

20. YÜZYIL KARS SECCADE MOTİFLERİNİN GÖSTERGEBİLİMSEL İNCELENMESİ

Deniz ÇELİKER

Dr. Öğr. Üyesi., Süleyman Demirel Üniversitesi Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü, denizceliker@sdu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-1869-0885

Çeliker, Deniz. "20. Yüzyıl Kars Seccade Motiflerinin Göstergebilimsel İncelenmesi". idil, 101 (2023 Ocak): s. 60-73. doi: 10.7816/idil-12-101-06

ÖZ

Türk kültüründe kadim bir geçmişe sahip dokumalar üzerindeki motifler inanç, duygu ve düşünceleri ifade etmeleri ile kaynak niteliğindedir. Anlamsal kaynakları mitoloji, din, inanış, ritüeller gibi unsurlardan gelen motifler somut ve/veya somut olmayan unsurların simgeleştirilmesiyle, dokumalar üzerinde biçimsel bir boyut haline dönüştürülmüşlerdir. Birçok yöre dokumasında karşılaştığımız kimi motifler biçimsel olarak aynı olsa da aynı coğrafyanın bile farklı bölgelerinde başka isimlerle anılabildiği gibi, birbirine zıt duygu, düşünce ve inançları da temsil edebilmektedir. Türk kültürünün ve el sanatlarının önemli bir mirası olan dokumalar konusunda yapılacak çalışmalarda ürünün teknik özellikleri yanında motifsel kayıtlarının da alınması gerekmektedir. Bununla birlikte yöresel dokumaların gösterge dizgelerinin çözümlenerek anlamlandırılması, kompozisyon özellikleri incelenen dokuma üzerinde iletmek istediği mesajların okunması ve kodların gelecek kuşaklara aktarılması kültürel mirasın sürdürülebilirliği ve tanınırlığı açısından da önemlidir. Bu çalışmada barınma, örtünme görevinden sıyrılarak, dokumaların bir iletişim unsuru olmasını sağlayan motiflerin örtük anlamları göstergebilimsel çözümleme yöntemleri kullanılarak okunmaya çalışılmıştır. Günümüzde birçok sanat dalı temel amacı, anlamı ve anlam oluşumunu incelemek olan, göstergebilim kuramından ve yöntemlerinden yararlanarak çözümlemeler yapmaktadır. Çalışmada örnek olarak seçilen Kilim Seccadenin kompozisyonunu oluşturan motifler, üst plan; renkler ise arka plan olarak iki bölümde ele alınmış, ön ve arka plan tüm gösterilenler birlikte okumaya tabi tutulmuştur. Örnek gösterge, gösteren, gösterilen, dizisel ve dizimsel çözümlemeler yapılmış, düzanlam ve yananlam karşıtlıkları ile açıklanmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Kilim, seccade, motif, simge, göstergebilim

Makale Bilgisi:

Geliş: 6 Kasım 2022

Düzeltilme: 17 Aralık 2022

Kabul: 22 Ocak 2023

Giriş

İklim koşullarına karşı korunma, barınma gibi çeşitli ihtiyaçlarını karşılamak için ortaya çıkan dokumacılık, üretildiği toplumun ihtiyaçları doğrultusunda çeşitlenmiş ve kültürel kodlarından beslenerek gelişmiştir. Anadolu'da dokumacılık yüzyıllarla tanımlanabilecek bir geçmişe sahiptir. Dokumalarda kullanılan motifler ve kompozisyonlar incelendiğinde, sadece süsleme unsurları olmadıkları, toplumların ve bireylerin beğeni, inanç, kimlik, ritüel vb. birçok kültürel/sanatsal unsurları ile beslenen ve bu nedenle de toplumları tanımada önemli birer kaynak belge niteli taşımaktadırlar. Toplulukların ortak olan dillerine dönüşen el sanatlarında kullanılan motifler, biçimbirimlerin anlambirimlere dönüşmesi bakımından ayrı bir önem taşımaktadır. Türk kültürünün güçlü verilerinden birini oluşturan geleneksel tekstil sanatları içinde dokumacılık, Orta Asya'dan günümüze kadar Türklerin en önemli becerileri arasında yerini almış, buldukları her yerde dokumacılığa dair en nadide örnekleri ortaya koyarak zengin bir kompozisyon çeşitliliği de sağlamışlardır (Ortaç, 2010:140).

Düz dokuma yaygılarında kullanılan motifler biçimsel özellikleri ile bitkisel, geometrik, figürlü, nesnel ve sembolik olarak beş grupta incelenebilir. Motifler kompozisyonlardaki biçimlerini genelde tabiatta var olan hayvanlar ve bitkilerden almış olsalar da anlamsal olarak bakıldığında mitoloji, din, inanış, ritüeller gibi unsurlarla çeşitlendikleri de bilinmektedir. Bir örnek olarak "Ejder", "Ejderha" figürü Türk kültüründe daha çok mitolojik bir motif olarak görülmektedir. Orta Asya Türk kültüründe "evren" olarak isimlendirilen ejder, Türk dokumalarında geometrik bir forma sahiptir ve yılan formunda da dokunmaktadır. Yılan formunda dokunan Ejder motifi Milas halılarında kötülüğü, Niğde, Kırşehir halılarında ise iyiliği, bolluğu ve bereketi sembolize etmektedir. Bu bağlamda bakıldığında Türk kültüründe motiflerin anlamların üretildiği coğrafyaya göre çeşitlendiği ve hatta anlamsal olarak zıt yapılar oluşturduğu görülmektedir (Deniz, 2010:58). Bu doğrultuda yöresel dokumalarımızda kullanılan teknik ne olursa olsun, süsleme unsuru olan motifler, biçimsel olarak birbiri ile neredeyse aynı olsalar bile, dokunduğu yörelerde farklı isimlendirilebildiği gibi kaynaklarının ve taşıdıkları anlamların değiştiği görülmektedir. Özellikle kültürel miras özelliği taşıyan dokumalar içeriksel bir okumaya tabi tutulacak ise mutlaka dokunduğu yörenin kültürel yapısı ve motiflerin o yöredeki anlamlarının da göz önünde bulundurulması gerekmektedir. Nitekim, Bekir Deniz (2010:58)'in "Anadolu-Türk Halı ve Düz Dokuma Yaygılarında Bazı Motiflerin İsimlendirilmesi" başlıklı makalesinde de net örneklerle tanımladığı gibi motifler aynı olsa da aynı coğrafyanın farklı bölgelerinde farklı hatta birbirine zıt duygu, düşünce ve inançları temsil edebilmektedir. Bir motifin her yöre için aynı anlamı ve ismi taşıması fikri doğrultusunda yapılacak çalışmalar ve okumalar, dokumaların artık üretilmemesi, korunamaması kadar, kültürel mirasımıza ve kültürümüze zarar verebilecek, bununla birlikte yozlaşma yolunu hızlandırabilecek eylemlerdir. Modernleşme ile hızlı tüketim ihtiyacı, ekonomik koşullar vb. etkiler ile seri üretim dokumalar karşısında zayıf düşerek, eski öneminin ve üretim alanlarının azaldığı, aynı zamanda da motifsel anlamlarının unutulması nedeni ile yozlaşma ile karşı karşıya olduğu gözlenen yöresel dokumaların, değerlerinin tespit edilmesi gerekliliği kaçınılmazdır. Bu doğrultuda kültürel miras niteliği taşıyan yöresel dokumaların dizgeyi oluşturan göstergelerinin aralarındaki ilişkilerin anlam üretim sürecinin betimlenmesi, dokumaların yapısal açıdan anlambirimsel temellerini oluşturan motiflerin ve renklerin iletmek istediği mesajların okunması ve kodların derin yapıdaki değişmezleri belirlenerek gelecek kuşaklara aktarılması kültürel mirasın sürdürülebilirliği ve tanınırlığı açısından da önemlidir.

Bu çalışmada çağımızda sanat yapıtlarının verdiği mesajları çözümleme yöntemi olarak kullanılan göstergebilim yöntemlerinden yararlanılmıştır. Günümüzde birçok sanat disiplininde, temel amacı; anlamı ve anlam oluşumunu incelemek olan göstergebilim kuramından ve yöntemlerinden yararlanarak çözümlemeler yapılmaktadır. Çözümlemesinde incelenen şey/nesne/sanat yapıtı, tüm bileşenleri ile yüzeyden derin yapıya doğru giden bir okuma ve anlama çabası içermektedir.

Göstergebilimsel çözümlemede temel amaç, anlamı ve anlam üretimini incelemek olduğundan, incelediği nesnenin bütüncül ve tamamlanmış bir yapı olması beklenir. İncelenecek nesnenin bu bütünlük içinde alıcıya bir anlam sunduğu düşünüldüğünde, bu anlamın oluşum amaçları ve araçları göstergebilim aracılığıyla belirlenebilir (Kıran 2004:51). İçinde bazı kodları barındıran ve gösterge olarak adlandırılan pek çok objenin ilettiği anlamların, doğruluğu ispat edilmemiştir veya ispatına gerek duyulmamıştır, ancak toplum tarafından doğruluğu kabul görmüştür (Koç ve Koca, 2015:72). Bu doğrultuda İstanbul Türk ve İslam Sanatları Müzesi Envanterine kayıtlı 20. yüzyıla ait Kars Kilim Seccade örneği, gösterge, gösteren, gösterilen, dizisel ve dizimsel çözümlemeleri yapılarak, düzanlam ve yananlam karşıtlıkları ile açıklanmaya çalışılmıştır.

1960'lardan bugüne farklı uygulamalarla zenginlik kazanan Göstergebilim konusunda uzmanlar her zaman aynı görüşü paylaşmamışlardır. George Mounin ve Luis J. Prieto göstergebilimi ilk tasarlayan kişinin Saussure olduğunu söylerken, karşıt kimi fikirlere göre ise Charles Sanders Peirce'in öncü olduğunu

söylemektedir. Roland Barthes'ın da kendince bir göstergebilim yöntemi oluşturmaya çalıştığı söylenmektedir. Roman Jakobson'a göre ise, Peirce'in katkıları Ferdinand de Saussure'e göre daha alçak gönüllü ve sınırlıdır (Yücel, 2005:109-111).

Göstergebilimin kurucularından Saussure dil ile ilgilenmiş, göstergelerin diğer göstergelerle olan ilişkileri üzerine yoğunlaşmıştır. Saussure, "Genel Dilbilim Dersleri" adlı eserinde göstergebilimi (semiology) göstergelerin toplum yaşamı içindeki durumunu inceleyen bir bilim dalı olarak belirtmiştir (Saussure, 1985:18).

Saussure için gösterge, anlamı olan fiziksel bir nesnedir ve gösterge bir gösteren ile gösterilenden oluşur. Kâğıt üzerindeki işaretler, havadaki sesler gibi, gösteren gösterenin algılanan yanıdır. Gösterilen ise gösterenin göndermede bulunduğu zihinsel kavramdır. Bu zihinsel kavram, aynı dili paylaşan aynı kültürün üyelerinin tümü için ortaktır. Stuart Hall'a göre anlamlar kodlanmış (encoded) ve kodları çözümlenmiş (decoded) olarak var olurlar. Kodlama anlamların metin içine yaratıcısı tarafından yerleştirilme sürecidir. Anlamlar böylece kodlanır ve bu andan itibaren dolaylı bir biçim alır. Öte yandan, kodların çözümlenmesi okuyucunun anlamları yeniden açılmasıyla oluşur. Bu noktada ortaya çıkarılan anlamlar büyük olasılıkla yaratıcının yüklediğinden farklı olacaktır. Guiraud anlamı bir bağıntı olarak tanımlamaktadır. Bu bağıntı, her anlamı yeni bir anlam içine almaktadır. Denilebilir ki, göstergebilim, göstergelerin bilimi olduğuna göre, bütün bilgileri, bütün deneyimleri de kapsamaktadır. Çünkü her şey göstergedir; her şey gösterilen, her şey gösterendir (Bayçu ve Uluyağcı, 2005:79).

Göstergebilimin bir diğer temsilcisi Peirce'e göre doğal iletişim göstergelerde yer almaktadır. Peirce göstergeleri, ikon, belirti, simge olarak üçe ayırmaktadır. Anlıksal çağrışıma gerektiren gösterge simgedir. Sözcük ile nesnesi arasındaki ilişki nedensiz olduğu için sözlü dil simgeye örnek olarak verilebilir (Fiske, 1996:67). Peirce'e göre nesnesi ile arasındaki nedensellik ilişkisi olan gösterge ikon olarak tanımlanmaktadır. Nesnesi ile arasında fiziksel bağ olan gösterge ise belirtidir. Örneğin, duman ile ateş arasında bir bağ olduğu için duman ateşin göstergesidir. Anlamlamanın birinci uzantısı olan düzanlam, gösterenin ortak duysal, bilinen anlamına gönderme yapan düzeyidir (Bayçu ve Uluyağcı, 2005:79). Eş deyişle düzanlam gösterenle aynı şeydir. Şüphesiz bir gösterge her zaman bir tek düzanlam taşımamaktadır. Bir gösterilen düzanlamının yanı sıra başka anlamlarda taşıyabilir (Erkman, 2005:73). Bu anlamlar anlamlama sürecinin ikinci düzlemine oluşturan yananamlardır. Peirce, göstergebilim (semiyotik) kuramını dilbilimle değil, mantıkla özdeşleştirmiştir ve onun gösterge konusundaki düşün-celeri, üçlü karşıtlıklara dayanmaktadır. Ch. S. Peirce'e göre, görsel gösterge, belirti ve simge olmak üzere üç tür gösterge vardır:

a. **Görsel Göstergeler (İkon):** Görsel gösterge, gösteren ile gösterilenin çok yakın benzerlik iliş-kisi taşıdığı bir göstergedir. Ch. S. Peirce'e göre, görsel gösterenin iki temel özelliği vardır.

- Görsel gösterge temsil ettiği nesneye benzer.
- Nesnesi ol-masa da görsel gösterge bu gösteren özelliğini koruyacaktır.

b. **Belirti:** Gösterenin gösterilenle bir neden-sonuç ilişkisi kurduğu gös-tergedir. Belirtinin iki temel özelliği vardır;

- Görsel göstergede olduğu gibi, nesneye benzerlik ilişkisiyle değil, nesne biçimine girdiği için nesneye göndermede bulunur. Belirtilerin etkisi bitişiklik yoluyla gerçekleşen birleşime bağlıdır.

- Nesneye gerçekten gereksinimi olmayan görsel gösterenin aksine, belirti bir nesneden ve kendisinden ayrı bir nesneden vazgeçemez.

c. **Simge:** Zihinsel bir çağrışım sonucu ortaya çıktığı için gerçek bir göstergedir. Simgeyi inceleyen Ch. S. Peirce bunun da iki temel özelliği olduğunu görmüştür;

- Simgede, nesne ile gösterge arasında bir nedensizlik ilişkisi söz konusudur.
- Yorumlayan yoksa, simge kendisini bir gösterge yapan özelliğini kaybeden bir göstergedir.

Simge ve nesnesi arasındaki ilişki yorumcudan bağımsız olarak yoktur (Kıran, 2002:288).

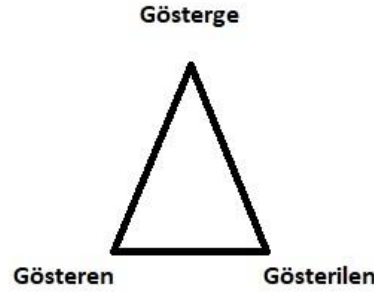
Göstergebilim, anlamları çözümlen ve yeniden yapılandıran anlamlama göstergebilimi, öbür okuma yöntemlerine eklenen yeni bir okuma biçimi değil, okumanın, çözümlenmenin koşulları konusunda ortaya atılmış ve geliştirilmiş tutarlı tümü kapsayıcı varsayımlar demetidir. Bir başka deyişle göstergebilim, anlatılarda, metinlerde anlamların nasıl birbiriyle eklenerek üretildiğini araştıran, öncelikle de bu üretim sürecini ortaya koyabilecek bir kuramsal aygıt (düşünme modeli) geliştiren bir bilimsel tasarıdır (Rifat, 2002:19).

Barthes, belli bir birikim ile ele alınacak gösterge dizgelerinin bilimi niteliğini taşıyacak göstergebilimi kurmayı amaçlamıştır. Barthes, Saussure'ün kavramına karşılık olarak biçim, işitimi imgesine karşılık olarak da içerik isimlendirmesini yapmıştır. Gösterge, gösteren ile gösterilen arasındaki ilişkidir ve bu ilişkinin kurulmasından da anlamlama ortaya çıkar. Göstergebilimde anlamlama, düzanlam ve yananlam

olarak ele alınır. Barthes "kendi göstergebilimini dilbilimin "çözülmesi" ya da daha açık bir şekilde, bilimsel bir dilbilim tarafından saf olmadığı gerekçesiyle bir kenara atılmış anlamlamanın tüm yönlerinin incelenmesi olarak betimler" (Culler, 2008:81'den akt. Bircan, 2015:19-20).

Gösterge Nedir?

Gösterge Türk Dil kurumu sözlüğünde birinci tanıtımda "Bir şeyi belirtmeye yarayan şey, belirti, im, işaret, ikinci bir tanıtımda ise "Anlamla biçimin, gösterenle gösterilenin kaynaşmasından oluşan dil birimi, belirtke" olarak tanımlanmaktadır (<https://sozluk.gov.tr>, 2022). Göstergebilimcilere göre ise, "kendisi o şey olmadığı halde, onu çağrıştıran iletişim sağlayan her aracı bir göstergedir" şeklinde tanımlanmaktadır (Erkman, 2005:19). Gösterge bir nesnenin ya da bir olgunun varlığına ya da gerçekliğine karar vermemizi sağlayan şeydir (Yücel, 2006:9). Saussure'ün terimleri arasında gösterilen ve gösteren, gösterenin oluşturucularıdır. Gösterge, çeşitli yazarlarda belirtke, belirti, görüntüsel gösterge, simge, alegori gibi bir dizi benzer ve ayrı terim arasında yer almaktadır. Tüm bu terimlerin ortak noktası, tümünün de zorunlu olarak iki bağlantısal öge arasındaki bağlantıyı belirtmeleridir. Belirtke ile belirti ve simge ile gösterge iki değişik bağlantılar bütünüdür. Belirtke ve belirti, ruhsal tasarımdan yoksun bir bağlantısal ögeler bütünü oluştururken, simge ve gösterenin oluşturduğu karşı öbekte bu tasarım mevcuttur (Rifat, 1999:44).



Şekil 1. Barthes'ın Gösterge Şeması (Bircan, 2015:23).

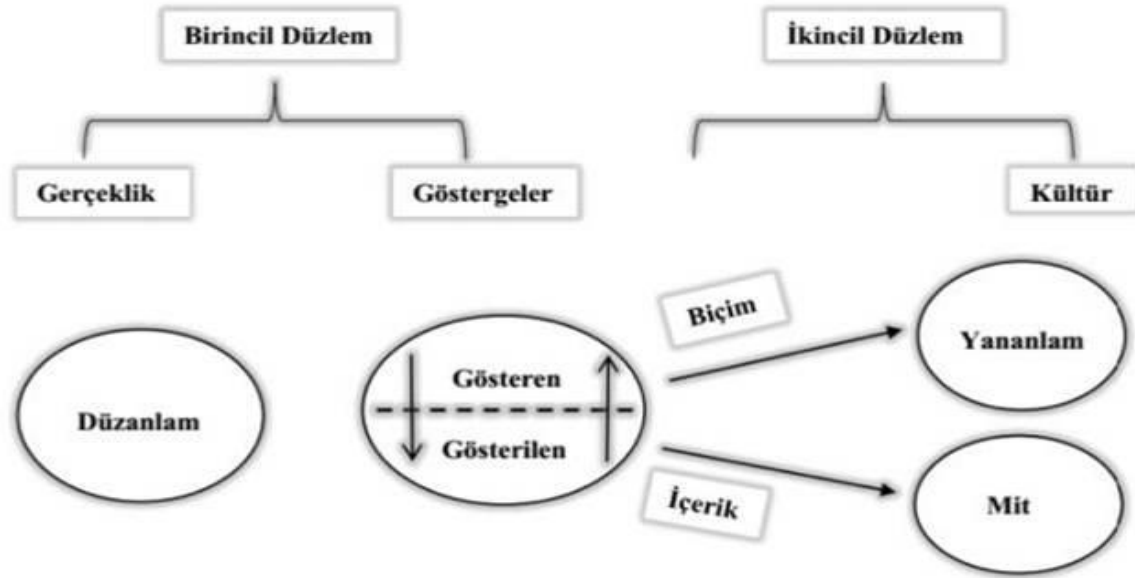
Gösterge, soyut bir kavram ile ona yakıştırılan somut bir biçimin bir araya gelmesi ile oluşmaktadır. Bu tanımla kavram soyut, onu çağrıştıran sözcük ise somut bir biçimdir. Kısaca her şey, bir yakıştırma ve bu yakıştırma konusunda bir uzlaşmaya varma sorunudur. Kavramların adları dilden dile değişebildiği gibi, aynı dilin içinde de zamanla değişebilmektedir. Örneğin; tah-el-bahir, şimdide denizaltı olarak değişmiştir. Ancak, sözcükle kavram arasındaki bağlantı, toplumsal bir kabule dayandığından, zaman içinde belli bir geleneksellik de kazanmaktadır. Bir kavramın oluşması ve kapsamı da dünyanın ve dünya hallerinin bir topluluk tarafından nasıl yorumlandığına ve nasıl sınıflandırıldığına bağlıdır. Bu yorum ve sınıflandırmalar somut olgulardan temellenmektedir (Erkman, 2005:40-42). "Gösterge kendi içinde bir bütündür. Ancak, o belli biçimin hangi içerikle ilintili olduğunu bilirse, göstergeyi, yani neyin kastedildiğini anlarız. Öte yandan dış dünya hakkındaki bilgilerimizi hep göstergeler üstünden ediniriz, göstergeleştirilmemiş bir dış dünyaya boş bakarız, gördüğümüze ve duyduğumuza bir anlam veremeyiz (Erkman, 2005:68)". Bu doğrultuda gösterilen; zihnimizde oluşan soyut kavram, kavramın somut dışavurum biçimi ise gösterendir.

Göstergebilimsel Çözümleme

Göstergebilimsel çözümleme bir okuma edimidir. Ancak bu okuma, sıradan ve yaygın okuma değildir. Yaygın okuma, bir metnin belirgin ve açık olan anlamı yakalamaya çalışırken, göstergebilimsel okuma, yöntemli bir okuma gerektirmektedir. Göstergebilimsel çözümleme, var olduğu kabul edilen yapıyı araştırarak, bozarak, çözerek yeniden kurma, yeniden yapılandırma eylemidir. Bir başka deyişle göstergebilimsel çözümleme yapıbozma ve yapıyı yeniden kurma eylemini gerektirmektedir (Rifat, 1996:7).

Charles Sanders Peirce, göstergeleri, önce kendi oluş biçimleriyle, nesnelere ve yorumlayıcılarla kurdukları ilişkiler açısından üç öbeğe ayırır, daha sonra bunları yeniden üçe ayırır; daha sonra bu kalemleri birbirine çatarak 66 türe ulaşmıştır. Birinci öbek, göstergelerin nasıl olduğu ile ilgilidir. İkinci öbek ise, gösterge ile nesne arasındaki ilişkiyi öne çıkaran ve araştırmacılar tarafından en çok tercih edilen öbektir. Son öbek ise ilk gösterge ile yorumlayıcı gösterge arasında kurulan ilişkiye değinir (Özcan, 2007:9).

Bir göstergede, gösterenle gösterilen arasındaki ilişkinin kurulmasına anlamlama denir. Bir göstereni gördüğümüz ya da işittiğimiz zaman, onun gösterileni yani ne anlama geldiği zihnimizde oluşmaktadır. Anlama süreci de böylece başlamaktadır. Göstergibilimin en önemli alanı, kuşkusuz, "anlamlama" adı altında toplanabilen "düzanlam" ve "yananlam"la ilgili bölümdür (Çağlar, 2012:27). Barthes dilbilimsel çözümlemeden göstergibilimsel çözümlemeye geçerken düzanlam (denotation), yananlam (connotation), üstdil (metalanguage) gibi gösterge düzlemlerinden yararlanmıştır. Bu üç anlamlama dizgesi de bir anlatım (gösteren) ve bir içerik (gösterilen) dizgesine sahiptir. Gösteren, gösterilen ve göstergeden oluşan ilk dizge bize düzanlamı verir. **Düzanlam**, anlamlandırma düzeyinde ilk sırada yer alır ve görünür haliyle anlama göndermede bulunur. Yananlam düzlemi ilk dizgenin göstergesini kendi dizgesinin göstereni haline getirir. Barthes, düzanlamın sürekli olarak yananlam ürettiğini belirtir. Yananlam gösteren ve gösterilenden oluşan bir dizgedir. Yananlam, insanın tarih ve kültür dünyasını bir dizge içerisinde ele almasını sağlar. Yananlam mit ve çağrışım boyutlarına sahip olduğu için öznel yorumları ve sosyokültürel durumları içerir ve ideolojilerin, anlatıların çözümlemesinde kullanılır. Barthes, dinamik bir yapıya sahip olan mitlerin kültürün gereksinimlerine ve değerlerine uyum sağlayabilmek için çok çabuk değiştiklerini söyler. Yananlam ve mit göstergelerin anlamlandırılma sürecinde ikinci düzlemdeki ele alınışının etkili yollarıdır. Barthes, bu noktada anlamlandırmanın başka bir boyutundan bahseder. Bu da simgesel anlamlandırmadır. Simgesel anlamlandırmanın yanı sıra Barthes, eğretileme (metaphor) ve düzdeğişmece (metonymy) kavramlarını ele alır. (Bircan, 2015:25-27).



Şekil 2. Barthes'ın Anlamlandırma Şeması (Fiske, 2003:120).

Gösterenin soyut bir genelleme olduğu düzanlam, sözcüğün gönderme yaptığı tüm kümedir. Bu gösterge somut bir söylemin içine girdiğinde, genel kümenin bir üyesine gönderme yapılıyorsa, bu tekil bir gösterge (designatum) olmaktadır. Her sözcük tek başına bir kümeyle gönderme yapmaktadır ancak küme oluşurken üyeleri, tek bir niteliğe göre değil, birden fazla ortak niteliklere göre oluşturulmaktadır. Bu bağlamda oluşan kümenin adı olan sözcük, tek bir niteliğe değil, birden fazla niteliğe gönderme yapmaktadır. Burada kavram yalın değil karmaşık bileşiktir. Dilbilimciler her bir kavramı bileşenlerine ayırarak, onlara anlambirimcik adını vermişlerdir. Bazı anlambirimcikler kavramın çekirdeğini oluşturabilirler. Bunlar kavramın her kullanımında örtüktürler (Erkman, 2005:121-123). Bu bağlamda, bir dil göstergesinin gösterilenini oluşturan kavramın kapsamı, gösterenin belirttiği nesnel sınıftır. Başka bir deyişle, bir sözcüğün mantıksal, değişmez, nesnel anlamına "düzanlam" denir. Bu, sözlükte gördüğümüz, o dili kullanan herkes tarafından benimsenmiş nesnel anlamdır. Örneğin, Kırmızının sözlük anlamı, bir renk; sonbaharın sözlük anlamı, bir mevsimdir (Kıran, 2002:256).

Yananlamlar, kalıplaşmış olabilecekleri gibi bireysel olarak olabilirler. Kalıplaşmış yananlamlar, atasözlerini, deyişleri tanımlamaktadır. Bireysel halleri ile de yorumların okuyucuya göre değiştiği şiirler örnek verilebilir. Bu bağlamda tek bir sözcük bir yananlam taşıyabileceği gibi, birçok göstergeden oluşan tüm bir metinde, bir yananlam katı olarak da karşımıza çıkmaktadır (Yamaner, 2005:124). Anlamlandırmanın önemli ikinci düzeyi olan

yananlam, göstergeniz izleyicinin duygu, heyecan ve kültürel değerleriyle buluştuğunda meydana gelen etkileşimi betimlemektedir. Her göstergeniz mutlaka bir yananlamı vardır. Çünkü göstergeler en azından alıcıya psikolojik bir şeyler çağrıştırmaktadır. Yananlam, göstergeye biçim ve içerik açısından bağlı anlamları belirtirken çok daha öznelidir. Bu öznellik içinde, yorum, yorumlayıcıdan etkilendiği kadar nesne ya da göstergeden de etkilenmektedir. Yananlam, görüntüsel bir boyuta sahip olmasına rağmen nedensizdir ve bir kültüre özgüdür. Yananlam genellikle görüntüsel bir boyuta sahip olsa da büyük ölçüde nedensizdir (Özgür, 2006:38). Anlamlandırma farklılığı yaratan yananlamdır, çünkü yananlamda, göstergeler çokanlamlı, uzlaşimsal ve kişiden kişiye değişen bir düzeydir (İmançer-Özel, <http://www.ifod.org>), bir

Mitler, simgesel biçimler altında, doğa güçlerini ve insan koşulunu yansıtan ve kuşaktan kuşağa aktarılan masalsi anlatılardır. Mitler, geldikleri toplumlar konusunda bilgi içerir, inançların, törelerin, ilk bakışta anlaşılmasız kurumların, varlık nedenini aydınlatırlar (Yücel, 2005:95). Hayal ürünü hikayeler olmadan, bir halkın tarihi ya da kültürünü anlamak mümkün değildir. Mit, toplum tarafından köklü inançları açıklayan ve nesilden nesile geçiren göstergeler ve semboller olarak da ifade edilmektedir. Her toplumun kendine ait bir yaratılış miti vardır. Barthes, mitlerin ana işlevinin tarihi doğallaştırmak olduğunu ileri sürer. Bu işlev mitlerin aslında belirli bir tarihsel dönemde egemen olmayı başarmış toplumsal sınıfın ürünü oldukları gerçeğine işaret etmektedir. Mitlerin yaydıkları anlamlar bu tarihi beraberlerinde taşırlar, ancak mit olarak işleyebilmeleri için yaydıkları anlamların tarihsel ya da toplumsal değil, doğal olduğunu vurgulamaları gerekmektedir (İmançer-Özel, <http://www.ifod.org>).

Simge ise, söz konusu edilen toplumun her türden sanatsal, kurgusal, metinleştirilmiş folklorik ürünleri aracılığıyla, özel olarak toplumu temsil edenlerin yanında, genel olarak insan düşüncesinin işleyişini kavramaya olanak sağlar (Aktulum, 2018:1). Toplumlar tarihsel ve doğasal tüm olguları ve bu olguların gerçekliklerini ancak simgeler yoluyla algılayabilmektedir. Bu nedenle tarih boyunca her şey kendi kimliğinden artılarak simgeleştirilmiştir. Kalıplaşmış ve yalın hali ile simge bir göstergedir (Yücel, 2006:9). Simge, benzerlik ve uzlaşma ilişkisi içinde soyut ve sayılamayan tek bir gösterilene göndermede bulunan görsel bir biçimdir. Örneğin bir çocuğun sadece zaman geçirmek amacıyla çizdiği bir güvercin resmi bir görsel göstergedir, ama aynı güvercin resmi Birleşmiş Milletler binası duvarına yapılmış ise o zaman bu bir simgedir. Çünkü bir uzlaşma uyarınca, bu görsel gösterge, doğal olarak temsil ettiği şeyden başka bir şeyi belirtmek için çizilmiş ya da yapılmıştır. Birleşmiş Milletler binasının duvarındaki güvercin artık soyut bir kavram olan barışı temsil etmektedir. Daha geniş bir çerçevede ele alınırsa, buradaki anlam, benzerlik ve uzlaşma ilişkisi içinde, kültürel ve toplumsal bir değere sahip, sayılamayan, soyut bir gerçeklikle özdeşleşirse, görsel gösterge simge olarak tanımlanır. Simge toplumsal ve kültürel bir özellik taşıdığı için, değeri bir toplumdaki diğerine değişir, hatta simge olmaktan çıkabilir. Kırmızı renk batı toplumlarında aşkın simgesi olabilir, ama İrlanda'da savaşı, Romalılarda fethi, Amerikan Kızılderililerinde tutku ve isteği, Japonlarda mutluluk ve içtenliği canlandırmaktadır (Kıran, 2002:51). Ülkemizde renklerin simgesel bir iletişim aracı olarak kullanılması şu şekilde örneklendirebilir: beyaz yazma, bekar kız; sarı yazma, nişanlı kız; kırmızı yazma, yeni evli kadını; renkli yazma, uzun süredir evli olmayı simgelemektedir. Siyah renk ise hemen hemen tüm toplumlar için matemi anlatırken, beyaz renk evliliğin simgesidir. Barthes Paris'te pek çok simgesel mimari olmasına rağmen Eiffel Kulesi'nin yüksekliğinden dolayı modern dönemde simgeleştiğini, Kule'nin ziyaret edilen şehrin bir kulesi olduğunu belirtir. Kule düzdeğişmece yoluyla Paris'in kendisi haline gelmiştir. Her ne kadar Paris daha önceleri de meşhur bir şehir olsa da modern zamanlarda tatilcilerin kitlesel olarak ziyaret ettiği bir yer olmuştur (Bircan, 2015:35)

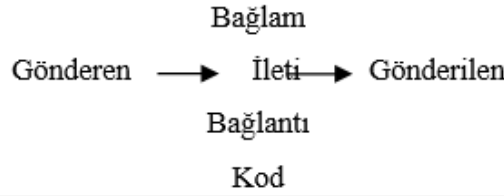
Metafor, bir sözün sözlük anlamı dışında, başka bir söz yerine kullanılmasıdır. Metaforda soyut bir duygu veya düşünceyi anlatmak için, somut bir nesne kullanılmaktadır. Metaforda kullanılan iki kavramın, gösterilen bakımından benzerlik ilişkisi bulunmaktadır. Çok yaygın metafor biçimlerinden biri benzetmedir. Benzetmelerde "gibi" ya da "kadar" kelimeleri kullanılır ve bir kıyaslama bildirilir. Ayrıca, bileşik sözcükler ve deyimlerin çoğunda da metafor kullanılmaktadır. Bileşik sözcüklerde metafor kendini, birden fazla sözcüğün bir arada kullanılması ile bir ad verme şeklinde göstermektedir. "Sigaraböreği" örneğinde börek şekil bakımından sigaraya benzetildiğinden, birinci kısım anlamını yitirmiştir (Günay, 2007:75-76). Metafor anlam açısından, gerçek anlamın dışında kalma ya da sıyrılmaya şeklinde gerçekleştirilmektedir. Bu bağlamda ortaya çıkan yeni ifade, dolayımli anlatım taşıdığı için de daha sanatsal bir araç haline almaktadır (Yamaner, 2007:36).

Metanomi (düz değişmece), bir kavramın doğrudan doğruya onu gösteren göstergeyle değil, ilgili, bağlantılı olduğu başka göstergeyle dile getirilmesidir. Bir şeyin anlamını göstermek için, o şeyin kendisi yerine ona ait bir özelliğin gösterilmesi ile Metanomi oluşmaktadır. Sözcüklerin taşıdıkları anlam dışında bir simgelemeyle kullanımları günlük yaşamda oldukça yaygındır. Düz-değişmece, ad değiştirme, bir özel adı başka dile çevirme, anlamı değiştirme, bir başka kavramı belirlemede kullanma gibi işlevleri ortaya çıkaran metanomi, sadece bu içermeleri önemli yer tutmaktadır (Yamaner, 2007:37-38). Metonimide, gösteren ile gösterilen arasındaki ilişki çağrışım yoluyla kurulmaktadır. Metaforda olduğu gibi bir kavramın yerine geçen, birebir fiziksel bir nesne yoktur. Metaforun tersine metonimi "aktarma" gerektirmez. Bu farklılık metonimiye metafora oranla

daha doğal kılmaktadır. Metonimi, bazen bir parçanın bütünü, bazen de bütünü göstererek, bir parça anlatılmaktadır. Metonomi, bir kavramın, başka bir kavramı belirten terim yoluyla açıklama yöntemini belirtmektedir. Daha çok anlamın içeriğine egemendir ve kolaylıkla fark edilemezler. Göstergibilimsel çözümlemenin amacı da bu gizlemeyi açığa çıkarmaktır (Günay, 2007:81-82).

Göstergelerin Anlamlandırılma Biçimi

Bir sanat yapıtında olduğu gibi miras özelliği taşıyan dokumalarda mesaj içeren göstergeleri oluşturan dilsel veya dil dışı/görsel kodlar taşır. Kod, toplum tarafından kabul edilmiş kuralları açıklayan, düzenlenmiş işaretlerden oluşan bir sistemdir. Kodlar, mesajın alıcı ve verici tarafından aynı şekilde algılanmasını sağlarlar; bu nedenle de herhangi bir iletişim sürecinde iki tarafın kullandığı kod aynı olmalıdır, aksi takdirde iletişim kurulması mümkün değildir. Konuşucu ile alıcılar arasında bir ileti alışverişi olabilmesi için, her şeyden önce, şu ya da bu biçimde bir ilişkiye girmeleri ve bunu yaparken de ortak bir kod kullanmaları gerekmektedir. R. Jakobson'un iletişim şeması da bu düzeni içermektedir (Şekil 3), (Kıran, 2002:76).



Şekil 3. İletişimin Kurucu Öğeleri

Bu kodların okunabilmesi, anlamı oluşturan göstergelerin seçilmesi ve birbiri ile olan ilişkisinin belirlenmesi ise dizisel ve dizimsel iki düzlemde gerçekleşmektedir. Dizisellik, aynı türden birbirinin yerine geçebilecek çok sayıda gösterge içinden, birini seçip diğerlerini elemektir. Aynı anda bir arada bulunan öğelerin bir zihinsel dizide bilişimi söz konusudur. Birimler birbirine çağrışım yoluyla bağımlıdır ve bu bağlanma beyinde gerçekleşmektedir. Dizisellik, dikey boyuttur. Bu boyut birimlerden oluşmuştur ve her birim bir göstergedir (İmançer-Özel, <http://www.ifod.org>). Dizimsel ise; bağıntılar bir yapı, yani bir dizim oluşturmak için bir göstergenin kendinden önceki ve sonraki göstergelerle kurduğu ilişkiyle tanımlanmaktadır. Dizisel bağıntılar aynı işlevi yüklenen eşdeğer dil göstergeleri arasındaki değiştirim ilişkileriyle tanımlanmaktadır ve bu ilişkiler düzey ekseninde yer alır, buna seçme eksenini de denir (Kıran, 2002:122). Özetle kod; toplum tarafından kabul görmüş, iletinin verici ve alıcı tarafından aynı şekilde algılanmasını sağlayan yapıyı, dizisellik seçme eylemini, dizimsellik ise seçilen öğelerin yerleştirilmesini kapsamaktadır.

Bu kodların okunabilmesi, anlamı oluşturan göstergelerin seçilmesi ve birbiri ile olan ilişkisinin belirlenmesi ise dizisel ve dizimsel iki düzlemde gerçekleşmektedir. Dizisellik, aynı türden birbirinin yerine geçebilecek çok sayıda gösterge içinden, birini seçip diğerlerini elemektir. Aynı anda bir arada bulunan öğelerin bir zihinsel dizide bilişimi söz konusudur. Birimler birbirine çağrışım yoluyla bağımlıdır ve bu bağlanma beyinde gerçekleşmektedir. Dizisellik, dikey boyuttur. Bu boyut birimlerden oluşmuştur ve her birim bir göstergedir (İmançer-Özel, <http://www.ifod.org>). Dizimsel ise; bağıntılar bir yapı, yani bir dizim oluşturmak için bir göstergenin kendinden önceki ve sonraki göstergelerle kurduğu ilişkiyle tanımlanmaktadır. Dizisel bağıntılar aynı işlevi yüklenen eşdeğer dil göstergeleri arasındaki değiştirim ilişkileriyle tanımlanmaktadır ve bu ilişkiler düzey ekseninde yer alır, buna seçme eksenini de denir (Kıran, 2002:122). Özetle kod; toplum tarafından kabul görmüş, iletinin verici ve alıcı tarafından aynı şekilde algılanmasını sağlayan yapıyı, dizisellik seçme eylemini, dizimsellik ise seçilen öğelerin yerleştirilmesini kapsamaktadır.

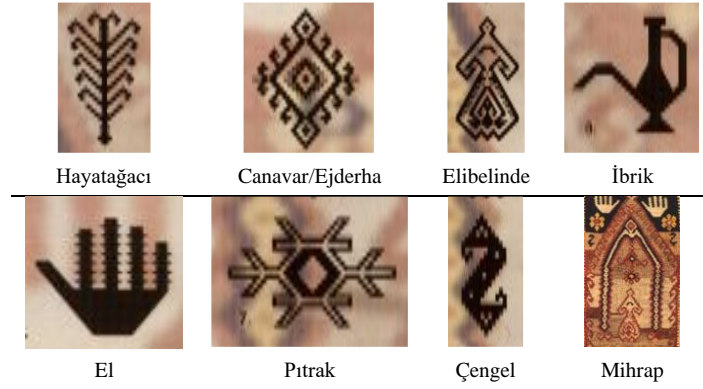
Görüntüsel Anlatım

İstanbul Türk ve İslam Sanatları Müzesi Envanterine kayıtlı Kars Kilim Seccade 122X128 cm ebatlarında ve 20. yüzyıl tarihidir. Kilimde kullanılan göstergeler; ağaç, canavar, insan, nesne, organ, bitki, araç ve mimari öğe olmak üzere sekiz grupta toplanabilmektedir (Resim 1), (Tablo 1). Dokumanın kahverengi, kırmızı, siyah ve beyaz renk alanlarından oluşan alt yapısı ve mihrap, hayatağacı, ibrik, el, elibelinde, pıtrak, ejderha, çengel motiflerinden oluşan üst yapısı olmak üzere iki planı mevcuttur.



Resim 1. Kars Kilim Seccade (Erbek, 1995:49)

Tablo 1. Kilim Seccade motifleri



Tablo 2. Gösterge çözümlenmesi

Gösterge	Ağaç	Hayvan	İnsan	Nesne	Organ	Bitki	Araç	Mimari öge
Gösteren	Hayat ağacı	Ejder	Elibelinde	İbrik	El	Pıtrak	Çengel	Mihrap
Gösterilen	Ebedi Hayat/ Yaşam	Bekçi/ Güç/ Evren	Doğurganlık/ Bereket/ Ölüm ve Yaşam	Temizlik	Yaratıcı güç/ Dua/ Pençe-i âli abâ	Koruma/ Muhabbet/ Bağlılık	Bağlılık/ Korunma	Ulvi kapı

Tablo 2’de görüldüğü üzere, ilk gösterge ağaçtır. Ağaç göstergesi için Hayat Ağacı motifi seçilmiştir. Gösterge ağaç, gösteren Hayat Ağacı ve çağrıştırdığı anlam ise ebedi hayat ve yaşamdır. Dokumada bu göstergenin seçilmesinin nedeni bu ağacın sadece doğa özlemi ya da izlenimi ile dokunmamış olup, ölümden sonraki yaşamı temsil etmesidir. Ayrıca ağacın yedi dalı, göğün yedi katını temsil etmektedir. Merkez simgeçiliğinin en yaygın çeşidi, Evren’in merkezinde yer alan ve üç dünyayı bir eksen gibi tutan “Kozmik Ağaç”tır. Vedalar dönemi Hint’i, eski Çin, Germen Mitolojisi kadar, “ilkel” dinlerde kökleri cehenneme kadar giden ve dalları göğe yükselen bu Kozmik Ağaç, çeşitli biçimler altında tanımlanmaktadır. Orta ve Kuzey Asya’da bu ağacın 7 veya 9 dalı, 7 veya 9 kat göğü simgelemektedir. Tüm kutsal ağaçlar, dünyanın merkezinde oldukları ve herhangi bir dinsel törenden, öncesinde veya o anda kutsallaştırılan tüm ayinsel ağaçların büyüsel olarak dünyanın merkezine kadar uzandıkları

kabul edilmektedir. Hint ayini göğe çıkış sırasında elde edilen ölümsüzlüğe de atıfta bulunmaktadır. Ayinsel ağacın kozmik ağaçla özleştirilmesi, Orta ve Kuzey Asya Şaman kültüründe daha nettir. Şaman inancındaki ağaç, evrenin ortasında yükselen ve zirvesinde yüce tanrının veya güneş haline gelmiş tanrının bulunduğu Dünya Ağacı'nın bir yansımasıdır (Eliade, 1992:23-27). Yaşam denilen çarkın süreklilik algısını yarattığı için ağacın sembolizm edebiyatında, çeşitli yönlerden yorumlara yol açan ayrıcalıklı bir yeri vardır. Ağaç, hep göğe doğru uzanışı ile doğada dikine duran yapı, yapıt ve yaratıkların başlıca sembollerinden biri olmuştur. Ağaçlar evrenin şu üç katı ile birleşirler ve ilişkisini sürekli olarak korurlar. Kökleri ile güç aldığı yeraltı; gövdesi ve kökleri ile yeraltı, üst dalları ile de ışığın geldiği yöne yükselerek, gökle ilişkilendirilmektedir. Seksüel açıdan ağaç, çift cinsiyetli (androgyn) adrojin bir canlı olarak nitelendirilmektedir. Dikine duran gövdesi, güç ve enerji ögesi olarak, güneş, baba ve fallusla özdeşleştirilmektedir. Bir başka açıdan ağaç, insanoğlunu dik tutan bel kemiği gibi, dünyanın mihverisi olarak kabul edilmektedir. Kuş yuvalarını barındırdığı ve meyve verdiği için hem koruyucu hem de doğurgan bir dişiliğin niteliklerini taşımaktadır. Bu nedenle eski toplumların aile içi yaşantı geleneklerinde daima bir ağaç ana veya ağaç baba kavramları egemen olmuştur. Ezoterik çevreler, insanın ters dönmüş bir ağaç olduğunu ileri sürmektedirler. Kutsal kitapta yeşil ağaç, kırmızı ağaç kavramları yanında, kırmızı insan, yeşil insan kavramları da geçmektedir. İbrance'de Adam (Âdem) etimolojik olarak, kırmızı insan demektir. Judaizm, Hıristiyan ve İslamiyet'te tüm ölüm ve dirilişleri bitirip, tanrısallık düzeyine erişen, bir başka deyişle aslına dönen kişi "yeşil insan" olarak betimlenmektedir. Bu nedenle yeşil ağaç, yeşil insanın (ilahilik mertebesine yükselen kişinin) imajı olmaktadır. Burada ayaklar bu ağacın derinliklerine inen kökleridir (Ersoy, 2007:20-21). Ağacın inanç sistemlerinde yer aldığı semavi dinlere ait kaynaklarda yer alan metinlerde de görülmektedir. Örnek olarak İslam inancına göre "Tuba Ağacı" ile özdeşleştirilen Hayat Ağacı, Mevlana'nın yorumladığı bir rüyaya göre de "Tuba Ağacı" (can ağacı) ve üzerindeki kuşlar, peygamber ile O'nun velileridir (Çoruhlu, 1999:124). Görüldüğü üzere ağaç inanç sistemlerinde de isimsel olarak farklı olsa da anlamsal olarak yaşamı ve ona ilişkin yapıları simgelemektedir.

İkinci gösterge hayvan, bu göstergenin göstereni ejder motiftir. Gösterileni ise bekçi, güç ve evrendir. Anadolu motifleri içerisinde birçok farklı formda ve anlamda kullanılan bu motif canı ve ruhu korumak için dokunan bir motiftir. Tür mitolojisinde boynuzlu ejderin uçuşuna inanılır ve bu ejderin uçuşu, bereketli bahar yağmurları getirmektedir. Kocaman bir yılan olduğuna inanılan ejder, hazinelerin ve Hayat Ağacı gibi sırlı nesnelere de koruyucusudur. Ejder, tüm dünyada Çin mitolojisi ve sanatına ait olarak kabul edilse de Çin'e paralel olarak Türk mitolojisi ve sanatında da görülmektedir. Ejder Türk mitolojisinde, yerin altından ve derin sulardan bahar döneminde çıkarak, pul ve boynuzları oluşmuş halde gökyüzüne yükselmektedir. Bu yükselişe topraklara bereket ve huzur getirmektedir. Çin mitolojisinde imparatorluk sembolü olan ejderin, hayat iksiri ile olan ilişkisinden doğan, bolluk, ölümsüzlük ve yeniden doğuş yönleri ile Türkleri de etkilemiştir (Çoruhlu, 1999:141-142). Asya'daki mitlerde olduğu gibi Türklerde de dev ejder motifi popülerliğini İslamiyet'in kabulünden sonra da korumuştur. Eski Türkçe metinlerde, "kök-luu, büke, evren, nek, abırğa " gibi isimlerle bilinmektedir. Orta Asya'da doğuda yaşayan Türklerde "büke, evren, nek" adları ile anılan ejder, su kaynaklarını ve bulutları temsil etmekte olup, astroloji ile ilgilidir. Ancak Hayat Ağacı üzerinde desenlendirilmiş ejder motifi, kimi zaman cehennemini kimi zamanda muhafız veya melek simgesidir. Osmanlı dönemi Türk Sanatında ejder motifi çok önemli bir yere sahiptir. Kapı tokmakları, minyatürlerde ve dokumalarda sıklıkla yer verilmiştir (Yöndemli, 2006:223-225). Ejder, Uzakdoğu, Orta çağ Avrupa'sı ve İslam'ın sanat yapıtlarında birbirine karşıt güçlerin sembolizmidir. Yunancada gözcü anlamına gelen ejder, birçok mitolojide suların, bereketin koruyuculuğunu üstlenmiştir (Ersoy, 2007:243-244). Ejder, sembolizmi son derece karmaşık ve çok yönlü olmasından dolayı, doğurganlık, kehanet, ölümsüzlük dağıtma ve ölümsüzlüğünde sembolüdür (Yöndemli, 2006:151-152).

Üçüncü gösterge insan, göstereni elibelinde motifi, gösterileni ise doğurganlık ve bereketidir. Form incelendiğinde ayakta duran elleri sırtını rahatlatmak ister gibi belinde duran, gövdesinin alt bölgesinin daha geniş olması ile hamile bir kadını anımsatan bu motif Anadolu motifleri içerisinde en eski ve yaygın kullanılan motiflerden biridir. Motif kökeni Anadolu Ana Tanrıça figürü ile ilişkilendirilmektedir. Dişil bir motif olan elibelinde motifinin sadece kadın ve doğum ile ilişkilendirilmesi yetersiz bir tanımlama olacaktır. Birçok yöre dokumasında farklı form ve teknikler kullanılarak dokunan bu motif aynı zamanda uğur, bereket, kısmet, mutluluk ve neşeyi de simgelemektedir. İnsanlığın yaradılışından bu yana "ana" kavramı, hayatın ilk çekirdeğinin oluştuğu ve geliştiği kaynak olarak görülmüş, bu nedenle de yaşamı var edip devamlılığı sağlayan toprak, su ve göksel cisimler de ana ile özdeşleştirilmiştir. Bu tüm canlıların toprak ve sudan yaratıldığı varsayımı ile özdeşleşmektedir. Ek olarak Anadolu'da ölüm ve yaşam ayrılmaz bir bütün, karşıtların birbirini var ettiği dualitenin iyi bir örneğidir (Erbek, 2022:12). Toprağın ana rahmi ile özdeşleştirilmesine örnek olarak Anadolu söylemlerinde "toprakta geldik toprağa döneceğiz" sözü; doğarak ana rahminden ayrıldık, ölümler ana rahmine döneceğiz olarak tanımlanmaktadır. Bu açıdan bakıldığında motif yaşam ve ona ait iyicil istek ve düşüncelerle olduğu kadar, ölümlerle de ilişkili bir motiftir.

Dördüncü gösterge nesne, göstereni İbrik motifi, gösterileni beden ve ruh temizliğidir. Dini inanışlar söz konusu olduğunda, çok ve tek Tanrılı dinlerde suyun kutsiyetiyle ilişkilendirilen ibrik, bedensel temizliğin yanında ruhsal temizliği/arınmayı da ifade etmektedir. İslam inancında tasavvufun erken dönemlerinde sufiler yolculuk sırasında, yolculuk adabına uygun olarak yanlarında ibrik taşımışlardır. Anadolu kültüründe farklı yüzeylerde kullanılmak üzere, çeşitli malzemeyle yapılan ibriğin nazarlık olarak da kullanıldığı bilinmektedir. Özellikle Osmanlı dini mimari süslemesi söz konusu olduğunda ibrik motifinin genellikle camilerin iç süslemelerinde veya dış cephelerinde, başta kalem işi yoğun olmak üzere taş kabartma ile yapıldığı örnekler mevcuttur. Bu motif, Türk halk inançlarının da bir parçası olmuştur. Bugün halen Anadolu ve Trakya'da gelin alma, ölüm, cenaze gibi insan hayatının önemli aşamaları ya da nazardan sakınma amaçlı inanışların, ibrikle ilişkilendirildiği görülür (Altier, 2019:149-157). Anadolu dokumalarında da benzer şekilde ibrik ibadet ritüelleri ile ilişkili olarak kullanılmaktadır.

Beşinci gösterge, insana ait bir organdır. Göstereni el motifi, gösterileni yaratıcı güç ve pençe-i âli abâ"dır. Yaratıcı gücün sembolü olan el insanı kullanma yetisi ile hayvandan ayıran en önemli organdır. Neolitik ve Paleolitik dönem mağara resimlerinde el ve parmak figürlerinin dinsel bir yaklaşımla tekrarlandığı tespit edilmiştir. Tarih boyunca eller kuvvet, kudret ve hükmetme gücünü simgelemiştir. Anadolu dokumalarında el motifinin hem gerçekçi hem de stilize edilerek beş çubuk ve beş nokta şeklinde yorumlandığı örnekler çok fazladır (Erbek, 2002:112). El, farklı sembolik anlamları karşılayan geniş bir hareket yelpazesine sahiptir. Ayrıca kişinin iç dünyasının dışı vurum aracı olup; koruma, yaratma, dileme, kuvvet, yemin, işaret etme, anlaşma gibi anlamlara gelmektedir. Genel olarak avuç içlerinin yukarı doğru açılması, dua, ibadet ve enerji akışını ifade ederken, avuç içi dışı dönük eller ilahi lütuf ve kutsama simgesidir. Göğse konan tek el, bilge bir tavır, uzanan el ise kutsama, koruma ve karşılamanın sembolüdür. Bunlara ek olarak Türk halk inanışlarında da bazı kişilerin sağ ellerinin dokunduğu nesnelere bereket ve uğur getireceği düşüncesi mevcuttur. Bu kişiler din büyükleri, Hızır, Hz. Ali, Alevi-Bektaşî dedeleri ve elinin bereketine şahit olunan kişilerdir. Bu bağlamda bereket algısı el sembolü ile özdeşleştirilmiştir. (Aydoğan, 2019:1087 ve Dur, 2015:23'ten akt. Aydın, 2022:168). İslamiyet inancında el motifinin başparmağı Hz. Muhammet'in, işaret parmağı Hz. Ali'yi, orta parmağı Hz. Fatma'yı, yüzük parmağı Hz. Hasan'ı, küçük parmağı ise Hz. Hüseyin'i, yani "pençe-i âli abâ"yı sembolize ettiği inancı mevcuttur (Üçer, 1975:148'den akt. Kumartaşlıoğlu, 2015:107). "Fatma Ana Eli" ile özdeşleştirilen bu motif kem göz ve kötücül bakışları uzaklaştırma, verimlilik ve iyi şans birleştirme yetilerine sahiptir. Aynı zamanda uğur, bereket ve becerikliliği, eş ve dostla iyi muhabbeti, şifalanma ve şifa vermeyi simgeleyen bir motiftir.

Altıncı gösterge, Anadolu coğrafyasında her bölgede görülen yabancı bir bitkidir. Göstereni pıtrak motifi, gösterileni ise korunma, bereket, bağlılıktır. Pıtrağın üzerindeki dikenlerin, kötü gözü uzaklaştırdığına inanan Anadolu insanı, onu nazarlık motifi olarak kullanmıştır. "Pıtrak gibi" deyimini, ağaçlardaki meyve bolluğunu ifade etmektedir. Bu yüzden, un çuvallarında, tandır örtülerinde, ekmek üstüne kapanan cicim dokumalarında sıkça kullanılmıştır. Bu motif; bıtrak, pıtrak ya da bıtrak gibi isimler almaktadır. Anadolu dokumalarında sıklıkla karşılaştığımız bu motif hayatı simgeleyen motifler içerisinde korunma ile ilgili motiflerdendir (Erbek, 2002: 108-11).

Yedinci gösterge araç, göstereni çengel, gösterileni bağlılıktır. Bazı yörelerde Çakmak, Yılan, Yılan Eğrisi, Eğri Alabalık, Gıvrım olarak da adlandırılan çengel motifi el sanatları alanında ve dokumalarda yatay ya da dikey olarak çoğunlukla birim tekrarı düzenlemesinde sıklıkla karşımıza çıkan bir motiftir. Kötücül göz ve bakışlarından korunma amacı ile nazarlıkla benzer bir korunma düşüncesini simgelediği gibi, kadın ve erkeğin arasındaki bağda temsil etmektedir (Deniz, 2010:54).

Sekizinci gösterge mimari öge göstereni mihrap, gösterileni birliktir. Mihrap; camide imamın namaz kıldırırken cemaatin önünde durduğu, kible yönündeki duvarın ortasında bulunan oyuk ve niştir. İslam mimarisinde mihrap, işlevsel nitelikleri ve kendisine atfedilen kutsiyetle birlikte camide ibadet eden insanları birleştiren tevhid inancının sembolik bir unsurudur. Grabar, mihrabın "Kurtuba örneğinde görülen biçimiyle insanlara Tanrisal lütfun yolunu açan bir kapı görünümü gibi gizemli bir yan anlam" da içerebileceğinden söz etmektedir. Burckhardt bu lütufu "Nur Suresi"nde geçen, Allah'ın nurunun simgesi ve içinde lamba olan mişkate (kandil hücresi)" atfetmektedir (Grabar, 2018:151 ve Burckhardt, 2013:126'dan akt. Çopur, 2022:31-32) Mihrap, İslamiyet'e göre insanlığa Allah'ın lütfunun yolunu açan bir kapıyı simgelemektedir. İslam mimarisinde mihrap sembolik olarak cennet kapısı olarak resmedilmiş, mihrapların birçoğunda farklı boyutlarda iç içe sekiz çerçevenin görülmesi Cennet'e girişi temsil eden kapılar olarak düşünülmüştür. Mihrapların son kapısında asılı bulunan kandil ise, cennette Allah'ın nurunun simgesi olarak düşünülmektedir (www.camiiyapi.com, 2023).

Alt plan incelemesine bakıldığında yoğun olarak kahverengi, bölümlerde ise beyaz, kırmızı ve siyah renklerin kullanıldığını görmekteyiz (Tablo 3). Renk çevremizin tüm duygu deneyinin bir parçası olduğu kadar, görüş dünyasına ölçsüz güzellikler katan bir katkı maddesidir. Görüş sistemimizin bitişik bir parçası olarak boşluktaki cisimleri tanıma ve tanımlamamıza yardımcı olduğu gibi, bazı durumlarda da çevremizle ilgili bilgiler veren bir aygıt gibi işlemektedir. Gün boyunca ve mevsimler arsındaki farklarda değişerek değişimleri göstermesi

ile bir zaman göstergesi görevi de görmektedir (Ersoy, 2007:441). Tarih öncesi çağlardan beri, kültür bilinci, siyasi görüşler, dini inanışlar, sosyal hayat, marka logoları vb. ifadelerde, hitap ettiği çevrelerini genişletmek, daha çok bilince ulaşmak, insanları kendilerine yaklaştırmak hatta bazen kendilerinden biri yapmak, aynılaştırmak, ayırıştırmak, bir algı oluşturma veya dayatmak amacı ile sembollerde renkler kullanılmaktadır (Kundakçı, 2016:1). İnsanlar iç dünyalarında yaşadıkları sevinçlerini, mutluluklarını, üzüntülerini, endişelerini bilinçli ya da bilinçsiz yaptıkları renk seçimleri ile kimi zaman giyimlerinde, kimi zamanda yaşadıkları ortamda ya da kullandıkları objelerdeki simgeleştirmişlerdir. Düzenlamları dışında yananlamları ile renklerin simgeleştirilmesi ve simgelere ait bazı kodların etkileri günümüzde de devam etmektedir.

Tablo 3. Gösterge çözümlemesi

Gösterge	Renk 1	Renk 2	Renk 3	Renk 4
Gösteren	Kahverengi zemin	Beyaz zemin	Kırmızı zemin	Siyah zemin
Gösterilen	Alçak gönüllülük/ Maneviyat	Arınma/ Cennet	Yaşam/Ölüm/ Arzu/Heves	Toprak/ Güç/ Yas/ Asalet

Kilim tüm zemininde daha baskın olarak kullanılan birinci zeminin göstereni kahverengi, gösterileni ise alçak gönüllülük ve maneviyattır. Bu renk toprakla özdeşleştiği için bazı kaynaklara göre insanoğlunun keşfettiği ilk renktir. Kahverengi kimi zaman solan yaprakla özdeşleştirilerek, üzüntü, keder ve sonbaharı temsil etmiştir. Ancak bu örnekte alçak gönüllü olmayı ve maneviyatı temsil ederek, Tanrıya ve cennete varmayı arzulayan ruhların iç dünyalarını yansıtmaktadır.

İkinci renk olarak zemin göstereni beyaz; gösterileni huzur ve arınmadır. Renk en genel anlamı ile temizliği, Ruhsal arınmayı, saflığı, istikrarı ve devamlılığı simgelemektedir. Tüm toplumlar için evlilik törenlerinde gelinin giydiği kıyafetin beyaz olması bunun bir göstergesidir. Ancak beyaz rengin sembolizmi diğer renklerde de olduğu gibi bazı durumlarda farklı inanış ve kültürlere bağlı olarak değişmektedir. Örneğin, Batı Dünya'sı için beyaz, ölümün rengi iken; Doğu toplumları için, geriye dönüşün simgesidir. Beyaz renk bazı durumlarda da sonsuzluk, boşluk ve yokluğu ifade etmektedir. İslami rivayetlerde beyaz renk, maddi ve manevi temizlik, rahmet, iyilik, tevazu, alçakgönüllülük, güzellik, hayır, hidayet, saflık ve cennetlik olmanın delili olarak tanımlanmaktadır (Akyüz, 2014:378).

Üçüncü renk olarak zemin göstereni kırmızı, gösterileni yaşam ve ölüm dualitesidir. Canlılık ve hareketliliğin rengi olan kırmızı, renkler içerisinde dalga boyu en yüksek olan renktir. Aslında bu renk, bir taraftan insana hayat veren kanın, öte yandan insana ölümü hatırlatan kanın rengidir. Yani kırmızı hem yaşamın hem de ölümün habercisidir (Akyüz, 2014:387). Mitolojik metinlerde tanrıların ilahiliğini simgelemekte kullanılan kırmızı rengi tanrı heykelciklerinde de çokça kullanılmıştır (Oymak, 2022:11).

Dördüncü renk olarak zemin göstereni siyah, gösterileni toprak, güç, kuvvet, bazen de keder ve yastır. Eski Türklerde koyu renkler kara olarak ifade edilmiştir. Siyah yani kara, binlerce yıldan beri kuzeyin simgesi olarak kullanılmıştır. Beyaz, yani ak ise batının simgesidir. Sarı merkezi, gök renk olarak ifade edilen yeşil/mavi renkler doğuyu, kırmızı ise güneyi ifade eder. Türkler Anadolu'yu fethettiklerinde yönleri belirlemek için de renklerden faydalanmışlardır. Kuzeydeki denizi Karadeniz, batıyı Akdeniz, güneyi Kızıl Deniz olarak isimlendirmişlerdir (Kundakçı, 2016:5).

Tablo 4. Dizisel ve Dizimsel çözümleme

Ebedi	Yaşam	Güç	Bereket	Doğurgan	Temiz	Yaratıcı	Dua	Korumak	Bağlılık
Fani	Ölüm	Zayıf	Kıtlık	Kısır	Kirli	Yok edici	Beddua	Korumamak	Bağımsız
Ulvi	Maneviyat	Alçak gönüllülük	Arınma	Cennet	Heves	Toprak	Yas	Asalet	
Fani	Maddiyat	Kibir	Kirlenme	Cehennem	Hevessiz	Gök	Kutlama	Sefalet	

Dokumanın dizisel ve dizimsel çözümlemesini oluşturulan, ebedi/fani, yaşam/ölüm, güç/zayıflık, bereket/kıtlık, doğurgan/kısır, temiz/kirli, yaratıcı/yok edici, dua/beddua, korumak/korumamak, bağlılık/bağımsızlık, ulvi/fani, alçakgönüllü/kibirli, maneviyat/maddiyat, arınma/kirlenme, cennet/cehennem, heves/hevessiz, toprak/gök, yas/kutlama, asalet/sefalet gibi karşıtlıklar verilmek istenen mesajın öğelerini ortaya çıkarmaktadır. Hayat ağacı ebedi yaşamla, ejder bekçi/muhafızla, elibeline bereketle, ibrik temizlikle, el duayla, çengel bağlılık muhabbetle, pıtrak korunmayla, mihrap ulvi kapı ile, beyaz, sonsuzlukla, kahverengi alçakgönüllülükle, kırmızı dilek arzu ile, siyah asalet ile özdeşleştirilmiştir. Bu bağlamda mesajın içeriği; maneviyata önem veren, dua edip beden ve ruhen temizlenmiş ve günahlardan arınmış alçak gönüllü ruhlar Yaratıcının nurunu görebilecekleri ebedi yaşamın mekânı cennete, ulvi kapıdan geçerek girebileceklerdir. Bir başka okuma biçimi ile de kibirli, beden ve ruhen kirli maddiyata düşmüş, hevessiz, bedduayı seçmiş sefalet

içindeki ruhlar ise fani bir yaşamdan sonra sonsuzluğa ulaşamayacak ve ulvi kapıdan geçemeyeceklerdir denilebilir.

Sonuç

Düz dokuma yaygılar başlangıçta sadece barınma, korunma ihtiyaçları sonucunda ortaya çıkmış olsalar da kompozisyon özellikleri ile hep bir iletişim aracı olmuşlardır. Kompozisyonlarında kullanılan motifler ister natüralist özellik gösterebilir, isterse de stilize olmuş olsunlar her zaman onu tasarlayan kişinin yaşadığı kültürü, inanışlarını ya da bireysel ruh halini, duygu ve düşüncelerini yansıtmışlardır. Bu bağlamda düz dokuma yaygılarında göstergeler kişilerin ya da toplumun aynası olmaktadır. Bir örnek olarak bu çalışmada ele alınan 20. Yüzyıl tarihli İstanbul Türk ve İslam Sanatları Müzesi Envanterine kayıtlı Kars Kilim Seccade üzerindeki motiflerde kompozisyon içerisindeki tüm bağlamları (dokumanın üretilme nedeni, üretildiği kültürel kodlar, üretildiği yere vb.) ile ele alınarak okunmaya çalışılmıştır.

Dokumanın göstergelerine bakıldığında, üretildiği dönem ve mekân bize bu ürünün İslam dini öğretileri doğrultusunda dokunduğunu anlatmaktadır. Seccadeler dokunma tekniği ne olursa olsun ibadet etmek için kişiye temiz bir alan oluşturmak ve sınırlılığını belirlemek gibi belli bir amaç ve kullanım şekli için üretilmiş dokumalardır. Bu dokumalar sadece ibadet esnasında kullanılır, üzerinde yeme içme, dinleme, örtünme vb. eylemler gerçekleştirilmez, ibadet bitince katlanıp yeniden kullanılmak üzere halk dili ile el ayakaltı olmayacak bir yere kaldırılır. Dokumanın üretim ve kullanım biçimine bakıldığında bir kutsallık atfedildiği görülmektedir. Bu nedenle İslam dininin müsaade etmediği motifler (domuz, haç, natüraliste yakın insan ve hayvan figürleri vb.) kompozisyona dâhil edilmemektedir. Mihrap dokumanın en önemli ve kimliğini ortaya koyan göstergesidir. Çünkü nu motif, İslam dinine mensup olmayan kültürdeki kişiler tarafından da dokumanın tanınmasını sağlayan bir unsurdur. Örneğimizdeki diğer göstergelerin gösterilenler dizgesindeki kavramların tanımlanması ve tanınması gerekirken, mihrap göstergesi bu yönü ile ayrılmaktadır. Bu bağlamda kilim seccade üzerindeki göstergeler figürlü, bitkisel, hayvansal ve nesnel olmak üzere dört dizge oluşturmaktadır.

Figürlü dizgeler elibelinde ve el motifidir. Ana tanrıça ile özdeşleştirilen elibelinde motifi daha çok kadını, doğurganlık, bereket ve ölüm ve yaşamın dualitesini simgelemektedir. Yine inanç temelli olan el motifi ise; yaratıcı gücü ve ona edilen duayı, seccadeler üzerinde kullanım biçimi daha çok Pençe-i âli abâ'yı simgelemektedir. Dokumadaki hayvansal dizge ejder motifleridir. Mitoloji kaynaklı olan bu dizge kötülüklerden koruyan bekçinin, gücün ve evrenin simgesidir. Bitkisel dizgeler ise hayat ağacı ve pıtrak motifidir. Dini inanış ve mitoloji kaynaklı olan bu dizgelerden hayat ağacı ebedi yaşamı simgelemektedir. Pıtrak motifi ise; kötücül söz ve gözlerden korunmayı, eş dost ile samimiyet ve muhabbetin artmasını aynı zamanda bağlılığı simgelemektedir. Nesnel dizgeler ise İbrik, çengel ve mihrap motifleridir. Çakmak, Yılan, Yılan Eğrisi, Eğri Alabalık, Gıvrım olarak da adlandırılan çengel motifi kötücül göz ve bakışlarından korunmak amacı ile nazarlıkla benzer bir korunma düşüncesini simgelemektedir. İslami bir mimari plan olan mihrap ise camide ibadet eden insanları birleştiren bir simge aynı zamanda Tanrısal lütfun yolunu açan, bir kapı görünümü ile de yan anlama sahiptir. Mihrabın tam ortasında yer alan kandil motifinde yaratıcının nurunu simgelemektedir. Yine İslam öğretilerine göre cennete açılan bu kapıdan geçebilmenin yolu ise ruhen ve bedenen temiz olmayı gerektirir. Nesnel dizgeler içerisinde yer alan ibrik motifi temizliğin gerekliliğini hatırlatan bir uyarı niteliği taşımaktadır. Alt plan incelemesine bakıldığında yoğun olarak kahverengi, bölümlerde ise beyaz, kırmızı ve siyah renklerin kullanıldığı görülmektedir. Kilim tüm zemininde daha baskın olarak kullanılan birinci zeminde toprakla da özdeşleştirilen kahverengi dizgesi alçak gönüllülük, maneviyat, Tanrıya ve cennete varmayı arzulayan ruhların iç dünyalarını simgelemektedir. Beyaz renkteki ikinci zemin ise huzur ve arınmayı; kırmızı renk yaşam ve ölüm dualitesini, dördüncü zemin rengi olan siyah ise toprak, güç ve kuvveti simgelemektedir. Bu dokumadaki gösterilenlerin okunmasında ortaya çıkan bilgi; dokumanın kesinlikle İslam inancı ve pratikleri ile ilgili olduğudur. İslam inancına göre gerçek yaşam havasını soluduğumuz, toprağına bastığımız kaynakların sınırlı ve maddiyatın yoğun olduğu yaşadığımız bu nesnel dünya üzerinde değil Ulvi olan yaratıcı tarafından hak edenler için sonsuz yaşam ve sınırsız bolluğun olduğu cennettir. Kişilerin cennete ulaşabilmesinin yolu arınmış bir beden ve ruhla dua etmektir. Gösterilenler dizgesinin karşılığında baktığımız zaman ise mesaj nesnel bu dünya nimetlerinden arınmamış, öğütleri dinlememiş olanlar için cennete varamayacağı mesajını içermektedir.

Sonuç olarak; anlamsal kaynakları mitoloji, din, inanış, ritüeller gibi unsurlardan gelen motifler kimi zaman somut kimi zamansa somut olmayan unsurların simgeleştirilmesiyle, dokumalar üzerinde biçimsel bir boyut haline dönüştürülmüşler ve dokundukları devrin kodlarını ve mesajlarını iletmek gibi birtakım görevler üstlenmişlerdir. Çalışma örneği olan bu kilimde bir metnin ilk bakışta algılanan içeriği yerine, örtük göstergeler yolu ile çağrıştıran ya da dinsel anlatılar, kültürel kodlar ve mitler kanalıyla sonuç çıkarılan

anlam içeriği bulunduğunu görülmektedir. Bu bağlamda dokumaların bir metin olduğu düşünülürse, metindeki örtük göstergelerin doğru bir biçimde okunabilmesi için okuyucu tarafından, göstergelerin birbiri ile ilişkili olan anlamlarının seçilmesi, üretilme nedenlerinin, üretildiği kültürel kodların, üretildiği yerin vb. bilgilerine sahip olması gerekmektedir. Örnek olarak ibrik motifi dokumalarda kadının eşine hamile olduğu mesajını verirken, örnek olarak incelediğimiz bu dokumada temizliğin ve arınmanın simgesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Yine daha önce belirttiğimiz gibi ejderha motifi bir yörede kötülükle özdeşleştirilirken, bir başka yörede güç ve korunmayı simgelemektedir. İncelemiş olduğumuz örnekten de anlaşılacağı üzere, Anadolu dokumaları sadece kullanıma yönelik üretimler olmadığı gibi motiflerin ve renklerin seçimi de rastlantısal değildir. Özellikle miras özelliği taşıyan örneklerinin yöre ve kimlik bilgileri ile kayıt altına alınması, bu bağlamda mesajların okunması ve kodların gelecek kuşaklara aktarılması kültürel mirasın sürdürülebilirliği ve tanınırlığı açısından önemli bir kaynak olacaktır.

Kaynaklar

- Aktulum, Kubilay. "İmgelemin Antropolojik Yapıları ve Folklor: Gilbert Durand'ın Arketipsel Sınıflandırma Modeline Giriş". Ankara: Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları, 19(19):1.
- Akpınarlı, Feriha. "Osmanlı Dokumalarındaki Kuş Motifinin İncelenmesi". Hırvatistan: Ciepo-18 Erken-Osmanlı ve Osmanlı Araştırmaları, Uluslararası Komitesi-15. Sempozyumu, (2008).
- Akyüz, Hüseyin. "Hz. Peygamber'in Hadislerinde Renklerin Dili", Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 41 (2014): 378-387.
- Aydın, Tevhide. "Türk Halı ve Kilim Dokumalarında "El" Motifinin İzdüşümü", Kafkas Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 29 (2002): 168.
- Barthes, Rolşand. Göstergebilimsel Serüven, çev. Rifat, M. ve Rifat, S., İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1998.
- Bayçu, Sevil ve Uluyağcı, Canan. (2005). "Görsel ve Sözel Göstergeler Açısından Bir Reklam Çözümlemesi: Beymen Örneği", İletişim Dergisi, 21 (2005):79.
- Bircan, Ufuk. "Roland Barthes ve Göstergebilim", Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi, 13/26. (2015):19-35.
- Çağlar, Bilgehan. "Bir İletişim Biçimi Olarak Göstergebilim", EUL Journal of Social Sciences LAÜ Sosyal Bilimler Dergisi, 3/2, (2012):27.
- Çopur, Hatice. 19. Yüzyıl İstanbul Camilerinde Taç kapı-Mihrap İlişkisi, (Yayınlanmış Doktora Tezi). Ankara: Gazi Üniversitesi, 2002.
- Çoruhlu, Yaşar. Türk Mitolojisinin abc'si. İstanbul: Kabcacı Yayınevi, 1999.
- Deniz, Bekir. "Anadolu-Türk Halı ve Düz Dokuma Yaygılarında Bazı Motiflerin İsimlendirilmesi", Akdeniz Sanat Dergisi, 3/5 (2010): 54-58.
- Eliade, Mircea. İmgeler ve Simgeler. Ankara: Gece Yayınları, 1992.
- Erbek, Mine. Çatalhöyükten Günümüze Anadolu Motifleri. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 2002.
- Erkman, Akerson, Fatma. Göstergebilime Giriş. İstanbul: Multilingual, 2005.
- Ersoy, Necmettin. Semboller ve Yorumları. İstanbul: Dönence Basım ve Yayın Hizmetleri, 2007.
- Fiske, John. İletişim Çalışmalarına Giriş. Çeviren: S. İrvan. Ankara: Bilim Sanat Yayınları, 1996.
- Günay, Doğan. Sözcükbilime Giriş. İstanbul: Multilingual, 2007.
- İmançer, Dilek ve Özel, Zuhale. "Göstergebilimsel Çözümleme Örnek Çözümleme: Pirelli Reklamı", Gölge Fanzin Dergisi, 6 (2014).
- Kıran, Zeynel ve Kıran, Eziler, Ayşe. Dilbilime Giriş, Ankara: Seçkin Yayıncılık, 2002.
- Koç, Fatma ve Koca, Emine. "Kütahya'nın Entarili Geleneksel Kadın Giysilerinin Göstergebilimsel Çözümlemesi", Mili Folklor Dergisi, 27/106(2015):72.
- Kumartaşlıoğlu, Satı. "Fatma Ana Üzerine Anlatılan Efsaneler", Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi, 3/6(2015):107
- Kundakçı, Duygu. Renk Sembolizmi ve Moda Tasarımına Etkisi. (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul:Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2016.
- Rifat, Mehmet. Homo Semioticus. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1996.
- Rifat, Mehmet. Gösterge Eleştirisi. İstanbul: Tavanarası, 2002.
- Ortaç, Serpil. "Çankırı Kızılırmak İlçesi Kuzeykışla ve Güneykışla Köyü Kilim Dokumaları", Millî Folklor, 86(2010):140.
- Oymak, Nisa. Yazılı Kaynaklar ve Arkeolojik Buluntular Işığında Eski Mezopotamya'da Renk Sembolizmi. (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi). Denizli: Pamukkale Üniversitesi, 2022.
- Özcan, Ebru. Göstergebilimsel Açından Reklam Dilinin Tüketim Toplumuna Etkileri. (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi). Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi, 2007.
- Özgür, Ahmet. "Göstergebilim", Erişim: www.ahmetozgur.com/akademik/gostergebilim_2006.pdf, 2006

- Özönder, Hasan. "Türk Dokumalarındaki Motiflerin Menşee Birlięi Ve Türk Sanatının Süreklilięi", Ankara: Kongre ve Sempozyum Bildirileri Dizisi 11, Türk Soylu Halkların Halı, Kilim ve Cicim Sanatı Uluslararası Bilgi Şöleni Bildirileri, 1998.
- Yamaner, Güzin. Postmodernizm ve sanat, Ankara: Alęı Yayın, 2007.
- Yöndemli, Fuat. Hayat Ağacı Ejder Yılan. İstanbul: Nüve Kültür Merkezi Yayınları, 2006
- Yücel, Tahsin. Göstergeler. İstanbul: Can Yayınları, 2006.
- Yücel, Tahsin. Yapısalcılık. İstanbul: Can Yayınları, 2005.



A RECOMMENDATION FOR AN APPROACH TO TEACHING THE PHENOMENONS WHICH FORM 20TH CENTURY SEMIOTIC ANALYSIS OF KARS PRAYER RUG MOTIFS

Deniz ÇELİKER

ABSTRACT

The motifs on weavings, which have an ancient history in Turkish culture, are a source for expressing beliefs, feelings and thoughts. The motifs, whose semantic sources come from elements such as mythology, religion, belief, rituals, have been transformed into a formal dimension on weavings by symbolizing tangible and / or intangible elements. Although some of the motifs we encounter in the weavings of many regions are formally the same, they can be called by different names in different regions of the same geography, and they can also represent opposite feelings, thoughts and beliefs. In the studies to be conducted on weavings, which are an important heritage of Turkish culture and handicrafts, it is necessary to take motif records as well as the technical features of the product. In addition, it is also important for the sustainability and recognition of cultural heritage to analyze and make sense of the indicator strings of local weavings, to read the messages that the composition features want to convey on the weaving examined and to transfer the codes to future generations. In this study, the implicit meanings of the motifs that enable the weavings to become an element of communication by getting rid of the task of sheltering and covering were tried to be read using semiotic analysis methods. Today, many branches of art are analyzed by utilizing semiotics theory and methods, the main purpose of which is to examine meaning and meaning formation. The motifs that make up the composition of the Kilim Prayer Rug selected as an example in the study are considered in two sections as the upper plan and the colors as the background, and all the signifiers in the foreground and background are subjected to reading together. The sample indicator, signifier, signified, sequential and syntactic analyzes were made, and it was tried to be explained with the contrasts of plain meaning and connotation.

Keywords: rug, prayer rug, motif, symbol, semiotics.