

## 19.YY. ORTADOĞU DOKUMALARINDA GÜNLÜK YAŞAMIN İKONOĐRAFİŐİ\*

Gerard A.PAQUIN

Çev:Nuray Ayhan YILMAZ\*\*

19.yy'a ait çok sayıda İslami köy dokuması incelendiğinde gündelik yaşama ait simgeler görülür.<sup>1</sup> Pek çok bitkisel ve geometrik motifin arasında insanlar, hayvanlar, taraklar, eller, mimari motifler, ibrikler, vazolar ve çeşitli nazarlıklar ile imler dokunmuştur. Bunları dokuyan, anonim sanatçılar diyebileceğimiz bu insanların yaşamlarını doğal olarak merak ettiğimiz için bu objeler dikkatimizi çeker. Bu çalışmanın amacı, bazı örneklerdeki tasvirlerin ikonografik anlamını ortaya çıkarmaktadır. Çıkış noktamız, dokumalarda görülen çeşitli motiflerin sanatsal içerikleri ve bunlarla toplumsal ve kültürel yaşam arasındaki ilişki olacaktır; böylece dokuyucunun köydeki günlük yaşamına ait kaygılarını açıkça seçtiği imgelerle dışa vurduğunu anlayabiliriz.

---

\* Bu makale, "The Iconography of Everyday Life in Nineteenth Century Middle Eastern Rugs", *The Textile Museum Journal*, Vol:22, Washington, 1983, s.5-18'den çevrilmiştir.

\*\* Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Öğretim Görevlisi.

<sup>1</sup> Bu yazı, 1982'de yapılan *The Textile Museum* tarafından düzenlenen konferansta sunulan bir makaleden uyarlanmıştır.

Köylüler ve göçebeler, dokuma bölgelerinde günlük yaşama ait belirgin ve değişmez özelliklerini yüzyıllar boyunca sergilemişlerdir. Bir arkeolog kazı objelerine deneyimli bir gözle bakarak, -bugün köylülerin aşına olduğu- eski zamanlarda köy yaşamının rutinleri ile ilgili pek çok şey anlatabilir. Köylülerin bu gündelik işlerinin diğer bir sanatsal belgesi de İslam minyatürleridir. Köyün gündelik yaşamına ait sahneler ve göçebe yaşam bu resimlerde eşine az rastlanır bir ilişki içindedir; bu sahnelerde evcil hayvanlar (Resim-1) -keçiler, tavuklar, develer ve inekler- zemin üzerinde çok önemli yerlerde gösterilmiştir. Ortada bir su kaynağı ve onun çevresindeki yeşil alan, İslami resimlerde yer alan sahnelerin pekçoğunda alışılmış bir görünümüdür, bu ise bu sanatın tamamen kurak bölgelerde yapıldığı düşünülmürse şaşırtıcı değildir. İslam minyatürlerinde çok sık resmedilmiş olan büyük aşk öyküleri daha gerçekçi kavramlar içinde gündelik yaşam sahnelerine dönüştürülmüştür. Nitekim bazı resimlerde görülen günlük yaşamın etkinliği, yiyecek hazırlığı veya çocuk bakımı ile vurgulanarak belirtilmiştir. Sonuç olarak da yaşamın dinsel yanı, günlük olaylar için bir zemin olarak cami ve minarelerle kendini ortaya koyar.<sup>2</sup>

İslam dininin kuralları, İran Edebiyatı ve Türk gelenekleri; insanlarla hayvanlar arasındaki ilişkileri tanımlar veya tartışır.<sup>3</sup> Örneğin İslam geleneğine göre, Müslümanlara hayvanlarına, özellikle binek hayvanlarına iyi davranmaları öğütlenir ve develerini dua etmeden yüklememeleri söylenir.<sup>4</sup> Bu gibi öğütler pratikte büyük önem taşır,

---

<sup>2</sup> Camiler dışında burada, konuya ait tüm unsurlar, yaklaşık olarak 1540'larda Mir Sayyid Ali tarafından yapıldığı bilinen göçer yerleşim resmiyle paralellik içindedir. (Fogg Sanat Müzesi, no. 1958, 75), S.C.Welch, *Wonder of the Age: Masterpieces of Early Safavid Painting* (Cambridge, Ma., 1979).

<sup>3</sup> Dinsel kurallarda, sanatta, İran resminde, Türk geleneklerinde vb. hayvanlar için bkz., C.Pellat, "Hayawan", *Encyclopedia of Islam* (New Edition, Leiden), Vol.III.

<sup>4</sup> Bakınız, Alfred Guillaume, *An Introduction to the Study of the Hadith Literature* (Oxford, 1924), s.106-107.

çünkü hayvanlar köylünün yaşamında birinci derecede önemlidir.<sup>5</sup> Bu hayvanlardan taşınma, yiyecek, yün ve deri sağlamada yararlanılır. Tarlada çalışırlar ve üretilen malları pazara taşırlar. Aynı zamanda özel koşum takımlarıyla süslenerek törenlerde kullanılırlar (Resim-2). Hayvanlardan bir başka yararlanma alanı, sürülerin akşamları köyün giriş yerlerine güdülmesi ve evlerin zeminlerindeki ahırlara bağlanması ile güvenliğin sağlanmasıdır.<sup>6</sup>

Köylüler için hayvanlar bu kadar önemli olduğundan beri, köylü dokumalarının desenlerinde sıklıkla bunları görmemiz şaşırtıcı değildir. Horozlar, develer, inekler ve diğerleri gerçeğe uygun resmedildiği için genellikle türleri kolaylıkla teşhis edilebilir. Zaman zaman ön ayaklarından biri havada duran bir kediye benzer bir detayı da içeren bu titiz tasvirler bizi, dokuyucunun direkt gözlemleriyle bunu gerçekleştirdiğine ikna eder. (Resim-3) Başka durumlarda hayvanlar daha zor teşhis edilirler. Gerçekte bu hayvanların ayakta durarak çizilmiş durumlarından daha yaygındır ve bazen güçlükle tanınırlar. Böylesine bir tasvir eksikliği kolayca çeşitli nedenlere bağlanabilir: Araçların teknik olanakları, dokuyucuların ustalıklarındaki yetersizlikler veya dokuyucunun doğaya uygun resmetmeye yönelmemesi birer neden olabilir.

Ancak natüralist üslupla yapılmayan büyük bir dokuma grubunun dokumacının yeteneği veya tavrıyla ilgisi yoktur. Resim-3'deki dokumada, dokuyucunun ustalığı ve hayvanların çoğunun karakterizasyonundaki dikkati açıktır. İçinde iki kuşun daha bulunduğu bir illüstrasyonun alt ortasındaki kuşun dik olarak çizilmesi bir başka stilizasyon şekli olmalıdır. Burada dokuyucunun başka bir dokumanın deseninden kopya ettiğini varsayabiliriz. Kopyalama işlemi stilizasyona, yeniden yorumlamaya ve hatta yanlış anlayarak orijinal biçimin çok

---

<sup>5</sup> Ayrıntılı bilgi için bakınız, Aktaran: M. Ansari, *The Our'anic Foundations and Structure in Muslim Society* (Karachi, tarih yok), s.320 (XVI:5-6).

<sup>6</sup> Aly Mazahéri, *La vie quotidienne des musulmans au moyen age, Xe au XIII e siècle* (Paris, 1951), s.223-224.

değişmesine yol açabilir. Her iki şekilde, doğaya uygun olan ve daha önce yapılan dokumalardan kopya edilenleri birarada görmek özellikle öğretici olacaktır.

Ortadoğu halk edebiyatı, hayvanlarla ilgili öykülerin bol olduğu 19.yy. boyunca çok gelişmiştir. Maymunlar, ayılar, filler, kurbağalar ve katırlar konuşturularak; orijinleri, evrimleri, karakteristikleri ve karşılıklı düşmanlıkları ile hikaye edilmişlerdir.<sup>7</sup> Aynı öyküler asırlık İslam Edebiyatı'nın daha yüksek katmanları ve minyatürleri için ilk konulardan biri olmuştur. Öykü kitapları, *Kalila ve Dimna Öyküleri (Tales of Kalila and Dimna)*'ndeki gibi yüzyıllar boyunca tekrar tekrar resimlenmiştir. (Resim-4)<sup>8</sup> Bu gibi resimlerdeki hayvanların antropomorfik özellikleri olağanüstüdür. Gerçekte seramikler, metal işleri, el yazması, fildişi, ağaç ve taş oymacılığını da kapsayan İslam sanatlarının tüm dallarında, buradaki sempatik ifadeli zarif bir ceylan, çekici bir yaban tavşanı ve sadık bir at gibi keskin bir gözlem vardır.

Eğer klasik İran halılarının ilk örneklerine bakarsak, çağdaş minyatürden adapte edilerek uygulanan hayvanlar görürüz. Burada tasarımcı İslam sanatının soylu geleneği içinde çalışmıştır. Bundan emin olmak için hayvanların avlandığı sahnelere ihtiyacımız vardır. Bunlar belli öğelerden oluşmuş klişe sahnelerdir. Düzenlenmiş bu şiddet sahneleri, ceylanların ve yaban tavşanlarının çekiciliklerini ve zerafetlerini azaltmaz. Bu hayvanların sempatik ifadeleri, heyecan duymaksızın avcılara bakmaktan daha çok hoşumuza gittiğinden asıl odak noktamız haline gelir. İslam sanatlarında sanatçının, hayvanları aslına uygun resmetmek yerine kendi duygularını öne çıkararak uygulaması yaygın bir tavidir. 19.yy. köy dokuyucularının desenlerini belirleyen geleneksel yöntem ve kuralları vardır; örneğin boyutu, biçimi

---

<sup>7</sup> İran halk edebiyatı tarihi içinde hayvanlarla ilgili hikayeler için bakınız, J.Rypka, *History of Iranian Literature*, (Dordrecht, 1968) içinde Juri Cejpek tarafından yazılan bölüm.

<sup>8</sup> Bakınız, Esin Atıl, *Kalila ve Dimna: Fables from a Fourteenth-Century Arabic Manuscript* (Washington, D.C.,1981)

ve tüm desenin baştan sona düzenlenmesi ile seccade formu, bu geleneğini yüzyıllardır korumuştur. Böylesi bir düzen içinde hayvanlar yer almazlardı, ancak köylü dokuyucular hayvanları da içine alan desenlere çok fazla direnç gösteremediler. Avlanma sahnelerinin bulunduğu halılarda olduğu gibi, hayvanlara yönelik sempati, İslam sanatında insanların ya da hayvanların tasvirini yasaklayan katı dinsel tutuculuğun bile üstesinden gelerek gerçek tema halini almıştır.

Hayvanlar aynı zamanda, Ortadoğu köy ve göçebe yaşamının törensel yanı içinde özellikle evlilikle ilişkili olarak yer alır. Gelenekler bölgeden bölgeye değişir, ancak genel olarak evliliklerde koşum takımlarıyla süslü develer ve atlar ile geline ait törensel tavırlar birbirine benzer. Evlilik, aşiret toplulukları içinde çok özel bir öneme sahip, büyük bir olaydır. Göçebe hayatın güç koşulları altında aile bağları çok önemlidir. Evlilik ve erkek çocuk yetiştirmek ailenin devamlılığını sağlar, bu nedenle de gösterişli ve pahalı bir düğün töreni yapmaktan kaçınılmazlar. At veya deve sırtında gelin alma sembolik bir harekettir ve bu üç gün süren kutlamanın sonudur. Gelin bu nakil töreni sırasında çevreden dikkatle korunur, çok süslü, şık mücevher ve giysileriyle sadece yeni ailesine gösterilir.<sup>9</sup> Ortadoğu'nun her yerinde köylüler, göçer akrabaları kadar olmasa da büyük maddi fedakarlıklar yaparlar. Dokumalar evlilik, evlilik gelenekleri ve bu anlamda motifler taşıyarak olayın önemini yansıtır. Evlilik töreni ile ilgili olarak bazı Türkmen dokumalarının ikonografisi örneklerde açıkça vurgulanmaktadır.<sup>10</sup>

Dokumaların değeri yeni kurulan evin zenginliğiyle ilişki kurularak değerlendirilir. Bazı desenler evliliği ve evlilik kurumunu telkin eder. Dokuyucunun arzusu son derece güç olan nişanlanmanın en

---

<sup>9</sup> Bahman Bahman-Begi, "Moeurs et coutumes des tribus du Fars", *Les tribus du Fars et la séditarisation des nomades* içinde, Vincent Monteil (Paris-The Hague, 1966), s.97-152.

<sup>10</sup> Bu iki örneğe bakınız, Jenny Housego, *Tribal Rugs* (London, 1968), Resim 70 ve Eberhart Hermann, *Von Uschak bis Yarkand* (Munich, tarih yok), Resim 92.

uygun şekilde sonucunu beyan etmek ve tanınmış halk öykülerinin trajik sonlarına karşı çıkmaya çalışmaktır.<sup>11</sup> Leyla ile Mecnun,<sup>12</sup> Romeo ve Juliet gibi, evlenmeden ölüm kaderine mahkum çiftlere adanan dokumalarda dokuyucu, çiftleri gayrimeşru çocuklar ekleyerek resmeder (Resim-5). Bu, belirli bir şekilde karşılaşan dokuyucunun, içinde bulunduğu sosyal koşullara göre değişiklik yapmasına örnektir. Böylesi bir tasvirde figürlerden hangisinin gerçek olduğu konusunda spekülasyon yapılabilir. Bu yaygı dokuyucunun ya yeni ailesini kutlamak amacıyla, ya da evlilik yaşamı için önceden çeyiz olarak dokunmuş bir parça olabilir.

Seccade İslam sanatlarında uzun ve bozulmamış bir tarihe sahip bir formdur. Seccadenin köy dokumacılığında bu kadar rağbet görmesi bazı ilginç soruları akla getirir. Öncelikle neden bunun 19.yy.ın başından sonuna dek tercih edilen bir form olduğu belirlenmelidir; daha sonra da köylü dokuyucunun bunu neden yalnızca “kendisi için” yaptığı sorulabilir. İslam dininin kuralları gereği, temiz bir zeminde günde beş defa olmak üzere seccade gereklidir. Usulüne uygun olarak bir camiye kullanmak mümkün olmadığında, basit bir hasır ya da bir yaygıyla belirlenmiş temiz bir alan da yeterlidir. Bu nedenle bir anlamda dokuma yaygı taşınabilir bir yapı iken ibadet eden insanı dünyanın pisliklerinden uzaklaştıran kutsal bir alan haline gelir.<sup>13</sup> Özel bir alana geçmek anlamında, İslam mimarisinde kutsal geçitlerin metaforik olarak büyük bir önemi vardır. Camiler, şehir kapıları ve kervansaraylar gösterişli girişlere sahiptir. Kervansaraylar, ticaret yolları üzerinde yolculara barınak olarak yapılmış hanlardır. Bunların çarpıcı girişleri, tıpkı çok benzedikleri şehir giriş kapılarının kilitlemesi gibi akşamları kilitlenir.

---

<sup>11</sup> Bakınız, Cejpek, a.g.e., s.652-654.

<sup>12</sup> Bakınız, Richard Ettinghausen, “The Early History, Use and Iconography of the Prayer Rug”, *Prayer Rugs* (Washington, D.C., The Textile Museum, 1974), s.10-25.

<sup>13</sup> Bakınız, Schuyler Cammann, “Symbolic Meanings in Oriental Rugs”, *Textile Museum Journal*, Vol.III, no:3 (Dec. 1972), s.14-16.

Kapılar bu nedenle kutsal yerlerin hem sembolik, hem de gerçek giriş kapılarıdır. Bu yapı şekli, başlı başına bireyin fiziksel ve psikolojik gerekliliklerini yansıtır. Kişinin böylesi bir güvenlik bölgesine ve nispeten daha az güvenli kırsal yaşamın dışında bir yere geçme gereksinimi vardır.<sup>14</sup> İslam dünyasında kadın ya da erkek olsun büyük bir camiye ziyaret eden bir köylü, çok sayıda ve birbirine yakın metaforik ve hiperbolik geçitlerden geçer. İçeride de önem sırası gereği, merdiven altındaki metaforik geçit olan minber (Resim-6) ile karşılaşır. Bu, caminin dış girişi gibi, vaaz verme sırasında özel bir alana geçişi işaret eder.

Seccadelerin üzerindeki desenlerde, dünyanın ötesine geçişi simgeleyen metaforik geçitler yer alır. Cennetin kapısı ile özdeşleştirilen Mekke'ye dönük olarak, cami duvarında bulunan dua nişi veya mihrap ile bu anlamı paylaşırlar. Girişlerdeki büyümlü durum çok eski bir inanıştır; buna göre kapılar, evin ve kalbin iç güvenliğine ruhlar dünyasının korkutuculuğundan geçiş aracıdır ve kapı aralığının dışında ruhlar bir araya toplanırlar. Pekçok farklı kültürde bu büyüsel duruma inanılır. Örneğin 19.yüzyılda Ermenistan'da bir kuzu evlilik töreninin bir parçası olarak evin kapısının eşiğinde kurban edilirdi. Bir Musevi geleneği olan Fısıh Bayramı'nda Tanrı'nın gazabından korunmak için kapı aralığına kurban kabilinden kuzunun kanı sürülür. Günümüzde himaye anlamında gelin kapı eşiğinden aşırılır ve iyi şans getirmesi için kapıya at nalı asılır.<sup>15</sup>

İslam sanatı geçitlerdeki koruyuculuk imgesini metaforik olarak kademelerle sürdürmüştür. Bu imge bazı Türk seccadelerinde basamaklı mihrap üstü ile vurgulanmaktadır. Sonraları, İslam dünyasında ekonomik ve iktidar zayıflamasına bağlı olarak 18. ve 19.yüzyıllarda yavaş yavaş heybetli girişleri olan, ancak daha halka yönelik binalar yapılmaya başlanmıştır. Burada ilgi çekici olan nokta, mimaride olduğu

---

<sup>14</sup> Mazahéri, a.g.e.

<sup>15</sup> Bakınız, J.A. MacCulloch "Door", *The Encyclopedia of Religion and Ethics* içinde, 1928.

gibi bir gereksinimin dışavurumunun yalnız mimariyle kalmayıp, aynı dönemde köy dokumalarında da görülmesidir.

Eğer 19. yüzyılda seccade formunu yaşayan bir gelenek olarak kabul edersek, dokumacının yaşamına ait kaygıları seçip yansıttığını düşündüğümüz imgelere dikkat etmemiz gerekir. Örneğin tavana asılı bir kandil İslam cami dekorasyonunda güçlü geleneği olan bir motiftir. Bu motif, Kuran'da Tanrı'nın adının bir nişte asılı camın içinde bir ışık olarak geçmesinin metaforik anlatımından kaynaklanır. (24. Sure, 35.Ayet) Bu metafor, İslam sanatlarına 12. ve 13. yüzyıllarda içinde seramiklerin de bulunduğu birtakım araçlar yardımıyla girmiştir, biz bunun ilk olarak dokuma yaygılarda kullanıldığını tahmin ediyoruz.<sup>16</sup> Anadolu'da 16.yüzyılda kandil, bitkiye benzer bir form içinde eritilerek stilize bir görünüm almıştır. (Resim-7) Kandilde görülen bu değişiklik, bunun köylerde ve aynı zamanda ticari amaçla yapılan dokumalarda kullanılan eski bir form olduğunu akla getirir. Daha önceki dokuma örneklerinde kandil motifi daha gerçekçi olarak tasvir edilmiştir.<sup>17</sup>

Köy ve ticari amaçlı dokumalarda kandil, sadece duruş pozisyonu nedeniyle tanınabilirken, 16.yüzyıl sonlarında Osmanlı saray dokumalarında daha gerçekçi bir üslupla ele alınmıştır. (Resim-8) Saraya mensup sanatçıların tasarladığı bu halıların köy dokumalarındaki etkisi ve bu formların halk tarafından hızla stilize edildiğine dair çok iyi belgeler bulunmaktadır.<sup>18</sup> Kandil motifinin başına gelenler oldukça ilginçtir. İslam sanatlarında kandil tasviri çok uzun bir geleneğe sahip olmasına rağmen, halk sanatına pek fazla girmemiş; hatta Osmanlı saray desenlerinin güçlü etkisi karşısında bile canlılığını koruyamamıştır. Halk sanatı içinde yapılan çalışmalarda kandil, kolayca elimine edilmiştir. (Resim-9) Kandilin elimine edilmesi ya da stilizasyonu için

---

<sup>16</sup> Ettinghausen, a.g.e., s.19.

<sup>17</sup> Louise Mackie, *The Splendour of Turkish Weaving* (Washington, D.C., 1973) içinde Resim 29, Textile Muesum R 34.00.2.

<sup>18</sup> Bakınız, May H.Beattie, "Coupled Column Prayer Rugs", *Oriental Art* içinde, Vol.XIV, no:4 (1968), s.243-257.



başka bir alternatif de onun yerine başka birşeyin konmasıdır. 19.yüzyıla ait örnekler düşünüldüğünde baştan sona çiçek dallarıyla süslü kandiller akla gelir. Köylü dokuyucu kandilin yerine, gündelik yaşamına daha yakın bir imge olan ibriği koyar ve zaman zaman da bunu çiçek dallarıyla birarada kullanır. Bilindiği gibi namazın başlıca gerekliliklerinden biri “wudu” ya da abdesttir. Büyük camilerin çeşmeleri varken, ibadet edecekler için aynı zamanda ibrikler de kullanılır. Dünyanın dokumacılık yapılan bölgelerinde suyun önemi tarımsal sulamada, psikolojik önemi bahçeler kanalıyla ve toplumsal önemi herkesin kullanımına açık sebiller ile ortaya çıkar. Her evde bulunan temel kapkacaklar, mutlaka içinde su biriktirmek için olanları da kapsar. 19.yüzyıl dokumacısı; Türkiye, İran ve Kafkasya’dan olsun, halılar için seçtiği motif repertuarına ibriği de ekleyerek, kendi yaşamında suyun önemini ifade eder. Bu çok doğal ve önemli bir seçimdir, aynı zamanda İslam sanatının ilk dönemlerinde çok tercih edilen bir form olan ibrik, 19.yüzyıl dokumacısı tarafından spontan olarak yeniden ortaya konmuş görünmektedir. Desenin orijinal çıkış noktası çok fazla değil ama, bunun yaratıcının ortamına uygunluğu çok önemlidir. İlgili örneklerde, çiçeklere ve bahçelere olan tutku düzeyindeki düşkünlük vazo ile ifade edilir. Ayrıca vazolar, kandiller ve ibriklerin hepsi su bulundurma işlevleri nedeniyle birbirleriyle ilişkili formlardır. Bu formların birbirleriyle yer değiştirmesinin örneği, tek kulplu vazoların yer aldığı ünlü İznik tabaklarının desenlerinde görülmektedir. Resimlerde görülen ibriklerde sıvının aktığı ağız kısmı yok edilmiştir. Türk çinilerinden yapılan panolar aynı zamanda asılı kandil ve vazo arasındaki belirgin benzerliğin de kanıtıdır. (Resim-10) Vazo, beklenildiği gibi ticari amaçla dokunan halılara da karışan bir motiftir ve vazo ile kandil karışımı motifin bir başka şekli de Transilvanya diye adlandırılan halılarda görülür. (Resim-11) Bahçe sembolü olarak vazo, ticari amaçla dokunan halılara, 17.yüzyıl İran’ında “vazolu halılar” denen grupla girmiştir.<sup>19</sup> Vazolar, ticari

---

<sup>19</sup> Bakınız, May H.Beattie, *Carpets of Central Persia* (Sheffield, 1976).

amaçla dokunan bu halılardan köy halılarına aktarılmıştır, hatta bu ibrik de olabilir, ki bu köylünün doğrudan esin kaynağıdır. Yani konular birbirleriyle yakından ilişkilidir. İran şiirinde, minyatüründe ve daha doğrusu tüm İslam sanatlarında olduğu gibi, Tanrı yaratandır. Sanatçı sadece aynı konuları alıp, kendi görüşü ve ortamına göre yeniden ortaya koyar.

Kafkas ve Belucistan halılarında bir çift el tasviri görürüz. Bu simge, Şii Müslümanlar tarafından Peygamber'in kızı Fatma'yla ilişkilendirilmiştir. Onun hayranı Abbas'ın M.S.680'de Kербela Savaşı'nda elini kaybettiği zaman Hüseyin'in yaralı oğluna su taşıdığı söylenmiştir.<sup>20</sup> Açık el gerçekten eski bir simgedir ve İslam dinine ait bunun gibi pekçok öge yeni inançlara uyarlanmıştır. Nitekim Şii'lik'te beş parmak Peygamber ailesinin beş üyesini, beş vakit namazı, İslam'ın beş şartını ve bunun gibi şeyleri sembolize eder.<sup>21</sup> El motifi, hem halk inanışlarında, hem de kişisel inanışlarda görülür. El formu savaş sancağının topuzu olarak (Resim-12) ve camilerde kullanılmıştır. Türkiye'de ve Mısır'da evin temeli atılırken genellikle kırmızı boyaya batırılmış bir el basılır.<sup>22</sup> İran'da erkek çocuklarına, Abbas'a hürmet olarak Muharrem ayında küçük bir gümüş el takılır.<sup>23</sup> İslam bilgileri din ile büyü arasında fark olduğunu belirtirler. Köylüler bunun daha az ayırdındadırlar. İran'da 20.yüzyılın başından itibaren evde bulunan küçük ev aletleri nazarlık olarak kullanılmıştır. Bunlara ibrikler, bıçaklar, makaslar, kürekler ve buna benzer objeler de dahildir.<sup>24</sup> Bu nedenle de Kafkas halılarındaki küçük motifler arasında makaslar

---

<sup>20</sup> Bess Allen Donaldson, *The Wild Rue: Study of Muhammadan Magic and Folklore* (New York, 1973, 1938'in yeniden baskısı), s.208, ayrıca bakınız, L.Veccia Vagleri "al-Husayn b.Ali", *Encyclopedia of Islam* (Yeni baskı, Leiden) içinde, Volume III, s.611.

<sup>21</sup> Sir E.A. Wallis Budge, *Amulets and Superstitions*, 1930), s.468-471.

<sup>22</sup> Riza Nour, *Revue de Turcologie* 3 (1933), s.109.

<sup>23</sup> Donaldson, a.g.e.

<sup>24</sup> Aynı yerde s.40'a bakınız.

bulmak bizim için sürpriz olmaz. Bu motifin, dokuyucunun ilmeği kesmek için kullandığı makas olduğuna dair bir düşünce vardır, benzer biçimde makasın üzerinde yer alan tarağın da dokuyucunun atkı ipliklerini sıkıştırmak için kullandığı kirkit olduğu söylenebilir. Aynı zamanda, her iki simgenin de halılarda görüldüğünden çok fazla anlamı vardır. Demir ve çelik objeler, özellikle de parlak ve göz alıcı olanları, insanları korkutan İslami ruhlar olan cinler ve perilere karşı koruyucu olarak düşünülür.<sup>25</sup> Tarağa benzeyen şekil ne tam olarak halılarda kullanılan tipe benzer, ne de ibadetten önce saç ve sakal taramakta kullanılan tarağı akla getirir. Tarağa benzeyen bu şekil, daha çok İslam halk dokumalarında yaygın olarak kullanılan ve bizim iyi şans getirdiğini varsaydığımız bir motiftir. Bu motifin kullanılışı; eller, ayaklar ve hayvan boynuzlarının tasvirinde sık sık bundan yararlanan dokumacı için kirkit veya saç tarağı ifadesiyle kesinlikle sınırlanamaz. Bu motifin farklı kullanımları halının sahibinin iyi şans dileklerini azaltmaz.

Büyü dünyası, kötülöklere karşı koymak için pekçok usul ve yöntemin kullanılmasını içerir. Hatta bugün Türkiye ve İran'da çocukları kem gözden korumak için sıklıkla mavi boncuk takılır; İranlılar'ın kötü göz "deveyi çukura, insanı mezara sokar" diye bir sözleri vardır. Ortadoğu'da muskalar, takılar ve nazarlıklar kem gözden korunmak açısından çok önemlidir.<sup>26</sup> Bazen bunların içi kötülöklere korunmak için Kuran'dan sureler yerleştirmek amacıyla oyulmuştur.<sup>27</sup> Bazen de ortalarında bulunan bir taş, gözün kendisini temsil eder. (Resim-13) Muhtemelen, üçgenle kabaca gözün anahtarları arasında bazı benzeşimler kurulmuştur. Bunun orijini tayin edebilmek çok

---

<sup>25</sup> Bahman-Begî, a.g.e., s.146 ve Donaldson, a.g.e., 154-155.

<sup>26</sup> Joseph Khanishir, *About Persia and its People* (1899), s.83.

<sup>27</sup> 19. yüzyıla ait Fas örneği için bakınız, M.Jenjins ve M.Keene, *Islamic Jewelry in the Metropolitan Museum of Art* (N.Y., 1983). 19. ve 20.yüzyıl Türkmen örnekleri için bakınız, İran Ala Firouz, *Silver Ornaments of the Turkoman* (Tehran, 1978).

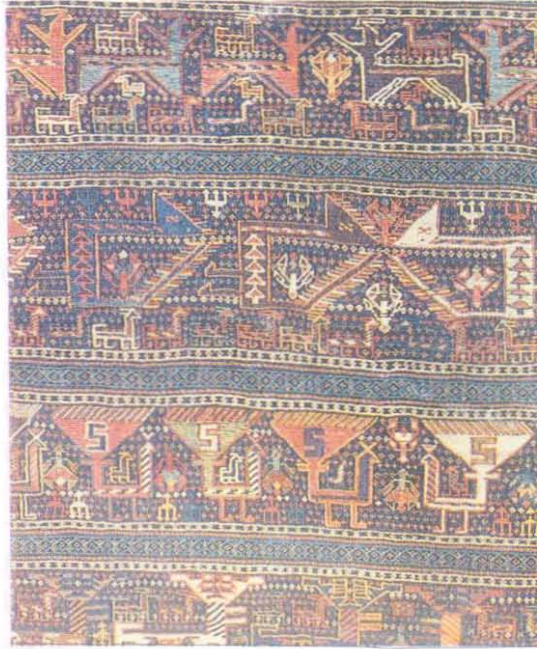
zordur, ancak herhalde ortasında taşı olan üçgen takılar Orta Asya'dan Balkanlar'a kadar olan bölgede bulunmuştur. Aynı şekil, Türk ve Kafkas halılarının desenlerinde sıklıkla, boşlukları dolduran bir motif olarak, bazen de çok göze çarpacak şekilde vurgulanarak kullanılmıştır. (Resim-14) Bu motif özellikle Türk halılarında çiftli olarak da görülür. (Resim-15) Dokuyucunun halıda bir takıyı olduğu gibi kopya etmeye çalışmamasını anlamak önemlidir. Bunun yerine sahip olduğu birtakım yararlı etkilerini de düşünerek kendince yorum yapar.

Takı formları aynı zamanda seccadelerdeki kandillerin yerine de kullanılmıştır. Bazı Türk halılarında mihrap çift taraflıdır ve geleneksel seccade formu ile ilişkisi bu nedenle biraz azalmıştır. (Resim-16) Kandil hala görülmeye devam etmektedir, ancak takı, benzeri bir forma dönüşmüştür. Yine köylü dokuyucunun temalarını, günlük yaşamından aldığı öğelerle kendi sanatsal dilini kullanarak ifade ettiği bir durumla karşı karşıyayız.

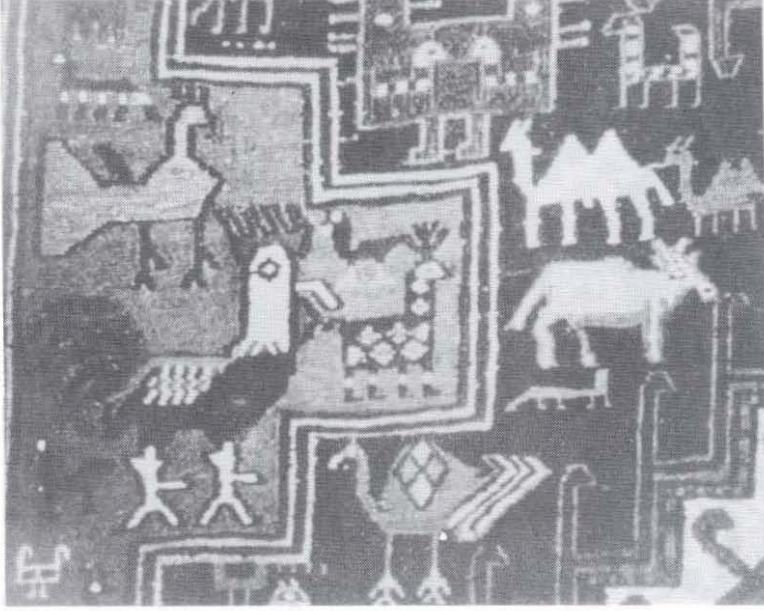
Köy dokumalarının güzelliğine duyduğumuz büyük hayranlık yukarıda tartışılan ikonografi bilgilerine bağlı değildir. Bu çalışmalar, zaman ve mekanın ötesinde sanatsal yanları ile tartışılır. Ancak şunun farkına varmalıyız ki bunların gücü, dokuyucunun kendi kültürüne ait gelenekleri ile artmaktadır. İslam sanatındaki belli başlı konuların özeti ve yeniden yorumlanması çalışmanın başarısını artırır ve bir köylü halısı sanatçının kültürünü ve kendi görüşünü birlikte temsil ettiği için bizi fazlasıyla etkiler.



**Resim 1:** Yahya tarafından yapılmış bir köy manzarası, Bağdat M.S.1237, Bibliothèque Nationale, Paris, Ms.Arabe 5847.



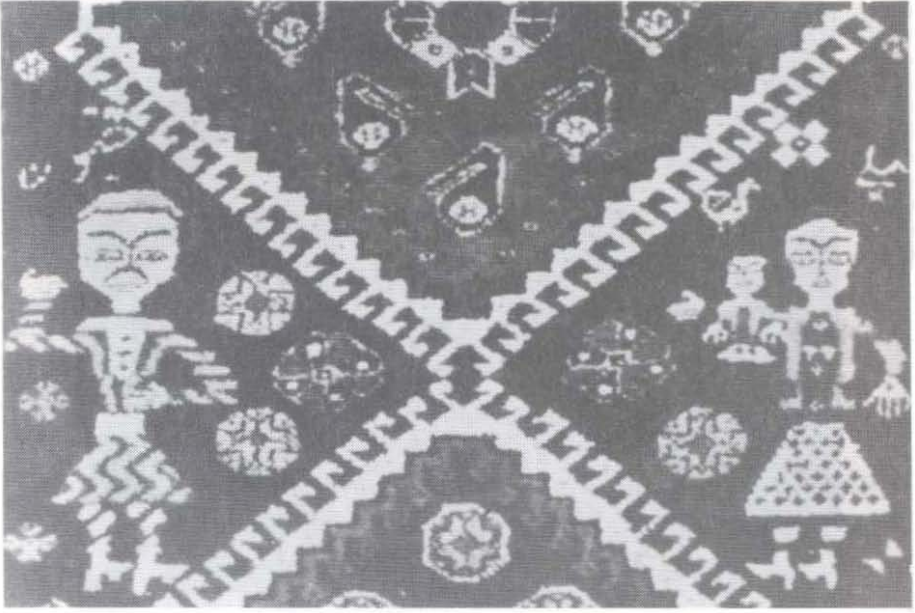
**Resim 2:** At örtüsü, Güney İran (Fars bölgesi, Qashga'i) 19/20.yy., Arthr D.Jenkins koleksiyonu.



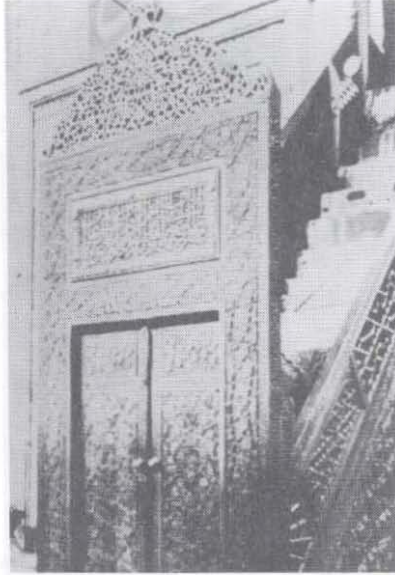
Resim 3: İnan düz dokumasından detay, 19.yy. başı, özel koleksiyon.



Resim 4: Mısır ve Suriye, 13.yy. ortası, Bibliothèque Nationale, Ms.Arabe 3467.



Resim 5: İnan dokumasından detay, 19.yy. Waltrud P.Rose'un eski koleksiyonu.



Resim 6: Bursa Büyük Cami'den minber, yaklaşık olarak M.S.1400.

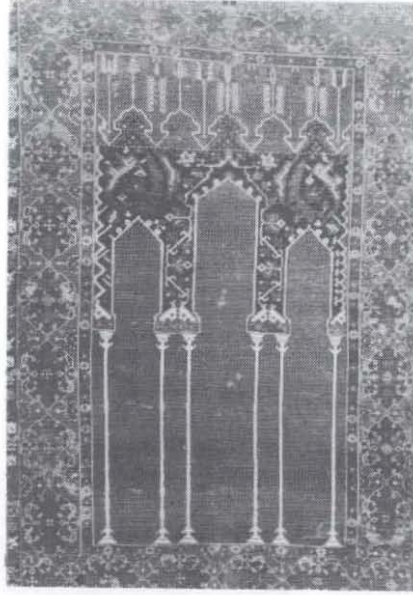


**Resim 7:** Türk halısı, Musé des Arts Decoratifs, Paris, yaklaşık olarak 1600.



**Resim 8:** Osmanlı saray halısı, yaklaşık olarak 1600, Metropolitan Museum of Art, 22.100.51. James F.Ballard'ın bağışı, 1922.





Resim 9: TM.R34.22.1. Türk halısı, 17.yy.



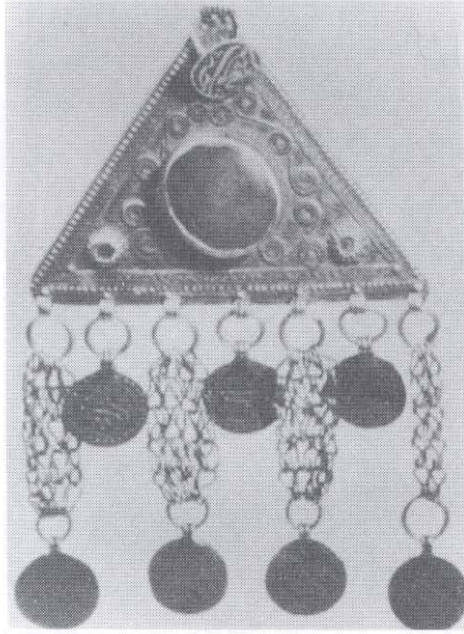
Resim 10: Türk çini pano, 17.yy.



Resim 11: TM.R34.21.1. Transilvanya halısı 17.yy.



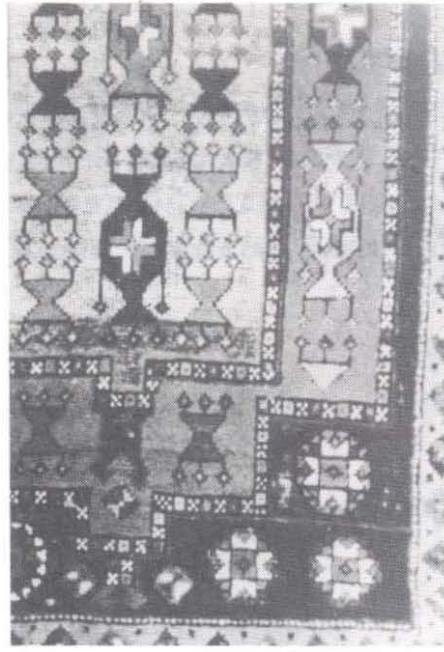
Resim 12: İnan savaş sancağının topuzu, 18.yy., Victoria and Albert Museum, Londra.



Resim 13: Kafkas takısı, 19.yy.



Resim 14: Türk halısından detay, 19.yy., özel koleksiyon.



Resim 15: Türk halısından detay, 19.yy., özel koleksiyon.



Resim 16: Türk halısı, yaklaşık olarak 1600, Londra.