminde halıcılık ve kilimcilik gibi el sanatları ile uğraşılan yerlerde boyacılık yapılmış, boya bitkileri yetiştirilmiştir. Bu merkezlerin başında Bursa, İstanbul, Tokat, Kayseri, Ankara ve Konya gelmiştir. Boyacılıkta önemli bir boya bitkisi olan kökboyanın (*Rubai tinctoria*) Ortaçağdan beri kültürü yapılmıştır²²⁶.

Anadolu'da Bursa başta olmak üzere İstanbul, Edirne, Tokat, Kayseri, Konya, Çorum, Merzifon, Adana, Urfa, Malatya, Maraş, Antep gibi birçok yörede boyahaneler kurulmuş, boyacıların her biri bir renk üzerinde uzmanlaşmış al boyacılar, yeşil boyacılar gibi adlar ile anılmışlardır. 16. yüzyılda özel olarak tarımı yapılan boya bitkilerinden kökboya ve cehrinin de ticareti yapılmış, bu bitkiler Avrupa'ya ihraç edilerek önemli gelir sağlanmıştır²²⁷.

1860'lı yıllarda Anadolu'da bulunan Rumların İngiliz sermayesi ile işbirliğine giderek boya fabrikaları açmaları ve fabrikalarında kimyasal boyar maddeleri kullanmaları bitkisel boyamacılığa büyük darbe vurmuştur.²²⁸ Bitkilerdeki aktif boyarmaddenin azlığı, yetiştiği bölgelere göre değişiklik göstermesi, boyama tekniğinin zahmetli ve zaman alıcı olması, elde edilen renklerin sınırlı olması, bazı dış etkilere karşı haslık derecelerinin düşük olması, sadece doğal lifleri

²²⁴ Böhmer, Harald, "Purple Obtained with Natural Dyes in Anatolian Pile Carpetsend Flatweaves", OCTS. Part I, California 1986. S. 127-133.

²²⁵ Recep Karadağ, "Doğal Boyamacılığın Günümüzdeki El Sanatlarındaki Yeri ve Önemi", *Uluslararası Geleneksel Sanatlar Sempozyumu (16- 18 Kasım 2006 İzmir)*, İzmir 2006, s. 68.

²²⁶ Nuran Kayabaşı, "Cehri (*Rhamnus petiolaris* L.)'den Elde Edilen Renkler ve Bunların Yün Halı İplikleri Üzerindeki Haslık Dereceleri Üzerinde Bir Araştırma", Ankara Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara 1995, s. 45.

²²⁷ Turhan Baytop, **Türkiye'de Bitkilerle Tedavi**, (İstanbul: İstanbul Üniversitesi Eczacılık Fakültesi Yayınları, 1984), s. 6.

²²⁸ Mustafa Demir, Sebahattin Çelik, Ömer Faruk Noyan, "Türkiye'de Yetişen Bazı Önemli Boya Bitkilerinin Üretim Teknikleri ve Elde Edilen Renklerin Haslık dereceleri", *III. Ulusal Karadeniz Ormancılık Kongresi*, Cilt: III, Tokat 2006, s. 1188.

boyayabilmeleri gibi olumsuz yönleri bitkisel boyalara olan talebi azaltmış ve kimyasal boyalar ile rekabet edemeyecek duruma getirmiştir²²⁹.

19. yüzyılın başlarında sentetik boyaların bulunması ile doğal boyacılık hızla terk edilmiştir. Ülkemizde ise 1882 yılında sentetik boyaların piyasaya girişi ile doğal boya kullanımı ve buna paralel olarak el dokumacılığı da gerilemiştir²³⁰.

Bu günkü 21. yüzyıl silikon vadisi dehalarına inat; bundan tam 3000 yıl önce; ağıllardaki koyunların yünü kırılarak, yıkanarak, taraklarda tel-tel ayrılarak, iğ ve kirmenlerle bükülüp ipliğe çevrilerek, çıkırıklarda büküm kazandırılarak, çile haline getirilen, değme simyacıya inat, bozkırın börtü ve böcüsü ile kınalanarak; boyayı life giydirmenin kitabı yazılarak Türk milletinin kültür mirası dünyaya hediye edilmiştir. Daha sonra ağırşaklar ile sürekli yanlarında taşıdıkları ıstar tezgahlarını tuval yaparak, ilme-ilme nakış-nakış yanlışları ile empresyonizmi, ekspresyonizmi, kübizmi kışkırtan dokumalar ortaya çıkaran bir millet ancak Türk milleti olabilirdi. Türk milletinin estetik şifreleri yazılı materyalden çok önce aslında obalarda keşfedilen, Kaf Dağları ardında dokunan derin ifadeli biçim ve renklerinde gizliydi.

Anadolu'nun muhteşem platolarını mesken tutan Oğuz Boyları, kendine özgü dokuma yapısı, Zümrüd-ü Anka'nın kanatlarındaki eşsiz renkler misali karakteristik ve büyümlü renkleri, çok ilginç tasarımları ve koyun kırkımı hammaddesi ile öylesine dokumalar yaptılar ki bugün dünyanın göz bebeği müzelerin en prestijli ürünleri Türk kültür tarihinin başyapıtları arasında geleneksel dokumalar büyük ve önemli bir yere sahip olmuşlardır²³¹.

²²⁹ Mustafa Harmancıoğlu, *Türkiye'de Bulunan Önemli Bitki Boyalarından Elde Olunan Renklerin Çeşitli Müessirlere Karşı Yün Üzerinde Haslık Dereceleri*, (Ankara: 1955), s. 5.

²³⁰ İsmail Öztürk, *Doğal Bitkisel Boyalarla Yün Boyama*, (Ankara: Ürün Yayınları, 1997), s. 91

²³¹ Fahrettin Kayıpmaz, "Kaf Dağının Ardındaki Renkler Konferansı", Sakarya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Sakarya 03.12.2014.



Şekil 80:Horzumlu Yörük Dokuması.

Mustafa GENÇ Arşivi Akseki, 2014.

Yüzyıllar boyunca ıstar tezgâhlarında düğümlerle alın teri ile dokunanlar sadece bir halı ya da kilim değil aynı zamanda kadim bir uygarlığın da şifresidir. Türk estetik tarihi içinde geleneksel dokumalar hammadde temininden araçsal zemine, kimyacılık boyutundan şekiller ve renklerin derin dünyasına çok uzun yetilerin ve becerilerin en düzenli prosesleri ile vücuda gelmiş estetik dünyanın belki de en anlamlı eseridir. Üç boyutlu ve olaylar ile karmaşık bir dünyayı, iki boyutlu ve elle tutulur bir düzleme şekiller-renkler ile sadeleştirerek ve manaları içine gizleyerek indirgeyebilmek kabiliyeti, bu kadim medeniyetin muhteşem bir estetik hamurunda yoğrulmasından meydana gelmektedir²³².

Anadolu halı ve düz dokumalarında kullanılan doğal boyarmaddeler ile elde edilen renk uyumunun, kimyasal renklerin kullanımı ile bozulduğunu, 19. yüzyılda yüzey değerlendirmelerinde çizgi ve motif kavramlarının renkten önce geldiği söylenece de resim sanatı tarihinde, renk olgusunun çizgi sistemlerinden üstün olduğu birçok sanat akımı vardır.

Dokumaların estetik değerini belirleyen faktörler, yapımında kullanılan malzeme ve elde edilme şekli, deseni oluşturan motifler ile ikonografik yorumları, kullanılan teknik ve boyarmadde özellikleridir. Işığın dışavurumu olan renk geçmiş ve

²³² Fahrettin Kayıpmaz, “Kaf Dağının Ardındaki Renkler Konferansı”, Sakarya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Sakarya 03.12.2014.

günümüzde önemli simgesel değerler yüklenmiş, çeşitli duygu ve düşüncelerin iletilmesine yardımcı olmuştur. Estetik öge olmasının yanı sıra evrensel bir simgeselliği açığa vurmaktadır. Bu evrensellik dinsel, büyüsel, toplum bilimsel, evren bilimsel, tasavvufi, astrolojik olmak üzere birçok boyutta açığa çıkar.

Anadolu’da kimyasal boyaların kullanılmasına kadar geçen dönemde yoğun olarak doğal boyaların kullanımı ve ihracatı yapılmıştır. Doğal boyalar ile renklendirilen ipliklerin dokumalarda kullanılması Türk dokumacılığını ileri seviyeye taşımıştır. Ancak kimsayal boyaların kullanılmaya başlaması ile dokumacılık sektöründe ciddi sorunlar yaşanmaya başlamıştır. Kimyasal maddelerinin çevreye ve insan sağlığına verdiği zarar göz önüne alınarak doğal boyaların değeri yeniden anlaşılmaya başlamıştır. Bu konuda yürütülen proje ve çalışmalar bulunmaktadır. Üniversitelerin ilgili bölümlerinde doğal boyamacılık konusunda eğitimler verilmektedir. Günümüzde teknoloji ve sanayi hızla gelişmekte ve değişmektedir. Bu gelişim ve değişime paralel olarak Türk kültür değerleri de hızla yozlaşmaktadır. Bu yüzden Türk kültürünün mihenk taşları arasında yer alan geleneksel dokumalarındaki renk sembolü araştırılıp müzelerde hak ettiği değerleri alması gerekmektedir²³³. Aksi takdirde günümüzde kolaylaşan renk uygulamaları arasında hızla kaybolup gitmeye mahkûm olacaktır. Renkler konusunda çalışan çeşitli disiplinler bir araya gelerek Türk kültüründeki belgelerin şifresi çözülmeli ve devamlılığı için iş birliği yapmalıdırlar.

Psikolojik sistemde renk, beynimizde uyanan bir duyumdur. Mesela mavi duyumu gibi... Renk düzeyleriyle yaratılır²³⁴.

Bazı renklerin bir araya geldiklerinde psikolojiye olumlu ya da olumsuz etkileri oldukları bilinmektedir. Örneğin kırmızı ve yeşil bir arada kullanıldığı mekânlarda bulunan insanların daha fazla öfkeli ve sinirli olduğu gözlenmiştir.

Renklerin insan ruhu üzerindeki etkisi kesinlikle inkâr edilemez. Pembe veya kara dünya tabirleri insan ruh haline göre tanımlanmaktadır. Hatta renklerle bazı hastalıkların tedavisi yapıldığı bilinmektedir. Renklerin bizi duygusal olarak etkilediği evrensel olarak kabul edilmiştir. Parlak kırmızılar, turuncular ve sarılar bizi kışkırtmaya eğimliyken; maviler ve yeşiller sıklıkla bizim daha sakin hissetmemize

²³³ Fahrettin Kayıpmaz, “Kaf Dağının Ardındaki Renkler Konferansı”, Sakarya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Sakarya 03.12.2014.

²³⁴ Saadettin Çağlarca, **Renk ve Armoni kuralları**, (İstanbul: İnkılap Yayınevi, 1993), s.5.

sebepler olur. Renkler bu nedenle duyguları ifade etmek ve hatta onları açığa çıkarmak için kullanılabilir²³⁵.

2.2.3. Türk Dokumalarında Motif

Türk insanının dokumacı davranışları birbirinden bağımsız gibi görünen geçmiş birikimlerin kullanıldığı fakat gelişmeye değil başkalaşmaya, kaliteli işçiliğe ve renklerle oynayarak ifade etmeye dayanan bir üretilerdir. Modellerde bu değişimleri sağlayan düzenlemenin dokumayı ilk tasarlarken düşünüldüğü söylenebilir²³⁶.

Bütün kültürler ve uygarlıklar hangi zaman ve şartlarda olurlarsa olsunlar en az derecede bile olsa çevrelerini bezeyerek değiştirme isteği duymuşlardır. Gerek günlük konuşmada gerekse sanat tarihi yazılarında “süsleme” sözü bir tek gerçeği anlatır, bir obje veya yüzeye, onu güzel ve anlamlı kılan çeşitli unsurların uygulanması bazen güzel bazen de anlamlı bulduğumuz süsleme bir eşyaya uygulanan yapılan zenginleştirici ektir. Süsleme eşyayı örterek ona ilk durumuna göre farklı bir çehre kazandırır.

Motif ve kompozisyonun işlevi biçim yapısındaki çağrışımlarla kendi sembolliğini, üstünde yer aldığı nesneye eklemek, ona manevi derinlik ve öz kazandırmak, bir başka deyişle o eşyayı kimlikli kılmaktır.

Yaygın kompozisyon ilişkisinde: tektonik kuruluş, malzeme ve teknik, metrik ilişkiler, motiflerin kümelenmesi ve öteki özellikler anlamlı sonuçlar verirken, sürekli birbirine geçiş yapan bir dinamizm içinde yerlerini korumaya çalışırlar²³⁷.

Bir ortaçağ yaygısındaki biçimi hiç ilgisi olmadığı halde, bir somun anahtarı bir otomobil parçası veya telefona benzetebiliriz. Çizgi ve desen yapısındaki açık anlatıma rağmen, böyle bir formun nereden geldiği, neyin sonucu ortaya çıktığı bilinmez. Özellikle geometrik oluşumların büyük bir çoğunluğu bu türdendir.

Türk dokumalarında genel eğilim olarak natüralist figürlerin ilk önce, sonrasında geometrik dönüşümlerin ortaya çıktığı, en sonrada ise her şeyin bitkisel formlara

²³⁵ Gonca Erim, **Temel Sanat Eğitiminde Renk Algılamaları**, (İstanbul: 1999), s.46.

²³⁶ Selçuk Mülâyim, *Değişimin Tanıkları Orta çağ Türk Sanatında Süsleme ve İkonografi*, Kaknüs Yayınları, İstanbul, 1999, No: 33 Araştırma İnceleme:6, s.15.

²³⁷ Selçuk Mülâyim, “Tanımsız Figürlerin İkonografisi”, Türk Soylu Halkların Halı, Kilim ve Cicim Sanatı, Uluslararası Bilgi Şöleni Bildirileri, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara 1996, s.222.

dönüştüğünü söylemek bir genelleme olmakla birlikte en azından Anadolu için doğrudur.

Dokuma veya örme aşamasında oluşurken sanatçının bir yorum hakkı vardır. Tekrarlardan kaçındığı için ek yapabilir. Ancak her durumda hatırlatıcı özün aktarılmasını gerekli görür. Eğer kendisine yön ve doğrultu kazandıran manevi özü bütün gücüyle kreatif(yaratımcı) alana aktarabilse kompozisyon gerçek bir yapılanma ile ayağa kalkar, fazla ve eksiksiz bir tamamla karşı karşıya geliriz.

Tersi de olabilir; sanatçıya yön veren manevi öz sarsıntıya uğrayıp ivme kaybederse; saçma, bozuk, anlamsız ve yozlaşmış bulduğumuz, can sıkıcı form yaygının bir köşesinde ortaya çıkar. Araştırmacı olarak, değer kaybı veya değişimin göstergesi olan bozulmuş formu saf dışı edemeyiz. Sapmanın ne tür bir yol ayrımında vücut bulduğunu belirlemek durumundayız. Diğer motifler anlaşılabilirken, sapmış olan veya aşırı deformasyona uğrayan form, bir yerden başka yere geçerken, bu bir rastlantı gibi görülür.

Bir ortaçağ sanatçısının elinde bir halı kataloğu veya rehber olduğu düşünülemez, Etnik hafızada unutulmayan belli formlar ve semboller İslami düşünceler içerisinde ve bir şekilde tamamen silinmeden ağır-ağır başka formlara dönüştürülerek kendini devam ettirdi. Zamanın akışına direnerek varlığını ve kimliğini korumak şeklinde motifler devam etti diyebiliriz.

Halı kilim, seramik ve mimari plastikte gözümüze takılan bir kısım formlar çok eski zamanlarda etkin görev yapmış fakat giderek eski anlamlarını kaybetmiş, şekiller olabilir. Biz bu tür formları bugün anlamsız buluruz. Bir başka deyişle artık anlamları unutulmuş, sadece şekil olarak tekrarlana gelmiş formlarla yüz yüzeyiz²³⁸.

Çoğu zaman “Soyut formlar” şeklinde geçirilen bu imajlardaki bulanıklık ve solukluğun bütünüyle dokuma sanatçısından kaynaklandığını söylemek hatalı olur.

Günümüzde dokuyucu kadınların motiflere verdikleri anlam ve adlar hiçbir önem taşımaz. Bu adlandırmaları bir başvuru kaynağı olarak ele almak olanaksızdır. Savaş, yıkımlar, kültürel çöküntüler, yer değiştirmeler, istila ya da farklı nedenlerden

²³⁸ Selçuk Mülâyim, Değişimin Tanıkları Orta çağ Türk Sanatında Süsleme ve İkonografi, (İstanbul: Kaknüs Yayınları, 1999), No: 33 Araştırma İnceleme:6, s.233.

zamanla anlamlar unutulmuş ve bozulmuştur. Motifler kökeninden o kadar kopmuş ki yeni adları ne kadar ilginç de olsa eskiye göndermede bulunmamakta ve bir benzetme olmaktan ileri gidememektedir.

Halılar işlevsellikle estetik duyarlılığı birleştiren sanat yapıtlarıdır. Her biri motiflerle bezenmiş bir nesne olmanın ötesinde mistik, felsefi ve sanatsal boyutlarıyla da bir dünya görüşünü, bir metafizik anlayışı, bir dönemin belgeselini yansıtan ürünlerdir. Halı tasarımcısı, sanatçı kişiliği ile duygu, düşünce ve hayal(imgelem)gücünü çizgilerle birlikte renklere aktarırken Hegelci kavrama göre, halılara tinsellikle kazandırmaktadır²³⁹.

‘*Motif*’ kavramının genel bir tanımını anlamak için gerçekleştirdiğimiz sözlük taramalarında, sözcüğün Türkçe karşılığı olarak kullanabileceğimiz kimi öneriler dikkatimizi çeker. Bunlar; ‘örge’ ‘güdü’, ‘saik’ ‘muharrik’ sözcükleridir ve sözcüğün Latince’ deki köken bilimsel karşılığı olarak önerilmişlerdir. Dolayısıyla bunlara ilişkin kökenbilimsel bir sapma, belki ‘motif’ kavramıyla çok uzak bir akrabalığı gösterebilir.



Şekil81-82: Sivastika Motifi Ve Türk Halısı.

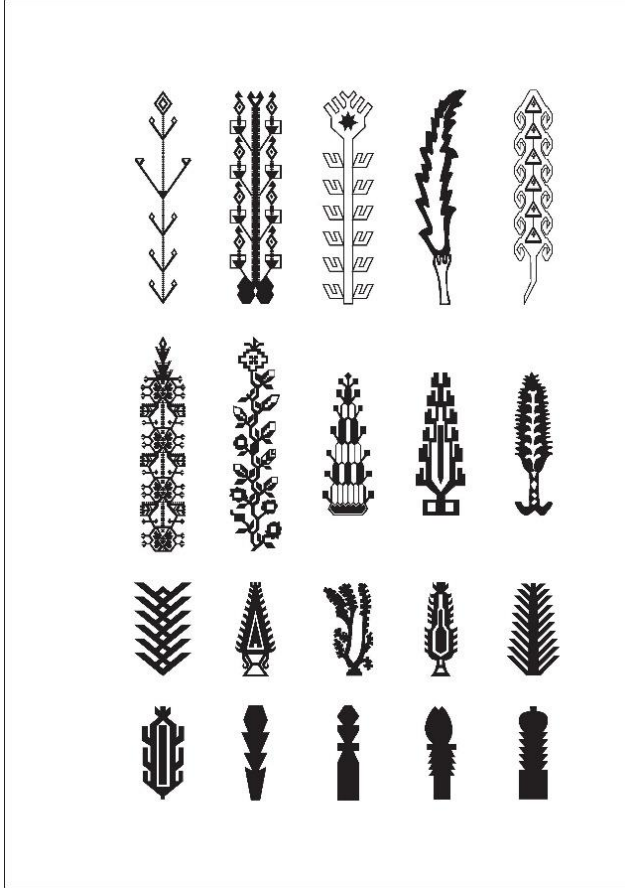
<http://www.biourbanism.org/wp-content/uploads/2015/01/symbols1-630x441.jpg>

http://www.azerbaijanrugs.com/anatolian/ottoman-rugs-XVI-XVIIc-img-lg/swastika_berlin_rug_sarre.jpg

Yine de böylesi uzak bir akrabalığı varsayarken bile epeyce dikkatli olmak gerekir çünkü alıntıladığımız sözcüklerden hiçbirisi ‘motif’ sözcüğünün yerini tam olarak almamış ve belli bir gelişim süreci içinde kavramsallaşarak sanat terimlerimizin arasına katılan, yeni bir kavrama ya da terime dönüşmemiştir. O halde bu tür akrabalığın çağrıştıracığı yakınlığa bile ölçülü yaklaşmak gerekebilir. ‘Motif’

²³⁹ Hüseyin Alantar, **Motiflerin Dili**, İTKİB, (İstanbul: Yorum Yayıncılık, Ltd. Şti., 2007), s.12.

sözcüğünün salt ‘süsleme amaçlı’ kullanımını göstermesi ve dilimizde de oldukça önemli ve eski bir sözcük olması bakımından ‘bezek’ sözcüğü üzerinde durulabilir, ancak bu sözcüğün de hem kapsamı dardır hem de ‘güdü’, ‘saik’ vb. türünden, ‘motif’ in kökenini karşılayacak bir içeriği yoktur. Yine de Türk Dil Kurumu'nun Tarama Sözlüğü’ ünde ‘bezek’ sözcüğüne yer vermiş olması onu dikkat çekici yapar²⁴⁰. Yörük yaşam tarzının devam ettiği yörelerde yaptığımız alan araştırmalarında ise motiflere “Yanış”, “Nakış” denildiği tespit edilmiştir.



Şekil 83: Hayat Ağacı Motifleri

Çizim Yasin Akalın.

Türk toplulukları yaşadıkları yerlere sanat ve uygarlıkları da beraberlerinde getirmişlerdir. Bulundukları ülkelerin sanatlarından da esinlenerek kendi sanat anlayışlarıyla bütünleştirilip geleneksel süslemeye yön vererek yeni değişik üsluplar doğmasına sebep olmuşlardır. Süslemenin ana unsurlarından olan motiflerin özelliklerinin çok yönlü olduğu ve bezeme sanatının temelini teşkil ettiği görülmektedir.

²⁴⁰ Funda Özşener, “Motif” Kavramının İki Boyutu (Anlambilimsel–Kökenbilimsel), **Türk Dili Dergisi**, Yıl: 25, Cilt:25, Sayı:148, (Ocak-Şubat, 2012), <http://turkdilidergisi.org/148/FundaOzsener.htm> (15 Mart, 2016).

Geçim kaynağı hayvan yetiştiriciliği olan Türk kavimlerinin günlük yaşamında hayvanlara dayalı olan ekonomisi en önemli yeri kapsamaktadır. Beslenmeye yönelik ürünlerin yanı sıra, diğer önemli bir alan da, hayvanlardan elde edilen yün ve üretilen dokumalardır. Bu dokumalar bir ihtiyacı karşılamamanın ötesinde, giderek estetik kaygılar da taşımış; aynı birbirinden ayrılan giyimler, hayvanlara vurulan damgalar gibi söz konusu boy ve oymağı diğerlerinden ayırmaya yarayan renk ve *motif sembolizmi* ile yüklü olduğu kabul edilmektedir²⁴¹.



Şekil 84: Anadolu Selçuklu Halısından detay.

Mustafa GENÇ Fotoğraf Arşivi TİEM, İstanbul 2015.

Sembol' başlangıçta, 'sadece görülebilir olanla açığa çıkabilen, görülmez bir realiteyi keşfetmeye yönelten somut bir gerçekçilik' olarak ya da başka bir söyleyişle 'bir bütünün parçalarının her birinin bir araya getirilmesiyle ortaya çıkan ve biri olmadan diğerinin anlaşılmadığı önce bir düalliteye sonrasında da bir birleşmeye işaret eden bir kavram' olarak tanımlanmaktadır. Sembol, en geniş anlamıyla her türlü inancı içinde barındıran, düşünce, yaşayış ve çevrenin biçimlendirdiği sosyal, siyasal, hukuksal, dini ve mistik alanlarda kullanılan ve birden çok ve farklı anlamlar içeren; somut bir nesne, bir ses ya da davranış, bir renk veya belirli bir zaman kesiti, bir belirti veya işaret, özel bir anlama sahip olay yada kişi şeklinde tanımlanabilmektedir²⁴².

²⁴¹ Nazan Ölçer, **Türk ve İslam Eserleri Kilimler**, (İstanbul: Eren Yayıncılık, 1988), s.11.

²⁴² Mehmet, Sağ, Bir Sembol Olarak Kilim, **Arış Dergisi**, Sayı: 8, (Ankara: Kasım, 2012), s.117.

Simgeler iletişim amacıyla üretilir ve bazen yerel bazen de evrensel boyutta ortak bir dil olarak kullanılırlar. Simgeler çevremizi kuşatan her şey olarak tanımlanabilir. “Semboller oluştukları çağın kültürel gerçeklerini aktarmaktadırlar. Sembolleri okumak için araç olarak kullanabileceğimiz tek anahtarımız kültür kaynaklarıdır”²⁴³. İnsanlar tarih boyunca, toplumdaki diğer bireylerle, inanç birimleri ve tanrılarıyla bu semboller aracılığı ile iletişim kurmuşlardır. Binlerce yıl öncesine bakıldığında, insanların, mağara duvarlarına spiral şeklinde simgesel çizimler yaptıkları görülür. Anadolu kilimlerindeki motif ve desenler genellikle geometrik yapıdadır. Geometrik motiflerin yanında stilize edilmiş bitki ve çok az da stilize edilmiş hayvan figürleri vardır. Zili, cicim, ek atkıyla desen oluşturulan dokumalarda motiflerin yapısı desenleme tekniklerine bağlı olarak oluşmuştur ve geometriktir. Kilimlerin suları (bordürleri) halıda olduğu gibi dört tarafı çevirmez. Uzun kenar suları (bordürleri) genellikle ensiz, üst ve alt kenarlar sulan enlidir. “Kilimlerdeki motiflerin temel şekilleri üçgen, baklava ve altıgendir. Bundan başka madalyon veya bordürlerde renklerin ayrışım yerlerinde birbirine dişlenmiş veya basamaklı şekiller yer alır. Yani kare veya dörtgen formların dikey çizgileri; ya dişli, ya parmaklı, ya da çengelli geçişli olarak işlenir. Sili ve cicimlerde üçgen, baklava, altıgen şekillerin yarım kare veya sekizgen de vardır. Kabartma desenli olan sili, cicim ve benzeri dokumalarda birbirine ekli küçük motifler vardır ve motiflerdeki değişim ancak renk çeşitlemesi ile olur”²⁴⁴.



Şekil 85: Mut Kilimi.

Mustafa GENÇ Fotoğraf Arşivi Mut 2015.

²⁴³ Mehmet Ateş, **Mitolojiler, Semboller ve Halılar**, (İstanbul: Symbol Yayıncılık, 1996), s.13.

²⁴⁴ Brüggeman Werner. “Yayla” (Frankfurt: 1993), s. 141.

Acaba neden Anadolu kilimlerinde geometrik desenler tercih edilmiştir? Çünkü Anadolu’da kilim dokuyanlar genellikle Yörük ve Yörük lükten yerleşenlerdir. Desenlerini kâğıda çizmedikleri için akıllarında tutmak zorundadırlar. Akılda tutmak için de motiflerin her birini sayılacak duruma getirmişlerdir. Öte yandan kuşaktan kuşağa aktarılan motiflerin şekillerinin herkesçe kolay ezberlenmesi gerekir. Dokuyucular motif ve desenleri ya akıllarında tutacaklar veya daha önce yapılmış bir dokumaya bakacaklardır. Bundan başka, geometrik motiflerle yeni motifler üretmek ve deseni tüm zemine yerleştirmek için onların sayılı olması gerekir. Yörük ve köy kilimlerinde desenler simetrik olduğu için dokuyanların motif yerleştirmeleri kolay olur. Motifler desenleri, desenlerin belli bir düzen içinde yerleştirilmeleri de dokumanın genelinde desen yapısını oluşturur. Bir motif ilk şeklinde iken çeşitli yönlerde tekrarlandığında başka bir motifi veya motif gruplarını oluşturur. Sonra bu motif grupları gene çeşitli yönlerde tekrarlayarak yeni desenler oluştururlar²⁴⁵.

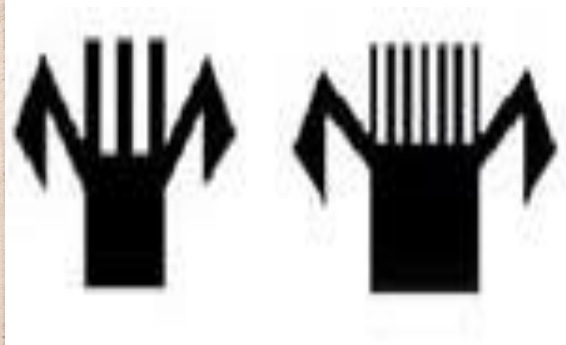
Yörük grupları tüm etkenlere rağmen gelenek ve göreneklerini zedelemekten sürdürmüşlerdir. Afşar, Yörük ve Türkmen kadınının giyiminde, evini döşemede kullandığı kilim, cicim, zili çarpanalar da bu özellik kolaylıkla izlenebilir²⁴⁶.

Uygulamalarda aynı dokuma tekniği kullanıldığı halde, onlarda aşiretlere göre farklı kompozisyon, motif ve renk âlemi görülür. Motifler arasındaki boşlukların düzeni, motiflerin yerleştirilmesi ve renklendirilmesi kendi karakterleri içinde şaşırtıcı derecede güzeldir. Motifler aynı zamanda geometrik bir alan içinde olmalıdır ki kendi yapışım bozmadan ve başka motiflerin yerlerini işgal etmeden yerleştirilebilsin. Eğer bir alan, dikey veya yatay ekseninde kendi alanı kadar boşluk bırakarak tekrarlıyorsa o zaman alan ve boşluğu karşılıklı olarak birbirini tamamlar. Alana bağımlı olarak alan içinde alanın yarısına yerleştirilen geometrik bir motif, alanın hareketlerine bağlı olarak hareket edeceği için onun da bıraktığı boşluk kendi negatifini verir²⁴⁷. Bu tür oluşumlar “negatif-pozitif” yapıdadır ve bu motiflerin tekrarından oluşan yüzeylerde alan ve motiflerde renk çeşitlemeleri yapıldığı zaman yeni desenler oluşur. Motifler Anadolu’nun birçok yerine dağılmış oldukları halde isimleri farklıdır.

²⁴⁵ Carol Bierr, Simmerty and Symmerty- Breaking in Orientl Carpets, Papers from the ICOC Conference in Milan,(California: OCTS VI, 1999), s. 87-92.

²⁴⁶ Yusuf Durul, Anadolu Kilimlerinin Teşhisi ve İmler, **I. Uluslararası Türk Folklor Semineri Bildirileri**, (Ankara: Başbakanlık Basımevi, 1974), s.278.

²⁴⁷ Parviz Tanavoli, **Shahsavan**, Iranian Rugsand Textiles, Rizzoli,(New York: 1985), s. 35-40.



Şekil 86-87: Hüsamettin Koçan Fatima'nın Eli ve dokumalarda kullanılan el motifi.

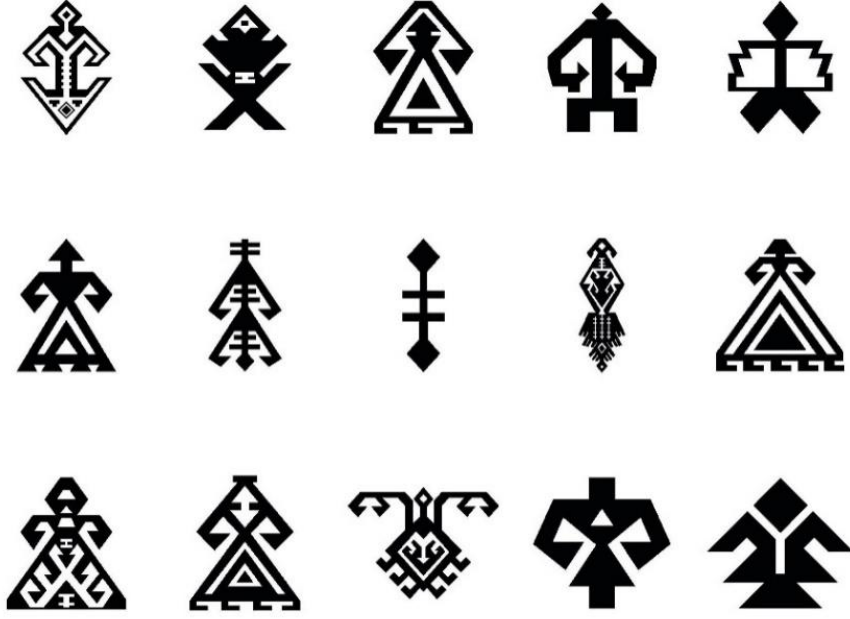
http://www.artpointgallery.com/dyimg/efforts_big/_husamettinkocanfatima.jpg

Bununla beraber Anadolu genelinde aynı isimle bilinen motifler de vardır²⁴⁸. Araştırmacıların birçoğu motiflerin birer sembol olduklarında birleşirler²⁴⁹. Belki bazı motifler için bu görüş doğrudur. Fakat bütün motifler için geçerli değildir. Öyle olsaydı, aynı biçimde olan bir motif her yerde aynı ismi alırdı. Hâlbuki motiflerin isimleri bir bölge ile sınırlıdır. O bölgede dokuyucular anlamak için her motife ortak bir isim vermişler ve motif dili oluşturmuşlardır. İsimlendirmelere baktığımız zaman günümüz araştırmacılarının alan araştırmaları sırasında yaptıkları çok kapsamlı olmayan verilere dayandığı görülecektir. Çalışmaların çok kapsamlı alan araştırması, arşiv belgeleri ve literatür çalışması sonucunda belki doğru sonuçlara ulaşabilme ihtimalimiz olabilir.

Birçok motif ilk şeklinden değişik yönde yerleştirmeler ve tekrarlarla değişime uğramıştır. Değişime uğramış bu yeni oluşuma başka bir isim verilmiştir. Bununla birlikte kilimlerdeki motifler, onları dokuyanlar için önemli olan uğurlu sayılan semboller, nesneler, çevrelerinde bulunan, bitki ve hayvanlarla ilişkilidir. Bu günkü dokuyuculara motiflerin anlamlarını sorsanız bilmezler sadece onların adını söylerler. Motifler dokuyanlar tarafından yeni kuşaklara aktarılırken bazıları unutulur değiştirilir. Eğer anlamları varsa da unutulabilir veya aktarılmaz. Kilimlerde en fazla görülen motiflerden bazıları; çengel, elibelinde, mihrap, hayat ağacı, parmaklı ve eşkenar dörtgen şeklidir.

²⁴⁸ Yusuf Durul, **Türk Kilim Motifleri** (Turkish Kilim Motifs), Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları (İnsitute of Research in Turkish Culture Publications), 62, Ankara, 1988.

²⁴⁹ Güran Erbek, **Kilim Catalog I**, (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Döner Sermaye İşletmeleri Genel Müdürlüğü, 1988), s.22.



Şekil 88: Elibelinde Motifi.

Çizim Yasin Akalın.

Günümüz gösterge bilimi salt betimlemeye dayanan bir anlayışı benimsemek yerine okumayı, yorumlamayı ve yeniden anlamlandırmayı sağlayacak bir düşünme biçimini oluşturmaya çalışır. Bu yalnızca ‘yüzeysellik’ içeren bir betimleme yerine derinlere yönelik bir anlamlandırmanın sürekli öne çıkartılması demektir. Sanatçılar ve şairlerde, yine sanat gerçeğinin betimleme eyleminden değil, yeniden kurma eyleminden geçtiğini daha 20.yy’ın başlarında gördüler. Böylece hem gerçek daha iyi kavranır, hem de sanatımız bilimsel tasarımlarımız yeni özler yeni görüntüler ve yeni anlamlarla zenginleşmiş olur.

Geleneksel sanatlar içerisinde pek çok motif, mistik anlamlar içeren semboller olarak tanımlanabilir. Doğu kültürlerinin ritüel ve sembollerini, göstergebilim açısından inceleyen Barthes, Oryantalizmin batı dünyası için çekiciliğine değinir.

”Doğunun ele alınışında amaçlanabilecek olan şey, (gözümüze çok çekici de görünseler) başka simgeler değil, bir başka doğa ötesi, bir başka bilgelik de değil, simgesel dizgelerin özelliğinde bir fark, bir değişim, bir devrim olanağıdır”²⁵⁰.

²⁵⁰ Roland Barthes, **Göstergebilimsel Serüven**, Çeviren Mehmet Rifat, (İstanbul: Y.K.Y.7.Bs. 2014), s.737.

Selçuklu ve Osmanlı sanatı içerisinde, Orta Asya'dan gelen ve İslam Kültürü ile zenginleşen mistik semboller oldukça fazladır. Ayrıca Anadolu kültürlerinin ve eski uygarlıkların mirası da bunlara eklenmiştir. Sadece Türk sanatında değil hemen hemen bütün Doğu sanatında, süsleme motifleri bütünüyle soyutlamalardan ve sembollerden oluşur. Ölümü simgeleyen selvi ağacı, cenneti simgeleyen nar gibi.

Selçuk Mülayim bazı işaretlerin, üzerinde yer aldıkları nesneyi özel bir konuma getirdiklerini, o şekli üstlenmekle nesnenin durumunun değiştiğini, din ve büyü ilişkisine kadar uzanan koruyucu işaretlerin kalıplaşarak sembol niteliği kazandığını söyler²⁵¹.

Türk ve İslam sanatlarının kökeninde var olan, soyutlama ve sembolist motifler üretme geleneği, her türlü düz ve yan anlamları ile gösterge özelliği taşıyan formlardır. Bunların anlamlandırılmasında, geçmiş inanç ve kültür birikiminin dikkate alınması gerekir.

Zeynep Sayın'a göre Cumhuriyet dönemi sanatı, Batılılaşma süreci içerisinde soyut ve imge problemleri ile karşı karşıya kalmıştır. "Cumhuriyet Türkiye'sine özgü imge piyasası, Batılılaşma süreci içerisinde kendi varoluşsal olasılıklarını yok etmiştir²⁵².

Türk sanatındaki semboller şöyle sıralanabilir. Çizgi, nokta, hat-yazı, harf ve sayı sembolleri, manzara, doğa sembolleri, güneş, ay, ateş, ışık, karanlık, ayna, sema-dönüş, dini mimari, kubbe, kümbet, kapı, pencere, ayna, süsleme motifleri, bitki ve hayvanlar bilhassa kuşlar ve böceklerdir.

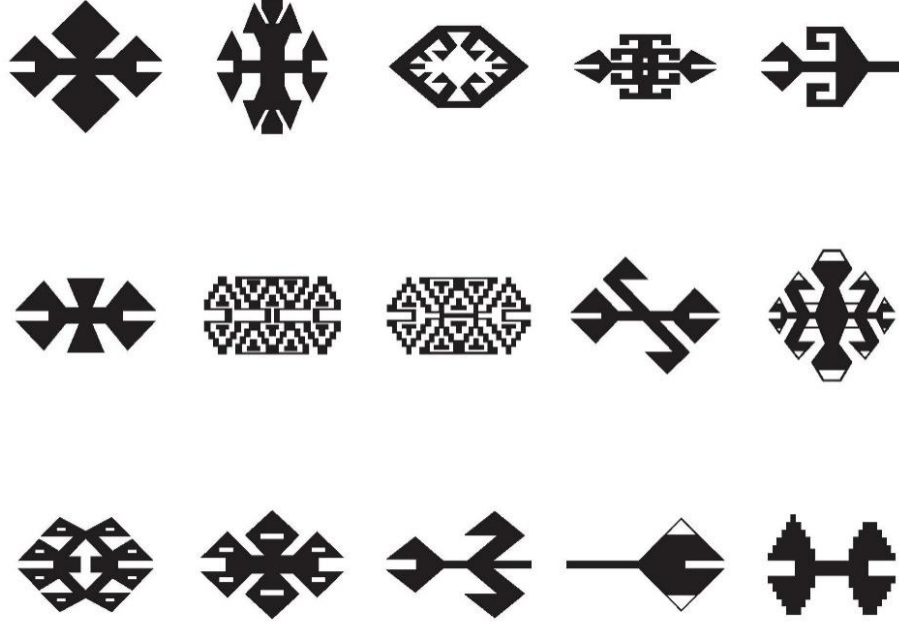
Semboller araştırıldığında bunların birçoğunun günlük hayatla bağlantısı kurulabilir. Bu motif ve sembollere verilen isimlerden bunları anlayabiliriz. Yörük yaşam tarzındaki Anadolu kadını hayvanlarını otlama sırasında en çekindiği hayvanlar olan canavar kurt gibi hayvanları, kurtağzı, canavar ayağı gibi adlandırmalarla dokumalarında kullanarak onların kötülüklerinden uzaklaşmak istemiş olmalılardır.

Kültüre bağlı doğan, gelişen ve yok olan işaret ve simgeler bir anlamda toplumsal evrimlerin de göstergeleri olmuşlardır. Simgeler ve simgesel anlatımlar, farklı kültürlerin içyapılarının, dünya görüşlerinin, inanç sistemlerinin; biçim, renk, düşünce ve hareket olarak dışa vurulması biçiminde ortaya çıkar. Ortaya çıkışları sırasında kültürlerarası iletişim ve etkileşim ile yaşanan bölgenin özellikleri büyük

²⁵¹ Selçuk Mülayim, **İslam Sanatı**, (İstanbul: İsam Yayınları, 2010), 110-111.

²⁵² Zeynep Sayın, **İmgenin Pornografisi**, 3.bs. (İstanbul: Metis Yayınları, 2013), 251.

önem taşır. Örneklendirildiğinde, Anadolu kültürü içerisinde ve genel anlamda, dokumalar üzerindeki simge denen çizgisel kurgularda, ifade edilmek istenen konu kolayca anlatılabilmiş, bu simgelere belli anlamlar yüklenmiş ve renkler de katıldığında düşünce ve duygular bir çırpıda ifade edilebilmiştir²⁵³.



Şekil 89: Kurtağzı motifleri.

Çizim: Yasin Akalın.

Toplunun inanç sistemindeki değişimler sanata da yön verirken bu katkılar farklı alanlarda değişik ürünleri öne çıkartmıştır. Bazen mimari ve çini sanatı bazen de duvar resmi veya avcı göçebe toplum kültürünün daha tipik ürünleri sayılan halı kilimler öne çıkmıştır. O halde eklemek gerekir ki böyle bir çeşitlilik içinde farklı eğilimler gösteren süsleme sanatının ortak paydalarını bulmak oldukça güçtür.

Bir kısım hayvan postları ve hasır yaygılarda görüldüğü gibi halı ve kilimlerde renksiz ve desensiz dokunabilirdi. Elimizdeki malzeme birikimi açıkça gösteriyor ki bunun böyle olması istenmemiştir. Atkı ve ilmelerle üretilen yaygıların dokuma süreci boyunca, motif süreci boyunca, motif süreci de aynı anda yürütülerek genişleyen alan bezenmiş yüzey olarak ortaya çıkmıştır²⁵⁴.

²⁵³ Nuray, Gümüştekin, Anadolu ve Diğer Kültürlerde İşaret ve simgelerde Anlam, (Balıkesir: Balıkesir University Journal of Social Sciences Institute, S:26, 2011), s.113.

²⁵⁴ Selçuk Mülayım, “Tanımsız Figürlerin İkonografisi”, Türk Soylu Halkların Halı, Kilim ve Cicim Sanatı, Uluslararası Bilgi Şöleni Bildirileri, (Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 1996), s.219.

Motif ve kompozisyonun işlevi biçim yapısındaki çağrışımlarla kendi sembolliğini, üstünde yer aldığı nesneye eklemek, ona manevi derinlik ve öz kazandırmak, bir başka deyişle o eşyayı kimlikli kılmaktır.

Pek çok sanat dalında olduğu gibi plastik sanatlarda da, pek çok sanatçıda Mevlevi mistisizminin etkisi görülmektedir. Bir ortaçağ yaygısındaki biçimi hiç ilgisi olmadığı halde, bir somun anahtarı bir otomobil parçası veya telefona benzetebiliriz. Çizgi ve desen yapısındaki açık anlatıma rağmen, böyle bir formun nereden geldiği, neyin sonucu ortaya çıktığı bilinmez. Özellikle geometrik oluşumların büyük bir çoğunluğu bu türdendir.

Türk dokumalarında genel eğilim olarak natüralist figürlerin önce, geometrik dönüşümlerin sonra ortaya çıktığı, en sonunda her şeyin bitkisel formlara dönüştüğünü söylemek çok kaba bir genelleme olmakla birlikte en azından Anadolu için doğrudur. Çoğu zaman “Soyut formlar” şeklinde geçirilen bu imajlardaki bulanıklık ve solukluğun bütünüyle dokuma sanatçısından kaynaklandığını söylemek hatalı olur²⁵⁵.

Sanatçıya yön veren manevi öz sarsıntıya uğrayıp ivme kaybederse; saçma, bozuk, anlamsız ve yozlaşmış bulduğumuz, can sıkıcı form yaygının bir köşesinde ortaya çıkar. Araştırmacı olarak, değer kaybı veya değişimin göstergesi olan bozulmuş formu saf dışı edemeyiz. Sapmanın ne tür bir yol ayrımında vücut bulduğunu belirlemek durumundayız. Diğer motifler anlaşılabilirken, sapmış olan veya aşırı deformasyona uğrayan form, bir yerden başka yere geçerken, bu bir rastlantı gibi görülür.

2.2.4.Tasavvufta Sembol Ve İşaret

Orta Asya’dan itibaren Türk sanatı, semboller üzerine kuruludur. En eski Türk sanatı örneği olan Pazırık halısı üzerindeki resimler de sembollerden oluşmaktadır.

Eski Hun sanatında ve dokumalarda, Göktürk kitabelerinde ve Uygur resimlerinde, doğadan soyutlanmış figürler, tekstil motifleri, yazı ve minyatürler, çoğunlukla sembollerden oluşmaktadır.

²⁵⁵ Selçuk Mülâyim, “Tanımsız Figürlerin İkonografisi”, Türk Soylu Halkların Halı, Kilim ve Cicim Sanatı, Uluslararası Bilgi Şöleni Bildirileri, (Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 1996), s.222.

Tasavvufta âlem kelimesi kendisinden başka bir şeyi simgeleyen bir varlık olarak kabul edilir, bu tanım gösterge anlamıyla örtüşüyor. Alamet kelimesi de aynı kökten gelmektedir.

Titus Buckhard'a göre semboller kavramsal terimlerle tam ifade edilemeyen fikirlerin veya metafizik prototiplerin yansımalarıdır²⁵⁶.

İbn-ül Arabi “Onun Hak olduğu iyice belli olsun diye, onlara ufuklardaki ve nefislerindeki ayetleri göstereceğiz”²⁵⁷ ayeti içerisinde geçen ayet kelimesini sembol anlamında yorumlar. Yani evren yaratıcının aynası, evrendeki bütün varlıklar ona işaret eden semboller olarak tanımlanmıştır²⁵⁸.

Tasavvufun konusu, kalbin doğrudan temaşa ve keşfettiği ilâhî hakikatler olduğundan, bunların kelimelerle anlatılması mümkün değildir. Bu sebeple tasavvufa, “işaret ilmi” veya “bâtın ilmi” de denilmiştir. Tasavvufla uğraşanlar, anlatmak istedikleri sırları, mecaz, ima, remiz, telmih ve işaret yoluyla anlatmaya çalışmışlardır. Bu yüzden tasavvuf edebiyatı sembollere ve mecazlara dayanır.

Sufiler ister ilâhî, ister beşerî aşk ve muhabbet olsun, şiiri ilâhî esrar ve hakikatin işaretleri olarak değerlendirmişlerdir.

Mutasavvıflar, Kur'an'da da bazı hususların işaret ve rumuzla anlatıldığını düşünürler. Mutasavvıfların yazdığı bu tür tefsirlere “işârî tefsir” adı verilmiştir. Bazı mutasavvıflar, tasavvuf çevrelerinde işaretle anlatılan hususların, ehli olana kapalı olmadığını, aksine bunların kelime ve cümlelerle ifade edilmesi halinde kapalı hale geldiğini belirtmektedirler.

Hallâc-ı Mansur'un, “işaretimize vâkıf olmayana ifademizin faydası olmaz” sözü de, işaretle konuşmanın tasavvuftaki önemini vurgulayan dikkat çekici bir örnektir²⁵⁹.

Muhiddin-i Arabi'nin gibi bazı büyük mutasavvıflar, tasavvufun ince sırlarına, işârî ve sembolik anlatımlara herkes akıl erdiremeyeceği için, şu sözü söylemiştir.

“Bizden olmayan ve makamımızı bilmeyen, kitaplarımızı okumasın, zarar görür”²⁶⁰.

²⁵⁶ Titus Buckhard, **Aklın Aynası**, Çev. Volkan Ersoy, (İstanbul: İnsan Yayınları, 1987), 128.

²⁵⁷ Kur'an-ı Kerim, Fussilet Sûresi 41.53.

²⁵⁸ Muhyiddin İbn Arabi, **Fûsûs'ul Hikem/Hikmetlerin Özü**, Çeviren, Abdülhalim Şener, (İstanbul: Sufi Kitap, 2010), s.80.

²⁵⁹ Tahir Uluç, **İbn-i Arabi'de Sembolizm**, (İstanbul, İnsan Yayınları, 2011), s.39-40.

²⁶⁰ Fatih M. Şeker, “Tasavvufî Bir Metnin Felsefî Ve Kelâmî Boyutu: Fusûsu'l-Hikem Tercüme Ve Şerhi”, (İstanbul: **Kelam Araştırmaları Dergisi**, c.10, 2012), s.127-176.

İlk insanların mağara duvarlarına yaptıkları resimlerden itibaren mistisizm, sanat ile iç içe olmuştur. Zaten sanatın doğuşunu açıklayan teorilerden birisi de sanatın din ve büyüden doğduğu düşüncesidir.

İlk çağlardan itibaren insanlar korkularını, şükranlarını, inanç duygularını ve uğursuzluktan korunma ihtiyaçlarını ifade etmek için, çeşitli semboller kullanmışlardır. Hatta putperestliğin ve ikonografinin kaynağı bu şekilde izah edilebilir.

En eski yazılı kaynaklar mistisizm içerirken, yazının ilk şekilleri de mistik semboller içerir. Doğadan soyutlanarak gelişen bütün alfabeler, aynı zamanda mistik anlamlar da taşır. Örneğin Yunanca Alfa işareti Arapça Elif harfidir. Yunanca da sonsuzluk anlamı içerdiği gibi, İslam mistisizminde pek çok anlamın göstergesidir.

Sanat tarihinde, plastik sanatların hemen her dalında mistik semboller görülmektedir. Eski Anadolu uygarlıklarında görülen ana tanrıça Kibele'den, Hitit Güneşine, Mısır sanatında görülen Ra'nın gözünden, Mezopotamya sanatındaki Davut'un yıldızına kadar, her milletin ve uygarlığın sanatına yansımış mistik semboller vardır.

Bizans ikonografisi resimleri mistisizm içerdiği gibi, Rönesans'tan itibaren Avrupa'da gelişen pek çok sanat akımı, resmin temel konuları olan kutsal kitap kıssaları sebebiyle, mistisizmle yakından ilgilidir. Bilhassa romantizm, sembolizm, metafizik, sürrealizm akımları mistisizmle çok fazla ilgilidir.

Abdülbaki Gölpınarlı, tasavvufun insanların görüş ve anlayış alanını genişlettiğini, düşünce ve inanış özellikleriyle, insanların sosyal hayatını ve psikolojik yaşamını terbiye edip düzenlediği gibi, sanatla uğraşan pek çok insanın sanat yaşamında, zengin dışavurumları netice verdiğini söyler²⁶¹. Bu edebiyat, şiir ve musiki de olduğu gibi, plastik sanatlarda da böyledir.

Sanat eseri, sanatçının iç dünyasının plastik elemanlarla dışavurumu ve yansımasıdır. Tabiatı yansıtan gerçekçi ve izlenimci resimden, en soyut ve non figüratif resim akımlarına kadar, hangi tür sanat olursa olsun mistisizmin ve tasavvufun, zengin iç deneyimlerini sanat eserinde yansıtır.

Tasavvufta, “Allah güzeldir, güzeli sever” anlayışına dayanan bir sanat felsefesi geliştirilmiştir. Bu güzellik, bütün kâinatı kaplayan ilahi bir güzelliştir. Sufilere göre

²⁶¹ Abdülbaki Gölpınarlı, **100 Soruda Tasavvuf**, (İstanbul: Gerçek Yayınları, 1985), s.165-166.

sanat, hakiki varlık ile bağlantılıdır. Sanat, ilahi isim ve sıfatların tecelli ettiği bir aynadır.

İnsan, tasavvuf yolunda incelikli bir ruh hali aldığı anda, duyguları ve estetik anlayışı da gelişir ve duyarlılığı artar. Şiir, musiki ve süsleme sanatlarıyla uğraşan tarikatlar buna güzel bir örnektir²⁶².

Ahmet Atan'a göre tasavvuf, insan yaşantısını dolaylı değil direkt etkilemektedir. Ona göre tasavvuf, sanatçıların bilerek ya da bilmeyerek sanat yaşamlarına uyguladıkları bir anlayıştır. Sanatçı ister soyut çalışmalar üretsin, isterse somut bu durum değişmez²⁶³.

İslami bir mistisizm olan tasavvuf düşüncesinde, 13. Yüzyıldan itibaren İslam mütefekkir ve mutasavvıfları, varlığı ve varlık tabakalarını açıklayan çalışmalar yapmışlardır.

Atan, Klee'nin "önemli olan görüntü değil, görünen görüntünün arkasındaki görünmeyen gerçeği görebilmektir" sözüne de göndermede bulunarak, bunu tasavvuf düşüncesiyle örtüşen bir kavram olarak ele alır. Göstergebilim açısından, gösteren, gösterilen ve gören var olduğunu düşünür²⁶⁴. Gösterenin gücü ne kadar büyük olursa olsun, gösterilen üzerindeki gücü yansıtsa da, gören görme kültürüne göre onun ya bütününe görebilir, ya bir cüzünü görebilir, ya da hiç göremeyebilir.

Atan, batılılaşma dönemi ressamalarının bilinçli olmadan tasavvuf ruhunu Batı üslubu ile birleştirmeye çalıştıklarını düşünür²⁶⁵.

Minyatür, halk resimleri ve dini resimlerde görülen fantastik figürlerden daha gerçekçi bir üsluba geçişin ilk aşaması olan bu resimler, yansıttıkları kozmos ile tümüyle geleneksel mistisizmi yansıtmaktadır. Resimlerde görülen uçsuz bucaksız deniz ve gökyüzü, ruh ve düşünce ufkunun son sınırını ortadan kaldırmış ve somuttan soyuta tasavvufi yücelişi simgelemektedir.

İslam sanatı konusunda yazan yazarların çoğu, sanatın görünen varlıkların faniliğine olan inançtan dolayı, fiziksel gerçekliğin temsilini değiştirdiğini düşünürler. Bu düşünce İslam estetiğinin kalbini, tasavvufun oluşturduğu varsayımıyla başa baş

²⁶² Mahmud Erol Kılıç, **Tasavvufa Giriş**, (İstanbul: Sufi Kitap, 2012), s.89-90.

²⁶³ Mutluhan Taş, "XIII. Yüzyılda Anadolu'da Hâkim Olan Tasavvuf Düşüncelerinin 1980 Sonrası Çağdaş Türk Resim Sanatına Yansımaları" (Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Ü. Sos. Bil. Ens. 2010),79.

²⁶⁴ Taş, **age**.79.

²⁶⁵ Ahmet Atan, <http://www.ahmetatan.com/?p=4&pp=14>, [17.01.2016].

gider. Tasavvufla birlikte, mana maddeye, batın ledüne, riyazet, dünya nimetlerine galip gelmiştir²⁶⁶.

Ayşe Taşkent'e göre, İslam düşüncesinde, estetik ve sanat üzerine yapılan çalışmalar, sanatın Yaratıcının isimleri ve sıfatları bağlamında ele alınması, bu konuyu ontoloji ile ilişkilendirmektedir. Bu bütün varlıklardaki güzellikleri ilahi güzelliğe bağlamaktadır²⁶⁷.

Mekân konusunun özel bir durumu olan "kutsal mekan" teması halılardaki motifleri inceleyip arkasından onları yorumlama çalışmasına başlayabilmek amacıyla bir başlangıç noktası olarak kullanılabilir. Bu geniş tabanlı araştırmaya başladığımızda din fenomenolojisinin, en önemli olgularından biri ile karşı karşıya bulunduğumuzu, farz ederiz. Bu bilim dalı günümüzde ulaştığı konuyla bize gereksinim duyduğumuz zengin bir donanım sunar. Kutsal mekân anlayışının her dinsel bir anlatımı olsa bile, bu düşünce diğer geleneklerle ilişkilendirildiği oranda daha da çeşitlenip zenginleşerek istenilen açıklığa kavuşmuş olur. İşte bu nedenle konuyu değişik kültür alanlarına taşıyıp oradaki örnekleri ile karşılaştırmada yarar vardır.

Gerçekte kutsal mekân kavramı, yaşadığı dünyaya bir anlam verme uğraşı içinde olan insanın dinsel davranışına ilişkin bir olgudur. Daha ilk zamanlardan beri, kutsal alan düşüncesinin var olduğu sanılmaktadır²⁶⁸.

2.2.3.1. Merkez Düşüncesi

Çeşitli inanç sistemlerinde, "merkez" düşüncesinin varlığını saptamış birçok bilim adamına göre, bu düşünceyi anlamlı kılmak için bir "merkez simgeciliğinden söz etmek gerekir. Merkez simgeciliğine dünyanın birçok yerinde ve farklı zamanlarda rastlamaktayız. Tüm dinsel ve metafiziğe dayalı geleneklerde bir "dünya merkezi" inden söz ederler. Zengin ve çok karmaşık bir yapıya sahip bu simgecilik, bir kültüre ya da bir ulusa mal edilemeyecek kadar da evrensel bir özellik sergiler.

²⁶⁶ Oliver Leaman, **İslam Estetiğine Giriş**, (İstanbul: Küre yayınları, 2012), 25.

²⁶⁷ Ayşe Taşkent, **Güzelin Peşinde**, (İstanbul: Klasik Yayınları, 2013), 113.

²⁶⁸ Hüseyin Alantar, **Motiflerin Dili**, İTKİB, (İstanbul: Yorum Yayıncılık, Ltd. Şti., 2007), s.14.

Dünyanın merkezi Kutup yıldızı tarafından belirlendiği için onun iz düşümünde ver alır. Kutsal dağ ve kutsal ağaç da burada bulunur. Birçok gelenekte bir tapmak, bir imparator sarayı ve bir kentin kutsal dağ ile özdeşleştirildiği görülür.

2.2.3.2.Evrenseleksen

Kutsal dağ, kutsal ağaç, demir direk, altın kazık evrenin ekseni ile örtüşen ya da onun yerine geçen imgelerdir. Göğe yükselme tanrılara ulaşma, öte dünyaya geçme ve mistik yolculuk hep kutsal direk boyunca gerçekleştirilen bir ağaca, bir dağa, bir merdivene ve bir ipe tırmanarak da tanrılar bölgesine ulaşmak olasıdır²⁶⁹. Hayat ağacı motifi Türk dokumalarında çok sevilen ve kullanılan motiflerden olması bu açıdan önemlidir.

Anadolu'da çok yakın zamanlara kadar kullanılan keçe çadırlar. Orta Asya'daki benzerleri olan yurtlar gibi evreni simgeler. Kutsal mekanın en ilginç-örneklerinden biri olan "Yurt" un merkezinden yükselip kubbenin orta yerine ulasan direk ise evrenin ekseni yerine geçer. İçinde direk bulunmayan Anadolu "topakevi"ne gelince: yerde merkezde bulunan ocağın kubbedeki duman deliğine soyut bir eksen ile bağlı olduğu düşünülmüştür. Çadır tepesindeki bu "açıklık" göğün penceresi (göğün kapısı) adını alır. Simgesel olarak gökyüzü ile iletişim bu açıklık ile sağlanır.



Şekil 90-91:Topak ev, Kırgızistan Tanrı Dağları

Mustafa GENÇ, Fotoğraf Arşivi, Kırgızistan 2009.

²⁶⁹ Hüseyin Alantar, **Motiflerin Dili**, (İstanbul: Yorum Yayıncılık, Ltd. Şti. İTKİB, 2007), s.14.

İlk insanlardan günümüze kadar çeşitli hayvan türleri, din veya mistisizm açısından kutsanmış ve bir kültle ilgili mistik semboller olarak kabul edilmişlerdir. Mitolojilerde olduğu gibi, hayvanların gizemli varlıklara dönüştüğü, insanlar için kehanet derecesinde işlevleri bulunan çok sayıda efsane bulunmaktadır.

Her şeyden önce ilkel topluluklarda geliştirilen hayvan inançları, onları mistik ve dinî bir niteliğe büründürmüştür. Meselâ kurban olarak seçilen bir hayvan hem totemle, hem sihirle, hem de dünyevî konularla ilişkilendirilmiştir²⁷⁰.

Motiflerin dili, sanat eserlerinin anlaşılmasında yalnızca görüneni dile getiren betimleme yöntemi yerine, yorumlamayı ön plana çıkaran yeni bir anlayışın eseridir. Görünüşten manaya geçiş, bir sanat eserinin algılanan şekli ve onu oluşturan unsurların yeniden değerlendirilmesini gerekli kılar. Biz buna Geleneksel Sanatlarda, “üsluplaştırma veya üslup çekmek”, batı dillerindeki adı ile de “stilizasyon” veya başka bir deyiş ile “soyutlaştırma” diyoruz. Bu çizim şekli, şöyle tarif edilebilir: “Sanatkârın modelini kopya etmeden, sadece ana çizgilerini koruyarak, onu kendi istek ve düşünceleri doğrultusunda, göstermek istediği şekilde çizmesidir²⁷¹.”

Motiflerin Dili, kültürel değerlerin anlamlar üzerine örttüğü perdeyi aralamayı, motiflerin heyecan veren gizini çözmeyi denemektir. Motiflerin oluşturduğu anlamlar dünyasını bilmeden, tanımadan sanat eserleri hakkında bütünüyle bilgi sahibi olmak zordur. Sembollerle ifade edilen ve aktarılan gelenek, bugün ile dün arasında ilişki kuran tarihî belgelerdir.

2.2.3.3.Elibelinde Motifi.

Elibelinde motifi, dişiliğin simgesidir. Sadece analık ve doğurganlığı değil, aynı zamanda uğur, bereket, kısmet, mutluluk ve neşeyi de sembolize eder. Bilindiği gibi, insanlığın yaradılışından bu yana “ana” kavramı hayatın ilk nüvelerinin olduğu ve geliştiği kaynağı ifade etmektedir. Bundan dolayı toprak ve deniz ana olma durumu ile özdeşleştirilmiştir.

İlk insanların çoğu ana tanrıçalara tapıyorlardı. Bu nedenle kutsal mekânlar da bulunan o dönemlere ait heykellerin tümü bereket tanrıçası olan küçük kadın

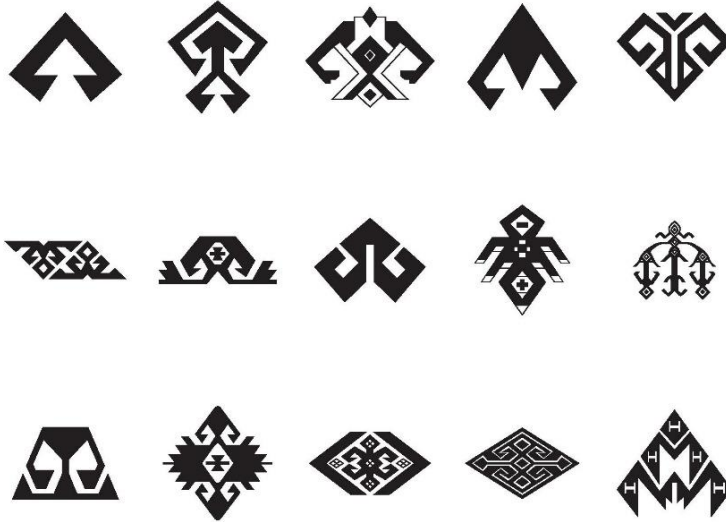
²⁷⁰ Kürşad Demirci, “Hayvan”, **İslam Ansiklopedisi**, c.17. (Ankara: TDV. Yay. 1998),81.

²⁷¹ Mustafa Genç, Orta Asya’dan Anadolu’ya Türk El Dokumalarında Kadın, **Uluslararası Disiplinler arası Kadın Çalışmaları Kongresi**, (Sakarya: Sakarya Üniversitesi yayınları 2009),s.233.

heykelcikleridir. Erken Anadolu uygarlıkları, hakları, kadını doğurma özelliğinden dolayı tanrıçalaştırmıştır. Hepsi bereket ve çoğalma sembolü olarak gördüğü ana tanrıçayı Afrodite, Hera, Kibele, Atena, İştâr gibi çeşitli adlarla kendi dillerinde isimlendirmişlerdir²⁷².

Bugün dokumalarda kullanılan ana tanrıça kültünün devamı niteliğindeki elibeline motifi, ana tanrıça ile ilgili inancın kültürel miras olarak günümüze değin geldiği gerçeğini ortaya koymaktadır. Anadolu'nun birçok il ve ilçesinde üretilen el sanatlarında gördüğümüz bereket temalı motiflerde yaşamaktadır. Ana tanrıça kültü Türk halı kilim ve diğer el sanatlarında öncelikle “elibeline” motifi ile simgelenmektedir. Ana Tanrıça Anadolu dokumalarında elibeline motifi dışında ayrıca “gelin kız, çocuklu kız, aman kız, kara döşeme, seleser, kahküllü kız, çatmalı, eyerkaşı, turnakatarı, eli koynunda” gibi motiflerle de tanımlanabilmektedir.

Motifler Anadolu'nun birçok yerine dağılmış oldukları halde isimleri farklıdır. O motiflerden oluşmuş desenlerin de isimleri farklıdır. Örneğin Antalya-Döşemealtı'nda bir ziliye deseni nedeniyle “kara sili” ismi verilmiştir. Öte yanda Antalya'nın bir başka bölgesinde aynı desene “eyerkaşı”, Yunt dağı'nda aynı desene “Türkmen” denildiği tespit edilmiştir.



Şekil 92: Elibeline Motifi.

Çizim Yasin Akalın.

²⁷² Mine Erbek, **Çatalhöyükten Günümüze Anadolu Motifleri**, (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2002), s.12.

Bu örnekler çoğaltılabilir. “Elibelinde” motifi Anadolu’da Batıdan Doğuya hemen her yerde görülen bir motiftir ve “kız”, “gelin kız” vb. farklı isimler almıştır. Bununla beraber Anadolu genelinde aynı isimle bilinen motifler de vardır²⁷³. Araştırmacıların birçoğu motiflerin birer sembol olduklarında birleşirler²⁷⁴. Belki bazı motifler için bu görüş doğrudur. Fakat bütün motifler için geçerli değildir. Öyle olsaydı, aynı biçimde olan bir motif her yerde aynı ismi alırdı. Hâlbuki motiflerin isimleri bir bölge ile sınırlıdır. O bölgede dokuyucular anlaşılmak için her motife ortak bir isim vermişler ve motif dili oluşturmuşlardır.

Doğurganlık ögesi ise simgesel anlatımların ana temalarından birini oluşturmakta, toplumun kendi kendisini tekrar üretmesi demek olan doğurganlık ögesinin bereket fikrini de içerdiği görülmektedir. Doğumun temel simgesi olan kadın (ana) simgeler dünyasında başrolü oynar. Kadının biyolojik, anatomik göstergeleri simgesel dünyanın ana temasını oluşturacak biçimde, doğum ve doğurganlıkla ilgili simgeler üretilecektir.

Çatalhöyük kazılarında sonra birçok yerli ve yurtdışı yayınlarda elibelinde motifi köken olarak Anadolu’daki ana tanrıça Kibeleye atfedilmiştir. Bu yaklaşımın doğruluğunu kabul edemeyiz çünkü bu motif Türk toplumunun Orta Asya’dan beri severek kullandığı bir motiftir. İlla bir yerlere dayanacaksa bunun kökeni Orta Asya Türk toplumu olmalıdır.

2.2.3.4. Koçboynuzu.

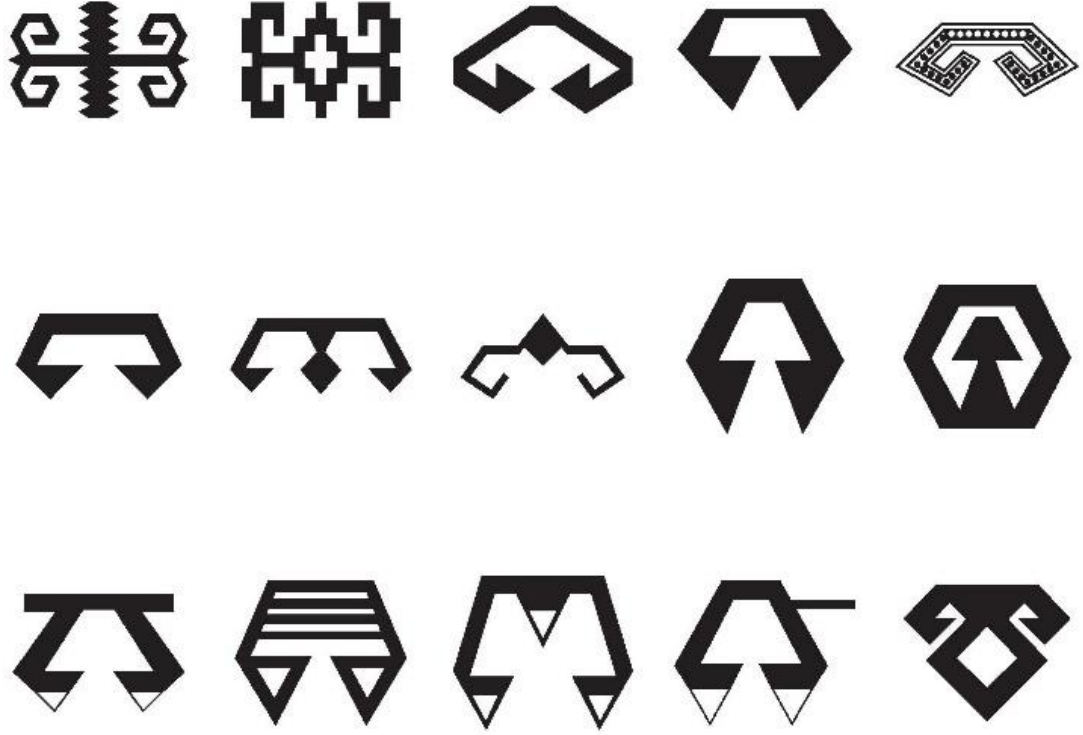
Kaynaklarda güç, kuvvet, kudret, erkeklik, üreme gibi farklı yorumlar alırlar. Türk sanatının birçok alanında kullanıldığı görülür.

Koçboynuzu simgesi günümüz anlayışında erkekler dünyasıyla ilişkilendirilmekte; güç, kuvvet, sıhhat ve saadeti, erkeğin üretkenliğini, yaşatma ve koruma gücünü simgeler görünmektedir. Koçboynuzu motifi genellikle elibelinde motifine benzer şekilde işlenir ve bolluk, bereket simgesi olarak bilinir²⁷⁵.

²⁷³Yusuf Durul, **Türk Kilim Motifleri**, (Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları,1998), s. 62.

²⁷⁴ Güran Erbek, **Kilim Kataloğu I**, (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1988),s.44.

²⁷⁵ Nuray Gümüştekin, Anadolu ve Diğer Kültürlerde İşaret ve Anlam, Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Aralık 2011, S:1, s.114.



Şekil 93: Koçboynuzu motifi.

Çizim Yasin Akalın.

2.2.3.4. Sandık.

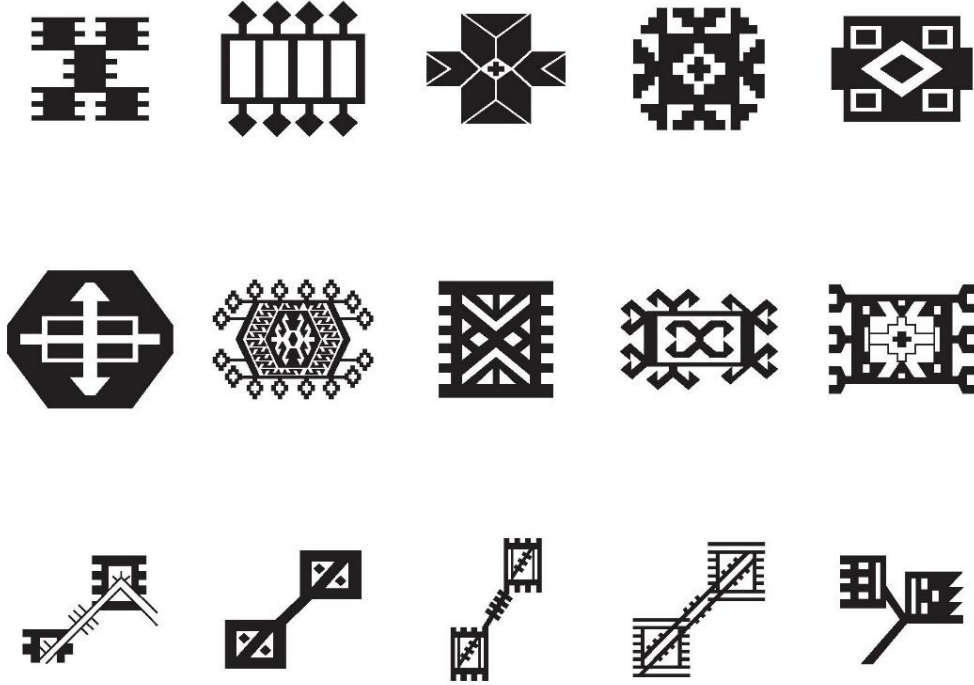
Sandık motifi evlilik isteğini ve bebek beklentisini simgeler. Bu motif geleneksel olarak her genç kıza evlilik öncesi alınması gereken “çeyiz sandığı”nın stilize edilmiş halidir. Kız çocuğunun doğumundan itibaren belirli bir yaşa gelinceye kadar kendisi için hazırlanan çeyiz eşyaları bu sandıkta biriktirilir. Evlendikten sonra kocasının evinde kullanacağından genç kızın tüm beklentileri, umudu, ördüğü, dokuduğu çeyiz eşyalarına yansır²⁷⁶.

Bu motife cicim, kilim, zili gibi dokumalarda evlilik beklentisini dışa vurmak için yer verilir. Bunları bazen kızın kendisi dokur, bazen de yakınları onun için aynı beklentiyle sandıklı motifli başka dokumlar yapar.

Türklerde çeyiz geleneği Orta Asya’ya kadar uzanır. “Kız beşikte çeyiz sandıkta” deyişi bunu doğrular. Anadolu’da evliliği çağrıştıran her türlü uygulama temelde

²⁷⁶ Mustafa Genç, Orta Asya’dan Anadolu’ya Türk El Dokumalarında Kadın, Uluslararası Disiplinler arası Kadın Çalışmaları Kongresi, Sakarya, 2009, s.233.

çoğalma ve bereketi simgeler. Kadın simgesi ana tanrıça Kibele, onun ağacı ise sedir ağacıdır. Ağaç soyun devamlılığını sembolize eder ve çeyiz sandığı sedir ağacından yapılır.



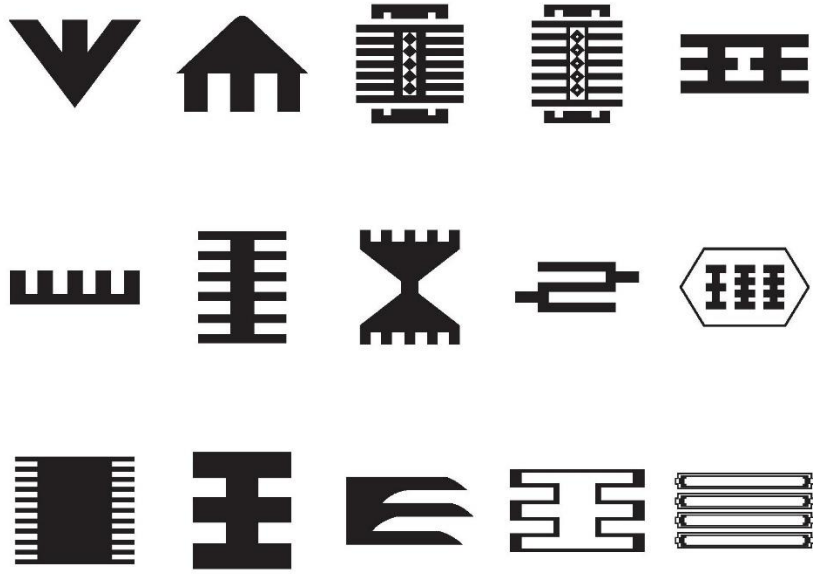
Şekil 94: Sandıklı motifi.

Çizim Yasin Akalın.

2.2.3.5. Parmak Motifi.

Anadolu kiliminde tarak ve tarak benzeri motifler çok görülür. Parmaklı motifi konturlarda i tarak biçiminde görülür. Genellikle bordürlerde görülmekle birlikte baklava biçimli madalyonların kenarında bulunur. Bundan başka diyagonal, enine ve boyuna doğru renklerin ayırımında bağlantı biçimi olarak ortaya çıkar. Hatta Afyon, Kütahya, Sivrihisar kilimlerinde çok görülür. Bazı kilimlerin tamamen parmak motifinden oluştuğu da görülür²⁷⁷.

²⁷⁷ Mustafa Genç, *Orta Asya'dan Anadolu'ya Türk El Dokumalarında Kadın*, Uluslararası Disiplinler arası Kadın Çalışmaları Kongresi, Sakarya, 2009, s.233.

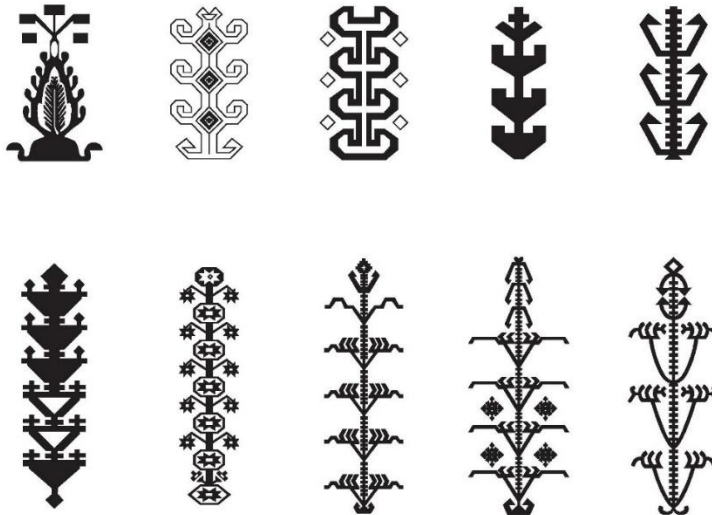


Şekil 95: Parmak Motifi.

Çizim Yasin Akalın.

2.2.3.6. Hayat Ağacı.

Bu ağaç yaşamın eski bir semboldür ve mihrapla birlikte ölümden sonra kişiyi cennete bağlar. Bu her iki motif mihrapla ağaç birlikte birçok kültürlerde bulunur. Anadolu kilimlerinde ise çözgüler doğrultusunda işlenmiş hayat ağaçları biçiminde bulunur.



Şekil 96: Hayat Ağacı Motifi.

Çizim Yasin Akalın.

2.2.3.7. Ejder Motifi.

Uygur devrinde olumlu bir simge olmaya devam eden ejderin bazen ilahlarla ilgili olduğu anlaşılr. Gök çarkını bir çift ejderin çevirdiği düşünülür. Öte yandan Uygur mitolojisinde yarı insan yarı ejder özellikleri gösteren ejder hanlarından da bahsedilmektedir: bu halleri ile Fu-hsi ve Nu-wa tasvirlerini hatırlatır²⁷⁸.

Ejder motifi dünyada Çin mitolojisi ve sanatına ait kabul edilirse de Türk mitolojisi ve sanatında da yer almıştır. Bu masal hayvanı, gök ve yer su unsurlarına bağlı olarak geniş bir uygulama alanı bulmuştur. Türklerde özellikle erken dönemler de bereket, refah, güç ve kuvvet simgesi olarak kabul edilmiş ve bu efsanevi yaratık ön Asya kültürleri ile ilişkiye geçildiğinde anlamları zayıflamış ve daha çok kötülüğün simgesi olmuştur. Oysaki Çin mitolojisinde imparatorluk simgesi olan ve bazen hayat iksiri efsaneleri ile bağlantı kurulan ejder, bu yönüyle de Türkleri etkilemiştir. Türk mitolojisinde su, bolluk ve yeniden doğuşu simgelemektedir. Çin’de olduğu gibi aynı zamanda Türk hayvan takviminde de yıl simgesi olarak yer almıştır²⁷⁹.

Kuş, ejderha ve hayat ağacı motiflerinin birlikte kullanımı, ruhun sürekliliği ve ölümsüzlüğü temsil etmektedir. Hayat ağacı üzerinde yer alan kuşlar, yaşamı ve ruhu simgelemektedir. Ejderha ise, hayat ağacını koruyan hayvandır. Halının ortasında yer alan dikdörtgen erkeğin doğurganlığının sembolü olan Koçboynuzu motifi ile süslenmiştir. Başak motifleri, bereketi simgelemektedir. Oklar ise, koruma amacıyla kullanılmıştır²⁸⁰.

Ejder motifinin, bu tür tarikat eşyalarında tasavvufi bir gayeyle sembolik olarak kullanıldığı düşünülmektedir. Tasavvuf inancına göre insanın bu dünyadaki gayesi bütün kötülüklerin kaynağı olan nefsi terbiye ederek, kâmil insan olması için uğraşmasıdır. Dolayısıyla nefis bir ejderha mesabesinde ele alındığında onunla mücadele etmek için gaflette olmamak sürekli uyanık olmak esastır²⁸¹.

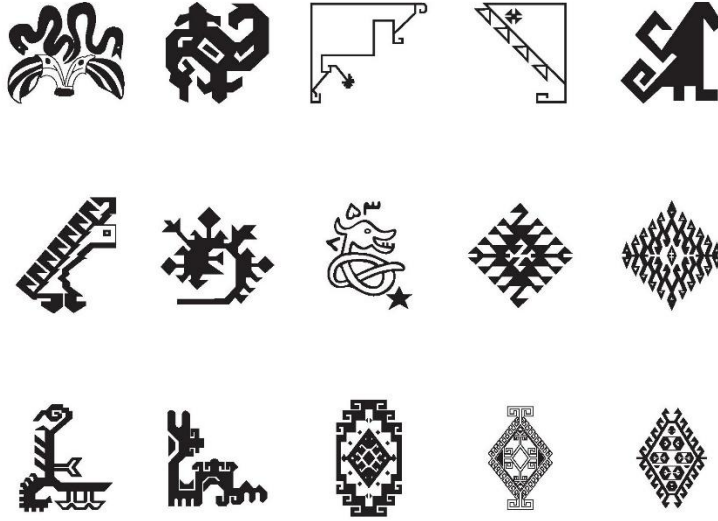
²⁷⁸ Yaşar Çoruhlu, **Türk Mitolojisinin Anahtarları**, (İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2002), s.132-133.

²⁷⁹ Öznur Aydın, *Çin Ve Türk İşlemelerindeki Ejderha Motifi*, Akdeniz Sanat Dergisi, 2013, Cilt 6, S:12, s.2.

²⁸⁰ Nuray Gümüştekin, Anadolu ve Diğer Kültürlerde İşaret ve Anlam, Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Aralık 2011, S:1, s.112.

²⁸¹ Ayşe Yücel, “Hacı Bektaş Velâyetnâmesinde Ejderha Motifi”, Hacı Bektaş Veli Armağanı, (Isparta: SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi, S:17, 2008), S.116.

Türk sanatında ejder ikonografisinin ilk kez Dr. Emel Esin tarafından işlenmiş olduğu; gerek genel gerekse münferit birçok yayında²⁸² değişik betimlemeler ve yorumlarla ele alındığı görülür. Anadolu Selçuklu sanatında çoğunlukla mimari ve bazen de el sanatları örneklerinde rastladığımız ejder tasvirleri ise Prof Dr. Gönül Öney tarafından mimari ağırlıklı olarak yorumlanmıştır. Öney, ejderleri; yalnız başına işlenenler, gezegenle birlikte verilenler, burçla birlikte verilenler, on iki hayvanlı Türk Çin takvimi ile birlikte, boğa başları ile birlikte, hayat ağacı ile birlikte, çift başlı kartalın kanat veya kuyruk uçlarındaki ejderler, aslan veya sfenks kanat veya kuyruk uçlarında verilenler, mücadele sahnesinde ejder, ejder başı su olukları ve ejderlerin sembolik kullanılışı şeklinde gruplandırmıştır.



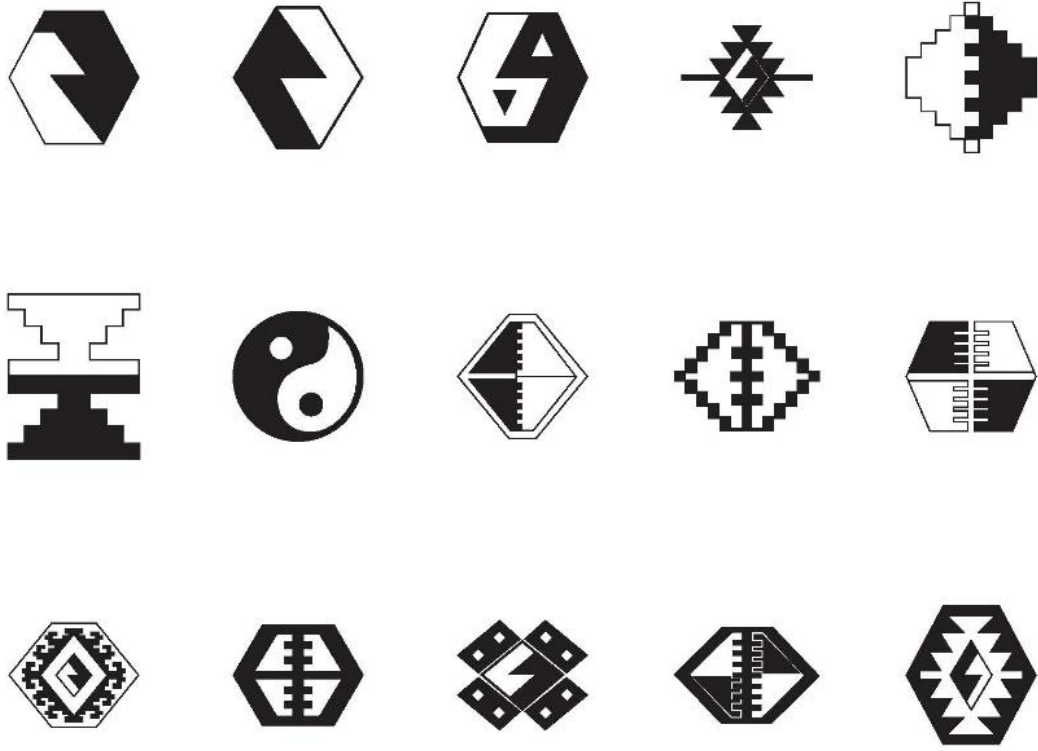
Şekil 97: Ejder Motifi.

Çizim Yasin Akalın.

²⁸² Esin, E. (1969) “ Selçuklu Sanatı Evren Tasvirinin Türk İkonografisinde Menşeleri”. Selçuklu Araştırmaları Dergisi, Ankara: S. I. ; Esin, E. (2004). Orta Asya’dan Osmanlıya Türk Sanatında İkonografik Motifler, İstanbul; Öney, G. (1969). “Anadolu Selçuklu Sanatında Ejder Figürleri”, T.T.K. Belleten, XXXIII. C. 130. S. 4, Ankara. s. 171-216; Çoruhlu, Y. (1993). “İslamiyetten Önceki Türk Sanatı’nda Hayvan Mücadele Sahneleri”, Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar Güner İnal’a Armağan, Ankara, s.117-143; Çoruhlu,Y. (1995). Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi, İstanbul; Çoruhlu, Y. (2002). İslamiyetin Kabulünden Sonraki Türk Sanatında Hayvan Üslubunun İzleri, İstanbul; İnal. G. (1971). “Susuz Handa’ki Ejder Kabartmalarının Asya Kültür Çevresi İçindeki Yeri”, Sanat Tarihi Yıllığı, IV,1971, s. 153-184; Mahir, B. (1993) “Osmanlı Saz Üslubu Resimlerinde Ejder İkonografisi”,Güner İnal’a Armağan, Ankara, s. 271-294; Yücel, E. (1978) “Türk ve İslam Eserleri Müzesi’nde Ejder Figürlü Kapı Tokmağı”, Türk Kültürü, C.16,s. Ankara, s.169-174; Acun (1973) “Ejder Motifli Kapı Tokmakları”, Güner İnal’a Armağan, Ankara, s. 1-19; Önge (1969) “Anadolu’da Ejder Başlı Madeni Çeşme Lüleleri” Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi I, s.419-425; Çaycı (2006) “Asya’dan Anadolu’ya Uzanan Serüven: Çarkıfelek ve Ejder Birlikteliği’nin Nadir Bir Konya Örneği”, Sanatta Anadolu Asya İlişkileri, Prof. Dr. Beyhan Karamağaralı’ya Armağan, Ankara, s.129-136; Çoruhlu (1990) Askeri Müze’deki Ejderli Osmanlı Tüfekleri, Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi, S. 9, Aralık, İstanbul.

2.2.3.8.Aşk Birleşim Motifi.

Kadın erkek birlikteliğindeki doğal ritmi, çoğalma ve bereketle birleştiren ve yaşamın devamlılığını sağlayan bu motif, belki de diğer bütün motiflerin içinde en güncel alanlardan biridir.



Şekil 98: Aşk Birleşim Motifi.

Çizim Yasin Akalın.

İslam kültürü içinde değerlendirildiğinde müslüman sanatçılar üzerinde çalıştıkları sembolün açıkça anlaşılabilir olmasından kaçınmış, canlı varlıkların betimlenmeleri söz konusu olduğunda onların hem mitolojik hareketinden hem de gerçekçi görüntüsünden koparmaya özen göstermişlerdir yani sivilizasyona yönelmişlerdir, enerjilerini bezeyici olanda yoğunlaştırmışlardır. Diğer dinlerin çoğunda ve özellikle Hristiyanlıkta Tanrı'yı bile somut şekilde gösterebilmek için atkı yüzü tekniği zorlanarak, natüralist resimlerin dokunabildiği "tapestry" dokuma tekniği geliştirilmiştir.

Günümüz dokuyucuları açısından değerlendirildiğinde, önceki dönemlerde üretilmiş desen ve motiflerin çoğuna, ilk ve özgün kaynaklarından uzak, güncel yaşamına

uygun anlamlar ve isimler yüklemiş, binlerce yıllık eski sanatsal alışkanlığını ve tarihsel serüvenini sürdürerek simgeleri üretmeye devam etmişlerdir.

Osmanlı kültürü içinde ise bu medeniyetin ruhunu oluşturan “tasavvufi simgecilik, insan ile tanrı arasındaki mistik ilişkinin, söz, yazı ve ritüel kalıplarına dökülmüş anlatımıdır²⁸³. Tasavvufi sembolizmin merkezinde “1” sayısı ile “elif” harfinin (A) birlikte oluşturdukları “vahdet” anlayışına ilişkin anlam kümesi yer alır. Bu mistik zemin üzerinde inşa edilen her türlü maddi ve manevi kültür formu, simgesel ifadenin en geniş şekliyle gündelik hayata yansımaları sağlamıştır. Örneğin; Mevlevilerin Sema yaparlarken giydikleri tennure, “elif’e benzediği için “elifi nemed” denen kuşakla bele oturtulur ve semazen vücuduyla elif harfinin simgelediği vahdet anlayışını temsil ederdi. Mevlevilerde kutsal bilinen “9” ve onun katı olan sayılar, bu mistik öğretinin adeta omurgasını meydana getirmiştir. Bu öylesine kuşatıcı bir dünyadır ki sözün bittiği yerde yazı ve onun imkânlarının tükendiği noktada da harf kıvrımlarını taklit eden vücudun dili konuşmaya başlar. İşte bu ritüelin kendisidir²⁸⁴.

İslam kültürü içinde değerlendirildiğinde halıların, özellikle seccadelerin, konsantrasyonu amaçlayan dini bir içeriği ve önemi vardır. Seccade mihrabıyla tanımlanabilir. Mihrabın şekli, dokuyucunun yeteneğinin belirtisi–göstergesidir. Kabile-göçer halı ve seccadelerinde basit bir şekilde gösterilir: iki çizgisel sütun seccadenin iki tarafından yukarı doğru uzanır ve sonra her ikisi de tepede küçük bir üçgen oluşturur. Mihrap daha büyük halılarda da kullanılır, evin girişini gösterir ve bundan dolayı misafire bir “hoş geldin” dir²⁸⁵.

Bunların dışında farklı yörelerde farklı isimler alan çok sayıda motife rastlayabiliriz. Bu isimler ve adlandırmalar araştırmacıların veya dokuyucuların yakıştırmalarıdır.

²⁸³ Hoş Gör Ya Hu: **Osmanlı Kültüründe Mistik Semboller, Nesneler**, (İstanbul: YKY Yayınları, 1999), s.7.

²⁸⁴ Hoş Gör Ya Hu, age, 1999, s.11.

²⁸⁵ Nuray Gümüştekin, Anadolu ve Diğer Kültürlerde İşaret ve Anlam, Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Aralık 2011, S:1, s.115.

3. BÖLÜM

3.1. Sanat Eseri Analizi

Sanat eseri analiz edilirken belirli kriterlere göre yapılmalıdır. Sanatın temel ilkeleri belirlendikten sonra tanımlamak daha kolay olacaktır. Analiz bizde eleştiri olarak yorumlanmıştır. Eleştiri, bir şeyi tanımlamak, açıklamak, sınıflandırmak ve değerlendirmek için yapılan her türlü yorum olarak tanımlanabilir.

20. yüzyıl başlarında sanatın sınırlarını çizen, sanat tarihini belirli dönemlere ayıran, sanat yapıtlarının ortak özelliklerini saptayan ve buna göre de biçimlerini incelemeye çalışan Morelli, Riegl, Warburg ve Wölfflin modern sanat tarihinin bilimsel temellerini atmışlardır. Erwin Panofsky ise; bu ilk kuşak sanat tarihçilerinin öğrencisi olup özellikle Wölfflin'in sanat yapıtının salt biçimsel çözümlemeye dayalı kuramını eleştirerek kendi sanat tarihi yöntemini oluşturmaya başlamıştır²⁸⁶. Yapıtın biçim (form) çözümlemesini ve genel niteliklerini Rönesans ve Barok biçime dayandıran Wölfflin, çizgisel-gölgesel, düzlem-derinlik, açık form-kapalı form, çokluk-birlik, belirlilik-belirsizlik ilkelerinden hareketle, biçime ilişkin yasalar üzerine kurulu bir sanat tarihi bilimi kurmayı amaçlamıştır. Ancak Panofsky, buna karşı çıkarak bir sanat yapıtının doğru tanımlanabilmesi için yapıtı yaratıldığı ortamdan soyutlayıp, başlı başına bir nesne olarak ele alınmasının yeterli olmadığını, yapıtın içinde olduğu ve bir parçası olduğu kültür ortamı içerisinde ele alınıp incelenmesi gerektiğini savunmuştur²⁸⁷.

Eser inceleme yöntemlerinden yola çıkılarak bunu bir doküman üzerinde de gerçekleştirebiliriz.

İnsanın çalışması ve başarıları, yeryüzünde bulunan kökleri dikkate alınmayınca kuru bir isimden başka bir şey ifade etmez. Kültürlerin olduğu toprak, tüm insanların gıdasının ilk ve son kaynağı olduğu gibi insanın sığınağı, koruyucusu ve bütün

²⁸⁶ Ekin Boztaş, Nazan Düz, İkonografik Ve İkonolojik Eleştiri Yöntemine Göre Tintoretto'nun "İsa'nın Vaftizi" Adlı Eserinin Analizi, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Cilt,7, S:29, (2014), s.320.

²⁸⁷ Engin Akyürek, *Erwin Panofsky ve "İkonografi ve İkonoloji Üzerine"*, (İstanbul: Afa Yayıncılık, 1995),11.

faaliyetlerin hammaddesidir. Nitekim toplumun yapısı; tarihi, coğrafyası, dini, dili, ekonomik ve politik yapısı, yapının üretildiği dönemin olguları olarak yapıya yansıyan onun anlam ve içeriğini oluşturan özellikleridir. Yapının biçimi önemli olduğu kadar, yapının bir konusunun, bir anlamının, bir içeriğinin olduğu da o kadar önemlidir²⁸⁸.

Sanat eleştirisi, bir sanat eserinin biçim ve içerik olarak incelenmesi, sanat tarihi, sanat felsefesi, estetik ve göstergebilim açısından analiz edilmesi gibi yöntemlerden yararlanarak yapılabilir. Sanatın birim ve elemanlarını geçmiş birikimle ve belirli yöntemle eleştiri yapılabilir.

Sıtkı Erinc'e göre, eleştiri bir haktır. İnsanların kişisel özgürlük göstergelerinden birisidir²⁸⁹. İnsanların, herhangi bir duygu ve düşüncenin dışavurumu karşısında, olumlu veya olumsuz tepkisini, sözel veya davranış diliyle ortaya koyma özgürlüğü, insani erdemın bir göstergesidir.

Sanat eserinin özelliklerinin yargılanması gibi algılansa da sanat eleştirisi, öznenin bilgisini, zevkini, estetik tavrını ortaya koyma biçimi olarak düşünülebilir. Bu şekilde diğer eserlerle de objektif karşılaştırmalar yapılabilecektir.

Emmanuel Kant eleştirinin temellerini attığı Saf Aklın Eleştirisi ve Yargı Gücünün Eleştirisi kitaplarında beğeni yargısını, bir objenin varlığının karşısında duyulan hoş ya da nahoş duygusuna bağlar²⁹⁰. Estetik bakımdan önemli olan objenin kendisi değil, tersine onu estetik olarak algılayan öznedeyandırdığı duygudur.

Kant, estetik tavrın, estetik objenin duyusal, bireysel görünüşü ile ilgili olduğunu, kavramsal yapısı ile ilgili olmadığını savunur²⁹¹.

Kant'a göre duyusal hoşlanma çıkar ve ilgilere bağlıdır. Estetik haz tüm çıkar ve ilgilerden bağımsızdır. Kant'ın duyarlılık ve zihin arasındaki uyum ve özgür oyun dediği estetik haz, derin bir psikolojik estetik anlam taşır.

Sanat eleştirisinin türleri ile ilgili farklı kategoriler oluşturulmaktadır. Biçimsel, teknik, felsefi, estetik, psikolojik, sosyolojik, sanat tarihi ve ontolojik açıdan sanatı ele alan ve değerlendiren eleştiri türlerinden söz edilmektedir.

²⁸⁸ Ekin Boztaş, Nazan Düz, İkonografik Ve İkonolojik Eleştiri Yöntemine Göre Tintoretto'nun "İsa'nın Vaftizi" Adlı Eserinin Analizi, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, Cilt,7, S:29, (2014), s.320.

²⁸⁹ Sıtkı Erinc, **Resmin Eleştirisi Üzerine**, (İstanbul: Ütopya Yayınevi, 2007), s.63.

²⁹⁰ Mehmet Erişirgil, **Kant Ve Felsefesi**, (İstanbul: İnsan Yayınları,1997), s.310-326.

²⁹¹ Erişirgil, **Age**, s. 320.

Ayrıca akademik, popüler, pedagojik ve basın eleştirisi gibi kavramlar da eleştiri türleri olarak literatürlerde yer alır.

Berna Moran, Edebiyat Kuramları ve Eleştiri kitabında, sanat eseri eleştirisi kuramlarını dörde ayırır²⁹².

1.Yansıtma Kuramı: Sanatı; esere konu olarak yansıyan dış dünyayı, hayatı ve hakikati yansıtan bir ayna olarak ifade etmektir.

2.Anlatımcılık kuramı: Sanatçı merkezli bir sanat teorisidir. Sanatın sırrını sanatçıda aramış ve sanatı, sanatçının ruh ve duygu âleminin bir dışavurumu olarak görmüştür.

3.Duygusal etkileşim kuramı: Sanatı, muhatabı olan sanat tüketicisinin sanattan aldığı ve anladığı haz, estetik beğeni ve heyecan ile tanımlamaya çalışmıştır.

4.Biçimcilik kuramı: Sanatı, sanat eserinin teknik ve biçimsel özelliklerini inceleyerek çözümlemeye çalışır.

Nihat Boydaş, işlevselliği sanat kuramları içerisinde bir başlık olarak ele alır. Bir sanat eserinde entelektüel, din, ahlak, ideoloji, sosyal ve siyasi özelliklerin etkisini ve anlatımını ekstra estetik bir nitelik olarak görür ve bunu işlevsellik olarak kategorize eder²⁹³.

Edmund Feldman'ın pedagojik eleştiri kuramında sanat eleştirisi; betimleme, çözümleme, yorum ve yargı basamaklarına ayrılır²⁹⁴.

Betimleme, sanat eserinde bulunan elemanların tespit edilmesi ve tanımlanması ve plastik unsurların çıkarılması olarak tarif edilir.

Çözümleme, eserin nasıl organize edildiğini ve düzenlendiğini, sanat ilke ve elemanlarının nasıl kullanıldığını analiz eder.

Yorum bölümü en zor olan kısımdır. Genellikle öznel ve sübjektiftir. Sanat eserinde anlatılmak istenen anlamlar ve fikirler, duygular ve psikolojik haller anlaşılmalı ve anlatılmaya çalışılır.

Yargı bölümünde ise sanat eserinin estetik ve artistik değeri hakkında karar

²⁹² Berna Moran, **Edebiyat Kuramları Ve Eleştiri**, (İstanbul: Cem Yayınevi, 1989), s.15-33.

²⁹³ Nihat Boydaş, **Sanat Eleştirisine Giriş**, (Ankara: Gündüz Yayınevi, 2007), 49.

²⁹⁴ Levent Mercin-Ali Osman Alakuş, "Sanat Eleştirisi Ve Pedagojik Eleştiri Yönteminin İncelenmesi", **D.Ü.Ziya Gökalp Eğitim Fakültesi Dergisi**, S.5, (2005) s.4.

vermeye yönelik varsayımlar üretilir²⁹⁵.

Anadolu yaylalarında dokunmuş olan bir halı veya kilim bu kriterler içerisinde değerlendirdiğimizde aynı sonuçları elde edebiliriz. Şimdiye kadar yapılan çalışmalara bakıldığında bu çalışmaların biçim analizinin ötesine geçemediği görülebilecektir.

3.1.1.Sanatçıyı Merkeze Alan Eleştiri

Sanatçıya dönük eleştiri adı üstünde sanatçının merkeze konulmasıyla yapılan bir eleştiri türüdür. Bu eleştiri türü sanatçının kişiliği, inançları, politik tutumları, psikolojisi ile arasındaki bağı ortaya koymaya çalışan, bunlardan yola çıkarak sanat eserini anlamaya, açıklamaya çalışan bir eleştiri türüdür. Bu eleştiride sanatçının yaşam öyküsü gözden geçirilir. Sanatçının yaşantısında başından geçenlerin sanatçıyı kişilik olarak nasıl şekillendirdiği gözlemlenir ve bunların eserlerine nasıl yansıdığı anlaşılmaya çalışılır. Bu eleştiri sanatı her şeyden önce duyguların ve yaşantıların dile getirilmesi, ifade edilmesi olarak görülmektedir. Sanatçılar eserlerinde kendi kişiliklerini, psikolojilerini yansıttıklarına göre eleştirmenler sanatçının psikolojisini, karakterini, yaşantısından yola çıkarak incelemelidirler.

Sanatçıya dönük eleştiri betimleyici bir eleştiridir. Bu eleştiri anlayışına göre bir sanatçının eserini yaparken ne düşündüğünü, hissettiğini, kısaca eserini yaparken kafasından neler geçtiğini anlayabilirsek eserin ne söylediğini ulaşmamız mümkün olacaktır²⁹⁶.

Bu eleştiri sürecini eseri üretenin yaşam tarzını, kişilik özelliklerini, yaşadığı çevreyi, aile yapısını bilmemiz gerekir. Eser üretenden bağımsız olmayacağı için bu süreçler önemlidir. Halı kilim ve diğer dokumaları üretenler yaptıkları işi bir sanat eseri olarak düşünmemiş olsalar bile değerlendirirken aynı kriterleri uygulayabiliriz. Geçmiş dönemlerde duygu ve düşüncelerini büyüklerine ifade etmenin yanlış olduğu zamanlar olmuştur. Bu süreçte özellikle dokumaları yapan kızlar ifade aracı olarak yaptıkları dokumaları kullanmışlardır.

²⁹⁵ Nihat Boydaş, **Sanat Eleştirisine Giriş**, (Ankara: Gündüz Yayınevi, 2007), s.41-50.

²⁹⁶ Fatih Balcı, **Sanat Eleştirisine Giriş**, (İstanbul: Kriter Yayınevi, 2013), s.29.

3.1.2. Sanat Eserini Merkeze Alan Eleştiriler

Esere dönük eleştiri bizi eserden uzaklaştıran sosyoloji tarihi eleştiri gibi eleştirilerden kendini uzak tutar, bu eleştiri öncelikli olarak şiiri şiir, romanı roman ve resmi resim olarak görmek istemektedir. Yani şiir ve romansa söz konusu olan metne dönmemiz gerekmektedir. Şiirin ya da romanın yazım tekniği söz konusudur. Eserin teması, kişileri, anlatım tekniği, olay örgüsü, imgeler, ton, semboller bunların hepsi eserin tekniği ile ilgilidir²⁹⁷. Eğer resim ise söz konusu olan resim eleman ve ilkelerinin nasıl kullanıldığına bakılmalıdır. Doku, renk, biçim, ritim, birlik, hareket, ahenk, değişiklik gibi resim yapısını oluşturan şeylere bakılmalıdır. Eleştirmen bu öğelerin arasındaki ilişkiyi ortaya koyan kişidir²⁹⁸. Analiz edilecek olan bir dokuma ise kendi içindeki teknik, (halı, kilim, cicim, zili vb.) kullanılan malzeme, tasarım ve motif özellikleri ve diğer yapılardan farkı ortaya konulmalıdır.

3. 1.3. İzleyiciyi Merkeze Alan Eleştiriler

Bundan önceki eleştiriler 19. yüzyıl akılcılığının bir yansıması olarak görülebilir. Bu eleştiriler bu aklın bilimselliğine ve nesnelliğine sahiptir ve dünyayı ya da gerçekliği temsil etme iddiasını taşırlar. Okura dönük eleştiri ise bu kuralcılıktan ve akıldan uzaklaşma isteğini gösterir. Daha önceki eleştiriler kalıcı ve genel geçer bir yasa olarak anlamı sabitlemeye çalışırken okura dönük eleştiri anlamın bu sabitliğine daha belirsiz ve değişken bir noktaya çekmektedir²⁹⁹.

3.1.4. Toplumu Merkeze Alan Eleştiriler

Bu eleştiride ortak olan nokta esere bakarken, her şeyden önce eserin dış dünya ile olan ilişkisi ile ilgilenmesidir. Bu eleştiriye göre sanat eserinin en önemli özelliğini burada bulunmaktadır. Bu eleştiri eserle dış dünya (toplum, gerçeklik, insan) arasındaki ilişkilere eğilir, bazı eleştiriler eserle sanatçı, bazıları eserle okur arasındaki ilişkilere değinirler. Eleştiri tarihî güçlerin, toplum koşullarının sanat eserine nasıl etkiler yaptığını, bir eserin meydana gelmesinde ne gibi nedenlerin rol oynadığını göstermeye ya da bulmaya çalışır. Eserin yazıldığı zamandaki koşulları ve

²⁹⁷ Berna Moran, **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, (İstanbul: Cem Yayınevi, 1989), s.15-33.

²⁹⁸ Fatih Balcı, **Sanat Eleştirisine Giriş**, (İstanbul: Kriter Yayınevi, 2013), s.30.

²⁹⁹ Balcı, age, s.31.

ortamı eseri açıklamak için kullanmak veya aksi yola başvuruarak, sanat eserini çağr aydınlatan bir belge gibi ele almak bu eleştirinin özelliğini teşkil eder³⁰⁰.

3.2. Sanat Eserini Öğelerine Ayıran Sanat Eleştirisi

Sanat eseri katmanlarına ayrılabilir. Birinci katman sanat eserinin maddeselliğidir, onu varoluşa çıkaran bir maddeselliği vardır. Eğer müzikse bu maddesellik sestir, resimse boyadır, heykelse mermerdir, ahşaptır, dokumada elyafır, bir yerleştirmeyse hazır nesnelerdir, fotoğraftır. Sanat eserinin bu maddeselliğiyle bağlı olan ikinci bir tabakasından söz edebiliriz. Biçimsel tabaka bu maddeselliğin ortaya koyduğu biçimselliktir. Maddesellikle biçim arasındaki fark şudur. Örneğin resim yapıyorsak boya kalitesi maddeye bağlıdır. Ama kompozisyon kuralları eserin biçimselliğidir. Biçim maddenin etkisinin düzenlenişi ile ilgilidir. Bunlara ilaveten bir ögeyi, katmanı da ilave ederiz. Bu madde ve biçimin bize ilettiği anlam katmanıdır. Anlam katmanı biçimin taşıdığı tüm içerik, sanat eserinin iletisidir.

3.2.1. Sanatı Teknik Olarak Eleştirmek

Bir resme bakan alıcının kendine sorduğu ilk soru ‘bu resim bana ne diyor’ ikinci soru da “ bu dediğini nasıl diyor” şeklinde belirtilebilir³⁰¹.

Teknik bir eleştiri sanat eserinin kendi tekniğini ne ölçüde doğru ve etkili kullandığına bağlı olarak yürütülen bir eleştiridir. Kabul edilen ölçütlere "ne derece uygun olduğu ya da bunları ne derece geliştirdiği bu sanat eserinin teknik olarak başarısını gösterir. Örneğin eleştirinin konusu yağlıboya bir resimse, öncelikli olarak taşıyıcı elamanların ve yağlıboya tekniğinin sorunsuz olması gerekir. Eğer boyayı doğru sürmüyorsak, çizgi, leke, perspektif, oran ve orantı gibi biçimsel yetkinlikleri, teknik düzeyde beceremiyorsak yani malzemeye hükmedip, onu istediğimiz şekilde yönlendiremiyorsak sorunlu, kusurlu bir sonuçla karşılaşırız³⁰².

Sanat izleyicisi resmin tekniğini ya da sanat eserinin biçimsel yetkinliği kabul etikten sonra resmin içeriğine geçebilir. Elbet burada bir sanatsal etkiye ipinden söz edilmektedir. Yoksa Kiç(Kitsch) ürünleri bu yetkinliği hiç aramamakta ve sadece nesneleri kaba, ucuz ve sık işaretler olarak da tüketebilmektedir.

³⁰⁰ Nihat Boydaş, **Sanat Eleştirisine Giriş**, (Ankara: Gündüz Yayınevi, 2007), s.44.

³⁰¹ Sıtkı Erinç, **Resmin Eleştirisi Üzerine**, (İstanbul: Ütopya Yayınevi, 2007), s.85.

³⁰² Fatih Balci, **Sanat Eleştirisine Giriş**, (İstanbul: Kriter Yayınevi, 2013), s.30.

Kısaca teknik yeterliliği olmayan bir sanat eserini izleyici daha ilk basamakta izlemekten vazgeçecektir. Çünkü bir sanat eserinin teknik yetkinliği yoksa izleyici ne söylediğiyle asla ilgilenmez.

3.2.2. Sanatı Biçimsel Olarak Eleştirmek

Sanat eseri iki katmandan oluşur: 1. Ön yapı 2. Arka yapı. Ön yapı dediğimiz sanat eşenini vücuda gelmesini sağlayan maddeler (ör: Sözcükler, tuval, boya, mermer, notalar vb.) ve bu maddelerin organizasyonudur. Resimde ışık, renk, doku, leke gibi elamanlar kompozisyon kurallarıyla bir araya getirilirler³⁰³.

Bir sanatsal türün kendi içinde geliştirdiği zamanla değişse de geçmişle hep bağlantı kurarak ve bulunduğu zaman ilişkin bir uzlaşım ile ortaya koyduğu biçimsel yetkinlikleri bulunur. Bu ister resim, ister heykel sanatı olsun o döneme ilişkin bağlayıcı biçimsel kuralların varlığı demektir. Diğer yandan anlamaya ilişkin insanın doğasından gelen kurallar bulunur. Bu ikisinin birleşimi biçimsel ölçütleri oluşturur diyebiliriz. Sanat tarihine dayalı bir araştırma bu ölçütleri bize verir³⁰⁴.

Wölffin'in sanat tarihinden çıkardığı sonuçlardır. Buna göre resim biçimsel olarak,

Çizgisellik ve gölgesellik

Düzlemsellik ve derinlik

Kapalı şekil ve açık şekil

Çokluk ve birlik

Nesnelerin mutlak belirliliği ve oranlı belirliliği şeklinde sınıflar.

3.3. Disiplinlere Dayalı Sanat Eleştirisi

İster sanatsal süreci, isterse sanat eserini öğelerine ayırıp, bu öğelere odaklanıp yapılan tüm eleştiriler sanatsal çerçeve içinden yapılan eleştirileri olarak kabul edilebilir. Bunun dışında bir de alan dışından gelen eleştiriler vardır. Alan dışı eleştirilerin kaynağı, tarihsel süreç içinde gerçekliği, insanı anlamak için

³⁰³ Fatih Balcı, **Sanat Eleştirisine Giriş**, (İstanbul: Kriter Yayınevi, 2013), s.40.

³⁰⁴ Nihat Boydaş, **Sanat Eleştirisine Giriş**, (Ankara: Gündüz Yayınevi, 2007), s.45.

geliştirdiğimiz disiplinlerdir. Bu disiplinler sanat eserinin ne söylediğini, neyi ortaya koyduğunu anlamamız için geniş veri sağlarlar³⁰⁵.

3.3.1.Psikolojik Eleştiri

Psikolojik eleştiri, teke tek ilişki kurulan resimle bağlantılı olarak sorulan ‘neyi, nasıl diyor’ sorusuna verilen yanıttan hemen sonra ortaya çıkan ‘bana ne diyor’ sorusunun yanıtı olarak kendini gösterir³⁰⁶.

S. Freud’a kadar insanın psikolojisi dinsel merkezde açıklanabilen olgulardır İnsan ruhsal rahatsızlıkları da hemen "ardından anlaşılabilceği gibi ruh ile ilgilidir ve doğaüstü güçlerin (örneğin cin veya şeytan girmesi gibi) oyunları olarak anlatmaktadır. Tedavileri de büyüsel yöntemler, şaman ya da din adamları aracılığı ile olmaktadır. S. Freud kendinden önce gelen Birçok araştırmaya da dayanarak topografik kuramı ile insan bilincini bilinç ve bilinçaltı olarak^ ikiye ayırmış; yine bu alanı kendi içinde strüktürel olarak id, ego ve süper ego olarak bölümlemiştir. Buna göre insan psikolojisi anlaşılabilir bir yapı olarak görülmektedir. İnsan psikolojisi bu yapının özellikle çocukluk döneminde ve yukarıda anılan dönemler itibariyle gelişmesi ya da gelişmemesine bağlı olarak şekillenmektedir³⁰⁷.

İnsanın psikolojisine yabancı kalmayan sanatçılarda bu kuramlarında etkileriyle duyuşal ve duygusal olarak bu süreçleri eserlerine almışlardır. İlk kez belirgin bir biçimde duygularını " resim sanatına taşıyan sanatçı olarak Van Gogh gösterilir. Van Gogh’ un izlenimciliği istemeden taşıdığı dışavurumculukta resmin konusu olarak sanatçının duygularını merkeze alır. Bunun gibi Sürrealizm her ne kadar bilinçli olarak kendi sanat surecini uyguluyor olsa da, konu olarak insan psikolojisinin derinliklerini buradan gelen görüntüleri görünüşe çıkarmaktadır.

3.3.2.Sanat Eleştirisi Yöntemi Olarak Göstergebilim Çözümlemesi

Bir sanat eserinin göstergebilim analizi, sanat eleştirisi olarak da tanımlanabilir. Barthes, göstergebilimle sanat eleştirisinde yeni bir döneme işaret eder³⁰⁸. Göstergebilimsel bir analiz, dil sisteminin işleyiş biçimini ele alacak içeriden bir çözümlemeyi zorunlu görecektir.

³⁰⁵ Fatih Balcı, **Sanat Eleştirisine Giriş**, (İstanbul: Kriter Yayınevi, 2013), s.41.

³⁰⁶ Sıtkı Erinç, **Resmin Eleştirisi Üzerine**, (İstanbul: Ütopya Yayınevi, 2007), s.86.

³⁰⁷ Balcı, **age**, s.30.

³⁰⁸ Hilmi Uçan, **Edebiyat Bilimi Ve Eleştiri**, (İstanbul: Hece Yayınları, 2003), s.24-27.

Jan Mukarovsky'nin 1930'larda ortaya attığı sanat eserinin bir gösterge olduğu anlayışı, yapısalcı sanat teorisinin gelişiminde önemli bir rol oynamıştır³⁰⁹.

Bu anlayış sayesinde, sanat eseri özel bir gösterge ya da kendine özgü bir bildirişim olarak görülmeye başlanmıştır.

Bir sanat eseri, ait olduğu dönem ile ortak unsurlar içerebilir. Üslup, eğilim ve diğer sanatsal özellikler göstergebilim açısından ortak kodlar taşıyabilirler. Sanatçı, hangi alanda eser verdiğine bakılmaksızın, benzer bir sanat dili ile eserinde göstergeler kullanır. Bunlar, ister somut isterse soyut biçimler olsun, pek çok düz ve yan anlamlara gönderme yaparlar.

Bir sanat eseri, sentezlenmiş ve anlamları bir bütün içerisinde dönüşüme uğramış, birçok farklı göstergelerden oluşan, kendine özgü bir gösterge sistemidir. Göstergebilim analizi bir sanat eseri çözümleme biçimidir.

Dil ile iletişimin araçları olan konuşma ve yazı gibi, dil dışı iletişimin aracı olan renkler, biçimler ve davranışlar da, gösterdikleri anlamların anlaşılması için çözümlenebilir ve okunabilir. Yazılı ve sözlü metinlerde olduğu gibi, semboller ve işaretler de parça parça veya bir bütün halinde ele alınıp çözümlenebilir.

Göstergebilim analizi, hem şekil açısından hem de içerik açısından inceleme gerektirir. Herhangi bir sembolü veya işareti okumak ve anlamlandırmak, yazı ve sembollerin içerdiği anlamın bilgisini ve toplum tarafından zaman içinde kabul edilmiş kodları, çözümleyebilme bilgisini ve tecrübesini gerektirir.

Barthes sanat eserinin vermek istediği mesajı değil, anlamın dile getiriliş biçimini ve sistemini çözümleyen bir eleştiri metodu geliştirir. Yüzeysel anlamla derin anlamı, bilinçli ifade ile bilinçdışı ifadeyi ve karşıtlıkları ele alır³¹⁰.

Göstergebilim alanında adından en çok söz edilen ve etkili olmuş bir kişi de Roland Barthes'dır (1915-1980). Daha çok popüler kültür elemanlarının çözümlemesi ile uğraşmıştır³¹¹.

Barthes'ın ilgilendiği yapısal çözümleme metodu, moda, giyim ve mobilya gibi anlam taşıyan çeşitli olguları incelemeyi içerir. Moda giysilerinin göstergebilim

³⁰⁹ Ondrej Sladek, **Prag Ekolünün Yapısalcı Poetikası ve Geçirdiği Dönüşüm**, Çeviren, Bahar Dervişcemaloğlu, (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2014), s.172

³¹⁰ Ayla Ersoy, **Sanat Eleştirisi**, (İstanbul: Artes Yayınları, 2010), s.105.

³¹¹ Sedat Şahin, **Göstergebilim Ve Tarihsel Gelişimi**, (Ankara: Hacettepe Ü. Yayınları, 2014), s.54.

açısından taşıdığı anlamları çözümlemeye çalışır. Barthes, bunları anlamlama kavramı ile göstergebilimle ilişkilendirir. Göstergelerin, yan anlam çözümlemesi üzerinde durur³¹².

Barthes'e göre Saussure'in gösteren ve gösterilen düzleminde, düz anlam ve yan anlama sahip bir gösterge, ayrıca daha derin anlamlar da içerir³¹³. Bir gösterge kendinden başka bir göstergenin, bir yan anlamın veya konum gibi kültürel bir değer ifade eden ikincil bir göstergenin göstereni olabilir. Gösterge yan anlamsal kodlar içeren ideoloji ile de ilişkilendirilebilir.

Örneğin “balta” kelimesini ele alır. Balta, ağaç kesmek için kullanılan bir alet gibi düz anlam içerir. Ancak bazı kültürlerde balta sahibi olmak bir statü sahibi olmak anlamına da gelmektedir. Bu yan anlamı yanı sıra balta, ağaç katliamı, idam etmek veya görgü kurallarından yoksun kaba insan gibi, uzak ve derin anlamlar da içerebilmektedir.

Fevziye Eyigör'e göre, sanat eserlerine ait her okuma açık uçludur. Yorumlar bitimsiz ve içerikler sınırsızdır. Sanat yorumu yapan her birey daha önce bir araya getirilmemiş ihtimalleri sonsuz çeşitlilik içerisinde bir araya getirebilir³¹⁴.

20. yüzyılda göstergebilimin gelişmesi ile birlikte yapısalcılık, Post yapısalcılık ve Yapıbozumculuk gibi yeni eleştiri yöntemleri ortaya çıkar. Ayrıca Greimas'ın gösterge bilimsel dörtgen şeması, işlevler ve eyleyenler modeli, Chomsky derin yapı çözümlemesi, Hjelmslev'in anlatım-içerik düzlemi ve Barthes'ın göstergebilim çözümlemesi, göstergebilimin sanat eleştirisinde geliştirdiği çözümleme yöntemlerine en iyi örneklerdir.

3.4. Sanat Eleştirisi Aşamaları

Sanat eleştirisinde benimsenmiş genel olarak kullanılan dört aşama bulunur. Sanat tarihçileri ve eleştirmenleri eserleri incelemede genellikle bu dört aşamayı kullanırlar. Özellikle Türkiye'de bu dört aşamalı sanat eleştirisi yönetimi genellikle Edmund Feldman'ın pedagojik eleştiri kuramına dayandırılarak ele alınmaktadır.

³¹² Berke Vardar, **Dilbilimin Temel Kavram ve İlkeleri**, (İstanbul: Multilingual Yayınları,2001), s.88.

³¹³ Mark Gottdiner, **Postmodern Göstergeler**. Çeviren, E.Cengiz - H.Gür, (İstanbul: İmge Yayınları, 2005), s.30-33.

³¹⁴ Fevziye Eyigör, **Aydın Ayan Sisypheos'un Direnci**, (İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2007), s.255.

Buna göre bu dört eleştiri aşaması, çocuğun sanat ürünü hakkındaki izlenimi ve bu izlenimin anlamını ifade edebilmesine yönelik bir eğitimi sağlamaktadır. Edmund modeline göre bu dört aşama çocukların sanat üzerine konuşmasını cesaretlendiren, ilham veren, farklı fikirlerin ortaya konabildiği bir süreçtir³¹⁵.

Genellikle eleştirmelerin ve, sanat tarihçilerinin başvurdukları bu dört aşama şunlardır:

a-Betimleme

b-Çözümleme

c-Yorum

d-Yargı

Betimleme aşamasında elde edilen verilerin bir kısmı gerçek bir kısmı da şekildir. Çözümleme aşamasında elde edilen veriler ise şekildir. Yorumlama aşaması ise eserin anlam ve ifadesine yönelik arayışlar içerir. Yargılama aşamasında ise tüm diğer aşamalarda elde edilen veriler ve yürütülen fikirler ışığında sanat çalışması hakkında olumlu ve ya olumsuz bir yargı cümlesine varılır ve bunun nedenleri anlatılmaya çalışılır³¹⁶.

3.4.1. Betimleme

Betimleme sanat eleştirisinin ilk basamağı olarak bilinir. Bu doğrudur ancak bazı eleştiriler sadece betimleyici olabilirler. Yani betimleme eleştirinin tamamı olabilir ya da bir sanat eleştirisi için yeterli görülebilir. Çünkü betimleme eleştiride en temel ve geniş bilgilerin toplandığı aşamadır.

Teknik malzeme sanatçıların eserlerini oluşturmak için kullandıkları her tür materyal araç ve gerektir. Geleneksel sanat söz konusu olduğundan malzeme aşağı yukarı bellidir. Resim söz konusuysa tuval ve onun üzerinde kullanılan yağlıboya veya yakın bir tarihte ortaya çıkan akrilik boyadan bahsedebiliriz. Heykelde ise çalışmanın malzemesi öncelikle mermer, metal ve ağaçtır. Ama yakın döneme geldikçe bu malzemeler çeşitlenmiştir. Resim sanatında söz konusu, olan sadece yeni boyalar

³¹⁵ Levent Mercin-Ali Osman Alakuş, “Sanat Eleştirisi Ve Pedagojik Eleştiri Yönteminin İncelenmesi”, **D.Ü.Ziya Gökalp Eğitim Fakültesi Dergisi**, S.5, (2005), s. 4.

³¹⁶ Nihat Boydaş, Sanat Eleştirisine Giriş, (Ankara: Gündüz Yayınevi, 2007), s.42.

değildir, gazete, ahşap, cam, metal gibi birçok, farklı malzeme tuvalin üzerinde kullanılmaktadır. Heykel sanatında ise pleksiglas, elektrik motoru, lamba vb. çağdaş birçok malzeme heykel sanatına dâhil olmuştur. Günümüz sanat disiplinlerine yaklaştıkça bu malzemeler daha da çeşitlenmektedir. Bu malzemeler televizyon, bilgisayar, video ses ve ışık sistemleri gibi teknoloji malzemeler olduğu gibi teknolojik malzemeler olduğu gibi; sandalye, masa gibi her tür günlük kullanım eşyasını da olabilmektedir.

Bu eserde gördükleriniz nedir, tanımlayınız?

Bu eser ne tür bir sanat disiplini içinde gerçekleştirilmiştir?

Bu eserin üretildiği tarih ve yer neresidir?

Eser hangi teknik ve malzemeyle yapılmıştır?

Bu sanat yapıtını yaratan sanatçının ismi nedir?

Bu ne tür bir sanat yapıtıdır?

Bu sanat eserinde ne tür bir zaman var?

Bu sanat eserinde eylem var mı?

Bu sanat yapıtının hangi sanatsal, dönem ya da tarzda yapılmıştır?

Bu yapıtın ele aldığı olgu, tartıştığı ve bağlandığı tartışma alanı nedir ya da neresidir?

3.4.2. Çözümleme

Çözümleme aşaması sanat eserinin sanat eleman ve ilkeleri açısından nasıl düzenlendiğinin ortaya konulduğu bir aşamadır, Sanat eserinin oluşturduğu atmosferin ve böylece bizim üzerimizde yarattığın etkinin, anlam evreninin bu düzenlemeyle doğrudan ilgisi bulunmaktadır.

Bu aşamada şu soruları sorabiliriz:

Hangi çizgiler görünüyor? (düz, eğri).

Hangi şekiller daha çok kullanılmış? (geometrik, organik).

Renkler daha çok nasıl düzenlenmiş? (sıcak-soğuk).

Açık renkler mi yoksa koyu renkler mi ağırlıktadır?

Mekânı tanımlayınız?

Doku var mı ve nasıl bir doku kullanılmış? (sert, yumuşak).

Değer (valör) daha çok nasıl? (açık, koyu).

Birbirini tekrar eden şekiller var mı?

Eser hareketli mi yoksa durağan mı?

Sanat eserinde derecelenme var mı?

Eserde görülen biçimlerin oran ve orantı ilişkisi nedir?

Sanat eseri nasıl bir kurgu kullanmış?

Sanat eserinin bağlamı var mı?

3.4.3.Yorum

Yorumlama eleştirinin en heyecanlı ve kapsamlı bölümüdür. Heyecanlıdır; çünkü bu aşama betimleme ve çözümleme aşamalarında elde edilen tüm verilerin eleştirmenin kendi tecrübe birikimi ile değerlendirildiği aşamadır. Bu aşama eleştirinin en öznel aşamasıdır. Eleştirmen kendi değerlendirmesini burada gerekçeleriyle söyleyecek; eserin kendisine göre neyi anlattığı, ele aldığı, tartıştığı, ifade ettiğini detaylarıyla ortaya koyacaktır. Zaten eleştirinin amacı sanat eserinin neyi içerdiğinin bulunmasıdır. Bu aşamada eleştirmen tarafından sanat eserinin içerik keşfi geniş bir şekilde (biçimsel, tarihi, sanatsal, sosyolojik, psikolojik) bağlamlarıyla ortaya koyduğu için bu aşama oldukça heyecanlıdır ve kapsamlıdır.

Bu aşamada şöyle sorular sorulabilir:

Bu eser ya da çalışma ne anlatmaya çalışıyor?

Bu eser size ne hissettiriyor?

Bu çalışmanın nasıl bir atmosferi var sizce?

Bu eser size ne düşündürüyor?

Bu eserin tartıştığı şey nedir?

Bu eserin ya da çalışmanın bağlandığı ya da onu sorguladığı tarihsel bir akım üslup ya da disiplin var mı?

Bu eser sizce olumluııcı mı yoksa yadsııcı mı?

3.4.4.Yargı

Eleştiride yargı aşaması, eserin başarılı olup olmadığı sorusuna cevap arandığı aşamadır. Bir sanat, eserinin başarılı olup olmadığına nasıl karar veririz? Öncelikli olarak bir sanat eserinde olması gerektiğine inandığımız şeylerin varlığına bakacağımız açıktır. Yani bir değerlendirme için değerlendirme ölçütleri olması gerekmektedir. O zaman bir sanat eserinden neler beklediğimizi düşünmemiz gerekir.

Bu son safhada aşağıdaki ve benzeri sorulan sorulabiliriz:

Bu sanat yapıtını beğerdiniz mi, iyi buldunuz mu?

Bu sanat eseri sizde heyecan yarattı; mı?

Bu heyecan sizde zaten var olan değer, yargı ve beğerileri beğerileri tekrarlamasından mı kaynaklanıyor, yoksa size yeni bir şeyleri fark ettirdiği, yeni sentez ve bağıntılar yarattığı için mi gerçekleşiyor?

Bu eseri önemli bir sanat yapıtı sayabilir misiniz?

Bu sanat eserinin teknik ve biçim olarak getirdiği bir yenilik var mı?

Bu eser içerik olarak dünya ve insan gerçekliğine ilişkin doğru tespitlerde bulunmuş mu?

Bu sanat eseri içerik olarak daha önce fark etmediğimiz yeni bir durumun tespitini gerçekleştirmiş mi yoksa eski tespit ve yargıları mı tekrarlıyor?

Bu sanat eseri söylediği, anlattığı, ifade ettiği şeyi yeni bir dille mi söylüyor yoksa eski biçimleri ve söyleyişlerini tekrarlıyor?

4. BÖLÜM

4.1. XIV-XV. Yüzyıl Hayvan Figürlü Anadolu Türk Halılarının Biçim, İkonografik Ve İkonolojik Çözümlemeleri.

Türklerin geleneksel sanatı olan halı, sanat tarihimizde haklı olarak seçkin bir yere sahiptir. Türk halı sanatı, Türk tarihinin akışı içinde biçimlenmiştir. Halıya dokuma sanatı içinde karakterini veren düğümlü teknik, ilk kez Orta Asya’da Türklerin bulunduğu bölgelerde ortaya çıkmış, gelişimini Türklerle sürdürmüş ve tüm İslam dünyasına Türkler tarafından tanıtılmıştır. Bu geleneksel sanatımızın varlığından, sağlam tekstil motifleri ve düğüm tekniği ile günümüzde de söz edebiliriz. Türk halısının bu teknik özellikleri, düzenli ve sürekli gelişmesinin en büyük dayanağı olmuştur. Düğümlü halıların çok uzun bir geçmişi vardır. Bu tekniğin bulunuşu, göçebe bir kavmin daha kalın ve ısıtıcı bir zemin bulmak arzusu gibi, pratik bir nedene dayanmaktadır³¹⁷.

Anadolu Selçuklu hayvan figürlü halılarından sonra, Beylikler Dönemi Halıları diye adlandırılan, bir grup figürlü halılar vardır. XIV-XV. yüzyılda dokunan bu halıları Türk Halı Sanatı Tarihinde önemli bir yer tutmaktadır. Bu halılar, Avrupalı ressamın tablolarında fon olarak kullanıldığından dolayı tanınmıştır³¹⁸

14. yüzyıl başlarında Selçuklu halılarından sonra, ikinci grup olarak ortaya çıkan figürlü halılar, önceleri yalnız Avrupalı ressamın tablolarından tanınmış, daha sonra az sayıda orijinali bulunmuştur.

Bazen figürler geometrik bölümlerin dışına yerleştirilmiş, bazen de geometrik bölümler hiç kullanılmamıştır. Bir ağacın iki tarafındaki kuşlar bazen karşılıklı, bazen arkaları dönük olarak ilk örnekleri meydana getirir. İki ağacın ortasında bir kuş figürü ile bunun istisnai bir şekli de vardır.

Hayvan figürlü halıların tanınan ilk orijinali, Orta İtalya’daki bir kiliseden, Roma’da bir antikacının eline geçen Ming halısı olmuş, 1890’da Wilhelm vonBode, Berlin Müzesi adına bunu satın alınca, o zaman dünyanın en eski halısı kabul edilerek

³¹⁷ Şerare Yetkin, *Türk Halı Sanatı*, (İstanbul: Türkiye İş Bankası yayınları, 1974), s.10.

³¹⁸ Gönül Öney, *Anadolu- Türk Halısının Serüveni*, (Anakara: Arış, Sayı 2, Atatürk Kültür Merkezi Yayını,1997), s.52.

büyük heyecan yaratmıştır. Sonra Konya’da Martin, Selçuklu halılarını keşfince durum değişmiş, daha sonra 1925’te Jamtland eyaletinde terk edilmiş Marby köy kilisesinde diğer bir hayvan halısı bulunmuş ve Fustat’da ele geçirilen parça halindeki üç hayvan halısı bulunmuştur³¹⁹.

Türk halı sanatına 14. yüzyılın başından itibaren, stilize hayvan figürlerinin süsleyici motif olarak katıldığı görülür. İlk örneklerini daha 14. yüzyıl başında Avrupalı ressamların yapıtlarında gördüğümüz bu halıların orijinallerinin de bulunması, Türk halı sanatında ikinci bir dönemin başladığını göstermektedir. Bu halılarda, hayvan figürlerinin yanı sıra, Selçuklu halılarındaki bazı geometrik motifler, özellikle kufi yazılı kenar şeritleri kullanılmaya devam edilmiştir. Bu yolla birbirine bağlanarak gelişen halı tiplerinin ilk örneği verilmiştir. Hayvan figürlü halılar, Türk halı sanatının gelişme zincirinin ikinci halkasını oluştururlar. Bu zinciri 15. yüzyıla uzatan en önemli örnekler, Doğu Berlin’deki Ming Halısı, Stockholm’deki Marby Halıları ile İstanbul ve Konya’daki kuş figürlü halılardır³²⁰.

Hayvan figürlü bu halılar dört grupta incelenir. Birinci grupta hayvan figürleri, sınırları kesin çizilmeyen kareler içinde simetrik olarak verilmiştir. İkinci grupta, halı zemini küçük karelere ayrılmış, karelerin içinde tek başına duran hayvanlar sırt sırta bazen de karşılıklı olarak işlenmiştir. Bazı örneklerde ise hayvan çift başlıdır. Üçüncü grupta halı zemini iki kareye ayrılmıştır. Karelerden her biri sekizgenlerle doldurulmuştur. Bunların içlerinde hayat ağacı etrafında yerleştirilmiş ejderler, tavus kuşları veya mücadele eden hayvan figürleri bulunmaktadır. Ming Halısı diye adlandırılan halı, bu tipin en ünlü örneğidir³²¹.

Hayvan figürlü halılar ilk defa K. Erdmann tarafından sistemli bir şekilde bir makalede ele alınmıştır. Bunlarda zemin küçük veya büyük karelere bölünüp içlerine kuvvetle üsluplaştırılıp tezyini bir karakter almış olan hayvan figürleri ile dolgulu sekizgenler yerleştirilmiştir.

Tek veya çift başlı kartallar veya tek hayvanlarla halı tasvirleri diğer bir gruptur. Dört ayaklı bir hayvan veya tek bir kuş figürü ile dolgulu geometrik bölümlü halılar yanında çift hayvanla dolgulu olanlar da vardır. On beşinci yüzyıl ilk yarısında

³¹⁹ Oktay Aslanapa, **Türk Halı Sanatının Bin Yılı**, (İstanbul: Eren Yayınları, 1987), s.37.

³²⁰ Şerare Yetkin, **Türk Halı Sanatı**, (İstanbul: Türkiye İş Bankası yayınları, 1974), s.30.

³²¹ Bekir Deniz, **Türk Dünyasında Halı ve Düz Dokuma Yayımları**, (Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını, 2000), s.25.

hayvanlar mücadele halinde gösterilmiştir. Hayvan figürlerinin yan yana ve üst üste sıralandığı bazı orijinal halılarda geometrik bölümler tamamen ortadan kaldırılmıştır. Bunlarda horoz, kuş gibi üsluplanmış figürler basit bir şekilde değişik eksenler üzerinde sıralanmaktadır. Cepheden veya yandan görülen üsluplanmış çift veya tek başlı kartallar da bu tablolardaki halılarda vardır. Çift veya tek başlı üsluplanmış heraldik veya yandan kartal tasvirli halılar yalnız 14. yüzyıl tablolarında görülür. Bir ağacın iki yanında birer kuş figürlü örnek, 14. yüzyılda yalnız bir halı tasvirinde 15. yüzyıl ilk yarısında ise, beş halı tasvirinde vardır. Yürüyen dört ayaklı hayvan figürlü halılar ise, daha çok 14. yüzyılda olup bunlardan 6 örnek vardır. 15. yüzyılda ise tek bir örnek görülür. Hayvan grupları veya mücadele halinde hayvan figürleri ise yalnız 15. yüzyılda görülür³²².

Hayvan figürlü halılar Avrupalı ressam larca tablolarda Meryem'in tahtı altına yahut yere serilmiş olarak tasvir edilmiştir. Bunların hepsi asıllarına uygun değildir, bazıları da hayali ilave ve değişiklikler gösterir. Bazı tiplerin orijinallerine de hiç rastlanmamış, orijinali bulunan bazı hayvan halıları ise resmedilmemiştir. Genellikle sade geometrik bölümler içine yerleştirilen kolay örnekli hayvan halıları en çok resmedilen asıllarına en uygun başarılı kopyalar olmuştur. Avrupa resmindeki tasvirler yanında, Doğu çevrelerinde de aynı yüzyılın (XIV. yüzyıl) ilk yarısında böyle halı tasvirlerinin yer aldığı görülür. Washington Freer Gallery' de bulunan Demotte Şehnamesi minyatüründe görülen bir hayvan figürlü halı tasviri, Anadolu hayvan halılarının bu çevrede de yer bulduğuna işaret eder³²³.

Avrupa resminde çok kuvvetle üsluplanmış kuş figürlü en erken halılar İtalyan resminde görülür ve çoğunluğu Siena ve Floransa mekteplerinde Simone Martini ile 1317'de başlar, 15. asır ortalarına kadar devam eder.

Bir ağacın iki tarafındaki kuşlar bazen karşılıklı, bazen arkaları dönük olarak köşeleri dikdörtgen bölümlerin dolgularını meydana getirmektedir. Böyle halıların ilk görüldüğü resimlerden Simone Martini'nin Napoli S. Lorenzo Kilisesi'nde bulunan taht üzerinde St. Lui tablosu 1317 tarihli olup, böylece halının aslı 13. yüzyıla kadar uzanmaktadır. Burada kartalı andıran kuşların başları dışa dönüktür. Halı zemini

³²² Oktay Aslanapa, **Türk Halı Sanatının Bin Yılı**, (İstanbul: Eren Yayınları, 1987), s.38.

³²³ Aslanapa, **age**, s.38.

renkleri değişen dikdörtgenlere bölünmüştür. Bölümden bölüme zeminin rengi ve bununla birlikte figürlerin rengi değişmektedir.

Çin ve Uygur kozmolojisinde, yönler hayvan şeklinde simgelerle gösterilerek, “Kök-Luu” doğunun, baharın, mavi ve yeşile denk gelen gök renginin ve ağacın simgesi sayılırdı³²⁴.

Berlin galerisinde evvelce Filippo Memni'nin 1350 tarihli Meryem ve çocuk İsa tablosunda buna benzer ve oldukça büyük ölçüdeki diğer halıda 20 bölüm belli olup, bordur görünmüyor. Ağacın iki tarafındaki kuşlar, kompozisyonu köşeleri kesik dikdörtgen bölümlere yerleştirilmiş bu krem rengi bölümler açık kırmızı zemin üzerinde ayrı ayrı sıralanmıştır. Arada kalan zemin, bölümleri ayırmakta olup, mavi rozet süslemelidir. Baklava biçimindeki köşe boşlukları ise, kolları spiral kıvrımlı mavi Damalı haçlarla belirlidir. Krem rengi sekizgenler üzerinde beyaz ve mavi benekli koyu kırmızı iki kuş, dalların ucu mavi noktalı bir ağacın iki tarafına arkaları dönük ve başları geri çevrilmiş halde yerleřtirilmiřtir³²⁵.

Çift veya tek başlı üsluplanmış heraldik veya yandan kartal tasvirli halılar, yalnız 14. asır tablolarında görülür. Bir ağacın iki yanında birer kuş örneği ile 14. asırda yalnız bir halı tasviri, 15. yüzyıl ilk yarısında ise beş halı tasviri vardır.

Hayvan figürlü halıların tanınan ilk orijinali, Orta İtalya da ki bir kiliseden, Roma' da bir antikacının eline geçen Ming halısı olmuş, 1890'da Wilhelm Von Bode, Berlin Müzesi adına bunu satın alınca, o zaman dünyanın en eski halısı kabul edilerek büyük heyecan yaratmıştır. Sonra Konya'da Martin, Selçuklu halılarını keşfedince durum değişmiş, daha sonra 1925'te İsveç'te Jämtland eyaletinde terkedilmiş Marby köy kilisesinde diğer bir hayvan halısı bulunmuş ve Fustat (Eski Kahire)'da ele geçirilen parça halindeki üç hayvan halısı ile bunların sayısı artırılmıştır. Memleketimiz müzelerinde de üç orijinal hayvan halısı bulunmuřtur³²⁶.

Sekizgenlerdeki mücadele sahnelerinde figürler arasında görülen farklılıklar halı ustalarının bunları büyük bir serbestlikle kolayca değiştirebildiğine ve yaratma gücüne işaret edebilir. Figürler mavi renkte, konturlar kırmızıdır. Fustat' ta ele geçen

³²⁴ Banu Mahir, “Osmanlı Saz Üslubu Resimlerinde Ejder İkonografisi”, Güner İnal’a Armağan, (Ankara: 1993), s. 271-294.

³²⁵ şerare Yetkin, **Türk Halı Sanatı**, (İstanbul: Türkiye İş Bankası yayınları, 1974), s.33.

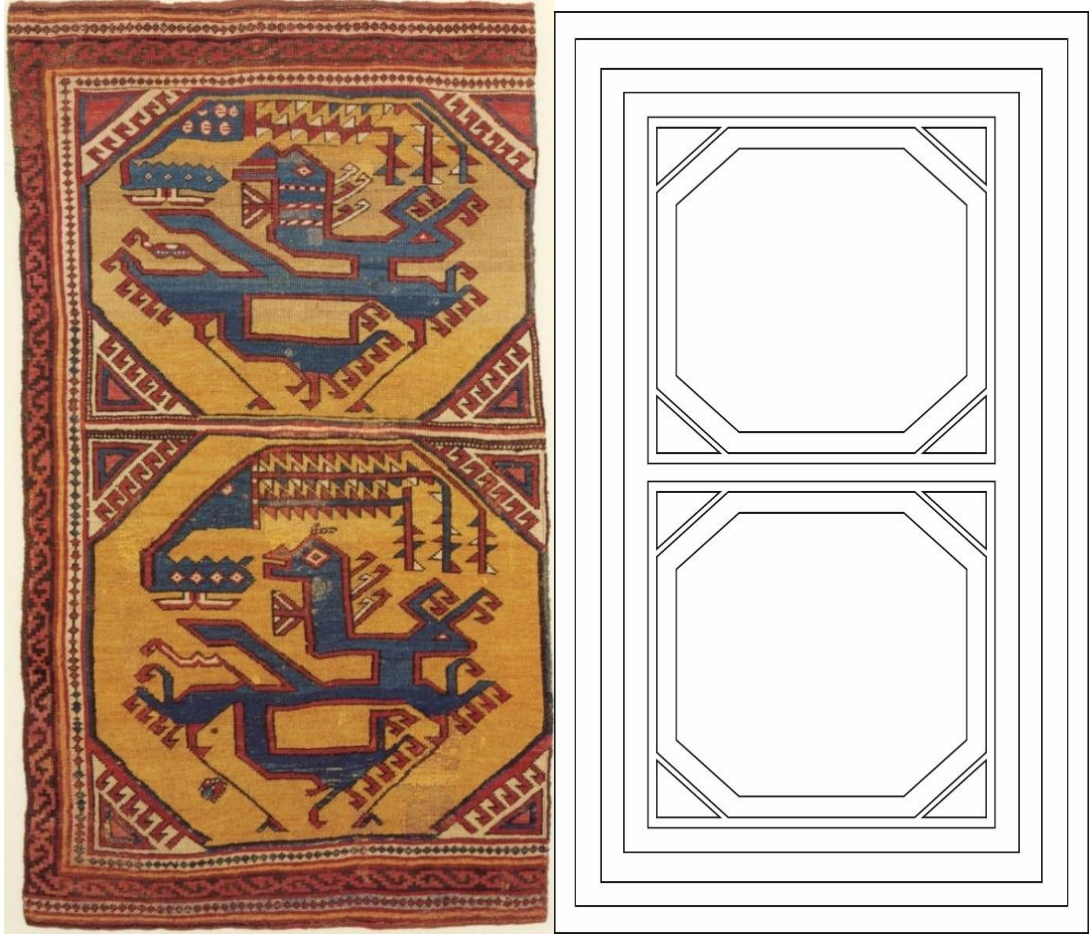
³²⁶ Oktay Aslanapa, **Türk Halı Sanatının Bin Yılı**, (İstanbul: Eren Yayınları, 1987),s.38.

parçalardan, Kahire antika pazarında bulunan biri, böyle halıdan kalmış olup, yalnız burada figürler kırmızı, konturlar mavidir. Dar bordur kûfiden gelişen bir süslemedir. K. Erdman' ın, bu parçanın tamamlama denemesinde dikdörtgen biçiminde sekiz bölümlü 2.90 x 3.60 büyüklükte bir halıdan kalabileceğini tahmin etmiştir. İsviçre'de Basel Völkerkunde Müzesi'nde Fustat' tan gelme diğer bir parça halıda aynı kompozisyon vardır.

Ejder-Anka mücadelesi, kompozisyonu ile halı tasvirleri 15. yüzyılda çok meşhur olup, Floransa resminde çok görülürdü. En iyi örnek olarak Domenico di Bartolo' nun Siena'da Ospedale S. M. Della Scala'da 1440-1444 tarihleri arasında yaptığı freskin öksüzlerin evlenmesi sahnesinde böyle bir halı sekiz bölümlü olarak tasvir edilmiştir. Modena 'lı ressam Bartolomeo degli Erri'nin Viyana Sanat Tarihi Müzesi'nde bulunan 1470 tarihli "St. Vincent Ferrer'in hayatından" konulu tablosunda pencere kenarından sarkan bu tip küçük bir halı tasviri görülür. Dr. John Mills, 15. yüzyıl ortasında Floransa resminden daha sekiz örnek ve daha sonrasında iki örnek vermektedir. 15. yüzyıl boyunca bol sayıda yapılan bu halıların Anadolu'dan Mısır'a ve Avrupa'ya ihraç edildiğini açıkça belli eder³²⁷.

³²⁷ Oktay Aslanapa, **Türk Halı Sanatının Bin Yılı**, (İstanbul: Eren Yayınları, 1987),s.40.

4.1.1. Ming Halısı Olarak Bilinen Hayvan Figürlü Türk Halısı



Şekil 99-100: 15. Yüzyıl Hayvan Figürlü Halı Parçası. Berlin Staatliche Museum, Env. No: 1.4.

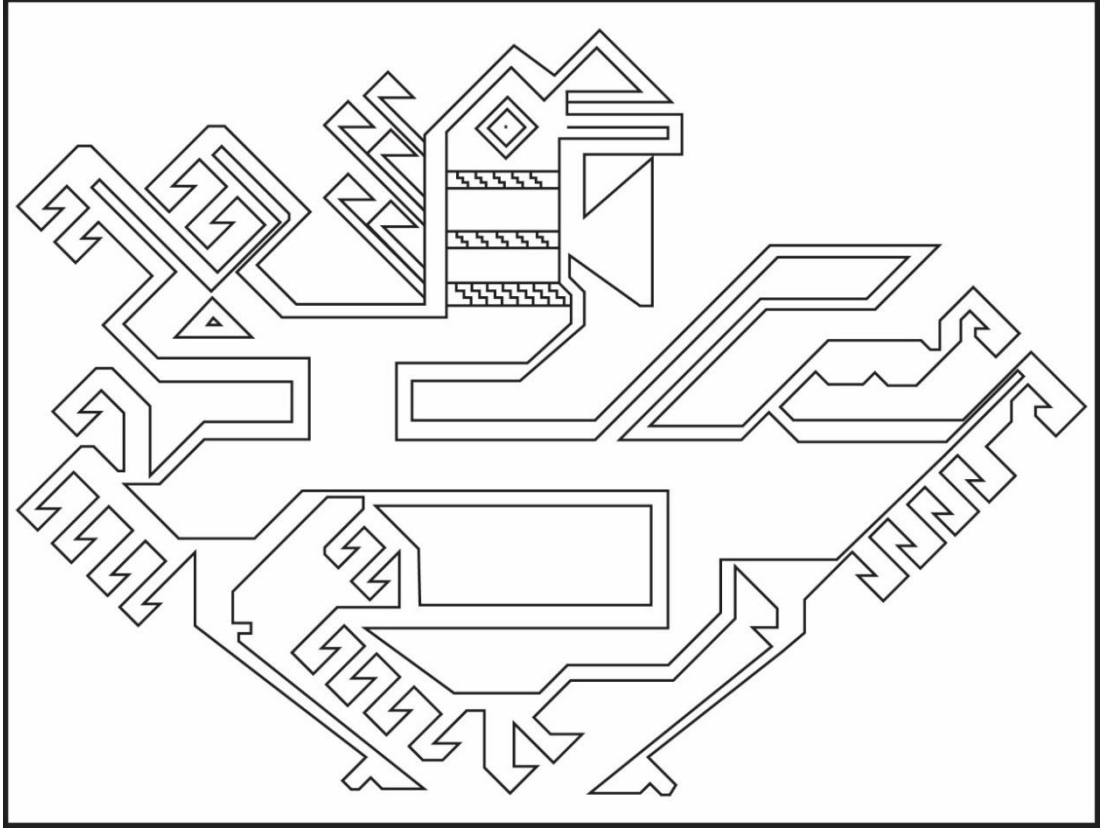
Ahmet Ertuğ, Turkish Carpets From The 13Th – 18Th Centuries, İstanbul, 1996, s.19.

Çizim İlker Öztürk

En güzel örneklerden biri olan Berlin Staatliche Museum'da yer alan 15. yüzyıl, 90 x 172 cm. boyutlarındaki halı parçasında; karelere bölünmüş yüzey kompozisyonundaki sekizgenler içinde geometrik formlarla zümrüdü anka ve ejderhanın müthiş mücadele sahnesi yer alır. Hareketli ve aktif bir yapıya sahip olan Zümrüdü ankanın büyük üçgen gövdesi, düzenli dizilişli küçük üçgenlerle güçlü ve hareketli kanatları, düzensiz ve seyrek dizilişli üçgen formlarıyla serbest hareket eden ve yalnızca zümrüdü ankanın dengesini sağlar mesajı, üç ana form içinde en aktif olan üçgen formuyla verilmiştir. Zümrüdü ankanın baş kısmında bulunan yine üçgen formları, başını oldukça aktif ve ani hareketlerle kullanabildiğini ve diğer yandan figürün mücadele anındaki gerilimini temsil etmektedir. Zümrüdü ankanın

başında yer alan dört adet küçük kare form figürün gözleri olmasıyla birlikte, başın her iki yanında bulunan gözlerinin öne ve arkaya toplam 360 derecelik bir görüş kabiliyetine sahip olduğu ve zümrüdü ankanın ejderhaya karşı olan mücadelesinde o an ki dikkatinin ne derece güçlü olduğu mesajını vermektedir³²⁸.

Zümrüd-ü Anka Ön Asya söylencelerinde geçen, önemli bir efsanevi kuştur. Farsça adı Şimurg olup, Araplar buna Anka, Yunanlılar da Phoenix demişlerdir. Türkçe 'de her iki sözcük birleştirilerek Zümrüd-ü Anka (Simurg'u Anka) adı oluşturulmuştur. İranlılara göre Elbruz dağında, Araplara göre de Kaf Dağı'nda yaşadığı var sayılan "adı var kendi yok" bir kuştur. Bu dağın tepesinde bahar ağacı dallarından, direkleri abanoz, sandal ve öd ağacından yapılmış köşk benzeri bir yuvada oturur³²⁹.



Şekil 101: Zümrüd-ü Anka Motifi

Çizim İlker Öztürk.

Anadolu halkbiliminde önemli bir yer tutar, birçok halk öykü ve masallarında geçer. Ülkemizde Zümrüd-ü Anka adıyla tanınan Simurg kahramanlara olduğu kadar daha

³²⁸ Hakan, Çiloğlu; Yüzeysel Tasarım Olgusu ve Türk Hahları, III. Uluslararası Türk El Dokumaları ve Gelenekli Sanatlar Kongresi/Sanat Etkinlikleri, Konya, 2011, s.286.

³²⁹ Hüseyin, Alantar, Motiflerin Dili, (İstanbul: İstanbul Halı İhracatçıları Birliği Yayınları, 2007) A4 Ofset Matbaacılık, s.89.

çok Keloğlanın yardımcısıdır. Tasavvuf edebiyatında ise birçok yapıtta sıkça geçer. Adı simgesel anlamda Mevlana tarafından da kullanılmıştır. Divan şiirinde ise Anka kuşu ile ilgili epeyi söz sanatı yapılmıştır.

Günlük yaşamda halk arasında da dikkatin güçlü olması gerektiği durumlarda “Gözünü dört aç” sözü oldukça sık kullanılır. Mücadelenin diğer figürü ejderhanın Zümrüt-ü Anka’ya göre daha hantal olan gövdesi durağan bir form olan dikdörtgenlerle oluşturularak, devrilmesi ve yenilmesi zor, güçlü bir yapıya sahip olduğu anlaşılmaktadır. Ejderhanın vücudunu çevreleyen uzantılarının küçük üçgenlerden oluşması, hantal bir gövdeye sahip olmasına rağmen aktif, hareketli, refleksleri güçlü ve ani saldırı kabiliyetinin oldukça yüksek olduğu ve yine üçgen formundan oluşan başının da vücuduna göre hareket ve ani saldırabilir olduğu başarılı bir şekilde ifade edilmiştir. İç içe geçmiş karelerden oluşan iri gözü ise, mücadele esnasında dikkatini en üst düzeyde topladığını göstermektedir. Yine mücadelenin yer aldığı sekizgen form mücadele alanını, sekizgen formu çevreleyen kare form ise durağan yapısıyla mücadelenin karşılaştıkları alan ve zaman diliminde sonuçlanacağı, doğanın başlangıç ve bitiş kavramına göre temsil edilmiştir. Kare içinde sekizgenleri çevreleyen iç içe geçmiş üçgenler, bu mücadelenin güçlü ve aktif bir şekilde olduğu mesajıyla birlikte, mücadelenin zaman dilimini ve her iki taraf için de mücadele gücünün giderek azaldığını Şekil anlatım dilinin büyük – küçük, azlık - çokluk kavramlarıyla temsil etmektedir. Sekizgen formun etrafında yer alan ve ejderhanın uzantılarıyla aynı olan dizilimli küçük üçgenler de kompozisyonu tamamlayan ikincil derecedeki motifler olmakla birlikte, mücadelenin ejderha lehine neticelendiğini gizli bir mesajla vermektedir³³⁰.

Anadolu Türk dokumalarında stilize edilen dekoratif formda biçimselleştirilmiş olan hayvan figürleri genellikle diğer kültürlerdeki hayvan figürlerinden anlam ve figüratif özellikleri bakımından farklı incelenmektedirler. Özellikle 14. yüzyıl Anadolu Yörük ve Türkmen yerleşimlerinde sufi kültürün etkilerinin hayvan hikâyelerindeki benzetmelerle insan eğitime yönelik karşılaştırmaların yapıldığı dönemde olması ilginçtir. O dönemlerde yapılan halılardaki ejder ve Zümrüt-ü Anka kavgaları, ejder betimlemeli insan nefsinin zümrüt-ü Anka gibi özgür bir cennet kuşuna varmak için verdiği iç mücadele şeklinde değerlendirilmektedir.

Anka/Simurg, İslam tasavvuf ve sanatında Anka veya Simurg, halk arasında ise Zümrüdüanka adıyla anılan³³¹ ismi var cismi yok efsanevi bir kuştur. Anka, Semender, Devlet kuşu, Phoenix, Tuğrul, Hüma, Simurg, Sirenk, Zümrüt ve

³³⁰ Hakan, Çiloğlu; Yüzeysel Tasarım Olgusu ve Türk Halıları, III. Uluslararası Türk El Dokumaları ve Gelenekli Sanatlar Kongresi/Sanat Etkinlikleri, Konya, 2011, s.286.

³³¹ İslam Ansiklopedisi, Anka Maddesi, (Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, C:3, 1991), S.198.

Zümrüdüanka, Anka-yı Muğrib, şâh-ı murgân³³², Simurg-i Kaf ve ruh gibi farklı adlarla anılır³³³.

Anka'nın eşanlamlısı olan Si-murg sözcüğü, Sanskritçede 'yırtıcı' anlamına gelen 'saena' sözcüğüne, Farsçada kuş anlamına gelen 'murg'un eklenmesiyle oluşturulmuştur. Kafdağı veya Elburz dağında bulunduğu inanılan bu mevhum kuşa, üzerinde her kuştan bir eser bulunduğu için Si-murg adı verilmiştir³³⁴.

Farsça olan Si-murg kelimesi otuz manasına olan 'si' lafzıyla, kuş manasına olan 'murg' lafzından mürekkep olduğu gibi İranlılar bu kuşa, çok renkliliğinden ötürü bildiğimiz reng kelimesini kullanarak Si-reng de diyorlardı. Anka ismi, İran etkisiyle Türk mitolojisinde de yer almıştır. İslam tasavvuf ve edebiyatında Anka'ya verilen ve bazı kaynaklarda 'yutucu, yok edici' şeklinde de yorumlanan 'muğrib', 'gurub eden, uzaklaşan, gözden kaybolan' sıfatı, ona, bulunduğu yerdeki kuşları avlaya avlaya batıya doğru uçtuğu için Anka-yı Muğrib adı oluşturulmuştur. Bu sıfat aynı zamanda efsanevi Anka'nın gözle görülemeyişi ile ilgilidir ve aynı şekilde çok yüksekten uçtuğu yolundaki inanç da buradan gelmektedir³³⁵.

Türkçe'deki Zümrüdüanka veya Zümrüd-i Anka ise Simurg-ı Anka veya Simurg u Anka sözünden bozmadır. Şöyle ki, bir rivayete göre Anka, cennet kuşuna benzer yeşil bir kuşmuş. Bu yüzden ona 'Zümrüdüanka' denilirmiş. İranlıların Anka'ya üzerinde otuz kuştan birer renk ve alamet bulundurduğu için 'Simurg' veya 'Sîreng' dedikleri ve Anka kelimesinin de eski Oğuz dilinde anmak, tahayyül etmek anlamına gelen 'ankağu' kelimesinden türetildiği bilinmektedir. 'Ankağu' kelimesinin de 'birşey hatırlatan resim' ve heykel anlamında olduğu düşünülürse, Zümrüdüanka'nın 'Simurg'a benzeyen, Simurg'u andıran' anlamında Simurg-ı anka tamlamasından bozularak dilimize yerleşmiş olması muhtemeldir³³⁶.

Anka, toplu olarak, Türk divan şiirinde saksagan benzeri, boz renkli, ayaksız ya da dört ayaklı, dirisi ele geçmeyen bir kuştur. Hıta, Hutun ve Kıpçak çöllerinde bulunduğu söylenir.

³³² Orhan Hançerlioğlu, **İslam İnançları Sözlüğü**, (İstanbul: Remzi Kitapevi, 1984), s.758.

³³³ Kübra Eskigün, **Klasik Türk Şiirinde Efsanevi Kuşlar**, (Kahramanmaraş: Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisan Tezi, 2006), s.10.

³³⁴ İskender Pala, **Ansiklopedik Dîvân Şiiri Sözlüğü**, (İstanbul: L&M Yayınevi, 2003), s.637.

³³⁵ Yaşar Çoruhlu, "Türk Sanatında Görülen Hayvan Figürlerine 'Gök Ve Yer' Sembolizmi Açısından Bir Bakış", <http://www.akmb.gov.tr/turkce/books/turkkong3-1/tk3-1-26-ycoruhlu.htm>,

³³⁶ Pala, **age**, s.34.

Müslüman Orta-doğu kaynaklarında Anka hakkında yer alan malumata göre, çaylağın fare yutması gibi, o da bir fili yutarmış. Anka çok eskiden insanlar arasında yaşarmış. Fakat bir gün bir gelini kapıp götürmüş. Bunun üzerine halk Hanzele'ye şikâyetle bulunmuşlar. O da Anka'ya beddua etmiş. Tanrı da onun duasını kabul edip Anka'yı hatt-ı üstüvanın (ekvator) ötesinde, deniz içinde bulunan bir adaya göndermiş. Bu adaya insanlar gidemezmiş. Ayrıca Anka dağlar büyüklüğünde yumurta yumurtlarmış³³⁷.

Anka, Türk halkı arasında devlet kuşu olarak bilinen Hüma ve musikî kuşu olan Kaknus ile çok karıştırılmıştır. Hatta bu yüzden el sanatları ürünlerinde ve halılarda, çok eski dönemlerden beri Anka, devlet kuşu olarak stilize edilmiştir³³⁸.

Araplar'ın Anka, İranlılar'ın Simurg adını verdikleri, Türkçe'de ise her iki şekliyle birlikte Zümrüdüanka (Simurg u Anka) olarak da adlandırılan, ön Asya efsanelerindeki bu kuş, pek çok kaynakta birlikte ele alındığı Batı'daki eski Mısır kökenli Phoenix ve İslami çevrelerdeki Hüma/devlet kuşundan tamamen, Hint mitolojisindeki Garuda ile Altay mitolojisindeki çift başlı kartaldan ise kısmen farklı özelliklere sahiptir. Bu efsanelere göre Kafdağı'nın tepesinde direkleri abanoz, sandal ve öd ağacından yapılmış köşk benzeri bir yuvada yaşayan Anka'nın başı, yassıca burunlu bir köpek veya yırtıcı hayvan başı gibidir. Cüssesi ise çok iri olup uçuğu zaman hava kararır ve yağmuru mercan olan bir buluta benzer.. Ayrıca çok parlaktır, ona bakan gözler kamaşır. Bu sebeple 'güneş' manasına Simurg-ı âteşinper, Simurg-ı zerrînper adlarını alır.³³⁹

Anka, Simurg, Phoenix, Garuda ve Grifon'un farklı kültürlerde yer almakla birlikte özde birbirinden türemiş fantastik hayvanlar olduğu söylenebilir³⁴⁰.

Tasavvufta Anka değişik manalarda kullanılmış, efsanevi özelliklerinden istifade edilerek bazı tasavvufî görüşler temsilî olarak onunla anlatılmıştır. İlk sûflerde rastlanmayan bu adı Rûzbihân-ı Baklî gibi şair ve âşık mutasavvıflar teşbih ve temsil unsuru olarak kullanmışlardır. Fakat bu kavramın tasavvufa iyice yerleşmesini,

³³⁷ Kübra Eskigün, Klasik Türk Şiirinde Efsanevi Kuşlar, (Kahramanmaraş: Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisan Tezi, 2006), s.11.

³³⁸ İskender Pala, **Ansiklopedik Dîvân Şiiri Sözlüğü**, (İstanbul: L&M Yayınevi, 2003), s.34.

³³⁹ İslam Ansiklopedisi, Anka Maddesi, (Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, C:3, 1991), S.198199.

³⁴⁰ Yaşar Çoruhlu, "Türk Sanatında Görülen Hayvan Figürlerine 'Gök Ve Yer' Sembolizmi Açısından Bir Bakış", <http://www.akmb.gov.tr/turkce/books/turkkong3-1/tk3-1-26-ycoruhlu.htm>,

Mantıku't-tayr isimli eserinde bu kuşu geniş olarak ele alan ve işleyen Attâr sağlamıştır. Ona göre Anka birlik-çokluk (vahdet-kesret) gibi iki zıt kavramı ifade etmektedir. Simurg otuz kuş olarak ele alınınca çokluğu ifade eder, oysa varlığın birden çok olması vehmî ve hayalîdir. Anka gibi çokluğun da gerçekte adı var kendisi yoktur. Diğer taraftan Simurg kuşların tek padişahı olması dolayısıyla birliği ve gerçek varlığı yani Allah'ı ifade eder. Efsanedeki Anka hayali, tasavvufta çok değişik şekillerde işlenmiştir. İbnü'l-Arabî, Ankâ'ü mugrib fî ma'rifeti hatmi'l-evliyâ' ve şemsi'l-magrib adlı eserinde Anka imajından faydalanarak mutlak şekilde âlem-insan benzerliğini (büyük âlem-küçük âlem), insanın küçük âlem olduğunu ve Mehdî'nin âlemdeki yerini tespit etmeye çalışmıştır³⁴¹.

Aslında İbnü'l-Arabî bazı felsefî manaları anlatmak, soyut kavramları somutlaştırmak için çeşitli kuş isimlerini sembol olarak daima kullanır. Bununla beraber efsanevi bir kuş olan Anka'nın özellikleri çeşitli tasavvufî manaların sembolü olarak İbnü'l-Arabî'den sonra da sürekli kullanılmıştır. Mesela Mevlânâ Celâleddin Anka'yı yuvası Kafdağı'nda olan bir kuş, Eflâkî çok değerli bir kuş, bir devlet kuşu olarak zikretmişlerdir³⁴².

Simurg, tasavvufta insan-ı kâmil, kutb demektir. Attâr'ın Mantıku't-tayr'ında ise kuşların padişahı, Hüthüt kılavuzluğunda yola çıkan kuşların yedi vadiyi geçtikten sonra ulaştıkları padişah yani Allah olarak karşımıza çıkar³⁴³.

12. yüzyılda yaşamış olan İslam tasavvufçusu Ferîdüddîn Attâr'ın Mantık al-tayr adlı mesnevisinde konu şudur: Binlerce kuş bir gün kendilerine bir padişah seçmeye karar verirler, ama hüthüt kuşu onlara zaten Simurg adlı bir padişahları olduğunu söyler.

Simurg'u bulmak üzere Hüthüt kuşunun rehberliğinde yola çıkarlarsa da ancak otuzu bu çetin yolculuğu tamamlayabilir. Simurg'u gördüklerinde anlarlar ki Simurg (Arapça anlamı otuz kuş) kendileriymiş. Mesnevi'nin anlamı açık: Tasavvuf diliyle söylersek, arayan sonunda Tanrı'yı kalbinde bulur³⁴⁴.

³⁴¹ İslam Ansiklopedisi, Anka Maddesi, (Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, C:3, 1991), S.200-201.

³⁴² Kübra Eskigün, Klasik Türk Şiirinde Efsanevi Kuşlar, (Kahramanmaraş: Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisan Tezi, 2006), s.15.

³⁴³ Süleyman Uludağ, **Tasavvuf Terimleri Sözlüğü**, (İstanbul: Marifet Yayınları, 1991), s. 435.

³⁴⁴ Berna Moran, "Üst Kurmaca olarak Kara Kitap (bölüm VII)", <http://www.let.leidenuniv.nl/tcimo/tulp/htmlles/tekst-9/tekst-9.htm>,

Ejder Tanımları ve Kısa Tarihçesi Türk Sanatında mimari ve el sanatlarının bezeme programında; geometrik, bitkisel ve yazının yanı sıra kullanılan diğer bir tür de figürlü süslemedir. Özellikle hayvan motiflerinin işlendiği bu üslubun geçmişi oldukça eskilere dayanır ve zamanla bu adla anılan bir ekolün de adı olur.

“Hayvan Üslubu” olarak bilinen bu üslubun örnekleri, Büyük Selçuklu Sanatında Doğu Türkistan, İran, Hint ve Çin Sanatında değişik şekillerde karşımıza çıkar. Ejder figürünün mimarının yanı sıra özellikle maden, minyatür, porselen, ahşap ve dokuma sanatında da yaygın olarak kullanıldığı görülür.

Ejder figürünün de içinde yer aldığı “Hayvan Üslubu” İslamiyet’ten önceki dönemlerde, özellikle Orta ve İç Asya’da gelişen, kendine has özellikleri yansıtır şekillerde tasvir edilmiş hayvan figürlerinin yer aldığı bir üslup olarak tarif edilebilir. Avrupa’nın doğusundan, Asya’nın doğusuna kadar uzanan bozkır kuşağında bu üslûpla yapılmış eser örnekleri yaygın bir şekilde karşımıza çıkmaktadır. Asya topluluklarının çoğunda ejderin, inanç ve hayat görüşlerine göre değişik anlamlar yüklenerek farklı adlarla anıldığı görülür³⁴⁵.

On iki hayvanlı Türk Takviminin beşinci işareti olan Kök Luu’nun, astrolojiyle bağları olup ejder; yönlerin hayvan figürleriyle gösterildiği Çin ve Uygur Türk kozmolojisinde doğu yönünün, baharın, mavi veya yeşile karşılık gelen güneşin, kızıl ve sarı renklerin ve ateşin simgesidir. Ejder aynı zamanda mücevher ve hazinelerin de sahibi durumunda olup, altın ve bakırla özdeşleştirilmiştir³⁴⁶.

Tarihte göçler, savaşlar veya ticaret nedeniyle toplulukların birbirleriyle etkileşimleri kaçınılmaz olmuş, sanat ve sanatçı da şüphesiz bu etkileşimden payını almıştır. 8. Yüzyıldan başlayarak İslam Dünyasının Uzak Doğuyu tanınması, 13. ve 14. yüzyıllarda Çin-İran ilişkileri, 14. yüzyıl sonlarında Timur’un İran ve Irak’la etkileşimleri sonucunda, sanat alanında da etkiler üretilen eserlerde kendini göstermiştir.

³⁴⁵ Tülin Çoruhlu, Erken Devir Türk Sanatındaki Hayvan Tasviri Geleneğinin Uygurlardaki Devamı Üzerine Notlar”, (Ankara: Türk Kültürü Araştırmaları, Prof. Dr. Muharrem Ergin’e Armağan, 1991), s. 357.

³⁴⁶ Emel Esin, “ Evren (Selçuklu Sanatı Evren Tasvirinin Türk İkonografisinde Menşeleri)”, (Ankara: Selçuklu Araştırmaları Dergisi, S. I. 1969), s.162.

1514 Çaldıran zaferinden sonra ise İran ile Osmanlı ilişkileri sonucunda saraya getirilen İranlı sanatçılar veya ele geçirilen eserlerin etkisiyle Uzak Doğu motifleri, dolayısıyla ejder motifleri “saz üslubu” adı verilen yeni bir sentezle gerek madenî eserler gerekse diğer el sanatları ürünlerinde değişik kompozisyonlarda boy göstermişlerdir. Türk Sanatında görülen ejder figürü; mitolojisi, ikonografisi ve tasvirlerdeki çeşitliliği ile hayvan üslubunda oldukça yaygın olarak karşımıza çıkar. Bu motifin kökeninin Orta Asya’ya kadar inmesi ve etkileşimler sonucu geniş bir coğrafi alanda yaşayan uygarlıkların sanatında görülmesi doğal olarak birçok araştırma ve incelemeye de konu olmuştur³⁴⁷.

Selçuklu ejder tipinde gövdeler genellikle uzun ve düğümlüdür. Çoğu zaman her iki uçta birer başla son bulur. Bazı örneklerde çift baş yerine karşılıklı iki ejder, bazen heraldik olarak işlenmiştir. Selçuklu ejderlerinde baş tipi bellidir, sivri kulaklar, iri badem gözler, açıktağızda aşağı ve yukarı doğru helezoni bir kıvrılma meydana getiren çeneler dikkati çeker. Ağzılarda sivri dişler, çatal diller görülür. Başlardan biri genellikle gövdeyi ısıtır vaziyettedir. Esas baş, gövdeyi ısırmayan baştır. Burada bir çift ayak ve buna bağlı üst kısımları kıvrımla son bulan bir kanat yer almaktadır³⁴⁸

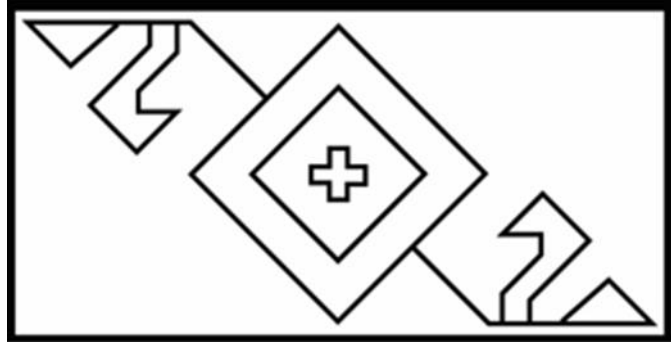
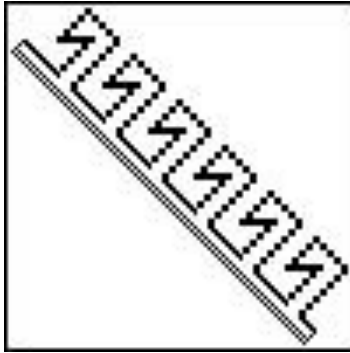
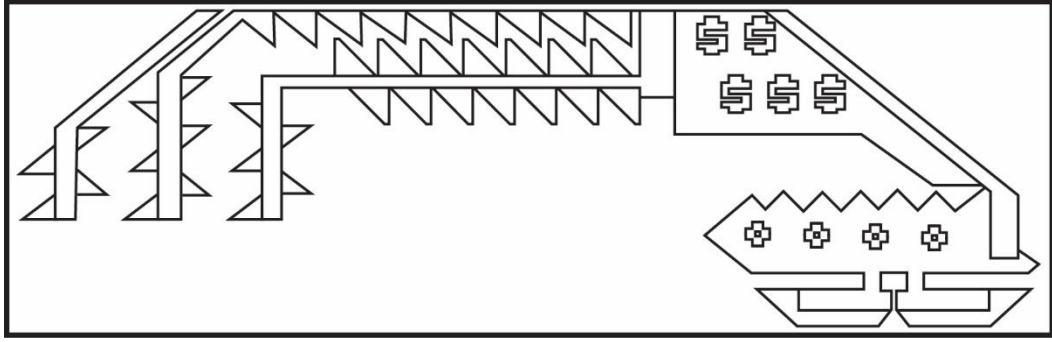
Ejder figürünün, Orta Asya’dan diğer coğrafyalara Türklerle birlikte yayıldığı kabul edilir. Selçuklu ejder tipi, aynı dönemlerde hüküm süren diğer Türk topluluklarına ait sanat eserlerinde de kullanılmıştır. Genellikle tek başlarına tasvir edilmeyen ejderlerin, bazen çift başlı, bazen çok başlı, bazen de diğer mitolojik hayvanlar ile birlikte tasvir edildikleri görülür.

Diğer bir yönüyle de ejderin mimaride bazı şifahane taç kapılarında insanları hastalıklara karşı koruyucu bir öge olarak işlendiği fikrinden hareketle, aynaların da hastalıkları iyileştirmek için bir dönem kullanıldıkları bilindiğinden, koruyucu, tılsım gibi amaçlarla aynalarda kullanılmış olabileceği akla yakın gelmektedir³⁴⁹.

³⁴⁷ Nilgün Çevrimli, Değişik İşlevli Bir Grup Madeni Eser Örnekleri Üzerinde Görülen Ejder Figürleri Hakkında Bir Değerlendirme, (Ankara: Vakıflar Dergisi, S:37, 2012), s.47.

³⁴⁸ Emel Esin, “ Evren (Selçuklu Sanatı Evren Tasvirinin Türk İkonografisinde Menşeleri)”, (Ankara: Selçuklu Araştırmaları Dergisi, S. I. 1969), s.171.

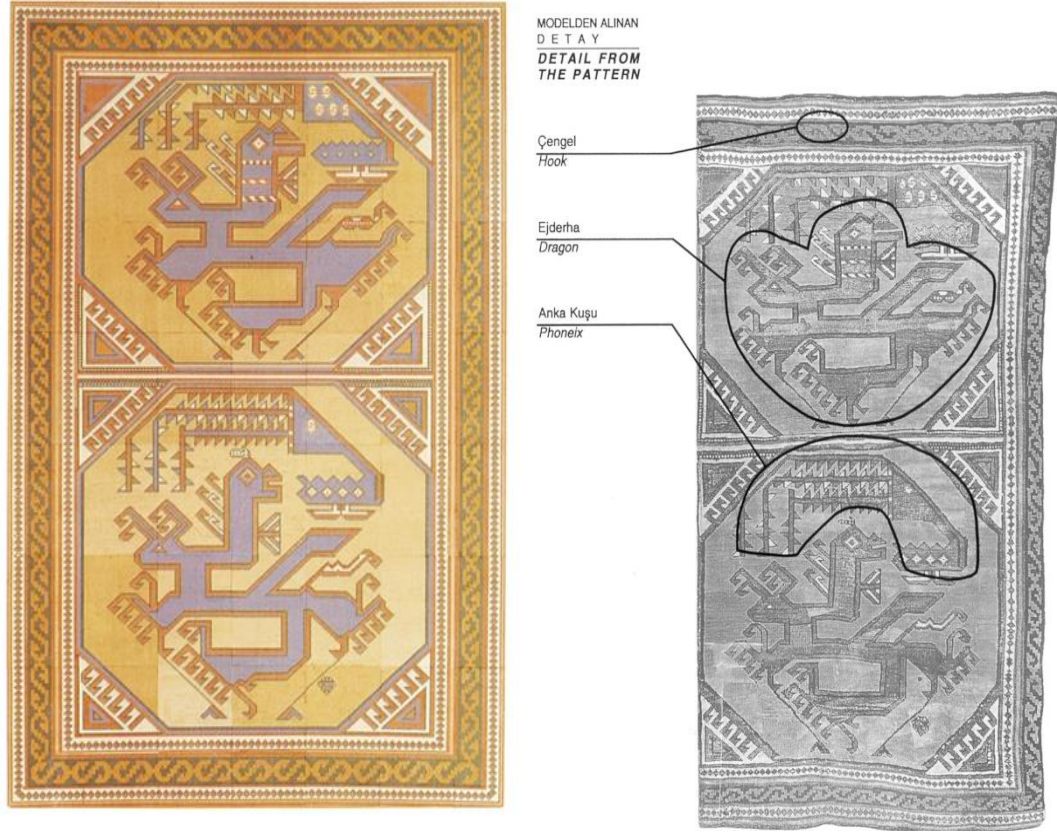
³⁴⁹ Çevrimli, **age**, s.48.



Şekil 102-103-104: Ejder Motifi

Çizim İlker Öztürk.

Anadolu’da dokunan halılar incelenmeden önce o dönemde yaşayan insanların içinde bulunduğu durum incelenmelidir. Anadolu 13. yüzyılda Moğol istilasına uğramıştı ve insanlar üzerindeki ruhsal çöküntüleri o dönemlerde yeni yaygınlaşmaya başlayan tasavvuf anlayışı ile aşmaya çalışılmaktaydı. Bu dönemde insanlar Mevlana Celaleddin-i Rumi (1207-1273, Şems-i Tebriz-i (1185-1248), Yunus Emre (1240-1320), Muhyiddin İbn-i Arabî (1165-1240) gibi şahısların tasavvuf öğretilerine göre Tanrı düşüncesi ile Kozmos’u birbirinden koparmaksızın bir bütün halinde görmeye çalışmaktaydılar. Dönemin tasavvuf öğretilerine göre tanrıya ulaşmanın yolu onun var ettiklerini tanımak, anlamak ve sevmekten geçmektedir ve batı felsefesinde Baruch Spinoza’nın Panteizm olarak adlandırılan düşüncesi ile İslam tasavvufundaki Vahdet-i vücud birbiri ile benzer özellikler gösterir. Anadolu’da özellikle Konya ve çevresinde dokunduğu tahmin edilen halıları anlayabilmek için önce ortamın sorgulanması ve anlaşılması gereklidir.



Şekil 105-106: Ming Halısı Olarak Bilinen Hayvan Figürlü Türk Halısı

<http://www.turkelhalilari.gov.tr/halidetay.php?language=tur&kod=000006> 10.01.2015.

Halının şekil analizi yapıldığında zemin ikiye bölünmüş ve halıda aynı kompozisyon tekrar edilmiştir. Halının etrafı çengel motifleri ile çevrelenmiş ve zemindeki köşelerde ejder motifleri, iç zeminde ise Zümrüd-ü Anka ile Ejder motifinin mücadele sahnesi yer almaktadır. Başlangıç bitiş ve ince bordürde ise göz motifi su yolu şeklinde tekrarlanmıştır. Halı zemini sarı renkte bordürler ise siyah ve beyaz renktedir.

Halının ikonografik ve ikonolojik analizi yapılacak olursa, Zümrüd-ü Anka Ön Asya söylencelerinde geçen, önemli bir efsanevi kuştur. Farsça adı Şimurg olup, Araplar buna Anka, Yunanlılar da Phoenix demişlerdir. Türkçe 'de ise her iki sözcük birleştirilerek Zümrüd-ü adı oluşturulmuştur. İranlılara göre Elbruz dağında, Araplara göre de Kaf Dağı'nda yaşadığı var sayılan ismi olan ancak kendisi olmayan bir kuştur. İnaniş'a göre Kaf dağının tepesinde bahar ağacı dallarından, direkleri

abanoz, sandal ve öd ağacından yapılmış köşk benzeri bir yuvada oturur³⁵⁰. Tasavvuf kültüründe ise Zümrüd-ü Anka aslında insanın kendisidir ve aradığı da bulduğu da kendisidir. Bu dünya kendi varlığını bulma yeridir. Gerek Anadolu Türk halılarında gerekse batı resminde aynı dönemde aynı figürlerin kullanılması ise ilgi çekicidir. Halı ve resim karşılaştırıldığında ise resmin renk ve kompozisyon özelliklerinin ortak noktaları görülebilir.

Erken devir Türk halıları olarak isimlendirilen ve çoğunluğu 14-15. yüzyılda yapılan halı dokumaları incelendiğinde yine aynı dönemlerde yaşayan ressamlarca yapılan tablolarındaki halıların çeşitli koleksiyonlarda var olması da dikkat çekici bir durumdur.

13. yüzyılın aydınlanmış yüce gönülleri bunu fark ettikleri için gezgin dervişler aracılığıyla insana “Kendini tanımayı” en önemli iş edinmişler ve ta o dönemde nefsi emmareyi zapt edilemez hayvansal güç olarak "ejderha" diye anlatmışlardır.

Bizim bütün hayvansal iştahlarımızı oluşturan Nefsimiz sayısız bacakları olan korkunç dev yaratık ejderdir. Tasarımlarda ejderin çok kollu olmasının nedeni ise yüklenen metaforik anlamlarda gizlidir³⁵¹.

Ejderin bir kolu Gurur dur.

Ejderin bir kolu Kibirdir.

Ejderin bir kolu Hırsır.

Ejderin bir kolu Kıskançlığıdır.

Ejderin bir kolu öfkesine yenilmesidir.

Ejderin bir kolu bölücülük yapmasıdır.

Ejderin bir kolu Şefkat ve merhameti unutmasıdır.

Ejderin bir kolu yalanın bir dünya yaşam biçimi yapılmasıdır.

Ejderin bir kolu Sadakatin kalmamasıdır.

³⁵⁰ Hüseyin, Alantar, **Motiflerin Dili**, (İstanbul: İstanbul Halı İhracatçıları Birliği Yayınları, A4 Ofset Matbaacılık, 2007), s.89.

³⁵¹ Fahrettin Kayıpmaz İle Sözlü Görüşme, 18.05.2016.

Ejderin bir kolu cimriliğin hâkim olmasıdır.

Ejderin bir kolu sabır ve tahammülün ortadan kalkmasıdır.

Ejderin bir kolu acizlik olarak bilmemektir³⁵².

Liste daha da uzatılabilir. Çok kollu ejder aslında insanın kendi ruh dünyasında yaşadıkları çelişkilerdir denilebilir. Bu kolların her birinin yaşamda sırat-ı müstakimde zıddı bir karşılığı vardır ve bu zıtlar Ruha aittir. Ejderin her bir kolunu kıldığınızda sizdeki "EJDER" dönüşüme girecek ve "Anka" laşacaktır.

Ejder de sizdedir. Anka'da sizdedir. Her ikisi de içinizdedir.

Nefsi emmaremiz ölmez ama Hava ve Ateşin tesirinden kurtulabilir. Siz Su ve Toprak tabiatlı oldukça bunu gerçekleştirmeye muktedirsiniz. Böylece hava ve ateşi terk ettikçe ejderin kollar kırılacak "Kanat" olacak ve Sizi cennet yaşamına dünyadayken ulaştıracaktır.

Aslında Moğol istilasası sonrası yaşanan karmaşa ve kaos ortamında insanları kendi varlıkları ile yüzleştirmelerinin yollarında biri tasavvuf sayılabilir. Bu dönem Konya ve civarında dokunan bu halıları farklı bir bakış açısıyla değerlendirebiliriz.

Halıya veya bir dokumaya sadece şekil veya yüzey düzenlemesi olarak baktığımızda onu içeriğini anlama şansımız zorlaşır. Dokunduğu dönemin siyasi, ekonomik, sosyolojik, kültürel, etnografik, coğrafi ve geleneksel yapısını incelediğimizde dokumanın bize vermek istediği mesaj anlaşılabilir.

Günümüzde yapılan dokuma araştırmaları, şekil analizinden öteye gidememiştir. Motif çizimleri ve katalog çalışmaları ile sınırlandırılarak asıl onu yapan kişinin durumu arka plana itilmiştir.

³⁵² Fahrettin Kayıpmaz İle Sözlü Görüşme, 21.05.2016.

4.1.2. Marby Halısı Olarak Bilinen Hayvan Figürlü Türk Halısı



Şekil 107-108: 15.YY. Hayvan figürlü Halı ve Alan Yüzey plan Çizimi.

Çizim İlker Öztürk.

Halının şekil analizi yapıldığında Ait olduğu yöre: Batı Anadolu

Bulunduğu yer: Statens Tarihi Eserler Müzesi" *Stockholm*

Envanter No: 17786

Boyut: 109x145 cm

Ölümsüzlük ve uzun yaşamı ifade eden hayat ağacının her iki tarafında bulunan bir çift kuş yaşamı ve ruhu simgelemektedir. Hayat ağacının mitolojik koruyucusu olan ejderha motifi de halıda yer almaktadır. Yaşamın uzunluğu bordürlerde yer alan çengeller ile korunma altına alınmıştır³⁵³.

³⁵³ <http://www.turkelhalilari.gov.tr/halidetay.php?language=tur&kod=000050>

15.yy. Marby Halısı diye bilinen Anadolu Türk hayvan figürlü bir halıdır. Halı yüzeyi iki parçaya bölünmüştür. Halıda birisi büyük diğeri küçük iki bordür iç zemini çevreler. Bordürde çengellerden oluşan su yolu motifleri vardır ve iç zeminin köşelerinde ejder motifleri yer almaktadır. İçte altta eli belinde onun üstünde karşılıklı iki kuş motifi en üstte ise koçboynuzundan oluşan düzenleme yer almaktadır. İç zemin sarı renkli bordürden diğeri zeminler ise beyaz ve sarı renkli bordürden oluşmaktadır. Halının farklı yerlerinde ise az miktarlarda mavi, kırmızı ve yeşil renkler kullanılmıştır³⁵⁴.



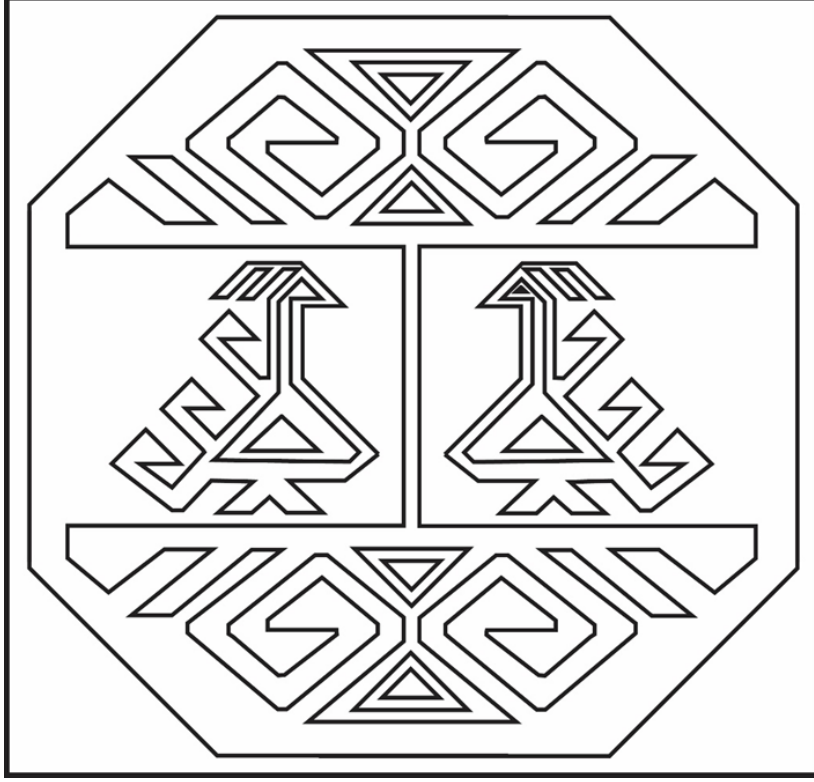
Şekil 109: 15.YY. Hayvan figürlü Halı Kareli Çizimi.

<http://www.turkelhalilari.gov.tr/halidetay.php?language=tur&kod=000050>

Halının İkonografik ve ikonolojik analizi yapıldığında iç zeminin ikiye bölünmesi varlığın başlangıcı ve bitişi olarak değerlendirilebilir. Her şey zıddı ile açıklanabilir ilkesi düşünüldüğünde ise bu durum varlık ve yokluktur. İç zeminde etrafta ejder motiflerinin olması insanın her zaman mücadele içinde olmasını simgeler. Kuş motifleri ise Türk halılarında hem varlık hem de ölümdür. ‘Can kuşum uçtu gitti’ gibi birçok yorum da kuş motiflerini ölümlle özdeşleştirmiştir. Karşılıklı kuşların olması ise varlığın ölümlle sona ermediği aslında başka bir âlemde yaşayacağı

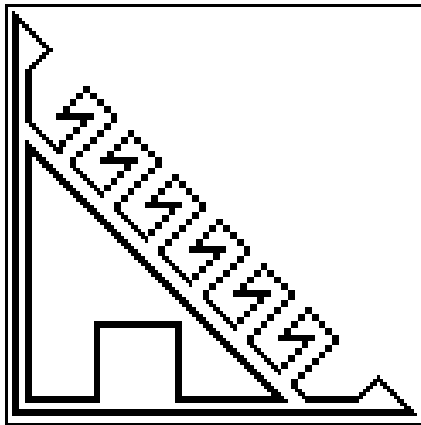
³⁵⁴ Oktay Aslanapa, **Türk Halı Sanatının Bin Yılı**, (İstanbul: Eren Yayınları, 1987), s.41.

anlamını taşımaktadır. Bu halının dokunduğu bölge ise Konya ve çevresidir. Dönemi ise iç karışıklıkların ve istilaların bittiği ve asıl mücadelenin insan nefsi ile olacağı bir dönemdir. Halı sufi yorumla tasarlanmıştır.



Şekil 110: Kuş, Hayat Ağacı ve Elibelinde Motifi

Çizim İlker Öztürk.



Şekil 111: Ejder Motifi.

Çizim İlker Öztürk.

4.1.3. Hayvan Figürlü Türk Halısı



Şekil 112-113: Hayvan Figürlü Halı ve Alan Yüzey Plan Çizimi.

Çizim İlker Öztürk

<http://www.turkelhalilari.gov.tr/halidetay.php?language=tur&kod=000050>

Halının şekil analizi yapıldığında kataloglarda verilen bilgilere göre:

Tarih:15. Yüzyıl

Ait olduğu yöre:Batı Anadolu

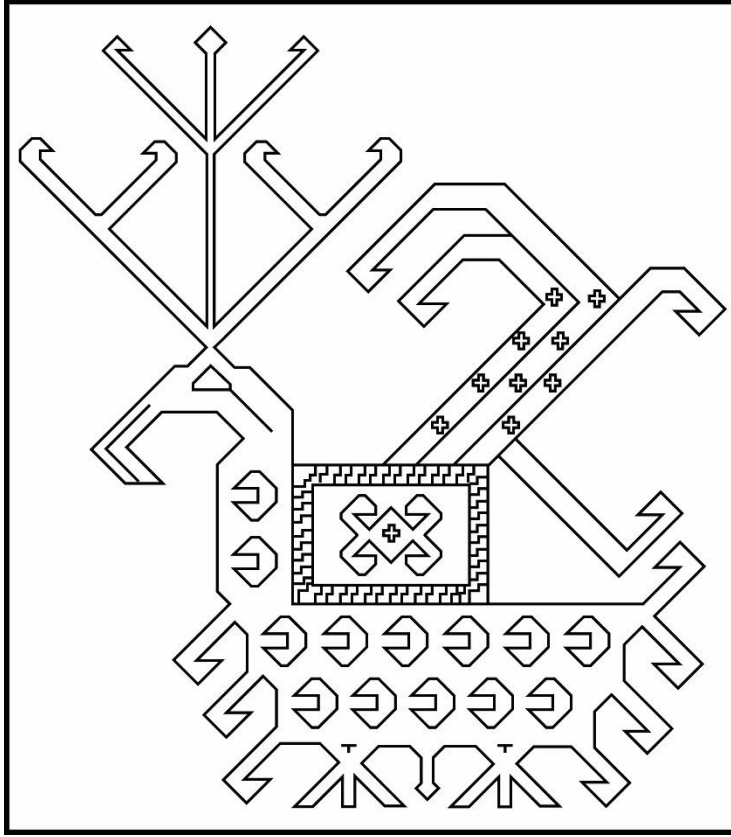
Bulunduğu yer: Vakıflar Halı Müzesi *İstanbul*

Envanter No: 2076

Boyut: 28x33 dm 153x212 cm

Ejderha ile anka kuşunun doğuşu, bereketli ilkbahar yağmurlarını sembolize etmek için kullanılır. Bu, yaygın bir mitolojik temanın sembolik temsilidir: yeryüzü ile

cennetin ya da ana tanrıça ile tanrının buluşması. Bordürdeki çengel motifleri, mutluluğu kötülüğe karşı korumak için kullanılmıştır³⁵⁵.



Şekil 114: Ejder Motifi.

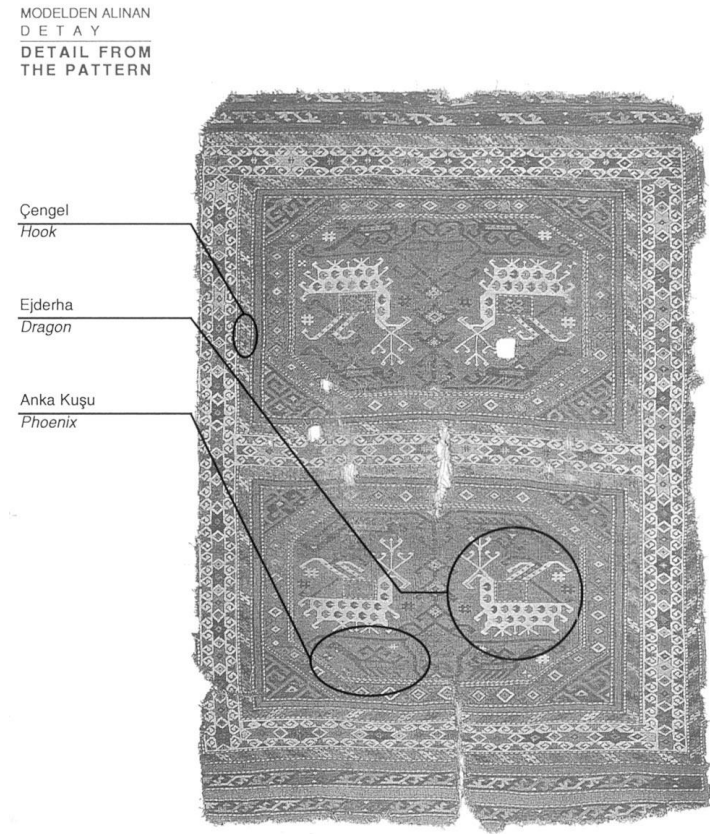
Çizim İlker Öztürk.

Sekizgenlerdeki mücadele sahnelerinde figürler arasında görülen farklılıklar halı ustalarının bunları büyük bir serbestlikle kolayca değiştirebildiğine ve yaratma gücüne işaret edebilir. Figürler mavi renkte, konturlar kırmızıdır. Fustat' ta ele geçen parçalardan, Kahire antika pazarında bulunan biri, böyle halıdan kalmış olup, yalnız burada figürler kırmızı, konturlar mavidir. Dar bordur kûfiden gelişen bir süslemedir. K. Erdman' ın, bu parçanın tamamlama denemesinde dikdörtgen biçiminde sekiz bölümlü 2.90 x 3.60 büyüklükte bir halıdan kalabileceğini tahmin etmiştir. İsviçre'de Basel Völkerkunde Müzesi'nde Fustat' tan gelme diğer bir parça halıda aynı kompozisyon vardır.

Ejder-Anka mücadelesi, kompozisyonu ile, halı tasvirleri 15. yüzyılda çok meşhur olup, Floransa resminde çok görülürdü. En iyi örnek olarak Domenico di Bartolo'

³⁵⁵ <http://www.turkelhalilari.gov.tr/halidetay.php?language=tur&kod=000022>

nun Siena'da Ospedale S. M. della Scala'da 1440-1444 tarihleri arasında yaptığı freskin öksüzlerin evlenmesi sahnesinde böyle bir halı sekiz bölümlü olarak tasvir edilmiştir. Modena 'lı ressam Bartolomeo degli Erri' nin Viya'na Sanat Tarihi Müzesi'nde bulunan 1470 tarihli "St. Vincent Ferrer'in hayatından" konulu tablosunda pencere kenarından sarkan bu tip küçük bir halı tasviri görülür. Dr. John Mills, 15. yüzyıl ortasında Floransa resminden daha sekiz örnek ve daha sonrasında iki örnek vermektedir. Flaman resminde de bu tip halı tasvirleri vardır. Hans Memling'in Stuttgart Müzesi'nde "Bathseba" tablosundaki halı, Baldovinettinin New Haven Jerves koleksiyonu Meryem tablosundaki halı ve Jacobo Bellini'nin Brescia'da S. Alessandra "Tepşir" sahnesindeki halı; bunların başlıca örnekleridir. 15. yüzyıl boyunca bol sayıda yapılan bu halıların Anadolu'dan Mısır'a ve Avrupa'ya ihraç edildiğini açıkça belli eder³⁵⁶.



Şekil 115: 15. Yüzyıl Hayvan Figürlü Halı

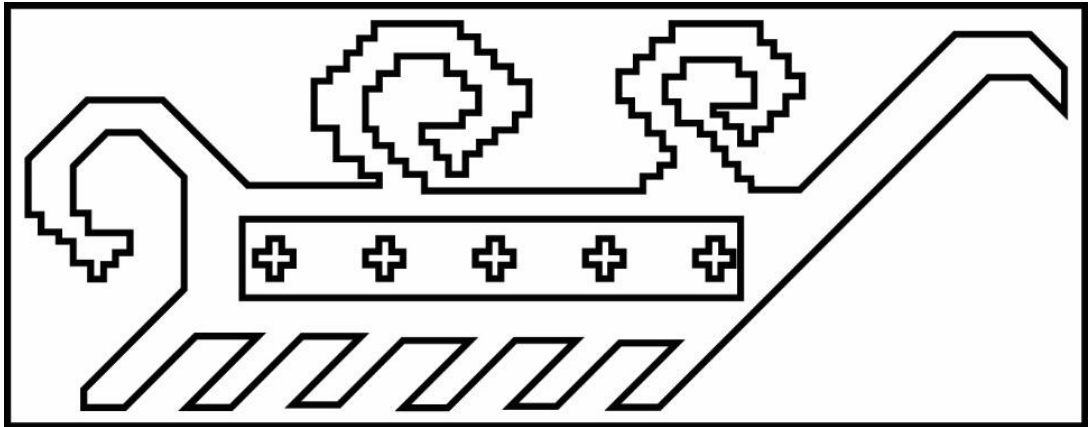
<http://www.turkelhalilari.gov.tr/halidetay.php?language=tur&kod=000022>

³⁵⁶ Oktay Aslanapa, **Türk Halı Sanatının Bin Yılı**, (İstanbul: Eren yayınları, 1982), s.48.

Halının üç şeridi bordürü aynı zamanda zemini tam ortadan ikiye bölerek, sekizgenler etrafında dikdörtgen bir çerçeve olmaktadır. Beyaz zeminli geniş orta şerit içinde altı köşeli kırmızı, mavi, sarı, mor renkli yıldızlar sıralanmış, ayrıca iki yandan çift kancalı dolgularla zenginleştirilmiştir.

Bu esas bordur, kahverengi zemine alternatif olarak sıralanmış sarı, kırmızı, mor renk'te köşeli 'S' ler den bir iç ve dış bordürlerle çevrilmiştir. Dar kenarlarda bordürler ayrıca beş şerit halinde çoğaltılmıştır.

Marby halısının çok gelişmiş bir örneği ile, çok daha zengin bir kompozisyon olup, bir ağacın iki yanında geyiğe benzer birer figür veya sorguçlu kuşlarla köşelere yerleştiren stilize birer hayvan belki ejderden ibarettir. Değişik figürlerin yepyeni bir anlayış la birleştirildiği bu kompozisyon, Avrupa ressamlarınca tasvir edilmemiş ve ilk defa rastlanan nadir bir örnek olup, 15. yüzyıl sonuna tarihlendirilebilir³⁵⁷.



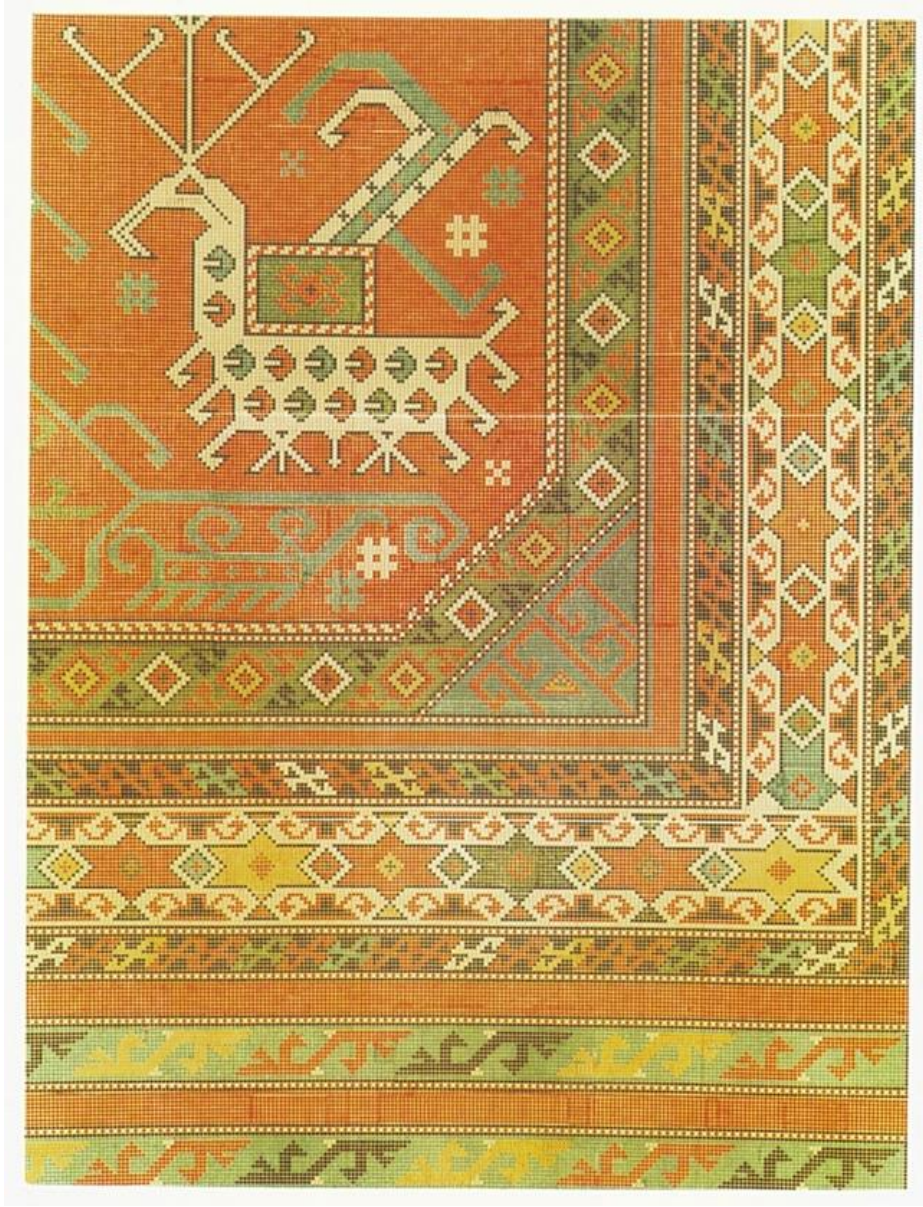
Şekil 116: Zümrüd-ü Anka Motifi.

Çizim İlker Öztürk.

Saray halıları içerisinde ejderha motifine genellikle "hayvan figürlü halılar" ismiyle bilinen halılarda rastlıyoruz. Bu halılarda hirçok vahşi hayvanlar, ot yiyen çift tırnaklı hayvanlar, çeşitli kuşlar, onların mücadele sahneleri yer almaktadır. Onların kompozisyonunda başka hayvanlarla aynı zamanda ejderha motifi veya ejderha ile çeşitli hayvanların, özellikle de simurg kuşunun mücadele sahnesi görülebilir. Bazı halılarda bu sahne merkezi madalyonun içerisinde yerleşerek halının esas konusunu oluşturuyor, bazen köşelerde, bazen orta veya bordürde yerleşen kartlıklar içerisinde, bazen de halının ortasına serpiştirilmiş hayvan figürleri arasında görülür. Hepsinin

³⁵⁷ Oktay Aslanapa, **Türk Halı Sanatının Bin Yılı**, (İstanbul: Eren yayınları, 1982), s.49.

ortak yanı motifin işlenme tarzı ve şer kuvve anlamında olmasıdır. Tüm bu halılarda ejderhanın tasviri çok büyük dinamizmi ve canlılığı ile dikkat çekmektedir³⁵⁸.



Şekil 117: 15. Yüzyıl Hayvan Figürlü Halı Karelenmiş Halı.

<http://www.turkelhalilari.gov.tr/halidetay.php?language=tur&kod=000022>

Halının ikonografik ve ikonolojik çözümlemesini yaptığımızda dönem olarak önceki örneklere benzemekle birlikte daha detaylı ve muntazam dokunduğu görülebilecektir.

³⁵⁸ Valide Paşayeva-Nazim Paşayev, Ejderha Desenli Azerbaycan Halıları, (Erzurum: Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi, 2010), s.105.

Mücadele sahnelerinde ejder figürlerine baktığımızda; ejder-aslan, ejder-simurg ejderinsan mücadelesi dikkati çekmektedir. Burada ejder çift başlı olup, başlardan biri kuyruğunu ısırır vaziyette, diğer baş ise gövdeden çıkmış geri dönük halde işlenmiştir. Simurg ise oldukça vahşi kanatlar ve ağız açık, adeta boyun yere yakın ejderin kuyruğunu yakalayacakmış gibi tasavvur edilmiştir.³⁵⁹

Tasavvuf ve halk inanışlarında işlenen ejderha tasavvuru, yüzlerce yıllık bir birikimin ve geleneğin devamıdır. Eski inançlarda göğün sahibi olan ejderha, Anadolu’da zarar verici ruhları korkutan bir unsur olarak izah edilir. Tasavvufta nefsi temsil eden ejderha, saldırgan, azgın, obur oluşu, yılan gibi kindar ve sinsiliği ile bilinip başının kesilmesiyle kurtulabilececek bir düşmandır. Mevlana Celâleddîn-i Rumî’nin Mesnevi’sinde nefsin yokluk anında bir kurtcağıza dönüşeceği; mal-mülk ve mevki sahibi olduğunda ise iştahının büyüyeceği, bir sivrisinek mesabesinde iken bir çaylağa dönüşeceği anlatılmaktadır³⁶⁰.

Ejder motifinin, bu tür tarikat eşyalarında tasavvufi bir gayeyle sembolik olarak kullanıldığı düşünülmektedir. Tasavvuf inancına göre insanın bu dünyadaki gayesi bütün kötülüklerin kaynağı olan nefsi terbiye ederek, kâmil insan olması için uğraşmasıdır. Dolayısıyla nefis bir ejderha mesabesinde ele alındığında onunla mücadele etmek için gaflette olmamak sürekli uyanık olmak esastır.

Tekke ve tarikat eşyalarından teberler ve keşküller üzerinde görülen ejderin sembolik anlamda nefsin tezkiye edilmesi, kötülükle mücadele; müttekâlar üzerinde işlenmesinin yine insanın nefsine karşı daima uyanık olması şeklinde yorumlanabileceği düşünülmektedir. Günlük kullanım eşyalarında, sürahilerde bolluk bereketin, aynalarda kötü ruhları kovmanın, şamdan ve kandil ve mangallarda aydınlığın karanlığa karşı mücadelesinin simgesi olarak kullanılmış olması muhtemeldir³⁶¹.

Hayat ağacı-ejder kompozisyonunda genellikle bir ağacın köklerinden çıkan ejderler yukarı doğru kıvrılarak ağacın dallarına doğru ağız açık şekilde tasvir edilirler.

³⁵⁹ Nilgün Çevrimli, Değişik İşlevli Bir Grup Madeni Eser Örnekleri Üzerinde Görülen Ejder Figürleri Hakkında Bir Değerlendirme, (Ankara: Vakıflar Dergisi, S:37, 2012), s.48.

³⁶⁰ Ayşe Yücel, “Hacı Bektaş Velâyetnâmesinde Ejderha Motifi”, **Hacı Bektaş Veli Armağanı**, (Ankara: Gazi Üniversitesi Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Merkezi Yayınları, 1997), s.115-120.

³⁶¹ Çevrimli, **age**, s.50.

Bektaşî menâkıbnâmelerinde ejder, velilerin önemli kerametleriyle ilişkilendirilmiştir³⁶². Velîler bu hikâyelerde ejderi öldürme, ejder kılığına girme ve elindeki asayı ejderhaya dönüştürme şeklinde, cezalandırıcı ve sonuçta kâfirleri Müslümanlığa döndüren karakterler olarak karşımıza çıkarlar. Menâkıb-ı Hacı Bektaş Veli’de ejdere ilişkin olarak kendisinin yanı sıra 13. yüzyıl başlarında yaşadığı düşünülen Sarı Saltuk, Ahi Evren (12. yüzyıl sonu-13. yüzyıl başı), Hacım Sultan (13. yüzyıl) ve Sarı İsmail’in (13. yüzyıl) kerametlerinden kısaca bahsederek; Sarı Saltuk, Kalıgra Kalesi’nde Hızır’ın da yardımıyla bir ejderi öldürür.

Ahi Evren’in kendisini kışkırtanların şikayeti üzerine zamanın Kayseri Bey’i tarafından gönderilen adamlara ejderha kılığında görüldüğü, Sultan Şucauddin’in ise kendisini velî olarak kabul etmeyenlere asasını ejderhaya dönüştürerek karşılık verdiği nakledilir³⁶³.

Ağaç, ejder, kuş ve aslan kompozisyonu Alevi-Bektaşî inancına göre değerlendirildiğinde, bir hayat ağacı şeklinde olan kırkbudakların Hacı Bektaş’ı, Hz. Ali’yi hatta Balım Sultan’ı temsilen yapılmış oldukları inancı kuvvetlidir.

Bundan başka, bu objeye tarikat yaşamında ve tasavvufî boyutta sembolik anlamlar yüklendiği de görülmektedir. İnsanın tarikata girmeden, tasavvuf eğitimi almadan önce karanlıkta olduğu, tarikata girdikten sonra چراغın (kandilin) aydınlığı gibi aydınlık olacağı şeklinde sembolik yorumlar da getirilmiştir. Bu dokumaların yapıldığı dönemin özelliklerini ayrıntıları ile ortaya koymak bizi halâları analiz ederken daha iyi sonuçlara götürecektir.

Bizim bütün hayvansal iştahlarımızı oluşturan Nefsimiz sayısız bacakları olan korkunç dev yaratık ejderdir. Tasarımlarda ejderin çok kollu olmasının nedeni ise yüklenen metaforik anlamlarda gizlidir³⁶⁴.

³⁶² Ayşe Yücel, “Hacı Bektaş Velâyetnâmesinde Ejderha Motifi”, **Hacı Bektaş Veli Armağanı**, (Ankara: Gazi Üniversitesi Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Merkezi Yayınları, 1997), s.115-120.

³⁶³ Nilgün Çevrimli, Değişik İşlevli Bir Grup Madeni Eser Örnekleri Üzerinde Görülen Ejder Figürleri Hakkında Bir Değerlendirme, (Ankara: Vakıflar Dergisi, S:37, 2012), s.55.

³⁶⁴ Fahrettin Kayıpmaz İle Sözlü Görüşme, 21.05.2016.

4.1.4. Hayvan Figürlü Anadolu Türk Halısı



Şekil 118-119: 15. Yüzyıl Hayvan Figürlü Halı ve Alan Yüzey Plan Çizimi.

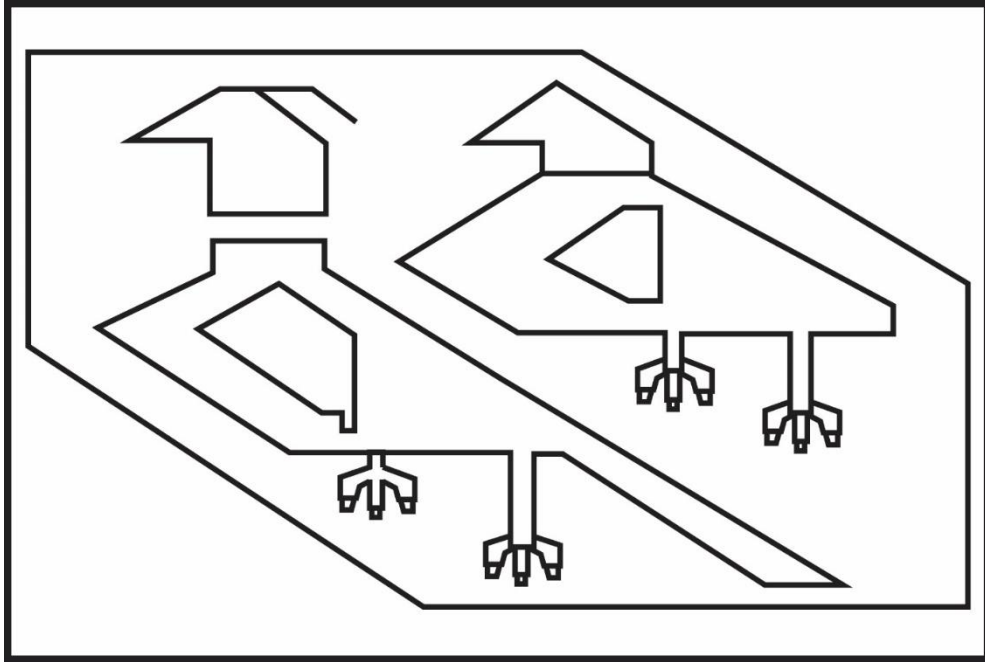
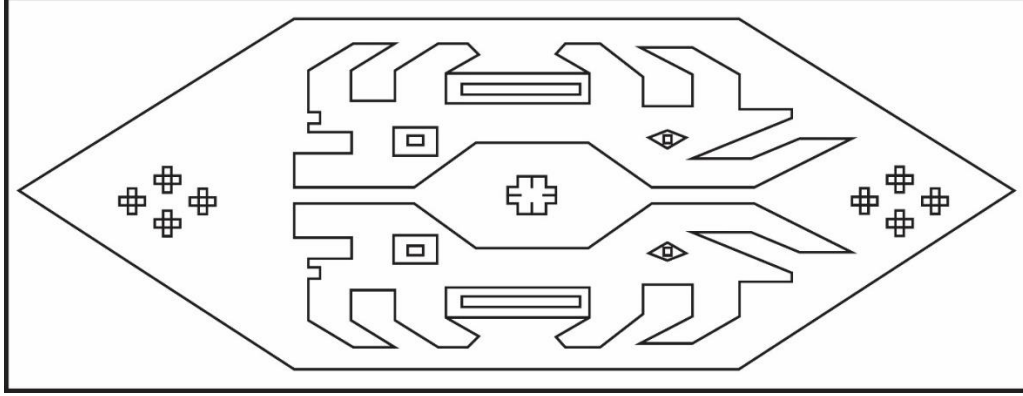
60*164 cm Budapeşte Ipermüveszeti Museum.

Çizim İlker Öztürk.

Halı, parça halinde olup bordürü eksiktir, uzun kenarlardan birinde zeminin ve bordürün bir kısmı yoktur, aşınmış ve delik yerler vardır. 90 x 90 cm. ebadında kırmızı zemin üzerine ortada koyu mavi büyük bir sekizgen, içte kırmızı üzerine mavi, dışta sarı üzerine kahverengi olarak köşeli 'S' ler de iki çerçeveye alınmıştır, aralarında beyaz benekli kırmızı şeritler vardır.

Sekizgenin ortasında haç biçiminde beyaz iri bir motifin ortasına kırmızı, kollarına mavi sekiz köşeli yıldızlar, kolları arasına, boşluklara da mor ve kırmızı renkte çok stilize birer kuş figürü yerleştirilmiştir. Bunları iki taraftan çeviren, sivri kancalı

motif çok stilize ve başları ters yöne çevrili birer ejder figürüdür. Bunlar orta motifi altıgen biçiminde çevreliyor. Halının köşelerinde koyu mavi ve kancalı birer üçgen dolgu vardır³⁶⁵.



Şekil 120-121: 15. Yüzyıl Hayvan Figürlü Halı Motif Çizimleri.

Çizim İlker Öztürk.

Ejder-hayat ağacı kompozisyonlarına madeni eserler dışında halılarda, kilimlerde sıklıkla rastlanmaktadır. En önemli örneklerden biri, İstanbul Vakıflar Halı Müzesindeki Divriği Ulu Camii'nden getirilmiş olan ejderli halıdır³⁶⁶. Hayat ağacı

³⁶⁵ Oktay Aslanapa, **Türk Halı Sanatının Bin Yılı**, (İstanbul: Eren yayınları, 1982), s.52.

³⁶⁶ Sadi Bayram, "Vakıflar Genel Müdürlüğü Halı Müzesinde Bulunan Hayvan Figürlü Halılarda Ejder-Kaplumbağa-Akrep-Kertenkele Figürü", **Türk Soylu Halklarının Halı Kilim ve Cicim Sanatı Uluslararası Bilgi Şöleni Bildirileri**, (Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, 1996), s.60-68.

etrafında ejder ile birlikte küçük kertenkele motifleri de yer almaktadır Hayat ağacı ejder sahnelerinin el yazma eser ve albümlerin minyatürlerinde, seramiklerde de ele alındığı bilinmektedir³⁶⁷.

Dokumanın zemininde sarı rengin olması tasavvuf kültüründe rengin anlamı ile bağlı olabilir. Renk kelimesi için çeşitli manalar verilmiştir. Kelimenin tasavvufi anlamı şöyledir: “Beşeri bağlar, ilişkiler ve âdetler (kuyut, taallukkat, rüsûm). Tasavvufta renk ve renksizlik deyimleri çok kullanılır. Ünlü mutasavvıf Hâtem Asam ölümün türlerini renklerle ifade etmişti. Halvetî’lerde nefsin emmâre, levvâme, mülhime, mutmainne, râziye, merziye ve kâmile hallerine sırasıyla şu renklerle tekabül eder: Ezrak, asfer, ahmer, esved, ahdar, ebyaz, bilâ-levn (mavi, sarı, kırmızı, kara, yeşil, ak, renksizlik). Bu yedi renk yedi nurun rengidir. Nakşibendî’lere göre de zikirle meşgul olan sâlikin kalbinde sırayla kırmızı, sarı, beyaz, yeşil ve mavi renkte nurlar zuhur eder. Yek-reng denilen, kâfir beççe ve kûh-ı kâf gibi deyimlerle anlatılan renksizlik veya tek renklilik ise vahdet âleminden ibarettir. Özellikle vahdet-i vücudçu mutasavvıflar dinler arasındaki farkların bir renksizlik (bî-reng) olduğunu söyler, bu yüzden hepsine bir gözle bakarlar³⁶⁸.

Haririzâde’ye göre, “nefs-i emmârenin rengi mavi iken, levvâmeninki sarı, mülhimeninki kırmızı, râziyyeninki yeşil, marziyyeninki beyaz, kâmilininki ise “bilâ-levn”, yani “renksizliktir.”, “kalb latifesi sarı, rûh kırmızı, sır siyah, hâfî beyaz, âhfâ yeşildir. Bunlar “emr âlemi”ndendir. Ayrıca halk âlemine ait olan nefis-i nâtika için gri, cesed için turuncu renkler söz konusudur. Bu bilgiler kapsamında dokumanın renklerini analiz ettiğimizde zemin renginin sarı olması her ne kadar boyarmadde kaynakları ile ilgili olsa bile insanın kendi nefsinin ilk aşamasındaki mücadele olmalıdır.

Renklerin bu yönlerdeki kullanımına kutsal kitaplarda da rastlamak mümkündür: İlbaharın rengi yeşil, cennet tasvirlerinde güzelliğin, gençliğin, tazeliğin, rahatın ve özde devingen bir renk olarak benzer bir biçimde eylem rengidir³⁶⁹.

³⁶⁷ Nilgün Çevrimli, Değişik İşlevli Bir Grup Madeni Eser Örnekleri Üzerinde Görülen Ejder Figürleri Hakkında Bir Değerlendirme, (Ankara: Vakıflar Dergisi, S:37, 2012), s.55.

³⁶⁸ Mahmut Kaplan, Esrâr Dede Divanı’nda Renkler, (Ankara: *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, S:8, 2013), S.1794.

³⁶⁹ Abdullah Eren, Bâkî Divanı’nda Kırmızı Renk, (Erzurum: Ankara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi S: 37, 2008), s.33.

4.1.5. Hayvan Figürlü Anadolu Türk Halısı

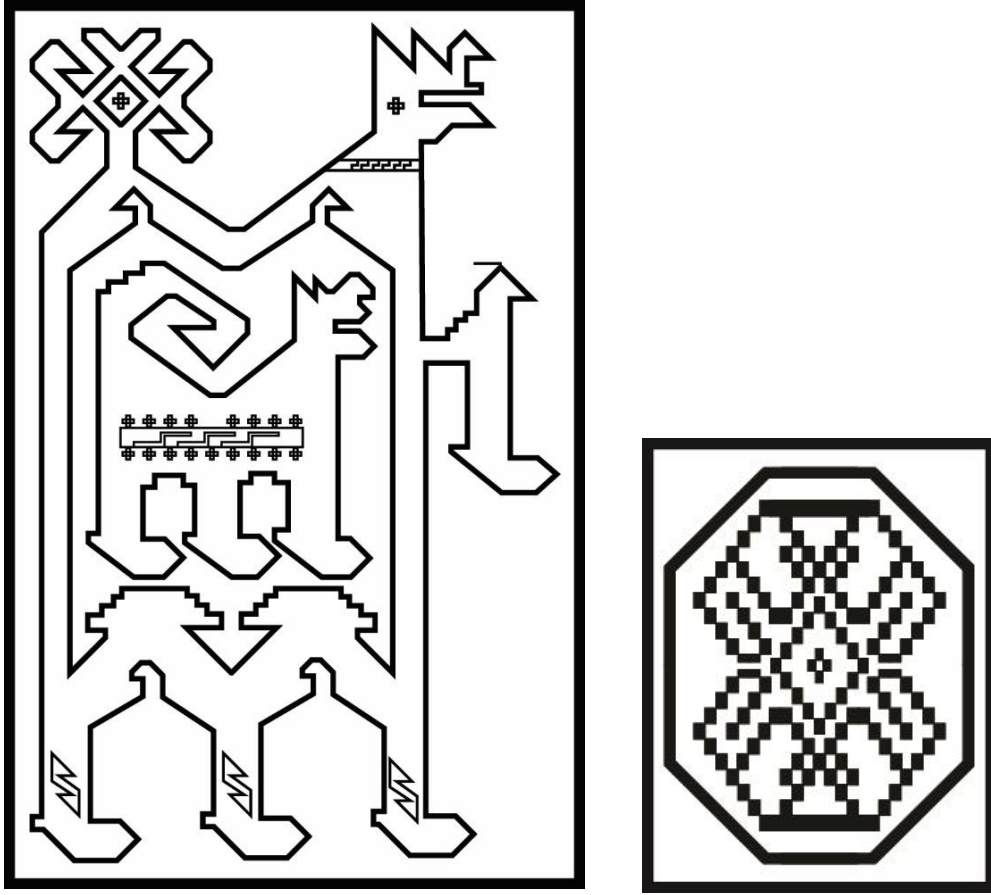


Şekil 122-123: Hayvan Figürlü Halı ve Alan Yüzey Plan Çizimi.

Çizim İlker Öztürk.

Halının biçim analizi yapılacak olursa: Altta ve üstte kırmızı, mavi ve sarı dolgulu küçük sekizgenlerin iki tarafında çok stilize olarak bir ağacın iki yanında birer kuş figürü, sarı, yeşil, mor ve mavi renklere sahiptir. Diğer boşluklara çeşitli renkte dolgulu küçük baklavalılar ve yıldızlar serpiştirilmiştir.

Fustat' ta bulunan üçüncü hayvan halısında ortalarında sekiz köşeli yıldızlar bulunan iki çeşit uzun altıgenler arasına kuvvetle üsluplanmış dört ayaklı hayvan figürleri her sırada karşılıklı çiftler halinde sıralanmıştır. Bu halıda diğer iki Fustat parçasından farklı olarak geometrik bölümlerle ayrılmışsa da, figürler bunların içinde değil aralarında ve dışında yer almıştır. Bu halı diğer iki parçadan daha eski olup XV. yy. başına mal edilir.



Şekil 124-125: Hayvan Figürlü Halının Motif Detayları

Çizim İlker Öztürk.

Eski hayvan figürlü halı 173*310 cm ölçülerinde ve Kirchheim koleksiyonunda yer alan bir halıdır.

Türk Halı sanatında ilk kez Oktay Aslanapa tarafından belirlenen Çağan, Eskenazi ve İnsan yüzlü hayvan halılar değerlendirilerek hayvan figürlerinin karşılaştırılması ele alınmıştır. Özellikle de bu halılarda görülen hayvan figürleri ile Lamalar arasında bağlantı kurulması dikkat çekicidir. Avrupa resminde Türk halılarının görünmesi XIV.yy'da İtalyan ressamlarla başlar ve eski hayvanlı halılar adı ile tanınır. Bunlar XV. yy. ortalarında, tahminen 1450'lere kadar devam eder³⁷⁰. Tibet Budist manastırlarından gelerek dünya müzeleri ve özel koleksiyonlarca astronomik fiyatlarla satın alınan bu halılarda çok garip, esrarengiz desenli "hayvan içinde

³⁷⁰ John Mills, "Turkish Carpets in the Painting of Western Europe", Turkish Carpets from the 13th-18th Centuries, (İstanbul: 1996).

http://www.turkelhalilari.gov.tr/makaleler.php?language=tur&icerik=turk_hali_sanati_yeni_kesif1

hayvan" diyebileceğimiz figürler yanında, bir tanesinde ileri derecede stilize insan yüzleri görülmektedir. Bunlardan Kirchheim Koleksiyonu'nda bulunan halının deseni tamamlanmamış hali ile yalnız Siena ekolünün Londra National Galeri'deki XV. yy. başlarından kalan Meryem'in evlenmesi tablosundan tanınıyordu.

Heinrich Kirchheim'in iyi durumda korunmuş bu halıyı satın aldığı zaman, söylendiğine göre Çinli mühendisler Tibet'te Lhasa da Potala Sarayı'nda bodrumu temizlerken eski eşyalar ve döküntülerle birlikte bu önemli parça halıyı da kamyonu yükleyip Lhasa Nehri'ne boşaltmışlardı. Bu halı üstten eksik olup, aslında aynı örneğin tamamında tekrarlandığı görülebilir. Fakat, örneğin kaç defa tekrarlandığı anlaşılamaz. Kûfi bordur çok belirli ancak okunamaz bir hâl almıştır. Esas figür uzun bir dikdörtgen biçiminde iç içe iki hayvan gösteriyor. Kırmızı zemin üzerine lâcivert renkte büyük hayvan dört ayaklı olup, başı sağa dönük, kuyruğu da kanca biçiminde kıvrılmaktadır. Karın boşluğuna sarı zemine kırmızı olarak üç ayaklı küçük hayvan yerleştirilmiştir. Aynı yöne bakan hayvan çengel kuyruklu olup, ağzından baklava sıralıyla uzanan zinciri Poseidon'un asası ile sonuçlanmaktadır. Halının üzerinde tekrarlandığı anlaşılan büyük hayvanın dört ayağı bellidir, üstü yoktur. Halının sağ taran eksik olduğundan örneğin Çağan Halısı'ndaki gibi karşılıklı tekrarlanmış olması düşünülebilir³⁷¹.

1990'da bu halılardan biri New York Metropolitan Müzesi'nce satın alındığı zaman bu Tibet halıları grubunun keşfi ilk defa duyulmuştu. Bu halı Nepal'de Fred Çağan tarafından satın alınmıştı. Kendisi burada yerli halı sanatının yeniden canlanması için büyük gayret göstermiş, Nepal halkı ve sanatı için derin sevgi besleyen biriydi. Bu halının Tibet'te Çinlilerce tahrip edilen bir Budist manastırından geldiği bildirilir. Çağan Halısı'nda iki çift büyük lacivert hayvan figürü karşılıklı olarak yer almış olup, kırmızı zemin üzerinde fildişi renk "S" dolgulu dikdörtgen bordur ile çevrilidir. Bu çeşit bordur Marby halısının iç bordüründe ve bazı erken Konya halılarında görülür. İçteki hayvanın kuyruğu bir çengelle sonuçlanıyor, dıştaki büyük hayvanın kuyruğu ise, karşılıklı çift kancalı tepelikli, âdeta stilize bir ağacı andırıyor. Hayvanların üç bacağı yere basıyor, ve dizlerine küçük bir kuş oturmuştur. Teknik analizi bu halıyı XIII. yy.'ın son çeyreğine göre tarihlendirmektedir³⁷².

³⁷¹ http://www.turkelhalilari.gov.tr/makaleler.php?language=tur&icerik=turk_hali_sanati_yeni_kesif1

³⁷² Oktay Aslanapa, **Türk Halı Sanatının Bin Yılı**, (İstanbul: Eren Yayınları, 1987), s.24.

http://www.turkelhalilari.gov.tr/makaleler.php?language=tur&icerik=turk_hali_sanati_yeni_kesif1

4.1.6. Hayvan Figürlü Anadolu Türk Halısı

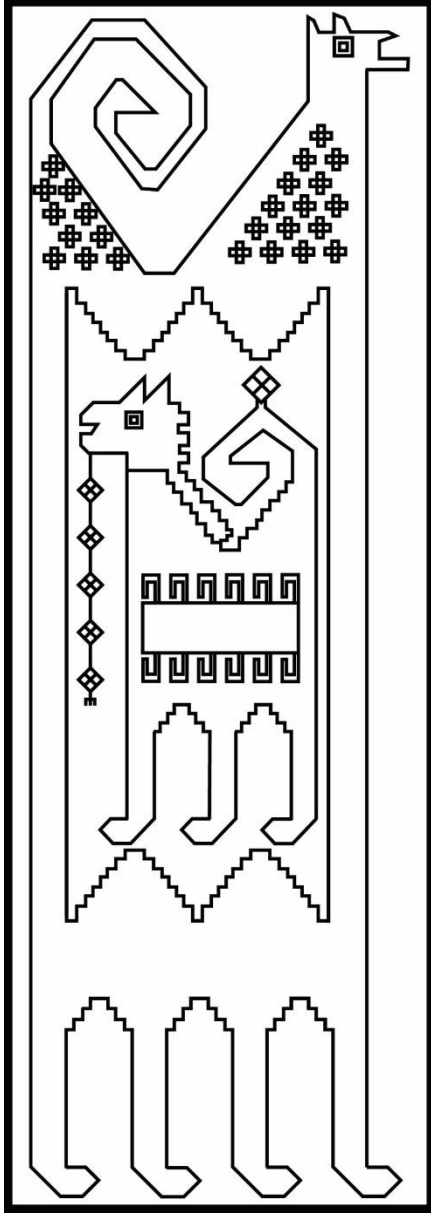


Şekil 126-127: Hayvan Figürlü Halı ve Alan Yüzey Plan Çizimi.

Çizim İlker Öztürk.

Bunlardan Çehre Halısı diğerlerinden farklı bir örnek gösterir. Burada birbiri üzerine iki yaratık, alt yanda hemen tam desen, üstte ise bunun bir parçası karşı yöne bakar şekildedir. Arka plandaki koyu mavi yaratığın dört ince bacağı var. Burada en ilgi çeken taraf fildişi zeminde insan yüzüne veya belki kedi cinsine benzer şekillerdir. Bunların uzun kaşları, yuvarlak gözleri, ince çizgili burunları ve kırmızı çeneleri, baştan omuzlara kadar uzanan saçları veya pençeleri var. Ön planda açık mavi renkte yaratıklar daha soyut bir çeşit kübik görünüş alıyor. İlk bakışta bu yaratık ikiye bölünmüş olup, bir bölümün iki bacağı var, üçüncü bacak belki yukarı kalkık, büyük kuyruk karşılıklı iki dirsek kancaya benzer biçimde şekillenmiş. Diğer bölüm baş, ense ve ön bacadan ibaret kalıyor. Ön plandaki hayvanın başı arka plandaki hayvanın başına benzer. Başa bitişen bacağın arkasında, çok renkli üçgenlerden

uçları küçük baklava örnekleri ile sonuçlanan ince saplar uzanıyor. Arka plandaki lacivert hayvanın belinde halının alt tarafında dört tane iki başlı kuşa benzer tarak yaratık görülüyor. Böyle tarak yaratıkların IV. binden Susa keramiklerinde bulunduğu Michael Franses daha önce işaret etmişti. Halının üst bölümünde, arka plandaki hayvanın karnında karşılıklı birbirine bakan bir çift tek başlı tarak yaratık kırmızı renkle belirlenmiştir³⁷³.



Şekil 128: Hayvan Figürlü Halı Motif Detayı.

Çizim İlker Öztürk.

³⁷³ Oktay Aslanapa, **Türk Halı Sanatının Bin Yılı**, (İstanbul: Eren Yayınları, 1987), s.104.

4.1.7. Hayvan Figürlü Anadolu Türk Halısı



Şekil 129-130: Hayvan Figürlü Halı ve Alan Yüzey Plan Çizimi.

Çizim İlker Öztürk.

Cami için yapıldığından figürsüz olan eski Konya halıları yanında Budist halıları sipariş olarak gönderilen örnekler göre bu garip yaratıklar kompozisyonu ile hazırlanmış olmalıdır. Sipariş olmadan bu halıların Anadolu'da yapıp Tibet'e gönderilmesi düşünülemez. Doğu ile ilgili diğer bağlantı Budizm ülkesi Seylan'ı işaret etmektedir. Beyşehir Selçuklu halısında iki taraftan çift kancalı geometrik baklava motifi Londra Picadilly Circus'ta Seylan Çay Evi (Ceylon Tea Center)'nin dört köşeli çay kutularında amblem olarak kullanılmıştır. Doğduğu ülke Hindistan'da

kaybolan Budizm, Seylan'da yaşamaktadır. Bunun Budist bir sembol olarak Anadolu'ya gelmesi ihtimali olabilir. Aynı kutunun bir yüzünde de üç ayağı yerde, bir ayağı kalkık ve kılıç tutar şekilde vücudu benekli, kuyruğu kanca biçiminde kıvrılmış bir aslan figürü görülüyor³⁷⁴. Doğu Türkistan'da Uygur Türklerinin Budist oldukları ve böylece Budizm kültürü ile bağlantıları Tibet ve Seylan gibi Budist ülkelere işaret edebilir.³ Aslında daha 10 Şubat 1074'de tamamlanan eseri Divan-ü Lûgat-it-Türk'de Kaşgarlı Mahmut Oğuz Türkçesi kullanmıştır. Kaşgarlı, burada Çin ve Yukarı Çinlilerin ayrı dilleri olmakla beraber Türkçe'yi de iyi konuştuklarını, Tibet ve Hotanlıların aynı bir dil ve yazılan olduğu halde Türkçe'yi iyi konuştuklarını açıkça belirtir. O zamanki Türkçe'nin bugünkü İngilizce gibi Orta ve Doğu Asya'da anlaşma dili olduğu görülür. Türklerle bu kadar eski yakınlığı olan Tibet Budistleri'nin Anadolu Selçuklu başkenti Konya'ya şöhretini bildikleri halılan kendi örneklerini göndererek sipariş vermeleri düşünülebilir³⁷⁵.

Bordür özelliklerine bakıldığında bu halıların Anadolu Selçuklu halı geleneğini ile Hayvan figürlü halılar arasında bir geçiş olduğu düşünülebilir. O dönemde Anadolu Türk halılarının batılı asiller tarafından siparişle talep edilmesinin yanında halıların Nepal'deki Budis tapınakları içinde dokunmuş olabileme ihtimalleri vardır.

Halının renkleri analiz edildiğinde bunların özellikle içteki hayvan figürünün zemininin sarı olması ve iç zeminde kırmızı tercih edilmesi yine o dönemdeki tasavvuf kültürünün yaşam tarzına yansısı şeklinde değerlendirilebilir.

³⁷⁴ http://www.turkelhalilari.gov.tr/makaleler.php?language=tur&icerik=turk_hali_sanati_yeni_kesif3

³⁷⁵ Oktay Aslanapa, **Türk Halı Sanatının Bin Yılı**, (İstanbul: Eren Yayınları, 1987), s.104.

4.1.8. Hayvan Figürlü Anadolu Türk Halısı

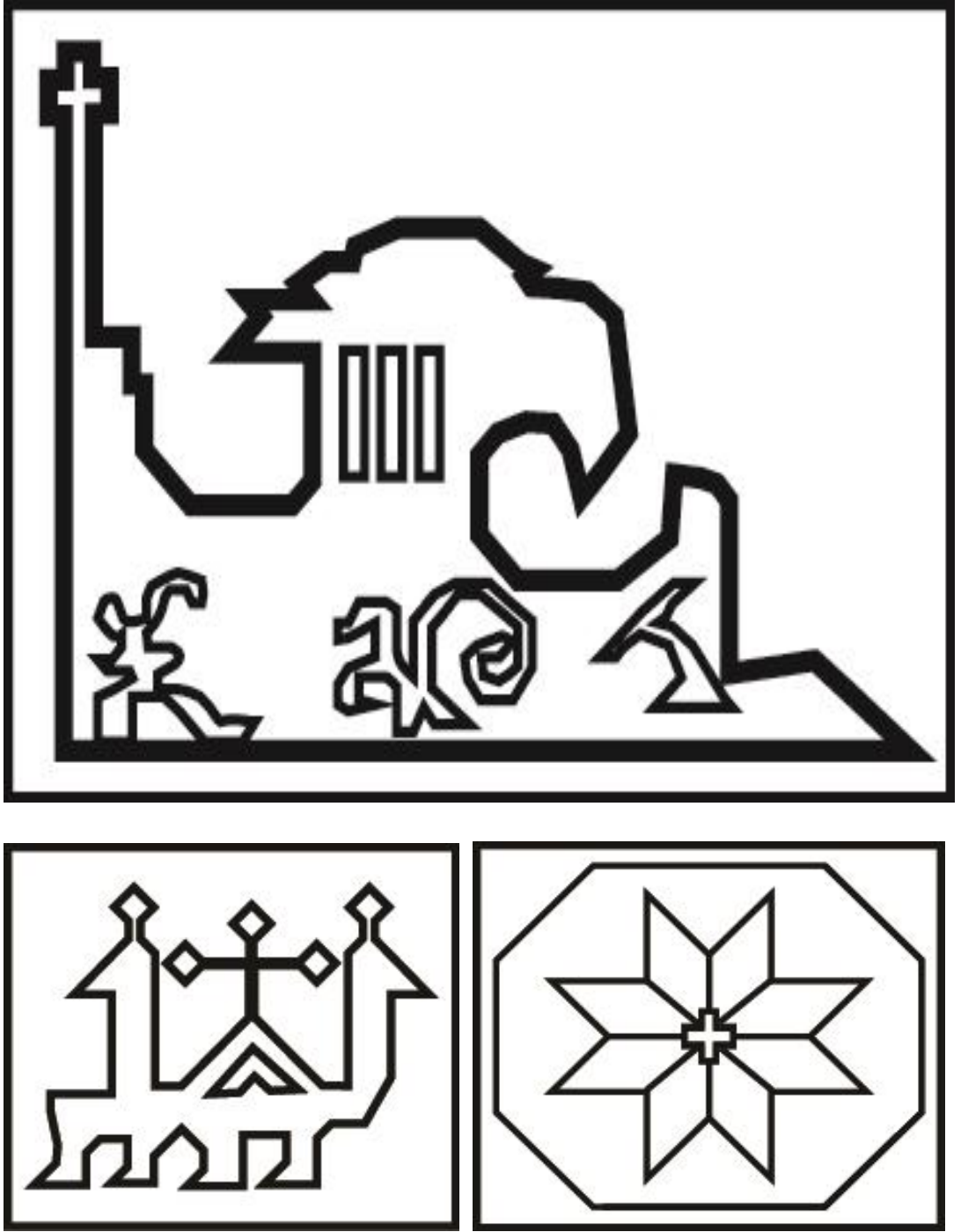


Şekil 131-132: 15. Yüzyıl Hayvan Figürlü Halı ve Alan Yüzey Plan Çizimi.

Çizim İlker Öztürk.

Bu halı Carlo Crivelli' nin şimdi Frankfurt Kunstinstitut'da bulunan 1482 tarihli tepşir tablosunda korkuluk kenarından sarkmış olarak görülür. Bunda sekizgen yıldız dolgulu büyük altıgenler arasında sıralanma halinde bir kompozisyon esastır. Crivelli'nin 1486 tarihli diğer bir tablosunda Londra'da National Gallery' de, aynı halı tasviri görülür. Budapeşte dekoratif sanatlar müzesinde (İparmüveszeti Muzeum) 15. yüzyıl sonlarından kalma orijinal bir Crivelli halısının yarısı bulunmaktadır. Bu nadir parça Marby veya Ming halısı gibi, fakat geometrik sahalara ayrılmamış, iki bölümde on altı köşeli çok iri yıldız motif, sarı zemin üzerinde iki defa tekrarlanmaktadır. Yıldızın altıgen biçimindeki boşlukları ilk hayvan halılarında görülen kuşlar ve üsluplanmış dekoratif dört ayaklı hayvanlardan ibaret figürlerle dolgulanmıştır. Lacivert zemin üzerine sarı ve kırmızı meşe yapraklarından üsluplanmış bordur,

bun'dan sonra büyük (III. tip) örnekli Holbein halılarında ve son devir Bergama halılarında devam eder³⁷⁶.



Şekil 133-134-135: 15. Yüzyıl Hayvan Figürlü Halı Motifleri, Ejder, Anka ve Yıldız.

Çizim İlker Öztürk.

³⁷⁶ Oktay Aslanapa, **Türk Halı Sanatının Bin Yılı**, (İstanbul: Eren Yayınları, 1987), s.95.

Bu halıda kuş ve hayvan figürleri'nin üsluplanması ve diğer bazı detaylar, Crivelli'nin Londra ve Frankfurt'ta bulunan tablolarında resmedilen aynı tip halılara göre daha sonraki gelişmeye işaret edip, yüzyılın sonuna konulabilir. Carlo Crivelli'nin tablolarında çok görüldüğü için bu tip halılar onun adıyla Crivelli halıları olarak tanınmıştır. I. Milletlerarası Türk Halı Kongresinde Nejat Diyarbekirli, Sivrihisar' da bulduğu bu tip bir halı seccadeyi tanıtmıştır. Yalnız burada sarı yerine nar çiçeği kırmızısı bir zemin üzerine içinde hayvan figürleri ile tek Crivelli madalyonu görülmektedir. Burada bordur ve zemin köşe dolguları çok farklıdır. Madalyon kompozisyonu da biraz dağınıktır.

Stockholm Nurdiska Museet' de 15. veya 16. yüzyıldan kalma bir Norveç yastığında iş'leme olarak stilize Ejder ve Anka mücadelesi canlandırılmış olması, hayvan figürlü halıların bu kadar erken tarihlerde İskandinavya ülkelerinde tanınmış olduğunu göstermektedir. Norveç yastık yüzünde Anka (Phoenix) belirsiz hale gelmişse de ejder figürü açıkça görülmektedir³⁷⁷.

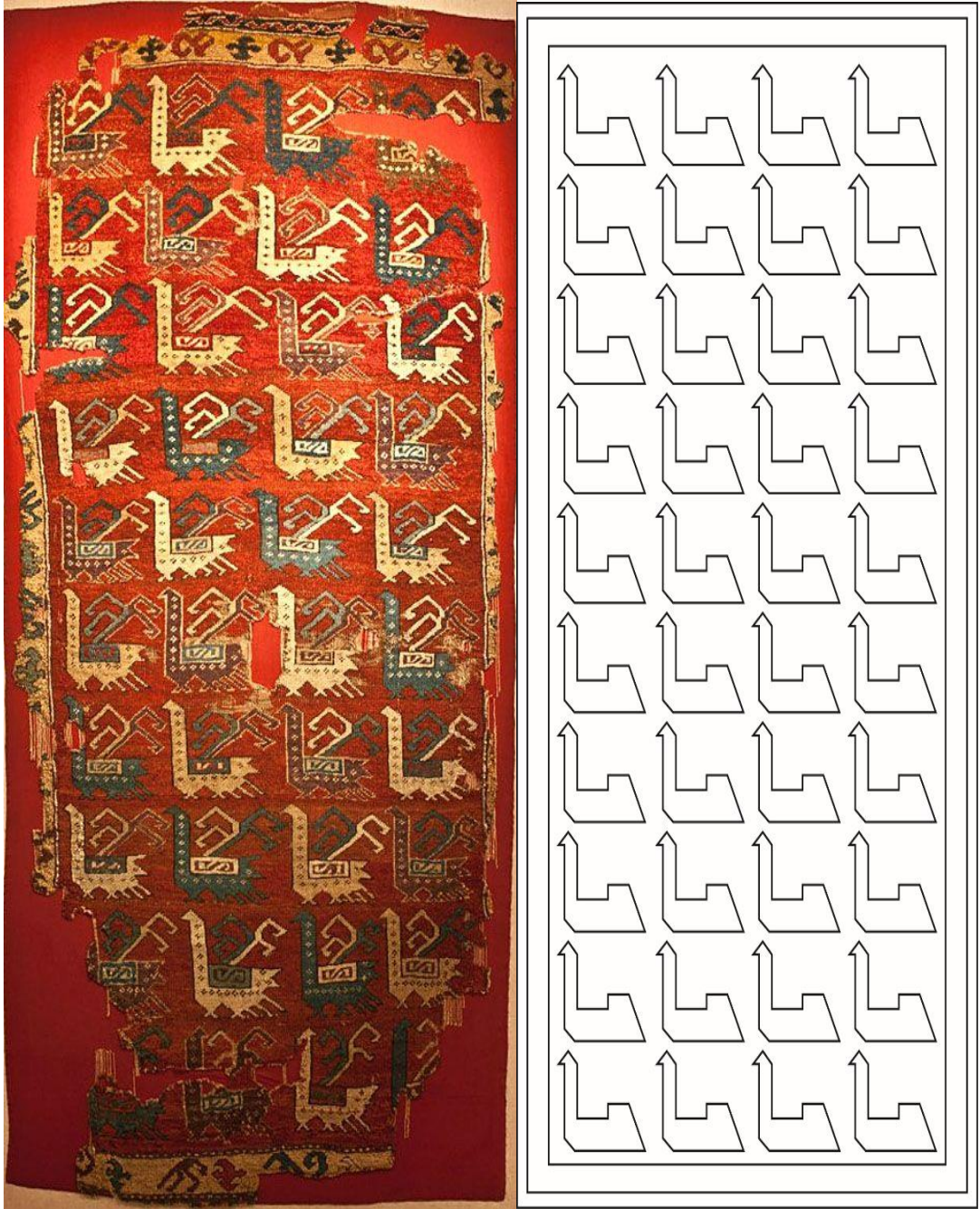
Sekizgenin ortasında haç biçiminde beyaz iri bir motifin ortasına kırmızı, kollarına mavi sekiz köşeli yıldızlar, kolları arasına, boşluklara da mor ve kırmızı renkte çok stilize birer kuş figürü yerleştirilmiştir. Bunları iki taraftan çeviren, sivri kancalı motif çok stilize ve başları ters yöne çevrili birer ejder figürüdür. Bunlar orta motifi altıgen biçiminde çevreliyor. Halının köşelerinde koyu mavi ve kancalı birer üçgen dolgu vardır.

Halı tasarım açısından değerlendirildiğinde önceki örneklerde karşılıklı mücadeleler varken veya yüzey bölümlere ayrılırken bu örnekte köşe göbek bir düzenlemeden oluşur. Bu Bergama halılarına geçiş süreci ile ilgili olmalıdır. Yıldızlar ve içerisinde yer alan anka motifleri insanın kendini keşfi süreci olarak düşünüldüğünde köşelerde bekleyen ejderler hep olacaktır³⁷⁸.

³⁷⁷ Oktay Aslanapa, **Türk Halı Sanatının Bin Yılı**, (İstanbul: Eren Yayınları, 1987), s.90.

³⁷⁸ Fahrettin Kayıpmaz İle Sözlü Görüşme, 11.04.2015.

4.1.9. Hayvan Figürlü Anadolu Türk Halısı



Şekil 136-137: 15. Yüzyıl Hayvan Figürlü Halı ve Alan Yüzey Plan Çizimi.

Çizim İlker Öztürk.

Halının biçim analizini yaptığımızda halının 15. Yüzyıla tarihlendirildiğini biliyoruz. Konya Mevlana Müzesinde yer alır ve Konya yöresi olarak adlandırılır. Müzede:

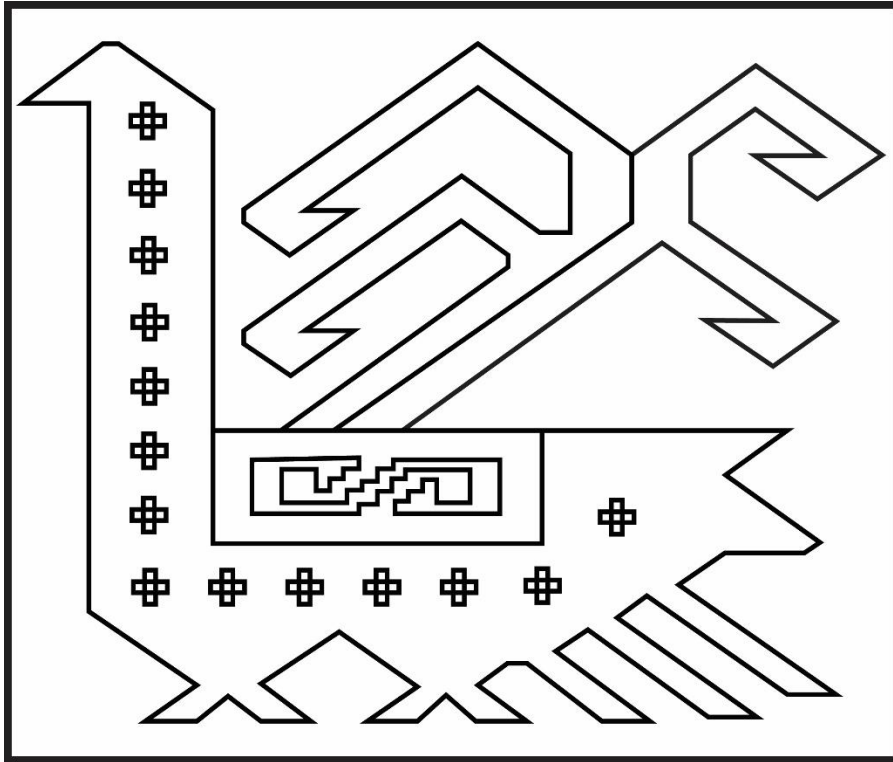
Envanter No: 841

Boyut: 108x215 cm

Kalitesi ise 23x35 dm'dir.

Kökeni Uzak Doğudan gelen ejderha motifi, havanın ve suyun hakimi olduğuna inanılan mitolojik bir yaratığı temsil etmektedir. Aynı zamanda, hayat ağacını da korumaktadır. Ejderha ve anka kuşu arasındaki döğüş, bereketli ilkbahar yağmurlarını simgelemek üzere kullanılmıştır. Yeryüzü ile cennetin ya da ana tanrıça ile tanrının kavuşması şeklindeki yaygın mitolojik temanın, sembolik anlatımıdır³⁷⁹.

Bu halılar başlangıçta Rönesans dönemi ressamlarının tablolarına bakılarak tayin edilmişler, daha sonra Anadolu'da yeni örneklerinin bulunmasıyla Beylikler Devri halıları hakkında bilgiler çoğalmış ve daha önce Selçuklu dönemine ait olduğu sanılan pek çok halının da XIV-XV. yüzyıldan kaldığı ortaya çıkmıştır. Ünlü örnekleri arasında bugün Konya Etnoğrafya Müzesi'nde bulunan horozlu halı diye tanınan halıdır³⁸⁰.

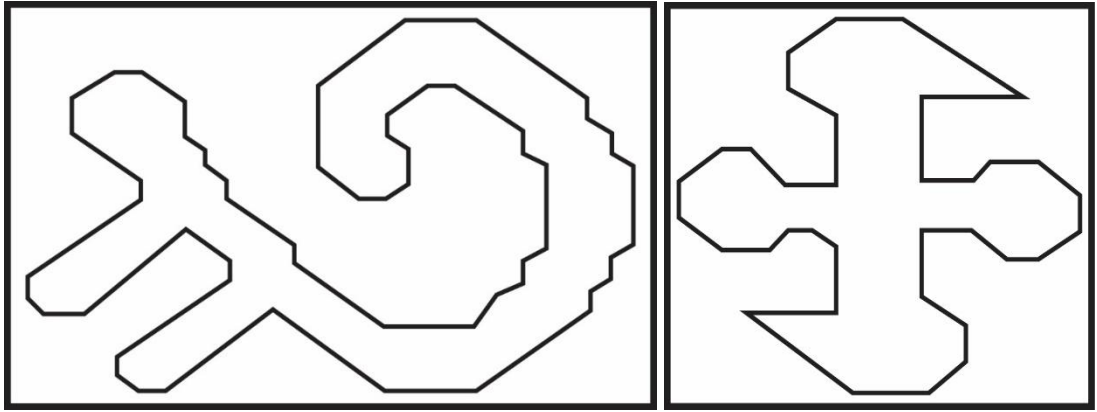
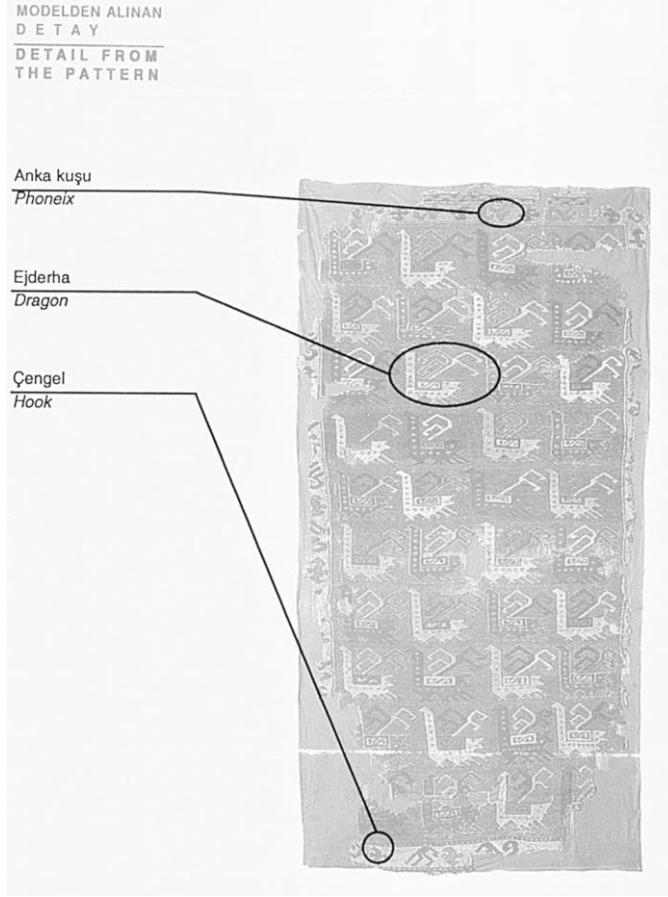


Şekil 138: Ejder Motifi

Çizim İlker Öztürk.

³⁷⁹ <http://www.turkelhalilari.gov.tr/halidetay.php?language=tur&kod=000160>

³⁸⁰ Bekir Deniz, Anadolu-Türk Halı Sanatının Kaynakları, (Sanat Tarihi Dergisi, S:XIV-1), s.84.



Şekil 139-140-141: Horozlu Halı Detay, Anka Kuşu ve Çengel Motifi.

Çizim İlker Öztürk. <http://www.turkelhalilari.gov.tr/halidetay.php?language=tur&kod=000160>

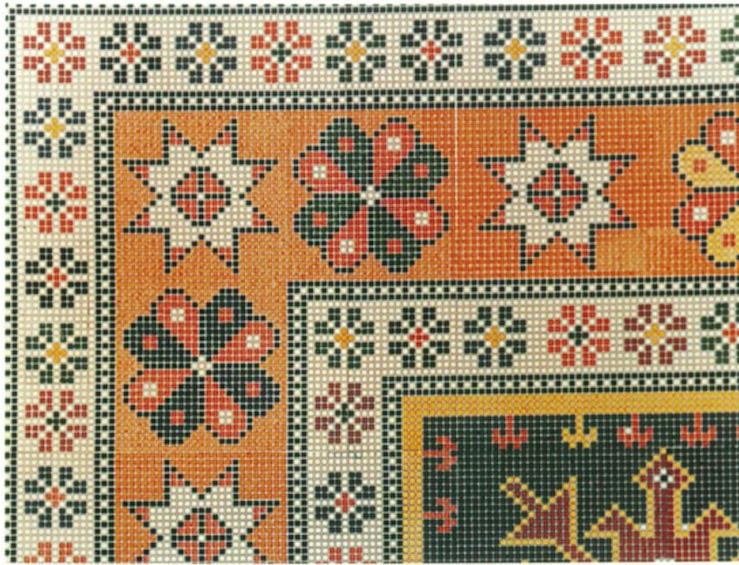
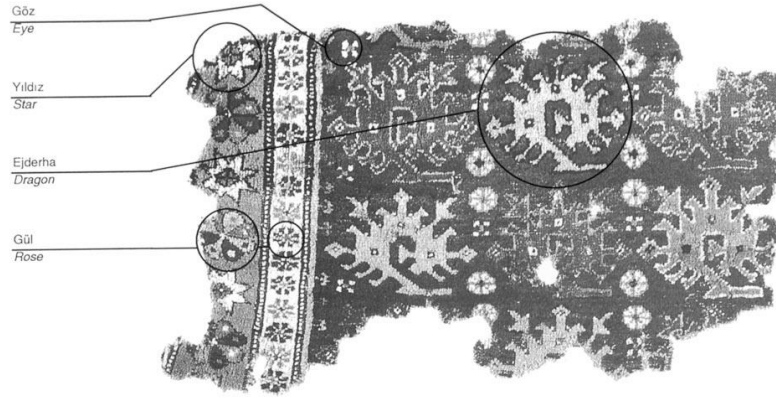
Bu halı halılardan farklı olarak ejder motiflerinin raportlar halinde sıralandığı bir örnektir. Aslında her bir ejder insanın içindeki kötü duygulardan birini temsil eder. Renklerin sarı ve mavi olarak tekrar etmesi nefsi mücadelenin devamlılığını anlatır. Ana tanrıça ve yeryüzünün kavuşması şeklinde mitolojik olarak yorumlansa bile mesele insanın kendi nefsi ile yaşadığı süreçtir.

4.1.10. Hayvan Figürlü Anadolu Türk Halısı



Şekil 142: 15.Yüzyıl Batı Anadolu Halısı.

Türk ve İslam eserleri müzesinde yer alan halı 1036 envanter numarası ile Batı Anadolu olarak adlandırılmıştır. 30*30 Kalitede ve 70*100 cm ölçülerindedir. Halının biçimsel analizi yapıldığında Kökeni Uzak Doğudan gelen ejderha motifi, havanın ve suyun hakimi olduğuna inanılan mitolojik bir yaratığı temsil etmektedir. Ejderha aynı zamanda, hayat ağacını da korumaktadır.



Şekil 143-144-145: 15.Yüzyıl Batı Anadolu Halısı Karelenmiş Örneği.

<http://www.turkelhalilari.gov.tr/halidetay.php?language=tur&kod=000090>

4.1.11. Hayvan Figürlü Anadolu Türk Halısı



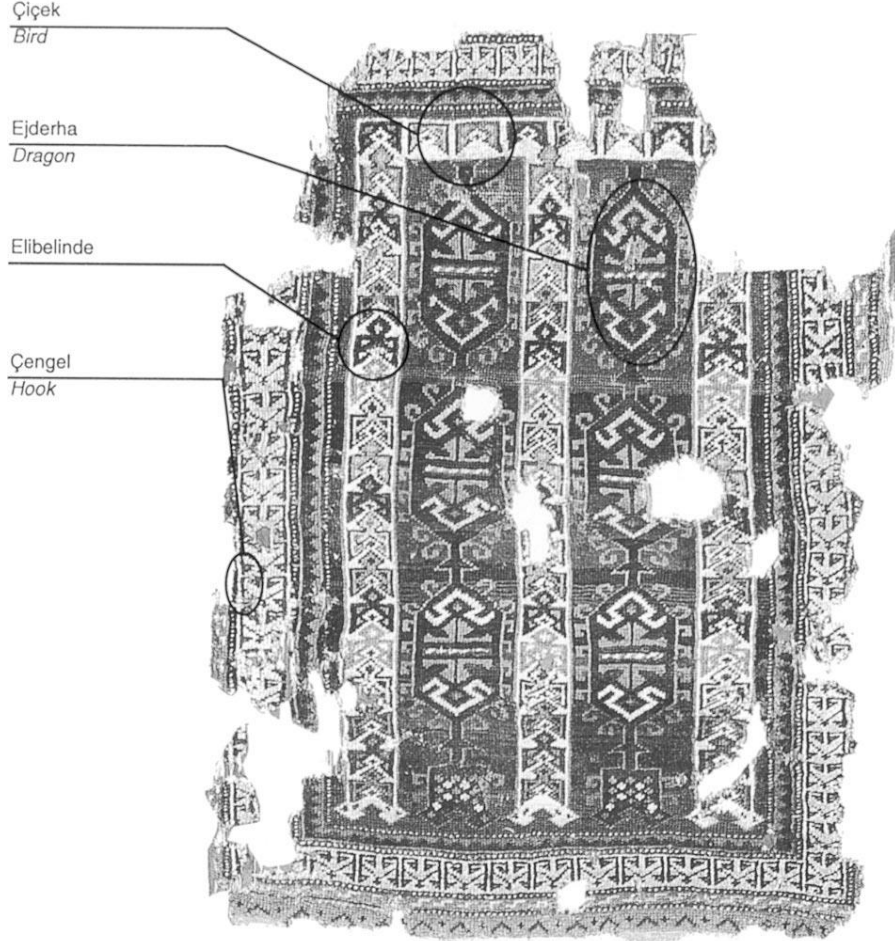
Şekil 146: 15.Yüzyıl Konya Hayvan Figürlü Halı.

<http://www.turkelhalilari.gov.tr/halidetay.php?language=tur&kod=000095>

Halının biçim analizini yaptığımızda kaynaklarda 15. Yüzyıla tarihlendirilir ve Konya olarak betimlenir. 25*31 kalitede ve 84*119 cm ölçülerindedir. İstanbul Türk ve İslam Eserleri Müzesinde 299 envanter numarası ile kayıtlıdır. Halıda yer alan ejderha motifleri, bir hayat ağacı oluşturmak üzere düzenlenmiştir. Yaşamı simgeleyen kuş motifleri, ağaç motiflerinin üzerinde yer almaktadır. Elibelinde

motifi, doğurganlığı sembolize etmektedir. Çengeller, nazara karşı kullanılmıştır. Bordürler ise, Kufi yazısına benzeyen figürlerle süslenmiştir³⁸¹.

MODELDEN ALINAN
D E T A Y
DETAIL FROM
THE PATTERN



Şekil 147: 15.Yüzyıl Konya Hayvan Figürlü Halı.

Ejder motiflerinin etrafında yer alan çengel motifleri insanın iyilik ve kötülükle mücadelesinde kendisine karşı yapılan müdahalelerdir şeklinde değerlendirilebilir. Halı Anadolu Selçuklu halılarının bordür olarak gelişmiş bir örneğidir. Kufi yazı geçmeleri insanın yaratıcı ile olan bağlarını dile getirmesi açısından önemlidir³⁸².

³⁸¹ <http://www.turkelhalilari.gov.tr/halidetay.php?language=tur&kod=000095>

³⁸² Fahrettin Kayıpmaz İle Sözlü Görüşme, 11.04.2015



Şekil 148: 15.Yüzyıl Konya Hayvan Figürlü Halının Karelenmiş Örneği.

<http://www.turkelhalilari.gov.tr/halidetay.php?language=tur&kod=000095>

Renkler analiz edildiğinde kırmızı, mavi ve sarı ağırlıklı olduğu görülecektir. Bu o dönem Konya ve çevresinin boyarmadde kaynakları ile bağlantılı olabileceği gibi tasavvuf kültürünün dönem sanatçılarının üzerindeki etkiler ile bağlantı kurulmalıdır. Kırmızı gülde güzellik, nezaket ve neşenin, şarapta akli baştan alıcılığın simgesidir ve bu yönleriyle sevgiliye yansır. Ateşte hararet, yakıcılık ve şevkin; kanda bela, dert, çile, sadakat ve kendini feda etmenin simgesi olarak da aşığın ve aşkın anlatımında kullanılmıştır³⁸³.

³⁸³ Abdullah Eren, Bâkî Divanı'nda Kırmızı Renk, (Erzurum: Ankara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi S: 37, 2008), s.67.

SONUÇ

Bir toplumun sanatını araştırıp değerlendiren onu sadece bir yönüyle değerlendirmek bizi çoğu zaman yanlış değerlendirmelere götürebilir. Türk sanatının değerlendirilmesi için Orta Asya Türk Sanatını, göç güzergâhındaki İran sanatı ile etkileşimini, Anadolu’da ki önceden var olan kültürlerin sanatlarını ve İslam kültürünün değerlendirilmesi ile doğru sonuçlara varılabileceğini düşünebiliriz³⁸⁴.

Sanatın varlık nedeni *tahayyül*, Çünkü insan hayal edebildiği için sanat vardır. İlginç olansa, aklettiği için olmamasıdır. Tıpkı gerçeklik gibi, aklın da sınırları vardır. Bilimin de. Oysa tahayyülün sınırları yoktur. İster istemez sanatın da.

Sınırlarının olmaması elbette sorumsuzluğundan, keyfiliğinden, naifliğinden değil, bilakis ciddiyetinden, adanmışlığından, göklere doğru düşünmek suretiyle değil hissetmek suretiyle kanatlanmasındandır. Descartes’ın düşlerini aktarırken, “*Muhayyile, bilgeliğin tohumlarına çiçek açtırır*” der peder Baillet. Ne kadar haklı! Hep uçmak, gönlünce havalanmak ister muhayyile. Yaklaşabileceği bütün sınırları aşmak ve daha yukarıya, daha yukarıya yükselmek ister.

İnsanların, binlerce yıl önce, mağara duvarlarına çizdikleri, kültürün dinamikleri içerisinde oluşturulan, spiral şeklinden başlayıp mandalalara, Yin-Yang simgesinden sivastika’ya; kimi zaman güneşle, kimi zaman doğumla, yaşamla ve ölümle, kimi zaman tanrıyla ilişkilendirilen, ona göre anlamlandırılan simgeler, değişim ve dönüşümlere uğrayarak günümüz toplumlarında yaşamlarını sürdürmektedir. Böylece hem eş zamanlı, hem de artzamanlı bir etkileşimin nesnesi olmaktadır.

Sanat yapıtı, her zaman yeniden üretilebilir olagelmıştır. İnsanların yapmış oldukları, her zaman yine insanlarca yeniden yapılabilmiştir³⁸⁵. Bir toplumun ve çağın tüm sanat yapıtlarında ortak olan biçimlendirme, tasarım, ilke ve anlayışları bütünü olarak tanımlanan “stil”de (üslup), ortak bir karara varma söz konusudur. Bu karar,

³⁸⁴ Selçuk, Mülâyim, “Ulusal Kimlik Bağlamında Selçuklu Sanatı”, 20-22 Mayıs 1993 tarihlerinde III. Milli Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Semineri Konya, 1994, s.8.

³⁸⁵ Walter Benjamin, **Pasajlar**, (İstanbul: Yapı Kredi yayınları, 2015), s.25.

doğadaki biçimlerin şematikleştirilip yalınlaştırılması (üsluplaştırma) ile kazanılan ifade biçimleri için de geçerlidir.

Sanat ve düşünce birliği kavramında Platon ve Aristo, yalnız başına düşünenin(öz), biçimde (form'da) kendisini gösterdiğini belirtirler. Platon'un idea'ları hem öz, hem de biçim olarak nesnelere varlık verir

Şemaların oluşturulmasında gerekli olan geometrik hale getirme, sembolleşmeyi de beraber getirir. Şematik-çizgisel desen paralelinde gelişen bu semboller, tek tek kullanım alanı bulurlarken aynı zamanda da dekoratif özellikler kazanır ve bezeme motifleri olarak gelişim gösterirler. Sanatta her öz (içerik) biçimlerle açıklanır. Yapıtın simgeselliği, tek tek biçimlerin yapıtın derinliklerinde yer alan ana fikirle olan bağlantılarının çözümlenmesi ile saptanabilir. Vassily Kandinsky, bu çözümlemelerde, her kültür döneminde kendine özgü ve tekrarlanamaz bir sanatın yaratılmış olduğunu göz önüne alınması gerektiğini belirtir. O dönem için geçerli olan düşünce kalıplarının ve mantığının değişen zaman ve mekân boyutları içerisinde değerlendirilmesi yapılmalıdır³⁸⁶.

Günümüzde sanat gelenekle olan bağıını koparmış durumdadır. Bu süreç ise eseri “Kült” değerinden uzaklaştırıp sergileme değerine geçirmiştir. Yani orijinallliğini kaybetmiştir. Geleneksel sanat olarak bilinen alanlarda da durum farklı değildir. Geçmişte belgeleme, ihtiyaç için üretmenin yerini tıpkıbasım sayesinde seri üretim almıştır. Bu amaçsız ve geleneksiz üretim sonucunda eser gerçekliğini, orijinallliğini, biricikliğini ve aura'sını kaybetmiştir. Yönetim anlayışı vasıtası ile de belli dönemlerde bu hadise görmezden gelinmiş, belli dönemlerde de el üstünde tutulmuştur. Günümüzde akademinin yanı sıra yerel yönetimlerin ve usta-çırak usulünde çalışan sanatçılarla tam bir karmaşa oluşmuştur.

“Ya okuyup duracan, ya dokuyup duracan.” Deyişiyle ilim ve sanatı ne kadar içselleştirdiğimiz ortadadır. Hayata bir dokumanın üzerinde gözlerini açan ömrünü dokumanın üzerinde geçiren ve hayatının sonunda tabutuna bir dokuma örtülüp son yolculuğuna uğurlanan bir toplumda dokumanın önemi oldukça fazladır. Sözlü iletişimin yaygın olmadığı zamanlarda ise aile içi ve toplumda önemli bir iletişim aracı olmuştur. Sevdalar, acılar, istekler kullanılan motiflerle ve seçilen renklerle anlatılmaya çalışılmıştır. Türk toplumu konar-göçer yaşam tarzından dolayı yaşadığı

³⁸⁶ Walter Benjamin, **Pasajlar**, (İstanbul: Yapı Kredi yayınları, 2015), s.25.

coğrafi bölgeleri, inançlarını, alfabelerini, alışkanlıklarını ve sanatsal yaklaşımlarını değiştirmelerine rağmen “el dokumaları” kesintisiz olarak günümüze gelmiştir. Çünkü dokuma hayatın her safhasında vardır.

Dokumalar Türk toplum hayatını bütünleyen bir uğraş olarak görüldüğünde gerçek tarihsel anlamını kazanır. Değişik dönemlerde yapılan dokuma biçimleri, sergilediği renk dünyası ve zengin tasarımlarıyla çeşitli duyarlılıkları yansıtmışlardır. Bu duyarlılıkların Türk kültür tarihinin değişim süreci içinde farklı aşamalardan geçtiğini saptayabiliyoruz. Dokumalara sinmiş kültürel değerlerin içinde, uzun süreli değişimler, çeşitli eğilimler, beğeniler ve tatların yer aldığını görüyoruz. Bunlardan bir bölümü yenileriyle birlikte günümüz dokumalarında da yaşamayı sürdürüyorlar³⁸⁷.

Çağdaş toplumların birçoğunda geleneksel sanatlardan yararlanarak, yeni yorumlar ve sonuçlara ulaşma çabası görülmektedir. Modern sanat öncülerinin, geleneksel sanat anlayışına yöneldikleri ve bu kaynaklardan yenilikçi ve yaratıcı bir biçimde faydalandıkları bilinen bir gerçekliktir. Eski simgelerin anlatım dili arasındaki koşutluğun ortak özelliği olan karmaşık öğeleri basite indirgeme, sadeleştirme, sembolize etme gibi değerler, Çağdaş Sanatçıları bu tarz yaklaşıma yönlendirmiştir. Çağdaş Türk sanatçıların eserlerinde geleneksel Türk sanat örneklerinden halı, kilim, hat sanatı, minyatür ve eski simgelerle kesişen plastik ve estetik değerler bulmak mümkündür³⁸⁸.

Dokumalar teknik, yapısal ve sanatsal özellikleri barındıran bir felsefe ile tasarlanmış olan tekstil ürünleridir. Bu ürünler aynı zamanda yapılan toplumun tarihsel kimliğini taşırlar.

Kendi geleneksel biçimine ve kutsal dünyaya sadık kalmayan bütün toplumlarda simgelerin çöküşe uğraması kaçınılmazdır. Psikik yapıya yansıyan sadakatsizlik

³⁸⁷ Doğan Kuban, **Türk ve İslam Sanatı Üzerine Denemeler**, (İstanbul: Arkeoloji ve Sanat yayınları, 1995), s.252.

³⁸⁸ Meher Bayramoğlu, 20. Yüzyıl Türk Resim Sanatında Geleneksel Türk Sanat Örneklerinin Etkisi, Kalemîşi, Cilt 1, Sayı 2, s.37.

motifi mumyalaştırmıştır. Sorguladığımız motiflerden geriye bir gölge, bir yansıma, bir hayal kalmıştır. Bu kalan formlar ise bilinçaltımızdaki totemlerin hayaletleridir³⁸⁹.

Halı Kilim, seramik ve Mimari plastikte gözümüze takılan bir kısım formlar çok eski zamanlarda etkin görev yapmış fakat giderek eski anlamlarını kaybetmiş, şekiller olabilir. Biz bu tür formları bugün anlamsız buluruz. Bir başka deyişle artık anlamları unutulmuş, sadece şekil olarak tekrarlanma gelmiş formlarla yüz yüzeyiz.

Her sanat geleneğinin çeşitli duygu ve düşünceleri anlatmak için belli biçimleri, bir takım denemelerden sonra ulaştıkları bir takım kalıpları olmuştur. Bugün bütün dünyada klasik olarak bilinen sanat eserlerinin çoğunun bazı kalıplara, belli biçimlere az çok uyduğu görülmektedir. Bu yakınlık ister istemez, bunlar arasında bir ilgi kurulmasına, klasik değerlerle geleneksel biçim özelliklerinin birbirinden ayrı düşünülmez hale gelmesine yol açıyor. Yahya Kemal'in eserlerini ve estetik görüşlerini doğru yorumlayan en iyi öğrencisi Ahmet Hamdi Tanpınar'ın ifadesiyle, «değişerek devam etmek, devam ederek değişmek» şeklinde özetlenebilen dinamik gelenek anlayışı son derece önemlidir. Her zaman bazı sosyal ve kültürel temellere bağlı motiflerle oluşan gelenekten faydalanmak isterken, onu oluşturan değerleri gözden uzak tutmamalı.

Türk El Dokumalarının değerini arttıran en önemli özelliği onun tasarımıdır. Tasarımında kullanılan motifler ise bir dokumanın temel taşlarıdır. Geçmişte hiçbir estetik eğitim almayan insanımızın yaptığı dokumalar bugün dünya müzelerinde ve koleksiyonlarda yer alırken günümüzde bu örneklerin kopyalarını bile yapamıyoruz. Ticari kaygılarla yörelerde kimlik olmuş motiflerimiz birbirine karıştırılarak yeni tasarımlar yapıldığı iddia edilmektedir.

Türk dokumalarında ya az renk kullanılmış ya da bir rengin tonları kullanılmıştır. Bunun sebebi ise farklılık yakalama çabası veya teknik zorunluluktan kaynaklanabilir. Ayrıca renklerin elde edilmesinde kullanılan boyar madde kaynaklarının sınırlı olması ve belirli renklerin elde edilebilmesi az renk kullanılmasının bir sebebi olabilir. Rengin tonlaması ise estetik beğeni ile birlikte

³⁸⁹ Selçuk Mülâyim, "Tanımsız Figürlerin İkonografisi", **Türk Soylu Halkların Halı, Kilim ve Cicim Sanatı, Uluslararası Bilgi Şöleni Bildirileri**, (Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 1996), s.223.

boya kazanında rengin çeşitli sebeplerden dolayı farklı tonlarda elde edilmesinden kaynaklı olduğu söylenebilir.

Hayvan figürlü halıların renk özellikleri incelendiğinde zemin renklerinin sarı ve kırmızı olduğu sonraki renklerin ise mavi, yeşil, beyaz ve siyah renkler olduğu belirlenmiştir. Dokuma yapan kişilerin renk tercihleri incelendiğinde renk tercihleri olarak tasavvufun etkisinde kaldıkları söylenebilir.

Nefsin her aşamasının renk olarak bir karşılığı vardır. Sarı alt insan düzeyini, yeşil ise üst insan düzeyini simgelemektedir. Arada ise kırmızı, siyah ve beyaz renk vardır. İncelenen halılarda ise aynı renk tonlarının kullanılması göz önüne alındığında bu renk analizlerinde tasavvufun etkisinin çok fazla olduğu bu nedenle de bu halıların tasarımlarının büyük bir ihtimalle Konya'daki dergâhlarda dervişler tarafından yapılmış olduğu düşünülmektedir.

14-15. Yüzyıl Hayvan Figürlü Anadolu Türk Halılarının resimsel analizini yapıldığında çalışmalarda bu halıların diğer halılara göre renk, desen ve kalite olarak farklılık gösterdiği tespit edilmiştir. Moğol istilası ve istila sonrasında Konya'da Mevlana Celaleddin-i Rumi gibi tasavvuf büyüklerinin yaşadığı düşünüldüğünde bu halıların tasarımında tasavvuf büyüklerinin fikirlerinin de etkili olduğu bir ortamda tasarlanmış veya dokunmuş olduğu söylenebilir.

Dokunduğu dönemin sosyal yapısını anlatan bu halılar aynı zamanda estetik açıdan beğenildiği için o dönemde birçok Avrupalı ressamın tablolarında yer almıştır. Özellikle Avrupa'daki soylular ya Anadolu'ya geldiklerinde bu halılardan alarak ülkelerine götürmüşler ya da Anadolu'ya gelen kişilere sipariş vererek ülkelerine getirtmişlerdir. Ülkelerine getirttikleri veya göturdükleri bu halılara özen gösteren soylular bu halıları bazen masalarının üzerine bazen de duvar veya yer halısı olarak kullanmışlardır.

Günümüzde dokuyucu kadınların motiflere ve renklere verdikleri anlam ve adlar çok fazla önem taşımamaktadır. Dolayısıyla bu adlandırmaları bir başvuru kaynağı olarak ele almak olanaksızdır. Savaşlar, yıkımlar, kültürel çöküntüler, yer değiştirmeler, istila ya da farklı nedenlerden dolayı halı veya diğer dokumalardaki motiflerin zamanla anlamları unutulmuş veya bozulmuştur. Motifler kökeninden o kadar kopmuştur ki yeni adları ne kadar ilginç de olsa eskilere gönderme yapamamakta ve

bir benzetme olmaktan ileriye gidememektedir. Hayvan figürlü halılar olarak literatüre giren dokumalar daha sonraki dönemlerde tasarım ve renk özelliklerini de kaybetmişlerdir. Buradan hareketle dokumaların toplumların ekonomik, sosyolojik, coğrafik ve iklim özellikleri ile de bağlantılı olduğunu söyleyebiliriz.

Kendi döneminin sosyal ve siyasal özelliklerini yansıtan halılar kültürel bir değer taşırlar. Sanat yaşanan coğrafya ile direkt bağlantılıdır. Siena okulunda resmini yapan ressam ile Anadolu'da dokuma yapan Yörük kızı arasında sanatsal açıdan çok fazla bir fark yoktur. Çünkü L. Memmi, Sassetta, G. DiPaolo, ve S. diPietro gibi ressamlar Anadolu'da yaşayan bir Yörük kızı olsaydı sanatsal üretimi ne olabilirdi? Sorusun cevabı konuyu daha anlaşılır hale getirecektir.

Dokumaları bir sanat eseri düzeyine çıkaran unsur kullanılan malzeme ve teknikten çok kendine özgü bir anlatım dilinin olmasıdır. Şimdiye kadar yapılan araştırmalar incelendiğinde bunların sadece biçimsel analiz boyutunda kaldığı görülmektedir. Oysa sanat eserlerini özellikle dokuma eserlerini anlayabilmek için biçim analizinin yanında ikonografik ve ikonolojik analizlerin bilinmesi gereklidir.

Tarihe ışık tutan özellikle de dönemlerini anlatan ve dönemleri hakkında bilgi veren tüm sanat eserleri korunmalı veya koruma altına alınmalıdır. Her ülkenin sanat eseri kendi tarihi hakkında bilgi vermektedir. Bu nedenle dokumalardan mimari yapılara, resimlerden ikonlara kadar tüm sanat eserlerine ve tüm tarihi eserlere sahip çıkılmalı ve bu konuda tüm insanlar bilinçli hale getirilmelidir.

Günümüze kadar yapılan dokuma araştırmalarının şekil analizinin ötesine geçmediği tespit edilmiştir. Araştırmalarda malzeme tespitinin bile yeterince gerçekleştirilmediği görülebilir. Yörelere yeterince araştırma yapılmadığı için çalışmalarda yeterli sonuçlar elde edilememektedir. Motif adlandırmaları bile birkaç dokuyucuya sorularak elde edilen verilere dayanmaktadır. Dokumayı yapan insanların bilgilerinin sağlıklı olarak alınabilmesi için anlarla birlikte yaşamak ve belli bir güven ortamı oluşturmak gerekir. Onların dilini kullanıp değerlerine saygı göstererek sağlıklı verilere ulaşılabilir. Oysa günümüz araştırmacıları bu konulara önem vermediği için sağlıklı verilere ulaşamamaktadır.

Yöresel dokuma araştırmaları yapılırken sadece ellerindeki formları doldurup hangi motifin kaç kez kullanıldığı veya renkler üzerine istatistik veriler derlenmeye

çalışılmaktadır. Bu veriler anca karşılaştırmalı çalışmalarda kullanılabilir. Dokuyucunun hangi Yörük boyuna ait olduğu, o Yörük boyunun göç güzergâhı, diğer boylarla olan etkileşimi doğru analiz edilmelidir. Motifler arası bağlantılar ve farklılıklar bu sayede doğru sonuçlar verebilir.

Sanat tarihi metodu ile sistemli çalışmalar yapılabilir ama bunlar yeterli değildir. Dokumanın yapıldığı yerin iklim özellikleri, bitki örtüsü, topografik yapı, geçim kaynakları, yerleşik veya konar-göçerlik, toplumun sosyolojik yapısı, Yörük ve Türkmen grupları arasındaki etkileşimler, dokumayı yapanların psikolojik durumları sorgulanmalıdır.

Araştırmalar disiplinler arası yapılmalıdır. Bir dokumada kimya, matematik, tekstil, tasarım gibi birçok alan vardır. Bu çalışmalarda uzman ekipler tarafından araştırmalar yapılmalıdır.

Dokumalarda kimlik oluşturan motif ve tasarım noktaları tespit edilerek bugünün insanının beğenilerine uygun özü bozmadan özgün dokumalarla bu yüzyılın birikimini geleceğe taşıyabiliriz.

KAYNAKÇA

Akerson Fatma Erkman, **Göstergebilime Giriş**, İstanbul: Multilingual Yayınları. 2006.

Akder Feyza, “Adnan Turani’nin Çizgi Kullanımı”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Ü. Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2008.

Aktok Kaşgarlı Meliha, “Türk Halıcılığının Evrensel Halıcılığa katkısı”, **Türk Soylu Halklarının Halı, Kilim ve Cicim Sanatı, Uluslararası Bilgi Şöleni Bildiriler**, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, 1998.

Akyürek Engin, **Erwin Panofsky ve “İkonografi ve İkonoloji Üzerine”**, (İstanbul: Afa Yayıncılık, 1995.

Alantar Hüseyin, **Bir Kültürün Dokunuşu**, İstanbul: Sentez Yayıncılık, 2006.

Alantar Hüseyin, **Motiflerin Dili**, İTKİB, (İstanbul: Yorum Yayıncılık, Ltd. Şti.2007.

Alexander Cristopher, *Notes on the synthesis of form*, Harvard University Press, Cambridge-Massachusetts,1964.

Albayrak Kadir, **Dinlerin Rengi Renklerin Dini**, Sarkaç Yayınları, Ankara, 2010.

Altınay Ahmet Refik, **On ikinci Asr-ı Hicri’de İstanbul Hayatı (1689-178)**, İstanbul, Enderun Kitapevi, Ankara, 1988, s. 88, Belge no. 119. M. 1726 tarihli belge için bkz. Ahmet Refik, On ikinci, On ikinci Asr-ı Hicri’de İstanbul Hayatı (1689-1785), İstanbul 1988, s. 88, Belge no. 119. H. 1177 / M. 1733 tarihli belge için Bkz. Ahmet Refik, a.g.e., s.101, Belge no. 244, 245.

Araz Nesrin, **Eskişehirin Halk Bilimsel Değerleri-I**, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları no.1181, 2000.

Archer Bruce, L, *Systematic Method for Designers*, Council of Industrial Design Publishers, London, England, 1965.

Arlı Mustafa, “Doğal Bitkisel Boyalarla Boyama Yöntemleri Üzerinde Düşünceler”, *2. Ulusal El Sanatları Sempozyumu Bildirileri*, İzmir: 1984.

Arseven Haydar, “Feshane Halıları”, *Türkiyemiz*, İstanbul, 1985.

Artun Erman, Çukurova Yörüklerinin Gelenek ve Görenekleri, **1. Akdeniz Yöresi Türk Toplulukları, Sosyo –Kültürel Yapısı (Yörükler) Sempozyum Bildirileri**, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1996.

Artut Kazım, **Sanat Eğitimi Kurumları ve Yöntemleri**, Ankara, 2002. Morris

Asimov Morris, *Introductionto design, Engle Cliffs*, Prince Hall, New Jersey, 1962.

Aslanapa Oktay, *Türk Halı Sanatının Bin Yılı*, (İstanbul: Eren Yayınları, 1987.

Atalayer Faruk, **Temel Tasar Öğeleri**, (Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, 1994.

Atan Ahmet, *Bediüzzaman Estetiği, Sanat ve Evren*" Risale-i Nur Estetiği, Aşkın Güzellik, Taha Çağlaroğlu, Etkileşim Yayınları, İstanbul, 2010.

Atasoy Arzum, *El Sanatları Eğitimi Bölümü Öğretmenlik Programlarında Yer alan Sanat Eğitime Yönelik Derslerin Ürün Tasarımına Katkısı*, Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Dekoratif Ürünler Eğitimi Bilim Dalı, Ankara, 2004.

Atlıhan Şerife, "The Functions of Anatolian Nomad Flat Weaves" Proceedings of the International Seminar held in Tunis, organized by (IRCICA) 19-25 Nov. Tunus, 1999.

Atlıhan Şerife, "The Flat Woven Camel Covers in Anatolia", **Papers from the ICOC Conference in Milan** 1999, OCTS VI, California 2001.

Aydın Öznur, *Çin Ve Türk İşlemelerindeki Ejderha Motifi*, Akdeniz Sanat Dergisi, 2013.

Acar Belkıs Balpınar, **Kilim, Cicim, Zili, Sumak Türk Düz Dokuma Yaygıları**, Eren Yayıncılık, İstanbul, 1982.

Acar, Balpınar Belkıs, "The Goddess From Anatolia" Vol. 1 –IV " Anatolian Kilims Pastand Present" Vol. IV. Milan 1989.

Balcı Fatih, **Sanat Eleştirisine Giriş**, Kriter Yayınevi, İstanbul, 2013.

Barthes Roland, **Göstergebilimsel Serüven**, Çev. Mehmet Rifat, İstanbul, YKY,7.Bs. 2014.

Bayav Deniz, Resimde Göstergebilim, Çocuk Resimlerinin Göstergebilimsel Çözümlemesi, İstanbul: Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi,2006.

Baytop Turhan, **Türkiye’de Bitkilerle Tedavi**, İstanbul Üniversitesi Eczacılık Fakültesi Yayınları, İstanbul, 1984.

Bayraktar Nedret, "Sultan VI. Mehmed’in Topkapı Sarayına gönderdiği eserler", Milli Saraylar Dergisi 1992.

Becer Emre, **Yaratıcılık Ve Grafik Tasarım**,(Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, 1993.

Brüggeman Werner, "Yayla" Frankfurt, 1993.

Beyazıt Nigan, **Tasarımı Anlamak**, İstanbul, İdeal Kültür Yayıncılık, 2008.

Boztaş Ekin- Nazan Düz, *İkonografik Ve İkonolojik Eleştiri Yöntemine Göre Tintoretto’nun "İsa’nın Vaftizi" Adlı Eserinin Analizi*, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, Cilt,7, S:29,2014.

Buckhard Titus, **Aklın Aynası**, Çev. Volkan Ersoy, (İstanbul: İnsan Yayınları, 1987.

Birol İnci Ayan, "Geleneksel Sanatların Eğitimdeki Yeri ve Önemi" Türkiye’deki El Sanatları Geleneği ve Çağdaş sanatlar içindeki Yeri Sempozyumu Bildirileri, Kültür Bakanlığı Yayınları:1861, Ankara, 1997.

Boydaş Nihat, **Sanat Eleştirisine Giriş**, (Ankara: Gündüz Eğitim ve Yayıncılık, 2007.

Böhmer, Harald, “ Karakoyunlu YürüksandTheirKilims “ PapersFromthe ICOC Conferance in Milan 1999.

Buchanan Richard,*Educationanad Professional practice in design*, Design Issues, 1998. Cansever Turgut, **Osmanlı Şehri**, Timaş Yayınları, İstanbul, 2010.

Bierr Carol, Simmerty and Symmerty- Breaking in Orientl Carpets, Papers fromthe ICOC Conference in Milan 1999.

Cansever Turgut, **Osmanlı Şehri**, Timaş Yayınları, İstanbul, 2010.

Coquet Jean Claude, S.Öztürk Kasar, Söylem, Göstergebilim Ve Çeviri, İstanbul, Yıldız Teknik Ü. Yay. 2003.

Çağlarca Sadettin, **Renk ve Armoni Kuralları**, İnkılâp Kitabevi, İstanbul: 1993.

Çağman Filiz, ”Kanuni Dönemi Osmanlı Saray Sanatçıları Örgütü Ehl-i Hiref”,Türkiyemiz, S:54, Şubat 1988.

Çetintürk Bilge, “İstanbul’da 16. Asır sonuna kadar Hassa halı sanatkârları”, Türk Sanatı Tarihi Araştırma ve İncelemeleri I, İstanbul, 1963.

Çiloğlu Hakan, “Yüzeysel Tasarım Olgusu ve Türk Halıları” III. Uluslararası Türk El Dokumaları (Tekstil) Kongresi ve Gelenekli Sanatlar Kongresi / Sanat Etkinlikleri, Selçuk Üniversitesi, Konya, 2011.

Çoruhlu Yaşar, **Türk Mitolojisinin Ana Hatları**, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2002.

Çoruhlu Yaşar, “Türk Sanatı'nda Görülen Hayvan Figürlerine ‘Gök Ve Yer’ Sembolizmi Açısından Bir Bakış”, <http://www.akmb.gov.tr/turkce/books/turkkong3-1/tk3-1-26-ycoruhlu.htm>,

Demir Mustafa, Sebahattin Çelik, Ömer Faruk Noyan, “Türkiye’de Yetişen Bazı Önemli Boya Bitkilerinin Üretim Teknikleri ve Elde Edilen Renklerin Haslık dereceleri”, III. Ulusal Karadeniz Ormancılık Kongresi, Cilt: III, Tokat 2006.

Demirci Kürşad, “Hayvan”, **İslam Ansiklopedisi**, c.17. Ankara: TDV. Yay. 1998.

Deny Walter, “Turkmen Rugs and Early Rug Weaving in the Western İslamic World”, Halı, Volume 4, London,1982.

Deniz Bekir, Kazak Halı ve Düz Dokuma Yayıgıların Motif özellikleri, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk El Sanatları Bölümü, Uluslararası Geleneksel Sanatlar Sempozyumu, Kasım 2006,

Deniz Bekir, “Anadolu Türk Halı Sanatının Kaynakları”, Sanat Tarihi Dergisi, S:XIV-1, 2005.

Derman Çiçek, Osmanlı Asırlarında, Üslûp Ve Sanatkârlarıyla Tezhip Sanatı, Osmanlılar, C:11, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 1999.

Dulkadir Hilmi, **İçel’de Son Yörükler Sarıkeçililer**, , (Mersin: İçel Valiliği Yayınları: 3, 1997.

Durul Yusuf, Anadolu Kilimlerinin Teşhisi ve İmler, **I. Uluslararası Türk Folklor Semineri Bildirileri**, Başbakanlık Basımevi, Ankara, 1974

Durul Yusuf, Türkmen Kilimleri, Sanat Dünyamız, YKY, İstanbul, 1979.

Durul Yusuf, **Türk Kilim Motifleri** (Turkish Kilim Motifs), Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları (İnsitute of Research in Turkish Culture Publications), 62, Ankara, 1988.

Enez Nevin, **Doğal Boyamacılık, Anadolu’da Yün Boyamacılığında Kullanılmış Olan Bitkiler ve Doğal Boyalar ile Yün Boyamacılığı**, İstanbul: 1987.

Erbek Güran, **Kilim Kataloğu I**, (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1988.

Erbek Mine, **Çatalhöyükten Günümüze Anadolu Motifleri**, (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2002.

Erden Atilla, Günümüz Toros Yörüklerinden İzlenimler, **I. Akdeniz Yöresi Türk Toplulukları Sosyo-Kültürel Yapısı(Yörükler) Sempozyumu Bildirileri**, Kültür Bakanlığı Seminer, Kongre Bildirileri, Antalya, 1994.

Eren Naci, “Antalya Döşemealtı Eski ve Yeni Halıları”, Türk Etnografya Dergisi, S:16,1977.

Ergün Atilla, **Tekstil Terimleri Sözlüğü**, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul, 2002.

Erim Gonca, **Temel Sanat Eğitiminde Renk Algılamaları**, İstanbul: 1999.

Erinç Sıtkı, **Resmin Eleştirisi Üzerine**, (İstanbul: Ütopya Yayınevi, 2007.

Erişirgil Mehmet, **Kant Ve Felsefesi**, (İstanbul: İnsan Yayınları,1997.

Ersoy Ayla, Osmanlı Saray Kilimleri, İlgi, 1990, S:61.

Ersoy Ayla, **Sanat Eleştirisi**, İstanbul: Artes Yayınları, 2010.

Eröz Mehmet, **Yörükler**, İstanbul: Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı Yayınları, 1991.

Eskigün Kübra, Klasik Türk Şiirinde Efsanevi Kuşlar, Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisan Tezi, Kahramanmaraş, 2006.

Eyigör Fevziye, **Aydın Ayan Sisypheos’un Direnci**, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2007.

Genç Mustafa, “Mut’un Hacıahmetli Köyünden Düz Dokuma Örnekleri Yörük Dokumaları”, *Art Decor*, Sayı: 80, Kasım 1999.

Genç Mustafa, Orta Asya’dan Anadolu’ya Türk El Dokumalarında Kadın, Uluslararası Disiplinler arası Kadın Çalışmaları Kongresi, Sakarya, 2009.

Genç Mustafa, “Türk El Dokumalarında Doğal Boya Kullanımı ve Diyarbakır Çevresi Doğal Boyarmadde Kaynakları”, **Diyarbakır Geleneksel El Sanatları I**, Ankara: 2013.

Genç Mustafa-Vedat Tezcan; Gelenek Ve Yenilik Kavramlarının Felsefi Tartışması Ekseninde Geleneksel Türk Sanatlarını Yeniden Düşünmek, *Kalemişi Dergisi*, Cilt:3, S:6, 2015.

Giddens Antony, **Modernliğin Sonuçları**, İstanbul: Ayrıntı Yay.)Raymond, Williams, Keywords, London, 1976.

Grill Tom, Mark Scanlon, **Fotografra Kompozisyon**, Çeviren: Nedim Sipahi, Homer Kitabevi, İstanbul: 2003.

Gombrich E.H, Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi, İstanbul: 1980.

Gottdiner Mark, **Postmodern Göstergeler**. Çeviren, E.Cengiz - H.Gür, İmge Yayınları, İstanbul, 2005.

Gökbilgin Tayyip, **Rumelide Yörükler Tatarlar ve Evlad-ı Fatihan**, İstanbul, 1957.

Gölpınarlı Abdülbaki, **100 Soruda Tasavvuf**, Gerçek Yayınları, İstanbul, 1985.

Guiard, Pierre, **Göstergebilim**, İmge Kitabevi, Ankara, 1994.

Gümrah Himmeth, *Sanat Eğitimsi Yetiştirmede Temel Sanat Eğitimi Dersinin Yeri Ve Önemi*, Sanat Eğitimi Sempozyumu, , G.Ü Eğitim Fakültesi Yayınları, Ankara, 2002.

Gümüştekin Nuray, Anadolu ve Diğer Kültürlerde İşaret ve Anlam, Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Aralık 2011.

Güngör Hulusi, **Temel Tasar (Basic Design)**, İstanbul: Yem Yayınları, 2005.

http://www.hali.com.tr/arsiv/turkel_6_devam.htm 18.06.2015.

<http://www.rugrabb.it/node/145767> 13-02-2015

<http://www.biourbanism.org/wp-content/uploads/2015/01/symbols1-630x441.jpg>

<http://turkdilidergisi.org/148/FundaOzsener.htm> (15 Mart, 2016).

http://www.azerbaijanrugs.com/anatolian/ottoman-rugs-XVI-XVIIc-img-lg/swastika_berlin_rug_sarre.jpg 13-02-2015.

http://www.liveauctioneers.com/catalog/57235_fine-antique-oriental-rugs,

<http://www.rugrabb.it/node/132794> 11-02-2016.

<http://www.framemuseums.org/fr/news/caravaggios-bodies-and-shadows-at-lacma/> 25.12.2015.

<http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/lorenzo-lotto-portrait-of-giovanni-della-volta-with-his-wife-and-children> 25.12.2015.

<https://www.pinterest.com/pin/523262050425159377/>04.01.2016.

<https://tr.pinterest.com/pin/296885800414469678/> 11-02-2016.

<https://tr.pinterest.com/pin/444730531933105190/> 13-02-2016.

<https://tr.pinterest.com/pin/87960998948559974/> 25.12.2015.

<http://www.nedirnedemek.com> 25.12.2015.

<http://www.ahmetatan.com/?p=4&pp=14>, [17.01.2016].

Halıcı Fevzi, “Ladik Seccadeleri”, Antika, S:2, İstanbul, 1985.

Hançerlioğlu Orhan, **İslam İnançları Sözlüğü**, Remzi Kitapevi, İstanbul, 1984.

Harmancıoğlu Mustafa, Türkiye’ de Bulunan Önemli Bitki Boyalarından Elde Olunan Renklerin Çeşitli Müessirlere Karşı Yün Üzerinde Haslık Dereceleri, Ankara 1955.

Heyet Cevat, “Türklerin Tarihinde Renklerin Yeri”, **Nevruz ve Renkler**, (Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını, 1996.

İnalcık Halil, Oriental Carpet and Tex. Studies II. Carpets Of The Mediterranean Countries, 1400-1600, EditedBy Robert Pinnerend Walter B. Denny. Halı D.C.T.S. / Hal Publications London 1986.

İnan Nurgül, *Bilgisayar Destekli Tasarım Sürecinde Disiplinler Arası Uyumlu Tasarım Olanaklarının Araştırılması*, Gazi Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara, 2006.

İnce Bekir, *Geleneksel Yöntem Olarak Usta-Çırak İlişkisinin Günümüz Sanat Eğitimindeki Yeri Ve Önemi*, G.Ü Eğitim Fakültesi Yayınları, Ankara, 2002.

İşpiroğlu Nazan, **Sanatta Devrim**, (İstanbul: Hayalperest Yayınevi,1993.

Josephine Powel, “A Survey of A Group of Recent Anatolian Nomad Weavings “ OCTS. Vol. V. Part1, Clifornia, 1999. J

Jung C.G, **İnsan ve Sembolleri**. Çev. Ali Nahit Babaoğlu, Okuyan us, Psikiyatri-27, İstanbul, 2009.

Kahhar tahir, “Özbekistan’da Halıcılık”, **Türk Soylu Halkların Halı, Kilim ve Cicim Sanatı Uluslararası Bilgi Şöleni Bildirileri**, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Kongre ve Sempozyum Bildirileri Dizisi:11, Ankara 1998.

Karabaş Seyfi, **Dede Korkut’ta Renkler**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1996.

Karadağ Recep, “Doğal Boyamacılığın Günümüzdeki El Sanatlarındaki Yeri ve Önemi”, *Uluslararası Geleneksel Sanatlar Sempozyumu (16- 18 Kasım 2006 İzmir)*, İzmir 2006.

Karadağ Recep, **Doğal Boyamacılık**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara: 2007.

Kaşgarlı M. Aktok, “Türk Halıcılığının Evrensel Halıcılığa katkısı”, **Türk Soylu Halklarının Halı, Kilim ve Cicim Sanatı, Uluslararası Bilgi Şöleni Bildiriler**, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara, 1998.

Kayabaşı Nuran, “*Cehri (RhamnuspetiolarisL.)’den Elde Edilen Renkler ve Bunların Yün Halı İplikleri Üzerindeki Haslık Dereceleri Üzerinde Bir Araştırma*”, Ankara Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara 1995.

Kayıpmaz Fahrettin-Naciye, “Geleneksel Türk El Halıcılığı Paralelinde Günümüzde Türkiye’de Yapılan Bir Kısım İmalatların Gelenekler ve Pazar İlişkisi İçerisinde Değerlendirilmesi”, Kamu ve Özel Kuruluşlarla Orta Öğretimde, Üniversitelerde El Sanatlarına Yaklaşım ve Sorunları Sempozyumu Bildirileri, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1994.

Kayıpmaz Fahrettin, Uluslararası Halı Pazarında Türk Halıcılığının Konumu Paneli, Ankara Park Otel, 2006.

Kayıpmaz Fahrettin, “Kaf Dağının Ardındaki Renkler Konferansı”, Sakarya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Sakarya 03.12.2014.

Kılıç Mahmut Erol, **Tasavvufa Giriş**, Sufi Kitap, İstanbul, 2012.

Kırıçoğlu T. Olcay, **Sanatta Eğitim Görmek, Anlamak, Yaratmak**, Demircioğlu Matbaacılık, Ankara, 1990.

Korkmaz Zeynep, **Güney-Batı Ağzları Ses Bilgisi-Fonetik**, Türk Tarihi Kurumu Basımevi, Ankara, 1956.

Kuban Doğan, **Türk ve İslam Sanatı Üzerine Denemeler**, İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, Kanaat Matbaası, 1995.

Kuban Doğan, **Ortaçağ Anadolu-Türk Sanatı Kavramı Üzerine, Sanat, Mimarlık, Toplum Kültürü Üzerine Makaleler**, Doğan Kuban Yazıları Antolojisi, Cilt:1, Boyut Yayıncılık ve Tic. A.Ş. İstanbul, 2015.

Kurbanova Oğulbayram, “ Türkmen Aşiretlerindeki Halı sanatının Türleri”, **Türk Soylu Halkların Halı, Kilim ve Cicim Sanatı Uluslararası Bilgi Şöleni Bildirileri**, (Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Kongre ve Sempozyum Bildirileri Dizisi:11, 1998.

Kutlu Nurcan, *Hazır Giyim İşletmelerinde Tasarım Sürecine Yönelik Bir Araştırma*, Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Giyim Endüstrisi Anabilim Dalı, Ankara, 2001

Küçükerman Önder, **Hereke Fabrikası**, Sümerbank Yayınevi, İstanbul: 1987.

Leaman Oliwer, **İslam Estetiğine Giriş**, Küre Yayınları, İstanbul, 2012.

Lings Martin, **Simge ve Kökenörnek**, Çeviren: Süleyman Sahra, Ankara: Hece Yayınları, 2003.

Lowry Bates, Çeviren Necla Yurtsever, Zahir Güvemli. **Sanatı Görmek**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 1972.

Mercin Levent- Ali Osman Alakuş, “*Sanat Eleştirisi Ve Pedagojik Eleştiri Yönteminin İncelenmesi*”, D.Ü. Ziya Gökalp Eğitim Fakültesi Dergisi, S.5, 2005.

Moran Berna, **Edebiyat Kuramları Ve Eleştiri**, İstanbul: Cem Yayınevi, 1989.

Mülayim Selçuk, “Tanımsız Figürlerin İkonografisi”, Türk Soylu Halkların Halı, Kilim ve Cicim Sanatı Uluslararası Bilgi Şöleni Bildirileri, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Kongre ve Sempozyum Bildirileri Dizisi:11, Ankara 1998.

Mülayim Selçuk, “Tanımsız Figürlerin İkonografisi”, Türk Soylu Halkların Halı, Kilim ve Cicim Sanatı, Uluslararası Bilgi Şöleni Bildirileri, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara 1996.

Mülayim Selçuk, **Değişimin Tanıkları Orta çağ Türk Sanatında Süsleme ve İkonografi**, İstanbul: Kaknüs Yayınları, No: 33 Araştırma İnceleme:6, 1999.

Mülayim Selçuk, **İslam Sanatı**, İstanbul: İsam Yayınları, 2010.

Okumura Sumiyo, Türk Halı Sanatı, **Anadolu Dokuma Mirası**, XI. Uluslararası Doğu Halıları Konferansı, Elma Basım, İstanbul, 2007.

Orhonlu Cengiz, **Osmanlı imparatorluğunda Aşiretlerin İskânı**, İstanbul: Eren Yayıncılık ve Kitapçılık Ltd. Şti, 1987.

Owen Charles, *Reflections on design: processforchange*, [www.id.iit.edu/papers/owen_singapore88](http://www.id.iit.edu/papers/owen_singapore88.pdf). pdf(2002a) Osaka Japan 1993

Ölçer Nazan, **Türk ve İslam Eserleri Kilimler**, İstanbul: Eren Yayıncılık, 1988.

Ölmez Filiz Nurhan, “Tekstillerde Renkler Üzerine Simgesel ve Alegorik Bir Değerlendirme”, *Türk Sanatları Araştırmaları Dergisi*, Sayı: 1, Cilt: 1, 2010.

Önlü Nesrin, *Bilgisayar Destekli Tasarım*, Evsiad, İstanbul, 2002.

Önsoy Nesrin, Tanzimat Dönemi Osmanlı Sanayi ve Sanayileşme Politikası, Hacettepe Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Dergisi, Ankara 1988.

Önsoy Rıfat, Tanzimat Dönemi Osmanlı Sanayi ve Sanayileşme Politikası, Hacettepe Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Dergisi, Ankara, 1988.

Özkanlı Elif, “Dinlerin Rengi Renklerin Dili”, *Din Bilimleri Akademik Araştırma Dergisi*, C.11, S:1, 2011.

Özşener Funda, “Motif” Kavramının İki Boyutu (Anlambilimsel –Kökenbilimsel), **Türk Dili Dergisi**, Yıl: 25, Cilt:25, Sayı:148, Ocak-Şubat, 2012.

Öztürk İsmail, **Doğal Bitkisel Boyalarla Yün Boyama**, Ankara: Ürün Yayınları, 1997.

Pala İskender, **Ansiklopedik Dîvân Şiiri Sözlüğü**, L&M Yayınevi, İstanbul, 2003.

Paşayeva Valide-Nazim Paşayev, Ejderha Desenli Azerbaycan Halıları, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi, Erzurum, 2010.

Polatakayev Oraz, “Yazı Kaynaklarında Gösterilen Türkmen Halı Kaynakları”, **Türk Soylu Halkların Halı, Kilim ve Cicim Sanatı Uluslararası Bilgi Şöleni Bildirileri**, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Kongre ve Sempozyum Bildirileri Dizisi:11, Ankara 1998.

Refik Ahmet, **Anadolu’da Türk Aşiretleri(966-1200)**, İstanbul, Enderun Kitapevi, 1989.

Rifat, Mehmet, **Göstergebilim, Dilbilim Ve Çeviri Bilim Sözlüğü**, İstanbul: Sel Yayınları, 2010.

-----**XX. Yüzyılda Dilbilim Ve Göstergebilim Kuramları 1**,İstanbul: YKY. 2013.

_____ **Göstergebilimin Abc’si**, 3.Bs. İstanbul: Say Yayınları. 2009.

_____ **Homo Semioticus Ve Genel Göstergebilim Sorunları**, İstanbul: YKY. 2011.

_____ **XX. Yüzyılda Dilbilim Ve Göstergebilim Kuramları 2**, İstanbul: YKY.2008.

Rifat Mehmet, **Açıklamalı Göstergebilim Sözlüğü**, (Ankara: İş Bankası Yayınları, 2013.Refik Ahmet, **Anadolu’da Türk Aşiretleri(966-1200)**, Enderun Kitapevi, İstanbul, 1989.

Sağ Mehmet, Bir Sembol Olarak Kilim, **Arış Dergisi**, Sayı: 8, Ankara: Kasım, 2012.

Sarup Madan, **Postyapısalcılık Ve Postmodernizm**, Çev. Abdülbaki Güçlü, İstanbul: Bilim Ve Sanat Yayınları,2004.

Saussure, Ferdinand. **Genel Dilbilim Yazıları**. Çev. Savaş Kılıç, İthaki Yayınları, 2014.

_____ **xx. Yüzyıl Dil Bilimi**, Çev. Berke Vardar, İstanbul: Multilingual,1999.

Sayın, Önal. **Göstergebilim Ve Sosyoloji**, Ankara: Anı Yayıncılık, 2014.

Sayın, Zeynep. **İmgenin Pornografisi**, 3.Bs. İstanbul: Metis Yayınları, 2013.

Seyirci Musa, “Döşemealtı Halıları ve Adnan Selekler Koleksiyonu”, Kültür ve Sanat, 1995.

Schimmel Annemarie. İslam’ın Mistik Boyutları, **“Geleneksel Sanatların Eğitimdeki Yeri ve Önemi” Türkiye’deki El Sanatları Geleneği ve Çağdaş sanatlar içindeki Yeri Sempozyumu Bildirileri**, Kültür Bakanlığı Yayınları:1861, Ankara, 1997, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2001.

Sladek Ondrej, **Prag Ekolünün Yapısalcı Poetikası ve Geçirdiği Dönüşüm**, Çeviren, Bahar Dervişcemaloğlu, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2014.

Sözen Metin, Uğur Tanyeli, *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul: 1994.

Sümer Faruk, Anadolu’da Türk Halıcılığına Dair En Eski Tarihi Kayıtlar, Türk Dünyası Araştırmaları, Türk Halıları Özel Sayısı, S.32, Ekim 1984.

Şahin Sedat, **Göstergebilim Ve Tarihsel Gelişimi**, Ankara: Hacettepe Ü.Yayınları.2014.

Şeker M. Fatih, “Tasavvufî Bir Metnin Felsefî Ve Kelâmî Boyutu: Fusûsu’-l-Hikem Tercüme Ve Şerhi”, **Kelam Araştırmaları Dergisi**, c.10, 2012.

Taktabayeva Şehzade, “ Kazak Halı Mamüllerindeki Ornomantik Semantiği”, **Türk Soylu Halkların Halı, Kilim ve Cicim Sanatı Uluslararası Bilgi Şöleni Bildirileri**, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Kongre ve Sempozyum Bildirileri Dizisi:11, Ankara 1998

Tanavoli Parviz, **Shahsavan**, Iranian Rugs and Textiles, Rizzoli, New York, 1985.

Tansuğ Sezer, **Sanatın Şekil Dili**, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1988.

Taş Mutluhan, “XIII. Yüzyılda Anadolu’da Hâkim Olan Tasavvuf Düşüncelerinin 1980 Sonrası Çağdaş Türk Resim Sanatına Yansımaları”, (Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Ü. Sos. Bil. Ens. 2010.

Taşkent Ayşe, **Güzelin Peşinde**, İstanbul: Klasik Yayınları, 2013.

Tezcan Hülya, Osmanlı Halıcılığı, **Anadolu Dokuma Mirası**, XI. Uluslararası Doğu Halıları Konferansı, Elma Basım, İstanbul, 2007.

Toğan Zeki Velidi, **Umumi Türk Tarihine Giriş**, İstanbul, 1971.

Toker İhsan, “Renk Simgeçiliği ve Din: Türk Kültür Yapısı İçinde Ak-Kara Renk Karşıtlığı ve Bu Karşıtlığın Modern Türk Söylemindeki Tezahürleri Üzerine”, *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Sayı: 50-2, 2009.

Tunalı İsmail, **Tasarım Felsefesine Giriş**, Yapı-Endüstri Merkezi, Ankara, 2002

Türkay Cevdet, **Başbakanlık Arşivi Belgelerine Göre Osmanlı İmparatorluğunda Oymak Aşiret ve Cemaatler**, İstanbul: İşaret Yayınları, 2001.

Uçan Hilmi, **Edebiyat Bilimi Ve Eleştiri**, İstanbul: Hece Yayınları, 2003.

Uğurlu Aydın, “Geleneksel Anadolu Kültüründe Renk”, **Erzurum, Erzincan Bayburt Kilimleri Sempozyumu**, Baksı Kültür ve Sanat Vakfı, Şan Ofset, İstanbul: 2011.

Uluç Tahir, **İbn-i Arabî’de Sembolizm**, İnsan Yayınları, İstanbul, 2011.

Uludağ Süleyman, **Tasavvuf Terimleri Sözlüğü**, Marifet Yayınları, İstanbul, 1991.

Uzunçarşılı İsmail Hakkı, ‘Osmanlı Sarayında Ehl-i Hiref Defteri’, Türk Tarihi Kurum Belgeler, Türk Tarih Belgeleri Dergisi, cilt XI 1981-1986

Vardar Berke, **Dilbilimin Temel Kavram ve İlkeleri**, Multilingual Yayınları, İstanbul, 2001.

Williams Raymond, Keywords, London 1976.

Yalgın Ali Rıza, **Cenupta Türkmen Oymakları**, Cilt: 1, Ankara, 1977.

Yetkin Şerare, **Türk Halı Sanatı**,(Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1974.

Yıldırım Ali-Hasan Şimşek, **Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri**, Ankara: Seçkin Yay. 2000.

Yıldırım Ali, “Renk Simgeçiliği ve Şeyh Galibin Üç Rengi”, *Millî Folklor*, Yıl: 18, Sayı: 72, 2006.

Yılmaz Ümit, **Renk Psikolojisi**, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir 1991.

Tülay Çellek, <http://www.tulaycellek.com/tulay/eser.asp?id=242> , 11.04.2016.

ÖZ GEÇMİŞ

Mustafa GENÇ

İletişim Bilgileri

Sakarya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü
Halı Kilim Ana Sanat Dalı Esentepe Kampüsü Sakarya.

MAİL: genc@sakarya.edu.tr, mustafagencart@gmail.com

GSM: 5303638889

Eğitim Bilgileri

1974 Yılında Silifke’de doğdu.

1991 Yılında Silifke Lisesi Matematik bölümünden mezun oldu.

1993 Yılında Akdeniz Üniversitesi Isparta Meslek Yüksekokulu Halıcılık Programından mezun oldu.

1998 Yılında Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk El Sanatları Bölümünden mezun oldu.

1996-1998 Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Formasyon Eğitimi.

2003 Yılında Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar enstitüsü Geleneksel Türk El Sanatları Bölümünden mezun oldu.

2014 Yılında Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat ve Tasarım Bölümü Doktora Programına başladı.

Akademik Görevler

1998-2006 Öğretim Görevlisi Afyon Kocatepe Üniversitesi Dinar Meslek Yüksekokulu.

2006- Öğretim Görevlisi Sakarya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü Halı Kilim Ana Sanat Dalı.

İdari Görevler

2006-2007 Bölüm Başkan yardımcılığı Öğretim Görevlisi Sakarya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü.

2006-2016 Ana Sanat Dalı Başkanlığı Sakarya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü Halı Kilim Ana Sanat Dalı.

Ödüller

1998 Onur Belgesi Silifke Belediyesi

1999 Teşekkür Belgesi Afyon Kocatepe Üniversitesi Dinar Meslek Yüksekokulu Müdürlüğü

2006 Üstün Onur Belgesi Kara Kuvvetleri 39. Mekanize Piyade Tugayı Topçu Tabur Komutanlığı İskenderun.

2007 Takdir Belgesi Sakarya Üniversitesi Rektörlüğü

2007 Maaş Ödülü Sakarya Üniversitesi Rektörlüğü

2007 Teşekkür Belgesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanlığı

2008 Teşekkür Belgesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanlığı

2009 Teşekkür Belgesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanlığı

2010 Teşekkür Belgesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanlığı

2012 Teşekkür Belgesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanlığı

Bilimsel Ve Sanatsal Etkinlikler

Kitap

Tarihten Günümüze Bergama Halıları Fahrettin-Naciye Kayıpmaz Mustafa Genç Berksav Yayınları 2001.

Makaleler

1999 Yörük Dokumaları Mut'un Hacıahmetli Köyünden Düz Dokuma Örnekleri, Art&Decor.

2011 A Part Of Yürük Life Style: Tents, ZeitchriftfürdieWelt der Türken Journal of World of Turks.

2015 "Anadolu Halı Ve Kilimlerinde Renk " ,Sobider (Sosyal Bilimler Dergisi, TheJournal Of SocialScience).

2015 "Gelenek Ve Yenilik Kavramlarının Felsefi Tartışması Ekseninde Geleneksel Türk Sanatlarını Yeniden Düşünmek",Kalemişi Türk Sanatları Dergisi (TheJournal Of TurkishArts).

Kongre, Sempozyum, Kurultay

14-17 Mayıs 2015, Eskişehir Osman Gazi Üniversitesi Eğitim Fakültesi, 1. Uluslararası Türk Dünyası Çocuk Oyun ve Oyuncakları Kurultayı.

07-08 Mayıs 2015, Atatürk Üniversitesi Uluslararası Oyun ve Oyuncak Kongresi.

02-05 Ekim 2012 Selçuk Üniversitesi Türk El Sanatları Araştırma ve Uygulama Merkezi, Milli İlimler Akademisi Milli Azerbaycan Halçası Türk ve Halk Tatbiki Sanatı Müzesi ve İstanbul Halı Kilim Derneği ‘ 4. Uluslararası Türk El Dokumaları ve Gelenekli Sanatlar Kongresi/ Sanat Etkinlikleri, Bildiri.

02-05 Ekim 2012 Selçuk Üniversitesi Türk El Sanatları Araştırma ve Uygulama Merkezi, Milli İlimler Akademisi Milli Azerbaycan Halçası Türk ve Halk Tatbiki Sanatı Müzesi ve İstanbul Halı Kilim Derneği ‘ 4. Uluslararası Türk El Dokumaları ve Gelenekli Sanatlar Kongresi/ Sanat Etkinlikleri, Sergi.

13-16 Ekim 2009, Uluslararası Multidisiplinler Kadın Kongresi. Bildiri.

09-11 Haziran 2009, Türk Dünyası ve Küreselleşme 7. Uluslararası Türk Dünyası Sosyal Bilimler Kongresi. Bildiri.

10-16 Mayıs 2009, Üniversite I Prishtines, 1. Uluslararası Balkanlarda Tarih ve Kültür Kongresi.Bildiri.

10-16 Mayıs 2009, Kosova – Piritine 1. Uluslararası Balkanlarda Tarih ve Kültür Kongresi. Bildiri.

14-15 Mayıs 2009,Selçuk Üniversitesi Selçuklu Araştırmaları Merkezi ‘Selçuklu Halılarının’ 2.Uluslararası Türk El Dokumaları (Tekstil) Kongresi Sanat Etkinlikleri Bildiri.

05-07 Mart 2009,Uluslararası-Disiplinlerarası Kadın Çalışmaları Kongresi, Bilimsel destek.

02-07 Kasım 2009, Selçuk Üniversitesi Selçuklu Araştırmaları Merkezi, IV. Uluslararası Türk Kültürü İle Sanatları, Kongresi.Bildiri.

01-02 Kasım 2007, Selçuk Üniversitesi Selçuklu Araştırmaları Merkezi, ‘Selçuklu Halılarının ‘ 1. Uluslararası Türk El Dokumaları Kongresi, Bilim Kurulu Üyeliği.

21-26 Kasım 2005, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı 6. Uluslararası Türk Kültür Kongresi.Bildiri.

10-15 Eylül 2007,Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi Bildiri.

Sempozyum, Konferans, Panel, Bıanel, Çalıştay

23 Mayıs 2016, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Ayvacık Meslek Yüksekokulu, ‘Türk Sanatında Doğal Boya Kullanımı’ konferans.

16-22 Mart 2015, Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 21. Yüzyılda Türk Sanatı Lisansüstü Eğitim Çalıştay, Panelist.

18-19 Aralık 2014, Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1. Yıldız Sosyal Bilimler Enstitüsü Lisansüstü Öğrenci Sempozyumu. Bildiri.

13-14 Kasım 2014, Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Farklı ve Birlikte 2. Ulusal Jürili Karma Sergi ve Sanat Paneli ve Çalıştay, Sergi.

13-14 Kasım 2014, Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Farklı ve Birlikte 2. Ulusal Jüri Karma Sergi ve Sanat Paneli ve Çalıştayı, Panelist.

21-23 Kasım 2013, Sakarya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Uluslararası Sanat Tasarım ve Manipülasyon Sempozyumu, Bildiri.

26-29 Haziran 2013 Selçuk Üniversitesi Türk El Sanatları Araştırma Ve Uygulama Merkezi Başkanlığı, Kafkas Üniversitesi Kafkas Araştırmaları Enstitüsü ve Miras Kültürel Mirasın Araştırılmasında Destek Derneği, Azerbaycan/ Bakü 7. Uluslararası Türk Kültürü Sanatı ve Kültürel Mirası Koruma Sempozyumu/ Sanat Etkinlikleri. Bildiri.

18-20 Nisan 2013, Kahramanmaraş Belediyesi ve Gazi Üniversitesi Uluslararası Türk ve Dünya Kültüründe Kahramanmaraş Sempozyumu. Bildiri.

18-20 Nisan 2013, Kahramanmaraş Belediyesi ve Gazi Üniversitesi Uluslararası Türk ve Dünya Kültüründe Kahramanmaraş Sempozyumu. Bildiri.

14-17 Kasım 2012, Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi 1. Yöresel Ürünler Sempozyumu ve Kültür- Sanat Etkinlikleri. Bildiri.

08-09 Kasım 2012, Selçuk Üniversitesi Türk El Sanatları Araştırma ve Uygulama Merkezi Başkanlığı ile Konya Büyükşehir Belediye Başkanlığı, 1. Uluslararası Türk Sanatları Sempozyumu ve Çalıştayı. Bildiri.

08-09 Kasım 2012, Selçuk Üniversitesi Türk El Sanatları Araştırma ve Uygulama Merkezi Başkanlığı ile Konya Büyükşehir Belediye Başkanlığı, 1. Uluslararası Türk Sanatları Sempozyumu ve Çalıştayı Sergi.

25-28 Ekim 2011, Atatürk Kültür Merkezi, Akdeniz Üniversitesi, Alanya Kaymakamlığı, Alanya Belediyesi, Alanya Ticaret ve Sanayi ve Alanya Turistik İşletmeciler Derneği, Uluslararası İpek Böcekçiliği ve İpekli Dokumlar Sempozyumu. Bildiri.

01-02 Temmuz 2011, Baksı Kültür Sanat Vakfı Erzurum-Bayburt-Erzincan Kilimleri, Sempozyumu. Bildiri.

21-24 Ekim 2010, AKFİD ‘Akşehir Fotoğraf İlgilileri 5. Uluslararası Türk Sanatları Sergi, Panelist.

10-13 Mayıs 2010, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Türk Sanatı Tarihi Uygulama ve Araştırma Merkezi, Sanatta Kimlik ve Etkileşim Uluslararası Sempozyumu. Bildiri.

28-30 Mayıs 2010, Kültür ve Turizm Bakanlığı ile Balıkesir Belediyesi ve Balıkesir Üniversitesi ile Motif Halk Oyunları Eğitimi ve Öğretim Vakfı, Halk Kültüründe Göç Uluslararası Sempozyumu. Bildiri.

08 Temmuz 2009, Aksaray Üniversitesi Rektörlüğü, Türkiye’de Halıcılık ve Taşpınar Halıları, Panelist.

04-06 Haziran 2009, Geleneksel Türk Sanatları Sempozyumu. Bildiri.

07-08 Mart 2009, Sakarya Üniversitesi İlahiyat Fakültesi, Uluslararası Kültür Coğrafyamızda HZ. Muhammed (sav) Sempozyumu. Sergi.

19-22 Kasım 2008, Mersin Valiliği ve Mersin Üniversitesi Mersin Sempozyumu. Bildiri.

12-15 Ekim 2008, Selçuk Üniversitesi, Selçuklu Araştırmaları Merkezi ile Konya İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü, 1. Uluslararası Güzel Sanatlarda Selçukludan Günümüze Geleneksel Konya El Dokumalarından Esintiler ve Mevlana Bianeli. Bildiri.

10-12 Ekim 2008, Adıyaman Valiliği, Adıyaman Belediyesi, Adıyaman Üniversitesi ve Adıyamanlılar Vakfı, 2. Medeniyetler Kavşağı Adıyaman Sempozyumu. Bildiri.

25-31 Ağustos 2008, Çanakkale İli Değerleri Sempozyumları. Bildiri.

25-28 Mayıs 2008 Celalabat- Kırgızistan Türk Dünyasında Güncel Sorunlar ve Çözüm Önerileri, 6. Uluslararası Sosyal Bilimler Kongresi, Türk Dünyasında Geleneksel Türk Sanatları Eğitimine Yönelik Öneriler ve Bildiri.

01-02 Kasım 2007, Selçuk Üniversitesi, 1. Uluslararası Selçuk El Dokumaları Kongresi, Bildi.

21-25 Mayıs 2007, Sivas Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü, Osmanlılar Döneminde Sivas Sempozyumu. Bildiri.

11-20 Mayıs 2007, Geleneksel El Sanatları Fuarı ve Konferansı.

07-08 Mayıs 2007, Hacettepe Üniversitesi Çocuk Gelişimi ve Eğitimi Bölümü, Özel Eğitim Anabilim Dalı ve Engellsiz Hacettepe Topluluğu, Engellilerde Sanat ve Spor Sempozyumu 1, Bildiri.

16-18 Kasım 2006, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk El Sanatları Bölümü, Uluslararası Geleneksel Sanatlar Sempozyumu. Bildiri.

03-05 Kasım 2006, Ordu Üniversitesi Meslek Yüksekokulu, Karadeniz Bölgesi 1. El Sanatları Sempozyumu. Bildiri.

2006 Aksaray Üniversitesi, Geleneksel El Sanatları Eğitimi, Konferans.

27 Nisan 2005, Komersiyalılık Enstitüsü- Türk Dünyası İşletme Fakültesi, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Geleneksel Türk El Sanatları Kapsamında El Dokumalarında Gelenek Ve Yozlaşma, Konulu Bildiri.

21 Mart 2005, Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Halı Kilim Ve Eski Kumaş Desenleri, Anadolu Türk El Dokumalarında Kullanılan Doğal Boyarmaddeler ve Doğal Boya Yöntemleri, Konferans.

25-26 Kasım 2004 Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırma ve Uygulama Merkezi, Uluslararası Türk Kültüründe Ölüm Sempozyumu, Bildiri.

02 Mayıs 2003, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Ayvacık Meslek Yüksekokulu, Modernleşme Sürecinde Anadolu Türk El Dokumalarında Görülen Değişimler, Konferans.

17-18 Mayıs 2000. Selçuk Üniversitesi Mesleki Eğitim Fakültesi, El Sanatları Bölümü, 3. Ulusal Türk El Dokumalarına Yaklaşım ve Sorunları Sempozyumu.

12-13 Mayıs 1999, Selçuk Üniversitesi Mesleki Eğitim Fakültesi El Sanatları Eğitimi Bölümü, 2. Ulusal Türk El Dokumalarına Yaklaşım ve Sorunları Sempozyumu Bildiri.

Workshop, Atölye Çalışması

27-28 Nisan 2016, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Halı Kilim Eski Kumaş Desenleri Ana Sanat Dalı, Doğal Boyamacılık Workshop.

16-22 Mart 2015, Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 21. Yüzyılda Türk Sanatı Lisansüstü Eğitim Çalıştayı, Atölye Çalışması.

01-09 Mayıs 2013, Jacksonville International Traditional Turkish Arts, Art Workshop And Activities. Atölye Çalışması.

02-05 Mayıs 2013 Jacksonville International Traditional Turkish Arts Workshop And Activities. Atölye Çalışması.

23-24 Ocak 2013, Sakarya Üniversitesi, Akademik Bilgilendirme.

07-09 Aralık 2011, Afyon Kocatepe Üniversitesi Dinar Meslek Yüksekokulu, 1. Kariyer ve Kişisel Gelişim Günleri, Katılım.

17-31 Temmuz 2011, Aksaray Üniversitesi, Hacettepe Üniversitesi ve Yakındoğu Üniversitesi 4. Geleneksel Uluslararası Güzelyurt- Ihlara Yaz Sanat Akademisi.

28 Haziran 2010, Sakarya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Taraklı Meslek Yüksekokulu Geleneksel Türk El Sanatları ve Mimari Restorasyon.

06 Nisan 2010, Sakarya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü Kültür ve Turizm Bakanlığı ve Edirne Valiliği “Kaybolmaya Yüz Tutmuş El Sanatlarının” Tanıtılması Organizasyonu.

30 Mart- 02 Nisan 2008, Interiors UAE-The International Furniture and Interior, Design Exhibition. Atölye Çalışması.

15 Aralık 2007, İstanbul Halı İhracatçıları Birliği, Makine Halısında Genel Dokuma Teknikleri, Eğitim.

Sergiler

02-06 Mayıs 2016, Süleyman Demirel Kültür Merkezinde Selçuklu Belediyesi, Selçuklu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi El Sanatları Tasarımı ve Üretimi Bölümü, ‘Sanat ve Tasarım alanlarında Dün- Bugün-Gelecek’ ‘Selçukludan Bugüne Geometri’ Jüri Kararı Sergi.

03 Nisan 2016, Sakarya Büyükşehir Belediyesi Kültür ve Sosyal  şler Daire Başkanlığı, Sakarya Sanat Galerisi, MSGSÜ Geleneksel Türk Sanatları Bölümü ve SA . Geleneksel Türk Sanatları Bölüm ‘     ler Yeniden A tı’ Sergi Katılım.

08-18 Mart 2016, Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, EMPATHY ‘Engelli ve Engelli Annesi Olmak’, Karma Sergi.

08-15 Mart 2016, Çankırı Karatekin Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, 8 Mart Dünya Kadınlar Günü Uluslararası Karma Sergi.

27 Ekim 13-Kasım 2015, Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi ‘ 13. Geleneksel Cumhuriyet Sergisi Katılım.

13-18 Nisan 2015, Sakarya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik ve Geleneksel Türk Sanatları Sergisi.

18-27 Mart 2015, Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, 253 Sanatçı 253 Eser, Jürili Karma Sergi.

27 Eylül-05 Ekim 2014, Malatya Battalgazi Belediyesi 6. Uluslararası Kervansaray Buluşması Tarih- Arkeoloji- Kültür Sanat Günleri’ Sergi.

26-31 Mayıs 2014, Erzurum Atatürk Üniversitesi, Karma Tasarım Sergisi.

28 Nisan - 12 Mayıs 2014, Sakarya Büyükşehir Belediyesi ve Sakarya Üniversitesi, Sakarya Ofis Sanat Merkezi ve Sanat Galerisi, ‘Farklı ve Birlikte’ Sergi Düzenlemesi.

28 Nisan - 12 Mayıs 2014, Sakarya Büyükşehir Belediyesi ve Sakarya Üniversitesi, Sakarya Ofis Sanat Merkezi ve Sanat Galerisi, ‘Farklı ve Birlikte’ Sergi Katılımı.

15-30 Nisan 2014, Anadolu D ml pınar, Sakarya ve Uşak Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakülteleri, D ml pınar’da Ulusal karma Sergi 2.

21 Kasım- 12 Aralık2013, Sakarya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi ‘     ’ Anadolu Üniversitesi GSF, Mimar Sinan GSF, Sakarya GSF Sergi.

21 Kasım-12 Aralık 2013, Sakarya Üniversitesi Kültür ve Kongre Merkezi, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar  niversitesi ve Sakarya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi,      .

09-13 Mayıs 2013, Madrid/ spanya 5. Uluslararası Türk Kültürü İ le Sanatları Kongresi- Sanat Etkinlikleri, Sergi.

23 Kasım- 23 Aralık 2011, Sakarya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Sanat Galerisi, Güzel Sanatlar Fakültesi   retim Elemanları Sergisi.

2010, Maltepe Belediyesi, Türk ve Japon Sanatçılar, Türkan Saylan Kültür Merkezi, ‘Sevgi’.

21-24 Ekim 2010, AKFİD ‘Akşehir Fotoğraf İ gilileri 5. Uluslararası Türk Sanatları Sergisi.

30 Mayıs 2010, Maltepe Belediyesi, Türk Ve Japon Sanatçılar, Sevgi, Sergi.

27-29 Mayıs 2010, Cumhuriyet Üniversitesi Sivas Meslek Yüksekokulu, Halıcılık ve Kilimcilik Programı, 2. Meslek Yüksekokulları Halı Kilim Şenliği.

16-24 Ocak 2010, Ankara, Egeli Sanatçılar Ankara'da Plastik Sanatlar Sergisi.

21-22 Aralık 2009, Uşak Üniversitesi, Halı Uygulama ve Araştırma Merkezi, Arış – Varış Sergi.

15 Mayıs 2009, Sakarya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Öğrenci Sergisi.

03-08 Eylül 2008 Halk Kültürü Araştırmaları Kurumu Ankara, Uluslararası Ahmet Yesevi'den Günümüze İnsanlığa Yön Veren Türk Büyükleri Sempozyumu ve Kültür-Sanat Etkinlikleri, Bildiri ve Kişisel Sergi.

03-08 Eylül 2008, Halk Kültürü Araştırmaları Kurumu Ankara- Türkiye Uluslararası Ahmet Yesividen Günümüze İnsanlığa Yön Veren Türk Büyükleri Sempozyumu ve Kültür- Sanat Etkinlikleri, Bildiri, Kişisel Sergi.

08 Mart 2007, Sakarya Üniversitesi, Dünya Kadınlar Günü, Sergi.

10-15 Ekim 2005, Sakarya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Kosova Devleti Kültür Bakanlığı Sanat Galerisinde Açılan Güzel Sanatlar Fakültesi Karma Sergi.

10-15 Eylül 2005, Sakarya Üniversitesi, Piriştine Üniversitesi, Kosova Devleti Kültür Bakanlığı, SERGİ.

09-15 Mayıs 2005, Sakarya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Türk El Sanatları Karma Sergisi.

13 Mayıs 2005, Sakarya Üniversitesi İle Azerbaycan Devlet İktisat Üniversitesi, Sakarya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Türk El Sanatları Sergisi.

28 Ekim- 11 Kasım 2003, Sakarya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Öğretim Elemanları Çağdaş Sanatlar Sergisi.

07-15 Nisan 2000, Süleyman Demirel Üniversitesi, Resim ve Geleneksel El Sanatları Sergileri.

23 Mayıs-06 Haziran, Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat Tasarım Fakültesi, Dumlupınar Üniversitesi GSF, Metonimi Karma Sergi.

Manisa Celal Bayar Üniversitesi Mevlana ve Tasavvuf Geleneği Sempozyumu, Geleneksel Türk El Sanatları Sergisi.

Zonguldak Karaelmas Üniversitesi, Batı Karadeniz Üniversiteleri Birliği 2. Kültür ve Sanat Şenliği, 2. Karma Öğretim Elemanları Sergisi.

Selçuk Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi, Karma Sergi,

Bilim Kurulu Üyesi, Jüri Kurulu Üyesi, Yürütme Kurulu Başkanlığı.Sergi Düzenleme Kurulu Üyeligi

09-13 Mayıs 2013, Madrid/İspanya 5. Uluslararası Türk Kültürü İle Sanatları Kongresi- Sanat Etkinlikleri, Bilim ve Jüri Kurulu.

25 Ekim 2011, Atatürk Kültür Merkezi Akdeniz Üniversitesi, Alanya Kaymakamlığı, Alanya Belediyesi, Alanya Ticaret ve Sanayi ve Alanya Turistik İşletmeciler Derneği, Alanya Yöresi İpek Kozası ve İpekli Dokumlardan Yapılan Hediyeelik Eşya Tasarımı ve Üretimi Yarışması.

13 Ekim 2011, İstanbul Tekstil Ve Konfeksiyon İhracatçı Birlikleri Genel Sekreterliği, Jüri.

29-31 Ekim 2010, Akşehir Kaymakamlığı (Halk Eğitim Merkezi ASO Müdürlüğü) ve AKFİD Derneği, 1. Uluslararası Fotoğraf, Plastik ve Geleneksel Sanatlar Sergisi, Sergi Danışma ve Jüri Kurulu Üyesi.

29-31 Ekim 2010, Akşehir Kaymakamlığı (Halk Eğitim Merkezi ASO Müdürlüğü), AKFİD, 1. Uluslararası Fotoğraf, Plastik ve Geleneksel Sanatlar Sergisi, Danışman, Jüri Kurul Üyesi.

21-24 Ekim 2010, AKFİD ‘Akşehir Fotoğraf İlgilileri 5. Uluslararası Türk Sanatları Sergi Danışma ve Jüri Kurulu Üyesi.

02-07 Kasım 2009 Selçuk Üniversitesi Selçuklu Araştırmaları Merkezi, IV. Uluslararası Türk Kültürü İle Sanatları Kongresi, Sergi Düzenleme Kurulu Üyesi.

14-15 Mayıs 2009, Selçuk Üniversitesi Selçuklu Araştırmaları Merkezi ‘Selçuklu Halılarının’ 2. Uluslararası Türk El Dokumaları (Tekstil) Kongresi Sanat Etkinlikleri, Bilim Kurulu Üyesi.

20-26 Mayıs 1998, Uluslararası Silifke Kültür Haftası Düzenleme ve Yürütme Kurulu Başkanlığı.

Konferans

02 Aralık 2013, Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi, Sanat Yönetimi Anabilim Dalı, Sanat Söyleşileri, ‘ Günümüz Tasarımında Gelenekten Faydalanma Kriterleri’.

30 Kasım 2011, Afyon Kocatepe Üniversitesi Dinar Meslek Yüksekokulu, 1. Kariyer ve Kişisel Gelişim Günleri Etkinlikleri, Konuşmacı.

19 Mart 2010, Sakarya Üniversitesi, Keşke’siz Bir Yaşam İçin İletişim.

21 Aralık 2009, Uşak Üniversitesi, Halı Uygulama ve Araştırma Merkezi, Osmanlıdan Avrupa’ya Açılan Sanat Penceresi; Uşak Halıları.

02-07 Kasım 2009, Selçuk Üniversitesi Selçuklu Araştırmaları Merkezi ve AKFİD Mısır/Kahire ‘4. Uluslararası Türk Kültürü ile Sanatları Kongresi/Sanat Etkinlikleri, El Dokumalarının Türk Kültüründeki Yeri.

16-20 Mayıs 2007, Sakarya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Halı Kilim Eski Kumaş Desenleri, 13. İstanbul Ev Tekstil Fuarı.

04 Aralık 2006, Sakarya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanlığı, Geleneksel Türk El Sanatları Bölüm Başkanlığı, Halı Kilim ve Eski Kumaş Desenleri ASD. Başkanlığına Atama.

12 Nisan 2006, Uşak Üniversitesi Halı Uygulama ve Araştırma Merkezi, Dünya Sanatında Türk Markası Uşak Halısı.