

runun kesişme noktasından, ama daima dik olarak kesen iki doğrunun kesişme noktasından, hep aynı merkezden, simetrik olarak dağılmış veya yerleştirilmiş halde, stilize edilmiş çiçek, dal, yaprak, kuş, koca, peyk v.b. motifleri ile ejder ile hayat ağacı ile nakış nakış anı ve argacında, tezgâhında dokuyor, resmini çıkarıyordu(4).

Birbiryle ilgisi olmayan topluluklarda bile bir takım aynı ya da benzer sembolik öğelerin bulunması ise oldukça ilginçtir. Bilim şimdilik bunu "etkileşim" kavramıyla açıklamaya çalışmaktadır(5).

İkonografi şahsi beğenilerin dışında, geleneksel kurallara göre şekillere, işaretlere ve sanat unsurlarına anlam yüklemektir. İkonografinin bir amacı da halkın fizik ötesi duygu ve düşüncesini, felsefesini ortaya koymaktır(6). Bu semboller tarih içerisinde pek çok el sanatı ürününde de yanlış olarak kendini ortaya koymuştur. Dokuma ürünlerin estetiğini yansıtan bu yanlışlar, ürettikleri devirlerin adeta sözcükleri, mesaj veren eserleriydi. Günümüz dokumalarında ise bu ikonografik boyutu ticari kaygı, değişimdeki gelişmeler ve kültürdeki değişiklikler yüzünden rastlanmamaktadır.

Kompozisyon ve estetik açıdan dar, kısıtlı imkân sağlayan teknikler getirdiği zorunluluğa rağmen, küçük ebatlara karmışık ve bir o kadar da yoğun kompozisyonların nasıl tasarlanıp, uygulandığını çözmekte oldukça zordur.

Pazlık'ten bu yana Türk sanatçısı ticari kaygıyla ürettiği izber ve taklit dokumalarının dışındaki tüm üretimlerine mutlak bir anlam, bir dil, bir söylem yüklemiştir.

İlk çığ noktasında bu sembol dilini içerisinde barındıran desenler zaman içerisinde taklitçi bir anlayışla tekrar edildikleri için ve ticari kaygıyla üretim amaçlarına dönüştüklerinden, günümüz seri üretimlerinin hiç birinde bu gizemli dil bulmak ya da bu dilin halen her üretimde var olduğunu iddia etmek oldukça imkânsız kalacaktır. Ancak geçmiş üretimler ise günümüz dokumalarına yak tutacak, dünya pazarında payımızı artıracak kaynak eser olma özelliklerini halen sürdürmektedirler(7).

1. Türk Dokuma Sanatında İkonografiye Dair Örnekler

1.1. Halı ve Tablolardan Örnekler

1.1.1. Tablolarda Tasvirlenen Örnekler

Macaristan'da Protestan, Lüteryan ve Katolik kiliselerinin boş olan duvarları, Türk halıları ile süslenirdi. Cenaze törenlerinde katalakın üzerine Türk halısı örtmek de adet haline gelmişti(8). Balıkanlarda ve Avrupa'da XV. yüzyıldan sonra Türk halısına aşırı bir rağbet vardı. Örneğin İtalya'da Türk halısı satın almayanların, kiralama yokluğu da olsa bu ayrıcalığa ulaşma çabasına girdikleri bilinmektedir. Öyle ki balıktan sarıktulan bir Türk halısı zenginliğin ve soyluluğun simgesi idi(9).

XV. yüzyılın ikinci yarısında, Avrupalı İtalyan, Flaman, Alman bazı ressamların tablolarında Selçuklu ve Osmanlı halılarının desenlerini hatırlatan halılar görülmüştür(10).

Bahse konu olan tablolarda tasvirlenen halılar kompozisyon içerisinde farklı şekillerde kullanılmışlardır. Ayrıca üst gele de seçilmiştir. Sanatçı tarafından tabloda işlenen konuya uygun nitelikte desen seçimine hâiz bir hali seçmiştir.

İslamiyet ile birlikte zaman içerisinde Türklerin bu dine geçmeleri ve XI. yüzyılda Anadolu'ya yerleşmelerini takip halı sanatında seccadelerde önemli bir yer tutar(11). Bellini, Lorenzo Lotto, Francesco Bassano, Piero della Francesca gibi ressamın eserlerinde görülen, ana deseni anahtar deliğine benzetilmesiyle tanınan seccadelerin bazı türleri, **anahtar delikli seccadeler** adını almışlardır. İkonografi ve sembol dili boyutuyla da örnek olan bu halıların tasvirlerine genellikle kiliselerde bulunan tablolarda rastlanmaktadır. İslami bir sembolizm içerikli olabileceği düşünülen bu kompozisyonların, Hristiyanlıkla ilgili konular içeren tablolarda olması bir tesadüf olmasa gerektir. Orta kompozisyon alanını çevreleyen ve başlangıç kısmında ki girişiden dolayı anahtar delikli seccadeler olarak da tanımlanan bu görüntüleri

hallerin ikonografik boyutu Kur'an'daki pek çok ayette de örtülmektedir(12). Türklerin inanç felsefelerine dayalı olarak yaptıkları halı ve kilimlerin süslemelerinde estetik kriterler kadar dini prensipler de vardır(13). Bu kompozisyon şeklinin ekseriyetle seccade tarzı halılarda görülmesi, bunların dini anlamlar taşıyabileceğini de akla getirmektedir(14).

Kamer Suresi 11. Ayette *"Bizde seller gibi akan bir su ile göğün kapılarını açtık"*(15). Yine En'am Suresi 59. Ayette de *"Akılla bilinmeyen tüm şeylerin anahtarları, O'nun katındadır..."*(16). Kâf Suresi sekizinci ayette *"Bütün bunları meydana getirmemiz Allah'a dönüp Ona sığınan her kulun, gönül gözünü açmak ve ona ibret, öğüt vermek içindir"*(17). Tüm bu ayetlerden anlaşılacağı üzere gönül gözü denilen manevi iman gözünün açılmasının, göğün kapılarının açılması gibi değişimci anlamda kapı açmayla ilgili ayetlerdeki manayı bu seccadelerin formuyla alakalandırmanın mümkün olabileceğini göstermektedir. Şeklinde ki ayette de bu durum görülmektedir.

İtalyan ressam Francesco BASSANO tarafından *"Tahta Çıkış Meryem ve Çocuğuyla Azizler"* isimli tablo 1519 yılında yapılmıştır.

Halı tasvir tabiri altına serili olarak resmedilmiştir. Üç adet bordürle çevrelenen pembe renkli orta kompozisyon alanında anahtar deliği formu yer almaktadır. Anahtar deliği formunun ortasını kaplayacak büyüklükteki sekizgenin içine sekiz köşeli bir yıldızla doğulanmıştır. Bergama yöresine ait olması muhtemel bir halıdır.



Resim 1. "Sen Petek, Christine, İbrâile ve Jerome ile Madonna ve Çocuğu"



Resim 2. "Tahta Çıkış Meryem ve Çocuğuyla Azizler"



Resim 3. "Azizler ile Madonna ve Çocuğu"

Lorenzo LOTTO tarafından 1521 yılında canvas üzerine yağlı boya ile yapılmış olan *"Azizler ile Madonna ve Çocuğu"* adlı 287x268 cm ebatlarındaki tabloda Madonna'nın altında tahta serilmiş halde bir anahtar seccade tasviri görülmektedir.

Alexandra'lı Catherine, Augustine, Sébastien, Başrahip Anthony ve Baptist Genç John'un da yer aldığı, Santo Spirito Kilisesi'nde muhafaza edilen bu tabloda yer alan seccadeye ait çok fazla detay görülmemekle beraber orta kompozisyon alanının kırmızı renkli olduğu ve uzun saçaklara sahip olduğu anlaşılmaktadır.

Lorenzo LOTTO tarafından yapılmış olan *"Koca ve Kansı"* adlı canvas üzerine yağlı boya ile yapılmış olan 98x118 cm ebatlarındaki tablo Hermitage Müzesi'nde muhafaza edilmektedir. Koca tarafından havya kaldırılmış olan *"Homo nunquam"* kitabesi evliliğe olan sadakatin göstergesidir.

Kırmızı renkli anahtar deliği ince bant (bordür) formunun dışında kalan kısımda kıvrık dal üzerine geometrik halde çiçek ve yapraklar sıralanmıştır. Koyu renkli büyük sade geometrik halde bitkisel yapılar yer almaktadır. Orta kompozisyon alanında anahtar formunun iki tarafında birer adet kandil yanışı görülmektedir. Kandillerin üst kısmına ise ejder figürü yerleştirilmiştir.



Resim 4, Toca ve Karış

1.1.2. Halılardan Örnekler

Türk İslam Eserleri Müzesi'nden bir örnektir. Mihrap nişlerinden aşağıya bir kandil sarılatılmış ve ortadaki madalyonun etrafında birer ejder figürü yer almaktadır. Mihrap nişleri aşağıda anahtar deliği şeklindeki girinti ile iç küçük suyu oluşturmuştur.

390 Ertanrter numara, Türk İslam Eserleri Müzesinden bir örnektir. XVIII. yüzyıla ait olduğu bilinen halı seccade çift taraflı anahtar delikli formuyla dikkat çekmektedir.



Resim 5,



Resim 6,

1.2. Yanışlardan (Motiflerden) Örnekler

1.2.1. Kandil Yanışı



Resim 7,

Kandil genellikle halılarda, bir yanış ögesi olarak değişik form özellikleriyle mihrap formunun orta noktasına asılmış halde kompozisyonlaştırılmıştır. XV. yüzyıl halı seccadelerinden bu yana rutin hale gelmiş olan bu formun dışında, orta kompozisyon alanında birden çok sayıda kandil yanışının resmedilmesine ise Türk halı sanatında pek rastlanmaz. Bu anlamda, Çarıkçale Ayyavak Karasulu diğer adıyla lambalı seccadeleri diğer halı yörelerinin seccadelerinden ayrılmaktadır(18). Kandil yanışı diğer yöre halılarında

olduğu gibi mihrap formunun ortasında sallandırılmış olarak alışagelmis asma kandil form özelliğinin dışında kullanılmıştır. Orta merkezdeki madalyon motifinin içinde kalan köşelerde ise dört adet kandil motifi yer almaktadır. Kandillerin üzerinde ucundaki alevi ile dikkati çeken birer mum vardır. Kandillerin içerisinde ise ışığı (nuru) temsil eden sekiz köşeli yıldız yer alır.

İlahi ışığın (nurun) simgesi olan kandil yarışı, bu sembolik anlamını en önemli unsurlarından birisidir. Karasulu seccade de, bu sembolik anlama uygun olarak kandillerin hemen altlarında birer adet muska-nazarlık yarışı yer almıştır.

Kandil motifi Karasulu seccadelerinde, Kur'an-ı Kerim'in Nûr Suresinin 35. Ayeti ile de bu anlamda örtüşen bir yapıda kullanılmıştır.

Bu ayette **"Allah göklerin ve yerin nûrudur. O'nun nûru, içinde lâmba bulunan bir kandile benzer. Lâmba cam içerisindedir. Cam, sanki inciden bir yıldız. Ne mübarek bir zeytin ağacı(nın yağı) ndan yakılır. (Öyle mübarek bir ağaç) ki, neredeyse ateş değmese de yağı ışık verir. Işığı parl, parlaktır. Allâh, dilediği kimseyi nûruna iletir. Allâh insanlara misâller verir. Allâh her şeyi bilir"** denilmektedir(19).

Kur'an'ın ayetlerinde güneş için kullanılan kelimelerden biri de Sirac (lamba) dır. Sirac ile Karasulu seccadenin mahalli diğer adının lamba olması arasında sembolik bir bağın olabileceği düşünülebilir. Ayrıca Kur'an'da kendisi de bir yıldız olan güneşten bahsedilirken kandil kelimesi kullanılmaktadır. Nuh suresinin 15-16. Ayetlerinde **"Görmüyor musunuz? Allah, yedi göğü birbirleriyle bir uyum içinde yaratmıştır. Ve ayı bunlar içinde bir nur kılmış, güneşi de (aydınlatici ve yakıcı) bir kandil yapmıştır"**, denilmektedir. Karasulu seccadenin dört yıldızlı kandilleri düşünüldüğünde, ortadaki madalyonun diğerlerine göre büyük olması sebebiyle Sirac yani güneş olma olasılığı göz önünde tutulmalıdır(20). Kur'an'da "necm" ve kandil kelimeleriyle ifade edilen yıldızlar ayetlerdeki kullanımda iki temel vasfa sahiptir. Bunlardan ilki bir ışık kaynağı olmaları, ikincisi ise yön tayininde ve yol bulmada faydalı olmalarıdır. Tank Suresinin yorumunda geçen ilk yıldız olarak Hz. Muhammed gösterilmektedir. Ahzab Suresinin 45. Ayetinde ise **"Ey Peygamber! Biz seni hem bir şahit, hem bir müjdeci, hem bir uyarıcı olarak gönderdik"**, 46. ayette **"Ve hem de izniyle Allah'a bir davetçi ve nurlar saçan bir kandil olarak gönderdik"** denilmektedir.

Yani Hz. Muhammed her iki ayette de nurlandırıcı, aydınlatici parlak bir kandil, cehalet ve yaşıklık karanlıklarında akılları, gönülleri aydınlatıp doğru yolu gösteren bir ışık olarak anılmaktadır(21). Karasulu seccade de bulunan kandil sayısının dört adet olması İslam dinindeki dört halife inancını anımsatması açısından da düşünülmüştür. Buna bakılarak ortadaki madalyon motifinin Tank Suresinde ortaya çıkan ilk yıldız (Sirac) yani Muhammed'in kendisi ve çevresindeki dört kandilinde dört kolu yani kendisinden sonra gönderilen dört halife; Ali, Bekir, Ömer, Osman olduğu düşünülebilir(22).

Karasulu seccade de mihrabın kapanış noktasında yer alan ve yörede tırnaklı adıyla tanınan hayat ağacı formuyla ilgili şöyle bir şav öne sürülebilir: Seccadenin dokunduğu Ayvaciği içerisinde halkın neredeyse bütünü zeytinçilik ile uğraşmaktadır. Nur suresinin 35. Ayetine bakıldığında kandil **"Ne mübarek bir zeytin ağacı(nın yağı)ndan yakılır. (Öyle mübarek bir ağaç) ki, neredeyse ateş değmese de yağı ışık verir"** denilmektedir. Karasulu seccadede ki hayat ağacı formuna dikkat edildiğinde alt kısmının ortadaki lamba formuna yakın olduğu görülmektedir. İslamiyet de zeytin, dünyanın eksenini olarak kabul edilir. Zeytin dalı da Hz. Muhammed'in sembolü olarak görülür ve kutsaldır çünkü tanesinden elde edilen zeytinyağı, nur misali ışık kaynağıdır(23). Bu durumda seccadedeki hayat ağacı formunun zeytin ağacı olması mantığa uygun görülmektedir.

Karasulu seccadelerin ikonografik çözümlemesi yapılırken, yörede halklıkla uğraşan kesimin çoğunluğunu hala inançları içine paganizmin sarmış bulunduğu yörelerin oluşturduğu dolayısıyla da bu halde bulunan sembollerin İslami inançlardan ziyade anısalı etiba denilen dört umuta yani hava-su-toprak-ateşe bağlanmasa gerektiği gibi bir karşıt görüşle karşılaşılmıştır(24).

1.2.2. Yıldız Yanışı

Orta Çağ'da yıldızların tasavvufî düzen ile ele alınmasına karşın, gökyüzündeki yıldızlar, insanlığın var oluşundan itibaren ilgi alanlarından biri olmuştur. Gök cisimleri mitolojilerinde dörtlü düzen kendiğinden ortaya çıkmaktadır(25). Doğum, banış içinde yaşam ve evrenin yenilenmesi gibi anlamlarda içeren(26) sekiz köşeli yıldız bir yanış olarak Büyük Tiran Yurdu Orta Asya'daki gelenekli Türk sanatında ve kültüründe de hep önemli öge olmuştur. Günümüzde Türk bayrağının ay ve yıldızına benzeyen, gökte gün ile ayın kavuşumunu temsil eden bir motif, M. Ö. birinci bin yılda, proto-Türk olarak bilinen Chouların baş bayrağında da görülür(27).

Orta Asya Türk kavimleri tarafından **"gögün kapısı"** kutup yıldızının bulunduğu yer olarak kabul edilmiştir. Birçok Türk kavmine göre, gökteki yıldızlar **"gök çadırı"**nın deliklerinden dünyaya sızan ışıklardır. Mevsimlerin değişmesi de, yıldızlara göre takip edilirdi. **"Gögün kapısı"** olan kutup yıldızı kutsal sayılır ve gezegenlerin başladığı yer olarak kabul edilirdi. Uygurlar bu yıldızda daha büyük bir saygı göstererek, **"altın kazuk"** demişlerdi. Kutup yıldızı parlaklığın bir sembolü idi. **"Kutup yıldızının bulunduğu yerden veya gök kubbesinde meydana getirdiği kapıdan, Tanrı insanlara şefaet eder ve Kamlar (Şamanlar) da bu delikten Tanrı ile ılgı kurarlardı. Bu kapı, insanlar dünyası ile gökteki ruhlar dünyasının bir sınırı idi"**. Yakut Türklerine göre, **"soğuk havalar, diğer gezegenlerin deliklerinden yeryüzüne inerlerdi. Bu bakımdan bilhassa ülker yıldızı büyük bir önem taşırdı. Gezegenlerin yükseliş alçalması ile soğuk veya sıcak havaların geleceği, çoğu zamanda isabetli olarak söylenirdi"**. Eski Türklerde **"ülker"** sözü, **"gezegen yıldızı"** iladesinin karşılığıdır: **"Zuhal"** (Saturn) yıldızını da eski Türkler, iyi tanıyorlardı. Kutadgu Bilig'de, zuhal yıldızı için **"en üstün Zühal yıldızıdır. En önde yürür, iki yıl, sekiz ay bir evde kalır"**L. denilmektedir. **"Müşten"** (Jupiter) de, eski Türklerin takvim bilgilerinde, önemli bir rol oynardı. Jupiter'in, eski Türkçe adı **"Eren-tüz"** idi. XI. yüzyıldan sonra Türkler bu yıldızda **"Öngay"** demeye başlamıştır. Bugün Anadolu'nun birçok yerinde, bu yıldız **"Öngay"** veya **"Öngey"** adı ile anılır. Ayrıca, **"oniki hayvanlı Türk takvimi, oniki gezegen burcun, dönüş sürelerine göre kurulmuştur"**. Jupiter'in dönüş süresi de, on iki burcun dönüşlerine yakındır. Bu bakımdan Türkler, Jupiter'e büyük bir önem vermişlerdi. Kutadgu Bilig'te, **"ondan sonrada gelir, ikinci olur onay, her evde kalır on ay, ayrıca da iki ay"**L. denilmektedir. Türk halk edebiyatında da, yıldızlar için söylenmiş çok şey vardır. Ordu içindeki asker sayılarını gökteki yıldızlara benzetme gibi eski Türk edebiyatının özellikleri vardır. Efsanelerde de yıldız vardır. Eski bir Türk Efsanesinde Tanrı, dünya ile yıldızları kutup yıldızına bağlamış olarak anlatılmaktadır. Yine Türk mitolojisine göre, **"uzaydaki bütün yıldızlar, tıpkı bir at gibi ona bağlanmış ve onun etrafında dönerler"**. Aynı zamanda **"gögün göbeği"** de yine Kutup yıldızı idi. Arkeologlar tarafından Kırgızistan, Özbekistan ve Tacikistan'da yapılan kazılarda da üzerlerinde ay-yıldız bulunan 104 sikke bulunmuştur(28) ki, bu da yıldızların milattan önceki devirlerde de Türk dünyasında önemli bir motif olduğunu göstermektedir. Ayrıca geçmisten günümüze Türk soylu halkların mezar taşlarında da yıldız vardır.



Resim 8. Şaman cosukulu(29)

Şaman davulunun hazırlanması mitolojik ilişki sembolik davranışlara neden olmaktadır(30). Davulun yukarı tarafındaki kozmolojik-astrolojik bakımdan önemli sayılan yıldızlar bulunur. Bunlar belki çok daha eski güneş ve yıldızlarla ilgili kültürel de işaret ederler(31). Kültügin yazısında da **"şu geniş göklerin kaplamadığı, sırayet etmediği hiçbir şey yoktur" yazar. Yine eski inanışlarda da "gök ile yer birbirinden ayrılıp güneş ile ay feyzini saçmağa başlayınca tanrıdan buyruk alan oymakbaşı bütün dünyayı, kendi çevresiyle alakalandırır"**(32) der... Divan-ı Lügat-ı Türk'te **"yıldızları çerğesip tün, tünüze yörgeür..."** ifadesi geçmektedir(33).

Yıldızlarla alakalı en yaygın halk inanışlarından birisi ise her insanın bir yıldızın olduğu ve gökte bir yıldız kaymasının o yıldız sahibinin öldüğü ya da öleceği inanışdır(34). Bektaşî geleneğinde de **"Zühre yıldızı"**yla alakalı efsane kalıbına bürünmüş bir inanış Hz. Ali ile **"Zühre yıldızı"**nı ilişkilendirir ki, Hz. Peygamberin kızı ve Hz. Ali'nin eşi olan Fatma'nın bir adının da Zehra olması dikkat çekicidir(35).

Alev alev yanan beş köşeli yıldız (şekil 1) sekiz köşeli yıldız (şekil 2) gibi, Kutsalılığı sebebi ile on iki köşeli yıldız sık sık Selçuklu-Osmanlı süslemelerinde ve hatta paralar üzerinde **"Zühre"**yi temsil etmiştir. **"Zühre"** yıllık ve yenilenen hayatın simgesi, sekiz köşeli yıldız ise doğumdan ölüme kadar olan hayat çizgisinin ifadesidir(36). Ayrıca konuyla ilgili eski inanışlarda, örneğin Yakutlar'da her gün yenilenen, çoğalan dünya sekiz köşeli olarak yorumlanmıştır. Bu bağlamda sekiz uçlu geometri, dünyanın, yerin, toprağın, yaşamın, transfigürasyon, şekil ve içerik değişiminin, sürekli yenilenmenin, ölümsüzlüğün sembolüdür(37). İ. Asya'da ve ilk Türklerde güneş ve yıldız motifleri hem tematik, hem de ikonografik bakımdan bir birleriyle eşanlamlı görünmektedir ve gök ibadeti kozmolojisini proto Türk devrinden başlayıp ele almak gerekir. Chou devrinde gök yerin üzerinden duran kübbedi ve 28 dileme ayrılıyordu. Her dilimde bir yıldız grubu vardı. Gök kubbenin tepesindeki kutup yıldızı Gök Tanrı'nın makamıydı(38). Orta Asya eski Türk Güneş ikonografisinde **"parlak tilgenler"**, Budalar ve Maniheizm dindekarları hâlelerini oluştururdu ve bunlar **"yultuz"**a (yıldız) güneşe benzetilirdi(39).

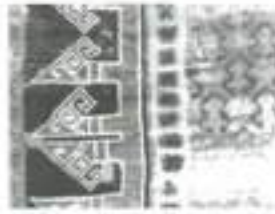
Yıldızlar yörüklerin de adeta barometresidir. Tervat, üç kardeş, Ülker, Demirkazık gibi yıldız isimleri söylenir ve bu yıldızlar mevsim yağmurlarında bir takım inanışlara sebebiyet verir(40).

Karahanlı hükümdarı İbrahim oğlu I. Nasr Şems-ül-Mülk'ün Buhara-Semerkand yolu üzerinde, kendi adına yaptırdığı **"Ribât-ı Melik Kervansarayı"**nın ana kapısının çevresi, sekiz köşeli yıldızlarla süsüdür(41). Semerkand'da Ahmed Yesevi Türbesi'nde, Buhara'da 1592'de yapılmış olan Seyfi Medresesi'nin pencere süslemelerinde, Beyşehir Kabadabad Sarayı'ndan çıkan(42) ve günümüzde Konya Karatay Müzesi'nde sergilenen çinilerde, Erzurum Çifte Minareli Medrese'nin kuzey cephesindeki panolarda(43), Kayseri Horat Hamamı'ndan çıkan çinilerde yıldız örneklerini görmek mümkündür(44). Sivas Divançı Ulu Camii'nin mükemmel taş işçiliği örneği olan kapıların kenar süslemelerinde de yıldız yanışın sıklıkla kullanılmıştır. Daha pek çok Selçuklu eserinde yıldız yanışı görülür.

Kur'an'da geçen pek çok ayette de yıldızlardan bahsedilmektedir: **"... Gündüzü durmadan kovalayan gece ile bürüyen, güneşi, ayı, yıldızları buyruğuna boyun eğdirmiş olarak var eden de Allah'tır..."**(45), **"Ve daha nice alametler ve yıldızlar yaratmıştır ki, onlarla insanlar yollarını bulmaktalar"**(46). **"... Güneş ve ay, bütün yıldızlar hepsi O'nun buyruğuna boyun eğmişlerdir..."**(47).

Sembol dünyanın abartı ve aşın süslemelerden uzak, kendi estetik değerlerini içerisinde barındıran yanışlardan oluştuğu kompozisyonları, Türkler kullandıktan pek çok esyaya işlediği gibi dokumalara da aktarmışlardır. Dokuma ürünlerin, estetiğini yansıtan bu yanışlar, ürettikleri devirlerin adeta sözcükleri, mesaj veren eserleriydi. Günümüz dokumalarında ise bu ikonografik boyuta, ticari kaygı iletişimsel gelişmeler ve kültürdeki değişiklikler yüzünden rastlanmamaktadır(48).

Selçuklu halılarında günümüze hemen hemen tüm Türk halılarında sıklıkla yıldız yanışının görülmesinin nedeni bir tesadüf ya da salt estetik kaygı olması gerektir.



Resim 9. XVI yüzyıl Selçuklu hatısı

1.2.3. Göz Yanışı

İnsanlar öteden beri, gündelik yaşamlarındaki başarısızlıklarını, aniden gelişen olumsuzlukları, özellikle de bir takım fiiksel ve ruhsal rahatsızlıklarına açıklayıcı bir sebep bulmakta zorlandıklarında, doğaüstü güçlere ya da bazı nesnelere, mekânlara ve diğer insanlarda var olduğuna inanılan bir takım gizli güçlerle açıklamaya çalışmışlardır. Gözde çıkan bu etkileyici gücü etkisiz hale getirmek, zarar vermesini önlemek ve zararından korunmanın çaresi olarak ise, çok eski zamanlardan buyana **"göze gözle"** karşı koymak düşüncesi hâkim olmuştur. Bu yüzden rengi ve ünlükde de biçimi gözü andıran bir takım nesneler, nazar uzaklaştırıcı birer vasıta olarak kullanılmıştır.

Yerânîlilerin **"matisma"**, Arapların **"elâyn"**, İranlıların **"bed nezer"**, Hintlilerin **"sîhîr"**, dedikleri bu çarpıcı gücün ülkemizdeki adları **"nazar, göz, göz değmesi, göze gelme, kem göz"**dür(49).

İslâm inancında da Hz. Peygamber'in bir hadisinde **"Nazardan Allah'a sığın, çünkü nazar (göz değmesi) haktır"** dediği bilinmemtedir. Ancak İslamiyet nazara karşı korunma yollarının dua ve Kur'ân'a sığınarak sağlanabileceğini salık vermektedir. Öysaki Anadolu'da Orta Asya kökenli Şamanizm gibi eski inanışların etkisiyle nazardan korunmak için mavi boncuk, midye kabuğu vsyi üzerinde taşımak, kurşun dökmek (Şamanizmde kut kuyma-kut dökmek-kut-talih gibi pek çok halk inanışı geleneği vardır).

Ayrıca göze yine gözle karşı koyma anlayışı ile arabalara yapıştırılan göz resimli çıkartmalardan, gele-neksel dokumalara kadar pek çok alanda nazardan korunma amaçlı olarak göz bir sembol, bir yanış olarak kullanılı gelmektedir.

Kur'ân'da da 170 civarında göze ilgili ayet yer almaktadır. Sembol dili bakımından bu rakamda oldukça ilginçtir. Bakara Suresi 267. Ayette **"... Göz yummadan alamayacağınız kötü malları harcamaya kalkmayın..."** Ali İmran Suresi 2. Ayette **"Sonsuz hayat sahibi, bütün varlıkları ayakta tutan ve göz-zeten odur"** denilmektedir ve örnekler çoğaltılabilir. Araf Suresi 116. Ayette **"Siz atm. Dedî. Atacaklarını atınca halkın gözlerini büyülediler ve onları dehşete düşürdüler..."** Nahl Suresi 108. Ayette **"Onlar öyle kimselerdir ki, Allah kalplerini, kulaklarını ve gözlerini mühürlemiştir"**(50).



Resim 10. (51)

Görüldüğü üzere gerek halk inanışlarında, gerekse Kur'ân kaynaklı dini inanışta gözün ilginç bir yeri vardır. Bunca geniş anlam ve sembol dili açısından gözün, yanış olarak Anadolu dokumalarında, dolayısıyla

da halı, kilimlerde ve Konya civarı dokumalarında görüldüğü Kur'an kaynaklı inancın ve halk inanışlarının insanların üretimlerine nasıl yansıdığını gösteren ilginç bir örnektir.

Sonuç

Globalleşen dünyada "moda" oldukça hızlı bir akım haline gelmiştir. Uluslararası pazarda tüketicilerin renk, desen ve ebat olarak halı zevk ve taleplerinde de sürekli değişiklikler yaşanmaktadır. Geleneksel imalat asla dejenere edilmemelidir. Ancak geleneksel üretimin yanında dünya **moda** trendlerine göre halılarda üretilmelidir.

Dokuma tarzı ürünleri ikonografik boyutuyla da düşünen, onlara sembol dili yükleyen Türk üreticisinin bu konudaki becerisi de dikkate değerdir.

Dönemin inanç sistemleri ile sıkıca bağlı yaşayan insanların tesadüfen ya da bilinçsizce bu desen ve yapıları uyguladığı düşünülemez. Dokumaların ilk çıkış noktalarında sembol dilinin olduğu, dokuyucunun duygularını, düşüncelerini, çevresindeki nesneleri, clayları dokumalara aktardıkları iddiası, gömümüz ticari kaygı ile üretilen taklit dokumaları hariç tutarak kabul görmüş oluyor.

Kaynaklar

1. Y. DÜBÜL, Türk Halk Motifleri, Atatürk Kültürünü Anlatıyor, No:52, Ankara, s. 7, (1999).
2. M. KUYUL, Türkiye, Halk Konusu Fethedilmedi Görsel Alanına Girilmedi, Ankara/Anı Dergisi 4 Sayısının İnceşisi, 14, (1998).
3. A. AYTAÇ, "Orta Asya Geleneksel Türk El Dokumalarında Kullanılan Algısal İkonografide Toplumsal Değişim", Folklor Halk Bilimi Dergisi, İstanbul, 5, 59, s. 36 – 43, (2004).
4. M. KUYUL, a.g.e., s. 18.
5. M. ATEŞ, Mitolojiler ve Semboller Anlatıcılığı ve Doğurganlık Semboller, İstanbul, s. 11, (2001).
6. B. KARAMAGRAĞLI, "Ejder ve Lotus Motifinin Halk Seccâdeleminde İkonografisi", Anı Dergisi, Ankara, 5, 4, s.34, (Nisan 1998).
7. A. AYTAÇ, "ve ark."Bazı Yabancı Ressamların Tablolarına da Konu Olan Anadolu Dehşetli Seccâdelelerine Dair", Türkiye Dergisi, Ankara, 5, 107, s.42 – 46, Mart 2000.
8. F. BATAH, "Macedonian Uygulamalı Sanatlar Müzesinde Türk Halkları", Türkiye Dergisi, Ankara, s.74-79, (2004).
9. E. M. RUSAMOĞLU, Doğu Mah. Batı Sanatı, İstanbul, (Çeviren Ali Özdemir), s. 129-136, (2000).
10. Ş. YETKİN, "İstanbul Türk ve İslam Eserleri Müzesinde Bulunan Batı Halkları ve Rönesans Ressamlarının Eserleri", Türk Kültürü Araştırma Dergisi, Ankara, 52, s.206, (1994).
11. A. AYTAÇ, "Türk Halk Sanatında Seccâdele", Tarih Dergisi, İstanbul, 5, 184, s.31-34, (Nisan 2002).
12. A. AYTAÇ, "ve ark.", "Bazı Yabancı Ressamların Tablolarına da Konu Olan Anadolu Dehşetli Seccâdelelerine Dair", Türkiye Dergisi, Ankara, 5, 107 s. 44, (2000).
13. B. KARAMAGRAĞLI, "Halk Sanatı Üzerine", Türk Soyut Halkların Halk, Kılık ve Giyim Sanatı Uluslararası Bilgi Görsel Bilgileri, Kayseri, s.175, (1996).
14. E. KALENDER, a.g.e., s. 8-62.
15. A. BAKIRHAN, Kur'an-ı Kerim ve Orta Doğu, Konya, s. 528, (2003).
16. A. BAKIRHAN, a.g.m., s. 133.
17. A. BAKIRHAN, a.g.e., s. 517.
18. A. AYTAÇ, "ve ark.", "Çanakkale-Ayvacık İsmi Hakkında ve Kurultay Seccâdeye Dair", Tarih Dergisi, İstanbul, 5, 205, s. 15-19, (Nisan 2000).
19. Ş. ATEŞ, Kurultay İsmi Hakkında Soruşturma, İstanbul, s. 353, (1995).
20. A. AYTAÇ, "ve ark.", a.g.m., s. 15-19, (Nisan 2004).
21. Ayrıca Ahzabı suresinin 45-46. ayetlerinde Peygamber'in şahit, müceddi, Allah'a çağırıcı bir kâmil diye beş nitelik ile nitelendirildiği görülmektedir. Edekinin olmadığı zamanlarda mahyarın ampul yerine kâmillerle aydınlatılmasıyla beş kutsal geceye kâmil adı verilmesi arasında bir bağlantı kurulursa, Peygamberle ilgili beş olayın zikredildiği Mevki, Rıfat, Mirac, Berat ve Kadir gecelerinin Peygamber'in Ahzabı suresindeki beş nitelik ile örtüştürülerek kullanıldığı varsayılabilir.
22. A. AYTAÇ, "ve ark.", a.g.m., s. 15-19, Nisan 2004.
23. <http://www.kocayagci.com.tr/yan>
24. A. AYTAÇ, "ve ark.", a.g.m., s. 15-19, Nisan 2004.
25. http://www.sanattatmini.com/article_read.asp?id=4, 05.03.2009
26. M. ATEŞ, Mitolojiler, Semboller ve Halklar, İstanbul, s. 154, (1999).
27. E. ESEN, Orta Asya'dan Osmanlı Türk Sanatında İkonografik Motifler, İstanbul, s. 59, (2004).
28. Y. DÜBÜL, <http://74.125.77.132/search?q=cache:zYbE8U3aFYCJ:www.uzelkendi.com/turuncuarchive/index.php/index.php/guk>

- nak_sikoderinde_ay_yikiz/78813.html?csrc=ayayay49C49B1E59C49B1Ez+motif8H+rtsc1=cnksed=108gl=tr, (10.12.2008).
29. A. V. ANCHIM, "Altay Şamanlığına Ait Maddeler", Makaleler ve İncelemeler, İpey Abdülkadir (NATİ), C. I, Ankara, s. 120, (1968).
30. V. ÇORUHCU, "Türk Topuluklarında Şaman Davulu ve Üzerindeki Resimlerin Anlamı", Nîmâi Sinan Gözet Sanatları Üniversitesi Sanat ve İncir Sempozyumu Bildirileri, I., İstanbul, s. 116, (2004).
31. V. ÇORUHCU, a.g.e., s.119.
32. H. H. ÖZGÜR, Eski Türk Yazıtları, Ankara, 1987, s. 81-232, (1987).
33. H. DOĞAN ŞAMALI, "Çoklu Çakar/Oklu Çark/Çok Çığır: Seçkulu Sistemine Bir Motif", I. Uluslararası Seçkulu Kültür ve Medeniyeti Kongresi, I, Konya, s. 243, (2001).
34. S. V. ÖRNEK, Anadolu Folklorunda Ölüm, Ankara, s. 24-25, (1971).
35. P. H. BORATAV, Yüz Sorada Türk Folkloru, İstanbul, s. 34, (1999).
36. M. ATEŞ, a.g.e., s. 61, (1991).
37. M. ATEŞ, a.g.e., s. 90, (1996).
38. E. ESNİ, a.g.e., s. 60-61-63.
39. E. ESNİ, a.g.e., s. 80.
40. A. R. YILMAZ, ÇALGILAR, Cennet Türmen Oyunları, I, Ankara, 2000, s. 286, (2000).
41. H. KRZOGUÇU, "Akıncılar'dan Tunaboy'un Türk Dünyasında Öcük Yanıkları(Motifleri)", Kültür Bağ- Yay. No:2753, Ankara, s. 274, (2001).
42. H. BOZER, "Kubadan'da Çimlerinde Fırılama Sonrası yapılan İşlemier", I. Uluslararası Seçkulu Kültür ve Medeniyeti Kongresi Bildirileri, I, Konya, s. 177, (2001).
43. H. GÜNDÜĞÜ, "İlami Devir Erzurum Yapraklarındaki Fırılma Kabartmaları Üzerine", SÜSAM, IV. Millî Seçkulu Kültür ve Medeniyeti Semineri Bildirileri, Konya, s. 19-31, (1994).
44. H. KRZOGUÇU, a.g.e., 2001, s. 226-231, (2001).
45. A. PARLIYAN, a.g.e., s. 156.
46. A. PARLIYAN, a.g.e., s. 268.
47. A. PARLIYAN, a.g.e., s. 367.
48. A. AYTAÇ, "Konya Yörre Halk ve Edebiyatlarında Yörre Yörre", Tanrı Dergisi, İstanbul, s.210, s. 28-31, (2004).
49. S. V. ÖRNEK, Türk Halk Bilmi, Kültür Bağ- Yayını 1629/210, Ankara, s. 167, (2000).
50. S. V. ÖRNEK, a.g.e., s. 44-49-165-175-215-278-468-525.
51. M. ERBEK, Anadolu Motifleri, Ankara, 2002.

MARMARA
ÜNİVERSİTESİ

ABOUT THE ICONOGRAPHY LASTING THROUGH THE AGES AT THE ART OF TURKISH WOVEN IN GLOBILIZING WORLD

AHMET AYTAÇ

Selçuk University
Selçuklu Research Center
KONYA

aytaac@selcuk.edu.tr

AHMET DALKIRAN

Selçuk University
Faculty of Fine Arts
KONYA

Keywords: Textile, iconography, handicraft, motif.

Abstract

Indispensable for everyday life as a series of textile production is carried under the influence of cultural, artistic and iconographic content, today most of the time difference in size can not be seen as the details are unimportant.

Apart from the iconography of personal tastes, from traditional production figures, signs and meaning of art is to install the items. Beyond physical feelings and thoughts that produce the nation's philosophy on the purpose of revealing the iconography, history of art in the hands of many products has revealed himself as the burning. Reflects the aesthetic of textiles that are burning, they are produced merely mouthpieces of the revolution, the message which was the work. The size of this iconography in contemporary textile business concern, developments in communication and culture are not widely available because of the changes.

Introduction

From Central Asia to Anatolia, for centuries having engaged with raising sheep, goats, horses, etc. the Turks' very special and important productions which combine aesthetics with functionality have always taken place in the textile art. It's known that besides making use of meat and milk of sheep and goat which they raised, they spun from wool or mohair; today they continue to spin but in the past, with natural dyes color they turned these fibers to the textiles such as carpet and rugs.

The idea of empyrean conducted to set up tent civilization for them. For the first time they domesticated horses and benefited from many members of sheep. According to the theory Mandalskaya, scarf-wrap is intended for heavens. Drawings of the vertical-horizontal and right-left established its order as Ishar looms according to the principle of sunrise and sunset(1).

Among the world's living languages, the oldest written language is Turkish(2) and these original and non-repetitive carpet, rug products that were produced in the past is each a merely speaking document(3).

The person who is a woman was looking at the square or cube shaped earth, as if she were in the hemispheres (from the inside of the sky) with the eye of being situated to the point where polar star is placed; from

the intersection of two lines, always intersecting each other perpendicularly, in the direction of the earth, the universe, the east-west and north-south and the area she surrounded from the edges, but absolutely perpendicularly, always from the same center, in the act of being placed and distributed symmetrically; and she was weaving on her warp, and weft, on her bench and forming the pictures of stylized flowers, branches, leaves, birds, rams, deer, etc. motifs and with the motifs of life tree with a dragon(4).

It is quite interesting that there are symbolic of a number of same or similar items even in communities that are not related to each other. For now, science tries to explain this with the concept of "interaction"(5).

Iconography, apart from personal tastes, attributes a meaning to the elements of arts in accordance with traditional rules and signs. One aim of the iconography is to reveal people's beyond physical feelings and thoughts, the philosophy(6). Throughout history iconography has revealed himself as a burning on many handicraft products. Reflecting the aesthetic of textiles, these burnings were veritable speakers of the era on which they were produced. In today's fabrics, this iconographic size can't be seen because of the commercial concerns, advances in communication and the changes at the culture.

Despite the necessity brought by technical providing limited and narrow opportunities from the point of aesthetic and compositional, it is quite difficult to solve how these intense and complex compositions in small sizes to be designed and applied.

From Paiznik, Turkish artist has attributed an absolute sense, a language, a discourse to all his productions except for his memorization and imitation fabrics that he produced with commercial concerns.

In its first starting point, as the patterns that contain this language of symbol were repeated with an understanding of imitations and turned to the purposes to be produced with the concern of commercial, it remains nonproven to find this mysterious language in any of today's mass production or to claim that this language is still in each production. However, past productions have still the properties of resource work that would shed light on contemporary fabrics and increase our share in world's market(7).

1. Samples on Turkish Woven Art for Iconography

1.1. Samples from the carpet and boards

1.1.1. Samples depicted on boards

The blank walls of the Protestant in Hungary, Kalvanist and Lütteran Church were decorated with Turkish carpets. On funerals to cover the catafalque with Turkish carpet became a habit(8). After the XV. century in the Balkans and in Europe, the Turkish rugs were popular in the extreme. It's known that in Italy people who were unable to buy Turkish carpet tried to reach even into this privilege by renting. So that a Turkish carpet hanged from the balcony of was a symbol of wealth and nobility(9).

XV. In the second half of the century, of the pattern of Seljuk and Ottoman carpets are seen on the paintings of some European, Italian, Flemish, German painters(10).

Described in the aforementioned paintings, the carpets were used in different ways in composition. They weren't chosen randomly also. Topics covered by the artist in the painting having to qualify for a carpet design scheme were chosen.

With Islam in time, after the Turks adopted this religion and in the XV. century settled in Anatolia; prayer rug also began to take an important place in the carpet art(11).

Seen on the paintings of such painters, Bellini, Lorenzo Lotto, Francesco Bassano, Pietro della Francesca

some types of prayer rugs which are known that its main pattern resembles a keyhole were named prayer rugs with keyhole. The description of these carpets that are also samples with their extent of iconography and symbols language can be generally found on the paintings in churches(12). It should not be a coincidence that these compositions that could be considered to have Islamic symbolism and content are on the paintings related to Christianity(14).

As defined the key hole rugs because of the recess in their initial part(15) and surrounding medium composition(16); the iconography extent of the carpets in this group are also consistent with many verses of Koran(17).

Painting named "enthroned Maryem with her son and The Saints" was painted by Italian painter Francesco BASSANO in 1591.

Depiction of the throne was portrayed as laid under the carpet, the form of keyhole is located around the middle of the three compositions surrounded with a pink border. The inside of the octagon sized to cover medium of keyhole form, was filled with an eight-pointed star. It is a rug which likely belongs to Bergamo region.



Picture 1. "San Pietro, Christina Liberalev ve Anjone de Madonna ve Çocuğu" (11).



Picture 2. "Tahira Ümmü, Moym ve Çocuğu ve Azide".



Picture 3. "Tahire ile Madonna ve Çocuğu".



Picture 4. "Koca ve Karısı".

On the painting by 287x268 cm "Saints and Madonna with her son" that was made by Lorenzo Lotta in 1521, a depiction of a key praying rug is seen laid on the throne under Madonna.

Although too much detail can't be seen belonging to that prayer rug placed on the painting which is kept in Santo Spirito Church, on which also Catherine from Alexandra, Augustine, Sebastian, Başrahip Anthony ve Babirist Young John are placed; it can be understood that composition of the middle area is red and has long fringes.

The painting 98x116 cm in size "Husband and Wife" which was made by Lorenzo Lotta with oil color on canvas is kept in Hermitage Museum. Inscription held up by husband is a symbol of the loyalty to marriage.

Curved branches are ranged on the geometric shaped flowers and leaves which are on the part outside of the thin red key-hole band (border) form. The geometric shaped herbal burnings are included in large dark-colored water.

1.1.2. Samples of Carpet

It is an example of Turkish Islamic Arts Museum. Lamps are hanging down from a niche and the figure of a dragon is located around the middle of the coin. Mihrab niches forms the little water and the keyhole-shaped recess below.



Picture 5.



Picture 6.

Inventory No. 363, is an example of the Turkish Islamic Works Museum known belonging to XVII. century; the carpet rug with double-sided key-hole form attracts attention.

1.2. Examples of the motifs

1.2.1. Karasulu Rug



Picture 7.

Lamps usually in the carpets, as a burning item with its different characteristic forms, are adjusted to be hanged on the central point of the altar. Except from this form that has become routine since XV. century, in the art of Turkish carpet it is not common that to be painted of many candles burning in the medium composition. In this sense, known as grooved rugs, Çanakkale Ayvakak Karasulu is separated from rugs of the other carpet regions (18). Beyond its usual hanging lamps features forms, burning candles, as in the other carpet regions has been used by hanging from the center of the mihrab. In the middle of the center, outside corners of the medallion motif, the four motifs are located. On each lamp, a candle that attracts attention with its flame is located. In the lamps, an eight-pointed star representing the light (glory) is located.

Symbol of the divine light (glory), burning candle is one of the most important element of symbolic expression. On the Karasulu rug, in accordance with this symbolic meaning, one for each of the burning annulet candles has been placed right underneath the candles.

On Karasulu rugs the motif of candles has been used in the structure correlated with the meaning of 35th verse of Quran Surah Nur.

In this verse, "Allah is the Light of the heavens and the earth. She's the light, like a lamp in the candle. The lamp is in glass. Glass is like a pearly star. Burned from what a blessed (oil of) olive tree. (So a holy tree) that, even if the fire doesn't almost touch, its oil gives out light. The light is brilliant, Allah lets the one he wishes to

reach his glory. Allah gives examples to people. It's called as "Allah knows everything" (19).

In the verses of the Qur'an, one of the words used for the sun is *Sırac* (lamp). It can be thought that there is a symbolic link between the other local names of Karasu and *Sırac* Rugs. Moreover, in the Quran while mentioning the sun (itself a star), the word candle is used. It's said in the 15-16th verses of Noah Surah: "Don't you see?" Allah has created seven heavens in harmony with each other. And He considered the moon as the glory among the others and the sun (enlightening and burning) as a candle. When considered the four-star lamps of the Karasulu Rugs, as the middle coin is large relatively to the others, the possibility that *Sırac* is the sun should be kept in sight (20). The stars expressed with the words "necm" and candle in the Quran, have two basic characteristics in the use of verses. The first of them is to be a light source and the second is to be useful in determining the direction and finding path. In the curvments of Surah Jank, Prophet Muhammad is shown as the first star of the night. It's said in the 43th verse of Surah Alhzale: "O Prophet! We sent you as a witness, and a harbinger, as well as a reminder." In the 46th verse "And also with the permission of Allah, we sent you as a summoner and a candle emitting lights."

So in both verses, The Prophet Muhammad is known as an illuminating, bright lamp that lights and shows the right way to the heart in the darkness of ignorance and confusion of mind (21).

It is thought-provoking that the four candles which are on Karasulu Rugs remind the caliphs of Islam in terms of faith. Looking at this, it can be thought that the middle motif medallion is the first star emerged in Surah Taq (Sarı). Muhammad himself and the four candles around it are the four branches, four caliphs after him, Ali, Baki, Umar and Osman (22).

An assertion can be argued as follows about the tree of life form that is located in the closing point of niche in the Karasulu Rugs and known as spiked in the region. In the Ayvaci Town to which the rug has touched, nearly all of the people are dealing with olives. When looked at the 35th verse of Surah Nur, it says: "Lamp is burned what a blessed olive tree (of oil). (So a holy tree) that, even if the fire doesn't almost touch, its oil gives out light." When looked at the form of tree life on the Karasulu Rug, it is seen that the bottom part is close to the light form in the middle. In Islam, olive is accepted as the axis of the world. Olive branch is considered as the symbol of Prophet Muhammad and sacred, because olive oil obtained from its grain is the source of light like a glory. In this case, it is logical that the form of tree life on the prayer rug may be the olive tree. While making the iconographic analysis of Karasulu Rugs, an opposing view appears that in the region where the majority of population who engages in weaving carpet consists of the nomads who have still paganism in their faith (23); and hence the symbol in the carpet rather than the Islamic faith, called Anzari ertu four elements, namely air-water-soil-fire should be connected (24).

1.2.2. Burning of the star

Although in the Middle Age, stars are evaluated with Sufi concept, stars in the sky, from human existence has been one of interest. Celestial objects in the four-order self-mythology emerge by themselves (25). The eight-pointed star including also birth, life and peace within the meaning of renewal of the universe, as a burning Big Turan Dormitory has always been an important element in Traditional Turkish arts and culture in Central Asia as well (26). In the first millennium before Christ, a motif that today resembles to the moon and star of the Turkish Flag and represents the conjunction of the moon in the sky with the day, is also seen on the main flag of Chou known as Proto-Türk (27).

"The gate of Heaven" has been considered by Turkish tribes of Central Asia as the location of the pole star. According to many Turkish people, the stars in the sky were the lights leaked from the "sky tent" to the world. Changing of the seasons were identified according to the stars. Pole star "Heaven's Gate" was considered as a sacred and the place where planets were seen. The Uighurs respected to these stars more and called them "golden Kazu". Pole star was the symbol of brightness. "At the location where the pole star is located or at the gate of firmament, The God intercedes to people and Kam (Shaman) contacts with God through this hole. This door was the frontier between the world of people and the world of spirits. According to Ilabıy Turk, "cold weather would descend to the earth through the holes of other planets. From this point of view, pleiades was a big importance. It would be predicted correctly that the weather would be hot or cold with the rise and fall of the planet. As to Turks, the word "pleiades" corresponded to the phrase "planet star". Zuhai (Saturn) was well known by the old Turks. In Kutadgu Bilig, Zuhai Star is the most excellent star. It is said to stay in a house for two years and 8 months. "Customer" (Jupiter), would play a significant role in the the information of the ancient Turks' calendar. Jupiter's old Turkish name was "Eren-tüz". After the XI. Century, the Turks began to call this star "Ongey". Today in many parts of Anatolia, these stars are referred by the name "Ongey" or "Ongey". Moreover, "the Turkish calendar with twelve animals was designed according to the time of return of twelve planets basion". Jupiter's rotation period was close to the twelve signs of the return. In this respect, the Turks had given great importance to Jupiter. In Kutadgu Bilig, mentioned like this "comes after ten, ten months become the second, left ten months in each home, but also two months". In Turkish folk literature, many things are mentioned about the stars. The Old Turkish Literature has many characteristics like resembling the number of the soldiers to the stars in the sky. There are stars in the myth also. God in the ancient Turkish legend, is explained to connect the world and the stars to the polar stars. Again, according to Turkish mythology, "Just like a horse, all the stars in space are tied to it and revolves around it". At the same time "navel of the sky" was also the polar star. In the excavations made by the archaeologists in Kyrgyzstan, Uzbekistan and Tajikistan, 104 coins were found on which the star and crescent are located, and this means that in the previous cycles before Christ(28), the stars were important figures in the Turkish world. Moreover from the past to the present, there are also stars on the tombs of the noble Turkish people.



Picture 8. Shaman drum(s)(28)

The preparation of a shaman drum leads Symbolic behavior associated with mythological(30). Up by the drum, the stars are located which are considered significant from the aspect of cosmological-anthropological(31). These perhaps indicate the cult related to the old sun and the stars also. In the inscriptions of Kutegin, it's stated "there is nothing anybody endured and covered by the vast heavens(32)". Again according to old beliefs "when

the sky and the earth are separated from each other, and the moon and the sun begin to shine, cymakbaşı commandment from The God would harmonise the whole world with its environment." In the Glossary-tam Turkey Divan-ı, it's stated that "yıldızın çerçesi tün, tünüz yögenür..." (33).

One of the most commonly associated with stars of the folk beliefs that each person has a star and falling of the star in the sky means that the owner has died or will die (34). In the tradition of Bektashi, a belief in the form of the legend relevant to "Venus Star" associates Prophet Ali with "Venus Star" and it is noteworthy that Prophet's daughter's and Fatma's other name (Prophet Ali's wife) is Zehra (35).

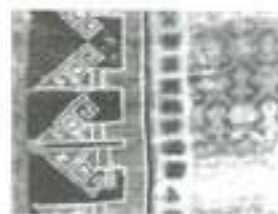
Five-pointed star burning in flames is the emblem of genius. Due to its sanctity, twelve-pointed star often represents "Venus" on Seljuk and Ottoman ornaments and even on the coins (36). "Venus" is the symbol of goodness and renewed life and pointed star is the expression of the life line from birth to death. Also in old beliefs about the topic, for example, in ruby renewed every day, proliferation world is interpreted as eight corners (37). In this context, the eight-end geometry is the symbol of world, earth, land, life, transfiguration, changing the shape and content, continuous renewal. The sun and stars motifs in Asia and in the first Turk, seem to be synonymous with each other with the aspect of both thematic and iconographic and the worship of heaven and earth cosmology is needed to be evaluated starting from the proto-Turkish era. In Chou Era, sky was the dome standing on the earth and divided into 28 slices (38). There was a star cluster in each slice. The pole star on the top of firmament was the authority of Heavens' God. In the iconography of Central Asia and ancient Turkish Sun, "Bright Tilgenir" comprised the Buddha and Manicheist religionists' nimbus and these were likened to the "yultuz" a (star) and the sun (39).

Stars are almost barometers of the nomads. The names such as Scales, three brothers, Pleiades, North Star, ... are called and these stars lead to map set of beliefs to be appeared in the seasonal rain (40).

On the road of Karakhanid monarch, the son of Abnham I, Property of the Bukhara-Samarkand Şems'ül-Nasr; the arcand of the Ribat-ı Malik Caravanserai's main gate which was built on behalf of his name, is decorated with eight-pointed star (41). It's possible to find star samples in Ahmed Yasawi Semerkand Mausoleum; on the window decorations of Seyfi Madrasah built in Bukhara in 1592; on the ceramics discovered in Kubadabad Palace (42) and exhibited in Konya Karatay Museum; on the panels of the North side of Erzurum Double Minaret Madrasah (43); on the ceramics discovered in Kayseri Hanat Bathhouse (44). Burning stars were often used also on the edge decorations of the door which is the excellent sample of the stonework of Divrigi Sivas Grand Mosque. Burning stars can be seen on many Works of Seljuk.

Stars are also stated in many verses of Quran: "The One is Allah who created the night that chases the day ceaselessly and as the commanded beings the sun, moon, stars (45)." "and He created so many signs and stars that through which people can find their way." "The sun and moon, all the stars were submitted to His commandments..." (46). As performing on many things they used, The Turks transfered this compositions to the textiles, and they formed these compositions from the burnings which are away from exaggeration and over-ornamentation of the symbol world and having their own aesthetic values within inside themselves. These burnings reflecting the aesthetic of textile were the speakers of the periods they had been produced and the works giving messages. In today's fabrics, this iconographic size can't be seen because of the commercial concerns, advances in communication and the changes at the culture (47).

The reason that the stars are often seen on from the Seljuk carpets to nearly all Turkish carpets should not be a coincidence, or an aesthetic concern (48).



Picture 9. Xvi yüzüf Sarıgözü befe

1.2.3. Burning Eye

When people all along the line, have difficulty in finding a descriptive reason to the failure of daily life, negatively growing suddenly, especially to a set of physical and mental illnesses; they have tried to explain them with supernatural powers, or some objects, or some secret powers believed to be exist in other places and people. To neutralize the power of this impressive eyes, to prevent harm and damage prevention as the cure, the idea of resisting to "watching eye" has dominated since the Ancient times. Therefore, some objects whose colour and especially shapes resembles the eye were used as a means of repelling the evil eye. The names of this striking power in our country are "evil eye, eye, touch, the eye coming, the evil eye" (all which are called by Greeks "matsmia" Arabs "elajm" Iranians "bad nezer" Indians "nazar") (49).

In Islam belief, in a hadith of the Prophet, he is known to stated that "Torbid to Allah from the evil, because evil (touching the eye) is right". However, Islam recommends protection from the evil eye can be sought via praying and seeking refuge in the Quran. Whereas in Anatolia, with the effects of old beliefs such as shamanism origin of Central Asian, there are many public belief traditions to be protected such as carrying blue beads, clam shell, etc., pouring lead (kut koyma=kut dökme, Kut=zakı).

In addition, with the purpose of being protected from the evil eye, as a burning and a symbol, with the understanding of resistance against to the evil eye again with the eye, the eye has been used in many areas from the stickers of eye pictures pasted on the car to the traditional textiles.

About the eye nearly 170 verses are observed in the Quran. This figure is quite interesting in terms of language of the symbols. In the 267th verse of Bakara Surah: "Do not to try to spend the goods that can not be gained without condoning." Surah Ali Imran 2 Verse: "It's he, the owner of the eternal life who keeps all assets alive and conscious." In Al-Araf 16th Verse: "You, throw. He said. When they threw what they would throw, they deceived people and made them shocked." In the 108th Al-Nahl Verse: "They are such people, Allah sealed their hearts, ears and eyes" (50).



Picture 10. (51)

As it can be seen, the eye has an interesting place in both people's beliefs and in the religious belief origin of the Quran. It is an interesting example showing how this eye with its wide meaning and symbol language is seen as a burning in Anatolia textiles and hence in the carpets, rugs and fabrics around Konya and how this belief from Quran and people's faith are reflected to the productions.

Result

In Globalizing world, "fashion" has become a very rapid flow. In the international market, many constant changes in consumers' tastes and demands of carpets regarding color, pattern and size. Traditional production should never be degenerated. However, beside the traditional production, the carpets should be produced also according to the world fashion trends.

On this issue Turkish manufacturers' skills are also remarkable who consider the weaving style products with the size of iconographic, install them the language symbols. It's unimaginable that people having lived as tied to the belief system of the period, followed this pattern and the burning accidentally or unconsciously. Except the fake textiles produced with today's commercial concerns; the claim that the language of symbols is in the first output port weaving and they transferred the weavers' feelings, thoughts, objects in the environment, events to the textile can be acceptable.

Bibliography

1. Y. ÇAKIR, *Türk Kültür Mirasları, Anadolu Kültürünü Anlatır*, Türkiye Ate 62, Ankara, s. 3, (1987).
2. M. KÜYEL, *Türkler, Halk Anıtları Fikretin Görsel Alanında Geçerli mi?*, Ankara, (Arg. Dergisi < Söylenin Boyutu >), 14, (1999).
3. A. AYTAÇ, *Orta Asya Geleneksel Türk Etdokümanları Kullanan Akıllı Telefonlar: Akıllı Telefonlar, Akıllı Telefonlar, Akıllı Telefonlar*, İstanbul, S. 59, s. 35-43, (2014).
4. M. KÜYEL, a.g.e., s. 18.
5. M. KÜYEL, *Mışık ve Semboller*, Ankara ve Eskişehir Semboller, İstanbul, s. 11, (2007).
6. B. KARAYAKAR, *Türk Kültür Mirasları Halk Sözcüklerinde İkonografi*, Arg. Dergisi, Ankara, S. 6, s. 34, (Nisan 1998).
7. A. AYTAÇ, *Orta Asya Geleneksel Türk Etdokümanları Kullanan Akıllı Telefonlar: Akıllı Telefonlar, Akıllı Telefonlar, Akıllı Telefonlar*, İstanbul, S. 59, s. 42-48, (Mayıs 2014).
8. F. BAKAR, *Mışık ve Semboller*, Ankara ve Eskişehir Semboller, İstanbul, s. 14-15, (2007).
9. E. AL, *BOZAYDIN, Görsel Mirasın Sanatı*, İstanbul, (Çevre ve Kültür Bakanlığı), s. 128-136, (2005).
10. S. YETİM, *Türk Kültür Mirasları Kullanan Akıllı Telefonlar: Akıllı Telefonlar, Akıllı Telefonlar, Akıllı Telefonlar*, İstanbul, S. 59, s. 49-55, (2014).
11. A. AYTAÇ, *Türk Kültür Mirasları Kullanan Akıllı Telefonlar: Akıllı Telefonlar, Akıllı Telefonlar, Akıllı Telefonlar*, İstanbul, S. 59, s. 56-62, (2014).
12. A. AYTAÇ, *Orta Asya Geleneksel Türk Etdokümanları Kullanan Akıllı Telefonlar: Akıllı Telefonlar, Akıllı Telefonlar, Akıllı Telefonlar*, İstanbul, S. 59, s. 63-69, (2014).
13. B. KARAYAKAR, *Türk Kültür Mirasları Kullanan Akıllı Telefonlar: Akıllı Telefonlar, Akıllı Telefonlar, Akıllı Telefonlar*, İstanbul, S. 59, s. 70-76, (2014).
14. E. AL, *BOZAYDIN, Görsel Mirasın Sanatı*, İstanbul, (Çevre ve Kültür Bakanlığı), s. 128-136, (2005).
15. A. AYTAÇ, *Orta Asya Geleneksel Türk Etdokümanları Kullanan Akıllı Telefonlar: Akıllı Telefonlar, Akıllı Telefonlar, Akıllı Telefonlar*, İstanbul, S. 59, s. 77-83, (2014).
16. A. AYTAÇ, *Orta Asya Geleneksel Türk Etdokümanları Kullanan Akıllı Telefonlar: Akıllı Telefonlar, Akıllı Telefonlar, Akıllı Telefonlar*, İstanbul, S. 59, s. 84-90, (2014).
17. A. AYTAÇ, *Orta Asya Geleneksel Türk Etdokümanları Kullanan Akıllı Telefonlar: Akıllı Telefonlar, Akıllı Telefonlar, Akıllı Telefonlar*, İstanbul, S. 59, s. 91-97, (2014).
18. A. AYTAÇ, *Orta Asya Geleneksel Türk Etdokümanları Kullanan Akıllı Telefonlar: Akıllı Telefonlar, Akıllı Telefonlar, Akıllı Telefonlar*, İstanbul, S. 59, s. 98-104, (2014).
19. S. YETİM, *Türk Kültür Mirasları Kullanan Akıllı Telefonlar: Akıllı Telefonlar, Akıllı Telefonlar, Akıllı Telefonlar*, İstanbul, S. 59, s. 105-111, (2014).
20. A. AYTAÇ, *Orta Asya Geleneksel Türk Etdokümanları Kullanan Akıllı Telefonlar: Akıllı Telefonlar, Akıllı Telefonlar, Akıllı Telefonlar*, İstanbul, S. 59, s. 112-118, (2014).
21. *Akinci Akademi*, s. 45-46, (2014).
22. A. AYTAÇ, *Orta Asya Geleneksel Türk Etdokümanları Kullanan Akıllı Telefonlar: Akıllı Telefonlar, Akıllı Telefonlar, Akıllı Telefonlar*, İstanbul, S. 59, s. 119-125, (2014).
23. <http://www.sagapaper.com.tr/yayin>
24. A. AYTAÇ, *Orta Asya Geleneksel Türk Etdokümanları Kullanan Akıllı Telefonlar: Akıllı Telefonlar, Akıllı Telefonlar, Akıllı Telefonlar*, İstanbul, S. 59, s. 126-132, (2014).
25. <http://www.sagapaper.com.tr/yayin>



MARMARA
ÜNİVERSİTESİ



MARMARA
ÜNİVERSİTESİ