



**T.C.**

**KAHRAMANMARAŞ SÜTÇÜ İMAM ÜNİVERSİTESİ**

**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI**

**TÜRK HALK KÜLTÜRÜNDE  
RENK VE İŞARET SEMBOLLERİ**

**Emine ÇELİK**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**KAHRAMANMARAŞ  
EYLÜL - 2017**



T.C.

KAHRAMANMARAŞ SÜTÇÜ İMAM ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI

**TÜRK HALK KÜLTÜRÜNDE  
RENK VE İŞARET SEMBOLLERİ**

DANIŞMAN : Yrd. Doç. Dr. İbrahim ERŞAHİN

JÜRİ : Yrd. Doç. Dr. Mustafa GÜLTEKİN

JÜRİ : Yrd. Doç. Dr. Ahmet YENİKALE

Emine ÇELİK

YÜKSEK LİSANS TEZİ

KAHRAMANMARAŞ  
EYLÜL – 2017

KAHRAMANMARAŞ SÜTÇÜ İMAM ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI

**TÜRK HALK KÜLTÜRÜNDE  
RENK VE İŞARET SEMBOLLERİ**

Emine ÇELİK

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Kod No :

Bu Tez...../...../ 2017 Tarihinde Aşağıdaki Jüri Üyeleri Tarafından  
Oy Birliği / Oy Çokluğu ile Kabul Edilmiştir.

Yrd. Doç. Dr. İbrahim ERŞAHİN  
BAŞKAN

Yrd. Doç. Dr. Mustafa GÜLTEKİN  
ÜYE

Yrd. Doç. Dr. Ahmet YENİKALE  
ÜYE

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof. Dr. Abdullah SOYSAL  
Enstitü Müdürü

Not: Bu tez ve projede kullanılan özgün ve başka kaynaktan yapılan bildirişlerin, çizelge, şekil ve fotoğrafların kaynak gösterilmeden kullanımı, 5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunundaki hükümlere tabidir.

KAHRAMANMARAŞ SÜTÇÜ İMAM ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI

ÖZET

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**TÜRK HALK KÜLTÜRÜNDE  
RENK VE İŞARET SEMBOLLERİ**

Emine ÇELİK

Danışman : Yrd. Doç. Dr. İbrahim ERŞAHİN

Yıl : 2017, Sayfa: 325+XVI+91

Jüri : Yrd. Doç. Dr. İbrahim ERŞAHİN (Başkan)  
: Yrd. Doç. Dr. Mustafa GÜLTEKİN (Üye)  
: Yrd. Doç. Dr. Ahmet YENİKALE (Üye)

Bir milleti veya bir insanı anlama ve tanımada kültür önemlidir. Bir kültür ne kadar iyi bilinirse bir milleti ve o milletin bireyleri hakkında da o ölçüde sağlam tespitlere ulaşılabilir. Bir kültürü tanımının önemli ipuçlarından biri de kültürel sembollerdir. Bu sembellere o milletin kültürel şifreleri de denebilir. Çünkü semboller bir anlama bağlı olarak anlatmayı (mesaj iletmeyi) sağlayan araçlardır. Türk Halk Kültüründe Renk ve İşaret Sembolleri üzerine yaptığımız çalışmada sembollerin başlangıçta yerel, yani milli kimliğe uygun olarak ortaya çıktığı görülmüştür. Fakat kültürel göçlerle evrensel boyut kazanmış sembollerin olduğu da tespit edilmiştir. Dolayısıyla herhangi bir sembolün milli ve yabancı anlamları ve yorumları vardır. Bu anlam ve yorumlar aynı olabildiği gibi kimi zaman farklılık da arz edebilmektedir. Bu yönüyle sembollerin birleştiren, aynileştiren bir işlevi olduğu kadar başka milletlerden, kültürlerden ayırıştırıcı bir fonksiyonunun olduğunu da söyleyebiliriz. Ayrıca semboller kültürel anlamda duygu aktarımında oldukça işlevseldir ve günümüzün evrensel hayatında da çoğu zaman tercümenin getirdiği zorluğu aşmada önemli, kolay ve etkili bir işleve de sahip çok pratik araçlardır. Renk ve işaret sembollerinin bu özellik ve işlevleri sebebiyle Türk halk kültüründe önemli bir yeri ve kullanım yaygınlığı olduğunu söylemek mümkündür.

**Anahtar Kelimeler:** Sembol, kültür, renk, işaret, anlam-anlatım.



DEPARTMENT OF TURKISH LANGUAGE AND LİTERATURE  
INSTITUTE OF SOCIAL SCIENCES  
KAHRAMANMARAŞ SÜTÇÜ İMAM UNIVERSITY

ABSTRACT

MA THESIS

**COLOR AND SIGN SYMBOLS IN  
TURKISH FOLK CULTURE**

Emine ÇELİK

**Supervisor** : Asst. Prof. Dr. İbrahim ERŞAHİN  
**Year** : 2017, Pages: 325+XVI+91  
**Jury** : Asst. Prof. Dr. İbrahim ERŞAHİN (Chairperson)  
: Asst. Prof. Dr. Mustafa GÜLTEKİN (Member)  
: Asst. Prof. Dr. Ahmet YENİKALE (Member)

**Culture is important in understanding and recognizing a nation or human. If a culture is wellknown, sound determinations can be reached about this nation and its nations. One of the most important clues in defining a culture is cultural symbols. Because the symbols are the means by which to express according to an understanding. In our searching on Color and Sign Symbols, in Turkish Folk Culture it was seen that symbols first appeared in accordance with the local, national identity. But it has also been identified that cultural migrations are symbols of universal dimension. Therefore, there are national and foreign meanings and interpretations of any symbol. These meanings and interpretations can be the same or different. It can be said that the symbols have a function of gathering the nations as far as the function of separating the cultures form the nations. In addition, the symbols are highly functional in the sense of emotional transmission and in our universal life, symbols are often practical tools that have an important, easy and effective function in overcoming. It is possible to say that color and sign symbols have an important place and usage prevalence in Turkish Folk Culture.**

**Keywords: Symbol, culture, color, sign, meaning-expression.**

## ÖN SÖZ

İnsanlık tarihinin başlangıcından günümüze kadar uzanan uzunca bir süreçte insanı ve insanların oluşturduğu halkı anlama ve tanımlama konusunda üzerinde en fazla değerlendirme ve araştırma yapılan kavramlardan biri *kültür* olmuştur. Kültür, tanımlama bakımından oldukça geniş bir alana sahiptir. Hakkında yapılan birçok tanım ve açıklamalardan hareketle; kültür, bir toplumun hayatın her alanında ürettiği, kullandığı her türlü maddi ve manevi unsurlar bütünü olarak tanımlanabilir. Kültürün tanımını böyle yaptığımızda bu unsurların içinde aynı zamanda bir şifreleme, kodlama da diyebileceğimiz, o millete ait olma özelliklerini bünyesinde barındıran renk ve işaret sembollerinin de olduğu görülür.

Halk algılayışı içinde sembolleştirmeler her zaman olmuştur. Bu sembollerin yaşatılması, yorumlanması önem arz etmektedir. Bu öneme ilave olarak denebilir ki semboller aynı zamanda günümüz toplumlarının anlaşılmasında önemli bir yere sahiptir.

Semboller halk ve kültür kavramlarının alanı içinde varlık bulmuştur. Semboller halk kültürü içinde zamana ve ihtiyaca göre bazen aynı formuyla devam etmiş bazen bünyesine yeni eklemeler yapılmış veya yeniden üretilmiştir. Fakat hangi durum olursa olsun hepsi de toplumsal algılama ve anlamlandırma içinde değer kazanmıştır. Bu değer üretimi bağlamında bireylerin, toplumun bir parçası haline getirilmesi sürecinde semboller eğitsel bir işlevi üstlenmişlerdir.

Yaptığımız araştırmalarda “halk kültürü içinde semboller” konusunu ele alan çalışmaların yapıldığı görülmüştür. Ancak bu çalışmalar konunun sadece belli yönlerini yansıtmıştır. Bunların hem genel bütünlük içindeki yerlerine hem de konunun güncellemesi diyebileceğimiz boyutlarıyla sembollerin kazandıkları yeni anlamlarına değinilme lüzumu ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda “Halk Kültüründe Renk ve İşaret Sembolleri”ni bir bütünlük içinde ele almaya ve konunun güncelliğini ortaya koymaya çalıştık.

Bu çalışmamızda öncelikle literatür taraması içinde kitap, tez, makale, bildiri şeklinde hazırlanmış çalışmaları ve internet kaynaklarını araştırdık, inceledik. Bunların önemli gördüğümüz kısımlarından fişler çıkardık. Yapılan çalışmalarda kullanılan görsellerin yeterlilik durumlarını araştırdık. Kimi çalışmaların tamamen “anlatım”la gerçekleştirildiğini kimilerinde ise konunun “görsel”lerle desteklenmiş olduğunu gördük. Elde ettiğimiz verileri gruplandırarak konunun yoğunluk noktalarını ve zayıf kalan taraflarını tespit etmeye çalıştık.

Böylece çalışmamızın birinci, yani giriş bölümünde “sembol-simge” kavramını ve bu kavramın yakından ilişkili olduğu düşünülen diğer kavram ve terimleri açıkladık.

İkinci bölümde daha önce konu hakkında yapılmış çalışmaların neler olduğuna değindik.

Üçüncü ve aynı zamanda çalışmamızın ana gövdesi diyebileceğimiz bölümde halk kültürü içindeki “renk ve işaret sembollerini” ele aldık. Anlatım ve açıklamalarımızı ortaya koyarken sembollerin evrensel boyutlu oluşunu ve kültürel göçleri dikkate alarak sembol/simgelerin sahip oldukları değer ve anlamları yabancı kültürlerden kendi kültürümüze doğru, elimizdeki verilerin sunduğu imkânlar çerçevesinde ifade etmeye çalıştık. Bu bölümde “renk sembolleri” ve “işaret sembolleri” başlıkları altında konuyu inceledik. Renkler bölümünü “tekil olarak renkler” ve “renk grupları” başlıklarıyla değerlendirdik. İşaret sembolleri bölümünde

ise “harf-alfabe-yazı”, “rakamlar-sayılar”, “geometrik şekiller” ve “resim kaynaklı işaret sembolleri”ni ele aldık.

Söz konusu bilgileri verirken konunun yabancı kültürlerle bakan yönüne kısaca değindikten sonra Türk halk kültüründeki yerini ve önemini anlatmaya çalıştık.

Dördüncü bölümde yararlandığımız kaynaklara ve beşinci bölüm olan “Ekler”de de verilen bilgileri destekleyici görsellere yer verdik.

Çalışmamızın sonucunda gerek yerel kimliği ortaya koyma gerekse evrensel iletişim kanallarını oluşturma ve kişisel durumları kestirmeden yansıtabilme işlevlerine bağlı olarak renk ve işaret sembollerinin özellikle günümüz hayatında vazgeçilmez bir yeri olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Konuyla ilgili yaptığım bu uzun soluklu araştırma ve çalışmaların, bir eser olarak vücut bulmasında; başlangıcından sonuna kadar ortaya koyduğu rehberliğinden, desteğinden ve sabrından dolayı kıymetli hocam Yrd. Doç Dr. İbrahim ERŞAHİN’e; tez çalışmam boyunca benden hiçbir şekilde desteğini esirgemeyen her zaman yanımda olarak bana güç veren sevgili eşim Mustafa ÇELİK ile bazen zaman ayıramayıp üzdüğüm kızım Dilasude’ye ve oğlum Yiğit Kerem’e bana bu eğitimi yapma fırsatı verdikleri için tüm kalbimle teşekkür ederim.

Emine ÇELİK  
Eylül 2017

## İÇİNDEKİLER

ÖZET .....	I
ABSTRACT .....	II
ÖN SÖZ .....	III
İÇİNDEKİLER .....	V
EKLER LİSTESİ .....	XIII
1. GİRİŞ .....	1
1.1. Problem Durumu .....	1
1.2. Araştırmanın Amacı .....	3
1.3. Araştırmanın Önemi ve Gerekçesi .....	3
1.4. Sınırlılıklar .....	4
1.5. Yöntem .....	4
1.6. Tanımlar ve Açıklamalar .....	4
1.6.1. Sembol/Simge .....	4
1.6.1.1. Terim Olarak Sembol/Simge .....	4
1.6.1.2. Sembolün/Simgenin Tanımı .....	5
1.6.1.2.(1). İletişim/İletişim Aracı, Habercidir .....	5
1.6.1.2.(2). Köprüdür .....	6
1.6.1.2.(3). Dil/İfade Biçimi, İfade Aracıdır .....	6
1.6.1.2.(4). Tasvirdir, Tasavvurdur, Figürdür .....	6
1.6.1.2.(5). Bir Varlığı, Objeyi Temsil Eder, Onun Yerine Geçer .....	6
1.6.1.2.(6). İşarettir, Alamet, Dikkati Çeken, Hatıra Getiren, Gösterendir .....	7
1.6.1.2.(7). Araçları Somut/Müşahhasır .....	7
1.6.1.2.(8). Toplumun Ürünüdürler .....	8
1.6.1.2.(9). İnanç, Düstur ve Kanunları Vardır .....	8
1.6.1.2.(10). Sırrın Tecellisidir .....	8
1.6.1.2.(11). Süreçtir .....	8
1.6.1.3. Sembolün Tarihi (Oluşum Süreci) .....	9
1.6.1.4. Sembolün Temel Unsurları .....	10
1.6.1.5. Sembolün İşlevleri .....	11
1.6.1.5.(1). Dil-İletişim-Anlatma-Aktarma Bağlamında .....	11
1.6.1.5.(1).(a). İletişim İşlevi .....	11
1.6.1.5.(1).(b). Dil İşlevi .....	11
1.6.1.5.(1).(c). Anlatım İşlevi .....	12
1.6.1.5.(1).(d). Kolay Anlatma İşlevi .....	12
1.6.1.5.(1).(e). Tanıtma İşlevi .....	12
1.6.1.5.(1).(f). Öğretme İşlevi .....	12
1.6.1.5.(1).(g). Sezdirme-Çağrıştırma İşlevi .....	13
1.6.1.5.(1).(h). Deneyimleme İşlevi .....	13
1.6.1.5.(1).(i). Bütüncül Kavratma İşlevi .....	13
1.6.1.5.(1).(j). Aktarıcılık İşlevi .....	14
1.6.1.5.(1).(k). Tarihsel Belge Olma İşlevi .....	14
1.6.1.5.(1).(l). Görünür Kılma İşlevi .....	14
1.6.1.5.(1).(m). Şifreleme İşlevi .....	15
1.6.1.5.(1).(n). Anahtar İşlevi .....	15
1.6.1.5.(1).(o). Bilinçaltını Yansıtma İşlevi .....	15

1.6.1.5.(1).(o). Toplama–Ayırma İşlevi .....	15
1.6.1.5.(1).(ö). Odaklanma İşlevi .....	16
1.6.1.5.(1).(p). Delil, İspat Oluşturma İşlevi .....	16
1.6.1.5.(1).(r). Farklı Olanı Bir Arada Tutma İşlevi .....	16
1.6.1.5.(2). Kültürel Rol Bağlamında .....	17
1.6.1.5.(2).(a). Kültür İşlevi .....	17
1.6.1.5.(2).(b). Kültürel Motivasyon İşlevi .....	17
1.6.1.5.(2).(c). Toplumsal Bağ Oluşturma İşlevi .....	17
1.6.1.5.(3). Kural-Kanun-Yönetme-Yönlendirme Bağlamında .....	18
1.6.1.5.(3).(a). Sözleşme ve Kural Oluşturma İşlevi .....	18
1.6.1.5.(3).(b). Yönetme-Yönlendirme İşlevi .....	18
1.6.1.5.(3).(c). Dini-Manevi Yönlendirme İşlevi .....	19
1.6.1.5.(3).(d). Bilinci Kutsalla İrtibatlama İşlevi .....	19
1.6.1.5.(3).(e). Etkileme-Sihir İşlevi .....	19
1.6.1.5.(4). Sanat Bağlamında .....	19
1.6.1.5.(4).(a). Süsleme İşlevi .....	20
1.6.1.6. Sembol/Simgelye İlgili Kavramlar .....	20
1.6.1.6.(1). Öz (İçerik) .....	21
1.6.1.6.(2). Anlam .....	21
1.6.1.6.(3). Anlatım .....	22
1.6.1.6.(4). Gelenek .....	23
1.6.1.6.(5). Kültür .....	24
1.6.1.6.(6). Halk .....	25
1.6.1.6.(7). İmge .....	26
1.6.1.6.(8). Alegori .....	27
1.6.1.6.(9). Gösterge .....	27
1.6.1.6.(10). Renk .....	28
1.6.1.6.(11). Tasvir .....	28
1.6.1.6.(12). Resim .....	29
1.6.1.6.(13). Süsleme-Tezyin .....	29
1.6.1.6.(14). Soyutlama .....	30
1.6.1.6.(15). Somutlama .....	31
1.6.1.6.(16). Stilizasyon-Üsluplaştırma .....	31
1.6.1.6.(17). İşaret-İm .....	31
1.6.1.6.(18). Biçim-Form .....	32
1.6.1.6.(19). Nokta .....	33
1.6.1.6.(20). Çizgi .....	33
1.6.1.6.(21). Harf-Alfabe-Yazı .....	34
1.6.1.6.(22). Rakam/Sayı-Numara .....	34
1.6.1.6.(23). Motif .....	35
1.6.1.6.(24). Desen .....	36
1.6.1.6.(25). Figür .....	37
1.6.1.6.(26). İkon .....	37
1.6.1.6.(27). Totem .....	38
1.6.1.6.(28). Ogun .....	39
1.6.1.6.(29). Damga-Tamga .....	40
1.6.1.6.(30). Mühür .....	40
1.6.1.6.(31). Tuğra .....	41

1.6.1.6.(32). Arma .....	42
1.6.1.6.(33). Amblem.....	42
1.6.1.6.(34). Logo .....	42
1.6.1.6.(35). Piktogram.....	43
1.6.1.6.(36). İdeogram .....	44
1.6.1.6.(37). Fonogram.....	45
1.6.1.6.(38). Hobo İşaretleri .....	45
1.6.1.6.(39). Ekslibris .....	45
1.6.1.6.(40). Dövme .....	46
1.6.1.6.(41). Barkod ve Karekod .....	47
1.6.1.6.(42). Emojiler .....	48
2. KONU İLE İLGİLİ YAPILMIŞ ÇALIŞMALAR .....	50
2.1. Kitaplar .....	50
2.2. Tezler .....	52
2.3. Makaleler .....	54
3. TÜRK HALK KÜLTÜRÜNDE RENK VE İŞARET SEMBOLLERİ .....	58
3.1. Renkler .....	59
3.1.1. Türk Halk Kültüründe Renklere Dayalı Semboller .....	59
3.1.1.1. Tekil Olarak Renkler.....	63
3.1.1.1.(1). Ak/Beyaz .....	63
3.1.1.1.(1).(a). Türk Kültürünün Dışında Ak/Beyaz .....	63
3.1.1.1.(1).(b). Türk Halk Kültüründe Ak/Beyaz .....	63
3.1.1.1.(2). Kara/Siyah .....	71
3.1.1.1.(2).(a). Türk Kültürünün Dışında Kara/Siyah .....	72
3.1.1.1.(2).(b). Türk Halk Kültüründe Kara/Siyah .....	72
3.1.1.1.(3). Mavi/Gök/Turkuaz .....	82
3.1.1.1.(3).(a). Türk Kültürünün Dışında Mavi .....	82
3.1.1.1.(3).(b). Türk Halk Kültüründe Mavi/Gök/Turkuaz .....	83
3.1.1.1.(4). Kırmızı/Al/Kızıl .....	88
3.1.1.1.(4).(a). Türk Kültürünün Dışında Kırmızı/Kızıl .....	89
3.1.1.1.(4).(b). Türk Halk Kültüründe Kırmızı/Al/Kızıl .....	90
3.1.1.1.(5). Yeşil (Gök) .....	99
3.1.1.1.(5).(a). Türk Kültürünün Dışında Yeşil .....	99
3.1.1.1.(5).(b). Türk Halk Kültüründe Yeşil .....	100
3.1.1.1.(6). Sarı .....	105
3.1.1.1.(6).(a). Türk Kültürünün Dışında Sarı .....	105
3.1.1.1.(6).(b). Türk Halk Kültüründe Sarı .....	106
3.1.1.1.(7). Kahverengi .....	113
3.1.1.1.(7).(a). Türk Kültürünün Dışında Kahverengi .....	113
3.1.1.1.(7).(b). Türk Halk Kültüründe Kahverengi .....	114
3.1.1.1.(8). Turuncu .....	115
3.1.1.1.(8).(a). Türk Kültürünün Dışında Turuncu .....	115
3.1.1.1.(8).(b). Türk Halk Kültüründe Turuncu .....	116
3.1.1.1.(9). Pembe .....	116
3.1.1.1.(9).(a). Türk Kültürünün Dışında Pembe .....	116
3.1.1.1.(9).(b). Türk Halk Kültüründe Pembe .....	117
3.1.1.1.(10). Mor/Eflatun .....	119
3.1.1.1.(10).(a). Türk Kültürünün Dışında Mor/Eflatun .....	119

3.1.1.1.(10).(b).Türk Halk Kültüründe Mor/Eflatun .....	120
3.1.1.1.(11). Boz/Gri/Kır .....	120
3.1.1.1.(11).(a).Türk Kültürünün Dışında Gri .....	121
3.1.1.1.(11).(b).Türk Halk Kültüründe Boz/Gri/Kır .....	121
3.1.1.1.(12). Lacivert .....	124
3.1.1.1.(12). (a). Türk Halk Kültüründe Lacivert .....	124
3.1.1.2. Türk Halk Kültüründe Renk Grupları .....	124
3.1.1.2.(1). Ak ve Kara (Siyah ve Beyaz) .....	125
3.1.1.2.(2). Kırmızı ve Beyaz .....	126
3.1.1.2.(3). Kırmızı ve Siyah .....	127
3.1.1.2.(4). Kırmızı ve Yeşil .....	127
3.1.1.2.(5). Kırmızı ve Mavi .....	128
3.1.1.2.(6). Kara ve Mavi .....	128
3.1.1.2.(7). Mavi/Gök ve Yeşil .....	128
3.1.1.2.(8). Mavi, Kırmızı ve Yeşil .....	129
3.1.1.2.(9). Sarı, Kırmızı ve Yeşil .....	129
3.1.1.2.(10). Yeşil, Kırmızı ve Beyaz .....	130
3.1.1.2.(11). Ak, Gök ve Kara .....	131
3.1.1.2.(12). Mavi, Beyaz ve Sarı .....	131
3.1.1.2.(13). Ak, Kızıl ve Kara .....	131
3.2. İşaretler .....	131
3.2.1. Türk Halk Kültüründe İşaretlere Dayalı Semboller .....	131
3.2.1.1. Harf–Alfabe–Yazı .....	132
3.2.1.1.(1). Türklerin İslamiyet’i Kabul Etmesinden	
Önceki Dönem .....	132
3.2.1.1.(1).(a). ↓ ok .....	134
3.2.1.1.(1).(b). <b>D</b> y .....	134
3.2.1.1.(1).(c). <b>I</b> s .....	134
3.2.1.1.(1).(d). <b>⊗</b> b .....	134
3.2.1.1.(1).(e). <b>⋈</b> t .....	135
3.2.1.1.(1).(f). <b>F</b> ök .....	135
3.2.1.1.(2). Türklerin İslamiyet’i Kabul Etmesinden	
Sonraki Dönem .....	135
3.2.1.1.(2).(a). <b> </b> Elif .....	139
3.2.1.1.(2).(b). <b>ب</b> Bâ / Be .....	141
3.2.1.1.(2).(c). <b>ج</b> Cim .....	141
3.2.1.1.(2).(d). <b>ح</b> Hâ / <b>خ</b> Hı .....	142
3.2.1.1.(2).(e). <b>د</b> Dal, <b>ذ</b> Zal/Zel .....	142
3.2.1.1.(2).(f). <b>ر</b> Ra/Re, <b>ز</b> Ze .....	142
3.2.1.1.(2).(g). <b>س</b> Sin / <b>ش</b> Şın .....	143
3.2.1.1.(2).(h). <b>ص</b> Sad .....	144
3.2.1.1.(2).(i). <b>ط</b> Ta / Tı .....	144
3.2.1.1.(2).(i). <b>ع</b> ‘Ayn .....	144
3.2.1.1.(2).(j). <b>ق</b> Kaf .....	144
3.2.1.1.(2).(k). <b>ل</b> Lâm .....	145
3.2.1.1.(2).(l). <b>م</b> Mim .....	145
3.2.1.1.(2).(m). <b>ن</b> Nun .....	146

3.2.1.1.(2).(n). و Vav .....	147
3.2.1.1.(2).(o). ه He .....	148
3.2.1.1.(2).(ö). ل Lâm Elif .....	148
3.2.1.1.(2).(p). ع Yâ/ Ye .....	148
3.2.1.1.(2).(r). Arap Harflerindeki Noktalar .....	149
3.2.1.1.(2).(s). Harf Grupları veya Kelime İçinde Harflerin Simgesel Anlamları .....	150
3.2.1.1.(3). Latin Harflerinin Kullanıldığı Dönem .....	150
3.2.1.1.(3).(a). Harflerin Oluşturduğu Simgesel Anlamlar ...	151
3.2.1.1.(3).(b). Kelimelerin Kısaltılmasıyla Ortaya Çıkmış Olan Harflerin Simgesel Anlamları ..	154
3.2.1.1.(3).(c). Şifre/Gizlilik Oluşturan Harflerin Sembolik Anlamları .....	155
3.2.1.1.(3).(d). Latin Harflerinde Kullanılan Noktalar, Noktalama İşaretleri .....	156
3.2.1.2. Rakamlar – Sayılar .....	156
3.2.1.2.(1). Sıfır ( 0 ) Rakamı .....	162
3.2.1.2.(1).(a). Türk Kültürünün Dışında Sıfır .....	163
3.2.1.2.(1).(b). Türk Halk Kültüründe Sıfır .....	163
3.2.1.2.(2). Bir ( 1 ) Rakamı .....	164
3.2.1.2.(2).(a). Türk Kültürünün Dışında Bir .....	165
3.2.1.2.(2).(b). Türk Halk Kültüründe Bir .....	165
3.2.1.2.(3). İki ( 2 ) Rakamı .....	168
3.2.1.2.(3).(a). Türk Halk Kültürünün Dışında İki .....	168
3.2.1.2.(3).(b). Türk Halk Kültüründe İki .....	169
3.2.1.2.(4). Üç ( 3 ) Rakamı .....	171
3.2.1.2.(4).(a). Türk Kültürünün Dışında Üç .....	171
3.2.1.2.(4).(b). Türk Halk Kültüründe Üç .....	173
3.2.1.2.(5). Dört ( 4 ) Rakamı .....	177
3.2.1.2.(5).(a). Türk Kültürünün Dışında Dört .....	177
3.2.1.2.(5).(b). Türk Halk Kültüründe Dört .....	178
3.2.1.2.(6). Beş ( 5 ) Rakamı .....	182
3.2.1.2.(6).(a). Türk Kültürünün Dışında Beş .....	182
3.2.1.2.(6).(b). Türk Halk Kültüründe Beş .....	183
3.2.1.2.(7). Altı ( 6 ) Rakamı .....	186
3.2.1.2.(7).(a). Türk Kültürünün Dışında Altı .....	186
3.2.1.2.(7).(b). Türk Halk Kültüründe Altı .....	187
3.2.1.2.(8). Yedi ( 7 ) Rakamı .....	188
3.2.1.2.(8).(a). Türk Kültürünün Dışında Yedi .....	188
3.2.1.2.(8).(b). Türk Halk Kültüründe Yedi .....	190
3.2.1.2.(9). Sekiz ( 8 ) Rakamı .....	194
3.2.1.2.(9).(a). Türk Kültürünün Dışında Sekiz .....	194
3.2.1.2.(9).(b). Türk Halk Kültüründe Sekiz .....	195
3.2.1.2.(10). Dokuz ( 9 ) Rakamı .....	199
3.2.1.2.(10).(a). Türk Kültürünün Dışında Dokuz .....	196
3.2.1.2.(10).(b). Türk Halk Kültüründe Dokuz .....	197
3.2.1.2.(11). On ( 10 ) Sayısı .....	200
3.2.1.2.(11).(a). Türk Kültürünün Dışında On .....	200



3.2.1.2.(11).(b). Türk Halk Kültüründe On	201
3.2.1.2.(12). On Bir (11) Sayısı	201
3.2.1.2.(12).(a). Türk Kültürünün Dışında On Bir	201
3.2.1.2.(12).(b). Türk Halk Kültüründe On Bir	202
3.2.1.2.(13). On İki (12) Sayısı	202
3.2.1.2.(13).(a). Türk Kültürünün Dışında On İki	202
3.2.1.2.(13).(b). Türk Halk Kültüründe On İki	202
3.2.1.2.(14). On Üç (13) Sayısı	203
3.2.1.2.(14).(a). Türk Kültürünün Dışında On Üç	203
3.2.1.2.(14).(b). Türk Halk Kültüründe On Üç	204
3.2.1.2.(15). On Dört (14) Sayısı	204
3.2.1.2.(15).(a). Türk Kültürünün Dışında On Dört	204
3.2.1.2.(15).(b). Türk Halk Kültüründe On Dört	204
3.2.1.2.(16). On Beş (15) Sayısı	204
3.2.1.2.(16).(a). Türk Halk Kültüründe On Beş	204
3.2.1.2.(17). On Yedi (17) Sayısı	205
3.2.1.2.(17).(a). Türk Kültürünün Dışında On Yedi	205
3.2.1.2.(17).(b). Türk Halk Kültüründe On Yedi	205
3.2.1.2.(18). On Sekiz (18) Sayısı	205
3.2.1.2.(18).(a). Türk Kültürünün Dışında On Sekiz	205
3.2.1.2.(18).(b). Türk Halk Kültüründe On Sekiz	205
3.2.1.2.(19). On Dokuz (19) Sayısı	206
3.2.1.2.(19).(a). Türk Halk Kültüründe On Dokuz	206
3.2.1.2.(20). Yirmi Bir (21) Sayısı	206
3.2.1.2.(20).(a). Türk Halk Kültüründe Yirmi Bir	206
3.2.1.2.(21). Yirmi Dört (24) Sayısı	206
3.2.1.2.(21).(a). Türk Halk Kültüründe Yirmi Dört	206
3.2.1.2.(22). Yirmi Sekiz (28) Sayısı	207
3.2.1.2.(22).(a). Türk Halk Kültüründe Yirmi Sekiz	207
3.2.1.2.(23). Otuz Üç (33) Sayısı	207
3.2.1.2.(23).(a). Türk Halk Kültüründe Otuz Üç	207
3.2.1.2.(24). Otuz Beş (35) Sayısı	207
3.2.1.2.(24).(a). Türk Halk Kültüründe Otuz Beş	207
3.2.1.2.(25). Kırk (40) Sayısı	207
3.2.1.2.(25).(a). Türk Kültürünün Dışında Kırk	207
3.2.1.2.(25).(b). Türk Halk Kültüründe Kırk	209
3.2.1.2.(26). Kırk Bir (41) Sayısı	214
3.2.1.2.(26).(a). Türk Halk Kültüründe Kırk Bir	214
3.2.1.2.(27). Elli İki (52) Sayısı	214
3.2.1.2.(27).(a). Türk Halk Kültüründe Elli İki	214
3.2.1.2.(28). Elli Altı (56) Sayısı	214
3.2.1.2.(28).(a). Türk Halk Kültüründe Elli Altı	215
3.2.1.2.(29). Altmış (60) Sayısı	215
3.2.1.2.(29).(a). Türk Halk Kültüründe Altmış	215
3.2.1.2.(30). Altmış Üç (63) Sayısı	215
3.2.1.2.(30).(a). Türk Halk Kültüründe Altmış Üç	215
3.2.1.2.(31). Altmış Altı (66) Sayısı	215
3.2.1.2.(31).(a). Türk Halk Kültüründe Altmış Altı	215

3.2.1.2.(32). Yetmiş (70) Sayısı .....	216
3.2.1.2.(32).(a). Türk Halk Kültüründe Yetmiş .....	216
3.2.1.2.(33). Yetmiş İki (72) Sayısı .....	216
3.2.1.2.(33).(a). Türk Halk Kültüründe Yetmiş İki .....	216
3.2.1.2.(34). Seksen (80) Sayısı .....	217
3.2.1.2.(34).(a). Türk Halk Kültüründe Seksen .....	217
3.2.1.2.(35). Doksan (90) Sayısı .....	217
3.2.1.2.(35).(a). Türk Halk Kültüründe Doksan .....	217
3.2.1.2.(36). Doksan Dokuz (99) Sayısı .....	217
3.2.1.2.(36).(a). Türk Halk Kültüründe Doksan Dokuz .....	217
3.2.1.2.(37). Yüz (100) Sayısı .....	218
3.2.1.2.(37).(a). Türk Halk Kültüründe Yüz .....	218
3.2.1.2.(38). Yüz Yirmi (120) Sayısı .....	219
3.2.1.2.(38).(a). Türk Halk Kültüründe Yüz Yirmi .....	219
3.2.1.2.(39). Yüz Seksen (180) Sayısı .....	219
3.2.1.2.(39).(a). Türk Kültüründe Yüz Seksen .....	219
3.2.1.2.(40). Üç Yüz Altmış (360) Sayısı .....	220
3.2.1.2.(40).(a). Türk Halk Kültüründe Üç Yüz Altmış .....	220
3.2.1.2.(41). Bin (1.000) Sayısı .....	220
3.2.1.2.(41).(a). Türk Halk Kültüründe Bin .....	220
3.2.1.2.(42). Bin Bir (1.001) Sayısı .....	219
3.2.1.2.(42).(a). Türk Halk Kültüründe Bin Bir .....	219
3.2.1.2.(43). On Sekiz Bin (18.000) Sayısı .....	221
3.2.1.2.(43).(a). Türk Halk Kültüründe On Sekiz Bin .....	221
3.2.1.2.(44). Doksan Bin (90.000) Sayısı .....	221
3.2.1.2.(44).(a). Türk Halk Kültüründe Doksan Bin .....	221
3.2.1.2.(45). Yüz Yirmi Dört Bin (124.000) Sayısı .....	221
3.2.1.2.(45).(a). Türk Halk Kültüründe Yüz Yirmi Dört Bin .....	221
3.2.1.3. Geometrik İşaretler .....	222
3.2.1.3.(1). Nokta .....	224
3.2.1.3.(1).(a). Türk Kültürünün Dışında Nokta .....	224
3.2.1.3.(1).(b). Türk Halk Kültüründe Nokta .....	224
3.2.1.3.(2). Çizgi .....	225
3.2.1.3.(2).(a). Türk Kültürünün Dışında Çizgi .....	225
3.2.1.3.(2).(b). Türk Halk Kültüründe Çizgi .....	225
3.2.1.3.(3). Daire/Yuvarlak/Çember .....	226
3.2.1.3.(3).(a). Türk Kültürünün Dışında Daire/Yuvarlak/ Çember .....	226
3.2.1.3.(3).(b). Türk Halk Kültüründe Daire/Yuvarlak/ Çember .....	227
3.2.1.3.(4). Üçgen .....	228
3.2.1.3.(4).(a). Türk Kültürünün Dışında Üçgen .....	229
3.2.1.3.(4).(b). Türk Halk Kültüründe Üçgen .....	230
3.2.1.3.(5). Kare/Dörtgen .....	231
3.2.1.3.(5).(a). Türk Kültürünün Dışında Kare / Dörtgen ...	231
3.2.1.3.(5).(b). Türk Halk Kültüründe Kare / Dörtgen .....	232
3.2.1.3.(6). Beşgen .....	233

3.2.1.3.(6).(a). Türk Kültürünün Dışında Beşgen .....	233
3.2.1.3.(6).(b). Türk Halk Kültüründe Beşgen .....	233
3.2.1.3.(7). Altıgen .....	234
3.2.1.3.(7).(a). Türk Kültürünün Dışında Altıgen .....	234
3.2.1.3.(7).(b). Türk Halk Kültüründe Altıgen .....	234
3.2.1.3.(8). Sekizgen .....	235
3.2.1.3.(8).(a). Türk Kültürünün Dışında Sekizgen .....	235
3.2.1.3.(8).(b). Türk Halk Kültüründe Sekizgen .....	235
3.2.1.3.(9). Hilal (Yarım Daire) .....	235
3.2.1.3.(9).(a). Türk Kültürünün Dışında Hilal (Yarım Daire) .....	235
3.2.1.3.(9).(b). Türk Halk Kültüründe Hilal (Yarım Daire) ...	235
3.2.1.3.(10). Yıldız .....	236
3.2.1.3.(10).(a). Türk Kültürünün Dışında Yıldız .....	236
3.2.1.3.(10).(b). Türk Halk Kültüründe Yıldız .....	239
3.2.1.4. Resim Kaynaklı Sembolik İşaretler .....	242
3.2.1.4.(1). Türk Halk Kültüründe Desen ve Motif .....	243
3.2.1.4.(1).(a). Adlandırılışları Bakımından Dokumalarda Kullanılan Motifler .....	244
3.2.1.4.(1).(b). Adlandırılışları Bakımından Oyalarda ve Dantel İşlemelerinde Kullanılan Motifler .....	253
3.2.1.4.(1).(c). Genel Anlamda Varlık Olarak Kullanılan Motifler .....	255
3.2.1.4.(2). Türk Halk Kültüründe Figürler .....	261
3.2.1.4.(3). Türk Halk Kültüründe İkon .....	266
3.2.1.4.(4). Türk Halk Kültüründe Totem .....	267
3.2.1.4.(5). Türk Halk Kültüründe Ongun .....	268
3.2.1.4.(6). Türk Halk Kültüründe Damga-Tamga .....	269
3.2.1.4.(7). Türk Halk Kültüründe Mühür .....	271
3.2.1.4.(8). Türk Halk Kültüründe Tuğra .....	272
3.2.1.4.(9). Türk Halk Kültüründe Arma .....	273
3.2.1.4.(10). Türk Halk Kültüründe Amblem-Logo .....	276
3.2.1.4.(11). Türk Halk Kültüründe Piktogram .....	277
3.2.1.4.(12). Türk Halk Kültüründe İdeogram .....	278
3.2.1.4.(13). Türk Halk Kültüründe Ekslibris .....	278
3.2.1.4.(14). Türk Halk Kültüründe Dövme .....	280
3.2.1.4.(15). Türk Halk Kültüründe Emoji .....	282
4. SONUÇ VE DEĞERLENDİRME .....	284
KAYNAKLAR .....	295
ÖZ GEÇMİŞ	
EKLER	

## EKLER LİSTESİ

- Ek 1: Bir Çiçekçi Vitrininde Görülen Reklamdaki Sembolik Anlatım Örneği  
Ek 2: Çanakkale Şehitleri Anıtı'ndan Bir Görüntü  
Ek 3: Beştepe'deki 15 Temmuz Şehitler Anıtı'ndan Bir Görüntü  
Ek 4: Oğuz Boyları ve Kullandıkları Damga İşaretleri  
Ek 5: Altınordu Devleti Toktamış Kağan'a Ait Paradaki Türk Tatar Tamgası  
Ek 6: Kanuni Sultan Süleyman Han (1520–1566)'ın Tuğralı Mührü  
Ek 7: Tuğra Örnekleri  
Ek 8: Bir Tuğranın Kısımları  
Ek 9: İstanbul Kapalıçarşısı Nuruosmaniye Kapısı'ndaki Osmanlı Devleti Arması  
Ek 10: Osmanlı Devlet Armasının Son Şekli  
Ek 11: Piktogram Örnekleri  
Ek 12: Hobbo İşaretlerine Örnekler  
Ek 13: Ekslibris Örnekleri – 1  
Ek 14: Ekslibris Örnekleri – 2  
Ek 15: Hunlarda Dövme Örneği  
Ek 16: Barkod Örneği  
Ek 17: Karekod Örneği  
Ek 18: İnternet Haber Sitelerinde, Haber Metninin Sonunda Kullanılan Emojiler  
Ek 19: Tarihteki Türk Devletlerinin Kullandıkları Bayraklar  
Ek 20: Günümüzdeki Türk Cumhuriyetlerinin Bayrakları  
Ek 21: “Mavi-Turkuaz” Renklere Sahip Aydın Eski Çine Ahmet Gazi Cami Minberi  
Ek 22: Bursa Ulu Camii'nin İç Kısmından Kahverengi ve Tonlarına Ait Görüntüler  
Ek 23: Kahverengi Tonlarının Hâkim Olduğu ve Yıldız Motifli Ahi Evran Camii Minberine Ait Bir Bölümden Görüntü  
Ek 24: Göktürk Alfabelerindeki Harflerden Bazıları  
Ek 25: Türkeş Devleti Parası Üzerindeki “At” Tamgası ve Göktürk Runik Harflerinden “T” Sesi Veren Harf  
Ek 26: Tonyukuk Yazıtı'ndaki “Ök” Okunan Runik Harf  
Ek 27: Elementler ve Sembolleri  
Ek 28: 15 Temmuz'un Resmi Logosu  
Ek 29: Göz Motiflerinin Kullanıldığı Halı ve Kilim Örnekleri  
Ek 30: Yıldız Şekillerine Ait Örnekler  
Ek 31: Sivas'ta Gök Medrese Taç Kapısı'ndaki Yıldız Motifi  
Ek 32: Eli Belinde Motifine Ait Çizimler  
Ek 33: Elibelinde Kilim Motifi Örnekleri  
Ek 34: Koçboynuzu Motifine Ait Çizimler  
Ek 35: Koçboynuzu Motifine Bir Örnek  
Ek 36: Koç Boynuzu Motifinin Bulunduğu Çorap Örgüsü  
Ek 37: Koç Boynuzu Motifinin Bulunduğu Halı ve Kilim Örnekleri  
Ek 38: Bereket Motifine Ait Çizimler  
Ek 39: Bereket Motifli Kilim Örnekleri  
Ek 40: Saç Bağı Motifine Ait Çizimler  
Ek 41: Kilimlerde Kullanılan Saç Bağı Motifi  
Ek 42: Saç Bağı Motifine Bir Örnek

- Ek 43: Küpe Motifine Ait Çizimler  
Ek 44: Altın Küpe Motifli Çorap Örgüsü  
Ek 45: Küpe Motifli Kilim Örnekleri  
Ek 46: Bukağı Motifine Ait Çizimler  
Ek 47: Bukağı Motifi Örnekleri  
Ek 48: Bukağı Motifli Seccade Örneği  
Ek 49: Sandıklı Motifine Ait Çizimler  
Ek 50: Sandıklı Kilim Motiflerine Örnekler  
Ek 51: Sandık Motifli Kilim Örnekleri  
Ek 52: Aşk Birleşim, Ying-Yang Motifine Ait Çizimler  
Ek 53: Aşk ve Birleşim (Ying-Yang) Motifli Kilim Örnekleri  
Ek 54: Yıldız Motifine Ait Çizimler  
Ek 55: Kilim Yıldız Motiflerine Örnekler  
Ek 56: Suyolu Motifine Ait Çizimler  
Ek 57: Suyolu Kilim Motiflerine Örnekler  
Ek 58: Suyolu Motifiyle Benzerlik Gösteren Boynu Eğri Motifinin Çizimi  
Ek 59: Pıtrak Motifine Ait Çizimler  
Ek 60: Pıtrak Motifine Ait Çizimler  
Ek 61: Kilimde Pıtrak Motiflerine Örnekler  
Ek 62: Çorapta Pıtrak-Pıtrak Motifine Ait Çizimler  
Ek 63: Kilimde Pıtrak Motiflerine Örnekler  
Ek 64: El, Parmak ve Tarak Motifine Ait Çizimler  
Ek 65: El ve Tarak Motiflerine Örnekler  
Ek 66: Muska Nazarlık Motifine Ait Çizimler  
Ek 67: Muska Nazarlık Motifine Ait Çizimler  
Ek 68: Muska ve Nazarlık Motifine Ait Çizimler  
Ek 69: Muska Motifinin Kullanıldığı Eşyalara Örnekler  
Ek 70: Göz Motifine Ait Çizimler  
Ek 71: Göz Motifine Ait Çizimler  
Ek 72: Göz Motifine Ait Çizimler  
Ek 73: Göz Motiflerine Örnekler  
Ek 74: Kilimlerde Göz Motiflerine Örnekler  
Ek 75: Seccadede Göz Motifi Örneği  
Ek 76: Mayagözü Motifine Ait Bir Çizim  
Ek 77: Haç Motifine Ait Çizimler  
Ek 78: Gamalı Haç Motifine Ait Çizimler  
Ek 79: Haç Motiflerine Örnekler  
Ek 80: Kubad Abad Sarayı Haç Motifli Çini Örnekleri  
Ek 81: Kilimlerde Haç Motiflerine Örnekler  
Ek 82: Çengel Motifine Ait Çizimler  
Ek 83: Kilimlerde Çengel Motiflerine Örnekler  
Ek 84: Çengel Motifine Ait Çizimler  
Ek 85: Çengel Motiflerine Örnekler  
Ek 86: Yılan Motifine Ait Çizimler  
Ek 87: Yılan Kilim Motiflerine Örnekler  
Ek 88: Ejder Motifine Ait Çizimler  
Ek 89: Ejder Motifine Ait Çizimler  
Ek 90: Ejderha Motifli Kilim Örnekleri

- Ek 91: Akrep Motifine Ait Çizimler  
Ek 92: Akrep Kilim Motiflerine Örnekler  
Ek 93: Kurt Başı, Kurtağzı, Kurt İzi, Canavar Ayağı Motifine Ait Çizimler  
Ek 94: Kurt Ağzı, Kurt İzi, Canavar Ayağı Kilim Motiflerine Örnekler  
Ek 95: Kurt İzi Ve Kurt Ağzı Motifi Bulunan Seccade Örneği  
Ek 96: Hayat Ağacı Motifine Ait Çizimler  
Ek 97: Hayat Ağacı Kilim Motiflerine Örnekler  
Ek 98: İm Motifine Ait Çizimler  
Ek 99: Kilimlerde İm Motiflerine Örnekler  
Ek 100: Kuş Motifine Ait Çizimler  
Ek 101: Kuş Kilim Motiflerine Örnekler  
Ek 102: Cicimde Kaz Ayağı Motifi Örneği ve Çorapta Tavuk Ayağı Motifi Örneği  
Ek 103: Kaz Ayağı Motifli Kilim Örneği  
Ek 104: Balık Sırtı Motifi Örneği  
Ek 105: Balık Motifi Örneğinin Günümüze Yansıması Bir Örnek  
Ek 106: Çarkı Felek Motifi ve Kuş Figürü Örneği  
Ek 107: Çarkıfelek Motifli Kilim Örneği  
Ek 108: Kedi Kulağı Motifli Yan Halısı Örneği  
Ek 109: Kedi Kulağı Motiflerine Örnekler  
Ek 110: İnsan Figürlü Motifin Kilimlerde Kullanılan Örnekleri  
Ek 111: Aşiret Sembolünün Bulunduğu Bir Kilim Örneği  
Ek 112: Aşiret Sembolünün Bulunduğu Bir Kilim Örneği  
Ek 113: Balık Kılçığı Motifi Çizimi  
Ek 114: Balık Kılçığı Motifi Bulunan Seccade Örneği  
Ek 115: Kurbağacık Motifi Çizimi  
Ek 116: Filize (Sümbüllü) İğne Oyası Motif Çizimi  
Ek 117: Kıllı Kurt İğne Oyası Motif Çizimi  
Ek 118: Mezar Taşı İğne Oyası Motif Çizimi  
Ek 119: Hanım Çantası İğne Oyası Motif Çizimi  
Ek 120: Yılanlı Bağ İğne Oyası Motif Çizimi  
Ek 121: Mektepli İğne Oyası Motif Çizimi  
Ek 122: Nar Tanesi İğne Oyası Motif Çizimi  
Ek 123: Paralı İğne Oyası Motif Çizimi  
Ek 124: Altın Diş İğne Oyası Motif Çizimi  
Ek 125: Karpuz Çekirdeği İğne Oyası Motif Çizimi  
Ek 126: Gül Küpe İğne Oyası Motif Çizimi  
Ek 127: Yürek İğne Oyası Motif Çizimi  
Ek 128: Sıçandışi İğne Oyası Motif Çizimi  
Ek 129: Üzümlü İğne Oyası Motif Çizimi  
Ek 130: Asker Şapkası İğne Oyası Motif Çizimi  
Ek 131: Pudralı Kız Kanaviçe Oyası Motif Çizimi  
Ek 132: Gelin Kâkülü Kanaviçe Oyası Motif Çizimi  
Ek 133: Bağ Asması Kanaviçe Oyası Motif Çizimi  
Ek 134: Mektup Götüren Kuş Kanaviçe Oyası Motif Çizimi  
Ek 135: Yılanlı Bahçe Kanaviçe Oyası Motif Çizimi  
Ek 136: Gül Deste Kanaviçe Oyası Motif Çizimi  
Ek 137: Bir Avuç Altın – Bir Top İnci Kanaviçe Oyası Motif Çizimi  
Ek 138: Gerdanlık Kanaviçe Oyası Motif Çizimi

- Ek 139: Asma Köprü Kanaviçe Oyası Motif Çizimi  
Ek 140: Kuşlu Bahçe Kanaviçe Oyası Motif Çizimi  
Ek 141: Üzerlik Çorap Örgüsü Motif Çizimi  
Ek 142: Kedi İzi Çorap Örgüsü Motif Çizimi  
Ek 143: Süsleme Sanatlarından Hatâyî Tarzı Tezhiplerde Kullanılan Gonca Gül Motifi  
Ek 144: Gül Motifli İğne Oyası Örneği  
Ek 145: Muhibbi Divanı'nda Kullanılmış Olan Lale Motifi Örneği  
Ek 146: Lale Motifinin Kullanıldığı Eşyalara Örnekler  
Ek 147: Türkiye Logosu  
Ek 148: İstanbul Logosu  
Ek 149: Ali Üsküdarî'nin Sümbül Deseni ve Mecmûa-İ Gazeliyat'ta Kullanılmış Olan Sümbül Motifi  
Ek 150: Geleneksel El Sanatı Ürünlerinde Karanfil Motifi Örnekleri  
Ek 151: Geleneksel Türk Süsleme Sanatlarında Kullanılan Nergis Çiçeği Motifi  
Ek 152: Geleneksel Türk Süsleme Sanatlarında Kullanılan Kokulu Menekşe Motifi  
Ek 153: Kurt Figürü, Göktürk Bayrağı  
Ek 154: Kutlu Geyik Figürü  
Ek 155: Geyik Figürünün Günümüze Yansıması  
Ek 156: Pazırık Halısında At Figürü  
Ek 157: At Figürünün Kullanıldığı Üniversite Logolarına Örnekler  
Ek 158: Kartal Figürlü Logolar  
Ek 159: Bilgisayar İkonlarından Bazıları  
Ek 160: Fatih Sultan Mehmet'in Bir Portresi ve Ejder İkonografisi  
Ek 161: Akhun Devleti Parası Üzerindeki Türk-Hun Kağanının Elindeki "Lotus" ve Fatih Sultan Mehmet'in Elindeki "Gül" İkonografisi  
Ek 162: Türk Kağanlık Simgesi Olan Dağ Tekesi Üzerindeki Yaruk-Kararık İkonografisi  
Ek 163: 13. yy. Selçuklu Halısı Üzerindeki Stilize Ejder Başı ve Ejderin Kalbi İkonografisi  
Ek 164: Reşidüdin'e göre Oğuz Boylarının Ongun ve Damgaları  
Ek 165: Türk Halk Kültürü Motiflerindeki Sembolik Anlamların Kurum, Kuruluş Logo veya Amblemlerinde Kullanımına Ait Örnekler – 1  
Ek 166: Türk Halk Kültürü Motiflerindeki Sembolik Anlamların Kurum, Kuruluş Logo veya Amblemlerinde Kullanımına Ait Örnekler – 2  
Ek 167: Formlarını Bir İsimden Alan Amblem Örnekleri  
Ek 168: Firma Hakkında Bir İmaj Veren Biçimlerden Oluşan Amblem Örnekleri  
Ek 169: Firma Hakkında Yeni Bir İmaj Veren (Soyut Veya Somut) Amblemler  
Ek 170: Logoların Zaman İçerisindeki Değişimine Bir Örnek  
Ek 171: 2013 Mersin Akdeniz Olimpiyatları Piktogram Örnekleri  
Ek 172: Hakasya'daki Gün-Ay İkonografisi  
Ek 173: İdeogram Örnekleri (RTÜK Akıllı İşaretler Sistemi)  
Ek 174: Evrensel Anlamlandırma ile İdeogram Örnekleri  
Ek 175: Trafik İşaretlerindeki İdeogram Örnekleri  
Ek 176: Kars Yöresine Ait Yüz ve Ellerdeki Yöresel Dövme Örnekleri  
Ek 177: Tunceli Yöresine Ait Yüz ve Ellerdeki Yöresel Dövme Örnekleri  
Ek 178: Şanlıurfa İline Ait Dövme Örneği  
Ek 179: Tarihin En Eski Emojisi  
Ek 180: Türk Halk Kültüründe Mesaj Olarak Kullanılan Emoji Örnekleri

## 1. GİRİŞ

İnsanoğlu var olduğu günden beri “anlamlar” doğrultusunda hayatına yön vermiştir. Bu anlamlar temel ihtiyaçlar başta olmak üzere her türlü başka gereksinimler kapsamında ifade ve biçim kazanmıştır.

“Anlamlar” ve “ihtiyaçlar” ise başka bir kavramın da varlık bulmasına zemin hazırlamıştır. Çünkü “İnsanoğlu çevresinde olup bitenleri anlamak ve kendini çevresindekilere anlatabilmek için sürekli iletiler alır ve sürekli iletiler yollar. Onun her davranışı, konuşması, susması, duruşu, yüz ifadeleri, oturuş biçimi kendini anlatma çabasından kaynaklanmaktadır” (Orhon ve Eriş, 2012:3). İşte bu anlamlar ve anlatmaya sebep olan ihtiyaçların gündeme getirdiği kavram “iletişim”dir. Günümüzün ulaştığı bilgi, araştırma ve teknik düzeyi açısından bakıldığında ve bir sınıflamaya tabi tutarak iletişimin çeşitlilik kazandığı görülmektedir. Söz konusu bu iletişim çeşitlerini şöyle sıralayabiliriz:

Sözel iletişim

Sözsüz iletişim

Bireylerarası iletişim

Grup iletişimi ve örgüt içi iletişim

Kitle iletişimi

Çevrimiçi iletişim

Uluslararası ve kültürlerarası iletişim (Orhon ve Eriş, 2012:20-156).

“İletişim nedir?” sorusuna bakıldığında birçok tanım yapılmıştır. Türkçe Sözlük’te (2011:1173) iletişim, “duygu, düşünce veya bilgilerin akla gelebilecek her türlü yolla başkalarına aktarılması, bildirişim, haberleşme, komünikasyon” olarak tanımlanmıştır ki bu tanımlamada geçen “akla gelebilecek her türlü yol” ifadesinin ayrıca açıklanmasına ihtiyaç vardır.

“İletişim” kavramının birçok tanımı içinden sınırlayarak aşağıya aldığımız şu açıklamalar bizim konumuz açısından oldukça önemlidir:

Duygu, düşünce, fikir, bilgi ve kültürü kapsayan anlamların semboller yardımıyla aktarıldığı bir süreçtir (Tutar ve Yılmaz, 2003: 34).

Anlamları itibarıyla uzlaşmış simgeler yoluyla değişik zaman ve mekân boyutlarında gerçekleşen bilgi, düşünce ve duyguların aktarılması ve alış-verişidir (Zillioğlu, 2007: 22).

Bilgi, düşünce, duygu, tutum ve kanılarla, davranış biçimlerinin kaynak ile alıcı arasındaki bir ilişki yoluyla bir insan ya da insanlardan diğerine bazı kanallar kullanılarak, anlam olarak üzerinde uzlaşılan simgeler aracılığıyla değişimi ve aktarılması sürecidir (Yüksel, 2010: 11).

Görüldüğü üzere “anlam” ve “anlatım” bağlamında ortaya çıkan “iletişim”in tanımlanmasında “sembol” ve “simge” kavramlarına başvurulmuştur.

Dolayısıyla günümüzün kültürel birikimi, ulaştığı teknolojik seviye, eğitsel araçlardaki gelişmişlik ve belki de hızlı yaşam koşullarında “zaman tasarrufu” sağlama ihtiyacının ortaya çıkarttığı arayışlar, önemini gittikçe artıran “sembol/simge”lerin yeniden ele alınmasını gerekli kılmaktadır.

### 1.1. Problem Durumu

“Sembol/simge” kavramı doğrudan veya dolaylı olarak birçok alanda kullanılmaktadır. Dolayısıyla denebilir ki “nerede yaşarsak yaşayalım, eğer istersek sembollerle kuşatıldığımızı görürüz” (Wilkinson, 2014:11) ve söz konusu bu



sembollerin özellikle günümüzde etkinliği, kullanım alanının genişliği daha da artmaktadır.

Halk – halkı oluşturan birey – tarafından kullanılan sembollerin oluşumunda, diğer kaynakları yok saymamakla birlikte, halk kültürünün önemli bir kaynak olduğu bilinmektedir. Sembollere kaynaklık etmesine karşın “kültür tarihinde geleneksel kabul edilen kültürel yaratmaların toplumsal yaşamda yeterince değerli bulunmadığı, geçerliliğini kaybettiği oldukça sık tekrarlanan düşüncelerdendir” (Ekici, 2008:33). Görülmektedir ki “bu türden düşünceler, hem halk kültürü içindeki sözel, işitsel, görsel ve materyal olguları yaratıp uygulayanlar, hem de bu yaratmaları araştırma alanı olarak seçenler tarafından ifade edilmektedir” (Ekici, 2008:33). Bu tespitin bir devamı olarak “bu alanlarda çalışanlar araştırma konularını sosyal yaşamda etkisiz görmekte ve bu nedenle kendilerinin de toplum yaşamında yeterince etkin olmadıklarını düşünmektedirler. Böyle zamanlarda, çeşitli önerilerle geleneksel olanı geçerli kılama yolları aranmaktadır” (Ekici, 2008:33).

“Konuyla ilgili olarak ortaya atılan düşüncelerden biri de, günümüzün ‘moda’ deyimiyle ‘güncelleme’dir” (Ekici, 2008:33). Türk kültür tarihinde güncelleme eğilimleri ise;

Bazen “Batılılaşma”, bazen “modernleşme”, bazen “çağdaşlaşma” olarak adlandırılmıştır. Bütün bu terimlerin kesişme noktası tamamen veya kısmen “değiştirme” veya “yenileme” düşüncesidir. Günümüzde ise bu yenileme düşüncesi, biraz da teknolojik gelişme ve bilgisayarların günlük yaşamın çeşitli alanlarında çok etkin olmasından dolayı, “güncelleme” şeklinde ifade edilmektedir (Ekici, 2008:33-34).

“Tanım, açıklama ve işlevleri” dikkate alındığında ise “anlam-anlatma-iletişim” boyutlu olan “sembol/simge” konusunun eğitim kademelerinden iş hayatının çeşitli alanlarına, sanat etkinliklerinden güvenlik güçlerinin faaliyetlerine, bilimsel araştırmalardan en ilkel göksel veya büyüsel halk inanışlarına kadar bu kavramın açıklanmasına, sonraki çalışmalara bir öngörü oluşturabilmesi ve konun birtakım sınıflandırmalar içinde sistemleştirilebilmesi için yeniden ele alınmasına, kısa ifadesiyle *güncellenmesine* ihtiyaç vardır.

Geleneksel halk kültürü alanlarında “çalışanlar araştırma konularını sosyal yaşamda etkisiz görmekte ve bu nedenle kendilerinin de toplum yaşamında yeterince etkin olmadıklarını” (Ekici, 2008:33) düşünceler de aslında bunun çok da doğru olmadığı görülmektedir. Çünkü Türk halk kültüründe renk ve işaret sembolleri tarihin eski devirlerinde olduğundan daha çok günümüzde de kullanılmaktadır. İşin bu noktasında *tabii süreç* bağlamında bu sembollerin bazılarının tedavülden kalktığı, bazılarının değişim halinde varlığını sürdürdüğü bazılarının ise ortaya çıkan ihtiyaçlara bağlı olarak ve halk kültürünün kaynaklarından yararlanarak kullanım sahasına girdiklerini de elbette hatırlamak gerekir.

Dolayısıyla Türk halk kültürü içinde sembollerin/simgelerin tarihi süreç içindeki serüveninin ne olduğu, başka kültürlerdeki kullanım ve anlamlandırmaların boyutları ile bunların bizim kültürümüze etki etme durumları, günümüzde ise gelişen sosyo-kültürel, ekonomik ve teknolojik gelişmeler bağlamında güncellik yönüyle sembollerin/simgelerin kullanım ve anlamlandırma boyutlarının ne olduğu çalışmamızın problem durumlarıdır.

## 1.2. Araştırmanın Amacı

Bu çalışmada konunun “evrensel” yönüne de değinerek “sembol/simgeler”in “Türk halk kültürü” bağlamındaki yerini “renk ve işaret sembolleri” yönünden ortaya koymayı amaçladık.

Bu amaç doğrultusunda aşağıdaki sorulara cevaplar aranmıştır:

Sembol/simge nedir?

Semboller nasıl oluşmuştur ve tarihi açıdan nasıl bir süreç geçirmiştir?

Sembolün temel unsurları nelerdir?

Sembolün işlevleri nelerdir?

“Sembol/simge”yle ilişkili olan terim ve kavramlar nelerdir?

Konu hakkında daha öncesinde hangi çalışmalar yapılmıştır?

Bir sembol olarak renklerin Türk kültürünün dışındaki sembolik anlamları ve Türk halk kültüründe renklere yüklenen sembolik anlamlar nelerdir?

Bir sembol olarak harf-alfabe-yazının Türk halk kültüründeki sembolik anlamları nelerdir?

Bir sembol olarak rakamların-sayıların Türk kültürünün dışındaki sembolik anlamları ve Türk halk kültüründe rakamlara yüklenen sembolik anlamlar nelerdir?

Bir sembol olarak geometrik şekillerin Türk kültürünün dışındaki sembolik anlamları ve Türk halk kültüründe geometrik şekillere yüklenen sembolik anlamlar nelerdir?

Resim kaynaklı sembolik işaretlerin (motifler, ikon, totem, ongun, damga, mühür, tuğra, arma, amblem-logo, piktogram, ekslibris, dövme ve emojiler) Türk halk kültüründeki sembolik anlamları nelerdir?

Bütün bu soruların bir cevabı olarak sembol/simgelerin genel anlamda Türk halk kültüründe kullanım durumu ve kullanım yaygınlığı nedir?

Ayrıca “geleneksel kültür” ile “modern kültür” arasında sembollerin kullanım durumları ve bunlara yüklenen anlamlar nelerdir?

## 1.3. Araştırmanın Önemi ve Gerekçesi

Çalışmamızda konuyla ilgili olarak daha önce yapılmış olan çalışmaları da dikkate alarak “sembol/simge”leri yeni bir sınıflamayla anlatmaya çalıştık. Bunu yaparken sembol/simgelerin yabancı kültürlerdeki durumuna kısaca değindikten sonra Türk halk kültürü yönüyle bunların geçmişten günümüze kadar kullanım alanının genişliği içinde kazandıkları anlamlarını, biçimlerini ele aldık. Bunu yaparken konunun “güncel” yönüne de dikkat çekmeye çalıştık. “Çünkü günümüzde güncellenmeye en çok ihtiyaç duyulan veya duyulduğu sanılan alan, halk bilimi alanı olup, güncelleme fikri de bu alanın kapsamı içindeki halk bilgisi yaratmalarıyla ilgilidir” (Ekici, 2008:34) ve semboller de *gelenek* kavramıyla ele alındığında oldukça dikkat çeken halk kültürü yaratmalarındandır.

Kısaca belirtirsek araştırmamız halk kültürü içinde kullanılan veya halk kültürünün algılayışlarıyla varlık bulan renk ve işaret sembollerinin tarihi süreç içindeki ve günümüzdeki boyutlarına yeni bir sınıflamayla yorum imkânı sunması bakımından önemli olduğu ve araştırmacılara kolaylık sağlayacağı düşünülmektedir.

#### 1.4. Sınırlılıklar

Türk kültüründe sembol/simge olma özelliği taşıyan pek çok unsur vardır ama bizim çalışmamızda bu unsurlardan “renkler ve işaretler (harf-alfabe-yazı, rakam-sayı, geometrik şekiller, resim kaynaklı işaretler) üzerinde durulmuştur. Bunlar hakkında değerlendirmeler yapılırken “kültürel etkileşim”i dikkate alma mecburiyetinden dolayı konunun Türk kültürü dışındaki yerine de belli ölçülerde yer verilmiştir.

#### 1.5. Yöntem

Bu çalışmada öncelikle yerli ve yabancı literatür taraması yapılmıştır. Elde edilen bilgiler ve görseller bir sınıflamaya tabi tutularak gruplandırılmıştır. Söz konusu görseller çalışmamızın en sonunda “EK”ler bölümünde konunun akışına uygun olarak sırayla verilmesine özen gösterilmiştir.

Çalışmanın bir metin haline getirilmesi aşamasında önce “sembol/simge”nin tanımı yapılmış, ardından özellikleri ve işlevleri ortaya konmuştur. Sonrasında da konuyla ilgili diğer kavram ve terimlere yer verilmiştir.

Bu bilgilere bağlı olarak Türk halk kültürüne bakan yönüyle “renkler ve işaretler (harf-alfabe-yazı, rakam ve sayılar, geometrik şekiller) hakkında açıklamalar yapılmıştır.

Sonuç bölümünde de elde edilen veriler ve ortaya konan değerlendirmeler ışığında sözü edilen sembollerin Türk halk kültüründe önemli derecede kullanım yaygınlığının bulunduğu ve işlevselliği bakımından da oldukça önemli olduğu vurgusu yapılmıştır.

Bu çalışmanın ortaya çıkmasına dayanak teşkil eden eserler de “Kaynakça”da gösterilmiştir.

#### 1.6. Tanımlar ve Açıklamalar

Bu bölümde genel anlamda sembol/simgenin tanımı, tarihi süreci, oluşum durumu ve işlevleri üzerinde durulmuştur.

##### 1.6.1. Sembol/Simge

Her yanımızı kuşatan ve dünya kültür mirasının asli bir “taşıyıcı”sı durumunda olmasıyla aynı zamanda temel bir iletişim aracı da olan sembol/simge, taşıdığı, içerdiği veya sakladığı bilgiler için bir “kod” veya “anahtar” olarak nitelenir.

“Hz. Mevlâna bu dünyayı ‘remizler’ yani semboller dünyası olarak görür. Bu simgeler ilahi sembollerdir ve bunların deşifre edilmesi ve yorumlanması gerekir. Tasavvuf felsefesinde ‘ayna’ tabiri çok kullanılır. Ayna Tanrı’nın bu dünyadaki yansımasıdır, anlamlandırılması ve tabir edilmesi gerekir” (Bilgili, 2014:129).

Biz burada kavramı terim olarak durumu, yapılan tanımlar, tarihçesi, temel unsurları, işlevleri ve özellikleri ile göz önüne sermeye çalışacağız.

##### 1.6.1.1. Terim Olarak Sembol/Simge

Türkçede bugün için “sembol/simge” kelimeleri tanımlanırken birbirlerinin yerine kullanılmaktadır ve bu kavramlar için önceleri “remiz”, “âlem”, “misal”, “timsal” ve “alâmet” kelimeleri de kullanılmıştır (Türkçe Sözlük, 2011:2114).

Sembol terimi, dilimize Batılı dillerden geçmiş olup Fransızca “symbole”, İngilizcede “symbol” şeklindedir. Fransızca “symbole 1. gizli anlamı olan söz, 2. simge, işaret” anlamı taşır. Bunun Eski Yunanca olan kökeni ise sýmbolon (retorikte iki anlamı birleştiren sözcük, parola, simge) ve/veya “symbállō” (bir araya atmak) olup “syn+bállō”yu oluşturan “syn” ön ektir, bol- veya bállō ise “atmak” anlamına gelir (etimolojiturkce.com).

Kökenini Eski Mısır dilindeki ‘symbolon’ sözcüğünün Grekçeye geçmiş hali olan “symballein” (Kayser, 2010:2) olarak verenler de vardır. Ayrıca Latince “symbolum” biçimine dönüştüğü de ifade edilir (Çağlar, 2008:9).

Bunlardan ayrı olarak bazı araştırmacılar, “sembol kelimesini ‘bir bütüne ait iki parçayı-şeyi birleştirmek’ anlamında Yunanca “sumolon” kelimesinden türetirler. Böylece sembol, temsil ettiği soyut anlam ile somut âlemdeki karşılığının bulunduğu ve birleştiği şeydir” (Taşpınar, 2014:4-5) biçiminde açıklamışlardır.

“Simge” ise TDK tarafından yakın geçmişte türetilen bir kelime olup “sim” el veya yüzle verilen işaret, mimik demek olan “sim” köküne “+gA” son eki getirilerek türetilmiş olma ihtimalinden söz edilse de kökeninin belirsiz olduğu ifade edilir (01.09.2017, www.etimolojiturkce.com).

### 1.6.1.2. Sembolün/Simgenin Tanımı

Kimi zaman “kendi dışındaki bir şeye karşılık olmak üzere akla getirilen herhangi bir şey” (Koç, 1998:97) olarak çok genel şekilde tanımlansa da ve Gustav Mensching gibi bazı araştırmacılar/kuramcılar “her şey sembol olabilir” (Schimmel, 1954:68) demiş olsa da “bir anlam, nitelik, soyutlama ya da nesneyi göstermek, ifade etmek için kullanılan” (Cevizci, 2000:840) sembollerin tanımlanmasıyla ilgili olarak birçok görüş ortaya konmuştur. Bu tanımlamaya yardımcı olmak üzere; araçları somut/müşahhas şey, nesne, görsel, figür, alamet, işaret, jest-mimik, söz/kelime/sözcük, davranış, fiil/hareket, süreç, işlem, dini kanun gibi ifadeler kullanılmıştır.

Sembolün birçok tanımı yapılmıştır. Bunlardan bir grubunu taşıdıkları vurgulara göre gruplandırarak ifadeye çalışacağız:

#### 1.6.1.2.(1). İletişim/İletişim Aracı, Habercidir

Hiç şüphesiz başlangıcından beri insanoğlunun hareketlerine yön vermede anlam veya mesaj önemlidir. Bu anlamların karşılıklı aktarımı iletişim olarak tanımlanır ki sembollerin de en önemli işlevlerinden ve tanımlanmasına yardımcı olan özelliklerinden biri de onların iletişim aracı veya haberci olmasıdır.

Sembolün bu yönüne işaret eden tanımlamaların birin de doğrudan doğruya sembol, “sözel olmayan iletişimdir” (Piercy, 2013:11) denilmiştir.

Aşağıda da benzer tanımlar yapılmıştır:

“Her şeyden önce bir iletişim aracıdır. [...] Sözcüklerle söylenemeyecek kadar karmaşık kavramların iletişimi sembollerle yapılır” (Womack, 2005:1 ).

“Bir habercidir, bilincin iki düzeyi arasında, profan ve kutsal arasında bir aracı unsurdur, aracı bir göreve sahiptir” (Schwarz, 1997:283).

### 1.6.1.2.(2). Köprüdür

Sembollerin köprü oluşturma özelliği vardır ve bu özellik onun tanımlanmasında da önemlidir. Çünkü “o bir köprüdür, ayrılmış unsurları bir araya toplamaktadır, o göğü ve toprağı, ruhu ve maddeyi birbirine bağlamaktadır” (Schwarz, 1997:283).

### 1.6.1.2.(3). Dil/İfade Biçimi, İfade Aracıdır

Sembollerin anlam ile uygulama, harekete geçme arasında bir ifade aracı olma yönü vardır ki başlangıçları ideografik veya piktogram özelliği bulunan harfler ve harflerin oluşturduğu alfabe ve yazıların da ifade ihtiyacını karşılamak üzere oluşturulmuş semboller olduğu bilinmektedir.

Bu yönüyle semboller “açıklanamazın ifade biçimidir” (Kılıç, 1995:56).

“İnsanoğlu için ilk çağlardan beri bir ifade aracı olmuştur” (Kayser, 2010:2).

“Semboller evrenselleşmiş sessiz bir dildir” (Uçar, 2004:24).

Bu sebeple dil için de “düşüncenin sesli sembolleri” (Womack, 2005:30) denilmiştir.

### 1.6.1.2.(4). Tasvir, Tasavvurdur, Figürdür

Sembollerin tanımlanmasında onun işlevsel boyutunun etkisi oldukça önemlidir. Çünkü özellikle duygu ve düşünce aktarımında semboller anlamın tasavvur edilebilmesine imkân sağlar.

Dolayısıyla sembolün tasvir, tasavvur, figürdür bağlamında yapılan tanımlamalara aşağıdaki alıntılar örnek olarak verilebilir:

Sembol, “gizli bir anlamı ortaya çıkaran bir tasvir” (Schwarz, 1997:283).

“İnsan düşüncesinde görünemeyen bazı şeyleri, onunla ilişkisi nispetinde görülebilir bir şekilde tasvir eden şeyler”dir (Benton, 1965:701).

“Bilinen bir şekil ile onun sembolleştirdiği nesne arasında tabii ve itibarî olmayan benzetmeye dayanan bir tekabül fikrini gerekli kılar. Bir başka deyişle sembol, bir nesneye veya ruhî bir unsura eklenen hissedilir bir tasavvurdur” (Kardaş, 1980:417).

Bir şeyi “tasvir eden bir nesne, bir fiil veya insanlar tarafından yapılmış herhangi bir işarettir (Kimpel, 1954:132).

“İzafi olarak bilinmeyen ve daha açık ve karakteristik biçimde isimlendiremediğimiz bir şeyin en iyi figürü” (Durand, 1998:9) olarak da tanımlanabilir.

### 1.6.1.2.(5). Bir Varlığı, Objeyi Temsil Eder, Onun Yerine Geçer

Sembollerin görsellik yönüyle en önemli özelliklerinden biri de bir varlığı, objeyi stilize ederek o varlığı, objeyi tanıtmada yardımcı olmasıdır. Ortaya çıkan söz konusu sembol varlığın kendisi değil, varlığın yerine geçen stilizasyonudur.

Sembollerin bu boyutuna işaret eden ve tanımlanmasına yardımcı olan değerlendirmelerde şu tespitlere rastlanılmıştır:

Semboller başka bir şeyin yerinde durur, onun yerini alır, onu temsil eder (Fromm, 1997:30).

Temsili bir karşılığa uyarak başka bir şeyi temsil eder (Ersoy, 2007:16).

Bir şeyin yerine geçen veya onu tasvir eden bir nesne, bir fiil veya insanlar tarafından yapılmış herhangi bir işarettir (Kimpel, 1954:132).

### 1.6.1.2.(6). İşarettir, Alamet, Dikkati Çeken, Hatıra Getiren, Gösterendir

Toplum düzeyinde sembol nedir, sorusunun cevabı olarak akla ilk gelen ve ilk sıralarda verilen cevap, onların birer işaret olmasıdır. Fakat bu işaretler dikkat çekicidir, akılda kalıcı izleri vardır ve dolayısıyla bu sembol işaretler hatırlatıcıdır.

Sembollerin bu durumu tanımlara da yansımıştır. Dolayısıyla denebilir ki sembol “bir hakikate işaret eden” ve onu “gösteren”dir (Taşpınar, 2014:5).

“Ortak bir alanı tanıma işaretidirler” (Ferah, 2012:4).

“Bazı şeylerin bilinmesini sağlayan görünür işaretlerdir” (Pike, 1951:366).

“Kendisinden başka bir realiteye dikkat çeken nesne, fiil veya işarettir (Kimpel, 1954:132).

“Anlatmak istediği şeyi en kesin, en belirli, en sade, en doğal şekilde ifade eden işarettir” (Ferah, 2012:4).

“Sahip oldukları doğal bir ilişki aracılığıyla mevcut olmayan veya algılanması imkânsız bir şeyi çağrıştıran somut bir işaret” (Ferah, 2012:9).

Korzybski’ye göre varlığı zorunlu “bir şeyi simgeleyen bir işarettir” (Piercy, 2013: 15).

“Duyu organlarıyla idraki imkânsız herhangi bir şeyi, tabii bir münasebet yoluyla hatıra getiren veya belirten her türlü müşahhas şey yahut işarettir” (Kardaş, 1980:417).

“Hazır olmayan veya idraki imkânsız bulunan herhangi bir şeyi, tabii bir nispetle zihne davet eden her şahsî alâmet” (Çankı, 1958:277).

“Duyu organlarıyla anlaşılması imkânsız herhangi bir şeyi (doğal bir ilişki yoluyla) hatırlatan veya belirten her türlü somut şey yahut işarettir” (Kardaş, 1980:25).

“Belli bir şeyi gösteren işaret, duyu organlarıyla idraki imkânsız herhangi bir şeyi hatıra getiren veya belirten her türlü müşahhas şey yahut işaret” (Yeni Türk Ansiklopedisi, 1985:3495).

“Duyularla algılanamayan şeyleri, algılanabilir bir hale getiren somut şeylere veya işaretlere” (Temren, 1995:88) denir.

“Duyu organlarıyla idraki imkânsız herhangi bir şeyi, tabii bir münasebet yoluyla hatıra getiren veya belirten her türlü müşahhas şey yahut işaret demektir” (Atasagun, 1996:1).

“Doğal bir ilişki aracılığıyla mevcut olmayan veya algılanması imkânsız bir şeyi çağrıştıran somut bir işaret” (Durand, 1998:9) demektir.

“Bir düşünce, fikir ya da nesnenin yerini tutan, bir kavramı veya bir düşünceyi belirten gözle görülür ve anlamı bilinir işaret demektir” (Cevizci, 2000:840).

### 1.6.1.2.(7). Araçları Somut/Müşahhastr

Daha önce de söz edildiği gibi semboller özellikle de duygu, düşünce boyutundaki kavramları anlaşılır, tanımlanabilir hale getirmede araç olma özelliği vardır. Bu özellik onları doğal olarak somut/müşahhas hale getirmiştir ki sembollerin tanımıyla ilgili yapılan açıklamalarda bu durum dikkat çekmektedir:

Semboller “daha soyut bir şeyi anlatmaya yarayan daha somut şey ya da evrensel yasa, ilke, bilgi ve fikirleri açıklayan işaretlerdir” (Salt, 2006:288).

Dolayısıyla genel olarak manası olan birçok görsel, sözcük ve davranışlar semboldür (Womack, 2005:1).

“Duyularla ifade edilemeyen bir şeyi somut bir şekilde belirtmeyi sağlayan işaret, simge, rumuz ve nesnelere” (Kayser, 2010:2).

“Bir kavramı temsil eden somut bir şekil, nesne, bir işaret, bir söz ya da bir hareket olarak tanımlanabilir” (Çağlar, 2012:28).

“Olmayan veya algılanması imkânsız bir şeyi doğal oranda zihne davet eden her kişisel işaret, alamettir” (Ersoy, 2007:16).

“Kendisinden başka bir realiteye dikkat çeken, bir şeyin yerine geçen veya onu tasvir eden bir nesne, bir fiil veya insanlar tarafından yapılmış herhangi bir işarettir” (Kimpel, 1954:132).

“Kendi dışında bir nesne, ilişki, değer veya önermenin yerini tutan im veya işarettir” (Yıldırım, 2004:182).

#### **1.6.1.2.(8). Toplumun Ürünüdürler**

Toplum hayatının bir düzene oturtulmasında hiç şüphesiz üzerinde mutabık kalınmış birtakım kuralların ve anlaşma kanallarının olması gerekir. Bunlar, başlangıcı her ne olursa olsun belli bir süre sonra kullanım sahası içinde toplum tarafından değiştirilmiş, üzerine yeni eklemeler yapılmış veya yeniden oluşturulmuştur.

Toplumsal bu kurallar ve kanallar konusunda sembollerin de önemli bir işlevi vardır ve semboller de sözü edilen süreçlerden geçerek toplumun ürünü haline gelmişlerdir.

Sembollerin tanımına yardımcı olmak üzere Gustav Mensching de “bir insanın yahut bir cemiyetin tesis ettiği bir şeydir” (Schimmel, 1954:68) diyerek sembollerin toplumun ürünü oluşuna dikkat çekmiştir.

#### **1.6.1.2.(9). İnanç, Düstur ve Kanunları Vardır**

Tarih boyunca yaşanan bazı olayların sonrasında sembol kişilerin, sembol değerlerin veya sembol varlıkların ortaya çıktığı görülmektedir. Bu sembolleştirmenin sonrasındaki zamanlarda da söz konusu bu anlamlandırmalar bir inanç, düstur veya kanun gibi kabul edilir ve uygulanır hale gelmiştir.

Sembollerin bu özelliği tanımlamalarda da kendini göstermiştir. Dolayısıyla da “aslî amellere, itikatların düsturlarına ve dinî kanunlara da sembol denilmiştir” (Çankı, 1958:277).

Yani semboller zaman içerisinde oluşturulan, değerleri ve inançları yansıtan ve pekiştiren sistemler (diller) şeklinde tarif edilebilir (Şengül, 2007:57-58).

#### **1.6.1.2.(10). Sırrın Tecellisidir**

Yukarıda yapılan açıklamaların kimilerinde de işaret edildiği üzere sembolik işaretlerde bir gizemin, sırrın açığa çıkarılması, görünür kılınması söz konusudur. Konunun bu yönüne işaret eden Ferah da yaptığı tanımlamada sembol “aşkınlığın içkin mesajı olup, gizin bir nevi tecellisidir” (Ferah, 2012:9) demiştir.

#### **1.6.1.2.(11). Süreçtir**

İnsanlık tarihinin açıklanmasında sık sık kronolojiye bağlı olarak süreçten söz edilir. Yani toplumsal olaylar daima belli bir süreçte yaşanır ve devam eder. Sembollerin de toplumun ürünü olduğunu düşündüğümüzde benzer bir sürecin semboller için de yaşandığını rahatlıkla söyleyebiliriz.

Yani “insandaki düzen kurma, ritm arama yetisinden doğan biçime yöneliş [...], kavramlarla donatıldığında sembolizme...” (Alp, 1998:29) giden süreci oluşturur. Dolayısıyla semboller toplum düzeninin bir ihtiyacını karşılamak üzere ortaya çıkmış belli bir ürecin ürünüdürler. Bu da tanımlamaya yardımcı önemli bir unsurdur.

### 1.6.1.3. Sembolün Tarihi (Oluşum Süreci)

İlk önceleri “mağara, kaya resimleri” diye adlandırılan sonraları daha nitelikli formlara dönüşen semboller mitolojik dönemden başlayarak çeşitlenmiş, değişmiş ve gelişmiştir (Tansuğ, 1993:20). Bu sebeple de sembol kavramının ilk ürünlerini oluşturma yolunda “insanoğlu ilk önce piktogramlardan, yani resim yazılardan yararlanmıştı” (Çağlar, 2012:23) denebilir.

Daha çok “bir iletişim ürünü olarak ortaya çıkmış olan semboller her zaman, zemin ve toplumda kendisini göstermiş ve önemli bir ifade aracı olarak kullanılmıştır” (Koca, 2010:88). İnsanoğlu zaman içerisinde sembolik anlatımın öncesinde veya sonrasında, kimi zaman sembol olarak kullanılan şekilleri anlamda tekleştirerek ve kullanıma özel anlamlar kazandırarak işaretler oluşturmuştur (Koca, 2010:88-89). Bu ortak işaretler tarihsel süreç içinde kültürün bir ürünü olarak sembolleşmişlerdir. Bu sembolleşme “im, işaret, simge, damga, ongun” gibi kavramlarla çeşitlenmiş, kimi dönemlerde devlet yönetimdekilerin ve devletlerin imajlarını oluşturma yolunda “mühür, tuğ, bayrak, sancak, tuğra, arma” ve hatta sembolleşme niteliği gösteren mimari yapılarla farklı bir özellik arz etmiş, daha sonraları ticaretin de büyük ölçüde işin içine karışmasıyla “marka, logo, amblem, ikon” gibi daha da artırabileceğimiz birtakım kavramlarla zenginleşmiştir.

Farklı bir bakış açısıyla denebilir ki;

İnsanın var olduğu devirden bu yana en etkili anlatım şekli, çizerek yaptığı resim, şekil ya da işaretler olmuştur. Bu işaretlerle insan, anlatmak istediği şeyi en kısa ve öz biçimde vermeyi amaçlamıştır. En kısa ve öz anlatım, görsel anlatım dediğimiz bu iletişim dilinin ilk örnekleri mağara devrindeki resim veya şekillerle karşımıza çıkmış ve hem o zamanki insanlar arasında iletişim kurmayı sağlamış hem de o insanlardan günümüze bilgi niteliği taşıyan izler bırakmıştır.

Söz konusu işaretler, iletişim kurmanın ötesinde kaydettiği tarihi aşamalarla simge/sembol özelliği kazanmış, Sümer ve Mısır uygarlıkları tarafından kullanılan hiyeroglif ve Mezopotamya’da kullanılan çivi yazıları günümüz alfabesinin temellerini oluşturmuştur. Teknolojik gelişmeler ve sanayi devrimiyle doğan ticaret neticesinde ortaya çıkan ticarethaneler ve kuruluşlar da kendilerinin hızlı bir biçimde algılanmalarını sağlayacak birtakım işaret ve şekillere gereksinim duymuşlardır (Yaban, 2012:973).

Bu süreç aynı zamanda “semboller tarihi”nin de içeriğini oluşturmaktadır.

“İnsanlık tarihi açısından sembollerin ortaya çıkışında iki tarihi süreçten söz edilebilir: İlki sembolün anlam kazanması tarihi bir olayın gerçekleşmesiyle mümkündür. İkincisi sembol bir kültürel merkezden çıkmış, yeni kültürel olaylarla birleştirilmiştir” (Çağlar, 2008:10-11). Birinci duruma Hıristiyan âleminde haç işaretine/sembolüne Hz. İsa’dan önce ve sonra verilen anlamlar örnek olarak verilebilir. İkinci duruma da tarihi kültürel kökenlerden beslenerek anlamlar yüklenmiş olan renklerin “bayrak”larla yeniden vücut bulması örnek verilebilir.



Doğrudan doğruya “sembolün tarihçesi” başlığıyla ele almasalar da bu konunun üzerinde daha çok sanat tarihçilerinin durduğu görülmektedir.

Paleolitik döneme ilişkin yapılan kazılarda ortaya çıkarılan kadın heykelciklerinden Laussel Venüsü’nün elinde taşıdığı boynuz (Sinemoğlu, 1984:9-35), doğurganlık ve bereket sembolü olarak değerlendirilmesinin yanı sıra sembol ürünlerinin ilk örneklerini oluşturması bakımından dikkate değerdir.

İnsanoğlu, iletişime görseller kullanarak başlamıştır. Yazının bulunmadığı çağlarda bile insanlar şekil çizme yoluyla kendi aralarında bir anlatım aracı geliştirmişlerdir. M.Ö. 15000 Altamira (İspanya) ve M.Ö. 25000 Lascaux (Fransa) mağaralarında bulunan hayvan ve insan figürlerinde, günlük yaşamın bir kesitinin işlendiği görülmüştür (Tepecik, 2002: 18). Altamira mağaralarının duvarlarına en açık, en stilize biçimlerle figürler çizilmiştir. Bunlar, benzetme arzusundan uzak, yaşamını biçimleyen doğa kurallarının kendisi üzerindeki etkisi olarak görülmektedir (Eraldemir, 1992: 17).

“Çizmeyi şekil ve sembollerle iletişim kurmayı bilen insanoğlu seslere işaret vererek oluşturduğu ilk alfabeyi kullanma” yolunda “kavram yazı (ideogram) gibi bir alfabe olarak adlandıramayacağımız pek çok ayrı yol denemiştir. Yazılı bir dil oluşturabilmenin en eski yolu görsel iletişimden yararlanmak olmuştur” (Çağlar, 2012:23).

Sembol veya simge kavramlarının özellikle “sembolizm–simgecilik” gibi kavramlarla beraber 19. yy’da belirgin bir biçimde kullanıldığı düşünülebilir. Konuyla ilgili olarak Mircea Eliade’nin değerlendirmeleri arasında ipuçları bulmak mümkündür:

Simgeciliğin Avrupa’yı istila etmesini Asya’nın tarih ufkunda yükselmeye başlamasıyla çakıştığı söylenebilir. 19. yüzyılın hissetmiş olmasının bile mümkün olmadığı bir şey anlaşılmaya başlanmıştır. Bu da simgenin, efsanenin, imgenin manevi hayatın özüne ait oldukları; bunları gizlemenin sakatlamının, geriletmenin mümkün olduğu; ancak asla yok edilemeyecekleridir (Eliade, 1992:xvi-xviii).

Günümüzde de sembol ürünleri, şekilleriyle, renkleri, kullanım biçimleri ve alanlarıyla çeşitlenip zenginleşerek ağırlığını günden güne daha fazla hissettirmektedir.

#### 1.6.1.4. Sembolün Temel Unsurları

Gustav Mensching’in de vurguladığı gibi “Her sembolün iki unsuru vardır ki, onlardan biri sembolleştirilen veya sembol olarak kabul edilen madde, ötekisi de bu maddenin temsil ettiği manevi hakikattir” (Schimmel, 1954:68).

Bu unsurlar “Biri anlam, diğeri ise anlatımdır. Anlam düşünsel olana ilişkin, anlatım ise biçimsel olana ilişkindir” (Alp, 2009:3) şeklinde de ifade edilir.

Sembol iki temel unsurdan hem anlam-manevi gerçeklik hem de anlatım-madde yönüyle zamanla çok boyutlu özellikler kazanmıştır.

Mesela önceleri tek bir anlamı karşılayan “bir sembol çok anlamlı olabileceği gibi, ona süreç içerisinde değişik anlamlar da yüklenebilir. Farklı toplumlarda farklı özlere bürünebilir, hatta aynı toplumda bile farklı anlatımlara yönelebilir” (Alp, 2009:3).

Diğer taraftan sembol, anlatım yönü ile de ilginç bir evrimleşme göstermiştir. Bir obje, kavram, ifade ya da eylemi anlatmak için kullanılan formlar somut anlamlarda benzerlik ilkesine dayalı gelişirken soyut anlamlarda ise soyutlama ve geometri gibi minimal bir yapı sunarlar (Alp, 2009:4).

### 1.6.1.5. Sembolün İşlevleri

Semboller, “imgeler, simgeler [...] bir gerekliliğe cevap vermekte ve bir işlevi yerine getirmektedirler” (Bilgili, 2014:13). Sembolün bu işlevlerini temel bağlam gruplar çerçevesinde şu şekilde sıralayabiliriz:

#### 1.6.1.5.(1). Dil-İletişim-Anlatma-Aktarma Bağlamında

##### 1.6.1.5.1.(1).(a). İletişim İşlevi

“Duygu, düşünce veya bilgilerin akla gelebilecek her türlü yolla başkalarına aktarılması” (Türkçe Sözlük, 2011:1173) olarak ifade edilen iletişim, en genel biçimiyle insanın kendisi dışındaki varlıklarla oluşturduğu anlam alışverişine denir. Bu alışverişin içine her türlü bilgilendirmeyi, uyarıyı, isteği, duyguyu, düşünceyi, hissedışı, sezgiyi dâhil edebiliriz ve hatta iletişimin alanını biraz daha genişleterek kişinin kendi kendine yaptığı konuşmaların bile iletişim içinde değerlendirilebileceği ifade edilmiştir.

İletişimin sesli, sözlü, yazılı, renkli, ışıklı, işarete dayalı pek çok aracı vardır. Bunlar içinde renk ve işaret sembolleri iletişim açısından oldukça pratik bir işleve sahiptir ve “sembollerdeki sözsüz iletişim, genellikle sözlü iletişimden daha etkilidir” (Hayes, 2011:58).

Yazar da insanoğlunun iletişim ihtiyacına değindikten sonra iletişim türlerinden söz ederek bunları üç başlıkta toplamıştır:

Bunlardan birincisi, “doğal araçlarla iletişim: Doğal araçlar, iletişimin temelini oluştururlar. Doğada var olan olaylar arasındaki ilişkileri yansıtan işaretler bu grupta değerlendirilebilirler. İnsan sesi, vücut hareketleri ve yüz ifadeleri tüm toplumlarda iletişim sağlamak amacıyla kullanılan ‘doğal’ araçlardır”

İkincisi, “yapay araçlarla iletişim: Mesaj aktarmak amacıyla insanlar tarafından yapılan, zaman ve kültür kavramına göre değişen, bir tasarım ögesi taşıyan ancak, doğal olarak var olmayan araçlardır”. Her türlü yazı, telekomünikasyon -haberleşme- araçları, resim vs. yapay araçlarla iletişim grubuna girer.

Üçüncüsü, “grafik iletişim: Grafik kavramı, görsel olarak algılanan nesnelere ve görüntülerle ilgilidir. İletişim ise her türlü bilginin insanlar arasında karşılıklı alışverişidir. Grafik iletişim, resim, görsel bildirişim simgeleri ve değişik türdeki çizimler aracılığıyla sağlanan iletişim şeklidir” (Yazar, 2012:1308).

“İnsan toplulukları aralarındaki iletişimi sağlamak için” gerek “yapay araçlar” gerekse “grafik araçlar” yoluyla sembolleri de kullanmaktadır (Kayser, 2010:1). Dolayısıyla sembollerin iletişim işlevi vardır (Alp, 1998:i). Özellikle de “görsel iletişimi kuvvetlendirir” (Özder, 2008:4). “Söylenemeyen sözlerin dillendirilme”si imkanını sağlar (Buğdaycı, 2013:56). İnsanların “iç dünyalarının [...] ifadesi”dir (Buğdaycı, 2013 : 58). Aynı şekilde “takılar, sözsüz iletişim aracı olarak çok önemli bir yere sahiptir. Bu önem ise daha çok takılar üzerindeki motiflerden kaynaklanmaktadır” (Şentürk, 2007:132).

##### 1.6.1.5.(1).(b). Dil İşlevi

Harfin tanımı yapılırken “Dildeki bir sesi gösteren ve alfabeyi oluşturan işaretlerden her biri, kod” (Türkçe Sözlük, 2011:1049) denilmiştir ki harflerin ve dolayısıyla alfabenin, daha anlamlı bütünü oluşturan yazının ortaya çıkmasının amacı dile aracılık etmesidir. Kaldı ki harfler de bir işaret yani semboller sisteminin ürünüdür.

İster harfler olsun ister renkler olsun isterse de resim özellikli işaretler olsun bütün bu “semboller [...] insanlar arasında ortak bir dil” (Atasağun, 1997:379) oluşturur.

#### **1.6.1.5.(1).(c). Anlatım İşlevi**

Bütün semboller anlatma ihtiyacının bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır.

Semboller ve sembolik motifler aracılığıyla “ümit, sevgi, acı, pişmanlık, öfke, düş kırıklığı, mutluluk gibi duygular” dile getirilir (Buğdaycı, 2013:55). Yani “insanların duygularının birer ifadesi olan semboller [...] hayatın vazgeçilmez anlatım biçimlerinden”dir (Koca, 2010:93).

#### **1.6.1.5.(1).(d). Kolay Anlatma İşlevi**

Anlatma ihtiyacının karşılanması konusunda pek çok araç vardır. Bu araçların en başında sözlü ve yazılı anlatım olduğu yaygın bir kanaat olmakla birlikte günümüzün hızlı yaşam koşullarında harflerle oluşturulan anlatımlardan daha etkili olmak üzere renkler ve özellikle de piktogram, ideogram kategorisindeki işaretler oldukça işlevsel bir niteliğe sahiptir.

Dolayısıyla denebilir ki semboller kişiye “söz söylemeden [...] çok şeyi söyleme” (Buğdaycı, 2013:55) imkanı sunar. “Bazen uzun cümlelerin anlatamadığını küçük bir sembol ile anlatabilmek mümkün olabilmektedir” (Kayser, 2010:1). Buna, internet üzerinden çiçek satışı yapan bir firmanın “Kelimeler yetmediğinde çiçekleri konuşur.” reklam sloganı güncel bir örnek sayılabilir. (Ek 1)

#### **1.6.1.5.(1).(e). Tanıtma İşlevi**

Semboller “kendimizi daha iyi anlamamızı sağlar ve hayatlarımıza taze bir bakış açısı getirir” (Wilkinson, 2014:11). Dolayısıyla semboller kişileri tanımlamada önemli bir işleve sahip olduğu kadar kültürleri, medeniyetleri, ülkeleri, dinleri, ideolojik ve siyasi anlayışları, spor kulüplerini, meslek gruplarını tanımlama ve tanıtımda oldukça önemli bir role sahiptir. En basit örneğiyle ülke bayrakları söz konusu ülkenin hatırlanmasını sağlar. Bir spor kulübünü tanıtımda belki de ilk sırada o kulübün sahip olduğu renkler gelir. Bu örnekleri daha da çoğaltmak mümkündür. Bu sebeple sembollerin tanıtma işlevinin bulunduğu çok rahatlıkla söylenebilir.

#### **1.6.1.5.(1).(f). Öğretme İşlevi**

Aslına bakılırsa ister geleneksel ister bilimsel olsun; ister yerel isterse evrensel olsun bütün sembollerin bir anlamı bildirme, bir gerçeği yansıtma, bir bilgiyi öğretme işlevi vardır.

Mesela gündelik hayat içinde “İnsanlar da bilişsel haritalar kullanırlar. Yeni bir yere gidiş yolunu bulmak, genellikle görünüşte bağlantısız yerleri bize anlamlı gelen zihinsel bir harita oluşturana kadar birleştirme sürecinden oluşur. Bilişsel haritalarımızı belirli işaretlere, örneğin, özellikle ilgimizi çeken binalara göre düzenleriz” (Hayes, 2011:208). Ki bu “bilişsel haritalar, bilişsel öğrenme” (Hayes, 2011:208) türlerindedir ve bu bilişsel işaretlemelerin sembolik bir tarafı da vardır.

Ayrıca sembollerin söz konusu bu öğretme işlevine bağlı olarak denebilir ki trafik açısından işlek bir caddede çok sayıda kaza olmuyorsa bu trafik işaret ve

ışıklarının öğrenilmesi ve uygulanmasından kaynaklı bir durumdur. Dolayısıyla semboller öğretme işlevine sahiptir.

#### **1.6.1.5.(1).(g). Sezdirme-Çağrıştırma İşlevi**

“Sembol sadece bir yansıma meselesi değil, bir sezgi meselesidir, mevcut bir gerçeğin yakalanması meselesidir” (Eliade, 1985:13). Sembol, sembolize ettiği şeyi [...] müphem bir ima, arızî ya da konvansiyonel bir ilişki içinde temsil eder (Whittick, 1971:6). Dolayısıyla sembollerin sezgiyi ve çağrışımı harekete geçirme işlevi vardır. Semboller bu sezdirme ve çağrıştırma aşamasının bir adım sonrasında sembolün ötesinde birçok bilgiye de ulaşma imkânı sunar.

#### **1.6.1.5.(1).(h). Deneyimleme İşlevi**

Hikâyeler [...] hayatta karşılaşılan engelleri deneyimleme imkânı sağlar. Hikâyelerde simüle edilen durumlar ve kişiler dinleyicinin zihninde tohumlar eker. Bu tohumlamaların en önemli araçlarından biri kullanılan semboller ve işaretlerdir” (Sazak, 2014:91 ). Dolayısıyla denebilir ki ister hikâyeci bir anlatımın içindeki sembol bir kavram olsun isterse herhangi bir yerde karşımıza çıkan sembolik yapı olsun – ki bunlar içinde anıtlar daha belirgin bir özelliğe sahiptir – birçok sembolik öge tarihsel olarak birçok olayın yeniden hatırlanmasına ve belki de yaşanmasına imkân sunar.

Konuya çocuklar açısından bakıldığında “yetişkinler gibi çocuklar da sürekli deneyimlerini anlamlandırmaya çalışırlar. Bu süreçte şemalar ve kişisel yapılar kullanır”lar (Hayes, 2011:240) ki bu durum da göstermektedir ki sembolik şema, yapı, renk veya işaretlerin deneyimleme işlevi vardır.

#### **1.6.1.5.(1).(ı). Bütüncül Kavratma İşlevi**

Tarihin ilk zamanlarından başlayarak insanlar özellikle toplumsal plandaki işlerine yön verirken sembollerin gruplama ve böylece o grup içindeki işlerin bütüncül bir biçimde gerçekleştirilmesinde sağladığı kolaylıktan yararlanmışlardır. Bu gruplamalar bazen sayılar bazen renkler veya tarihteki Türk boylarının ongun ve damgalarında görüldüğü üzere bazen de işaretlerle sağlanmıştır. Böylece mensubiyet veya iş hayatında sorumluluk alanını belirlemede kullanılabilen herhangi bir “sembol, bütüncül bir kavrayışa ulaşmayı sağlar” (Taşpınar, 2014:4).

Bütüncül kavratma işlevi günümüzün bilimsel çalışmalarında daha da etkin bir biçimde kullanılmaktadır. “İşaretlerle semboller, içinde yaşadığımız dünyayı bilimsel olarak kavrayışımızın gelişmesinde yaşamsal rol oynamıştır. Örneğin astronomi ve astroloji, [...] gezegenlerin gökyüzünde neden hareket ettiğini ya da yıldızların neden takımyıldızlar oluşturduğunu açıklamak için kozmik sembollere...” (Wilkinson, 2014:15) başvurmuştur.

Benzer şekilde “ünlülere ‘yıldız’ deriz; çoğu ulusal bayrak, ilahi iktidar ve güce işaret eden Güneş ve Ay gibi kozmik semboller taşır. Değerli taşlar, özellikle de burç taşları sembolik anlamlarla donatılmıştır. [...] Bugün bile dünyamızı işaret ve semboller aracılığıyla anlamlandırmaya çalışıyoruz” (Wilkinson, 2014:15).

Bütüncül kavratma işlevi bağlamında “modern bilimin pek çok buluşuna rağmen kozmik sembolizm, insanlar için anlamını” (Wilkinson, 2014:15) korumaktadır.

Bütünsel bakışın beraberinde getirdiği farklılıkları, benzerlikleri görebilme ve kategorileştirmede bir örnek oluşturması ve günceli yansıtması bakımından

üniversitelerde sınav sonuçlarını, dolayısıyla öğrencilerin başarısını veya başarısızlığını sembolize etmede kullanılan harfler üzerinde düşünölmeye değer bir pozisyondadır.

#### 1.6.1.5.(1).(i). Aktarıcılık İşlevi

“Sembollerin dünyanın birbirinden uzak yerlerinde yaygın olarak görölməsi, kökenleri üzerine çeşitli tartışmalara yol açmıştır: İnsanın bilinçdışı dürtülerinin sonucu olarak kendiliğinden mi ortaya çıkmıştır, yoksa düşüncelerin bir ülkeden diğerine aktarımının bir sonucu mudur?” (Wilkinson, 2014:15).

Her iki durum da bu sorunun cevabı olabilir. Çünkü insan varlığının ihtiyaçları dünyanın her yerinde büyük ölçüde aynıdır. Bu aynı olma hali insanların oluşturduğu sembollerin bilinçdışı dürtülerinin sonucunda benzer bir biçimde ortaya çıkmasına zemin oluşturmuş olabilir.

Diğer taraftan farklı coğrafyalara kültürel göçler sonucunda aktarılmış olma ihtimali de oldukça güçlüdür. Bu yönüyle “semboller, dünya kültür mirasının en önemli ‘taşıyıcı’ unsurlarıdır” (Taşpınar, 2014:4).

Bunlardan daha da önemlisi aynı kültür dairesi içinde “halk kültürü öğeleri [...] sosyal olarak kuşaktan kuşağa aktarılan sembolik ve öğrenilmiş özellikler toplamıdır” (Nas, 2012:1620). Ki bu aktarım sayesinde birikimler insanoğlunu bir sonraki gelişme aşamasına taşımıştır. Bu aktarıcılıkta kültürün en önemli unsurlarından biri olan sembollerin de önemli bir yeri vardır.

Kısaca ifade etmek gerekirse çağlar boyunca “insan yaşamı bize anlamlar aktaran işaretlerle ve sembollerle doludur” (Hayes, 2011:47)

#### 1.6.1.5.(1).(j). Tarihsel Belge Olma İşlevi

Sembollerin belge olma işlevi vardır. Çünkü sembol “insanın yaşam biçimini, istek, özlem ve beklentilerinin yazısız, sözsüz ancak çok şey anlatan tarihsel belgeleridir” (Alp, 1998:i).

Bu yönüyle tarihteki önemli olaylar, durumlar veya kişiler bazen sembolleşir ve bunları konu alan “anıt” durumundaki yapılar, sahip oldukları sembolik değer sebebiyle, önemli bir tarihsel belge işlevini görürler. Bu konuda birçok örnek bulunmakla birlikte bunlardan sadece Çanakkale Şehitleri Anıtı ve 15 Temmuz Şehitler Abidesi Anıtı’nı hatırlamak faydalı olacaktır. (Ek 2, 3)

Mesela “15 Temmuz Şehitler Anıtı’nın tepesindeki 10 metrelik ay yıldız 7 bölgeyi temsilen 7 insan figürü taşıyor. Yıldızlar ise Türk devletlerini temsil” etmektedir (15.05.2017, www.haberler.com).

#### 1.6.1.5.(1).(k). Görünür Kılma İşlevi

“Çağlar boyunca insanoğlu, [...] söylenceler ve simgeler aracılığıyla, ‘bilinmeyen’ ile iletişim kurmuştur” (Bilgili, 2014:10). “Semboller sayesinde, insan, tasavvur edilebilen bir dünyayı gerçekleştirebilir. [...] Yani hakikatleri yakalamamızda bize bir merdiven basamağı görevi yapar” (Atasağun, 1997:379).

Benzer bir ifadeyle “Semboller bilimi, değişik realite planları arasındaki, görünmez âlemlerle görünür âlem arasındaki benzeşime dayanmaktadır” (Ferah, 2012:8). Bu yönüyle sembollerin “görünür kılma, kavranabilir hale getirme” gibi işlevleri vardır. Thomas Carlyl’in ifadesiyle “Bir sembolde, bir gizleme ve sonunda bir ifşa vardır” (Piercy, 2013: 18).

### 1.6.1.5.(1).(l). Şifreleme İşlevi

Sembollerin şifreleme işlevinde iki nokta öne çıkmaktadır. Bunlardan birincisi gizem duygusundan hareketle merakı yoğunlaştırma ve kişileri amaçlanan noktaya doğru sürüklenme, ikincisi de korunma amacıyla güvenli alanları veya bilgileri sağlama alma düşüncesidir.

Birincisiyle ilgili olarak özellikle popüler kültürün tüketim ürünleri içinde yer alan kitaplar ve sinema filmleri en güzel örnekleri oluşturmaktadır. Bu anlamda eserlerin adlandırmasında “şifre, sembol, kod” kavramlarına özellikle yer verilmekte ve böylece sembollerin merak yoğunlaştıran şifreleme işlevinden yararlanılmaktadır. Akla gelen bir örnek olmak üzere Dan Brown’ın Kayıp Sembol adlı eseri hatırlatılabilir. Dolayısıyla Thomas Carlyl’in de belirttiği üzere “Bir sembolde, bir gizleme ve sonunda bir ifşa vardır” (Piercy, 2013: 18).

İkincisiyle ilgili olarak ise tarihin en eski dönemlerinde kullanılmış olan “Bütün [...] petroglifler, semboller ve simgeler içsel dürtülerin dışavurumu olduğu kadar, gündelik yaşantıdaki toplumsal bir ihtiyaca da cevap verir. Örneğin, göçer toplumların temel ihtiyaçlarından biri olan su kaynaklarını gösteren yerler, kayalara şifreli bir şekilde kazınmıştır” (Bilgili, 2014:15). Ki su kaynakları insan hayatının devamlılığını sağlamada en fazla gereksinim duyulan bir ihtiyaçtır. Diğer taraftan güvelliği ilgilendiren konularda çoğu zaman sembollerin aracı olduğu şifreli anlatımların kullanıldığı da bilinmektedir.

### 1.6.1.5.(1).(m). Anahtar İşlevi

Semboller görüntüleriyle anlam ve çağrışım özelliğine sahip olduğunu daha önce söylemiştik ki bu özellik aynı zamanda daha başka duygulara, düşüncelere ulaşma imkânı sağlamakta ve özellikle de kültürel bilgilere ulaşmada semboller bir anahtar işlevi görmektedir. Yani “semboller, kültür kodlarının arka planını keşfetmek ve anlamak için birer anahtar vazifesi görmektedir” (Taşpınar, 2014:4).

### 1.6.1.5.(1).(n). Bilinçaltını Yansıtma İşlevi

“En temel insan becerisi, sosyal becerilerdir. [...] Küçük bir çocuk bile gülümser, yüzünü buruşturur, başkalarıyla göz teması kurar. Bunlar insan etkileşiminin temel araçlarıdır ve bu işaretleri alışıldık şekilde kullanmayanları genellikle ‘acayip’ ya da ‘zor’ olarak nitelendiririz” (Hayes, 2011:240). Bu niteleme içindeki duygu ve düşünceleri daha da artırmak mümkündür ki bütün bu sembolik özellikli işaret (imge), ses veya görüntüler aslında sembollerin bilinçaltını yansıtma işlevine sahip olduğuna işaret eder.

Bilgili’nin ifadesiyle “Bütün [...] imgeler topluluğu, gerçekte bilinçaltının, kalbidir ve düşünülenden çok daha önemli işlevlere sahiptir” (Bilgili, 2014:9) ve kısaca belirtmek gerekirse semboller bireylerin ve toplumun bilinçaltını yansıtır (Sazak, 2014:92).

### 1.6.1.5.(1).(o). Toplama–Ayırma İşlevi

“Sembol kendine ait olan şeyleri kendinde birleştirir, kendi dışındakileri dışta tutar. [...] Bayrak, bir yandan temsil ettiği milletin zaman içerisindeki varlığını ve

sürekliliğini, diğer yandan belli bir sınır içerisindeki ülkeyi kendinde toplar ve o sınır içinde olmayanları dışta tutmayı temsil eder” (Taşpınar, 2014:5). Dolayısıyla çoğaltabileceğimiz daha başka örneklerde de çok rahatlıkla görebileceğimiz gibi sembollerin hem toplama hem de ayırma işlevi vardır.

#### **1.6.1.5.(1).(ö). Odaklanma İşlevi**

Semboller sahip oldukları çağrışım özelliğine bağlı olarak aynı zamanda başka konular arasında bir bağ, köprü oluştururlar. Bu bağ oluşturma, önemli derecede çalışma ve yoğunlaşma gerektiren işlerde sembolün odaklanma işlevini de ortaya çıkartmaktadır.

Konuyu psikolojik açıdan “tutku” kavramıyla ele alan Hayes’in değerlendirmeleri de oldukça önemlidir:

Tennov’a (ve çok sayıda yazara, senarist ve müzisyene) göre tutku, [...] coşkulu bir ihtirastır. Kişi kafasını sevgili fikrine takar, zamanının büyük bir kısmını onu düşünmekle ve hayal kurmakla geçirir. Bu düşünceler çoğunlukla mektup, saç lülesi ya da fotoğraf gibi bir tür sembol üzerinde odaklanır (Hayes, 2011:63).

Değerlendirmelerinin devamında Hayes “Muhtemelen bu duygunun en belirleyici özelliği, söz konusu kişiye karşı yoğun bir özlem hissetmektir” (Hayes, 2011:63) dedikten sonra sembollerin odaklanma konusundaki etkisine değinmektedir ki sadece psikolojik değil sosyolojik açıdan ve hatta eğitim kademelerindeki çalışmalar, akademik araştırmalar veya spor müsabakalarında da sembolik işaretlerin kişiye sağladıkları odaklanma, motivasyon oluşturma gibi işlevlerinden söz edebiliriz.

#### **1.6.1.5.(1).(p). Delil, İspat Oluşturma İşlevi**

“İnsanlar bir konuda kendi anlatımlarının inandırıcılığını sağlamak için çoğunlukla yaşanmış olayları veya yaşanabilir olayları anlatma yoluna giderler” (Çelik, 2013:25). Bu anlatımların yerini bazen, belki de çoğu zaman sembolik objeler alabilmektedir.

Çünkü bir anlayışa göre “İnsanların sözsüz işaretlerine, kullandıkları kelimelerden çok daha fazla inanırız” (Hayes, 2011:48). Bu değerlendirmenin bir devamı olarak “Vücut Dövmelerinin Adli Bilimler Açısından Değerlendirilmesi” adlı çalışmasında Kayser (2010) sanatta, din ve felsefede, kitle iletişim araçlarında, kıyafet ve aksesuarlarda ve bir beden süsü olarak yaptırılan vücut dövmelerindeki sembollerin kişilerin kendisini “kestirme”den anlamlandırma, tanıtmaya imkânını sağladığını, bir yerde de kişinin kendisinin tanımlama ihtiyacını giderdiğini belirtmiştir. Dolayısıyla bu anlamlandırma ve tanımlamaların, yani olay yerinde bulunan sembollerin veya vücutta görülen dövmelerin adli bir vaka yaşanması halinde adli bilimler açısından suç araştırmalarına yardımcı olacağı ifade edilmiştir.

#### **1.6.1.5.(1).(r). Farklı Olanı Bir Arada Tutma İşlevi**

Sembollerin farklı olanı bir arada tutma işlevinin olduğundan da söz etmek mümkündür. Bu işleve dikkat çeken Taşpınar, “Semboller, ‘çok anlamlılık’ (polyvalence) özellikleri sayesinde farklı anlamları tutarlı bir sistem içerisinde bir arada

toplama gücüne ve özelliğine sahiptir” (Taşpınar, 2014:4) değerlendirmesinde bulunmuştur.

#### **1.6.1.5.(2). Kültürel Rol Bağlamında**

##### **1.6.1.5.(2).(a). Kültür İşlevi**

İster “kişisel gelişim” bağlamındaki kültür olsun isterse milliyet bağlamındaki kültür olsun sembollerin çok açık bir biçimde kültürel işlevi söz konusudur.

Konuyla ilgili olarak Alp, “Manevi kültür ürünlerinin büyük bir çoğunluğu, gerek yapısal gerek işlevsel bakımdan semboller dünyasının alanı içindedir” (Alp, 2009:1) dedikten sonra örnek olarak “nazar, büyü, iyi, kötü, uğurlu, uğursuz gibi pek çok kavrama yüklenen anlam ve bu anlamların belli nesne, oluş ya da duruşlarla birlikte oluşturduğu sembolik durum”a dikkat çekmiş ve yazının sembolik biçimleri olan harflerin ve dolayısıyla yazının en önemli amacının kültürel ve kültürü aktarma işlevi olduğuna yer yer değinmiştir.

Kültürün tanımıyla ilgili yapılan değerlendirmelerden birinde “kültür, insanlar tarafından paylaşılan ve gelecek kuşaklara intikal ettirilen bir semboller sistemidir” (Erdentuğ, 1981: 35) denilmiştir ki bu tanımlama bir yerde sembollerin kültür işlevine de işaret etmektedir.

Sembollerin kültürel işlevinin başka bir boyutu olarak kültürü biçimlendirme işlevinden de söz etmek mümkündür. Yani semboller “milli bir kültürün şekillenmesini” sağlar (Koca, 2010:93).

Bu başlık altında sembollerin kültürel köprü kurma işlevinden de söz edilebilir. Denebilir ki geçmiş ve gelecek arasında “sembol, bir köprü vazifesi görmektedir ve ‘ayrılmış’ unsurları kendi bünyesinde bir araya getirme vazifesi görür” (Taşpınar, 2014:4).

##### **1.6.1.5.(2).(b). Kültürel Motivasyon İşlevi**

Sembollerin kültür işlevinin bir devamı olarak toplumsal plandaki bazı sembollerin ayrı bir motivasyon kaynağı oluşturduğu görülmektedir. Mesela “kartalın simgesini taşımakla kartalın cesaretini taşıdıklarına inanan (ilk) insanlar savaşa daha bir güvenle başlamışlardır. Zamanla, hemen her şey, insanlar için, gizli ve üstün gücün bir simgesi olmuştur” (Çağlar, 2008:18).

İslam tarihinde Peygamber sancağı olarak kabul edilen yeşil, siyah ve beyaz renkli sancaklardan her biri, kullanıldıkları dönem içinde sadece renkleriyle anılan sancaklar olmamıştır. Bunlar, hem dini hem de kültürel anlamda bu sancaklar etrafında toplananlar tarafından kültürel bir motivasyon aracı olarak da görülmüştür.

Güncel bir örnekleme olması bakımından Avrupa Birliği ülkelerinin çoğunluğu tarafından kullanılan euro para birimi ve € simgesi, akla ilk önce parayı getirmekle beraber kültürel motivasyonu sağlamada ve bunu her gün hatırlatmada önemli bir işlevi karşılamaktadır.

Benzer durumları başka milletler ve kültürler içinde de görmek mümkündür.

##### **1.6.1.5.(2).(c). Toplumsal Bağ Oluşturma İşlevi**

“Semboller ilk insan toplulukları için önemliydi; çünkü insanların bir arada daha uyumlu yaşamalarına [...] yardımcı oluyordu” (Wilkinson, 2014:14-15). Çünkü



“Simgeler [...] bir arada yaşayan insanları ruhsal olarak etkiler ve toplumsal birleştirici bir bağ görevi görür. İnsanda bir yere ait olma duygusu uyandırır” (Bilgili, 2014:12).

Benzer bir biçimde Sazak’ın değerlendirmeleri de sembollerin toplumsal bağ oluşturma işlevine işaret etmektedir:

Türkler tarafından icat edilip kullanılan semboller teşkilât içerisinde mana birliğini bir bakışta sağlama özelliğine sahiptirler [...] Özellikle savaş sahasında bir ordunun düşman karşısında doğru taktikleri doğru şekilde uygulaması tuğlar, davullar (nevbet), bayraklar aracılığı ile kurulan iletişimi doğru yorumlayıp doğru manevraları yapmaları temeldeki mana birliği ile sağlanır (Sazak, 2014: 128-129).

Dolayısıyla semboller toplumsal planda önemli derecede bağ oluşturma işlevine sahiptirler.

### **1.6.1.5.(3). Kural-Kanun-Yönetme-Yönlendirme Bağlamında**

#### **1.6.1.5.(3).(a). Sözleşme ve Kural Oluşturma İşlevi**

“Her sembol, bir sosyal anlaşmadan doğar” (Olorenshaw ve Gardin, 2014:7). Dolayısıyla sembollerin toplumsal sözleşme oluşturma işlevi olduğundan söz edebiliriz. Toplumsal her sözleşme de beraberinde birtakım kurallar bütünüdür (kanunun) ortaya çıkmasını sağlar. Konunun bu noktasında denebilir ki “Sembol olarak tasavvur edilen bir şey, tek insan ve bütün milletlerin âdet ve fikirlerini teşkil edici, normatif bir kuvvete (kural gücüne) haizdir” (Atasağun, 1997:378). Bu da sembollerin toplumsal planda kural oluşturma işlevine sahip olduğunu gösterir.

#### **1.6.1.5.(3).(b). Yönetme-Yönlendirme İşlevi**

“Muhtelif muhitlere ait semboller, sahip oldukları özel bir kuvvetle, insanları, bu sembolün ifade ettiği tasavvuru gerçekleştirmeye yöneltir. Meselâ, haç işaretini gören Hıristiyan bir kimsenin bedeni üzerinde haç işareti çıkarması [...] sembolün insan üzerinde icra etmiş olduğu bir fonksiyondur” (Atasağun, 1997:378). Dolayısıyla Thomas Carlyle’in belirttiği gibi “insan, semboller aracılığıyla, yönlendirilir, yönetilir, mutlu edilir” (Piercy, 2013: 43).

Türk kültürünün dışından bir örnek olarak gamalı haç Piercy’nin ifadeleriyle “elbette [...] Adolf Hitler’in Nazi Partisi ile olan değiştirilmesi imkânsız ilişkisi ve İkinci Dünya Savaşı’nın dehşetini çağrıştırması nedeniyle modern Batı kültüründe en kötü şöhretli semboldür” (Piercy, 2013: 57), bir başka ifadeyle “kirlenmiş durumdadır” (Piercy, 2013: 58) ki bu özellikleriyle gamalı haç, farklı zamanlarda yapılan olumlu yönde algılar oluşturma gayretlerine rağmen bir “ülke tarihinde ciddi bir vahşetten başka bir şey olmayan karanlık bir dönemi” (Piercy, 2013: 62) hatırlatan, dönemi içinde hatta sonrasında bile korku, güvensizlik duygusunu tetikleyen dolayısıyla da insanların tedbirler alması yönünde harekete geçiren, yöneten, yönlendiren bir etki gücüne sahiptir.

Geleneksel el sanatları ürünlerinde kullanılan birçok motifte de benzer durumları görmek mümkündür. Mesela Anadolu’da iğne oyalarıyla kadınlar aşkını, sevdasını, hüznünü, derdini, acısını, ayrılığını, gurbetliğini anlatmış. Ortak bir söylem oluşturan oyalarda özellikle karı-koca arasındaki duygu aktarımında büyük rol oynamış. Kocasına sonsuz aşk besleyen kadın gül motifini kullanmış. Ancak güllü oya inciliyse,

“yalnızım ve senin için gözyaşı döküyorum” diyerek çektiği aşk acısını dile getirmiş. Kocasını gurbette olanların eşleri, yazmalarını yaban gülleriyle donatmış (Buğdaycı, 2013:57-58).

Bu durumun tersi sayılabilecek bir durum olmak üzere mezar taşı motifinden de söz edilebilir. Gelinin kayınvalidesine olan olumsuz duygularını ve öfkesini bu motifle dile getirmiş. Gelin, bu motifle kayınvalidesine aramızdaki kin ve soğukluk mezara dek sürecek demek istiyormuş (Nas, 2006:256; Tansuğ, 1983:238-239).

Bu sembolik mesajlara göre de tarafların tavır ve tutum alabileceklerini düşünmek ihtimalden uzak değildir.

Bu örneklerden hareketle renk, işaret ve motiflerden oluşan bu sembollerin bireyleri veya toplumlara yönetme-yönlendirme işlevine sahip olduğunu söyleyebiliriz.

#### **1.6.1.5.(3).(c). Dini-Manevi Yönlendirme İşlevi**

Sembollerin dini nitelikte olanları da vardır ve bunlar gündelik hayatın her aşamasında mutlaka insanların karşısına çıkmaktadır. Bu, insanın karşısına çıkma halinin yaşandığı her anda ibadet boyutlu bir davranışı yapılırsa veya o anın gereğine uygun bir söz söylenir. Bu haliyle “Semboller insanları manevî bir dünyaya yöneltir” (Bayrav, 1956:10). Dolayısıyla semboller kuvvetli dini bir işleve sahiptir. İlahi aydınlanmaya ve bu yolda çaba sarf etmeye de yardımcı olur” (Wilkinson, 2014:14-15).

#### **1.6.1.5.(3).(d). Bilinci Kutsalla İrtibatlama İşlevi**

Bilgili’ye göre sembollerin “En önemli ve temel işlevi bilincimizi evrimleştirmek, Tanrıyla bütünleşmek ve ufkumuzu sonsuzluğa açmaktır. Simge insanın sürekli olarak kutsalla dayanışma içinde bulunmasını sağlar” (Bilgili, 2014:9). Bu tespit de sembollerin bilinci kutsal irtibatlama işlevinin bulunduğunu gösterir.

#### **1.6.1.5.(3).(e). Etkileme-Sihir İşlevi**

Sedat Veyis Örnek’in Sivas ve Çevresinde Hayatın Çeşitli Safhalarıyla İlgili Batıl İnançların ve Büyüsel İşlemlerin Etnolojik Tetkiki adlı eserinde de belirttiği gibi halk arasında birtakım sembollere insanlar tarafından sihir gücü yüklenmiştir. Öncül de vücut dövmelemindeki sembol, figür, motif veya daha başka işaretlere insanlar tarafından “sihri ve büyüsel nitelik” (Öncül, 2012:4-5) yüklendiğinden söz etmiştir ki bu tespitler sembollerin etkileme-sihir işlevine işaret etmektedir.

#### **1.6.1.5.(4). Sanat Bağlamında**

Semboller Ayaydın’ın ifadesiyle “Görseller evrensel bir dildir. [...] Görsel sanatların da kendine has bir görsel dili vardır. Bu dil görsel sembollerden oluşmaktadır. Görsel semboller görsel iletişimi ve dolayısı ile evrensel dili oluşturmaktadır” (Ayaydın, 2012:258).

Sembollerin iletişim bağlamında evrensel dili oluşturduğundan söz eden değerlendirmeler yapıldığı gibi sanat bağlamında sembollerin evrensel dili oluşturduğunu söyleyenler de vardır. Mesela Ashton’a (2001: 90) göre; sanat bir sembol dilidir. Ağzımdan ‘adam’ sözcüğü çıktığında aklıma bir adam resmi gelir; çünkü bu sözcük adamın bir sembolü olmuştur. ‘Adam’ sözcüğü, fotoğrafın gösterdiği

bir adam kadar etkili değildir. İki delik; bunlar bir yüzün sembolüdür; yüzü tamamen göstermeden, onu çağrıştırmak için yeterlidir.

“Sanat olduğu her yerde örneğin geleneksel sanatlarda ve hatta doğadan birebir alınarak yapılan resimlerde bile semboller vardır” (Ayaydın, 2012:261). Kandinsky (2001: 121) bu konuyu şöyle ifade etmektedir:

Belki de geleneksel süsleme sanatı, kaynağını doğadan almıştır. Ancak, dışsal doğanın tüm sanatın tek kaynağı olduğunu öne sürdüğümüzde, şekillerle süslemede doğal nesnelere, neredeyse yalnızca hiyerogliflermişçesine, semboller gibi kullanıldığını hatırlamamız gerekir. Bu nedenle onların içsel armonisini ölçemeyiz. Örneğin, Çin ejderhalarından oluşan bir tasarımın yemek ya da yatak odamızda duruşuna katlanabiliriz ve bu durum, bizi papatyalı bir tasarımdan daha fazla rahatsız etmez.

Bu tespitler de göstermektedir ki sembollerin sanat işlevi de vardır.

#### 1.6.1.5.(4).(a). Süsleme İşlevi

“Sanat bir evrensel dil ve iletişimdir. Sanatı evrensel dil yapan sembollerdir denebilir” (Ayaydın, 2012:266). Bu bakımdan sanatın anlamlandırılması ve tanımlanmasında kullanılan kavramlar arasında yer alan “estetik ve beğenilir olma” durumu çoğu zaman “semboller” için de geçerlidir. Bundan dolayı denebilir ki “sembollerin süsleme işlevi de vardır (Buğdaycı, 2013:56).

Diğer taraftan yazının sanata dönüşmüş hali olan hat sanatı ürünleri hem yazınsal anlamıyla hem de sembolik anlamlarıyla “yazının süsleme unsuru” olarak kullanımına en güzel örnekleri oluştururlar (Köse, 2013:16).

#### 1.6.1.6. Sembol/Simgesyle İlgili Kavramlar

Hayatın ve dolayısıyla bilimin her alanında mantıksal tutarlılık içinde “anlamlandırma” ve “tanımlama” amacı vardır. Bir durumu, olayı, nesneyi anlamlandırmada “kavram”lar önemli yer tutar. Kavramlar, daha genel ifadesiyle sözcükler, sözcüklerin oluşturduğu gruplar, “anlama”nın yolunu açmıştır. İnsanoğlu tarihin başlangıcından beri anlamları kavramlaştırma gayretine bağlı olarak “olay, olgu ve nesnelere sembolleştirme eğilimi”nde olmuş ve bu, sembolleştirme eğilimi değişmemiştir (Alp, 2009:1).

Bu eğilim bir bakıma sanatın da zeminini hazırlamıştır. Çünkü insanoğlu “bilinmeyi” bilir ve “görünmeyi” görünür hale getirmek için sanatı kullanmıştır (Bilgili, 2014:9). Bilinmeyen veya görünmeyen, yani anlamların kelime ve kavramlarla ifade edilebilmesinde ve bir mesaj olarak başkalarına iletilebilmesinde, harf, rakam, renk, şekil veya stilize edilmiş görseller diye adlandırabileceğimiz sembolik göstergelerden yararlanılmıştır.

Semboller gerek içerdikleri anlam zenginliği, gerekse insanlık tarihinin algılamalarından aktarılan unsurlara sahip olmaları yönüyle insan hayatında kelimelerden daha işlevsel ve etkileyici bir rol üstlenebilmiştir (Çatalbaş, 2011:49).

Bu değerlendirmelere bağlı olarak işlevselliği ve etkileyciliğiyle önemli bir araştırma konusu olan “sembol”lerin daha anlaşılır olabilmesi için onlarla ilişkili birtakım kavram ve terimlerin bilinmesinde fayda vardır.

Burada öz/içerik, anlam, anlatım, gelenek, kültür, halk, imge, alegori, gösterge, renk, tasvir, resim, süsleme/tezyin, soyutlama, somutlama, stilizasyon, işaret,

biçim/form, nokta, çizgi, harf-alfabe-yazı, rakam/numara-sayı, motif, desen, figür, ikon, totem, ongun, damga, mühür, tuğra, arma, amblem, logo, marka, piktogram, ideogram, fonogram, hobo, ekslibris, dövme, emoji gibi kavram ve terimleri kısa açıklamalarla ifade etmeye çalışacağız.

#### 1.6.1.6.(1). Öz (İçerik)

Öz, “bir şeyin temel ögesi, künh, zübde” (Türkçe Sözlük, 2011:1865) olarak tanımlanırken, içerik de “bir şeyin içinde bulunanların bütünü, muhteva, mazruf; sözlü ve yazılı anlatımda verilmek istenen öz, düşünce, duygu ve imgelerin bütünü; kelimenin veya kavramın anlamı” olarak tanımlanmıştır (Türkçe Sözlük, 2011:1144). Bu haliyle “öz” veya “içerik” kavramı “anlam” konusunu öne çıkarmaktadır.

Sanat ve felsefe tarihçileri “öz (içerik)” kavramı üzerinde birçok değerlendirme yapmıştır. Sanatta “içerik”, biçimin iletmeye çalıştığı mesaj olarak ele alınmıştır (Sözen ve Tanyeli 1992:110). Felsefede ise öz, “diğer bütün şeylerden farklı ve çeşitli şartların etkisine bağlı olan şeylerin değişebilen özelliklerin zıt olarak kendisinde var olan bir şeyin ifadesidir” (Rosenthal ve Yudin, 1972:362).

“Görünüş doğrudan gösterildiği ve görüldüğü halde öz saklıdır” (Alp, 1998:12). Yani özün aynı zamanda bir obje, ya da şeyin kökünü ve karakterini belirleyen kalıcı bir niteliği vardır (Alp, 1998:12).

Konumuz yönüyle kısaca söylemek gerekirse her sembolde iletilmek istenen bir anlam, mesaj vardır ve bunlar özün bünyesinde.

#### 1.6.1.6.(2). Anlam

Yani denebilir ki, “sembolün iki farklı unsuru vardır. Biri anlam, diğeri ise anlatımdır. Anlam düşünsel olana ilişkin, anlatım ise biçimsel olana ilişkindir” (Alp, 2009:3). Meselâ, bir köpek, bir zil sesini işittiğinde yemeğin hazır olduğunu anlayabiliyor (Atasağun, 1997:371). İnsanlar da Davud Yıldızı’nı gördüğünde Yahudiliği, haç işaretini gördüğünde de Hıristiyanlığı hatırlıyor. Bu hatırlama “duygunun, bilmenin ve anlamının” ön basamağı gibi düşünülebilir.

Anlam, felsefede ve sanatta çoğu kez obje, olay ve olgu ile birlikte ele alınmış ve bazen biçime bazen de içeriğe bağlı olarak var olagelmiştir (Alp, 1998:13).

Anlam kavramı sözlükte şöyle açıklamıştır:

Bir kelimededen, bir sözden, bir davranış veya olgudan anlaşılan şey, bunların hatırlattığı düşünce veya nesne, mana, meal, fehva, deme, mazmun, medlul, valör. Bir önermenin, bir tasarının, bir düşüncenin veya eserin anlatmak istediği şey. Bir kelimenin veya bir sözün anlattığı fikir. Sözcüklerin veya davranışların zihinde uyandırdığı izlenim. Bir simge, kavram ya da bir ölçümün belli bir dizgeye göre taşıdığı işlem ya da içerim. Sözcüklerin, dizelerin, tümcelerin ve benzerleri söz örneklerinin anlattıkları duygu, düşünce, yargı (Türkçe Sözlük, 2011:127).

Anlam aynı zamanda bir şey hakkında düşünmemizi sağlayan, yani görsel algımızla kavradığımız şeylerin ne olduklarını gündeme getiren bir süreçtir. [...] Anlam, hem görselle (biçimle) hem de düşünsellikle (içerik ya da sembolle) ilgilidir (Alp, 1998:14).

Bu anlamlandırmayı ve anlatımı içinde bulunan psikoloji, sosyal ortam, tecrübeler, kültür gibi unsurlar etkileyebilir. “Mesela, ‘öküz’ hem sevecenliğin hem

aptallığın, hem itaatkârlığın, kahramanlığın hem çalışkanlığın, ‘kurt’ da hem kahramanlığın hem de vahşiliğin sembolüdür” (Rahman, 2005:570). Ejderha da Çin-Tibet dil ailesine mensup halkların manevi direği olmuştur. Ama o bazı halkların anlayışın da vahşiliğin ve kötülüğün sembolü olarak görülür (Koca, 2010:92).

Sembolde, anlam ve somutlaştırma birbirine geçmiş durumdadır. Matematik sembolleri olan +, - ve x şekilleri, toplama, çıkarma ve çarpma anlamından ayrı düşünülemez (Olorenshaw ve Garden, 2014:6).

### 1.6.1.6.(3). Anlatım

“Bir duyguyu, bir düşünceyi, bir konuyu söz veya yazı ile bildirme, ifade” (Türkçe Sözlük, 2011:130) olarak tarif edilen anlatım, biraz daha genişletilerek “duygu, düşünce, bilgi ve gözlemlerimizi başkalarıyla paylaşmak istediğimizde anlatma yöntemini kullanırız. Anlatma olayına anlatım denir” şeklinde açıklanmıştır (İleri, Güneş, vd. 1998:3). Bu durumda anlatma, iletişim kurma ihtiyacının sonucu olarak ortaya çıkmıştır.

“İnsanın kendisiyle, yakın-uzak çevresiyle ilişki kurması demek olan iletişim, ilkel topluluklardan en medeni toplumlara kadar, onun asla vazgeçemediği temel ihtiyaçlar arasında yer almıştır” ve iletişim önce “seslerle, işaretlerle daha sonra yazıyla ve nihayet hem söz hem de yazı ve görüntünün birlikte kullanımıyla” sağlanır olmuştur (Ağca, 1999:7).

Tanım olarak baktığımızda ise iletişim “duygu, düşünce veya bilgilerin akla gelebilecek her türlü yolla başkalarına aktarılması, bildirişim, haberleşme, iletişim” olarak tarif edilmiştir (Türkçe Sözlük, 2011:1173). Başka bir ifadeyle iletişim “iletilmek istenen materyalin, ilgili herkes tarafından tamamen anlaşılabilmesi amacıyla bilgi, kanaat ya da düşüncenin, yazı, konuşma ve görsel araçlarla veya bunların bir arada kullanılmasıyla iletilmesi, alınması veya değiştirilmesidir” (Sillars, 1995:1).

Ancak bilmek gerekir ki, iletişim kurma ihtiyacının öncesinde mutlaka bir “anlam” ve ona bağlı olarak da “anlama” olması gerekir. Çünkü;

Anlama olmadan anlatma olmaz. Anlamayı öğrenmeden, anlatma öğrenilemez. Görülen bir olayın, nesnenin; duyulan, okunan olayların, bilgilerin kavranmasına anlama denir. Anlatım ise; zihindekilerin başkasının zihnine, söz ya da yazı ile aktarılması işleminin adıdır. Anlama edilgen (pasif) bir eylemdir, anlatma ise etkin (aktif) bir eylemdir. Anlamada; ilgilenilen konunun neye işaret ettiğini sezebilmek; özünü, gerçeğini kavramak; benzer konular arasında ilişki kurarak bütünü görebilmek; neden-sonuç ilişkilerinden yola çıkarak geleceği görebilmek; sorunları, güçlükleri kolay ve doğru çözebilmek vardır (İleri, Güneş, vd. 1998:3).

Anlatım aracı olarak “söz, yazı ve konuşma” ön planda olsa da semboller de anlatım yönü bakımından bunlardan daha geniş bir anlatım ve yorumlama alanına sahiptir. Bir iletişim ürünü olarak ortaya çıkmış olan semboller her zaman, zemin ve toplumda kendisini göstermiş ve önemli bir ifade aracı olarak kullanılmıştır ve “anlatımın özellikleri” içinde sayılan “doğallık, ilginçlik, tutarlılık, inandırıcılık” (İleri, Güneş, vd. 1998:3) gibi hususlar sembollerin oluşturduğu anlatımlar için de geçerlidir.

“Kültürün yaşatılması, topluma mal edilmesi ve gelecek kuşaklara aktarılmasında büyük bir öneme sahip olan [...] semboller, gerek maddi ve gerek manevi olguların karşılanması, insan zihnindeki derin anlam ve ifadelerinin

çağrıştırılması amacı ile oluşturulmuştur” (Koca, 2010:88) ve bu yönüyle her sembolün bir anlatım boyutu vardır.

Bu bakımdan sembollerin kullanılmasıyla oluşan anlatıma sembolik anlatım diyebiliriz ve bu anlatım türünde daha çok toplumsal semboller ön plana çıkmıştır (Koca, 2010:88).

İnsanoğlu zaman içerisinde sembolik anlatımın öncesinde veya sonrasında, kimi zaman sembol olarak kullanılan şekilleri anlamda tekleştirerek ve kullanıma özel anlamlar kazandırarak işaretler oluşturmuştur (Koca, 2010:88-89). Kimi zaman da olayların kendi akıntısı içinde sembol durumundaki unsur kendiliğinden ortaya çıkmıştır. Ama her türlü durumda sembollerde bir “anlatım” söz konusudur.

İlk çağlardan başlayarak günümüze kadar kendisini sürekli yenileyen ve insanların duygularının birer ifadesi olan semboller çok çeşitlilik göstermektedir. Gerek maddi ve gerek manevi alanda semboller hayatın vazgeçilmez anlatım biçimlerinden olmuştur (Koca, 2010:93).

#### 1.6.1.6.(4). Gelenek

Gelenek sözlük anlamıyla “bir toplumda, bir toplulukta eskiden kalmış olmaları dolayısıyla saygın tutulup kuşaktan kuşağa iletilen, yaptırım gücü olan kültürel kalıntılar, alışkanlıklar, bilgi, töre ve davranışlar, anane” (Türkçe Sözlük, 2011:920) olarak açıklanmıştır.

Bir başka kaynakta ise gelenek için şöyle denilmiştir:

Geçmişten bugüne uzanan gelişme. Bir toplumda eski çağlardan beri yerleşmiş, kuşaktan kuşağa aktarılan ve topluluğun üyeleri arasında ortak bir ruh, sağlam bir bağ meydana getiren her türlü bilgi, uygulama, alışkanlık. Toplumun değişmesine bağlı olarak gelenekler de zamanla birtakım değişmelere uğrayabilir. Her sanat, tür, şekil ve konuda önceki sanatçılardan kalan eserlerin toplu özelliği. Klasik durumun yükselmiş ve kabul görmüş şekli (Erşahin, 2011:148).

Diğer bir görüşe göre gelenek, “belirli davranışsal norm ve değerleri benimseyip aşılıyan, gerçek ya da hayali bir geçmişle süreklilik gösteren ve genellikle yaygın biçimde benimsenen ritüeller ya da başka sembolik davranış biçimleriyle ilişkili toplumsal pratikler kümesi” (Marshall, 1999:258-259) şeklinde ifade edilir.

Gelenek, çoğu kere sığ ve genel geçer bir biçimde kavrandığı şekliyle örf ve âdetler değil, örf ve âdetler de içerisinde olmak üzere, bir tarihî-kültürel mirasın total haliyle bizzat kendisidir. Yani milletin hayatındaki ortak inanç ve pratiklerin düzenlenme biçimleridir (Gürsel, 1995:91).

Var olan her şey, bir geçmişe sahiptir. Hiçbir şey kendisini tamamen geçmişin pençesinden kurtaramaz; bazı olaylar çok zor bir şekilde onun pençesinden kurtulur. Günümüzde var olan şeylerin çoğu, geçmişte var olan şeylerin bir yeniden üretimi ya da devamıdır (Shils, 1971:122).

Yapılan bu açıklamaları kapsayıcı mahiyette denebilir ki gelenek, “eskiden beri devam edip gelen, gayri resmi yol ve yöntemlerle kazanılan ve kuşaktan kuşağa aktarılan ve zamanın ihtiyaçlarına göre her kuşakta belli ölçüde bireysel yaratıcılığa ve değişmeye ve de gelişmeye izin veren bilgi, hareket ve materyal ürünleri üretme ve kullanma tarzı” (Ekici, 2004:18) olarak düşünülebilir ve gelenek bir yerde *kültür* olduğu gibi onunla da şekillenir. Kültürün aktarılması için “doğru kodların oluşturulması gerekmektedir. İşte bu kodlamayı yapacak olan da gelenektir. Gelenek değişmez birtakım inanç ve uygulamaların gelecek kuşaklara aktarılmasından çok şeyi ifade

etmektedir. Gelenek aynı zamanda kültürel unsurların yeniden üretimidir” (Koca, 2010:92).

Ekici'nin “geleneğin güncellenmesi” üzerine yaptığı değerlendirmelere bağlı olarak şunları söyleyebiliriz:

1. Geleneğin kökleri “geçmiş”tedir. Gelenek kavramının tanımlanmasında en çok “eskilik” ve nesiller arasında “aktarma” sözcüklerine yer verilmiştir.

2. Oysa gelenek kelimesi temel anlamıyla “gelen” ve “devam edecek olan” anlamlarını da içerir. Devam edecek olanın bir varlığın aynı kalması düşünülemez.

3. Yani gelenekler de etkilenmeye açıktır. Bu sebeple de gelenek unsurları durağan değildir. Burada vurgulanması gereken “yaratıcılık” ve “değişme”dir.

4. Mevsimlerin, yaşanan çağların değiştiği yerde insanların düşünce dünyaları da değişir. Geleneklerde de değişme kaçınılmazdır, ancak bu değişimin “gelişme” şeklinde olması; “yozlaşma, bozulma, dejenerasyon” yönünde olmaması hedeflenmelidir.

5. İnsanın düşünce dünyasındaki değişim, bireysel yaratıcılığa açıktır. Bu yaratıcılık kendini halk kültürü ürünlerinde de gösterebilir.

6. Bireysel yaratıcılığın halk kültürü ürünlerine yön vermesi durumunda geleneği “güncelleme” lüzumu da ortaya çıkmıştır ki güncelleme “kaybolmaya karşı durmak için yapılan müdahale” şeklinde tanımlanabilir (Ekici, 2008:36).

7. Türkiye’de genç nüfus yapısı, buna bağlı olarak süreklilik arz eden yenilik ve değişim anlayışı da toplum yapısı içinde gelenek haline dönüşmüştür. Bu noktada iletişim ağları, teknoloji ve ulaşım da önemlidir (Ekici, 2008:36).

8. Gençlik ve değişim kavramlarıyla gündeme gelen popüler kelimesi “Halkın arasında yaşayan motiflere, ögelere yer veren, onlardan yararlanan, halkın zevkine uygun, halk tarafından tutulan” (Türkçe Sözlük, 2011:1938) anlamındadır.

9. Bu noktada dikkat edilmesi gereken geleneğin ürünlerini popüler tüketime heba etmemektir. Mesela Karagöz oyunlarının karakteri korunmakla birlikte malzeme, mekân ve ışıklandırmada zamana uygun bir değişime gidilebilir.

10. “Önemli olan, üreten ve kendi ihtiyaçlarını karşılaya-bilen bir toplum olarak yaşamak ve bu yaşam içinde kendi ihtiyaçlarına uygun geleneklerini üretmek ve var olan geleneklerle eskileri uyumlu kılarak kültürel devamlılığı sağlamaktır” (Ekici, 2008:38).

Bu değerlendirmelere bağlı olarak diyebiliriz ki duygusal ve düşünsel hissedişlerin tavır davranışlarda, jest ve mimiklerdeki görüntüleri kültürel kimlikle doğrudan ilişkilidir. Mesela üretim yeri düşünüldüğünde bizim kültürümüzle ilgisi olmayan *emojilere* yüklenen birtakım kültürel hissedişler onların kullanımına bir engel oluşturmamaktadır. Hatta bizim kimliğimizle ilgili olan emojielerin geleneksel kültürün mesajlar yoluyla yaşatılmasında önemli bir rol üstlenebileceğini de söyleyebiliriz.

#### 1.6.1.6.(5). Kültür

Söz konusu kavramının etkinlik sahasının genişliği, kültür kelimesine yüklenen birçok anlam “kültür”ün tanımlanmasını zorlaştırmaktadır.

“Kültürü tahlil edemezsiniz, çünkü unsurları sonsuz. Tasvir edemezsiniz çünkü bir yerde durmaz. Manasını kelimelerle belirtmeye kalktınız mı, elinizde havayı tutmuş gibi olursunuz. Bakarsınız ki, her yerde hava var, ama avuçlarınız bomboş” diyerek kültürü anlama gayretine girişen, bir yönüyle de tanımlamaya çalışan Meriç (1986:9), “kültürün tarımdan idmana, balıkçılıktan medeniyete kadar akla gelen ve gelmeyen düzinelerce manası vardır” demektedir.

Cemil Meriç'in işaret ettiği zorluğu aşabilme adına bir tarifte bulunmaya çalışan Güngör (1996:35), tanımın kapsayıcılığını sağlayabilmek için tanım cümlelerindeki kısalığın aksine uzun sayılabilecek bir anlatımla konuyu açıklamaya çalışmıştır:

Bir cemiyetin kültürü, bir arada yaşayan insanların hayatın muhtelif problemlerine karşı denedikleri çözüm yollarından meydana gelmiştir. Bu çözüm tarzlarının bir kısmı zamanla sabit hale gelerek cemiyetin bütününe mal olur ve onun kültürünü teşkil eder. Mamafih, sosyal ilimlerde kültürden bahsedilirken bu müşahhas âlet ve usullerden ziyade onların arkasında mevcut bulunduğu farz edilen manevi unsurlar (inançlar, norm ve kıymet sistemleri) anlaşılır. Çeşitli cemiyetleri kültür bakımından ayırt eden şey onların kullandıkları âlet ve vasıtalarından ziyade bu âlet ve vasıtaların gerisindeki zihniyet veya manevi kıymetler bütünüdür.

Birçok tanımın bir sentezi sayılabilecek bir tanımda ise şöyle denilmiştir: “Kültür insanın insanla, insanın toplumla, insanın çevre ile olan ilişkisinin bir sonucu olarak ortaya çıkan bilinçli bir birikimdir” ve “bu yönüyle kültür, toplumsal açıdan benzerlikleri oluşturmaya çalışmaktadır” (Koca, 2010:92).

Bu benzerliklerin oluşturulmasında daha çok gelenek içinde anlamlandırılan sembollerin önemli bir yeri vardır. Denebilir ki semboller “çeşitli kültür tiplerine mensup halkların yaşadıkları tabii ve toplumsal koşullar farklı olduğu için belirli derecede sabitliğe ve millî haslığa sahiptir” (Koca, 2010:92) ve söz konusu bu semboller, sadece varlık bulunduğu kültürle beraber ele alınarak açıklanabilir.

Mesela bir sembol değeri bulunan rengin doğrudan “asıl” veya “hakikat”le ilgili bir duruma işaret etmediğini belirten Albayrak, şu değerlendirmelerde bulunmuştur: “Lakin farklı kültür ve inançlara mensup insanların renge yükledikleri anlam, rengi bu dışsal özelliğinden öte özle ilişkilendirmekte, hakikatin bir ifadesi konumuna yükseltmektedir. Renk, kişilerin ve toplumların anlayışlarına, psikolojilerine, inanış biçimlerine, sosyal statülerine bağlı olarak farklılık arz etmektedir” (Albayrak, 2008:3).

#### 1.6.1.6.(6). Halk

“Aynı ülkede yaşayan, aynı kültür özelliklerine sahip olan, aynı uyruktaki insan topluluğu” (Türkçe Sözlük, 2011:1033) anlamı verilen “halk” “sosyolojik olarak bir toplumda yaşayan ve ortak sosyal, kültürel özellikleri bulunan her türden insan”, “halk kültürü açısından toplumun daha çok geleneksel değerlere yakın, okumuş-yazmış entelektüelleri dışında kalan geniş insan topluluğu” olarak tanımlanmıştır (Erşahin, 2011b:156).

Benzer olmakla birlikte farklı bir üslupla “halk”ı şöyle açıklamak da mümkündür:

Halk en az bir ortak faktörü paylaşan herhangi bir insan topluluğudur. Bağlayıcı faktörün ne olduğu önemli değildir. -Ortak sahiplenilmiş herhangi bir şey, dil ya da din olabilir -önemli olan şey, herhangi bir nedenle bir araya gelmiş bir insan topluluğunun kendilerinin olarak adlandırdıkları bazı geleneklerinin olmasıdır. [...] Topluluğun bir üyesi öbür üyelerin hepsini tanımayabilir ancak büyük bir olasılıkla o topluluğa ait gelenekleri, toplulukta birliktelik duygusunun oluşumuna yardım eden gelenekleri bilir (Dundes, 2005:128).



Kavramın genel çerçevesini de dikkate alarak yapılan bir açıklamada şu değerlendirmelere yer verilmiştir:

Türk kültür hayatında başlangıçtan itibaren yaratılmış olan Türklere has kültür kalıpları, sosyal hayattaki değişmelere uygun olarak yapılan ilavelerle yeni kalıplar oluşturarak, eskileri geliştirip, bazı değişmelere uğratarak daha sonraki dönemlerde de kendi vadisinde yol almıştır. Buna göre “halk” kavramı başlangıçtan itibaren oluşturulan ve sürekli geliştirilen, gelenek, görenek, inanç anlayışını devam ettiren veya devam ettirmeye çalışan grupları içine almaktadır. Bugün de bu kalıplara uygun olarak yeni yaratmalar ortaya koyan ve bu yaratmaları kullanan herhangi bir kişi, bir grup içinde bunları paylaştığında sosyal statüsü veya mesleki etiketi ne olursa olsun halk bilim açısından değerlendirildiğinde halk kavramı içinde yer alır. Sayılarını tespit edemediğimiz bu kültür kalıp ve yapılarının oluşturduğu ve oluşturmaya devam ettiği bilgi, “Halk Bilgisi”dir. Bu bilgiyi kendine has yöntemlerle ele alan ve inceleyen bilim dalı da “Halk Bilimi”dir (Ekici, 2000:8).

#### 1.6.1.6.(7). İmge

Sembol ve simge kavramlarının tanımlanması ve açıklanmasında en çok başvurulan kavramlardan biri de “imge”dir.

Yunanca, meta: öte, aşırı ve pherein: taşımak, yüklenmek sözcüklerinin birleşmesi ile oluşmuş bir kavram olan imge (metaphor, metafor metafora), “öteye taşımak” anlamına gelir. “Öte”ye taşınan, anlam olduğu gibi, metnin okuyanı / dinleyenidir de. “Öte”nin ne olduğu ise, gerçekliğin yeniden üretilmesi şeklinde tanımlanabilir (Durmuş, 2011:745).

İmge sözcüğü “zihinde tasarlanan ve gerçekleşmesi özlenen şey, hayal, hülya. Genel görünüş, izlenim, imaj. Duyu organlarının dıştan algıladığı bir nesnenin bilince yansıyan benzeri, hayal. Duyularla algılanan, bir uyaran söz konusu olmaksızın bilinçte beliren nesne ve olaylar, hayal, imaj” olarak tanımlanmıştır (Türkçe Sözlük, 2011:1182).

“Basit ya da ilksel anlamında imge herhangi bir duyumun algıda kendini gösteren izlenimidir” (Timuçin, 2003:192). İlk tasarım olma yönüyle “simgeler imgelere, imgeler mitolojilere kaynaklık eder (Bilgili, 2014:11).

Pospelov’a göre imge, “bir yaşam görüntüsünün yalnızca insan bilincindeki yansımaları değil; fakat bu yansımaları ve sanatçının bilincine geçmiş görüngünün, belirli maddi araçlar yoluyla, örneğin söz yardımıyla, mimik ve jest yardımıyla, çizgi ve renk yardımıyla bir işaret sistemi yardımıyla vb. yeniden yansıtılması”dır (Tökel, 2000:42).

Doğan Aksan da “Şiir Dili ve Türk Şiir Dili” adlı eserinde çeşitli alanlardaki uzmanların imge tanımlarına yer vermektedir:

Perine, imgeyi “duyuyla edinilen deneyimin dil aracılığıyla sunulması” şeklinde tanımlar (Aksan, 1993:29). J. Knobloch, imgenin “doğanın bir kopyası” olduğunu belirtmekte ve onu “bir tasarımın yeniden biçimlendirilmiş bir anlatımla, apaçık dile getirilişinde kullanılan bir simge” olarak görmektedir (Aksan, 1993:29).

Emin Özdemir’e göre imge “duyularla algıladığımız varlıkların, durumların zihnimizdeki görüntüleri, bunların şiire yansımaları biçimleridir” (Aksan, 1993:30).

Doğan Aksan'a göre imge "Sanatçının çeşitli duyularıyla algıladığı özel, özgün bir görüntünün dille aktarılmasıdır; bir betimleme değil özne bir yorumlama sayılabilir" (Aksan, 1993:30).

İmge, doğal olarak "hayal dünyası; geçmiş yaşantılara özgü öğelerle şimdiki yaşantılar arasında bağ kurma gücü; nesnelere biçimlerini zihinde tasarımılayabilme yetisi" olarak tanımlanan "imgelem"den beslenir (Türkçe Sözlük, 2011:1183).

Sklovski ise "imgenin görevi, taşıdığı anlamı anlayışımıza daha yakın kılmak değil; görüntüsünü yakalamaktır" der (Aksan, 1993:29).

Bütün bu tanımlama ve açıklamalara bağlı olarak denebilir ki imge "sanatçının çeşitli duyularıyla algıladığı özel, özgün bir görüntünün [...] aktarılışı" (Aksan, 1993:32) olarak tanımlanabilir.

#### 1.6.1.6.(8). Alegori

Terim olarak "bir görüntü, bir yaşantı veya bir davranışın daha iyi kavranmasını sağlamak için göz önünde canlandırıp dile getirme, yerine koyma; bir sanat eserindeki öğelerin gerçek hayattan bir şeyleri temsil etmesi durumu" (Türkçe Sözlük, 2011:88) olarak tanımlanan alegori için Erşahin (2011:22), "Kelimenin görünürdeki anlamının arkasında başka bir anlam bulunması" olarak ifade etmiştir.

"Alegori, bir anlatım tarzı olmakla birlikte anlatımda kullandığı araçlar gereği simge ve sembol ile bağlantılıdır" (Alp, 1998:18).

"Alegori bir düşünce, bir kavram, ya da sanat dışı herhangi bir gerçekliğin figüratif bir simge halinde betimlenmesi"dir (Sözen ve Tanyeli, 1992:18). Başka bir ifadeyle "tasavvurların şahıslarılaştırılarak doğada olmayan biçimde tasviri"dir (Turani, 1980:11).

Durand'a göre alegori basit bir şekilde ifade edilmesi ve anlaşılması güç bir fikrin somut çevirisidir. Bu anlamda alegorik işaretler her zaman gösterilerin somut veya örnek bir unsurunu ihtiva ederler. Bu işaretler gösterdikleri gerçeğin bir kısmını somut olarak betimlemek zorundadırlar. Gösterilen hiçbir şekilde tasvir edilemez olduğunda ve işaret algılanır bir nesneye değil de bir anlama gönderme yaptığında nihayet tam anlamıyla sembolik imgeleme varılır (Durant, 1998: 9).

Konunun sembol/simgeyle olan ilişkisine değinen Timuçin (2003:193), "Alegorilerle kurulan simgecilik kolay bir simgeciliktir. Alegori her biri bir fikrin bir yüzünü açıklayan, tanımlama öğeleri toplamıdır. Alegori donuktur, oysa simge canlı veya sıcaktır. Simge çok yönlüken alegori tek yönlüdür" (Timuçin, 2003:193), der.

#### 1.6.1.6.(9). Gösterge

"Bir şeyi belirtmeye yarayan şey, belirti, im, işaret. Bir durumla ilgili çeşitli aşamaları gösteren liste, icmal. Anlamla biçimin, gösterenle gösterilenin kaynaşmasından oluşan dil birimi, belirtke. Bir aracın işlemesiyle ilgili bazı ölçümlerin sonucunu kendiliğinden gösteren araç, müşir" (Türkçe Sözlük, 2011:973) olarak tanımlanan gösterge, daha çok dilbilim çalışmaları sahasında gelişmiş bir kavramdır.

"Gösterge; simge ya da işaretlerle anlatılır ve gerçekliğin bir başka gerçeklik düzleminde ele alınması yönüyle hemen tüm alanlara uygulanabilen bir yöntemi de içerir" (Alp, 1998:20). Örneğin dilde sözcükler birer göstergedir (Sözen ve Tanyeli, 1992:93).

Her sembolün “anlamlandırma” özelliği kazanması öncesinde bir gösterge yönü vardır ve bu yönüyle gösterge, “göstergebilim” olarak adlandırılan bilimsel bir yöntemin zemini olmuştur.

Gösterge soyut kavramlar kadar somut nesne ve olayları da anlatır. Sembol ise çoğu kez soyut nesne ve olaylara yönelmez. Sembolün ilgi alanı kavramlar, anlamlar olduğu için simgelerle anlatımı zorunlu kılmaktadır (Alp, 1998:20).

#### 1.6.1.6.(10). Renk

Sözlüklerde terim anlamıyla “cisimler tarafından yansılan ışığın gözde oluşturduğu duyum” (Türkçe Sözlük, 2011:1973); “ışığın kendi öz yapısına ve nesnelere üzerindeki yayılımına bağlı olarak göz üzerinde yaptığı etki” (Sözen ve Tanyeli, 1986: 200) olarak tanımlanmıştır. Ögel’in (2000:456) ifadesiyle “renkler, görüntülerin duygulaşması; duyguların da görüntüleşmesidir.”

Bu tanımlamaların dışında “renk, eski çağlardan günümüze kadar farklı anlam ve durumlarda toplum ilişkilerini düzenleyen bir unsur olarak kullanılmıştır. Toplumsal hayatı düzenleyen öğeler (psikolojik, sosyal, kültürel vb.) rengin görsel etkileme gücü ile birleşerek iletişimde insanlara yeni anlatı yolları sağlamıştır (Özer, 2012:268). Renkler, “aynı zamanda kültürel simgelerdir. Renkler, değişik toplum ve kültürlerde özel bir takım inançlar, kategoriler ve insanları simgeselleştirmek üzere kullanılmışlardır. Gerek İslam öncesi, gerekse İslam sonrası tarihte bu durum değişmemiş görünmektedir” (Toker, 2009:93).

Renge hayal güçleri doğrultusunda sembolik anlamlar yükleyerek doğayı ve nesnelere açıklamaya çalışan ilk insanlar, gökkuşağı gibi doğal olayları renklerle ilişkili öykülerle yorumlamışlardır (Sözen, 2003:13). Renk, çağlar boyu yaşamı anlamlı ve anlaşılır kılan ipuçları içermektedir. İnsanlara gördüklerinden çok, verdiği anlamla ilgili gerçek olanı ve ortak bilgi paylaşımlarını gösteren renk, [...] toplumsal yaşamın her alanında etkin rol oynamaktadır (Özer, 2012:269). “İletişimin doğal bir ögesi olarak renk, insanlar için farklı bir dil biçimine dönüşmektedir. Yazılı herhangi bir bilginin olmaması durumunda dahi renkler kullanılarak iletilmek istenen uyarıcı, bilgilendirici ya da yönlendirici mesajlar ile insanlar anlaşabilmekte”dir (Özer, 2012:269).

“Tarih boyunca görsel sanatların bütün dallarında bezeme, benzetme ve anlatım amacıyla kullanılan renk, hiçbir zaman vazgeçilemeyecek bir öğedir” (Okcu, 2007:128). Günümüzde de milli bayrak, fikir hareketi, kulüpler, kuruluşlar gibi birçok alanda rengin sembolik anlamları bir ileti aracı olarak kullanılmaktadır. Örneğin ülkelerin ulusal bayraklarında yer alan renkler geçmişteki yaşanan olayların ya da fikirlerin kısa bir anlatıcısı olarak seçilmiştir (Özer, 2012:270).

#### 1.6.1.6.(11). Tasvir

Türkçe Sözlük’te “betimleme, resim” (2011:2277) olarak ifade edilmiş, betimleme ise “Tasarlama, bir şeyi sözle veya yazıyla anlatma, göz önünde canlandırma. Somut gerçekliği içinde bir nesnenin, kendine özgü belirtilerini elden geldiğince tam ve açık seçik bir biçimde göz önüne serme. Bir olayı, bir varlığı ya da bir kavramı göz önünde canlandıracak biçimde söz ya da yazı ile anlatma” (2011:319) şeklinde açıklanmıştır.

Genel tanımıyla “mekân içinde yer alan nesnelere sergilenmesi” (Kılıç Gündoğdu, 2009:17), “figürlerin, cisimlerin, fizik niteliklerin, dıştan görünüşü” olarak (Kılıç Gündoğdu, 2009:23) tanımlanır.

İletişim kurma ihtiyacının bir aracı olarak ortaya çıkan insanlığın ilk “kaya çizimlerini ilk mitlerin tasvirleri, [...] olarak da görebiliriz” (Hoppal, 2013:79) ve tasvir edilerek görünür hale gelmiş olan bu “kaya çizimlerindeki sembol kullanımı, dönemin toplumunun “kavramsal dünyası”na ait ipuçları sağlayabilecek önemli bir tarihsel kaynaktır (Hoppal, 2013:81).

#### 1.6.1.6.(12). Resim

“Varlıkların, doğadaki görünüşlerinin kalem, fırça gibi araçlarla kâğıt, bez vb. üzerinde yapılan biçimleri. Bunu yapmak için gerekli yöntemleri öğreten sanat” (Türkçe Sözlük, 2011:1975) şeklinde tarif edilen resmin, tarihin ilk dönemlerinden günümüze kadar gelen süreçte “iletişim kurma, sembol, işaret veya yazıya zemin oluşturma” gibi daha da çoğaltabileceğimiz konumuzu ilgilendiren boyutları vardır.

Söz öncesi temel ifade biçimi, doğal olarak mimetik davranış biçimlerine ve ortak bir kültür çerçevesinde anlamlandırılmış resim ve sembollere dayanmaktadır (Öncül, 2012:4). Söz öncesi kültürel bellekte oluşan bilgi birikiminin gelecek nesillere aktarımındaki sembol ve resimler, alfabenin doğumundan sonra yeni bir formla varlığını devam ettirmiştir (Öncül, 2012:4).

İnsan toplulukları, aralarındaki iletişimi sağlamak için iletişim araçlarının yanı sıra, işaretleri, resimleri ve sembolleri de kullanmaktadır (Kayser, 2010:1). Çoğu yazılı dil resimli yazılardan doğmuştur (Wilkinson, 2014:300). Yazının ve alfabenin gelişim sürecinde resim öğeleri “bir anlamda sembollere yaklaşmıştır” (Alp, 1998:87).

#### 1.6.1.6.(13). Süsleme-Tezyin

Terim olarak “Süsleme işi, bezeme, donama, tezyin. Süsleri yerleştirme biçimi veya sanatı. Sanat eserlerinin yüzeyini süslemek için kullanılan motif, oyma vb” (Türkçe Sözlük, 2011:2189) şeklinde tarif edilen süsleme kavramının çoğunlukla “tezyin” kelimesiyle karşılık bulduğu görülmektedir. Aynı kelimeden türeyen “tezyinat” da “bezekler, süsler” (Türkçe Sözlük, 2011:2345) anlamına gelmektedir.

Türk sanatında tezyinat kavramı, Fransızca’dan Türkçeye geçen dekorasyondan (décoration) ziyade “ornementation” anlamında kullanılmakta, tezyinatla sırf tezyinî şekillerden ibaret olan süslemeler kastedilmektedir (Doğanay, 2012:79).

Süsleme, “Bir şeyi güzel göstermek için üzerine yapılan süsler, nakışlar ve resimlerdir” (Akar, Keskiner, 1978: 30). “Resim sanatının bir kolu olup belirli bir yerin, eşyanın, abidenin daha da güzelleştirilmesi için üsluplaşmış şekil, resim motiflerle değerlendirilmesidir” (Yavuz, 2008:11).

Toplumların sanat duyarlılığını en kesin ve açık bir biçimde o toplumun süslemelerinde ve süslenme sanatlarında görmek mümkündür (Kayabaşı, Bozkurt ve Özkoca, 2016:41). İnsanlık tarihinin başlangıcından itibaren, insanın temel ihtiyaçlarını gidermesinin hemen ardından “süsleme olgusu zaman içinde gelişmiş, insanların kendilerini ve çevrelerini güzelleştirme içgüdülerine cevap aramıştır” diyen Alp, şöyle devam etmiştir:

Güzel olmak isteyen İnsan aynı zamanda varlığın, mutluluğun da bir simgesi durumuna gelmiştir. [...] Süsleme ve süslenme olgusunda dini inanışların, törelerin, adet, gelenek ve göreneklerin, ekonomik altyapı ilişkilerinin, kültürel ve estetik değerlerin hepsi birbiriyle aynı öneme sahip olmuştur. [...] Süsleme, her toplum için

çok önemsenmiş, süsleme unsurları toplumların kültürel kimliklerini açığa vuracak denli toplumlara damgasını vurmuştur (Alp, 2009:22).

Erken devir Türk süsleme sanatının temel unsurları M.Ö. 3. binin sonlarına doğru çıkmaya başlamıştır. [...] Özellikle dikili taşlar, mezar taşları, çadır, kaya resimleri, madeni eşyalar ve dokumalar en önemli buluntulardır (Çoruhlu, 1993:21-33).

Orta Asya Türk sanatı “süslemelerindeki ana kaynak ilkel dürtüler ve inançlardır” (Alp, 2009:24). Bu dönemdeki “duvar resimlerinde gözlenen hayvan boğuşma sahneleri, mezar taşlarındaki sembolik ve dinî betimlemeler, dokumalardaki geometrik ve sembolik bezemeler ile keçelerdeki gerçekçi hayvan tasvirlerinden ibarettir” (Alp, 2009:24).

Süsleme açısından son derece zengin olan Türk el sanatları gerek İslamiyet öncesi ve gerekse İslamiyet sonrası Türklerin hâkimiyet kurduğu pek çok coğrafi bölgelerdeki süsleme ve el sanatları geleneklerinden etkilenmiş (Kayabaşı, Bozkurt ve Özkoca, 2016:41) ve gelişmiştir.

Türk el sanatları bu gelişme içinde derinlik, genişlik, çeşitlilik ve zenginlik kazanmıştır. Buna bağlı olarak da bu çeşitlilikler ayrıca adlandırılmıştır. Bunları şöyle sıralayabiliriz:

Hat, tezhip, ebru, minyatür, hatayî, penç, penes, sedef kakma, kaat'ı, Rumî, vitray, çeşm-i bülbül, göz boncuğu, mine, ciltleme, telkâri, kalemkâri, künde-kâri...

#### 1.6.1.6.(14). Soyutlama

Soyutlama terim olarak “bir nesnenin özelliklerinden veya özellikleri arasındaki ilişkilerden herhangi birini tek başına ele alan zihinsel işlem, gerçeklikte ayrılamaz olanı düşüncede ayırma, tecrit, abstraksiyon” (Türkçe Sözlük, 2011:2148) anlamına gelir.

Filozof John Louke'ye göre ise “soyutlama”, dış dünyaya ilişkin belirli nesnelere belirli fikirleri alarak bunları (zaman, mekân ve bu kavramlardan fikirlerden) gerçek varoluştan ayırır (Genç & Sipahioğlu, 1990:180).

Soyutlama [...] bir kavramın içeriğini azaltma veya indirgeme süreci ya da başka bir deyişle basitleştirme stratejisidir. Soyutlamaya verebileceğimiz en iyi örneklerden biri dildir. Dil, evrendeki kavram ve objelere, onlarla direkt alakalı olmayan bir takım sessel değerler verir ve bu değerler bizde onlara ilişkin imgelerin oluşmasını sağlar (Şener, 2010:9).

Soyutlama, konu açısından üzerinde dikkatle durmayı gerekli kılmaktadır. Çünkü bir anlamı, ya da kavramı (kilimlerde olduğu gibi) anlatmada en çok kullanılan yol, ya da yöntem soyutlamadır. Bir başka deyişle bir anlam, ya da öz ne denli derinse o denli soyutlanmış bir şekilde ortaya konur. [...] Soyutlama ister nesneden, ister kavramdan kalsın anlık realiteyi vermez. Onun daha canlı, abartılmış ve uzun bir süreçte birikmiş başka biçimini verir. Bu yönüyle soyutlanmış olan şey kendi anlamından daha anlamlıdır (Alp, 1998:23).

Anadolu el sanatlarının çoğu ürünlerinde doğrudan doğruya soyutlama örnekleriyle karşılaşmak mümkündür. “Görsel olarak algıladığımız şey yalnızca biçim ve renklendir. Artık çıkış noktaları kaybolmuş, iyice soyutlaşmışlardır. Bu anlamda da içlerinde yoğun anlam ve öz taşırlar” (Alp, 1998:23).

Soyutlama salt çizgisel olabileceği gibi renk planlarıyla da kurulabilir. Soyutlamanın en uç noktası ise geometriye edittir” (Alp, 1998:23).

### 1.6.1.6.(15). Somutlama

İnsanoğlu tarihin en eski dönemlerinden itibaren “anlamlandırma” ve “anlatma” ihtiyacı başta olmak üzere “ ‘bilinmeyi’ bilinir ve ‘görünmeyi’ görünür hale getirmek için sanatı kullanmıştır ki, sanat tarihi bununla ilgili binlerce imgesel yaratı ve tasarımlarla doludur” (Bilgili, 2014:9).

“İlkel uygarlıktan günümüze dek insanoğlu somutlaştıramadığı kavram ve olayları, bunların ilişki türlerini semboller aracılığı ile somutlaştırma ve tanımlama ihtiyacı içine girmiştir. Böylece insanoğlu anlayamadığı olayları somutlaştırma, bir anlamda yaşamı formülleştirme ve bir inanç sistemi kurmaya yönelmiştir” (Alp, 2009:28).

“İnsanoğlunun evrene karşı ilk yarattığı mitler doğa-insan genellemesi içinde, insan-hayvan, insan-bitki, insan-yaratık, doğaüstü güçler ve doğa olayları (gökyüzü, hava, su, ateş, toprak) ile bunların oluşum ve etkileşimleri birer semboller dizgesi olarak belirir (Alp, 2009:29).

Her görsel tasarım soyut kavramları biçimlendirmek ve bu biçimlere anlam yüklemek, “hayatı anlamlandırma” çabasından başka bir şey değildir aslında. Bu soyut kavramlar bilinçaltının derinliklerinden bilince çıkar, görünür ve somut simgeler haline dönüşür (Bilgili, 2014:9).

Dolayısıyla düşünce boyutlu ve daha çok da duygu karakterli anlatım ihtiyacı karşısında “somutlama” devreye girer ve böylece görüntü merkezli sanat ürünleri, işaretler, simgeler veya semboller meydana gelmiş olur.

### 1.6.1.6.(16). Stilizasyon-Üsluplaştırma

Sözlükte basitçe “biçimleme” (Türkçe Sözlük, 2011:2161) olarak karşılık verilen stilizasyon, “doğal biçimlerin görünüş özelliklerini yitirmeden yalınlaştırılması ile motif oluşturmak” (Türkçe Sözlük, 2011:2345) demektir.

Daha net ifadesiyle stilizasyon, “bitki ve hayvanların doğadaki biçimlerinin şematikleştirilip yalınlaştırılarak betimlenmesidir. Bu betimlemede belirli bir oranda deformasyona da rastlanır. Yarattığı betinin ayrıntılarda olmasa bile ana özelliklerde tanınabilir olmasını amaçlar (Sözen ve Tanyeli, 1992:247).

Kelimenin etimolojik yönüne temas etme bakımından stilize sözcüğü için “Karakteri bozulmadan basitleştirilerek, tezyini ve şematik hale sokulmuş biçim” (Turani, 1980:119) tanımlaması yapılmıştır. “Tanımlardan da anlaşıldığı gibi stilizasyon herhangi bir obje, nesne, ya da varlığın ana karakterini bozmadan yapılan bir sadeleştirme işlemidir” (Alp, 1998:22).

Türk kültür tarihi açısından konuya bakıldığında ortaya çıkan sanat eserlerini veya süsleme unsurlarını ister istemez “İslam dinini” dikkate alarak açıklama, yorumlama gereği vardır. Çünkü “İslam dini resim ve heykele hoş bakmadığı için Türk sanatkarları doğadan aldıkları [...] motifleri aşırı derecede soyutlayarak stilize etmişler, başka bir deyişle üsluplaştırmışlardır” (Anonim, 2012a:3).

Bunun bir örneği olarak “rumi motifler” anılabilir. “Rumi, hayvani şekillerin bezeme mahiyetinde üsluplaştırılmasından meydana gelmiş, Türk süsleme sanatının en klasik unsurlarından biridir” (Yavuz, 2008:41). Bu sebeple “kaynağı ne olursa olsun, rumî motifin bitkileri andıran kıvrımlı çizgileri ile aşırı derecede üsluplaştırılmış hayvan figürleri arasında çarpıcı bir benzerlik olduğu açıktır” (Yılmaz ve Boydaş, 2002:204).

Bu üslûplaştırma “söz konusu betileri tanınamayacak derecede değişime uğratarak, soyutlaştırmaya dek varmıştır” (Sözen ve Tanyeli, 1986: 205).

#### 1.6.1.6.(17). İşaret-İm

İşaret “Anlam yükletilen şey, anlamlı iz, im. El, yüz hareketleriyle gösterme. İnsanlar arasında anlaşmayı görüşmeyi sağlayan bütün semboller” (Türkçe Sözlük, 2011:1222) olarak açıklanır.

İşaret gösterendir ve duysal olarak algılanabilir olmak durumundadır. Gösteren olduğu için mutlak olarak bir anlamla, objeyle, ya da fenomenle yüklü olmak durumundadır (Alp, 1998:15). Bir işaret, yüklendiği işlevle doğrudan ilgilidir. Yazılı ya da görsel bir dilin parçası olabilir; önümüzdeki yola ilişkin görsel bir uyarı dağarcığına aittir ya da bir şirketin piyasaya çıkardığı ürünle ilgili çarpıcı bir yorumdur (Wilkinson, 2014:6).

İşaretler kendilerinin ötesinde başka bir şeyi gösterirler. Mesela herhangi bir trafik işareti taşıt ve yayaların belirli yer ve zamanlarda nasıl hareket etmeleri gerektiğini gösterir (Tillich, 1968: 136). Yani işaretler bize hemen o an ile ilişkili basit mesajlar verir (Wilkinson, 2014:6). Bu mesajlar kalıp “işaret”lerle sağlanır. Ancak gündelik hayatta insanı ilgilendiren tarafı kalıbın kendisi değil “anlatmaya, dikkat çekmeye, uarmaya” çalıştığı husustur.

#### 1.6.1.6.(18). Biçim-Form

“Şekil, eşkal, suret, cisim, tavır, görünüş. Bir nesnenin dış çizgileri bakımından niteliği, dıştan görünüşü. Sanat ve edebiyat eserlerinde dış görünüş. Bir sanat eserinin dış yapısını oluşturan anlatım öğelerinin tümü” (Türkçe Sözlük, 2011:331). Görsel sanatlarda, şekil, renk, çizgi ve açık-koyudan oluşmuş bir yüzey (Işingör, Eti ve Aslıer, 1986:14). “Manzum edebiyat eserlerinde hacim, mısra düzeni, vezin, kafiye, kelime örgüsü gibi hususlar şekille ilgilidir” (Erşahin 2011:305).

Bir nesnenin görme ya da dokunma duyularıyla algılanabilmelerini sağlayan kendine özgü gerçekliğidir. Her biçimin kendine özgünlüğü vardır. Bir kürenin yuvarlaklığı ve küpün de köşeleri gibi... Biçim çizginin hareketinden doğar, iki boyutludur uzunluğu ve genişliği vardır, derinliği yoktur, kapalıdır. Biçim nesnelerin sınırını niteler (Anonim, 2007a:4).

Nokta ve çizginin temel yönelimleriyle oluşan biçimler çoğu kez bir unsura sahip oldukları gibi bazen birçok unsuru da barındırırlar. Biçimler yalın, karmaşık, doğal, geometrik olabildikleri gibi, soyut, anlaşılmaz da olabilirler. Plastik sanatlarda biçim çizgiyle kurulduğu gibi, renk planlarıyla da kurulabilir. [...] İlk doğal biçimler doğada var olan geometrik biçimlerdir. Bunlar kare, daire ve üçgen biçimleridir. Doğada biçimler benzer ve süreklidir. Eğer doğadaki biçimler benzer ve sürekli olmasaydı, kavramları gruplayıp temel sınıflamalara gidilemeyeceği gibi, evrende biçimsel anlamda sürekli değişiklik ve yenilik olsaydı, ne algı, ne kavram, ne de bilgi olabilirdi (Alp, 1998:11-12).

20. yy çağdaş filozofu Langer'e göre form, karşılıklı olarak etkide bulunan etmenlerin ilişkilerinin sonucu olan bir bütün, bir bütünü oluşturduğu biçim, bir yapı demektir (Cassirer ve Langer, 1977:152). Bu yönüyle form görsel sanatlarda çoğunlukla

biçim ile özdeş tutulmuş, görsel olan (visual) ile algılanan bir olgu olarak nitelenmektedir (Alp, 1998:10).

Birçok çizginin bir arada bulunuşu, tek bir çizgi içindeki dönüş ve kıvrımlar ile değişik tonların oluşturduğu yüzeyler bir tasarımda biçimi oluşturan unsurlardır (Becer, 1997:62). Her varoluşun-sentezin dış görünüşü onun şeklini, formunu oluşturur. Yani genel görünüş formdur. Herhangi bir cismin, varlığın bir anlık pozisyonu ise o formun o anlık biçimidir (Atalayer, 1994:162).

Bir mesajı yani anlatımı barındıran sembollerde mutlaka form–biçim unsuru vardır. Dolayısıyla denebilir ki “sembol nereden çıkıp, neyi anlatırsa anlatsın, insandaki düzen kurma, ritm arama yetisinden doğan biçime yönelir” (Alp, 1998:29).

Kısaca söylemek gerekirse;

Biçim, bir nesnenin görme ya da dokunma duyuları ile algılanmasını sağlayan kendine özgü gerçekliğidir. Çizgi uçlarının birleşmesiyle oluşan simetrik ve asimetrik tasarımlardır. Biçim, tek başına bir kompozisyon olabileceği gibi bir parçası da olabilir. En tanınan biçimler kare, üçgen, daire ve dikdörtgen gibi grafik ifadeleridir (Pilici, 2008:8).

#### 1.6.1.6.(19). Nokta

“Çok küçük boyutlarda işaret, benek. Hiçbir boyutu olmayan işaret” (Türkçe Sözlük, 2011:1777-1778) anlamı verilen nokta, sanat olarak biçimi oluşturan ilk öğedir. Tek başına ele alındığında belirsizlik uyandırırken yan yana ve üst üste gelmesiyle yüzey etkileri değişir (Alp, 1998:9). Nokta geleneksel geometriye göre iki doğrunun kesişmesinden meydana gelir. Resim dilinde ise grafiksel noktadan söz edilir. Bu çoğu kez bir ölçü, ya da başlangıç anı olarak iş görür (Işingör, Eti ve Aslier, 1986:9).

Bulunduğu ortama göre, küçük ve merkezi nitelik gösteren dairesel leke veya benektir. Tüm boyutsal gelişmeler nokta ile başlar nokta ile biter (Pilici, 2008:7).

Nokta tasarım oluşturmada birinci derecede önemli eleman olup diğerlerine başlangıç sağlar (Anonim, 2007b:3). Nokta, boyutsuz tasarım elemanıdır. Objektif tanımla ile yer belirleyici bir işarettir. Nokta açık, koyu, büyük, küçük, dağınık, planlı, yan yana gelerek çizgi, eşit aralıklarla kullanılan noktalar yüzey oluşturabilecek etkinlikte kullanılabilir (Anonim, 2007b:4).

#### 1.6.1.6.(20). Çizgi

Çizgi, “çizilerek veya çeşitli yollarla oluşmuş iz, çizi, hat, tahril. [...] Bir noktanın yürütülmesiyle oluşan biçim”dir (Türkçe Sözlük, 2011:553).

Biçimi oluşturan ikinci temel unsur olan çizgi, bir noktanın birbirini izleyen hareketleriyle meydana gelen geometrik bir öğedir (Gürer, 1992:36) ve “bir anlamda ilk temel sembol ögesi konumundadır” (Alp, 1998:10).

Benzer bir değerlendirmede şu ifadelerle yer verilmiştir:

Noktaların birbiriyle birleşmesinden doğan çizgi, her türlü etki ve çeşitli yanılmalara yaratılmasına olanak sağlar. Eşit kalınlıkta düz çizgilerden oluşan bir kompozisyon monoton bir yüzey oluşturur. Düz bir çizgi tekdüzelik duygusu verirken, eğri çizgiler hacim çağrışımı yapar, akıcılık etkisi uyandırır. Kırılan çizgiler kuşku ve heyecanı tanımlar (Sobacı, 2001:39).



Çizgiler karakterlerine ve konumlarına bağlı olarak bazı bildirimler de iletirler. Yatay çizgi: Durgunluk, Düşey çizgi: Saygınlık, Diyagonal çizgi: Canlılık, Kıvrımlı çizgi: Zarafet vb. gibi (Becer, 1997:57).

#### 1.6.1.6.(21). Harf-Alfabe-Yazı

“Bugün, yeryüzünde insanoğlunun yaptığı bütün büyük keşifler, bir ihtiyaçtan doğmuştur. Yazı, bu keşiflerin içerisinde en önemlisidir, diyebiliriz” (Özbay, 2005:68). Yazı en büyük keşiflerden biri olmasının yanında aynı zamanda insanlık tarihinde ilk üretilen sembol dizgesidir. Çünkü herhangi bir “varlık”ın var olduğunu ya tahlil-tespit yoluyla ya da onun varlığını işaret eden yazıyla ispat edebiliriz. İnsan idrakinin sınırları içinde tahlili-tespiti yapılamayan veya yazılı kaydı olmayan bir varlık “yok” hükmünde düşünülür. Dil denilen olgu “yazı” işaretleriyle-sembolleriyle vücut bulmuştur.

“Dil, [...] yalnız çok manalığı kabul eden bir sistem değil, aynı zamanda, bir ölçüde onu tesirli olarak kullanan bir sembolizm şeklidir (Atasağun, 1997:371). Dili sembol olma özelliğine taşıyan husus ise “yazma” eylemine imkân sağlayan harfler ve harflerin oluşturduğu alfabedir.

Terim olarak “yazı: düşüncenin belli işaretlerle tespit edilmesi, yazma işi; alfabe; harfleri yazma biçimi (Türkçe Sözlük, 2011:2559) olarak tarif edilirken harf kavramının terim anlamı karşılığı olarak “dildeki bir sesi gösteren ve alfabeyi oluşturan işaretlerden her biri, kod” verilmiştir (Türkçe Sözlük, 2011:1049). “Bir dilin seslerini gösteren, belirli bir sıraya göre dizilmiş belli sayıda harfin bütünü, abece” sine de alfabe denir (Türkçe Sözlük, 2011:91).

Eski Mısır, Yakınoğu ve Hint uygarlıklarında, daha sonraları Yahudi, Hıristiyan, İslam kültürlerinde rastlanan ve Yunan filozofları arasında da kimi zaman kabul gören hurûf bilgisi, gizli anlamlar içerdiği varsayılan harflerin ve sayıların insanı ve doğayı etkilediğine dayanan bir inançtır. Gerek cahiliye devrinin geleceği öğrenmeye yönelik bazı uygulamalarının, gerekse ilkçağ tabiat felsefesinin gnostik düşüncelerce mistik ve teosofik açıdan yorumlanmasının etkisiyle hurûf bilgisi, İslâm kültüründe ilmü'l-hurûf adıyla yer almıştır (Bozhüyük 1998: 397-400).

#### 1.6.1.6.(22). Rakam/Sayı/Numara

Sembolik dilin “en önemli kısmını da sayılar oluşturdu. Yani sayılar asıl işlevlerinin dışında zamanla sembolik anlamlar da kazandı” (Erşahin, 2011:9).

“Sayılar insanlığın iletişiminde yerel farklılıklar hariç daha çok ortak işaretlerle ve rakamlara dayalı ifade sistemiyle bilinir” (Hazar ve Şengönül, 2012:142).

Bir tanıma göre “rakamlar bir numaralama sisteminde sayıları yazmaya yarayan sembollerdir” (Gardin ve Olorenshaw, 2014:506)

Rakamın anlamı “sayıları göstermek için kullanılan işaretlerden her biri: 0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, I, II, III ... Bu işaretlerle yazılmış sayı. Nicelik, miktar” (Türkçe Sözlük, 2011:1962) olarak verilmiştir ki bunları, sayıları yazmak için kullanılan simgeler olarak da düşünebiliriz. Numara ise “Bir şeyin bir dizi içindeki yerini gösteren sayı, rakam. Ölçü” (Türkçe Sözlük, 2011:1781).

Bunlardan hangisi ifade edilirse edilsin, hepsinin de bir sembolü işaret ettiği ve sembole dayalı gösterimi olduğu muhakkaktır.

“Sayma yöntemi olarak ortaya çıkan sayılar güçlü bir sembolizm edindi. Niceliklerin ifade edilmesinin yanı sıra kendilerine özgü nitelikler kazandı, hatta kozmik güçlerle donandılar. Bu güçlerin incelenmesine Platon’un “bilginin en üst düzeyi” dediği nümeroloji adı verilir” (Wilkinson, 2014:294).

Çağlar boyu pek çok farklı kültür geçmişi açıklamak, geleceği önceden görmek için nümerolojiden yararlanmıştır. [...] Nümerolojinin çeşitli biçimleri günümüzde de kullanılmaya devam etmektedir. Sistem ne olursa olsun nümerolojinin temeli, 1'den 9'a her sayının kendine özgü bir sembolik anlamı olduğu ve bir kişinin ana özelliklerinin belirlenmesi, geçmişteki belirli bir olayın açıklanması ya da gelecek olayların önceden görülebilmesinde bunların yorumundan yararlanılabileceği düşüncesidir (Wilkinson, 2014:206).

Başka kültürlerde de karşılaşılabileceğimiz ve Türk kültür tarihinde de var olan “yıldıznamede 7 yıldız, 12 ay, 12 burç vardır. Yıldıznamelere göre 40 ile 4 iyi, uğurlu sayılardır” (Eyuboğlu, 1996:170).

#### 1.6.1.6.(23). Motif

Fransızca kökenli olan motif kelimesinin Türkçe karşılığı olarak “örge” teklif edilmiştir (Sözen ve Tanyeli, 1992: 166).

Motif sözlüklerde “yan yana gelerek bir bezeme işini oluşturan ve kendi başlarına birer birlik olan öğelerden her biri” (Türkçe Sözlük, 2011:1698) olarak tarif edilmiş ve halılarda, dantellerde kullanılan motiflere işaret edilmiştir.

“Süslemelerde tekrarlanan biçim-öge” (Yavuz, 2008:4); “genel olarak güzel sanatların her kolunda kompozisyonun esasını teşkil eden öge; tezyinata süs teşkil eden ayrı ayrı biçimlere verilen isim (Turani, 1980:93); “yan yana gelerek bir bezeme oluşturan ve kendi başına birer birlik olan öğelerden her biri” (Yılmaz, 2010:125); bir figürün esasını teşkil eden şekil ve unsurlar” (Özbağı, 1989: 27) olarak tanımlanan motifin, toplumsal anlatım işlevine değinen Canay (2011:103), motifi “insanın içinde hissedip de tam olarak tanımlayamadığı, dile getiremediği hislerin dışarıya yansımaları” olarak değerlendirmiş ve bir yerde motiflerin mesaj iletme işlevine temas etmiştir.

“Motif salt örnek ve süsleme değildir. Motif aynı zamanda bir tanıma tanıma işareti ve sembolüdür” (Anonim, 2011a:1). “Motifler bir iletişim gereksinimi olarak sembollerden türemiş ve karşılıklı anlaşılma amacına dönüktürler. Kapsamlarında gizemli mitler bulundurlar ve büyüler dünyasının ürünleridirler. Bu nedenle bunların kullanımı salt süslenme amacına dönük olmayıp, aynı zamanda esrarengiz güçler içerdiklerinden estetikten çok psikolojik anlam baskındır” (Anonim, 2011a:3). Dolayısıyla da “bilimsel motif araştırması salt halı, kilim sınırlarını aşarak gelişir ve bir kültür tarihi biçimine dönüşür” (Anonim, 2011a:1).

Motif denildiğinde akla çoğunlukla el sanatları, süsleme sanatları gelmektedir. Yapılan tanımlama ve açıklamaların çoğu da bu yönde oluşturulmuştur. Fakat motif kavramının halk kültürüne bakan, sanat tarihini de ilgilendiren ve dolayısıyla da “sembol” kavramını da ilgilendiren boyutları vardır. Çünkü “motifin arkasındaki mana semboldür” (Sazak, 2014:90 ). Diğer bir ifadeyle “motif mitlerin görünen sureti, sembol ise mitlerin motifler aracılığıyla rumuz haline dönüşmüş anlamlarıdır. Örneğin, Türk destanlarında sık sık tekrarlanan “hayat ağacı” bir motiftir, ifade ettiği anlam ise sembolize ettiği manadır” (Sazak, 2014:90-91 ). Bu yönüyle sembol “anlam”, motif ise “biçim” bağlamlıdır.

Osmanlılarda “nakış” adı verilen (Doğanay, 2012:79) motif, süslemenin ana unsurlarından biridir. “Motifler kültür ve sanat alanında çoğu kez toplulukların gelenek görenek, zevk, anlayış ve inançlarının bir ifadesidir” (Akar ve Keskiner, 1989:2).

İster genel olarak tüm sanat düzleminde ele alınsın, ister süsleme sanatlarının bir unsuru olsun, motifler, bir yüzey düzenlemesinde en temel unsurlardır. Form ve kompozisyon motiflerden oluşur. Motif aynı zamanda konu ile bağıntılıdır. Motif direkt olarak görsel olanla ifade edilir. Bu yönüyle motiflerin sınıflamasında görsel etkiler önem taşır. Örneğin bir motif ağaç ise konu bitkiselidir. Ancak anlam sembolik olabilir. Bu yönüyle motif görüleni anlatırken sembol ise anlama yönelik olmaktadır. Dolayısı ile motif-konu birlikteliği çoğu zaman koşut gittiği gibi bir yüzeyde konu, motiflerin sıralanışı, yoğunluğu ve birlikteliği ile belirir (Alp, 1998:19).

Motifler, çoğu kez toplulukların gelenek ve göreneklerini yansıtan, onların zevk, görüş ve inançlarının ifadesi olarak, bu kavramlar içinde gelişip, üsluplaşmış, o milletlerin sanat simgesi ve temsilcisi olmuştur (Yavuz, 2008:1). Motifler; toplumun acısını, hayat tarzını, zevklerini gözler önüne serer, gün ışığına çıkarır ve buna bağlı olarak gelişir ve zenginleşir (Nas, 2012:1629). Sembolik motifler plastik yönleriyle olduğu kadar, yapıldıkları toplumun yaşam biçimini ortaya koymaları yönüyle de büyük önem taşırlar (Alp, 1998:2).

Motiflerin kullanıldığı sanat alanları farklı olsa da, taş, ahşap oymacılığı, seramik, dokuma gibi taşıdıkları anlamlar çoğu zaman aynıdır (Canay, 2011:103). Bu “aynı” olma hali, “Anadolu motifleri” diye adlandırılmıştır: 1. Elibelinde Motifleri 2. Koçboynuzu Motifleri 3. Bereket Motifleri 4. Saçbağı Motifi 5. Küpe Motifi 6. Bukağı Motifi 7. Sandık Motifi 8. Aşk-Birleşim, Ying-Yang Motifleri 9. Yıldız Motifleri 10. Suyolu Motifi 11. Pıtrak Motifi 12. El parmak Tarak Motifleri 13. Muska Nazarlık Motifleri 14. Göz Motifleri 15. Haç Motifleri 16. Çengel Motifleri, 17. Yılan Motifleri, 18. Ejder Motifleri, 19. Akrep Motifleri, 20. Kurt Motifleri, 21. Hayat Ağacı Motifi, 22. İm Motifi, 23. Kuş Motifleri (Anonim, 2011a:3-46).

Bunların dışında iğne oyları, kanaviçeler, danteller ve örgü işleri yönüyle oluşmuş motifler de vardır. Bu motifler Nas’ın değerlendirmeleri ile şöylece sıralanabilir (2012:1622-1629):

Filize-sümbüllü, kıllı kurt, mezar taşı, hanım çantası, yılanlı bağ, mektepli, nar tanesi, paralı, altın diş, karpuz çekirdeği, gül küpe, yürek, sıçan dişi, üzümlü, asker şapkası, pudralı kız, gelin kakülü, bağ basması, mektup götüren kuş motifi, yılanlı bahçe, güldeste, bir avuç altın, gerdanlık, asma köprü, kuşlu bahçe, pıtrak pıtrak, üzerlik, koç boynuzu, kedi izi, altın küpe, tavuk ayağı.

#### 1.6.1.6.(24). Desen

Desen “tahta, çini, kumaş, kâğıt vb. yüzeylerin üzerinde varlıkları, nesnelere belirli çizgilerle gösterme, tasvir etme” (Türkçe Sözlük, 2011:641) şeklinde tanımlanır ve desen bu yönüyle bir “tasarlama” işidir. Bu “tasarlama” diğer tüm sembolik kavramların görünür alana çıkmadan önceki düşünce evresindeki durumu için de söz konusudur. Buna göre “tasarlama” işi de diyebileceğimiz “tasarım” sözcüğünü “zihinde canlandırılan biçim, tasavvur; bir sanat eserinin, yapının veya teknik ürünün ilk taslağı, tasar çizim, dizayn; daha önce algılanmış olan bir nesne veya olayın bilinçte sonradan ortaya çıkan kopyası”dır (Türkçe Sözlük, 2014:2274).

Çoğu desen evrensel bir semboldür. Metal paralardan yapılara herhangi bir yerde rastlanabilecek desenler çoğunlukla dış olgulardan ziyade insanın iç dünyasını simgeler. Sözelimi yantra ve mandalalar iç huzur arayışını temsil eder. Ortaçağ'da labirentler, üzerindeki aşılması gereken engeller ve yapılması gereken ahlâki seçimlerle Tanrı'ya giden doğru yolu arayışı simgelerdi (Wilkinson, 2014:290).

Türk halk kültürü içinde iğne oylarının da mesaj iletme işlevine değinen Buğdaycı, “desen” kavramına da değinerek şu değerlendirmede bulunmuştur: “Gelinler, kayınvalideler özellikle yemenilerinin kenarlarını süsledikleri iğne oylarıyla, tüm yaşanmışlıkları ve de yaşamak istediklerini renk ve desenleri kullanarak aktarmaya çalışmış”tır (Buğdaycı, 2013:54).

Resim, yazı, video ya da ses kaydının bir düşünme biçiminin kaydı olduğundan söz eden Yıldız (2016:161) konuyla ilgili olarak “öyleyse desen çizimi de bir şekilde bu kayıtlardan biridir. Herhangi bir şeyin çiziminin yapılması, o şey üzerine düşündürmektir. Nitekim desenin de yazının olduğu gibi bir dili ve bir grameri vardır” demiştir. Bu bakımdan her desen aynı zamanda sembolik bir okumadır.

#### 1.6.1.6.(25). Figür

Terim olarak “resim ve heykel sanatlarında varlıkların biçimi” (Türkçe Sözlük, 2011:873) şeklinde tarif edilen figür “resim ve heykelde insan ve hayvan görüntüsü” (Yavuz, 2008:4) olarak tanımlanmıştır.

Denebilir ki figür, resim ve heykelde insan ve hayvan şekillerine verilen addır. Bir tablodaki figürlerden söz edildiğinde, o tablodaki insan ve hayvan resimleri kastedilir. Yani figür genel olarak insan ya da hayvanın bütün vücudunu gösteren resim gibi düşünülebilir.

Kısaca figür, canlı varlıkların biçimsel görünümünün çizimidir.

Sembollerde de canlı varlıkların figüratif görüntülerinin üsluplaştırıldığı görülmektedir. Dolayısıyla sembollerin anlaşılmasında “hayvan figürü, kuş figürü, insan figürü” tamlamalarıyla ifade edilen “figür”ün, tanımlanması bu bakımdan önemlidir.

#### 1.6.1.6.(26). İkon

Terim olarak Türkçe Sözlük'te (2011:1168) “bilgisayarda kullanılacak herhangi bir programı simgeleyen küçük resim” olarak tanımlanmıştır. Başka bir tanımda “ikon bir kültür ya da bir hareketin temsili sembolü olarak görülen bir kişi ya da şey; hayranlık ya da saygıya değer görülen bir kişi ya da kurumdur. Daha genel anlamıyla ikon; önemli fikirleri temsil eden bir kısa yol gibi kabul edilen, örnek” (Ata, 2012:4) olarak tanımlanır.

İkon kelimesi Yunancada “eikon” şeklinde yazılır ve resim anlamına gelmektedir. Genel olarak Ortodoks-Hıristiyanların Kilise süslemelerinde kullandıkları resimleme yöntemine ikon (Bizans ve Rus dilinde ‘eikona’ olarak geçer ve buradan Türkçeye ikona olarak geçmiştir) denildiği gibi, aynı kelime modern zamanlardaki özel resimleme yöntemleri için de kullanılır (Pilici, 2008:149).

“Kendisine karşı eleştirisiz bir saygı ve bağlılık duyulan nesne” (Adaklı, 2001:242) anlamına gelen ve Hıristiyanlık kültüründe dinsel ideolojinin taşıyıcısı olan ikonlar, günümüzün laik, pragmatik kültüründe kapitalist ideolojinin popüler ikonlarına evrilmişlerdir (Adaklı, 2001:242).

“Küreselleşme” rüzgârlarının esmeye başladığı 80’li yıllar popüler ikon patlamasıyla da karakterize olmuştur. Medya endüstrisinin giderek devleştiği bu dönemde hemen her gün yeni bir ikon piyasaya sürülmekte, hızla tüketilmekte ve yerine yenileri konulmaktadır. Bu piyasada müzik endüstrisinin olduğu kadar fast food zincirlerinin, sinemanın, siyasetin ve ekonominin de pop ikonları yerlerini almaktadır. [...] Sistem ikonlara belki de hiçbir zaman olmadığı ölçüde ihtiyaç duymaktadır (Adaklı, 2001:242).

İkonlar bugün de inanan ve inandığı ikonu takıyan, üzerinde bulunduranlara kişilik kazandırmamaktadır. Sadece, toplumsal yaşamda yüklendikleri işlevler ve toplumsal konumları açısından kişilere, bunlara denk düşen imajlar kazandırmaktadır. Bu imajlar, kişilerin kendilerine bakışlarını biçimlendirmektedir. Böylece, dinsel ikonoloji nasıl Azizlerin kendi bireysel kişiliklerini değil, Azizlerin Kilisenin hayatında oynadıkları rolleri açık, basit ve herkesin anlayabileceği bir simgeleme ile Kilisenin müminler cemaatine ise, laik ikonoloji de çağdaş Kitle Toplumu insanlarına kendilerini özdeşleştirecekleri sinema yıldızlarını, TV dizilerindeki karakterleri, kendileriyle belirli bir marka malın tüketicisi olmakla özdeşleşebilen “ünlüleri” sunmakta; odalarına asmaları için bu insanlara “Play girl of the Month” denen güzel kadın resimleri ya da James Bond ve Süpermen posterleri dağıtmaktadır. Bunları, her biri toplumsal rollerine göre çeşitli anlamlar taşıyan ikonografik nesnelere olarak sunmaktadır (Oskay, 1982:187).

Günümüzde “ikonlar dünyasında yaşıyoruz da denebilir. Bu dönemde ikonlaşan semboller, tüketiciden çok üreticinin başarısı olarak durmaktadır. Bu başarı bir dayatmanın sonucudur” (Pilici, 2008:151) ve günümüzün büyük sermaye gruplarının daha fazla kazanma arzusuna bağlı olarak daha çok üretme ve bunun değişik reklam enstrümanlarıyla tanımını yaparak pazar alanını genişletme amacının sebeplerinden biri olarak ortaya çıkan semboller, markalar, ikonlar ağırlığını her geçen gün daha da hissettirmektedir.

#### 1.6.1.6.(27). Totem

Terim olarak totem “ilkel toplumlarda topluluğun ondan türediği sanılan ve kutsal sayılan hayvan, ağaç, rüzgâr vb. herhangi bir doğal nesne, ongun; bir insan topluluğunun ya da tek bir kişinin gizemsel ve büyüsel duygularla bağlı bulunduğu hayvan, bitki, doğasal olay ya da cansız bir nesne” olarak tanımlanmıştır (Türkçe Sözlük, 2011:2375-2376).

Kelimenin aslı Kuzey Amerika’daki Kızılderili dilinden gelmektedir. Bu dilde akrabalık ve aile işareti sayılmakla birlikte bireysel olarak kişilerin koruyucu ruhları anlamını da karşılamaktadır (Koca, 2004:7).

Felicien Challaye, totemi klanın bütün üyelerinin taşıdıkları ve bunların hepsini birleştiren ad olarak nitelendirmektedir (Challaye, 1998: 12). Fuat Köprülü ise: “Totem herhangi bir aşiret parçasının kendisinin atası saydığı ve ismini aldığı nebat veya hayvanın ma'bud tanınmasıyla belirlenmiş olur” (Köprülü, 2003: 38) demektedir.

Totem, “kural olarak yenebilen, zararsız ya da tehlikeli ve korkunç bir hayvan, ender olarak da bir bitki ya da (yağmur, su gibi) bir doğa varlığıdır” (Freud, 1998:3).

Totemin bütün klanla özel bir ilişkisi vardır. Totem her şeyden önce klanın atasıdır. İkincisi, klanın koruyucu ruhu ya da gözetenisidir, klan halkına güç zamanlarda yol gösterir, çocuklarını daima tanır ve korur. Bunun için, totemdaşlar totemlerini öldürmemek ya da ona zarar vermemek, onun etini yememek ya da ondan herhangi bir biçimde yararlanmamak konusunda kutsal bir borç altındadır. Bu yasağın herhangi bir biçimde çiğnenmesi otomatik olarak cezalandırılır (Freud, 1998:3).

Totemizmin niteliklerini, akrabalık ilişkileri içinde aramak gerekir. Bir klanda herkes birbirinin akrabasıdır. Akrabalık gerçek değil, saymaca bir kandaşlığa dayanır. Klanın bir başka niteliği de, her klanın taşıdığı adın o klanın sıkıca ilgili bulunduğu eşya, bitki ve hayvandan birisinin adı olmasıdır. Klan üyeleri ile bu eşya, bitki veya hayvan arasında bir akrabalık var sayılır. Bir klanı diğerinden ayıran o klanın totemidir. Klanın totemi üyelerden her birinin totemidir. Klan, büyük çapta bir aile sayılabilir (Taplamacıoğlu, 1983:79).

Çin yıllıklarına dayanarak Türklerin totemist oldukları görüşünü savunan kişiler, Türklerin keçeden resimler yapmalarını, onları sırikların uçlarına asmalarını ve saraylarda yanlarında bulduklarını dikkate alarak kurta değer verdiklerini ifade etmektedirler (İnan,1976: 7). Eski Türklerde totemciliğin olduğuna delillerinden biri olarak da ‘kurt’un ata tanınması, bu hayvana karşı saygı duyulması gösterilmektedir (Kafesoğlu, 1998:297).

Divitcioğlu da (2000:40), ongun ile totem kelimelerinin birbirleri ile eşdeğer olduğu görüşünden hareketle ongunu, “bir insan öbeğiyle belli bir hayvan ya da bitki arasında hissedilen fiziksel ve psikolojik yakınlık ilişkisidir” şeklinde tanımlamıştır.

#### 1.6.1.6.(28). Ongun

“Ongun”, “ongon”, “ungun” şekillerinde farklı kullanımları (Koca, 2004:5) bulunan terim, “İkel toplumlarda topluluğun kendisinden türediği sanılarak kutsal sayılan hayvan, ağaç, rüzgâr vb. doğal nesne veya olay, totem” (Türkçe Sözlük, 2011:1805) şeklinde tanımlanmıştır.

Kelimenin aslı Moğolca olsa bile, Türkçeye iyice yerleşmiş olacak ki, Avşarların Deler (Deliler) Oymağının kurduğu köyün adı “Ongoncular Köyü”dür. Çeşitli Türkmen ve Yörük oymaklarında kelimenin “Onmak” (şifa bulmak, deva bulmak), “Onmasın” (deva bulmasın, saadet yüzü görmesin) anlamlarında kullanılır (Kılıç, 2003:111).

Sencer Divitcioğlu (2000:40), ongun ile totem kelimelerinin birbirleri ile eşdeğer olduğu görüşünden hareketle ongunu, “bir insan öbeğiyle belli bir hayvan ya da bitki arasında hissedilen fiziksel ve psikolojik yakınlık ilişkisidir” şeklinde tanımlamıştır.

Yapılan çalışmalarla ongun inancının Türkler arasında atalar ruhuna ve ölülere saygı çerçevesinde gelişen bir kült olduğu inancı yaygınlık kazanmıştır (Koca, 2004:6).

Yirmi dört boylu “Oğuz İli”nin her dört boyu için bir “ongun”u, “töz”ü (totemi) vardı (Eröz, 1973:293). “Ongun olarak zikredilen avcı kuşlar başlıca şahin, kartal, tavşancıl, sungur, uc ve çakırdır” (Sümer, 1972:207) ve boylara göre bu ongunlar şöyle sıralanmıştır:

Kayı’nın ongunu şahin, Bayat’ın şahin, Alka-Evli’nin şahin, Kara-Evli’nin şahin, Yazır’ın kartal, Döger’in kartal, Dodurga’nın kartal, Yaparlı’nın kartal, Avşar’ın tavşancıl, Kızık’ın tavşancıl, Begdilli’nin tavşancıl, Karkın’ın tavşancıl, Bayındur’un sungur,

Beçene'nin sungur, Çavuldur'un sungur, Çebni'nin sungur, Salur'un uc, Eymür'ün uc, Alayuntlu'nun uc, Üregir'in uc, İğdir'in çakır, Bügdüz'ün çakır, Yıva'nın çakır, Kınık'ın çakırdır (Sümer, 1972:212-213).

#### 1.6.1.6.(29). Damga-Tamga

“Damgalar genel olarak bir anlam, ya da kavrama değinmekten çok, varlığı, gücü ve ayırt ediciliği belirtmeye yarayan görsel işaretlerdir” (Alp, 1998:16). Damgalar tarih öncesi dönemlerden günümüze dek, uygarlık, sanat ve tarih alanlarında devletlerin, toplulukların, soy ve ailelerin bir varlık göstergesi olarak kullanılmıştır (Alp, 1998:16).

Damga “Bir şeyin üzerine bir nişan, bir işaret basmaya yarayan araç. Bu araçla basılan nişan, işaret. Bir şeyin kime, hangi çağa ait olduğunu gösteren belirgin iz, işaret, nitelik” (Türkçe Sözlük, 2011:590) anlamına gelir.

“Eski Türklerde tamga, tamka ve damga şekillerinde yazılan kelime, ‘el ile yapılan motif’ anlamına geliyordu. Ayrıca şahıs imzası ve mührü olmasının yanı sıra bugün olduğu gibi (damga resmi, damga pulu) ‘vergi’ manasında da kullanılmıştır” (Halaçoğlu, 1993: 454).

“Takma” fiilinden türediği düşünülen (Bilgili, 2014:25) ve “tamga” olarak anılan damga, önceleri “sürü hayvanlarına vurulan işaret” (Roux, 2015:47) olarak kullanılmış ve ayırıştırıcı bir işlev görmüştür. Türkler, eskiden yazılı kültür ve dolayısıyla tarihi bir arşivleri olmadığı için, göç ettikleri coğrafyalardaki kayaların üzerine mantık ve düşünce sistemlerini, yaşayış tarzlarını, inançlarını, aile ve boy tamgalarını, kazımışlardır (Bilgili, 2014:21).

“Orhun’dan Anadolu’ya kadar uzanmış olan Türk damgaları Anadolu’daki çeşitli boy, soy, oymak, oba, aşiret, cemaat ve aileler arasında kullanılmış ve hala kullanılmaktadır” (Gülensoy, 1989:18). Önemi ve kullanım alanını anlatmaya çalıştığımız bu “tamgalar (damgalar) zamanla yerlerini mühürlere bırakmıştır” (Roux, 2015:136).

Konuyla ilgili olarak Kaşgarlı Mahmud’un ve Reşiduddin’in Oğuz boylarının kullandıkları damgaları eserlerinde yer verdikleri bilinmektedir (Halaçoğlu, 1993: 454). (Ek 4)

#### 1.6.1.6.(30). Mühür

Terim, “bir kimsenin, bir kuruluşun adının veya unvanının tersine kazılı bulunduğu, metal, lastik vb. (malzemedi) yapılmış araç, damga, kaşe. Bu araçla basılan ve imza yerine geçen ad (Türkçe Sözlük, 2011:1724) olarak tanımlanmıştır.

‘Yiğitlik, cesaret, güç, kuvvet, mertlik, bolluk ve bereket’ anlamları taşıyan mühürler, çeşitli hayvanların üzerinde, mezar taşlarında, ziynet eşyalarında, ambarlarda, kap kacakta, silahlarında ve vücutlarında yaptıkları dövmelerde kullanılmıştır” (Gülensoy, 1989:18).

Mühürler, mülkiyeti göstermek amacıyla kullanılan bir araç olup, kişiler tarafından belgelerin imzalanmasında, mal ve mülklerinin dokunulmazlığının sağlanmasında kullanılırlar (Özkan, 2011: 148).

Mühür; üzerine bir figürün; silahların veya bir devletin sembolik işaretinin, bir hükümdarın, bir topluluğun veya bir bireyin resminin oyularak kazındığı büyük bir kaşedir. Bu kaşe anlaşmaların üzerine, aidiyeti bildirilmek istenen nesnelere, mülkiyeti belirtmek

için tecavüz edilemez bir şekle dönüşün diye uygulanır. Buna göre mühür otantik bir aidiyet, gizem ve güç sembolüdür (Gardin ve Olorenshaw, 2014:442).

Mührün, mülkiyet göstergesi olduğu durumlara örnek olarak, herhangi bir seramik kap üzerine ya da bir malın ağzını bağlayan iplere tutturulmuş kil topak üzerine basılan mühür baskılarını gösterebiliriz (Dinçol ve Dinçol, 2002: 428).

Mührün; onama ya da tasdik etme fonksiyonundaki kullanımını günümüzdeki imzanın işlevine benzer. Bir güvenlik garantisi verecek şekildeki kullanımda; yazılı belge üzerine uygulanarak tasdiklemeden ziyade; ticareti yapılan bir paket ya da malın veya bir mekânın güvenliğini sağlama amacı söz konusudur. Bu kullanım, aslında bir bakıma, yazının icadından önce mühür kullanılmasının nedenlerini oluşturur (Güney, 2014:5).

Mühürlerin kullanımına yönelik bir başka anlam ise özellikle mühür-amuletler olarak adlandırılan türlerde karşımıza çıkar. Bu örneklerin sihirselle güçler kazandığı ve tıpkı bir muska gibi koruyucu olarak da kullanım gördüğü düşünülmektedir (Collon, 1990:18-19).

Amulet, onu kullanan için koruyucu sihirselle güçler sunduğu düşünülen herhangi bir materyalden yapılan nesnelere verilen isimdir. Amulet kelimesinin kökeni hakkında çeşitli görüşler vardır. Genel olarak, Arapçadaki “hamület” (yük veya taşınan şey anlamında) kelimesinden türediği düşünülür. Bu kelime Roma zamanında batıya geçmiş ve Latincedeki “amuletus” kelimesinin kökenini oluşturmuştur (Petrie, 1914:1).

Göktürkler döneminde “tamga olarak kullandıkları kozmolojik sembollerden bir tanesi de Pleiades yani Ülker takımıyıldızdır. [...] Zamanla bu simge başka anlamlar kazanmış ve Süleyman’ın mührü olarak Türk paralarının üzerinde varlığını sürdürmüştür” (Bilgili, 2014:35).

Söz konusu bu sembol, tamga – mühür geçişi adına önemli bir örnektir ve mührü Süleyman “Altınordu Devleti Toktamış Kağan’a ait paradaki Türk Tatar tamgası”nda da görülmektedir (Bilgili, 2014:35). (Ek 5)

### 1.6.1.6.(31). Tuğra

Aslı Oğuz lehçesindeki tuğrağ olan (Pilici, 2008: 61) tuğra “Osmanlı padişahlarının imza yerine kullandıkları, özel bir biçimi olan sembolleşmiş işaret”tir (Türkçe Sözlük, 2011:2384). (Ek 6, 7, 8)

Bu işaret “Ferman, berat gibi resmi belgelerle padişah tarafından bastırılan paraların üstünde bulunurdu. İlk olarak, Oğuz Han’ın yazılı nişanından çıktığı rivayet edilir. Büyük Selçuklularda, Anadolu Selçuklularında ve Osmanlılarda kullanıldı” (Erşahin, 2011:335).

Osmanlı İmparatorluğu’nda tuğrâ ve arma, devletin egemenliği yanında maddi ve manevi şahsiyetini sembolize eden, dünyada yaygınlık ve bilinirlik açısından eş benzeri olmayan işaretlerdir (Akay, 2012:6).

“Tuğra aynı zamanda sanatsal değer de kazanmıştır. Görselliğin ön plana çıktığı gözlenen tuğralar, hat sanatının birer örneği gibidir” (Koca, 2012:22). “Bir zamanlar hükümdarlığın alâmet-i farikası olan tuğralar, şimdilerde dekoratif unsur olarak değerlendiriliyor. Kimi zaman duvara asılı bir tabloda ve ince belli bir çay bardağında, kimi zaman da şık bir yüzüğün taşında karşımıza çıkıyor” (Güven, 2013:10).



### 1.6.1.6.(32). Arma

Ayırt edici özelliğe haiz alâmetlerden (Pakalın, 1983:80) olan arma, “bir devletin, bir hanedanın veya bir şehrin simgesi olarak kabul edilmiş resim, harf veya şekil, ongun” (Türkçe Sözlük, 2011:154) şeklinde tanımlanmıştır.

Avrupa şövalyelerinin savaş sırasında tanınmak için çeşitli şekil ve simgeleri kalkan ve diğer silahlarına işlemeleriyle, Latince de kalkan, silah, zırh, ordu anlamına gelen armorum kelimesi Ortaçağ’da bu tür alâmetlerin ortak adı haline gelmiştir. Bu işaretler zamanla armaları kullanan ailelerin asaletlerinin belirtisi olarak kullanılarak yaygınlaşmıştır. Bazen tek şekil bazen de birkaç şeklin birleşiminden oluşturulur, her şekil ve işaretin belirli anlamı, işaretlerin toplamının ise farklı bir anlamı olurdu (Akay, 2012:7)

Armacılık en karmaşık ve zengin anlamlı sembol sistemlerindedir ve işin içinde olanlarca sembolik dili belirgin ve kuşkuyla yer bırakmayacak ölçüde açıktır (Wilkinson, 2014:279). Armanın ana unsuru çeşitli renk, şekil ve amblemlerle bezeli kalkandır (Wilkinson, 2014:318). “Kalkan çeşitli şekillerle bölünebilir. Bunlar çoğunlukla sembolik renklendir. Siyah, ihtiyat, keder; beyaz/gümüş masumiyet, barış; mavi sadakat; kırmızı metanet; yeşil sevgi, umut, sevinç; altın/sarı inanç, şan; mor, kraliyet, adalet gibi” (Wilkinson, 2014:318).

Türk kültür hayatında da arma denildiğinde akla ilk olarak Osmanlı arması gelmektedir. (Ek 9, 10)

### 1.6.1.6.(33). Amblem

“Kurumların evrensel boyutta bir tanınırlığının oluşabilmesi için anlaşılır, akılda kalıcı ve süreklilik sunan göstergelere gereksinim duyulmaktadır” (Bayraktaroğlu, 2010:5). Bu bağlamda karşımıza amblem ve logolar çıkmaktadır.

Amblem için “belirtke” (Türkçe Sözlük, 2011:113) karşılığı verilmiştir. Belirtke için de “soyut bir şeyin, bir kavramın sembolü olan varlık veya eşya” (2011:303) denilmiştir.

“Amblem, bir kurumun, bir ürünün ya da bir hizmetin yapısını ve niteliklerini tanımlamak üzere tasarlanan görsel simge (Bektaş, 1997:81) olarak bilinir.

Diğer bir ifadeyle amblemler “kurumların, işletmelerin ya da markaların zaman içinde geliştirip sahip oldukları manevi öneme kimlik kazandırmak, onu tanıtmak [...] amacıyla tasarlanan simgeler”dir (Okur, 2014:114).

Amblem “sözcük özelliği göstermeyen; soyut ya da nesnel görüntülerle ya da harflerle oluşturulan simgeler”dir. (Anonim, 2011b:4).

Amblem tasarımında aranılan özellikleri özgünlük, sadelik, endüstriyel ve ekonomiklik, estetik olmak üzere dört ana başlık altında toplamak mümkündür (Tepecik, 2002:63-65).

### 1.6.1.6.(34). Logo

Latince “bilim” anlamına gelen (Pilici, 2008:95) logo için Türkçe Sözlük’te (2011:1591) “ilmek” karşılığı verilmiş, “ilmek” ise “bir kurum veya kuruluşun kendine seçtiği, bazı ticaret eşyası üzerine konulan, o eşyayı üreten veya satanı tanıtan resim, harf vb. özel işaret, logo” (Türkçe Sözlük, 2011:1183) olarak açıklanmıştır.

20. Yüzyıl’ın sonlarından itibaren logo “amblem” yerine sıklıkla kullanılır olmuştur.

“Bir kurum, ürün veya hizmeti tanıtmak amacıyla tipografik harflerden oluşturulan sözcüklerin marka veya amblem özelliği taşıyan simgelere dönüşmüş biçimleri” (Teker, 2003:113) olarak tanımlanır.

Sanayi toplumu sonrası [...] çağımızda tüketim toplumu (imaj toplumu) en önemli iletişim imgesinin logo olmasını sağlamıştır. Alt yapısını geçmiş sembolik anlatım birikiminden alan logo markaların taşıyıcısı olmuştur (Pilici, 2008:iv).

Görüldüğü gibi, “sembol, simge, imge” ve daha çok da “amblem” kavramlarıyla iç içe geçmiş bir anlam ve işlev mahiyetine sahip olan logolar;

Kurumları temsil eden, onların özelliklerini yansıtan anlam yüklü ve özel tasarlanmış semboller ya da biçimlerdir. Logolar soyut olan şeylere görsel olarak iletişim kurabilmeye imkân verir. Onlar; bir tavrı, bir düşünceyi temsil ederler, bir kavram ya da genel bir düşüncenin yerini alırlar ve bir ürünün markasının, kimliğinin gelişmesinde, ürünün tanınmasında önemli rol oynar (Akıncı, 1998:105).

#### 1.6.1.6.(35). Piktogram

“İnsanoğlu ilk önce piktogramlardan, yani resim yazılardan yararlanmışır” (Çağlar, 2012:23). Bu yönüyle çoğu yazılı dil, resimli yazılardan doğmuştur. (Ek 11)

Kökenleri yazının tarihine kadar inmesine karşın günümüzdeki faaliyet alanına 20. yüzyılda yaşanan gelişmelerle kavuştuğu söylenebilir.

Resimli yazının çizimden farkı, piktogram ya da piktograf olarak bilinen bir dizi standart sembol kullanımınıdır. Nesnelerin olduğu gibi temsili olan piktogramlar nesne ve fikirleri anlatan sözcüklerin resimsi olmaktan çok sembolik tasvirleri olan logogramlara (kelime ifade eden işaret) dönüşmüştür. Bunu heceleri temsil eden sembol sistemlerinden oluşan hece yazısı izlemiş, en sonunda da alfabeler gelmiştir (Wilkinson, 2014:300).

Piktogramın tanımı ve açıklamasıyla ilgili olarak şu bilgilere rastlanılmıştır: “Piktogram ya da piktograf bir eşyayı, bir objeyi, bir yeri, bir işleyişi, bir kavramı resmetme yoluyla temsil eden semboldür” (Bilgili, 2014:14). “Piktogram: resimler aracılığıyla yaratılan anlamlı işaret veya simge”dir (Piercy, 2013: 17) ve “piktogramlar kuşkusuz bireylerin toplum içindeki davranışlarını olumlu yönde etkileyen işaretlerdir. Tamamen insanın iletişim ihtiyacından doğmuş olan piktogramlar, tarih boyunca sürekli gelişerek günümüzdeki haline gelmiştir” (Pilici, 2008:80).

“Piktogramlar, farklı kültürlerinden gelen kullanıcıların çevresiyle iletişim kurmalarını sağlayan görsel imlerden biridir. Verilmek istenen mesajı yalın bir üslupta görselleştirerek ortak dile dönüştürebilme becerisine sahiptir. [...] Temel işlevi, temsil ettiği kavram ya da durumu konuşma dillerine bağımlı olmaksızın kullanıcıya aktarmaktır” (Güler, 2016:1521).

“Resimsel bir dil kullanılarak hazırlanan ve farklı diller arasındaki iletişim engelini ortadan kaldırmaya yönelik simgesel işaretler” (Anonim, 2007c:18) olan piktogramların “kökenleri yazının tarihine kadar inmesine karşın günümüzdeki faaliyet alanına 20. yüzyılda yaşanan gelişmelerle kavuştuğu söylenebilir” (Güler, 2016:1521). Ve günümüzde “piktogramların iletişim hızı yazılı iletişime göre son derece hızlıdır” ve dolayısıyla piktogramlar “uluslararası anlam ve bilgi yüklü işlevsel semboller”dir (Anonim, 2007c:18).

İnsanların algılama ve davranış biçimlerindeki ortak içgüdüsellik araştırıldığında birçok olay, durum, renk ve biçim karşısında aynı algılama ve davranış özelliklerini gösterdiği

gözlemlenebilmektedir. Bundan dolayı denebilir ki görsel iletişim kuramı insanların gelecekteki ortak dil ve kültüre sahip olma umutlarının bir arayışı olarak karşımıza çıkmaktadır. Günümüzde kullanılan her türlü işaret, piktogram ve semboller bu çabanın sonucu olarak ortaya çıkmıştır (Yazar, 2012:1305).

Ancak, bu işaret, piktogram ve semboller insanlar arasındaki kültür farklılıklarından dolayı kullanım alanlarına göre farklı anlamlara gelebilmekte ve iletişimin yetersizliğine ya da algılama eksikliği nedeniyle istenmeyen olumsuz durumların oluşmasına neden olabilmektedir (Yazar, 2012:1304).

İmge bağlantılı semboller olarak değerlendirilen piktogramlar “konu aldıkları nesneyi doğrudan temsil ederler (Telefon, kuru kafa, yürüyen insan figürü, zarf, vb.) (Anonim, 2007c:6).

“Mısır hiyeroglifleri, esasen bir alfabe formunda olsa da, semantik anlamı ifade etmek ve düşünceleri iletmek için piktogram kullanımına dayanır; bu da hiyeroglifleri simgeselin alanı içine yerleştirir (Piercy, 2013: 17).

Genel anlamda özellikle uluslararası birtakım organizasyonlarda iletişimi hızlandırma ihtiyacı belirgin bir biçimde kendini göstermiştir. Bu organizasyonlarda “en belirgin problem, dünya ülkelerinin çoğunu bir araya getirmenin kaçınılmaz olarak neden olduğu dil engelleri üzerinde yoğunlaşıyordu. [...] Bu soruna en yaratıcı çözüm herkesin anlayabileceği görsel bir dil geliştirmektir” (Piercy, 2013: 82).

“Olimpik spor müsabakalarını temsil eden piktogramlar, en az meşale ve halkalar kadar, oyunların sembolizminin bir parçasıdır. Bu piktogramlar, ilk olarak 1948 Londra Oyunları’nda görücüye çıktı ancak günümüzün olimpik piktogramlarının çoğunda Tokyo 1964’ün sahne arkasındaki grafik tasarımcılarının etkisi vardır” (Piercy, 2013: 82).

Konunun daha kolay anlamlandırılabilmesi için “bay ve bayan için tuvalet”, “telefon kullanmak yasak / telefon kullanma”, “sigara içmek yasak / sigara içme”, “tehlike anında gösterilen yönden dışarı çık / dışarı çıkabilirsin” işaretleri, “aşk, sevgi / seni seviyorum” anlamını karşılayan kalp çizimi örnek olarak verilebilir. (Ek 11)

#### 1.6.1.6.(36). İdeogram

“Kavram yazı” olarak bilinen ideogram ( Türkçe Sözlük, 2011:1152) “Sözleri veya düşünceleri sesleri gösteren harflerle değil çeşitli işaret veya simgelerle ifade eden yazı” (Türkçe Sözlük, 2011:1358) olarak tanımlanır.

Kavram bağlantılı semboller olarak değerlendirilen ideogramlar “konu aldıkları nesneyi algılanabilen kavramlarla ifade eder (Dalgacı çizgiler (su), sağa bakan ok)” (Anonim, 2007c:6).

Ortaçağ hanedanlık armaları da aslında ideografik bir sistemdir ve başlıca amacının sembolik kimlikler inşa etmenin bir yolu olarak insan karakterlerini hayvanlara aktarmak olması sebebiyle ilginçtir” (Piercy, 2013: 17).

“İdeogram” Doğu düşüncesi içinde çok önemli bir kavram. Örneğin Çince, Korece ya da Japonca ideogramlardan oluşan bir yazı sistemine sahiptir. [...] Bir düşüncenin, bir fikrin sembole dönüşmüş hali olan ideogramlar soyutlama içerir. Ancak gerçekte sembol ve simge kelimeleri ideogramı tam olarak karşılamıyor. İdeogram, Doğu algısında kavramsal bir şey değildir; gelenekler ve bilginin aktarımıyla doğrudan ilintilidir. Canlı bir organizmadır. [...] Aynı şekilde Türk geleneklerindeki ses ve beden kodları da iç içedir (Köklü, 2016:165).

“İdeogram, kökünü geçmişten alıp bugüne ulaşan geleneğin evren tasarımının görünür halidir. Hareket biçiminden, iletişim biçimine kadar belirleyici yapı taşlarını barındıran bu evrenin içinden incelenerek doğar. Bu çerçevede ideogram, geleneksel olanın yapısal belirleyiciliğinde gerçekleşir” (Köklü, 2016:165).

#### 1.6.1.6.(37). Fonogram

Konuşma seslerini simgeleyen işaretlere yani alfabede yer alan harflere fonogram denir (Anonim, 2007c:6).

Bunun dışında bir de fikir ve sanat üretiminde kullanılan “fonogram” vardır ki bu da Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu’nun m.1/B, f) bendinde şu şekilde tanımlanmıştır:

“Sinema eseri gibi görsel-işitsel eserler içindeki ses tespitleri hariç olmak üzere, bir icrada yer alan seslerin veya diğer seslerin veya ses temsillerinin tespit edildiği ses taşıyıcısı fizikî ortam”.

#### 1.6.1.6.(38). Hobo İşaretleri

Resmin bir yazılı anlatım gibi sembolleştirilerek kullanılmasıdır. “Hobo resimleri /işaretleri” olarak adlandırılır. Bu semboller resim yapma amacından ayrı olarak ama resimden yararlanarak ortaya çıkmış haberleşme, uyarı işaretleridir. (Ek 12)

“Hobo, gezici işçi anlamına gelir. Kelimenin kökenine dair farklı yorumlar vardır. Çiftlik işçisi anlamındaki ‘hoe-boy’ dan veya selamlama ifade eden ‘Ho, boy’ dan geldiği ya da bir vakitler gezici işçilerin toplandığı New York’taki Houston ve Bowery’nin kısaltması olduğu gibi çeşitli görüşler vardır (Wilkinson, 2014:303).

“Hobolar, diğer hoboları uyarmak, birbirlerine yön göstermek ya da bilgi vermek için sembollerden yararlanır” (Wilkinson, 2014:303), tebeşir veya kömür kullanarak bu kodları yazarlar.

Hobo işaret sembollerinden bazıları “ahırda uyunabilir, beyefendi, iyi su, bu yöne git, hemen tüy, bu yöne gitme, iş var, hastalık numarası yap, doktor, telefon, silahlı adam, köpek, polis, evde biri var, kendini savunmaya al, dilini tut, güvenli bölge, sahibi evde” gibi anlamlara gelmektedir.

Tam anlamıyla denilemese de Anadolu’da zaman zaman “köpek var, iş var, nakliye yapılır, kurbanlık hayvan bulunur” gibi yazılar veya basit çizimler Türk halk kültüründeki “hobo”nun benzer örnekleri gibi düşünülebilir.

#### 1.6.1.6.(39). Ekslibris

Semboller kimi zaman bir mensubiyet, bazen belgeleme veya kanıt kimi zaman da estetik ve sanatsal bir süs unsuruna dönüşebilmektedir. İşin bu noktasında karşımıza çıkan kavramlardan birisi de “ekslibris”tir. (Ek 13, 14)

Ekslibris, kitap sahibini tanıtan, onu yücelten bir sanat dalıdır. Kitapseverlerin kitaplarının iç kapağına yapıştırdıkları üzerinde isimlerinin ve değişik konularda resimlerin yer aldığı küçük boyutlu baskı resimlerdir. Sözcük olarak ...’nın kitaplığından, ...’nın kütüphanesine ait anlamına gelir.

Kitabın kartviziti ya da tapusudur. Kitap sahibini tanıtır, onu yüceltir ve kitabı ödünç alan kişiyi geri getirmesi konusunda uyarır. Ekslibris önemli bir iletişim aracıdır. Bir ihtiyaç grafiği olarak

doğmasına karşın, estetik kaygılarla yapılan özgün yapıtlardır (Pektaş, 2014:2).

“Ekslibris sözcüğü aslen Latince olan ‘Exlibris’, İngilizce olarak ‘Bookplate’ ve ekslibrisin ilk olarak yapıldığı Almanya’da ise, ‘Bibliothekzeichen’ olarak karşımıza çıkar. Ekslibris, yaygın olarak isim, ailevi sembol, nişan veya kitabın sahibini işaret eden bir kompozisyonudur” (Yaban, 2012:979) ve “ilk üretilen ekslibrisin etiket ya da arma belirteci olarak kullanıldığı” söylenebilir (Yaban, 2012:979).

Görsel iletişimi sanatla buluşturan, estetik kaygısı taşıyan ama aynı zamanda iletişim aracı olan ekslibris, görsel iletişimin gelişim sürecinde niteliksel farkını hissettirerek diğer görsel iletişim araçlarından farklı bir yerde durmaktadır. Temelleri yüzyıllar önce, tarih öncesi dönemde atılan ancak gerek işlevselliği gerekse sanatsal niteliği bakımından yeniden üretilen ekslibris, antikiteyi hatırlayan ve onun sunduğu yaşam biçimi, yönetim tarzı, eğitim, sanat vb. konulardaki anlayışını yeniden üreten Batı toplumunun bir ürünüdür (Yaban, 2012:982-983).

#### 1.6.1.6.(40). Dövme

“Bir beden modifikasyonu” (Ertan, 2013:190) olarak da değerlendirilen dövme için “Vücut derisi üzerine iğne vb. sivri bir araçla çizilmek ve içine renk veren maddeler konulmak yoluyla yapılan yazı veya resim” (Türkçe Sözlük, 2011:718) tanımı yapılmıştır. (Ek 15).

“Dövme, aidiyet, bireysel kimlik, direniş (özgürlük) ve toplumsal statüye ilişkin toplumsal gerçeklerin üretilmesine hizmet eden bir beden pratiğidir” (Ertan, 2013:199). “Statüye ve sınıfa ilişkin, sembolik bir işaret olarak da ele alınmaktadır” (Ertan, 2013:195-196).

“Bedenlere eski çizgilerle yeni anlamlar yükleyen dövme, kökeni tarihin derinliklerinde saklı, inanca dayanan bir sanat formudur” (Hazar, 2006:1). “Bir başka deyişle, yazısı kutsal kitap gibi vücutta olan sözsüz iletişim tekniğidir” (Hazar, 2006:1).

“Dövme, bedene uyumlu bir boya maddesinin [...] çıkmayacak biçimde derinin alt yüzeyine desenler halinde nakşediliş sanatıdır” (Hazar, 2006:1). Beden işaretleridir. Hatta dövme, bir amblem ve kimliktir (Hazar, 2006:1).

“Yazının ilk atası kabul edilen dövme, süsleme veya mesaj verme amacıyla, belirli kültürel figürlerin, bedene; derinin alt yüzeyine nakşedilmesidir” (Çağlayandereli ve Göker, 2016:2545).

“Bir beden modifikasyonu ve dolayısıyla sembolik bir ifade biçimi olarak dövme modern bireyin bireyselleşme, aidiyet, kimlik edinme öyküsünün deri üzerindeki izleridir” (Ertan, 2013:189). “Bireylerin kimliklerini güçlendiren, onları farklılaştıran ve benliklerini ifade etmelerine olanak tanıyan kültürel bir tüketim metnidir” (Ertan, 2013:194).

Dövme, tarihin eski dönemlerine dayanan ve tüm toplumlarda görülen kültürel bir objedir (Çağlayandereli ve Göker, 2016:2545). Dövme, Batı toplumlarında geçmiş dönemlerde, motorcular, mahkumlar gibi marjinal gruplar ya da ordu üyeleriyle sınırlıydı ve genel olarak bireyin bir alt kültür grubuna yönelik üyeliğinin bir işaretiydi (Negrin, 2008:20). Tarihi köklere dayalı olan “dövme Anadolu medeniyetinin de renkli bir unsuru olagelmıştır” (Çağlayandereli ve Göker, 2016:2545).

Dövmenin hem bireysel hem toplumsal hem de bir üretim ve tüketim malzemesi olmak bakımından birtakım işlevleri söz konusudur. Bu konuda şu değerlendirmeler

yapılabilir: “Dövme ‘damga’ olarak kimi zaman bir meslek grubunu, sosyal statüyü veya aşiret ve tarikat gibi kişinin bağlı bulunduğu topluluğu belirtmek amacıyla kullanılmıştır” (Çağlayandereli ve Göker, 2016:2545). “Zaman zaman soyluluğun, köleliğin, askerliğin, ergenliğin, ahlaksızlığın, erdemliliğin, bir kabileye aidiyetin ve kötülüklerden arınmanın ifadesi olmuştur” (Hazar, 2006:1). Ayrıca süs, moda, sanat aracıdır (Hazar, 2006:1).

“Kültürel tüketim ürünleri ve bunların beden üzerinden görünüşleri, okunmaya açık sembolik bir metin üretir. Bu noktadan hareketle, tüketilirken üretilen her kültürel metnin, karmaşık toplumsal ilişkiler yapısı içinde işaret ettiği ve ortaya çıkardığı bir anlamlar bütünü söz konusudur” (Ertan, 2013:189).

Dövme, toplumsal olarak mekânsal bir sınırlanmanın sembolik ifadesidir (Ertan, 2013:191).

Bugün çoğunlukla bir gruba bağlılıktan ziyade, bireysel farklılaşma, ifade ve kendini gerçekleştirme biçimi olarak kullanılmaya veya pratik edilmeye başlamıştır (Negrin, 2008:20).

#### 1.6.1.6.(41). Barkod ve Karekod

Barkod en kısa tanımıyla “çizgi im” (Türkçe Sözlük, 2011:256) olarak açıklanmıştır ki tanımlamada kullanılan “im” ifadesi çalışmamız içinde başvurduğumuz kavramlardan biri olarak “barkod”un “rakam-kod-çizgi” özellikleriyle sembol olma önemini ortaya çıkartmaktadır. Yani barkod “ürünlerin kimliği demektir” (15.05.2017, www.sembolbarkod.net). (Ek 16)

Günümüzün alıveriş merkezlerinde karşımıza çıkan barkodlar ticareti yapılan ürünlerin sembolik kodlarıdır. Söz konusu ürünün uygun görülen bir bölümüne iliştirilen veya yapıştırılan barkodlar genellikle beyaz zemin üzerinde dik çizgiler ve bu dik çizgilerin altında rakamlar şeklinde görülen özel bir sistemdir. Bu sistem alıveriş sırasında hem tüketiciye hem de satıcıya büyük kolaylıklar sağlamaktadır. Bu sayede müşteri adına sayısız ürünün kısa sürede kasadan geçmesi mümkün olabilmekte ve satıcı adına da ürünlerin satış ve mevcut durumlarıyla ilgili bilgiler kolaylıkla rapora dönüştürülebilmekte, böylece “en çok satılanlar veya satılmayanlar, stoktaki ürün miktarı, kârlılık durumu” vb. sonuçlar hemen öğrenilebilmekte, bu durum da ticaret sahibine bir öngörü oluşturmaktadır.

“Barkodun başlangıcına göre üretim ülkelerini de öğrenebiliriz. Örneğin: “50” sayısı ile başlayan tüm ürünler İngiltere (United Kingdom) ürünüdür. Türkiye’nin barkod başlangıç numarası ise 869’dur. Türk ürünlerini tüketmek isteyen herkes 869 numarası ile başlayan ürünleri alabilirler” (15.05.2017, www.sembolbarkod.net).

Barkodlarla büyük bir benzerlik gösteren sembolik işaretlerden biri de karekodlardır. (Ek 17)

Karekod, kare veya dikdörtgen biçimlerde basılabilen 2 boyutlu barkodun ismidir. Kare veya dikdörtgen şeklinde olan bu yapının genel adı ise “Data Matrix”tir.

[...] Ülkemizdeki ilk uygulama alanı, ilaç sektörüdür. Türkiye’de, ilaç sektöründe uygulanan karekod yapısının içinde, şu bilgiler bulunmaktadır:

“GTIN” 14 rakamdan oluşan barkod numarasıdır.

“EAN” barkodunun başına “0” konulmasıyla elde edilmektedir.

“Sıra Numarası” her birim ilacı temsil etmesi için, benzersiz bir şekilde (aynısı olamayacak şekilde) üreticiler tarafından oluşturulmaktadır. Seri numarası özelliğinde bir numaradır.

“Son Kullanma Tarihi” yıl, ay, gün formatında, 6 rakamla yazılır.

“Parti Numarası” ilacın üretim aşamasındaki parti, lot, batch veya bilinen bir ifadeyle serisini ifade eden bir rakamdır.

Bu bilgilerin varlığıyla, her ürün izlenebilir hale gelmektedir. Ülkemizdeki karekod uygulaması, 1 Ekim 2009 tarihi başlangıç kabul edilerek, bu tarihten itibaren zorunlu hale gelmiştir. Bir başka deyişle, verilen tarihten sonra gerçekleştirilen tüm üretimlerde, karekod içeren yapı olmak zorundadır. Teknolojinin sürekli ilerlemesi, her alanda olduğu gibi bu alanda da etkinliğini göstermiştir. Yaşanan gelişmeler, barkod ile ilgili çalışmalarda bir takım yeniliklerle karşılaşılmaya sebep olmuştur (15.05.2017, www.ankaratb.org.tr).

Söz konusu karekodlar teknolojinin sağladığı imkânlarla doğru orantılı olarak normal barkodlara nazaran, çok daha fazla oranda veri saklama kapasitesine ve imkânına sahip sembolik işaretlerdir.

### 1.6.1.6.(42). Emojiler

Son yıllarda özellikle bilgisayar destekli iletişim süreçlerinde kullanılan emojiler popüler kültür unsurları olarak yer almaktadır ve popüler kültüre yön vermektedir (Stark ve Crawford, 2015:4). “Bu bağlamda son yıllarda sosyal ağların önemli bir parçası haline gelen emojiler iletişim çalışmalarında kullanılmak üzere ünlülerin ve markaların da dikkatini çekmiştir. Ünlüler şarkılarında kliplerinde, televizyon programlarında emojilerden yararlanırken markalar da iletişim çalışmalarında bir popüler kültür unsuru olarak emojileri kullanmaktadır” (Gökaliç ve Saatçioğlu, 2016:66).

“Duygu ikonları” olarak da görülen emojiler için günümüzde “dijital dünyanın hiyeroglifleri” de denmektedir (Kurtoğlu ve Özbölük, 2016:147).

Bunun bir örneği olarak insanlar internet ortamında gördükleri bir reklam, izledikleri bir video veya okudukları bir haberle ilgili yorum yapma anlamında duygu ve kanaatlerini emoji ikonlarını tıklayarak ifade etmektedirler. (Ek 18).

Emojinin atası sayılabilecek olan emoticon kavramı, bir yüz ifadesinin kısaltılmış hali olarak tanımlanmakta ve büyük oranda noktalama işaretlerinden oluşmaktadır. Emoticon örnekleri arasında “:)", “:(“, “;)", “:@” gibi ifadeler sayılabilmektedir (Novak ve diğ. 2015:1-2). Emoticon sözcüğü İngilizce emotion (duygu) ve icon (ikon) sözcüklerinin birleşimini ifade etmekte (Gürçayır, 2009:113) ve sözsüz iletişimin alternatifini oluşturmaktadır (Barrett, 2002:35).

Emoji sözcüğü, 2015’te Merriam-Webster sözlüğüne eklenmiştir. Sözlükte yer alan tanıma göre emoji; elektronik iletişimde kullanılan (metin mesajları, e-posta, sosyal medya) ve yazarın duygusal tutumunu ifade eden, bir enformasyonu kısa ve öz biçimde aktaran, bir mesajı neşeli biçimde sözcük vb. kullanmadan ileten her türlü küçük resim, simge, ikon olmaktadır (Emogi, 2015:39) ve 20. Yüzyılın sonunda Japon üreticiler tarafından farklı biçimlerde tasarlanmışlardır.

Literatürde, ilk emoticon kullanımına ilişkin farklı bilgiler bulunmaktadır. Bunlardan ilkinde göre; ilk emoticon kullanımının 1979’da Kevin Mackenzie tarafından, e-postanın kuru dilini yumuşatma amacıyla ve “-)” simgesi ile gerçekleştirilmiştir. 1980’lerin ortası itibariyle ise daha gelişmiş grafik ara yüzüne sahip sistemlerin ortaya çıkmaya başladığı belirtilmektedir (Preece ve diğerleri, 2003:2-3).

Emoji ile iletişim en fazla arkadaşlar ve dostlar arasında yaygın (yüzde 69). Yaklaşık beş kişiden biri eşi veya sevgilisi ile iletişimlerinde emoji kullanıyor. İletişimlerinde emojileri tercih edenler “duygularını daha iyi ifade edebilmek”, “düşüncesini desteklemek” ve “kısa zamanda çok şey ifade edebilmek” için emoji kullanıyor. Emoji kullananlar emoji kullanımının “düşünceleri ifade edebilmeyi

kolaylaştırma (yüzde 59)”, “sempatiklik kazandırma (yüzde 19)”, “yanlış anlaşılmanın önüne geçme (yüzde 12)” ve “zamandan tasarruf sağama (yüzde 12)” gibi katkıları olduğu görüşünde. Ülkemizde en fazla [...] “gülme ifadesi” olarak (yüzde 52), “sevgilerini göstermek” (yüzde 29) ve “özlemlerini ifade etmek” (yüzde 9) için tercih ediliyor (15.05.2017, www.fikrimuhim.com).

Buraya kadar emoji ile ilgili verdiğimiz bilgilerden sonra, *bu kavramın Türk halk kültürüyle bağı nedir*, sorusu akla gelebilir. Emojilerin ortaya çıktığı yer, üretim ve kullanım biçimleri dikkate alındığında Türk halk kültürüyle bir ilgisi yok gibi gözükse de *gelenek* kavramının açıklandığı bölümde de ifade edildiği gibi, geleneğin bir uzantısı olarak değişen ve gelişen hayatımızda, bir zamanlar halı, kilim, oya, dantel gibi işlemlerdeki motiflerin duygu, düşünce aktarımındaki işlevinin bir benzeri akıllı cep telefonlarıyla ve mesajlaşma imkânı sunan diğer elektronik araçlarla emojiler kullanılarak yapılmaktadır. Duygular evrenseldir, ama onları yerel kültürlerde yaşama, hissetme ve ifade etme biçimleri belli ölçülerde farklıdır. Bu farklılık yerel kültürün etkisiyle oluşmaktadır ve son zamanlarda dikkat çekecek boyutta Türk halkı arasında da kullanılmaktadır. Kullanılan bu emojilerde tarihi, kültürel kimliğin yansımaları sayılabilecek *renk, işaret ve şekil sembollerinin* tercih edildiği görülmektedir.

Kısaca belirtmek gerekirse emojiler, Türk halk kültürünün bir ürünü olmamakla birlikte, kullanım bağlamı düşünüldüğünde bu sembollerde kültürümüzün derin izleri görülmektedir. Bundan dolayı da bu emojileri üreten ve bu emojilere yön verenler Türk halk kültürünü de dikkate alarak yeni yeni sembollerini kullanıma sunmaktadır. Dolayısıyla burada Türk halk kültürü bu sembollerini üretenleri yönlendirdiğini söylemek mümkündür.



## 2. KONU İLE İLGİLİ YAPILMIŞ ÇALIŞMALAR

Kaynakçamızda da görülebileceği gibi Türk halk kültüründeki semboller üzerine yapılan çalışmalar azımsanmayacak bir liste teşkil etmektedir. Biz bunlar arasında öne çıkan bir grubuna yer vermekle yetindik. Söz konusu çalışmaları kitaplar, tezler ve makaleler olarak üç grupta değerlendirdik. Ayrıca yayın tarihlerini esas alarak kronolojik bir sıralama yaptık.

### 2.1. Kitaplar

**Sayıların Gizemi, Annemarie Schimmel, (1991):** Yazar, eserin önsöz bölümünde temkinli bir ifadeyle, böyle bir çalışmada bütünlük iddiasına kalkışmak olanaksızdır, dedikten sonra eserde verilen bilgilerden sonra okuyucunun da kendi ilgi veya uzmanlık alanından şu ya da bu sayının uygulamalarına ve *büyülü* karakterine dair ayrıntılar ekleyebilir, diyerek sayılarla ilgili geniş bir bilgilendirme yapmış ve akla gelebilecek kimi yorumları da okuyucuya bırakmıştır. Schimmel, eserin giriş bölümünde ise sayı üzerine oluşturulmuş birtakım anlayışlara yer vermiştir. Bu bağlamda “sayılar ve sayı sistemleri, Pisagorcuların mirası, Gnosis ve Kabala, İslami gizemcilik, Ortaçağ ve Barok sayı sembolizmi, batıl inançlar, sayı oyunları ve sihirli kareler”e yer vermiştir. Daha sonra “1” sayısından başlayarak “22”ye kadar ve daha sonra da 24, 40; 42’den 66’ya kadar, 70 ve 72; on bine dek sayılarla ilgili elde ettiği tespitleri eserinde toplamıştır. Eser, sayıların sembolik anlamlarını açıklarken esas olarak antik uygarlıklar ve Yahudilik, Hıristiyanlık ve Müslümanlığa ait dinsel gelenekler üzerinde yoğunlaşmıştır. Bununla birlikte mümkün olduğunca Hint ve Çin gelenekleriyle bağ kurmaya çalışmış ve kısmen Mayalara da yer vermiştir. Sonuç olarak eserde, sayı sembolizminin çeşitliliği ortaya konmuş, bu çeşitliliğe rağmen farklı kültürlerin sayıları yorumlamasında hâlâ şaşırtıcı benzerliklerin bulunduğu dikkat çekilmiştir.

**Türk Mitolojisi – 1, Bahaeddin Ögel, (1997):** Eserin giriş bölümünde “mitoloji” hakkında bilgi veren Ögel, Türklerin tarih içinde Orta Asya’daki hayatları üzerinde durmuş, bu anlatımları Türk destanlarından hareketle ortaya koymuştur. Sembol bağlamında özellikle “Türklerin kurttan türemesi”ni anlatmış ve ayrıca Türklerin “türeyiş”ini yine Orta Asya Türk devletlerini tanımaya yönelik önemli ipuçları oluşturan destanlardan yola çıkarak ve bunlarla Anadolu Bektaşî şiiirlerinde görülen mitolojik sembollerle ilişki kurarak dile getirmiştir.

**Türk İnanışları ile Milli Geleneklerinde Renkler ve Sarı-Kırmızı-Yeşil, Reşat Genç, (1997):** Renklerin sembolik yönüne dikkat çeken Genç, bu kitapta renkler içinde öne çıkan “sarı, kırmızı ve yeşil” renklerinin köklerini en eski Türk inanışlarından aldığını ve asırlar boyu Türklerin dini, manevi ve milli hayatlarında önemli bir yer tuttuğunu tarihi süreçleri de dikkate alarak açıklamıştır.

**Türk Mitolojisinin Anahatları, Yaşar Çoruhlu, (2000):** Bir ulusu en iyi yansıtan aynalardan birinin mitoloji olduğu gerekçesine bağlı olarak ulusun ve bireylerin gereksinimleri, tutkuları, iç dünyalarının zenginliğinin en iyi mitolojik kaynaklara inerek bulunabileceğini ileri süren Çoruhlu eserinde tarih boyunca yaşamış Türklerin inançlarını, imgelerini, ürettikleri sanat eserlerini birbirleriyle ilişkili olarak ele almış ve bunların simgesel anlamlarını ortaya koymaya çalışmıştır. Bu bağlamda kitapta “Şamanizm’e, Yer-Su Tanrıları ve Ruhlarına, Yeraltına Mensup Ruhlara, Tözlere” yer verildikten sonra özellikle bizim çalışmamıza da dayanak oluşturması

bakımından önemli gördüğümüz “Renkler ve Sayılar”ın sembolik anlamlarına değinilmiştir.

**Türk Kültür Tarihine Giriş-6, Bahaeddin Ögel, (2000):** Ögel, eserinde millet olmanın en belirgin özelliğinin, insanları zaman ve mekân içinde birleştiren ortak noktaların bulunması olduğuna dikkat çektikten sonra bu ortak noktaların aynı zamanda kültür olarak adlandırıldığından söz etmiştir. “Bir milletin kültürü, geçmişinden süzülüp gelen maddi ve manevi değerlerin bütününden oluşur” tanımlaması içinde Ögel, öncelikle Türk kültür tarihi içinde “tuğ ve bayrak geleneği”, “sancak ve flama” konusunda bilgiler vermiş, ardından “Renkler ve Türkler” bölümünde de renklerin Türk kültür tarihindeki yeri ve önemi üzerinde durmuştur.

**Türk Halk Edebiyatı Terimleri Sözlüğü, Doğan Kaya, (2007):** Bir sözlük olan bu eserde Türk halk edebiyatı ve halk kültürü alanına ait olan 1376 terimin ne olduğu açıklığa kavuşturulmaya çalışılmıştır.

**Orta Asya’dan Anadolu’ya Sembollere Giriş, K. Özlem Alp, (2009):** Eserde sembolün tanımları yapılmış, tarihi süreç içerisinde sanat ve felsefedeki yeri üzerinde durulmuştur. Kültür ve Türk süsleme sanatları hakkında verilen genel bilgilerle bağlantı kurularak Orta Asya’da ve Anadolu Türk kültüründeki semboller anlatılmıştır.

**Halk Kültürü ve Edebiyatı Sözlüğü, İbrahim Erşahin, (2011):** Bir sözlük çalışması olan Halk Kültürü ve Edebiyatı Sözlüğü adlı eserde yaklaşık 2000 civarında halk kültürünü ve edebiyatını ilgilendiren kavram ve terimin tanımlaması ve açıklaması yapılmıştır.

**Gizemli Sayılar Kitabı, İbrahim Erşahin, (2011):** Sayıların Türk kültüründe ne anlama geldiğiyle ilgili bilgiler verilmiş, bu bilgiler anlatılırken kimi zaman farklı kültürlerdeki sayıların bir sembol olarak hangi anlamlarda kullanıldığıyla ilgili kısa kısa notlara da yer verilmiştir. Bu bilgi ve notların beraberinde sayıların kullanıldığı terim ve deyimler de kitapta yer almıştır.

**Şamanlar ve Semboller, Mihály Hoppál, (2012):** Hoppál, 1975’te Moskova’da yaşadığı altı aylık zaman diliminde yaptığı halk mitolojisi araştırmalarının bir parçası olarak Sibirya ve Orta Asya kaya resimlerinden hareketle Avrasya halkları arasında önemli bir kültürel kökene sahip olan “şaman”ları sembollerden hareketle anlatmıştır. Ayrıca sözü edilen bölgelerde görülen ve sembolik özellikleri bulunan kaya resimlerinin anlamlandırılmasında “göstergebilim” tavsiye edilmiş ve bu yönetime göre açıklamalar yapılmıştır. Şamanlar ve Semboller adlı bu çalışma hem kadim kaya resimlerini yorumlama biçimleri hem de bu konu hakkında hangi kaynaklardan yararlanılabileceği hususunda kayda değer bir kılavuz niteliği taşımaktadır.

**Mitolojiler ve Semboller “Ana Tanrıça ve Doğurganlık”, Mehmet Ateş, (2014):** Kültür tarihi, kültür ürünleri ve sembolizm konularında da çalışmaları bulunan Ateş, bu kitapta tarihin ilk çağlarından başlayarak semboller hakkında bilgi vermiş ve bu sembollerin kaynakları üzerinde durmuştur. Diğer taraftan günümüze kadar ulaşan birtakım anlayışların açıklanmasında bu sembollerin ne kadar önemli olduğunu anlatmış, ayrıca gizledikleri bilgilerin neler olabilecekleri üzerinde düşüncelerini, yorumlarını dile getirmiştir.

**Türklerin Kozmik Sembolleri Tamgalar, Nuray Bilgili, (2014):** Türk kültürünün anlaşılmasında tarihi kökenleri bakımından Türklerin kozmik sembolleri, yani tamgalar öncelikle “simge, imge” bağlamında ele alınmış, “Oğuz tamgaları”, “Türklerin makrokozmos ve mikrokozmos anlayışları”, “Türklerin ilk kozmik atası ay”, “kozmetik kağan Oğuz Ata”, “Türk-Ata ve Kozmik Ejderha Mitolojisi”, “Kozmik Ana Tanrıça” hakkında bilgi verilmiştir. Bu bilgilendirme ve açıklamalar yapılırken çok sayıda görselle de konunun anlatımı zenginleştirilmiştir.

**Semboller Evrensel Bir Dil, Joseph Piercy, (2014):** Kitapta tarihin en eski dönemlerinden başlayarak günümüze kadar uzanan süreçte özellikle “evrensel” niteliğiyle tanınan, en azından birbirine yakın bir biçimde anlamlandırılan belli başlı semboller üzerinde durulmuştur. Bu semboller “sembolün tarihi kökleri, ideoloji, kimlik ve aidiyet sembolleri, değer, mülkiyet ve değişim sembolleri, koruma, yönlendirme ve hayatta kalma sembolleri, bugünün ve geleceğin sembolleri” gibi gruplandırmalarla açıklanmıştır.

**Türk Sembolleri Hun Dönemi Türk Motif ve Sembollerinin Sanata ve Hayata Yansıması, Gözde Sazak, (2014):** Eserde, Türk sembolleri kültür, arkeoloji, sanat tarihi bağlamında açıklanmıştır. Bunların dışında konunun psikolojik ve düşünce dünyasına bakan yönleri de tarihi kaynaklara başvurulmuş, ihtiyaç duyulduca dile getirilmiştir. Ayrıca Gözde Sazak’ın kendi anlayışına göre oluşturduğu motif ve sembol tablosuna yer verilmiş, bu yapılırken Hun bölgelerinin arkeolojik yönleri araştırılmış, harita gösterimleri ile anlatılan bilgiler desteklenmiştir. Motifler ve sembollerin açıklanmasında çok sayıda görsele de eserde yer verilmiştir.

**Kökenleri ve Anlamlarıyla Semboller & İşaretler Binlerce Yıllık Görsel Bir Yolculuk, Kathryn Wilkinson, (2014):** Kitapta en eski hiyerogliflerden günümüz logolarına kadar iki binden fazla işaret ve simgenin anlam ve kökenleri anlatılmıştır. Çok sayıda işaret ve simgeye değinilmiş olmasına bağlı olarak bol miktarda görsel de kitapta kullanılmıştır. Konunun anlaşılmasını kolaylaştırmak için ele alınan sembol ve işaretler “kozmos, doğal alem, insan yaşamı, mitler ve dinler, toplum ve kültür, sembol sistemleri” gibi gruplandırmalar içinde açıklanmıştır.

**Yaşayan El Sanatlarımız, Anonim, (2014):** Bu kitapta el sanatlarımızın günümüzdeki durumu ve tarihimizdeki yeri hakkında bilgiler verilmiş, verilen bilgiler içinde yer yer el sanatı ürünlerinde kullanılan motif ve sembollerin değerlendirmeleri yapılmıştır. Bu bilgilendirmeler ve değerlendirmeler bir sınıflamayı esas alarak yapılmıştır. Bu sınıflamayı şöyle sıralayabiliriz: “Hammaddesi Toprak Olan El Sanatları, Hammaddesi Metal Olan El Sanatları, Hammaddesi Ağaç Olan El Sanatları, Hammaddesi Cam Olan El Sanatları, Hammaddesi Taş Olan El Sanatları, Hammaddesi Deri Olan El Sanatları, Hammaddesi İplik/Tekstil Olan El Sanatları” Bu araştırma kitabında, geleneksel el sanatlarımızın illere göre dağılımı ile ustaların isimleri verilmiştir.

## 2.2. Tezler

**Konya ve Yöresi Kilimlerinde Semboller, K. Özlem Alp, (1998):** K. Özlem Alp, yapmış olduğu bu doktora çalışmasında öncelikle konuyu ilgilendiren “terimler”i ve “kavramlar”ı açıklamış, ardından da Konya kilimlerinde kullanılmış olan sembolik motiflerin biçimlerini ve anlamlarını incelemiş, bu incelemeleri yaparken de Anadolu insanının tarihsel süreç içinde etkisi altında kaldığı değişimlere değinmiştir. Çalışmanın kimi bölümlerinde yerel motiflerin evrensel sembollerle olan ilişkisine de yer verilmiştir. Açıklamalarını birtakım sınıflamalara giderek yapmış olan Alp, çok sayıda görselle de tezini desteklemiştir.

**Türk Kültüründe Ongunlar ve Semboller, Selçuk Kürşat Koca, (2004):** Bu yüksek lisans çalışmasında Türk kültüründe sembollerin neler olduğu hakkında kavramsal bilgiler verildikten sonra Türk kültür hayatında “kutsal” a yüklenen anlamlar üzerinde durulmuştur. Ardından da “ongun” kavramı açıklanarak bir sembol olan ongunların Türk kültür hayatındaki yeri ve önemi hakkında bilgiler verilmiştir.

**Anadolu Takılarındaki Motifler İle Tunus Takılarındaki Motiflerin İncelenmesi, Fatma Şentürk, (2007):** Şentürk, bu yüksek lisans tezinde Anadolu’da ve Tunus’ta kullanılan kadın takı çeşitleri, bu takılarda kullanılan süsleme teknikleri ve motif özellikleri karşılaştırmalı olarak ortaya koymuş, motiflerin sahip olduğu sembolik anlamları yorumlamıştır. Bu karşılaştırmalar ve yorumlamalar ışığında kullanılan kültürel takıların önemli ölçüde birbirine benzediği tezi ortaya konmuş, verilen çok sayıda görsellerle de konunun anlaşılması kolaylaştırılmıştır.

**Türk Mitolojisinde Dört Unsur ve Simgeleri Üzerine Bir İnceleme, Birsal Çağlar, (2008):** Bu yüksek lisans çalışmasının başında Türkçede çoğu kez birbirinin yerine kullanılan “sembol”, “simge” ve “imge” kavramları açıklanmış, bu kavramların bilim dallarıyla ilişkisi ifade edilmiş, kavramların tanımları; tarihçeleri ve bilim dallarındaki yorumlarına genişçe yer verilmiştir. Çeşitli disiplinlerin üzerinde durduğu “dört unsur” (anasır-ı erbaa), mitoloji ve Türk mitolojisi açısından değerlendirilmiştir. Tezin asıl bölümünde bütün varlıkların ilkesi kabul edilen “dört unsur” kavramı açıklanmış, aynı zamanda konunun felsefeden tasavvufa, psikolojiden dinler tarihine kadar “su”, “ateş”, “hava”, “toprak” unsurlarının nasıl algılandığı gösterilmeye çalışılmıştır. Bu açıklamalar Türk mitolojisinde var olan dört unsur ve simgelerinin ne şekilde varlık bulduğu üzerine kurularak verilmiştir.

**Tarihsel Süreçte Sembolden İkona: Logo, Aliona Pilici, (2008):** “İnsanlık tarihinde uygarlıklar, bir önceki deneyimleri, birikimleri üzerine kendi yeniliklerini ekleyerek kendi kültürlerini oluşturmuşlardır” diyen Pilici bu birikimlerin günümüz kültürünün temel taşıyıcılarını belirlediğini; bugün içinde yaşanan görsel kültürün izdüşümlerini eski çağlardan başlayarak oluşan gelişen sembollerde bulunabileceğinden söz ederek başlangıçta temel geometrik şekiller (kare, üçgen, daire) ile hayvan, bitki ve cansız nesnelerin (kılıç, ok v.b.) çeşitli görüntülerinden üretilen sembollerin, zaman içerisinde ve özellikle Sanayi Devrimi’nin devamı olan kapital anlayış ekseninde, teknik olarak da gelişerek artık evrensel bir nitelik taşıdığına değinmiş; sembollerin logolaşması ve ikon özelliğine dönüşümünü anlatmıştır.

**Vücut Dövmelerinin Adli Bilimler Açısından Değerlendirilmesi, Ayşen Kayser, (2010):** Bu çalışmada vücut dövmelerinin adli bilimler açısından bir değerlendirmesi yapılmış olup, bu değerlendirmeler Adli Tıp Kurumu Morg İhtisas Dairesi’nde 2006-2007 yıllarına ait otopsi raporlarında vücudunda dövme tespit edilen kişilerin vücutlarına yaptırdıkları dövmelerde kullanılan semboller ve teknikler dikkate alınarak yapılmıştır. Kayser, sanatta, din ve felsefede, kitle iletişim araçlarında, kıyafet ve aksesuarlarda ve bir beden süsü olarak yaptırılan vücut dövmelerindeki sembollerin kişilerin kendisini “kestirme”den anlamlandırma, tanıtmaya imkânını sağladığını, bir yerde de kişinin kendisinin tanımlama ihtiyacını giderdiğini belirtmiştir. Dolayısıyla bu anlamlandırma ve tanımlamaların, yani olay yerinde bulunan sembollerin veya vücutta görülen dövmelerin adli bir vaka yaşanması halinde adli bilimler açısından suç araştırmalarına yardımcı olacağı ifade edilmiştir.

**Anadolu’da Üretilen Kilim Motifleri ve Seramik Sanatında Yorumlanması, Ayla Canay, (2011):** Canay, bu çalışmasında ulaşabildiği kadarıyla Anadolu’da üretilen kilimlerin motiflerini ve bu motiflerin anlamlarını ele almıştır. Kilimlerde kullanılan motiflerin, seramik sanatında kullanılan benzerleriyle karşılaştırılmış ve birtakım değerlendirmeler yapılmış; Anadolu kilimlerinde en çok kullanılan motif ve semboller yorumlanmıştır. Çalışmada bol miktarda halı ve seramik ürünlerinde kullanılmış olan motif ve sembollerini yansıtan görsellere yer verilmiştir.

**Dinlerde ve Halk İnançlarında Sayı Sembolizmi, Hakan Ferah, (2012):** Ferah, bu yüksek lisans çalışmasında sayıların insanlık tarihi boyunca önemine değinmiş, “doğa ve evren”, “insan ve yaratıcı” bağlamında çoğunlukla önemli bazı olaylarla ilgili gözlemlerden hareketle birtakım sayıların tüm kültürler tarafından kutsal kabul edildiğini örneklerle açıklamış, açıklamalarını dinler tarihi disiplini içinde kabul görmüş olan dinleri gruplandırarak ortaya koymuştur.

**Türk Kültüründe Sembollerin Dili, Selçuk Kürşat Koca, (2012):** Koca, bu doktora çalışmasında öncelikle konuyla ilgili “temel kavramlar”ı tanımlamış ve açıklamıştır. Bu kapsamda “işaret, sembol, damga, arma, amblem, mühür, tuğra, piktogram, ikon, logo, marka” kavramlarına yer vermiştir. Daha sonra “kültür ve simge” bağlamında “kültür, gelenek, kut, kutsal, kült, mit” kavramları üzerinde durarak “Türk kültürü ve simge” konusunu açıklamaya çalışmıştır. Açıklamalarını “dil-sembol ilişkisi (beden dili, işaret dili), edebiyattaki sembol tipler (bilge tipi, alp tipi, gazi tipi, veli tipi, ahi tipi, âşık tipi), dayanışma, yardımlaşma ve sembol ilişkisi, hayatın dönüm noktaları ve sembol ilişkisi, halk bilgisi konularında sembol, Türk kültüründe bayramlar ve sembol, halk tiyatrosunda sembol tipler, halk oyunları ve sembol, giyim-kuşam ve sembol, mimaride sembol, Türk kültüründe insan bedeni ve sembol (dövme), devlet ve millet sembolleri (hakan, ongun, tuğ, bayrak), Türk kültüründe evren ve sembol ilişkisi” üzerinden yapmış ve böylece Türk kültüründe sembollerin ne anlama geldiğini ortaya koymuştur. Verilen bu tanım, bilgi, görsel ve açıklamalar sonucunda Türk kültüründe bulunan sembollerin tespiti ve incelenmesinin Türk kültürünün gelecek kuşaklara aktarılması noktasında önemli olduğu vurgulanmıştır.

**Türk Kültüründe Renkler ve İfade Ettikleri Anlamlar, Elvin Yıldırım, (2012):** Bu yüksek lisans tezinde Türk kültüründe renklerin ihtiva ettikleri maddî ve manevî anlamları incelemiştir. Renklerin sıfat olmalarının yanı sıra kültür, dil, din ve siyaset bakımından çok farklı yönlere sahip olduklarına dair örnekler verilmiştir. Türk kültüründeki renkler ve ifade ettikleri anlamlar ana kaynaklardan hareketle tez çalışmasına aktarılmış olup kronolojik olarak ilk Türklerden başlayarak verilen bilgilerin günümüzle de bağı kurulmuştur. Kronolojik bakımdan Karahanlılar, Gazneliler, Selçuklular ve Osmanlılar dönemine yer verilmiştir. Renklerin kullanım alanlarına göre adlarda, destanlarda, bayraklarda, coğrafi yönlerde, sanatta, eski Türk inanışında sembolik olarak nasıl kullanıldığına ve sâhip olduğu manalara değinilmiştir.

**Geçmişten Günümüze Mut, Sivrihisar, Emirdağ Kilimlerinde Yaşam Sembolleri, Selda Kavas, (2014):** Kavas’ın bu yüksek lisans tezinde Mut, Sivrihisar ve Emirdağ bölgelerinin coğrafi konumları ve tarihsel süreç içerisinde yerleşen Oğuz, Yörük, Türkmen ve Aşiretlerin yayılımları, üretilen havsız kirkitli dokuma türündeki kilimlerde kullanılan malzemeler, boyalar, teknik ve kompozisyon özellikleri hakkında bilgi verilmiş; daha sonra tezin asıl konusu olarak bu yörelerde kullanılan motifler incelenmiştir. Tüm Anadolu’da olduğu gibi Mut, Sivrihisar ve Emirdağ yörelerindeki kilim motiflerinin; zaman zaman aynı görsel özelliği taşıdığı fakat farklı isimlendirmelerle ve sembolik anlam yüklemeleriyle bu motiflerin kullanıldığı anlatılmıştır. Yapılan incelemeler, verilen bilgiler ve yapılan karşılaştırmalar görsel öğelerle desteklenmiştir.

### 2.3. Makaleler

**Diyarbakır El Sanatlarında Dinî Motifler, Ejder Okumuş, (2006):** Sanat ve el sanatlarının insanlık tarihiyle başlatılması gerektiğini belirten Okumuş, el sanatlarının toplumun aynası olduğunu, bu eserlerin toplumun duygusunu, düşüncesini, dünya

görüşünü, duygusunu, inancını, kültürünü yansıttığını ve bu bağlamda geçmişte ve günümüzde, taş işçiliği, bakırcılık, halıcılık, kilimcilik, kumaş dokumacılığı, yazmacılık, çinicilik, seramik-çömlek yapımıcılığı, işlemecilik, oya yapımıcılığı, deri işçiliği, müzik aletleri yapımıcılığı, sepetçilik, semercilik, maden işçiliği, keçe yapımıcılığı, örmecilik, ahşap ve ağaç işçiliği vs. olarak sıralanabilecek olan el sanatlarında dinî motiflerin ağırlıklı bir yer tuttuğunu ifade etmiştir. Makalenin asıl konusu olan “Diyarbakır el sanatlarında dinî motifler” el sanatları içinde yer alan taş işlemeciliğinin Diyarbakır’daki örnekleri üzerinden anlatılmıştır. Böylece Diyarbakır insanının el sanatlarında motif olarak dini değerlere nasıl yer verdiği ortaya konulmuştur.

**Geleneksel Kültürü Güncellemek Üzerine Bir Değerlendirme, Metin Ekici (2008):** Ekici, bu makalesinde gelenek kavramının tanımlamalarından ve günümüzün kavramları içinde yer alan güncel, moda, popülerlik, değişim, gelişim veya yozlaşma (bozulma) sözcüklerine değinerek geleneği yeniden tanımlama yoluna gitmiştir. Ekici, değerlendirmelerinin bir yerinde, herhangi bir halk bilgisi yaratmasını bu tanımlar çerçevesinde ele aldığımızda, sözü edilen bir yaratmanın çeşitli seviyelerde değiştiğini görürüz, dedikten sonra gelenek olarak adlandırılan herhangi bir yaratmanın da değişme kavramının içinde olduğunu belirtmiştir. Dolayısıyla her gelenekte veya geleneğin içinde veyahut da geleneksel bir halk bilgisi yaratmasının içinde *değişme* kavramının olduğunu belirtmiştir. Bu bilgilere bağlı olarak Ekici *günceli, değişmeyi ve gelişmeyi* de dâhil ederek geleneği şöyle tanımlamıştır: *Eskiden beri devam edip gelen, ancak birey ve toplum tarafından belli seviyede ve aslını kaybettirmeyecek şekilde çeşitli özelliklerinin değiştirilmesine izin veren, eski ve yeni unsurları birleştirerek her dönemde yeniden düzenlenerek yaratılan ve varlığını bu şekilde sürekli kılan yapılarıdır.*

**Türklerde Bereket Sembolü Olarak Kullanılan Meyve Motifleri ve Mimaride Değerlendirilmesi, R. Eser Gültekin, (2008):** Bu makalede “bereket” kavramı açıklanmış, meyveleri yorumlamada, onların çekirdekli oluşlarının ölümsüzlülüğü, mutluluğu ve bereketi sembolize ettiği üzerinde durulmuştur. Türklerde bereket sembolü olarak kullanılan meyve motiflerinden özellikle üzüm, nar, incir, kavun, karpuz, buğday başağı vb. taneli bitki ve meyvelerin genellikle doğurganlığın, bereketin ve hayat ağacının sembolü olarak eski çağlardan beri kullanılarak günümüze gelen süslemeler arasında olduğu dile getirilmiş, bereketi ifade eden meyve sembollerinin Anadolu’da el dokumalarında, işlemelerde, taş ve metal işçiliğinde, seramik ve pişmiş toprak örneklerinde zengin çeşitlilik gösterdiği ve bunların günlük yaşam biçimi içindeki mekânlara yani mimariye de yansıdığı örnekler verilerek ve görsellerden yararlanılarak anlatılmıştır.

**Renk Simgeliği ve Din: Türk Kültür Yapısı İçinde Ak-Kara Renk Karşıtlığı ve Bu Karşıtlığın Modern Türk Söylemindeki Tezahürleri Üzerine, İhsan Toker, (2009):** Doğal ışık durumlarının gözde bıraktığı yansımaya bağlı olarak “renk” kavramının ortaya çıktığını belirten Toker, renklerin birçok toplum ve kültürde simgeleşerek kullanıldığından söz etmiştir. Aynı şekilde renklerin hem İslam dininin Türkler tarafından kabulünden önce hem de İslam dinini kabul etmelerinden sonra Türk kültür hayatı içinde de sembolik anlamlarıyla kullanıldığını, bu kullanımlarda renklerin zıtlık özelliklerinin de önemli bir yer tuttuğunu ifade etmiştir. Bu zıtlıkların en önemlisinin de “ak-kara” olduğunu ileri süren Toker, örneklerle bu durumu açıklamıştır.

**Eski Türk Kültüründe Renk Kavramı, Salim Küçük, (2010):** “Eski Türk Kültüründe Renk Kavramı” adlı bu makalede, her kültürde renklerin, ortak anlamlarının yanında farklı anlamlara da sahip olduğu tespiti yapılmış, renk kavramı eski çağlardan günümüze kadar uzanan süreç içinde değerlendirilerek Türk kültüründe etnolojik,

kültürel ve sosyolojik yönden incelenmiştir. İnceleme Gagavuz, Saha, Özbek, Kazak, Kırgız ve Afgan Türklerinin nevrüz kutlamalarındaki birtakım uygulamalarına yer verilerek sınırlandırılmış ve renklerin anlamları, sembolik değerleri ve renklere yüklenen çeşitli manalar tasvirî bir yöntemle ele alınmış ve değerlendirilmiştir.

**Türklerde Hayvan Sembolizmi ve Din İlişkisi, Resul Çatalbaş, (2011):** Makalede günümüzde yaygın bir şekilde kullanılan hayvan sembollerinin, Türklerde önemli bir yer tuttuğunu bu sembollerin oluşması ve anlamlandırılmasında dinlerin çeşitli ölçülerde etkisi olduğu dile getirilmiştir. Özellikle İslam'ın, bu sembolleri önemli ölçüde etkilediği, Türklerin kullandığı hayvan sembollerinden bazılarının, onların geçmiş inançlarını sembolize ederken bazılarının Hıristiyanlık ve Budizm gibi bir dini sembolize ettiğini ifade etmiştir. Güç, kuvvet, hâkimiyet ve hükümdarlığı sembolize eden hayvan sembollerinin yanı sıra olumsuz özellikleri ile öne çıkan hayvan sembollerinin de Türklerde kullanıldığı üzerinde durulmuştur.

**Bir Sembol Olarak Kilim, Mehmet Sağ, (2012):** “Bir Sembol Olarak Kilim” adlı bu makalede Sağ, kilimlerin göçebe hayatının en önemli parçası olduğuna değinerek, bunları dokuyan kişinin duygu ve düşüncelerini yansıttığını örneklerle açıklamıştır. Aynı zamanda bu kilimlerin, dokuyucularının temsil ettikleri boy ya da aşiretlerin damgalarını yansıtması bakımından günümüze gönderilmiş ve yorumlamalara açık, okunması gereken renkli bir mektup gibi oldukları üzerinde durulmuş ve kilim kompozisyonlarında kullanılan formların (dikdörtgen-kare) ve bu kompozisyonlar içinde tercih edilen renklerin başlı başına bir sembol olduğu anlatılmıştır.

**Türk Kültüründe Sıfırdan Dokuza Kadar Sayı Adları ve Matematik Değerleri, Mehmet Hazar – Mehmet Şengönül, (2012):** Makalede Türk halkının somut olmayan kültür ürünleri içinde sayıların da önemli olduğu belirtilerek bu sayılardan birden dokuza kadar olanların milli ve dini kimlik içinde Türk kültür hayatında hangi anlamları ifade ettiği üzerinde durulmuş ve kullanım durumlarıyla ilgili örnekler verilmiştir.

**Konya Yöresi El Sanatlarında Anlam Yüklü Motiflerin Halk Diline Yansıması, Emine Nas, (2012):** Türk halk kültürünün; tarih, inanç, dil, felsefe, sanat gibi maddi-manevi kavramlar bütünü bünyesinde barındıran ve sürekli gelişim gösteren dinamik bir yapıya sahip olduğunu dile getiren Nas, bu sistem içinde sosyal ve kültürel iletişimi sağlayan dilin; halkın yaşam biçiminde gelenek ve göreneklerden beslenerek, edebî zevk, düşünce ve anlatım gücüne ulaşan varlığı ile yöresel el sanatı çeşitlerinde de sembolik olarak yaşayan bir hazine olduğunu Konya yöresi el sanatlarında kullanılan motiflerden hareketle açıklamıştır. Açıklamalarını görsel çizimlerle de desteklemiştir.

**Her Düğümünde Bir Anlam Gizli İğne Oyası, Nazlı Buğdaycı, (2013):** Bu makalede Nazlı Buğdaycı, Anadolu Türk kadınının tipik özellikleri üzerinde durmuş, duygu ve düşüncelerini uzun uzun sözlü anlatımlar yerine bir mesaj niteliği taşıyan iğne oyaları ile muhababına veya muhataplarına anlatmayı tercih ettiğini ve bu oyalarda kullanılan her bir motifin, rengin, desenin hatta üzerine çalışılan ürünün şeklinin hangi anlamları karşıladığını örnekler vererek anlatmıştır. Bu ürünlerin kullanımını her ne kadar Anadolu Türk kadınları arasında yaygınlsa da zaman zaman erkeklerin de benzer sebeplerle bunları kullanma ihtiyacı duyduklarını ifade etmiştir.

**Kültürel Bir İfade Aracı Olarak Dövme ve Farklı Toplumsal Bağlamlardaki Görünümleri, Cihan Ertan, (2013):** Ertan, söz konusu bu makalesinde kültürel tüketim ürünlerinin ve bunların beden üzerinden görünümünün, okunmaya açık sembolik bir metin anlamına geldiğini ileri sürmüştür. Bu noktadan

hareketle, tüketilirken üretilen her kültürel metnin, karmaşık toplumsal ilişkiler yapısı içinde işaret ettiği ve ortaya çıkardığı bir anlamlar bütünü de ortaya çıkardığını dile getirmiştir. Tüketim örüntüleri üzerinden işleyen bugünün toplumsal yapısı içinde bireyin, kendini ifade etmek, kendi varlığını hem kendine hem de diğerlerine açıklamak, aidiyet geliştirmek, estetik olmak, uyum ya da direnç göstermek, kimlik oluşturmak, bireyselliğini vurgulamak ve benliğinin altını çizmek için söz konusu bu tüketim örüntülerine fazlasıyla başvurduğunu ifade etmiştir. Bedensel bir pratik ve kültürel tüketim nesnesi olarak dövmenin, bütün bu amaçlara hizmet edebilen özel bir pozisyonu olduğu üzerinde durularak dövmenin aslında bir beden modifikasyonu ve dolayısıyla sembolik bir ifade biçimi olduğu açıklanmıştır.

**Türk Mitolojisinden Anadolu'ya Taşınan Kültür: Geyik Motifi, Mehmet Mandaloğlu, (2013):** Mandaloğlu, bu çalışmasında İslamiyet'ten önce Türklerde bazı hayvanlar kutsal olarak kabul edildiklerini, bunlar arasında “kurt”un ilk sırada olduğunu, ikinci sırada da “geyik”in bulunduğunu ifade ederek, geyiğin bir totem unsuru olarak kutsal kabul edilmesinin gerekçelerini açıklamıştır. Mandaloğlu, geyiğin mitolojik bir unsur oluşuna değinerek geyik motifinin göçler sonucunda Orta Asya'dan Anadolu'ya taşınan kültürel bir miras olduğu tespitini yapmıştır. Anadolu'da anlatılan Alageyik, Geyikli Baba, Ankara-Çamlıdere'de anlatılan Cibilli Dede Efsaneleri de bu tespitin açıklamasında örnek olarak sunulmuştur. Geyik motiflerinin, çoğunlukla mezar ve türbelerinin etrafında yoğunlaştığı, mitolojik bir unsur olan geyiğin dini bir kimliğe büründüğü, bazı evlerin duvarlarında ve türbelerde geyik boynuzlarının bulunmasının, büyü ve nazara karşı savunmayla ilgili olduğu ve geyik motifinin, sanatta ve mimaride de sembolik olarak görüldüğü dile getirilmiştir.

**Düşünce Hayatının Sembolleri, İlhan Özkeçeci, (2013):** Ülke ve toplum olarak bugünü anlayabilmenin Osmanlı'yı, Selçukluları ve dolayısıyla Türkistan'dan Anadolu'ya ulaşan süreçte, Türk-İslam anlayışının iyi bilinmesi gerektiğine değinen Özkeçeci, bu anlayışın en iyi örneklerini sanat eserlerinin yansıttığını ifade etmiştir. Sanat ürünlerinde ve el sanatlarında kullanılan her bir motifin, sembolün görselliğinin ötesinde bir inancın ifade biçimi olduğu anlatılmıştır. Çeşitli kavisli, organik şekillerin, dairevi, dörtgen, beşgen, altıgen, sekizgen veya kırık köşeli çokgenlerin, yer yer çeşitli hat yazılarının yer aldığı sembol ifadelerin derin yorumlamalara bağlama amacıyla simgeleştirildiği görsel örneklerle desteklenerek anlatılmıştır.

**Çorum El Sanatlarında Kullanılan Motifler ve Anlamları, Nuran Kayabaşı, Hilal Bozkurt, Begül Özkoca, (2016):** Çorum El Sanatlarında Kullanılan Motifler ve Anlamları adlı bu makalede el sanatlarının öncelikle insanın bireysel ihtiyaçlarını gidermek amacıyla ortaya çıktığı ifade edilmiştir. El sanatları “lif, ağaç, taş, toprak, maden, deri ve hayvansal artıkları, ağaç ve ağaç dalları”ndan yapıllarına göre sınıflandırılmıştır. Çorum'da uğraşılan el sanatları ürünleri de hammaddelerine göre sınıflandırılmış ve kullanılan motifler açıklanmıştır. Bu açıklamalara bağlı olarak Çorum el sanatlarında kullanılan ve yöreye özgü motifler ortaya konularak bir motif dizini oluşturulmuştur.



### 3. TÜRK HALK KÜLTÜRÜNDE RENK VE İŞARET SEMBOLLERİ

Semboller, “ortak kültür dairesindekileri yakın olma, benzer olma ve aynı olmaya sevk eder” (Koca, 2010:87). Diğer taraftan “semboller bir milletin tarihi seyri içerisinde bıraktığı ayak izleri gibidir. Toplumların yaşamlarından izler taşırlar” (Koca, 2004:29).

“İlk çağlardan başlayarak günümüze kadar kendisini sürekli yenileyen ve insanların duygularının birer ifadesi olan semboller çok çeşitlilik göstermektedir. Gerek maddi ve gerek manevi alanda semboller hayatın vazgeçilmez anlatım biçimlerinden olmuştur” (Koca, 2010:93).

Bu çeşitliliğinin bir sebebi olarak da sembollerin kullanım alanının genişliğini de dikkate almak gerekir.

Çünkü “semboller gerek içerdikleri anlam zenginliği, gerekse insanlık tarihinin algılamalarından aktarılagelen unsurlara sahip olmaları yönüyle insan hayatında kelimelerden daha işlevsel ve etkileyici bir rol üstlenebilmiştir” (Çatalbaşı, 2011:49). Sembollerin bu rolü sebebiyle denebilir ki “nerede yaşarsak yaşayalım, eğer istersek sembollerle kuşatıldığımızı görürüz” (Wilkinson, 2014:11).

Dolayısıyla “semboller ve simgeler bütünü, birçok bilim dalını yakından ilgilendirir. Psikoloji, halkbilimi, arkeoloji, sanat tarihi, antropoloji, dinler tarihi, mitoloji, dil bilimi, felsefe ve diğerleri” (Bilgili, 2014:9).

“Semboller, tarih öncesi çağlarda ve günümüzde de sanatın her alanında kendini göstermiştir. Özellikle plastik sanatlarda görsel iletişimi kuvvetlendiren bir eleman olarak yer almıştır” (Özder, 2008:4).

Bugün için bu sembolleri mimaride (iç ve dış süslemelerde), dokumalarda, maden, ahşap, minyatür, küçük el sanatları gibi birçok sanatsal ve kültürel alanda tespit etmemiz mümkündür (Koca, 2010:93).

Türk kültüründe “sembollerdeki çeşitliliğin hangi başlıklarla ele alınıp incelendiği”ni araştırdığımızda 1998 yılında hazırladığı, “Konya ve Yöresi Kilimlerinde Semboller” adlı doktora çalışmasında K. Özlem Alp “Anadolu ve Orta Asya Türk Kültüründe Semboller” bölümünde aşağıdaki başlıklarla konuyu açıklama yoluna gitmiştir:

1. Anadolu ve Orta Asya Türk Mitolojisinde Sembolik Değerler
2. Anadolu ve Orta Asya Türk Kültüründe Büyü ve Sembol
3. Anadolu ve Orta Asya Türk Kültüründe Astroloji ve Semboller
4. Anadolu ve Orta Asya Türk Din ve Tarikatlarında Sembolik Çağrışımlar.
5. Anadolu ve Orta Asya Türk Kültüründe Hayvan, Ağaç ve Bitki Sembolizmi
6. Anadolu ve Orta Asya Türk Kültüründe Yazı ve Sembol
7. Orta Asya Türk Boylarında Oğuz Boyu Damgaları
8. Anadolu Halk İnanış, Gelenek ve Göreneklerindeki Sembolik Değerler

Selçuk Kürşad Koca'nın 2012 yılına ait “Türk Kültüründe Sembollerin Dili” adlı doktora tezi çalışmasında ise “Türk Kültürü ve Simge” başlığı altında şöyle bir yol izlediği görülmüştür:

1. Dil ve Sembol İlişkisi: Beden Dili, İşaret Dili
2. Edebiyatta Sembol tipleri: Bilge tipi, alp tipi, gazi tipi, veli tipi, ahî tipi, âşik tipi

3. Dayanışma, Yardımlaşma ve Sembol İlişkisi: Ahilik ve sembol olarak ahi

4. Hayatın Dönüm Noktaları ve Sembol İlişkisi: Doğumda sembol, bir sembol olarak sünnet, evlenmede sembol, ölüm ve adetlerde sembol

5. Halk Bilgisi Konularında Sembol
6. Türk Kültüründe Bayramlar ve Sembol: Dini bayramlarda sembol, milli bayramlarda sembol, mevsimlik bayramlarda sembol
7. Halk Tiyatrosunda Sembol Tipler: Gölge oyunu Karagöz, ortaoyunu, meddah
8. Halk Oyunları ve Sembol: Oyun
9. Giyim, Kuşam ve Sembol: Toplumsal sembol olarak giyim, dini kimlik sembolü olarak giyim, sembol olarak başlık
10. Mimaride Sembol: Pars/arслан, kartal, yılan/ejder, koç/koyun, dağ keçisi/teke, gül, hayat ağacı, kapı tokmağı/demir, geometrik şekiller
11. Türk Kültüründe İnsan Bedeni ve Sembol: Baş, ağız, göz, el, kalp, dövme ve yüz yazmacılığı
12. Devlet ve Millet Sembolleri: Hakan, ongun, tuğ, bayrak (eski Türk devletlerinin bayrakları, günümüz Türk devletlerinin bayrakları)
13. Türk Kültüründe Evren ve Sembol İlişkisi: Tabiat ve sembol ilişkisi, gök unsurlarının sembolleştirilmesi

Biz de öncelikle “terim ve kavramlar” bölümünde günümüzün teknolojik ve sosyolojik gelişmişliğini de dikkate alarak sembolleri ilgilendiren terim ve kavramları söz konusu bu çalışmalara göre biraz daha geniş bir çerçevede ele alıp inceledik.

Bu terim ve kavramlarla uyumlu olarak bundan sonraki “Türk Halk Kültüründe Semboller” adlı bölümde konuyu “Renk ve İşaret Sembolleri” yönünden açıklayacağız. “Renkler” kendi bütünlüğü içinde ele alınırken, “İşaret Sembolleri” kısmı ise “Dil-Yazı-Harf-Alfabe”, “Rakamlar-Sayılar”, “Geometrik Şekiller”, “Resim Kaynaklı Semboller (Motif, Desen, Figür, İkon, Totem, Ongun, Damga-Tamga, Mühür, Tuğra, Arma, Amblem, Logo, Piktogram, Ekslibris, Dövme, Emoji)” başlıklarıyla açıklanma yoluna gidilmiştir. Simgesel yönü sebebiyle “terim ve kavramlar” bahsinde yer verdiğimiz “fonogram, hobo işaretleri, barkod ve karekod”ların genel anlamda sembollerle ilişkisi varsa da Türk halk kültüründe öne çıkan bir tarafı olmadığından “resim kaynaklı semboller” kısmında bu başlıklara ayrıca yer verilmemiştir.

Yani biz bu şekilde çok daha geniş bir zemine oturan sembollerin iki grubunu çalışmış olacağız. Bunlar “renk” ve “işaret” sembolleri olacak.

### 3.1. Renkler

“Renkler bazen gerçek anlamlarında bazen de mecazi ve sembolik anlamlarda kullanılırlar. Kızıl sermaye, yeşil sermaye, kırmızı kuvvetler, mavi kuvvetler, beyaz yakalılar, mavi yakalılar; psikolojik savaş türlerinden olarak beyaz propaganda, gri propaganda, kara propaganda vb.” (Albayrak, 2008:2).

#### 3.1.1. Türk Halk Kültüründe Renklere Dayalı Semboller

Renklerin de en önemli özelliklerinden biri tıpkı sembol ve işaretlerde olduğu gibi “görme ile algılanma” olduğu için Türk kültüründe renklere dayalı sembolleri anlama yolunda öncelikle renk hakkında tanımlama, açıklama yapma ihtiyacı vardır.

Binlerce yıllık tarihleri boyunca Türkler bütün sembollerde olduğu gibi renklere yükledikleri anlamlarla oluşan sembollere de milli ve manevi değerlerini katıp, büyük bir kültürel zenginlik olarak birçoğunu günümüze kadar taşımışlardır (Koca, 2004:29).

Türk tarihinde ve dinî kültüründe renklerin sembolik anlamları ilk olarak batılı Türkologların dikkatini çekmiş ve çalışmalarında bu hususa işaret etmişlerdir. Özellikle

Macar bilgini A. Alföldi, Alman Türkoloğu Annemarie Von Gabain ve yine Alman Türkoloğu I. Laude-Cirtautas bu konuda öne çıkan isimlerdir. Reşat Genç'e göre, yön ve renk ilişkisiyle ilgili araştırmalarda bulunan ilk Türk ise, Ziya Gökalp'tir (Genç, 1997:3-6).

Daha sonra Abdülkadir İnan, "Makaleler ve İncelemeler-1" adlı eserinde ve bilhassa Bahaeddin Ögel de "Türk Kültür Tarihine Giriş-6" adlı kitabında Türklerdeki renk algısıyla ilgili özgün çalışmalar ortaya koymuşlardır.

Türklerdeki renk kültürü daha çok, tarih içerisindeki birtakım yapıtlar ve anlatılar temelinde şekillenmiş görünmektedir. Bundan dolayı öncelikle geçmişteki Türk kültürel ürünleri üzerinden, araştırmanın konusu olarak belirlenen renklerin anlamları ve simgesel çerçeveleri üzerinde odaklanılarak bunların betimsel bir bütünlük halinde bir araya getirilmesi (Toker, 2009:94) önem arz etmektedir.

Etnolojik ve kültürel manada Türk kültüründe renk kavramını ortaya koyabilmek için Eski Türkçe döneminden başlayarak mitolojiye, efsanelere, destanlara, hikâyelere, ilk yazılı kaynaklardan Köktürk yazıtlarına, Yenisey yazıtlarına, Uygur ve Karahanlı dönemi eserlerine başvurmak bir zorunluluk olarak ortaya çıkar. Bu nedenle Oğuz Kağan, Dede Korkut, Köroğlu, Manas, Koblandı/Koolandı Batır, Maaday Kara gibi Türk dünyasını yakından ilgilendiren çeşitli destanları dikkate almak gerekir (Nerimanoğlu 1996: 64-65).

Türk tarihi araştırmalarının en eski dönemlerine ışık tutması bakımından "Göktürk Yazıtları" en önemli mihenk taşı pozisyonundadır ki bu durum Türk kültür tarihi ve dolayısıyla "renk" konusu açısından da böyledir.

Göktürk Yazıtları'ndan günümüze bazı renk adları zamanla yerlerini Türkçe veya yabancı dildeki bir sözcüğe bırakarak kaybolmuş, bazıları küçük ses değişikliklerine uğramış, bazılarının anlamı daralmış, bazıları da değişmeksizin varlıklarını korumuşlardır. Örneğin ak kelimesi yazı dilinde ve ağızlarda kullanılmakla beraber Arapçadan alınma beyaz, kelimesine göre kullanım sıklığı azalmıştır. Aynı manadaki örün/ürün/yörün sözcüğü ise günümüze ulaşamamıştır. Yeşil kelimesi yeşile dönüşürken Türk lehçelerinde "yüce, mavi, boz, çal, ala, gri, yeşil vb." kavramları karşılayan kök kelimesi hem anlam daralmasına uğramış hem de şekil değiştirerek yerini Arapça maviye bırakmıştır. Buna karşılık kara ve siyah sözcükleri eş anlamlı olarak varlıklarını bugün de sürdürmektedir (Küçük, 2010:557).

Birçok İslam ve Türk devletlerinde renkler, politik ve toplumsal bir temsil unsuru olarak kullanılmıştır. Kaynaklar, dikkatle incelendiği zaman görülecektir ki, İslam ve Türk geleneğinde renkler, çoğu zaman keyfî ve rastgele olmanın dışında bilakis devletin ve o devlete bağlı toplumun bir şekilde aidiyet ve sembol unsuru olarak kullanılmıştır (Kütük, 2014:133).

"Tarihin her aşamasında görülüyor ki; çeşitli devletlerin, dini ve siyasi fırkaların kendilerine ait renk renk bayrakları olduğu gibi askerî, mülkî ve ruhanî rütbe ve sınıfların da ayrı ayrı renkleri vardır" (Yalçın, 1942:43). "Genellikle hükümdarı ve saltanatı temsil eden bayrak, elbise, tıraz, çetr (hükümdar şemsiyesi) gibi hâkimiyet alameti olarak kabul edilen unsurların renkleri, sembolik bir anlam içermektedir" (Kütük, 2014:135).

“Renkler, Türk devlet teşkilâtının yapılanmasında (boy, urug, devlet adlarında), kişi adlarında, hayvan adlarında, yer adlarında, coğrafi unsurlarda (dağ, orman, nehir vb.), bitki adları ve hatta dini olarak Tanrının (Gök Tanrı) adında karşımıza çıkmaktadır (Yıldırım, 212:32). “Renk adları yazılı metinlerle takip edilebilen dönmelerde Türk özel adlarında kullanılmıştır. Renk adlarına hem şahıs adlarında, hem yer adlarında hem de çeşitli etnik adlarda rastlanmaktadır. Bu kullanımlarda renk bildiren kelimeler gerçek anlamlarıyla kullanılmıştır” (Karadoğan, 2004:98). Manas destanındaki “kahramanların adlarında kadın veya erkek olsun kara, ak, al, gök ve sarı renk sıfatları kullanılmaktadır. Bu renk sıfatları kişilerin fizikî ya da ruhanî özelliklerinden ötürü verilebilmektedir” (Yıldırım, 2012:60).

Renk adlarının yer adlarının belirlenmesinde de önemli olduğu görülmektedir:

Renklerin yer adlarında kullanılma sebeplerinden birincisi yerleşim yerinin fiziksel özelliklerinden kaynaklanmaktadır. Gök ova, sarı kaya, boz yaka, kızıl iniş gibi isimlendirmelerde ikinci unsurların (tamlanan) “renk” özellikleri ön plana çıkarılmıştır. İkincisi de renklerin, yer isimlerinde, sembolize ettikleri yönlere göre görev aldıklarının düşünülmesindedir. Fakat renklerin yön bildirme görevleri, yerin fiziksel özelliklerini nitelermeleri kadar yaygın ve kesin olmamıştır (Akar, 2006:52).

Geçmişten günümüze kadar Türk kültüründe renklerin hayatın ayrılmaz bir parçası olarak algılanmıştır. Dede Korkut’ta bunun en güzel örneklerini görmek mümkündür. Buna göre düz renkler insanın yapısında, başka şeylerle karışmadan arı/saf biçimde bulunan kimi öğeleri ifade eder. Diğer bir deyişle, onlar bir insanın düşünceleri ya da duyguları nedeniyle amaç ya da ideal olarak benimsediği şeyleri dile getirirler. Düz renklerin tersine karışık renkler, insanın doğal ve toplumsal çevresiyle etkileşime girme ihtiyacı yüzünden, onun yapısında bir ölçüye kadar aralıklarını yitirmiş, törpülenmiş bulunan kimi unsurları gösterir (Karabaş, 1996:30).

Toplum yapılarını, kültürleri ve dünya görüşlerini çözümleme işinde renklerin, tahmin edilebileceğinden çok daha fazla önem taşımaktadırlar. Renkler, toplum içerisindeki kategori farklılıklarının göstergeleri olabilmektedirler. Sözelimi eski Türk kültüründe beyaz, genç kızlık; kara, yaşlılık ve dulluk; al ise gelinliği göstermekteydi. Nitekim bugün bile Türkmenler arasında olsun, belli yörelerde olsun, al bağlama âdetinin devam etmekte olduğu belirtilmektedir (Toker, 2009:96-97).

“Türk kültüründe temel renkleri ifade eden sözcüklerin eski Türk inanç sistemi olan Gök Tanrı inancından kaynaklandığını belirtmek gerekir. Örneğin “gök”, “sarı”, “ak” ve “kara” renk adlarının hepsi Gök tanrı inancıyla ilgilidir” (Ekici, 2016:104). Bu renklere yine “gök” ile ilişkilendirilen “yeşil”i ve ayrıca kırmızıyı da eklemek mümkündür. Bu renklere ilerleyen tarihi süreç içinde birtakım ara renkler de ilave olmuştur.

Kültür bağlamında “Anadolu ve Orta Asya Türk mitolojisi ve inançlarında yer alan renk sembolleri bugün hâlâ Anadolu halkının inanışlarında yerini korumaktadır. Beyaz doğumun ve ölümün, saflık ve temizliğin simgesi; siyah kötülüğün, korku ve sıkıntının simgesi; mavi göz değmesi ve nazara karşı koruyucu olarak kabul edilmektedir” (Alp, 1998:56). Kırmızı/al renk, “koruyucu ruh, ocak (ev), yaşam, dirlik, bağımsızlık, hürriyet, güney” (Koca, 2012: 219) anlamlarını simgelemektedir. Sarı renk,

“merkez, güneş, bolluk, toprak” (Koca, 2012: 214) anlamlarını sembolize etmektedir. Burada söz konusu renklere yüklenen anlamlar bunlarla sınırlı değildir.

Diğer taraftan cinsiyet gruplandırmalarında renklerin yaygın bir biçimde kullanıldığı görülmektedir.

Erkek çocuklarda daha çok mavi, gri, kahverengi ve tonları tercih edilirken; kız çocuklarında pembe, kırmızı, mor ve tonları tercih edilmektedir. Hem kız hem erkek için ortak kullanılan renkler de vardır. Sarı, yeşil ve tonları bunlardandır.

Çocuk kıyafetinde görülen cinsiyet ayırımı yetişkin kıyafetlerinde de görülmektedir. Yetişkin erkek kıyafetleri çok renkli olmazken, kadın kıyafetleri erkeklere oranla renkli kumaşlardan seçilmektedir.

Geleneksel yapıya sahip toplumlarda genç kıyafeti, yetişkin kıyafetinden, yetişkin kıyafeti de yaşlı kıyafetinden farklılık göstermektedir. Çocuklukla başlayan renkli kıyafetler zamanla, bireylerin yaş ve statülerine göre gittikçe renksizleşmeye başlar. Böylelikle genç giyimi renkli ve canlı, yaşlı giyimi çok renkli olmayan, renkli olsa bile canlı olmayan şekilde tercih edilir (Koca, 2012:147).

Ayrıca Türk halk kültürü ürünleri içinde “türkü”lerin de ayrı bir yeri vardır. Bu türkülerin çoğunda da renkler kullanılmıştır. Bir örnek oluşturması bakımından Niğde türkülerinden 22’sinde kara/siyah, 9’unda sarı, 8’inde beyaz, 7’sinde yeşil, 5’inde mor, 4’ünde kırmızı/al, 1’inde de pembe renk kullanılmıştır (Vural ve Vural, 2013:651).

Türk halk kültüründe her ne sebeple olursa olsun başlı başına bir renk adı olarak ortaya çıkmış olan temel anlamlı renklerin yanında yine kültürel hayatın harmanı içinde tamlama biçiminde ortaya çıkmış olan renkler de vardır. Ki bunlar ana renklerin karışımıyla oluşan ara renklerin de ara rengi sayılabilecek, ton farkından dolayı, tamlama biçiminde oluşturulan renk adlarıdır ve başka kültürlerde de olsa bile ifadelendirilmesi bakımından sadece Türk halk kültürüne ait renk adlarıdır:

Toprak rengi, gülkurusu, vişneçürüğü, kül rengi, metalik gri, toz pembe, pudra şekeri, baklaçiçeği, İstanbul pembesi, Çingene pembesi, bal rengi, krem rengi, balköpüğü, soğan kabuğu, fındık kabuğu, çivit mavi, deniz mavisi, parlament mavisi, camgöbeği, hardal sarısı, saman sarısı, yumurta sarısı, kömür karası, su yeşili, yosun yeşili, süt beyazı, kar beyazı, fildişi, yavruağzı, devetüyü, kavuniçi, kırık beyaz, patlıcan moru, nefti yeşil, Kâbe yeşili, limonküfü... Bütün bu renkler de kullanım tercihleri noktasında taşıdıkları sembolik anlamlar yönüyle bir değere sahiptir ve yorumlanmaya oldukça açıktır.

Türkler tarihlerinin en eski zamanlarından başlayarak, uzun zaman beş ana renk olarak kara, ak, kızıl, yeşil ve sarı renkleri esas görmüş ve bu renklerden her birini dünyanın dört yönü ile merkezini ifade etmekte kullanmışlardır (Genç, 1997:5).

Günümüzde ise birtakım kuruluşların, kurumsal kimliğe sahip bazı meslek gruplarının, spor kulüplerinin, siyasi partilerin tanımlanmasında renkler önemli tanımlayıcılardan bir tanesi olduğu unutulmamalıdır.

Bundan sonraki bölümlerde de Genç’in de ortaya koyduğu gibi konuyu “tekil olarak renkler” ve “renk grupları” olarak iki başlıkta değerlendireceğiz. Bu değerlendirmeler yapılırken renklerin aynı zamanda “kıyafetlerde, bayraklarda, adlarda, yönlerde, inançlarda, destanlarda, devlet teşkilatında, deyim ve atasözlerinde” kullanımlarına da değinilmiş olup renklerle ilgili verilen bu bilgiler daha çok derleme niteliği göstermektedir.

### 3.1.1.1. Tekil Olarak Renkler

#### 3.1.1.1.(1). Ak/Beyaz

Sözlüklerde ak, “kar, süt vb.nin rengi, beyaz, kara ve siyah karşıtı. [...] Temiz. Dürüst. Sıkıntısız, rahat” (Türkçe Sözlük, 2011:58) anlamlarıyla verilmiştir.

“İngilizce white, eski İngiliz ve Alman dillerinde hwit kelimesinden türemiştir” (Akkın, Eğrilmez ve Afrashi, 2004:277).

“Beyaz rengin dünya genelinde çeşitli mitoloji ve kültürlerden doğan en genel anlamları aydınlık, ışık, güneş, hava, saflık, temizlik, iffet, masumiyet, sadelik, mükemmellik, kutsallık, kurtuluş, ruhsal yetkinliktir” (Çoruhlu, 2000:190). Bunlara “barış, iyilik, sakinlik, relaks, iç huzur”u da ekleyebiliriz (Akkın, Eğrilmez ve Afrashi, 2004:277).

Bu simgesel anlamları itibariyle Türk kültürünün dışında ve Türk kültüründe “beyaz” renge yüklenen anlamların -farklılık arz eden tarafları olmakla beraber- benzerlik gösteren yanları da vardır.

#### 3.1.1.1.(1).(a). Türk Kültürünün Dışında Ak/Beyaz

Ölüm ve yas, bilgelik ve aydınlık sembolüdür. Kutsallık, masumiyet, arılık ve saflık simgesidir. İngiltere ve eski Britanya İmparatorluğu’nda beyaz kuştüyü korkaklık simgesidir (Wilkinson, 2014:283). Barış sembolüdür (Gardin ve Olorenshaw, 2014:109) Matem rengidir (Halse, 1978: 27-34). “Pozitif bir renk olarak toplumların kendi yüksek değerlerini ifade ederken kullandıkları bir araçtır” (Gardin ve Olorenshaw, 2014:113). Eksiklik sembolüdür (Gardin ve Olorenshaw, 2014:114). Mevsimlerden kışı temsil eder. Ömrün sonunu temsil eder. Yaşlılığın, ölümün ve hastalığın rengidir (Gardin ve Olorenshaw, 2014:115). Tarafsızlığın simgesidir (Halse, 1978: 27-34). Benzer şekilde K. Yudahin “ak”ı hakikat, hakikî, haklı manalarına geldiğini de belirtmektedir (Yudahin, 1998:11).

On altıncı yüzyılda doğurganlık ve tazeliğin sembolü olarak yeşil gelin rengi olarak popüler olmuşken, sonrasında ve günümüzde masumiyet rengi olarak gelinlikler beyazdır. Ama kültürler arasındaki farklılara güzel bir örnek olarak Çin’de beyaz bir gelinlik hiç uygun olmaz, çünkü onların kültüründe beyaz yas rengidir (Akkın, Eğrilmez ve Afrashi, 2004:277).

Beyaz bir elbisenin giyilmesi saflık, temizlik ve iffete işaret ettiği kadar ruhun beden üzerindeki zaferini de gösterir (Cooper, 1992:41).

“Beyaz renk, saflığın simgesi olarak sanat ve edebiyat diploması [...] alanlar tarafından giyilir” (Albayrak, 2008:2).

#### 3.1.1.1.(1).(b). Türk Halk Kültüründe Ak/Beyaz

Türk kültür hayatında söylem olarak “ak” da “beyaz” da kullanılmaktadır. W. Radloff ak kelimesinin, tüm diyalektlerde beyaz manasına geldiğini belirtmektedir (Radloff, 1893:88).

“Beyaz renk, Türk mitolojisi ve kültüründe en yaygın olarak yer bulan bir renktir. Aslında onun bu yaygınlığı muhtemelen gök renginin yerine geçerek onu ikinci planda bırakmasından kaynaklanmış olmalıdır” (Çoruhlu, 2000:190).

Türk kültür hayatının önemli tarihi kayıtlarından biri olan Dede Korkut hikâyelerinde de “ak/beyaz”ın kullanıldığı görülmektedir. Abdullah Özcan (2005:23-25), Dede Korkut Hikâyelerinde renk bildiren niteleme sıfatlarına örnekler verirken aslında Türk halk kültürünün tarihi seyri içinde renk sembollerinin adlaşma durumlarına da işaret etmiştir. Söz konusu o renk sıfatlarını şöyle sıralayabiliriz: “ağ alem(lü), ağ akça, ağ alın, ağ ban ışık, ağ ban iv, ağ bidevi, ağ bilek, ağ boyn(ina), ağ boz (at), ağ el, ağ et, ağ göks(i), ağ ışuk(lu), ağ iv, ağ kaftan, ağ koyun, ağ Melik, ağ meydan, ağ orman, ağ otağ, ağ pürçek(lü), ağ sakal(lu), ağ sancak, ağ sunkur, ağ süd, ağ ton, ağ toz(lu), ağ yelek(lü), ağ yıldırım, ağ yüz, ağça burç(lu), Ağça Kal’a, ağça karlar, ağça koyun, ağça menüm göksüm, ağça sazlar, ağça ten, ağça toz(lu), ağça yun(lu), ağça yüz(lü), ak çadır, Ak Hisar, Ak Kaya, Ak Saka, ak sakal(lu), ak sancak, ak saz, ak süd(in).

Günümüzde Türkiye’deki Türkçe yer adlarının incelemesinde ise 170 ak, 54 akça önadlı yer adı bulunduğtu tespit edilmiştir (Yıldırım, 212:47).

Renklerin adlandırmalarda kullanımıyla ilgili olarak bitki adları da dikkat çekmektedir: “ak bardak (kar çiçeği), ak söğüt, ak konak, ak kayın, ak terek” (Cirtautas, 1961:47).

Konuyla ilgili üzerinde durulması gereken konulardan biri de “eş anlamlı kelimeler”dir. Bu konuda verilen örneklerden biri de “ak ve beyaz”dır. Her ne kadar eş anlamlı olarak değerlendirilseler de Türk kültür hayatında “ak”ın “beyaz”a göre manevi anlam boyutu daha geniş olduğu görülür. Bunun en basit örneklerine deyimlerde rastlanır: Yüz aklıyla çıkmak (Aksoy, 1988:1132), yüzü ak olmak (Aksoy, 1988:1134), alının akıyla (Aksoy, 1988:566), sakalını değirmende ağartmak (Aksoy, 1988:1025).

Bugünkü Türkçemizde de, ak sözünün bize verdiği anlayış ile duygu başka; beyaz sözününki ise, daha başkadır. Ak sözü, daha çok manevidir ve bir ruh ile duygu şalına bürünmüştür. Anlaşıldığına göre, ak sözünü ve anlayışını, Oğuzlar geliştirmişlerdir (Ögel, 2000:379).

Ak/beyaz rengin Türk halk kültür hayatında temsil ettiği anlamları şöyle sıralamak mümkündür:

*Renktir, renklerin ilkidir, yanılıcıdır:* “Ak renk için ‘baş renk’ de diyebiliriz” (Genç, 1997:8).

Akın (beyazın) adı (var), karanın (esmerin) tadı (var): Beyaz tenli olanlar, güzel sayılır; ama bu, aldatıcı bir görünüşten ileri gelir. Gerçek güzellik ve şirinlik esmerlerdedir (Aksoy, 1988:131).

Ak koyunu (ala keçiyi) gören, içi dolu yağ sanır: Bir şeyin dıştan görünüşüne bakarak içinin de öyle olduğunu sananlar aldanırlar (Aksoy, 1988:132).

Ak koyunun kara kuzusu da olur: İyi ana-babadan kötü çocuklar çıkabilir (Aksoy, 1988:132).

Ak köpeğin (itin) pamuk pazarına (pamuğa, pamukçuya) zararı vardır: Kötü şey, görünüşte iyi şeye benziyorsa iyi şeyin değeri azalır (Aksoy, 1988:132).

Eşkiyanın (zürafanın, ihtiyarın, fukaranın) düşkünü beyaz giyer kış günü: Vaktiyle durumu elverişli olduğundan kıyafetine özen gösteren kişi, eski durumunu yitirince mevsimine uymayan şeyler giyinir (Aksoy, 1988:275).

*İyilik sembolüdür:* “Renkler ve onlara eski insanlar tarafından verilen manalar milletlerin dünya ve kâinatı hissetmeleri ile alakalıdır” (Seyidov, 1998:34). Bu bağlamda “göğre ait ya da iyilik tanrıları olarak gruplandırılacak tanrıların hepsiyle

ilgili çeşitli uygulamalarda beyaz renk karşımıza çıkar” (Çoruhlu, 2000:190). Bu nedenle de denebilir ki “ak iyiyi ve iyiliği temsil eder” (Yıldırım, 2012:138).

“Aklık, iyiliğin [...] sembolü” (Ögel, 2000:381) olduğundan “Kuzey Türk mitolojisinde Aktag, mukaddestir ve iyi ruhların barındığı bir yer” (Ögel, 2000:386) olarak kabul edilmiştir. “Anadolu’daki ak dağların da, aklık özleri içinde, bir duygu ile manevi bir geleneğin yatmakta olduğu görülür” (Ögel, 2000:387).

*Doğruluk, dürüstlük, haklılık sembolüdür:* “Ak doğruluğu ifade eder” (Yıldırım, 2012:138). Ak aynı zamanda dürüstlük manalarına da gelir (Radlof, 1893:88). Bugünkü, yüzü ak, alını ak deyişlerimiz bu yönüyle dikkati çekmektedir (Ögel, 2000:389).

Selçuklu öncesi Oğuz hükümdarlarından Bayındır Han’dan söz edilirken de, “ağ atlı Bayındır Han” deyimini kullanılmıştır. “Bugün Türkiye’de çok yaygın olarak kullandığımız, ‘yüzü ak’ ve ‘alını ak’ ifadeleri de “ak”ın Türk manevî ve millî hayatında kazanmış olduğu adalet, doğruluk, haklılık [...] anlamları ile bağlı bulunmaktadır” (Genç, 1997:10).

Ak ifadesi dürüstlük anlamında deyimlerde de kullanılmıştır:

Aşı pişiren yağ olur, gelinin yüzü ağ (ak) olur: Güzel şey, iyi gereç kullanılarak meydana gelir. Bundan da işi yapana övünme payı çıkar (Aksoy, 1988:156).

Alını açık yüzü ak: Utanılacak, gizli bir durumu yok, tertemiz dürüst bir insan (Aksoy, 1988:566).

Alınının akıyla (çıkmaq): Ayıplanacak bir duruma düşmeden, tertemiz, şerefiyle, başarı göstermiş olarak (Aksoy, 1988:566).

Yüz aklıyla çıkmak: Kendisinden beklenen işi eksiksiz ve başarılı olarak yapıp bitirmek (Aksoy, 1988:1132).

Yüzü ak: Suçu ve utanılacak bir durumu bulunmayan (Aksoy, 1988:1134).

Yüzünü ağartmak: Yaptığı işle birine övünç duyacağı bir durum kazandırmak (Aksoy, 1988:1137).

*Ululuk, adalet ve güçlülük sembolüdür:* Türk kültür ve tarihinde de beyaz rengin kullanımına sıkça rastlanmaktadır. Beyaz rengin, Türklerin en eski inançlarından olan Şamanist dönemle ilgili bazı manevî inanmalardan kaynaklanan ululuk, adalet ve güçlülük anlamları kazandığı görülmektedir. Şöyle ki Türk Şamanizminde Ülgen, hayır ilahıdır. Şaman dualarında ona Beyaz (Parlak) Hakan vb. şeklinde hitap edilir (İnan, 1987: 412–413).

“Türklerde ‘aklık’, [...] ululuktur. [...] Devletin ululuk, adalet ve güçlülüğünün bir sembolüdür. Devlet büyüklerinin, özellikle savaşlarda giyindikleri bir geysi, elbise rengidir. Ordu veya askeri birliklerin içinde, üst subay veya komutanların, kendilerini askerlerden ayırabilmeleri için, beyaz giydikleri, bazı belgelerden anlaşılmaktadır” (Ögel, 2000:377).

“Devletin ululuk, adalet ve güçlülüğünün sembolü” (Koca, 2012:207) olarak kabul edilmiştir.

“En eski Türk devleti sayılan Hunlarda ak renk, adalet ve güçlülüğü temsil etmiştir” (Karadoğan, 2004:91).

*Temizlik ve masumiyet sembolüdür:* “Türklerde ‘aklık’ temizliktir, arılıktır” (Ögel, 2000:377).

“Şamanlar külahlarını bilhassa beyaz kuzu derisinden yaptırırlardı. Çünkü itikadlarına göre beyaz renk temiz ruhların hoşuna giderdi” (İnan, 1987:441).

Temiz olmayı ifade etme aracı olarak “Kutadgu Bilig’de [...] düğünük genç kızların elbiselerinin beyaz renkli olduğu anlaşılmaktadır” (Yıldırım, 2012:98).



Deyim olarak kullanılan “ak pak: tertemiz, saçı sakalı ağarmış, beyaz tenli ve alımlı” (Aksoy, 1988:557) anlamındadır.

“Anamın ak sütü gibi helâl olsun” deyimini de “Anamın sütü bana nasıl helâl ise bu da sana öyle helâl olsun” (Aksoy, 1988:573) anlamındadır.

Temiz, ak-pak olma özelliğine bağlı olarak aynı zamanda “beyaz masumiyet”i sembolize eder (Cündioğlu, 2017:18).

*Yaşlılık, tecrübe, kocalık, büyüklük sembolüdür:* “Türklerde ‘aklık’, [...] yaşlılık, tecrübe ile dolu oluş ve bir kocalıktır, büyüklüktür” (Ögel, 2000:377). Bu yönüyle “ata”ları temsil eder. “Altay Türklerinde ak ata destanları vardı ve bunlarda ak renk insanlığın babasının (Âdem) simgesiydi” (Çoruhlu, 2000:191).

Deyimlerde de yaşlılık, tecrübe, büyüklük anlamlarında kullanıldığı görülmektedir:

Saç ağartmak (beyazlamak): Bir işte uzun süre çalışmış olmak (Aksoy, 1988:1021).

Saçı başı ağarmak: Yaşlanmak (Aksoy, 1988:1021).

Saçına ak düşmek: Yaşlanmaya, saçına ak düşmeye başlamak (Aksoy, 1988:1021).

*Ölümün, kefenin sembolüdür; yas rengidir:* Alparslan’ın askerlerine yaptığı bir konuşmada beyaz renge “kefen” anlamı yüklediği ve ak rengin “ölüm”ü çağrıştırdığı görülmektedir.

“Ey askerlerim eğer şehid olursam bu beyaz elbise kefenim olsun, o zaman ruhum göklere çıkacaktır” (Mevdudi, 1971:242).

Malazgirt Savaşı’na başlamadan önce “Sultan Alparslan’ın beyaz elbise giymesini ise, İslâm geleneğine göre bir anlamda kefenlenme olarak görmek, dolayısıyla İslâm öncesinin ak inancını bir İslâmî motif ile özdeşleştirmek tabii olabilir” (Genç, 1997:12).

Beyaz deyimlerde de geçmektedir:

“Ölüm yüz aklı (dır): Yüz kızartıcı bir yaşantı içinde bulunanların durumunu ancak ölmeleri temizler (Aksoy, 1988:408).

“Yas elbisesi Türklerde yaygın olarak siyahtır. Ancak bazı yas tutmalarında, beyaz elbise giyildiği de görülmektedir” (Ögel, 2000:383).

Mireli Seyidov, yakın zamanlara kadar Azerbaycan’ın bazı yerlerinde yaşlı adamların ak renkli elbiseler giydiklerini ve aynı âdetin Nahcivan’da da olduğunu belirtmektedir (Seyidov, 1998:37).

*Liderliği temsil eder, rütbe ifadesidir:* Türklerle savaşırken Çinli komutanların kendi aralarında “Beyaz giyinen komutanı öldürürsek, Hunları dağıtmış oluruz” (Ögel, 2000:377) dedikleri rivayet edilmektedir. Dolayısıyla “ak renkli giysilerin bilhassa Hun büyüklerinin ve subaylarının bir üniforması gibi olduğu görülmektedir” (Genç, 1999:11). Bu yüzden de ak renk “devlet büyüklerinin ve rütbenin simgesidir” (Çoruhlu, 2000:191).

Türklerin İslamiyet’i kabul etmesinden önceki ve sonraki dönemlerde önemli bir benzerlik vardır ki ak renk konusunda daha önce de temas edildiği gibi Karadoğan (2004:91) da İslamiyet öncesindeki Türklerle ilgili şu tespitlerde bulunmuştur: “En eski Türk devleti sayılan Hunlarda ak renk, adalet ve güçlülüğü temsil etmiştir. Devlet büyüklerinin savaşlarda giydikleri elbise ak renklidir; komutanlar sıradan askerlerden farklı görünmek için ak elbise giymişlerdir ( Karadoğan, 2004:91).

*Tanrıçaları temsil eder:* “Akılık Türk mitlerinde tanrıçalara özgü bir renk sembolizmidir” (Bilgili, 2014:79). Beyaz renk “Gök tanrının ya da Ülgen’in rengi

sayılmıştır. Dolayısıyla yaratılış esnasında Ülgen'e ilham veren peri veya ruhun adı da Ak-ene/ana'dır" (Çoruhlu, 2000:190).

*Arılık ve yücelik sembolüdür:* "Ak sözü ve rengi Şamanî Türk inançlarında arılık ve yüceliğin bir sembolü hâline gelmiştir. Bu yüzden ak renk için "baş renk" de diyebiliriz" (Genç, 1997:8). Dolayısıyla "Türklerde 'aklık', [...] ululuktur, [...] tecrübe ile dolu oluş ve bir kocalıktır, büyüklüktür" (Ögel, 2000:377).

*Tedavi edicidir, izole eder, iyi gün sembolüdür:* Beyaz renk, "umutsuzluk ve duygusal şoku tedavi eder, ama çok fazla beyaz da bizi izole eder, zira beyaz bizi diğer insanlardan bir miktar ayırır" (Akkın, Eğrilmez, Afrashi, 2004:277).

"Kazanmakla mutluluk duyduğumuz para dar zamanlarımızda bizi sıkıntıdan kurtarır" anlamındaki "ak akçe kara gün içindir" (Aksoy, 1988:126) deyiminde de "ak" rengin kullanılmış olması bu renge yüklenen "iyilik" anlamıyla ilişkili olduğu düşünülebilir. Dolayısıyla "ak" renk iyi gün sembolüdür.

*Yön bildirir, batı yönünün simgesidir:* "A. Alföldi'nin dediği gibi, ak renk 'esas taraf' kabul edilen batı yönünün sembolü olarak kullanılmıştır" (Genç, 1997:8).

Aynı tespitin çeşitli araştırmacılar tarafından aşağıda da belirtildiği üzere benzer ifadelerle dile getirildiği görülmektedir:

"Türk mitolojisinde batı yönünün simgesi beyazdı" (Çoruhlu, 2000:190).

Ak/beyaz renk, "yön renk ilişkisinde batının sembolü olarak kullanılmıştır" (Koca, 2012:207).

"Türk kozmolojisinde batı yönü ile ilişkilendirilir" (Bilgili, 2014:79).

Batı yönünün "ak" olarak adlandırılmasında "Altın Ordu Hanlığının doğu bölümü Gök-Arda olarak anılıyorken batı kanadına Ak-Arda" (Koca, 2004:32) denilmesi örnek olarak gösterilebilir.

Diğer taraftan "Ziya Gökalp'e göre Akdeniz Türkiye'nin batısında olduğu için, ona Akdeniz denmiştir. [...] Kuzeyde, karayelin bir kaynağı olan Karadeniz'in de, kara tanımı ile tanımlanmış olması, herhalde boş olmasa gerekti" (Ögel, 2000:378).

"Göktürk yazıtlarında Büyük Okyanus'a, Taluy deniyordu. Ak tengis, yani Akdeniz deyimini daha çok dış tesirlerin girmediği Altay ve Kuzey Türk destanlarında görülüyordu. [...] Ak-deniz, Ak-Han ile ak ruhların toplandıkları bir yer idi" (Ögel, 2000:387).

*Saygınlık sembolüdür:* "Bütün Türk destanlarında, Akdeniz'in ötelinde oturan Ak-Han, bütün insanlıkça saygı duyulan hanlardır" (Ögel, 2000:382).

*Kutsallığın sembolüdür, cennet tasvirinin rengidir:* Türkler için mukaddeslik "ak" için de geçerlidir (Yıldırım, 2012:140). "Sevapla ruhların gideceği cennetin ismi, [...] aktır. Cennetliklere yani cennette oturan dedelerimize, Aktu namı verilir" diyen Gökalp (1976:75), bir yerde Türklerdeki "ak" renkle ilgili mukaddes sembolleştirmeye atıf yapmıştır ki benzer bir tespiti Ögel de (1993:571) şu sözleriyle teyit etmiştir: "Ak sözü Altay Türkçesinde cennet anlamına gelirdi. Cennette oturan tanrılara da Aktu, yani Aklılar, rengi ve ruhu apak olan derlerdi." Yani "ak cenneti temsil eder" (Yıldırım, 2012:138).

Türklerin İslamiyet'i kabul etmesinden önceki dönem itibarıyla Yaşar Çoruhlu, Altay Türklerinde bulunan ak ata destanlarındaki ak rengin insanlığın babasının (Âdem) simgesi olduğunu söyleyerek beyaz rengin kutsallığına işaret etmiştir (Çoruhlu, 1995: 191).

Türklerin hayatında önemli bir yere sahip olan geyiklerin rengi de kutsallık açısından dikkate değerdir. Kutsallık sembolleştirmelerinde çoğu zaman "Türklerin gök kurdu ile beyaz geyikler yan yana gelmiştir" (Ögel, 1993: 573).

Türk tarihinde “Gök-tanrı” gök-mavi ile ilişkilendirildiği bilinmektedir. Bu renk Türkler için aynı zamanda mukaddes bir renktir. Bu mukaddeslik “ak” için de geçerlidir ve günümüz “Kırgız Türkleri arasındaki evlilik öncesi nişan merasiminde yapılan bir duaya ak bata (Fatiha Suresi) denilmektedir. Her ne kadar İslâmî unsurlar barındırsa da bu duanın da eski inanışların tesirinde olduğu görülmektedir” (Yıldırım, 2012:140).

Hadislerde “بَيَاضٌ”, “أَبْيَضٌ”, “بَيْضَاءٌ” ve “بَيْضٌ” gibi kelimelerle ifade edilen beyaz renk, türevleri ile birlikte birçok hadiste geçmektedir: “Beyaz renk elbiseler giyiniz; çünkü elbiselerinizin hayırlısı beyaz olanlardır.”<sup>1</sup> “Beyaz elbiseyi temizlediğin gibi kalbimi de temizle”<sup>2</sup>. Bu hadisleri dikkate aldığımızda Hz. Peygamberin kıyafet rengi seçiminde tercihini beyazdan yana kullandığını ve çevresindekilere de bu rengi tavsiye ettiği söylenebilir. Hadislerde beyaz elbise giydikleri için Hz. İsa’nın öğrencilerine havari denilmiştir.<sup>3</sup> Bir diğer rivâyette Haceru’l-Esved’in cennetteki renginin beyaz olduğu ifade edilmiştir.<sup>4</sup> Bazı nakillerde beyaz renk, meleklerden Cebrail’in elbise rengi olmuş<sup>5</sup>, bazılarında ise Hz. Peygamber’in şemali için kullanılmıştır.<sup>6</sup>

Yıldırım da benzer değerlendirmelerde bulunmuştur:

Türklerin İslâmiyet’i benimsemelerinin ardından kendileri için önemli olan bazı renklerin Müslümanlar tarafından da kullanıldıklarını görmeleri, bu renklerin dinî motif olarak algılanmalarına sebebiyet vermiştir. Zira İslâmiyet’ten önce savaşlarda ak rengi giyen Türk büyükleri ve komutanları, İslâmiyet’in kabulünün ardından yine bazı dinî isteklerle giymeye devam etmişlerdir (Yıldırım, 2012:110).

Dolayısıyla Türkler kabul ettikleri İslam dininin tesiri altında “ak / beyaz” renge yükledikleri anlam genişlemiş ve yukarıdaki bu rivayetler doğrultusunda Akyüz’ün değerlendirmeleri de dikkate değerdir:

Beyaz renk, maddi ve manevi temizlik, rahmet, iyilik, tevazu, alçakgönüllülük, güzellik, hayır, hidayet, saflık ve cennetlik olmanın delili gibi olumlu manaları çağrıştırmaktadır. Öyleyse Hz. Peygamber’e atfedilen rivayetlerde beyaz renk, hem mecazi hem de hakiki anlamlarda kullanılmıştır. Kısacası Hz. Peygamber, beyaz rengin saf, temiz ve sadeliğine vurgu yapmış ve bu rengin insanın ruhi yapısı ve kişiliğine olumlu anlamda etkide bulunacağına işaret etmiştir (Akyüz, 2014:379-380).

Belki de bu yüzden İslam dininin Anadolu’daki tasavvufi yorumları içinde “beyaz post [...] dervişlerin makamını göstermektedir” (Koca, 2012: 135).

Anadolu Türk kültüründe beyaz atın kutsal oluşuna dair bir inanç vardır. “Anadolu’da beyaz at geleneği Alparslan’la (Malazgirt’te olduğu gibi) başlamış, Balak Gaziyle devam edip gitmiştir. Bu örnekler Fatih Sultan Mehmed’in hiddetle denize sürdüğü beyaz at örneğinde olduğu gibi, daha da çoğaltılabilir” (Genç, 1997:9).

<sup>1</sup>Ebû Dâvûd, Tıb 14, Libâs 1; Tirmizî, Cenâiz 18, Edeb 46. Ayrıca bk. Nesâî, Cenâiz 38, Zinet 97; İbni Mâce, Cenâiz 12, Libâs 5

<sup>2</sup>Buhari, Ezan, 89; Müslim, Salat, 204; İbn Mace, İkametu’s-Salat, 1; Canaiz, 23; Dua,3

<sup>3</sup>Buharî, Ashâbu’n-Nebi, 13.

<sup>4</sup>Tirmizî, Hac, 49; İbn Hanbel, I, 307, 329, 373.

<sup>5</sup>Müslim, İman, 1; Ebû Davud, Sünnet, 16; İbn Mâce, Mukaddime, 9.

<sup>6</sup>Buharî, İlim, 6; İbn Mâce, İkametu’s-Salat, 194; İbn Hanbel, I, 250, 264; III, 168.

*Hâkimiyet sembolüdür (Devlet, bayrak, tuğ temsillerinde kullanılır):* “Şamanist Türklerin hayır ilâhı Ülgen inanışından kaynaklanarak, devletin başında bulunanlarla diğer üst düzey yöneticilerinin hâkim rengi ve hâkimiyet sembolü, yani sancağı veya bayrağı hâline gelmiş olan ak rengin, Hunlardan sonraki diğer Türk devletlerinde de oldukça rağbet gördüğü anlaşılmaktadır” (Genç, 1997:9).

Yusuf Has Hâcib’in Kutadgu Bilig adlı eserinde işaret ettiği “ak” tarihimizin derinliklerinden gelen hükümlerlik sembollerimizden biridir ki, bugünkü şanlı bayrağımızın renklerinin de böylece eski inanç ve geleneklerimizin içinden süzülüp geldiği açıkça anlaşılmaktadır (Genç, 1997:10).

İslamiyet’in Türkler tarafından kabul edilmesinin ardından “Türk devlet ve hanedanlarında [...], tarihî kaynaklar Akkoyunlu hanedanına ait sancak ve bayrakların beyaz renkli olduğunu açıkça kaydederler (Genç,1997:13). Bunun sebebinin ise devleti kurup yönetenlerin Oğuzların Bayındır boyundan geldikleri bu yüzden de Akkoyunlulara “Alem-i Sefid-i Bayındırî (Bayındırlıların Beyaz Bayrağı)” denildiği bilinmektedir (Köprülü, 2001:414).

Kaynaklar, “Çingiz Han’ın da, ‘beyaz elbise ve beyaz bir atla’ görüldüğü”nden söz etmektedir. Selçuklu ve Osmanlıların, ünlü ‘ak sancakları’nı incelerken, bu eski Türk geleneklerini de göz önünden uzak tutmamamız gerekir” (Ögel, 2000:377).

“Ak renk ile ilgili kayıtların, oluşumu X. yüzyıla kadar indirilebilen Dede Korkut Destanlarında da yukarıda izah etmeye çalıştığımız anlamlarda kullanıldığı görülmektedir” (Genç, 1997:10).

Selçuklu öncesi Oğuz hükümdarlarından Bayındır Han’dan söz edilirken de, “ağ atlı Bayındır Han” deyimini kullanmıştır (Genç, 1997:10).

Bilindiği üzere “bayraklar” başlı başına hâkimiyet sembolüdür ve “tuğlar, sancaklar” da bu dairede değerlendirilecek konulardandır. Söz konusu bu hâkimiyet sembolleri içinde “ak-beyaz” rengin de kullanıldığı görülmektedir.

Eski Türk tarihi içinde kullanılan bayrak renklerine bakıldığında “beyaz” rengin ilk olarak Avrupa Hun İmparatorluğunda kullanıldığı görülmektedir. “Avrupa Hun İmparatorluğuna ait bayrakta, ak bir zemin üzerinde sarı renkli kartal ve üzerinde sarı bir hükümdar tacı bulunmaktadır” (Koca, 2012:205). (Ek 19)

Hunların devamı niteliğinde olan Ak Hun İmparatorluğunun bayrağının zemini de beyaz olup üzerinde üç adet sarı yıldız bulunmaktadır. (Ek 19)

Beyaz rengin kullanımıyla alakalı olarak Göktürk bayrağı da dikkat çekmektedir:

Göktürkler mavi zemin üzerinde kurdun yandan görünümünü sembolleştirerek bayraklarında kullanmışlardır. Bu bayrak ve üzerindeki kurt sembolü, Göktürklerin tarihi ve kültürel miraslarının bir yansıması olarak ortaya çıkmış olmalı. Hayvan ve renk sembolizmi açısından bakıldığında mavi ve kurt mitolojik ve kozmolojik kökleri olan önemli birer semboldür (Koca, 2012:208).

Göktürklerin bayrağında zemin maviyken kurt figürünün “beyaz” olarak tercih edilmesi, bu rengin “bilgelik/ululuk sembolü; yön renk ilişkisinde batının sembolü; devletin ululuk, adalet ve güçlülüğünün sembolü” (Koca, 2012:207) olarak kabul edilmiş olmasından kaynaklandığı söylenebilir. (Ek 19)

Hazar İmparatorluğunun bayrağında da mavi zemin üzerinde beyaz renkte bir tuğ ve onun etrafında bir yay biçiminde sıralanmış beş adet ve beyaz renkte yıldız kullanılmıştır. Buradaki tuğ “devlet, bağımsızlık ve hükümdar sembolü” anlamındadır. (Ek 19)

Karahanlı devlet bayrağında sarı zemin üzerinde dokuz tuğun “beyaz” renkte kullanıldığı görülmektedir. (Ek 19)

İlginç bayraklardan biri de Gaznelilere aittir ki yeşil zemin üzerinde bulunan tavus kuşunun (humayın) kuyruk kısmı beyaz renkte resmedilmiştir. Ayrıca sol üst köşede bulunan hilal de aynı şekilde beyaz renktedir. (Ek 19)

Beyaz rengin kullanıldığı diğer bir bayrak da Büyük Selçuklu İmparatorluğu bayrağıdır ki bu bayrakta mavi zemin üzerinde çift başlı beyaz kartal figürü yer almaktadır. (Ek 19)

Altınordu Devletinin bayrağının zemini de beyaz renktedir. (Ek 19)

Büyük Timur İmparatorluğunun zemini mavi olan bayrağının ortasında da üç adet beyaz daire bulunmaktadır. (Ek 19)

“Diğer taraftan, Hazret-i Peygamberin kullandığı üç sancaktan (Beyaz, yeşil ve siyah) birinin rengi olması dolayısıyla, özellikle Osmanlı dönemi yazarları, Selçuklular ve Osmanlılardaki ünlü “Ak Sancaklar”ı genellikle Peygamber ile İslâmiyet’e bağlamışlardır” (Genç, 1997:10-11).

Selçuklular döneminde de başlangıçta “siyah” hâkimse de bu rengin yerini “beyaz” almıştır.

Tuğrul Bey’in halefi Sultan Alparslan da Malazgirt savaşına çıkmadan önce baştan aşağı beyazlara bürünmüştü. Anadolu’nun tarihini değiştiren bu önemli savaş öncesinde beyaz giyilmesinin, ayrıca samimi niyet, masumiyet, saflık ve içtenlik anlamına geldiğini Alparslan’ın askerlerine sarf ettiği şu sözlerden anlamak güç değildir: (Kütük, 2014:146-147).

“Ey askerlerim eğer şehid olursam bu beyaz elbise kefenim olsun, o zaman ruhum göklere çıkacaktır” (Mevdudi, 1971:242).

Malazgirt Savaşı’na başlamadan önce “Sultan Alparslan’ın beyaz elbise giymesini ise, İslâm geleneğine göre bir anlamda kefenlenme olarak görmek, dolayısıyla İslâm öncesinin ak inancını bir İslâmî motif ile özdeşleştirmek tabii olabilir (Genç,1997:12).

Türklerin İslamiyet’i kabul etmelerinden önceki kültürel hayatlarıyla İslam’ın getirdiği genel esaslar arasında önemli derecede uyumlulukların olması elbette İslam dininin Türkler tarafından benimsenmesini kolaylaştırmıştır. Ancak “ak” renk de dâhil olmak üzere başka renklerin de kullanılması konusunda denebilir ki “Selçuklu ve Osmanlılarda bayrak ve sancaklar, rastlantılar veya dış tesirler yolu ile değil; halkın istek, zevk ve geleneklerine göre, öyle gelmiş ve öyle devam etmişti” (Ögel, 2000:377).

“Osmanlılarda Yıldırım Bayezid’den beri kullanıldığı tahmin edilen ak âlem yani beyaz sancak başta olmak üzere kırmızı, yeşil ve sarı renkte çeşitli sancak ve bayraklar kullanılmış ve bu renkler, Osmanlı Devlet Arması’nda [...] yer almıştır” (Genç 1997: 47, 49, 51).

Osmanlı yazarları, Selçuklular ve Osmanlıların kullandıkları “ak sancağı” İslâmiyet ile bağdaştırsalar da, bu konu ile ilgili çalışmaları olan Miralay Ali Bey, eserinde Anadolu Selçuklu Hükümdarı II. Gıyaseddin Mesud’un hicrî 688’de Osman Gazi’ye hükümrânlık fermanı ile birlikte bir de âlem (sancak) gönderdiğini ve bu sancağın da beyaz renkli kumaştan yapıldığını, bu sebeple de Türkler tarafından ak sancak olarak adlandırıldığını belirtmektedir (Yıldırım, 2012:79).

Benzer şekilde “15. asırda Osmanlı [...] yeniçeri kıtalarında [...] beyaz bayraklar kullanılmıştı” (Pakalın, 1993:48).

Sultan III. Selim (1789–1807) zamanına kadar Osmanlı Devleti'nde kullanılan sancaklarda çoğunlukla yıldızı bulunmayan daha çok yeşil ve beyaz renkte olan sancaklar kullanılmıştır. Bayrak ve sancaklara çok özel bir önem veren yenilikçi ve sanatkâr bir devlet adamı olan III. Selim kırmızı renkte sancakların sekiz köşeli Zühre yıldızını üzerine yarım Ay'ın yani hilâlin yanına ilave edilerek bundan sonra devamlı böyle kullanılmasını emretmiştir (Soysal, 2010: 224).

Osmanlı İmparatorluğunun bayrağını kısaca tanımlayacak olursak kırmızı zemin üzerinde beyaz renklerde ay (hilal) ve yıldız (sekiz köşeli zühre yıldızı) bulunmaktadır. (Ek 19)

Osmanlı İmparatorluğunun bayrağı, Türkiye Cumhuriyeti bayrağının oluşumunda örnek olmuştur. Farklılık sadece ay ve yıldızın stilize edilmesindedir. Buna göre hilalin uç kısımları içe doğru biraz daha eğilmiştir. Yıldız da beş köşeli olarak kabul edilmiştir. (Ek 19)

Benzer bir biçimde Azerbaycan'ın bayrağında sırayla yer alan mavi, kırmızı, yeşil renklerin tam ortasında (kırmızının üzerinde) Türkiye Cumhuriyeti'nin bayrağına göre daha küçük oranda beyaz ay ve yıldız bulunmaktadır. (Ek 20)

Türkmenistan bayrağında da beyaz renkte hilal ve beş adet yıldız bulunmaktadır. (Ek 20)

Özbekistan bayrağında da yine hilal ve yıldızlar beyaz renktedir. Fakat yıldızların sayısı on ikiye çıkmıştır. (Ek 20)

Bayraklarla ilgili olarak son örneğimiz olan Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyetinin bayrak zemininin rengi de “beyaz”dır. (Ek 20)

Konuyla ilgili buraya kadar anlatılanları Rayman'ın ifadeleriyle şöyle özetlemek mümkündür:

Beyaz-ak renk Türk inançlarında, özellikle Şamanizm'de, büyüklüğü, adaleti ve güçlülüğü anlatır. Ak, renklerin başıdır. Ak, temizlik, arılıktır. Devlet büyüklerinin savaşlarda giydikleri giysilerin renginin adıdır. Günümüzde kullanılan “Yüzü ak” ve “Alın ak” deyimleri ak'ın Türk kültüründe adalet, doğruluk, yücelik, haklılığı içerdiğini gösterir. Alp Aslan, Malazgirt Savaşı'na çıkmadan önce beyaz elbise giymiş, atının kuyruğunu kendisi bağlamıştır. Buradaki ak elbise, yüceliği, üstünlüğü simgelerken, İslâmiyet'te kefeni, ölümü çağırıştır (Rayman, 2002:10).

Sonuç olarak beyaz rengin Türklerin en eski inanışlarından kaynaklanan, devleti temsil etmiş bir hükümlerlik sembolü olduğu söylenilebilir. Yer yer bazı Türk topluluklarında yas, matem rengi olarak kabul edilse de Türk halk kültürü yaşamı içinde “beyaz” daha çok “masumiyet, zafer, barış, neşe, yücelik, teslimiyet ve merhametin, rengidir ve ölümsüzlüğü de sembolize etmektedir. Beyaz renk genel olarak saflık ve temizliğin sembolü olarak algılanmaktadır ve olumlu, kabul edici bir tavrı vardır” (Mazlum, 2011:130).

### 3.1.1.1.(2). Kara/Siyah

Türkçe Sözlükte Arapça “kārā” kelimesinden geldiği belirtilerek “kara” için “en koyu renk, [...] beyaz karşıtı. Esmer. Kötü, uğursuz, sıkıntılı. Yüz kızartıcı durum, leke” anlamları verilmiştir (Türkçe Sözlük, 2011:1313). Ayrıca aynı sözlükte “yeryüzünün denizle örtülü olmayan bölümü, toprak” anlamına da değinilmiştir. Siyah renk, törenlerde resmîyeti simgeler.

### 3.1.1.1.(2).(a). Türk Kültürünün Dışında Kara/Siyah

“Siyah eski İngilizcede black, eski Alman dillerinde blah, kuzey ülkelerinde blakkr kökeninden gelir ve kelime anlamı olarak aslında bütün ışıkları emen demektir. Işık fiziğinin yeterince aydınlatılmasından sonra gerçekten de öyle olduğu anlaşılmıştır” (Akkın, Eğrilmez ve Afrashi, 2004:377).

Batı medeniyeti dairesi içinde kara/siyah renkle ilgili genel kabulleri “koyu renk, ışıksızlık, pislik, umutsuzluk, talihsizlik ile bağdaştırılan siyah, [...] ölümü ve yeniden dirilmeyi hatta zarafeti birleştiren, çift yönlü bir renk” (Gardin ve Olorenshaw, 2014:549) olarak ifade etmek mümkündür.

Bir renk ya da ışık yokluğu olarak siyah kimi zaman nötr gibi görülse de daha çok kötülüğü ( “karanlık” güçleri) ve gizliliği simgeler. Keder ve öte âlemi de temsil eder (Wilkinson, 2014:282).

“Eski çağlardan beri şeytan anlamında, sanat ve dinlerde umutsuzluk, günah ve yas anlamında kullanılmıştır” (Akkın, Eğrilmez ve Afrashi, 2004:377). Yas sembolü olarak karalar giyinmek geçmişi binlerce yıl gerilere giden bir uzlaşımır. Kraliçe Victoria’nın dulluğunun kırk yılı boyunca siyah giyinmesi ünlüdür. Astrolojide siyah, adını zaman, yaşlılık ve ölümle özdeşleştirilen Roma tanrısı Satürn’den (Yunanlıların Kronos’u) alan Satürn gezegenini simgeler” (Wilkinson, 2014:282). “Eski Sami ırklarında siyah yas rengi olduğu için kişiler ölümlerinden ayrılmamak ve kederini göstermek için yüzlerini kir ve kül ile karartırlardı. Bugün de yas rengi” (Akkın, Eğrilmez ve Afrashi, 2004:377) olarak yaygın bir anlayış vardır.

Siyah, tüm renkler gibi farklı yer ve coğrafyalarda farklı anlam ve sembolik açılımlara erişebilir (Ersoy, 1990:38). Siyah Batı kültürlerinde matem rengini sembolize ederken, aynı zamanda şıklık ve zarafetin rengi olarak da bilinmektedir (Ambrose ve Haris, 2003). Çin’de siyah renk kışın ve kuzeyin sembolüdür. Buna karşın Eski Mısır ve Kuzey Afrika ülkelerinde siyah, verimli toprağın ve yağmurla şişmiş bulutların rengine benzediği için bereketin simgesel rengidir (Uçar, 2004: 49). Siyah, Hint, Japon ve Çin sembolizmasında zamanın başlangıcındaki kaosun ve şekilsizliğin evrensel maddenin, özün rengidir. Günlük yaşamda kullanılan “kara gün”, “kara büyü”, “kara kitap” gibi terimler olumsuz ifadeleri vurgulamaktadır (Chevalier ve Gherbrant, 1996:94). Müslümanlıkta da siyah, fanilik, son ve sonluluk gibi sembolik açılımlarla yüklüdür (Ersoy, 1990:38).

“Birçok negatif anlamına rağmen siyah, erdem, ihtiyat ve akıl niyetine de kullanılır. Aynı zamanda sessizlik ve gizemlilik rengidir, saklanma duygusu verir, o yüzden pelerinler siyahtır” (Akkın, Eğrilmez ve Afrashi, 2004:377) ve siyah renk, törenlerde resmiyeti simgeler. Birçok ülke için matem rengidir, korku ve üzüntünün simgesidir (Halse, 1978:27-34).

### 3.1.1.1.(2).(b). Türk Halk Kültüründe Kara/Siyah

Türk kültür hayatının önemli tarihi kayıtlarından biri olan Dede Korkut hikâyelerinde de “kara/siyah”ın kullanıldığı görülmektedir. Abdullah Özcan, Dede Korkut Hikâyelerinde renk bildiren niteleme sıfatlarına örnekler verirken aslında Türk halk kültürünün tarihi seyri içinde renk sembollerinin adlaşma durumlarına da işaret etmiştir. Söz konusu o renk sıfatlarını şöyle sıralayabiliriz:

Kara Aslan (Melik), kara aygır, kara bağır, kara baş, kara bıyık,  
Kara Budağ, Kara Budak, kara buğa, kara buğra, kara bağur, kara bulut,

kara çekür, Kara Deniz, kara dere, Kara Dervend, kara deve, kara din(lü), kara eşek, kara evren, Kara Göne, kara göz, kara göz(lü), kara hindü kul, kara il, kara inek, kara iv, kara kan, kara kaplan, kara karlu tağ, kara kaş(lu), kara kavurma, kara kaygulu vak'a, kara kaz, kara kepenek, kara kıl, kara kılıç, kara kıyma göz, kara kiçe, kara koç, kara koyun, kara köpek, kara kuş, kara mudbak, kara otağ, kara ölüm, kara polad, kara pusarık, kara saç, kara saç(lu), kara sağr(ı) sokman(ı), kara sakaç, kara sakal(lu), kara salkum(lu), kara şayka(lu), kara şiven, kara tağ, kara tağlar, kara taş, Kara tekür, kara teniz, kara tırnak, kara ton, kara ton(lu), kara tonguz, Kara Tüken (Melik), kara yir, Karaça Çoban, Karaçuk Çoban (Özcan, 2005:26-29).

Siyah rengin adlandırmalarda kullanımıyla ilgili olarak bitki adları da dikkat çekmektedir: Kara ağaç, kara çam, kızıl ağaç, kara darı, kara biber, kara diken, kara erik, kara kök, kara söğüt, kara çilek, kara dut, kara torbas, kara jodo, kara barık, kara yemiş, kara buğday, kara kum ağacı (Radloff, 1899:136).

Yer adlandırmalarında renklerin kullanımı da önemli bir yer tutmaktadır.

Renklerin yer adlarında kullanılma sebeplerinde birincisi yerleşim yerinin fiziksel özelliklerinden kaynaklanmaktadır. Gök ova, sarı kaya, boz yaka, kızıl iniş gibi isimlendirmelerde ikinci unsurların (tamlanan) "renk" özellikleri ön plana çıkarılmıştır. İkincisi de renklerin, yer isimlerinde, sembolize ettikleri yönlere göre görev aldıklarının düşünülmesindedir. Fakat renklerin yön bildirme görevleri, yerin fiziksel özelliklerini nitelemeleri kadar yaygın ve kesin olmamıştır (Akar, 2006:52).

Buna bağlı olarak Türkiye'deki Türkçe yer adlarının incelemesinde en çok "kara" rengin kullanıldığı görülmektedir. Bu yer adlarında 270 kara, 31 karaca önadlı yer adları bulunmaktadır" (Yıldırım, 212:47).

"Kara/siyah" bağlamında yapılması gereken hatırlatmalardan bir tanesi de aslında "kara"nın siyaha göre kültürel anlam derinliğinin daha geniş ve zengin olmasıdır. Her ne kadar bu iki kelime Türkçe öğretili müfredat programlarında eş anlamlı olarak verilse de milli-manevî adlandırmalarda "kara"nın kullanıldığı görülmektedir. Bu eş anlamlılık, kültürler arası etkileşimin sonucu olarak başka dillerden kelimelerin girmesi sonucunda ortaya çıkmaktadır ve bu durum Türkçe öğretiminde hatırlatılması gereken bir konudur. Bir araştırmaya göre de bu tespit desteklenmiştir:

Siyah sözcüğüne bakıldığında, saptanan 15 sözcükte renk anlam birimciğiyle ve düz anlam göstereniyle kullanıldığı anlaşılmaktadır. Bu nedenle kara ve siyah sözcüklerini eş anlamlı kabul etmek doğru olmayacaktır. Kara ve siyah sözcüklerinin yalnızca düz anlam gösterenleri, yani temel anlamları aynı olup, anlam alanları farklıdır. Siyah sözcüğünü içeren tek atasözünde kara anlamına yakınlık görülmekle birlikte, kara sözcüğünün anlam zenginliği açık bir farkla siyahın önüne geçmektedir. Tüm bu verilerin değerlendirilmesi sonucunda, eş anlamlı olarak görülen bu iki renk adının kavram ve anlam alanlarındaki farklılıklar da, dillerde birbiriyle tamamen eş anlamlılık olgusunun var olmadığı görüşü ön plana çıkmaktadır (Bayraktar, 2004:75; Toklu, 2003:95).

Yani kısaca belirtmek gerekirse "kara/siyah" kullanımıyla ilgili olarak Türk halk kültürü içinde konuşulan atasözü, deyim veya benzer söyleyişlerde "siyah" kullanılmamakta, "kara" tercih edilmektedir.



Kara/siyah rengin Türk halk kültür hayatında temsil ettiği anlamları şöyle sıralamak mümkündür:

*Renktir:* Kara rengi diğer renklerden ayıran bir durum vardır ki o da “ton” meselesidir. Yani hemen hemen her rengin “koyusu, açığı” vardır. Oysa “siyah renk, siyahtır. Bunun dereceleri olmaz. Ancak kap-kara sözü, bütün Türklerde, kapkaradır. Bu bir çeşit güçlendirmedir” (Ögel, 2000:447).

“Kıyafetteki renkler kimi zaman Türk topluluklarının o kıyafet renkleri ile adlandırılmalarına sebep olmuştur. Bunun en güzel örneği Karakalpaklardır. Karakalpak halkı kullanmış oldukları kalpağın kara olmasından ötürü zaman içerisinde bu adla anılır olmuşlardır” (Yıldırım, 2012:107).

Deyim olarak kullanılan “alaca karanlık: yarı karanlık” (Aksoy, 1988:559) anlamındadır.

*Ölümü simgeler:* “Kara yer [...] ölümün habercisidir” (Yıldırım, 2012:150).

“Ölümlü ve kaderine bağlı insanlar, eski Türk kaynaklarında kara baş veya kara başlı olarak anılıyorlardı” (Ögel, 2000:418).

Kısaca “siyah ölümü simgeler” (Yengin, 1997:201).

*Yas, keder ve matem rengidir:* Kara renk keder, yas manasına gelir (Küçük, 2010: 200).

“Kırgız-Kazakların matem alameti olarak umumiyetle yaşlı çadırın üzerinde kara bayrak görülür” (Radloff, 2008:400).

Siyah rengin kıyafetlerde tercih edilmesinin belli anlamları ve sebepleri vardır. Bu anlamda renklere “maddî manalarının yanı sıra tarihte belki de sadece Türklerde manevî anlamlar da atfedilmiştir. En kestirme haliyle söylenecek olursa “kara, Türklerin yas rengidir” (Cirtautas, 1961:29). Misal olarak karanın sadece yas rengi olarak giysilerde kullanılması, Türkleri yaptıkları seyahatler aracılığıyla tanımış seyyahlar açısından şaşırtıcı bulunmuştur” (Yalçın, 1939:163-170). Bu tespite bağlı olarak denebilir ki “matem rengi olarak kara renkli elbiselerin giyilmesi âdeti dünyaya Türkler tarafından yayılmıştır” (Yıldırım, 2012:1).

Kara rengin yas rengi oluşunun örneği olarak “Dede Korkut’ta da, yas belgesi olarak, “ağ çıkarıp kara giyme” işinden, sık sık söz açılmaktadır. Yine aynı eserde Oğuzlar, ölüleri için, “kara giyip, gök sarındılar”, deniyordu (Ögel, 2000:434). Bu durumun bir örneğini “Selçuklu Devletinde yaşanan ölümlerde de görmekteyiz. Sultan Melikşah’ın Terken Hatun’dan olan oğlu Davut için taziye merasimleri düzenlenmiştir. Türkler Melik Davut için saçlarını başlarını yolmuşlar, ağıtlar yakmışlar, hadimler atlarının eyerleri üzerlerine karalar sürmüşler ve atlara kara örtüler giydirmişlerdir” (Piyadeoğlu, 2012:32). Gagauz erkekleri 40 gün süren yas günlerinde kara gömlek giymektedirler (Manov, 2001:53). Kırgızlarda kocası ölen kadın yasını belli etmek için kara giyer ve kara aş (yoğası) düzenlermiş (Yudahin, 1998:403). Dolayısıyla denebilir ki “hangi Türk kavmi olursa olsun yas zamanlarında kara kıyafetler giymişlerdir” (Yıldırım, 2012:107).

Bu anlamlar çerçevesinde deyim olarak kullanılan “karalar bağlamak (giymek): Bir felaket dolayısıyla siyah örtü bağlanmak, siyah elbise giymek” (Aksoy, 1988:910) anlamındadır.

Yani siyah “yas, matem çağrıştırır” (Yengin, 1997:201).

*Olumsuzluğu simgeler, ayırıcıdır:* Kültürel tarihi süreçte “kara” renge daha çok olumsuz anlamlar yüklenmiştir ki bu durum “günümüzde de devam etmektedir. Meselâ, Türkiye Türkçesinde kullanılan kara haber, kara gün tabirlerinde olumsuzluk vardır”

(Karadoğan, 2004:93). “Kara ruhlu, içi kara, gönlü kararmış, gözü kara gibi ve buna benzer, daha birçok deyiş ve söyleyişler” (Ögel, 2000:437) bulunmaktadır.

“Zaman zaman yol, nezaket ve tedbir bilmez kimselere ‘kara cahil’ deriz” (Ögel, 2000:434).

“Kara rengin de Türk mitolojisine dayanan anlamlar ifade ettiği ve fakat tarihî seyir içerisinde bu rengin olumludan olumsuzu çok değişik anlamlarda kullanıldığı bilinmektedir” (Genç, 1997:1101). Bu bakımdan kara kelimesi, renk anlamının yanı sıra, olumsuzluk, uğursuzluk anlamlarını da yüklenmiştir (Karadoğan, 2004:93).

Osmanlı döneminde Müslümanların kavuk ve ayakkabıları sarı, Ermenilerin şapka ve ayakkabıları kırmızı, Rumların siyah, Yahudilerin mavi idi (Bozkurt, 1996:19-20). Bu tür uygulamalar farklı milletlerin kolaylıkla ayırt edilebilmesini sağlıyordu.

Atasözleri ve deyimlerde de “kara”nın bu anlamlarda kullanıldığı görülmektedir:

Kara haber tez duyulur, deyişinde olduğu gibi “eski Türk sözlerinde kara sözü, kötü ruh ve özün, kısa bir sembolü olarak kullanılıyordu” (Ögel, 2000:439; Aksoy, 1988:343).

Kara gün kararır kalmaz (durmaz), (koç yiğit bunalıp ölmez): İnsanın sıkıntılı zamanı sürüp gitmez, arkasından ferahlı günler de gelir (Aksoy, 1988:343).

Karaya sabun, deliye öğüt neylesin: Özü bozuk olan şey, düzeltme çabalarıyla iyi duruma getirilemez (Aksoy, 1988:343).

Karga yavrusuna bakmış “benim ak pak evladım” demiş: Kişi kendi çocuğunu güzel, kendi eserini kusursuz görür. Başkalarına göre ne denli çirkin olurlarsa olsunlar (Aksoy, 1988:346).

İsteyenin bir yüzü kara, vermeyenin iki yüzü: Birisinden bir şey istemek zorunda kalan kimse utanır. Ama onun yüzü suyu dökmesine karşı istediğini vermeyenin daha çok utanması gerekir (Aksoy, 1988:329).

Ne karanlıkta yat, ne kara düş gör: Tehlikelere karşı peşin tedbir alan kişi, kendini ileride üzülmeğe korumuş olur (Aksoy, 1988:396).

Tencere dibin kara; seninki benden kara: Bir kişi başkasında kusurlar, ayıplar aramasın. Zira kendisinin daha çok kusurları ayıpları var (Aksoy, 1988:1070).

Ramazanda yalan söyleyenin (oruç yiyenin) bayramda yüzü kara olsun: Sözün yalan olduğu zamanla anlaşılınca utancından kimsenin yüzüne bakmamak (Aksoy, 1988:415).

Kara çalı: İki kişinin arasına girip iyi ilişkilerini bozan kimse (Aksoy, 1988:909).

Kara çalmak: İftira etmek, bir kimsenin üstüne suç atmak (Aksoy, 1988:909).

Kara haber: Çok üzücü haber, felaket haberi (Aksoy, 1988:910).

Kara kara düşünmek: Kötümser bir hava içinde düşünmek (Aksoy, 1988:910).

Ağzı kara: Hep kötü haberler veren (Aksoy, 1988:540).

Kara cahil: Hiçbir şey bilmeyen; çok bilgisiz, pek cahil (Aksoy, 1988:909).

Aralarından kara kedi geçmek, (aralarına kara kedi girmek): İki dostun arasına soğukluk girmek, iki dostun birbirine güvenmesi (Aksoy, 1988:578).

On parmağında on kara: Herkesi lekelemeyi huy edinmiş (Aksoy, 1988:988).

*Olumluluğu simgeler (büyüklüğü, ululuğu, yiğitliği, iyi olanı ifadede kullanılır):* Kara kelimesi, renk anlamının yanı sıra, büyüklük, ululuk, yoğunluk anlamlarını da yüklenmiştir” (Karadoğan, 2004:93).

“Kara” tanıtması “kara oğlan” kullanımında olduğu gibi “yiğitlik ve gözü peklik kadar; cömertlik ve iyilikseverlik, özlerini [...] verir” (Ögel, 2000:444).

Bu anlamıyla “kara” deyimlerde ve atasözlerinde de kullanılmıştır:

Köylünün kahve cezvesi karaca amma sürece: Köylünün kahve cezvesi gösterişsizdir. Ama eksik olmayan konukları ağırlamak için sürekli kaynar (Aksoy, 1988:376).

İneğin sarısı, toprağın karası: Çiftçiler arasında ineğin sarı, toprağın kara olanı beğenilir (Aksoy, 1988:324).

*Güzellik, iyilik, sevimlilik sembolüdür:* Kara renge her ne kadar olumsuz anlamların daha çok yüklendiği görülse de “eskiden de şimdi de güzellik ve iyilik sembolü, kara gözlerdir: ‘Kara kıyma gözlerin’, diye Dede Korkut’ta sesleniyordu [...] ‘Kara gözlü kızlar’ da, kızların övülmesi dolayısıyla söyleniyordu” (Ögel, 2000:444). Yani “kara kelimesi kimi durumlarda güzellik, sevimlilik sembolü de olmaktadır. Türklerde karakaş, kara göz tabirleri güzelliği ifade etmek için kullanılır. Ayrıca yağız delikanlı ifadesinde de yiğitliğin yanı sıra güzellik ve sevimlilik de vardır” (Karadoğan, 2004:93).

*Unvan/lakap olarak kullanılır:* Kara, Türk devletlerine ve bu devletleri yöneten hükümdarlara ad olmuştur (Pritsak,1950:240). Kara Han, İslâmiyet sonrası destanlarından Manas ve Oğuz Kağan Destanlarında da karşımıza çıkmaktadır. Oğuz Kağan’ın babası Kara Han’dır (Togan, 1972:17). Karahanlı dönemi kaynaklarında hükümdar unvanları kağan, kara han veya kara hakan olarak geçmektedir (Pritsak,1950:240). Manas destanında da iki Kara Han bulunmaktadır (Yıldız, 1995:119).

*Tehlikeyi simgeler:* Deyim olarak kullanılan “baştankara gitmek” deyimini “sonunu düşünmeyerek tehlikeye, felakete doğru gitmek” (Aksoy, 1988:628) anlamındadır.

*Utancı sembolize eder:* “Yüzü kara” deyimini “utanacak bir durumu bulunan” (Aksoy, 1988:1135) anlamındadır ve bu yönüyle “kara” utancı sembolize eder.

Benzer şekilde “yüzünü kara çıkarmak” deyimini de “birinin, hakkında yanıldığını ortaya koyarak onu utandırmak” (Aksoy, 1988:1137) anlamındadır.

*Hastalık ifadesidir:* “Osmanlı tarihinde [...] kara-humma gibi bazı kötü hastalıklar da yine kara” (Ögel, 2000:437) ifadesi kullanılarak adlandırılmıştır.

*Kötü olanı, kötü ruhları, kötü talihi simgeler:* Altaylıların akidelerinde ruhlar aru (pâk, temiz, arı) veya kara (habis) zümrelerine ayrılırlar. Bunlara Tös de denir. Tös denilen bu ruhlardan Karatös grubuna yer altı tanrısı Erlik de dâhildir. Altaylılar en ağır ve elemli felâketleri Erlik’in faaliyetiyle alâkadar bilirler. Erlik, yer altında kara çamurdan yapılmış sarayında oturur. Erlik, büyük kara ruh sayılır. Onun kızlarının da “dokuzu da müsavi karalar” olarak adlandırılırlar (İnan, 1987:404-411).

Halk inanışları içinde de “kara” rengin kullanıldığı görülmektedir.

Kötü ruhlardan kabul edilen ‘kara iyeler’, Orta Asya’dan Anadolu ve Balkanlara kadar uzanan coğrafyada halk arasında günümüze dek yaşatılan bir değerdir. Sihirli güçler olarak da adlandırılan söz konusu iyeler Türk dünyasında özellikle de Anadolu halkı arasında farklı isimleriyle anılırlar. Bu isimlerin başında Erlik ve onun zümresinden sayılan Alkarısı ile Karabasan gelir (Ozan, 2015:41).

Konuyla ilgili olarak İnan (1987:260-262), Kazak-Kırgız Türklerinin hurafelerinde “albastı”nın iki çeşit olduğunu, bunlardan bir tanesinin kara albastı diğeri de sarı albastı olduğuna işaret etmiştir. Bu kara veya kara albastı, ciddî ve ağırbaşlı bir ruh olarak da telâkki edildiğini, Şamanist Türklerin lohusa kadınları kara albastı (karabastı-karakura)’dan korumak ve karayı defetmek için kara baksı çağırdıklarını ifade etmiştir.

Diğer taraftan deyim olarak kullanılan “alınının kara yazısı: kötü talihi, kötü kaderi” (Aksoy, 1988:567) ifade eder.

“Bahtı kara” deyimini de “işleri hep ters giden, talihi kötü” (Aksoy, 1988:611) anlamlarında kullanılmaktadır.

*Korunma sembolüdür:*

Halk arasında iki tip alkarısı imajı yaşamaktadır. Birincisi ölüme sebep olmaz, sadece geceleri ahırda atlara binmek ve yelelerini örmekten zevk alır. Alkarısının atlarına bindiğini fark eden bazı kişilerin atın sırtına karasakız, zift vb. sürmek suretiyle onu yakaladıkları, vücuduna iğne veya çuvaldız saplayarak insan şekline dönüştürdükleri ve uzun süre hizmetlerinde kullandıkları rivayet edilmektedir (Küçük, 1989:469).

Yukarıdaki bahsi geçen konuda “karasakız” ve siyah olan “zift” kullanımıyla kara rengin korunma yönü ön plana çıkarılmıştır.

*Kirli işleri, gizlenmeyi ve günahı temsil eder:* Kötü davranış ve amelin, bir sembolü olarak kara [...] sözü ile hem ahlaksızlık ve hem de günah ifade edilmiştir (Ögel, 2000:439).

Kısaca belirtmek gerekirse “siyah kötüdür” ve “dürüst olmayan kişilerin rengi siyah”tır, “kara borsa, kara günah gibi” (Yengin, 1997:201).

İslamiyet’in ve dolayısıyla da Türklerin inanç tarihi içinde yeri olan Hacerülesved’in işlenen günahlar yüzünden karardığına dair hadislerden de söz edilmektedir.

Bir görüşe göre “bu taşta ona dokunanın günahlarını kendine çekme gücü verilmiştir. Rengi de işte bu yüzden siyahtır” (Gardin ve Olorenshaw, 2014:236).

“Türkler, Allah ve doğruluk yolunda olmayan işleri, kara tanıtması ile tanıtmışlardır. Bugünkü kara-borsa sözümüz de, bu eski anlayış ve inanın, günümüze kadar gelen bir uzantısıdır” (Ögel, 2000:437-438). “Kirli işler günümüzün de çok soylenen konularıdır” (Ögel, 2000:439) ve bunlar “kara” ile adlandırılmaktadır.

Yani siyah “kişilerin karanlık yönlerine olan ilgiyi ifade eder. İnsanlar bu rengi saklanmak veya birtakım şeyleri saklamak için kullanırlar. Sürekli siyah giyen insanlar olaylarda aktif bir rol almayan seyirci niteliğindedirler. Bu tip insanlar, duygularını sürekli olarak bastırmakla meşguldürler” (Yengin, 1997:203).

*Ruh katılığını, kalp katılığını ifade eder:* “Arabalarda siyah renk erk, güç isteyenleri, affetmeyen kişileri simgeler” (Yengin, 1997:201).

Katı olmayı ifade eden “ruhu kara, gönlü kara sözleri de Anadolu’da çok yaygındır” (Ögel, 2000:439).

Bunlardan “gönlü kara: başkalarının iyi durumunda olmasını istemeyen” (Aksoy, 1988:800) anlamındadır.

*Toplumsal alt sınıflamayı, zayıflığı, fakirliği temsil eder:* Kimi söylemler içinde bir toplumsal sınıflama yönüyle “kara rengi, diğer renklere göre kendilerini zavallı gören kişileri ve fakirliği de ifade eden bir renk olmuştur” (Yıldırım, 2012:149). Yani kara renk alt tabaka manasına gelir (Küçük, 2010: 200).

Türkçede kara sözcüğü ilk olarak Orhun Yazıtları’nda karşımıza çıkar. Sözcük yazıtlarda temel olarak “yönetilen halk” anlamındadır (Clouston, 1972:643).

Eski Türklerde halk tabakasına mensup olanlara da (karabudun-avam) kara denildiği gibi kara kul, karavaş veya karabaş deyimleri de “köle” anlamında kullanılmıştı (Genç, 1997:1102).

Fakat bu kullanımlardaki “kara”nın anlam karşılığı konusunda farklı görüşler de vardır:

Semih Tezcan (1974:44) sözcüğün “köle” anlamıyla Farsçadan alıntı olduğu görüşündedir ve “halk” anlamındaki “kara” ile “siyah” anlamındaki “kara”nın aynı sözcükler olduğuna inanmadığını ifade etmektedir. Ona göre bu sözcük eski Persçede “ordu, savaşçı, halk” anlamındaki “kara”dan gelmiştir.

“Görüldüğü üzere yazıtlardaki halk anlamındaki karanın kökeni tartışmalıdır” (Şen, 2007:133).

Yazıtlar sonrası dönemde Irk Bitig’den başlayarak Türkçenin yayılma alanlarının tamamında sözcüğün “siyah” anlamında kullanıldığı görülmektedir (Clauson, 1972:643-644).

*Sıkıntıyı, zorluğu ifade eder:* Bu anlamıyla “kara” atasözlerinde kullanılmaktadır:

Dost (iyi dost) kara günde belli olur: Sevinçli mutlu gününde bir kişi ile dostluk kuranlar çok olur. Kara gününde bir kişi ile dost kalmak ise üzüntüyü paylaşmayı, onu gidermek için bir takım fedakârlıklarda bulunmayı gerektirir. İşte buna katlanan gerçek dost olduğunu gösterir (Aksoy, 1988:248).

“Ayaklarına kara su inmek: uzun süre ayakta beklemekten çok yorulmak” (Aksoy, 1988:601) anlamındadır.

“Başına karalar bağlamak” deyimini de “bir felâket yüzünden başına karalar bağlamak” (Aksoy, 1988:621) şeklinde açıklanmıştır.

*Gücü, büyüklüğü, soyluluğu, zenginliği, cesareti, yiğitliği, gözü pekliği, korkusuzluğu, enerjiyi simgeler:* “Kara renk güç, kuvvet manasına gelir. Türk hükümdarlarının tahta çıkma töreninde oturacağı seccade ve halının siyah renkte olması bu bakımdan önemlidir. Bu nedenle olsa gerek hükümdarlık ifadesi biçiminde değerlendirilen kara renk 11. ve 13. yüzyıllarda sıkça kullanılmıştır” (Küçük, 2010: 200).

Kara kış, “çetin, zorlu, şiddetli kış anlamında”dır. “İşte kara kelimesinin hükümdar ve hanedan sıfatı olarak kullanılmasının (zorlu, çetin hükümdar) olduğu gibi ‘kadir’ sıfatının da hükümdarlar için kullanılmasının kaynağı budur” (Genç, 1997:1102).

Manas destanındaki “kara” kullanımlarını dikkate aldığımızda “kara [...] büyük, güçlü, sert, yiğit, cesur manaları ile ilişkilendirilmelidir” (Yıldırım, 2012:145).

Türkler [...] hayvanları, [...] “kara” diye adlandırmakla, bu hayvanlara bazı gizli güçler ve sevgi sihirlere de verebiliyorlardı. Genç bir yiğit için, kara-oğlan dediğimiz zaman, o gencin kesinlikle kara veya kötü olduğunu belirtmez. “Kara” tanıtması ona, yiğitlik ve gözü peklik kadar; cömertlik ve iyilikseverlik, özlerini [...] verir (Ögel, 2000:444).

Diğer taraftan hayvanlarla ilgili bir örnek oluşturması bakımından “Türk mitolojisi ile Türk masalları ve atasözleri içinde [...] kara koçlar enerji ve güçlülüğün, birer sembolü olarak gösteriliyorlardı” (Ögel, 2000:446).

Ayrıca “siyah giyside bir soyluluk anlamı vardır” (Yengin, 1997:201) ve “siyah, aşırı lüksü de simgeler. Örneğin, siyah kâğıtla ambalaj ...” seçkinliği çağırır.

Deyim olarak kullanılan “gözü kara: gözü pek” (Aksoy, 1988:817), korkusuz anlamındadır.

*Kuzey yönünü temsil eder:* Bunun dışında Orhun Yazıtları’nda “kara kum” ve “kara göl” yer adlarında kullanılan bir kara daha vardır (Aksan, 1998:108). Bu

adlandırmalardaki “kara”yı renk olarak almak mümkün olduğu gibi kuzey yönünü bildirme anlamında kullanıldığını düşünmek de uzak bir ihtimal değildir.

Çünkü “çeşitli kavimler ile kültürler, kuzeyin ‘karanlıklar ülkesi’ olduğu üzerinde birleşmişlerdir. Nitekim Müslümanlar da kuzeye ‘diyar-ı zulmet’ demişlerdir. Bundan dolayı Türkler, kuzeyle ilgili ne varsa onları, kara ile tanıtmışlardır” (Ögel, 2000:431).

“İşaret edildiği üzere kara renk, Türklerde herhalde binlerce yıldan beri ‘kuzey’in sembolü olarak kullanılmıştır” (Genç, 1997:1102). “Bu sebeple Türkler nereye gitseler kuzeyde kalan yerler kara ile ifade edilir ki Anadolu’ya gelen Türkler kuzeyde kalan denize Karadeniz adını vermişlerdir” (Yıldırım, 2012:148).

*Kara parçasını (toprağı) temsil eder, toprağın rengidir; sessizliği, sakinliği, tevazuyu, sadakati, vefayı ve dostluğu simgeler:* Kara renk toprak manasına gelir (Küçük, 2010: 200). Dolayısıyla “kara” ile sembolleştirilen unsurlardan biri de “toprak”tır. “Göktürk Yazıtları’nda yerin rengi, yağız yer olarak tanımlanıyordu. Aslında Türklerde yağız tanıtması, toprak tanıtması ve rengidir” (Ögel, 2000:432). “Yusuf Has Hacib ile onun bağlı olduğu kültür çevresi kâinatı, ‘yağız-yer’ ” (Ögel, 2000:473) olarak ifade etmişlerdir. Dolayısıyla kara toprağa bağlı olarak “Anadolu’da [...] yağız sözünde, din ve inanışlar da saklıdır” (Ögel, 2000:432).

Bu yönüyle kara, toprağın getirdiği bereketi, sessizliği, sakinliği, tevazuyu, sadakati, vefayı ve dostluğu simgeler. Bu noktada Türk halk şiiri içinde önemli bir yeri olan Âşık Veysel’in *Kara Toprak* şiiri hemen akla gelmektedir:

Dost dost diye nicesine sarıldım  
Benim sadık yârim kara topraktır  
Beyhude dolandım boşa yoruldum  
Benim sadık yârim kara topraktır (Âşık Veysel, 2001:128).

*Falcılık, geleceği okuma, şifa, büyücülük simgesidir:* Kara sıfatının Manas destanında, bir değil birden çok anlamda kullanılmasından söz eden Yıldırım (2012:59) bu sıfatın eski Türk topluluklarında falcılık yani geleceği okuma, şifa dağıtıcılık ve büyücülük yapan kişilere has bir unvan olarak kullanıldığını düşünmemize yol açtığından söz etmektedir.

*Mevsim adlandırmalarında kışı ve ayrıca rüzgârı temsil eder:* Türk kültür tarihinin geçmişten günümüze kadar uzanan çizgisinde “kara” rengin aynı zamanda tabiattaki sıcaklık veya mevsim değişimlerini ifade etmede, rüzgârların adlandırılmasında kullanıldığını da görmekteyiz. Kışın şiddetli geçtiğini ifade etmek için kara kış tabiri (Radloff, 1899:137) de kullanılmıştır.

Kara kış, “çetin, zorlu, şiddetli kış anlamında olup, bu anlamda Türkçe ‘kadir’ kelimesi ile de adlandırılmıştır (kadir kış)” (Genç, 1997:1102).

“Kuzeyden esen rüzgârlar da ‘kara yel’ idi” (Ögel, 2000:431). Doğudan esen güçlü rüzgâr ise kara poyraz olarak tesmiye edilmiştir (Radloff, 1899:137).

*Hâkimiyet simgesidir:* Eski Türk kültürü içinde bayrak renklerinde kara (siyah) rengin pek fazla tercih edilmediği görülmektedir. Türklerin İslam dinini kabul etmelerinden önceki dönemde, Avar İmparatorluğunda siyah rengin bayraklarda kullanıldığını görmekteyiz. Avarlar, yeşil zemin üzerinde dörtnala koşan bir ata yer vermiştir ve atın üzerinde de geriye doğru ok atan bir süvari vardır. Hem at hem süvari hem de ok takımı siyah renktedir. (Ek 19)

Türk-İslam devletleri açısından da “kara” renge bakmakta fayda vardır. “Hazret-i Peygamberin üç sancağından siyah olanının Abbas’a vermesinden dolayı bu renk Abbasilerin şiarı olmuştur. Dolayısıyla Abbasi halifelerinden meşruluk fermanı alan

Türk sülalelerinde de, hâkimiyet sancakları siyah olmuştur” (Genç, 1997: 42). Ancak “İslâmî dönemde Abbasî halifelerinden meşrûluk fermanı alan Türk hanedanlarına gelinceye kadar karanın Türklerde (Gazneliler ile ilgili kayıtları istisna edecek olursak), hükümlerlik rengi olarak yaygın bir şekilde kullanıldığına dair fazla bilgiye sahip değiliz” (Genç, 1997:1101).

Genç’in bu kanaatinin aksine Yıldırım (2012:74-75), “Gazneli Mahmud tarafından kullanılan ve onun ardından gelen oğulları Muhammed ve Mesud’un da hâkimiyet dönemlerinde daima kara rengi kullanmaları, karanın hanedanın ve devletin resmî rengi olduğunun kesin suretle ispatıdır” demiştir.

“Gaznelilerde de Büyük Selçukluları devam ettiren Anadolu Selçukluları ile Harizmşahlarda da hükümdar sancaklarının siyah renkli oluşu, umumiyetle Selçuklu hükümdarlarının Abbasîlere manevî bağlılıklarını göstermektedir (Köprülü, 1992:250). Harizmşahların “resmî bayrağı, Celâleddin Hârizmşah’ın tarihçisi Nesevî’nin bir kaydından anlaşıldığına göre siyah idi” (Köprülü, 1992:250). Bu rengin tercih edilmesinde İslâmî anlayışın etkili olduğunu söylemek mümkündür. (Ek 19)

Büyük Selçuklu İmparatorluğu bayrağında bulunan ok ve yay da siyah olarak tercih edilmiştir. (Ek 19)

Osmanlılarda ise Asakir-i Mansure-i Muhammediye birlikleri için siyah bayrak yapılmış olması, şüphesiz Hazret-i Peygamber’in siyah sancağı ile bağlı geleneğin, Selçuklulardan Osmanlılara varan bir uzantısından başka bir şey değildir (Köprülü, 1992:253). Bazı Türk devletlerindeki bu siyah renkli sancak veya bayraklarla ilgili olarak “Türkler, Abbasoğullarına saygı ve biraz da hanedanlar arası veraset anlayışıyla, zaman zaman ve bazı yerlerde bu siyah bayrağı kullanmışlardır (Genç, 1997:1103-1104).

*Kutsallığı temsil eder:* Türklerin Müslüman oluşları bağlamında bir de İslam tarihinde “Hacerü’l-esved” vardır ki İslam toplumları içinde yer alan Türkler için de bu taşın önemli görülmesi ve bu taşa saygı duyulması Hz. Peygamber’in söz ve tavırlarından kaynaklanmaktadır. Bu saygı ve önemin bir örneği olarak “Hz. Ömer’in de Hacerülesved’le ilgili olarak ‘Allah’a andolsun ki senin zarar veya fayda vermeyen bir taş olduğunu biliyorum; eğer Resulullah’ı seni istilam ediyor görmeseydim ben de seni istilam etmezdim” dediği bilinmektedir<sup>7</sup>. Bu siyah taşa verilen önemden olsa gerek “bu taşa ait küçük bir parça Kanunî Sultan Süleyman döneminde bir hadımağası tarafından İstanbul’a getirilmiş ve türbe kapısının üst tarafına konulmuştur” (Mahmud Esad, 1995:326).

“Hacerü’l-esved terkibi Arapçada ‘siyah taş’ anlamına gelir. Yerden 1,5 m. kadar yükseklikte bulunan, yaklaşık 30 cm. çapında ve yumurta biçimindeki bu taşın siyaha yakın koyu kırmızı renkte olması sebebiyle böyle adlandırıldığı anlaşılmaktadır” (Öğüt, 1996:433).

Türkiye’den her yıl birçok vatandaş hacca gitmektedir ve haccın uygulamaları içinde tavaf da vardır. “Hanefî mezhebine ve İmam Mâlik’e göre tavafa Hacerül esved’den başlanması sünnet, Şafii, Maliki ve Hanbeli mezhepleriyle Hanefî fakihî Muhammed b. Hasan’a göre ise şarttır” (Öğüt, 1996:434).

Hacerül esved istilam edilirken okunan duada [...] onun bu sembolik anlamına işaret vardır. Aslında beyaz olan Hacerülesved’in işlenen günahlar yüzünden karardığına dair hadisi<sup>8</sup> yorumlanırken

<sup>7</sup>Buhari. “Hac”, 57; Müslim, “Hac”, 249-250

<sup>8</sup>Müsned, 1, 307, 329, 373; Tirmizi, “Hac”, 49

Hacerülesved'de saklı ahdin insanın tevhide dayanan asli fitratı olduğunu, her insanın bu ahd ve fitrat üzere doğduğunu belirtir ve Hacerül esved'in kararması ile ahde ve fitrata aykırı davrananların bu ahdin mahalli olan kalplerinin kararması arasındaki benzerliğe dikkat çeker (Öğüt, 1996:434).

“Hac ibadetindeki birçok şekil ve merasim gibi bunun da Hz. İbrahim'in ve Resul-i Ekrem'in hatırasını canlandırma [...] ruhi ve derunî halleri zahiri bazı davranışlarla ifade etme gibi sembolik [...] bir anlam taşıdığı söylenebilir” (Öğüt, 1996:434-435).

*Arınmayı ve yeniden doğuşu simgeler:* Türklerin İslamiyet'i kabul etmelerinden sonraki süreç içinde ortaya çıkan tasavvufi oluşumlar içinde de renklere birtakım anlamlar yüklenmişlerdi ki o tasavvufi oluşumlardan birisi de Mevlevilerdir. “Mevlevi dervişleri salona girip dönmeye başlamadan önce, üzerindeki siyah pelerlerini çıkarıp atarak, bu tür eğilimlerden kendilerini arındırdıklarını söylemek ister ve gerçeği, yeniden doğuşu da simgeleyen beyaz roblarla görünür, semaya başlarlar” (Ersoy, 1990:38).

*İlerlemiş yaşı simgeler:* Aynı zamanda giyim kuşam konusunda renklerin yaşa bağlı olarak tercih edildiği de görülmektedir. Mesela “Gagauz hanımlarından kızlar, başörtülerinin açık renk olmasını tercih ederlerken; evli ve yaşlı olanlar koyu renk başörtüsü takmaktadırlar” (Yıldırım, 2012:108). Bu koyu renklerin başında da siyah renk gelmektedir.

*Gücü, tutkuyu ve resmiyeti temsil eder:* “Kara-polad sözü, bütün Türk dünyasında çok yaygın olarak söylenen, bir deyimdir. Çelik, yani poladın özü, sözü ve rengidir. [...] Ancak buradaki karalık, çeliğin rengiyle iyiliğiyle ilgilidir, kötülüğü ile değildir” (Ögel, 2000:441). Özellikle günümüz toplum hayatında kimilerine göre var oluşunu belirgin bir biçimde görünür kılma, kendi varlığını hissettirme, karşı çıkma rengi olan siyah, gücü ve tutkuyu temsil eder. Siyaha böyle bir anlam yüklemesi yapılmış olmalı ki tüm makam araçlarında siyah kullanılır.

Resmiyetin en belirgin şekilde ortaya çıktığı yerler tören alanlarıdır ve “tören rengi siyahtır” (Yengin, 1997:201).

*Nefretin, anarşinin, mutsuzluğun, korkunun rengidir:* Çağrıştırdığı birçok olumsuz düşüncelerin ve oluşturduğu ümitsizlik duygusunun bir sonucu olarak siyah renk “nefretin rengi, anarşinin, terörün rengi olabilir. Ayrıca çaresizliğin, üzüntü ve mutsuzluğun, yalnızlık ve melankolinin, cezanın, korkunun rengi olabilir” (Yengin, 1997:201).

Özetle ifade edecek olursak;

“Kara rengi Türklerde farklı manalar atfedilmesi bakımından en fazla kullanılan renktir. Kara rengi ve kelimesi, devlet teşkilâtında, adlarda, yas durumlarında, hastalık tanımlamalarında, yön ve coğrafya tasvirlerinde, onursuzluk, utanç ve itaatsizlik manalarında, kötü ruhların ifadesinde, bahtsızlık ve kader rengi olarak, yoksulluk manasında, düşmanca kötü tutum ve kötü niyetli davranışların ifadesinde, hayvan ve bitki adlarının belirtilmesinde sıkça kullanılmaktadır. Tüm bu kullanım alanları içerisinde kara rengi ve kara renk adı Türk tarihinde önemli bir yer teşkil etmektedir (Yıldırım, 2012:144).



*Afrika kıtasını ve siyahî olmayı simgeler:* Kimi sunumlarda, söyleşilerde veya yazılı, görsel basının söylerinde Afrika için Kara Kıta ifadesini tercih ettiği görülmektedir.

### 3.1.1.1.(3). Mavi/Gök/Turkuaz

Türkçe Sözlükte Arapça “mā’ī” kelimesinden dilimize girdiği ifade edilerek “Yeşil ile menekşe rengi arasında bir renk, bulutsuz gökyüzünün rengi” şeklinde açıklanmıştır (Türkçe Sözlük, 2011:1636). “Türkçedeki karşılığı gök, kök kelimesidir” (Şemseddin Sami, 1996:1207-1208). Gök ise “gökyüzünün, denizin rengi, mavi veya yeşile çalan mavi” olarak açıklanmıştır (Türkçe Sözlük, 2011:957).

Türk mavisini ya da turkuaz olarak bilinen bu renk, Türklerin daha çok mimari anıtlarda kullandıkları bilinmektedir. El yazmaları desenlerini de koyu mavi bir zemin Türk mavisini süslemekteydi (Gordlevski, 1988:242). “Yeşile çalan mavi renkte değerli bir taş, turkuaz mavisini, turkuaz yeşili, firuze” (Türkçe Sözlük, 2011:2387) olarak açıklanan turkuaz kelimesini “Türkler [...] çeşitli adlandırmalar için de kullanmıştır. Gök-Türk, Gök-Orda, Gök-Böri, Gök-Han, Gök-ce, Gök-su gibi” (Kütük, 2014:160).

### 3.1.1.1.(3).(a). Türk Kültürünün Dışında Mavi

“Göğün rengi olarak mavi boşluk, sonsuzluk [...] sembolüdür. En koyu, beyaz dışında en saf renk olan mavi dinginlik, tefekkür ve entelektin de simgesidir” (Wilkinson, 2014:281). Pastoureau (2013:15-162) ise “Mavi Bir Rengin Tarihi” adlı eserinde mavi rengi “ölçülü bir renk, yeni bir renk, ahlaksal bir renk, en sevilen renk” başlıklarıyla açıklama yoluna gitmiştir.

“M.S. 1300 yılından itibaren ingilizcede blue kelimesiyle var olan mavi, sakinleştirici bir renk olarak hassasiyet, barış, sadakat anlamında da kullanılır” (Akkın, Eğrilmez, Afrashi, 2004:276).

“Batı kültüründe mavi renk, inancı artıran bir renktir. Bu nedenle cami ve kiliselerin vitraylarında da mavi kullanılmıştır (Halse, 1978: 27-34).

Batı’da [...] mavi çoğunlukla tanrısallığı temsil eder” (Wilkinson, 2014:281). Hristiyanlıkta mavi, umut ve dindarlığın rengidir (Mankhe, 1996: 64).

Yine Batı kültüründe “mavi, iffetin rengi” (Cündioğlu, 2017:15) olarak da kabul edilir. “Mavinin huzur verici dinginliği derunî bir sükûnet, yumuşaklık ve hafifliğe delâlet ettiğiinden” (Cündioğlu, 2017:17) iffet duygusunu yansıtmak amacıyla Hz. Meryem’in daha çok mavi renkte giyindiği söylenir ve “Rönesans ressamı Meryem Ana’nın elbisesini maviye” boyamışlardır (Akkın, Eğrilmez, Afrashi, 2004:276).

Mavi, Çin kültüründe cenneti ve ölümsüzlüğü sembolize eder (Mankhe, 1996: 64). Budistler için istikrar ve gücü işaret eden Buda Aksobya’nın rengidir (Wilkinson, 2014:281). “Bir Hint tanrısı olan Vishnu mavi tenli olarak resmedilmiş, cennete ait bir tanrı olarak tanımlanmıştır” (Uçar, 2004: 53). İbraniler için de mavi tanrısal bir renktir (Mankhe, 1996: 64).

Eski Mısır’da kral lahitlerinde zemin rengi olarak kullanılan mavi renk, gökyüzünü, ölümsüzlüğü ve sonsuzluğu ifade etmenin yanı sıra ölümün ve dolayısıyla mutlak gerçeğin rengidir. Mavi insanı kendinden, gelecek ve kaderden ayırır (Chevailier ve Gherbrant, 1996: 103).

İskandinavya’da birinin ‘mavi gözlü olduğunu’ söylemek onun saf ya da kolay kandırılabilir olduğu anlamına gelir. Aynı şekilde Japonya’da da saflık ya da deneyimsizlik [...] maviyle ifade edilir (Wilkinson, 2014:281).

“Gökyüzü, su ve denizlerin, aynı zamanda sonsuzluk ve huzurun rengidir” (Uçar, 2004: 53). Aynı zamanda “mavi geceyi çağrıştırır” (Akkın, Eğrilmez, Afrashi, 2004:276). Suyla ilişkili soğuk bir renk olarak mavi sükûnet ve derin düşünceyi çağrıştırır (Wilkinson, 2014:281).

“Doğu’da Mısır, İran, Hindistan, Arap Yarımadası ve Anadolu’da kötülükleri uzaklaştıran bir renk olduğuna inanılır” (Ersoy, 1990:59).

“Mavi renk, hakikat ve bilgeliğin sembolü olarak felsefe [...] diploması alanlar tarafından giyilir” (Albayrak, 2008:2).

İnsan fizyolojisi açısından bakıldığında “mavi [...] yatıştırıcıdır. Açık mavi uykusuzluğa karşı son derece etkilidir, gecenin derin mavi rengi ise sezgilerimizi ve duygusal tarafımızı ortaya çıkarır” (Akkın, Eğrilmez, Afrashi, 2004:276).

Toparlayacak olursak “çeşitli mitolojilerde akıl, idrak, sağduyu, iffet, lekesizlik, sadakat, Allah’a hürmet, barış gibi erdem ve erdemli davranışların simgesi bu renktir” (Çoruhlu, 2000:188).

Mavinin temsil ettiği bu genel anlamlar biraz sonra göreceğimiz Türk kültüründeki mavinin anlamlarıyla uyumlu olarak benzerlik göstermektedir (Çoruhlu, 2000:188).

### 3.1.1.1.(3).(b). Türk Halk Kültüründe Mavi/Gök/Turkuaz

Türk kültür tarihi açısından bakıldığında “mavi” rengin zaman zaman “gök” veya “yeşil” olarak adlandırıldığı görülmektedir (Kadaşeva, 1996:95).

Gök: Gök (< kök) kelimesi Eski Türkçe döneminden beri birden fazla rengi ifade etmiştir. [...] Günümüzde de Türkçenin çeşitli lehçe ve ağız seviyesindeki dil birliklerinde “mavi, yeşil, boz, gri” gibi renkler için kullanılmaktadır. Eski Türkçe döneminden beri Türkçede “yeşil” için yeşil kelimesi kullanılsa da gök kelimesinin “yeşil” yerine kullanımı günümüze kadar devam etmiştir (Karadoğan, 2004:94).

Türk mavisi olarak adlandırılan turkuaz da bu grupta değerlendirilen bir renktir.

“Gök denince Türklerde, yeşil ile mavi arasındaki bütün tonlar, gök rengin içine girer” (Ögel, 2000: 463). “Gök renk Türkler için adeta hayatın kendisidir” (Karadoğan, 2004:94).

Abdullah Özcan (2005:26), Dede Korkut Hikâyelerinde renk bildiren niteleme sıfatlarının arasında “gök” rengin olduğunu da belirtmiştir: “gögez yirler, gök alan, gök bidevi, gök çayır, gök demür(lü), gök polad, gök sayvan(lu), gökçe çemen, Gökçe Deniz, Gökçe Tağ”.

Söz konusu rengin Türk halk kültür hayatında temsil ettiği anlamları şöyle sıralamak mümkündür:

*Gökyüzünü, gökyüzüne ait olanları temsil eder:* Gök sözcüğü “yeryüzü üzerine mavi bir kubbe gibi kapanan boşluk, gök kubbe, sema” (Türkçe Sözlük, 2011:957) olarak tanımlanmıştır ki “mavi, göğün de rengi olmasından dolayı çoğu kere gök unsuruna işaret eden öğelerin simgesi olarak karşımıza çıkmaktadır” (Çoruhlu, 2000:188). Yani mavi (gök), gökyüzünün hem adı hem de rengi göktür (Karadoğan, 2004:94).

“İnsanoğlu gökten gelir, ölünce yine göğe çıkar. Gökyüzü bir sonsuzluktur. Yeryüzünde ise hayat kaynağı olan suyun rengidir, bütün bitkilerin rengidir. Bu sebeple, kutsal olan şeylerin rengi çoğunlukla gök olmuştur” (Karadoğan, 2004:94). “İnsanlara bolluk, refah ile ölüm ve felaket, yine gökten gelir. Doğarken, göklerden inme; ölürken de göklere çıkma, insanların dileğidir. İnsanlar, gök ile iç içe oldukları kadar; elleri ve gözleri de, yine göktedir” (Ögel, 2000:458).

*Kutsallığın ve huzurun rengidir:* Mavi renk, “dini sezginin rengi”dir (Okcu, 2007:143). Buna bağlı olarak aynı zamanda “mavi huzurun rengidir” (Batur, 2016:279).

Gök renk eskiden beri çoğunlukla mukaddes sayılan şeyler ve durumlar için kullanılmıştır; mukaddes sayılan şeylerin rengi çoğunlukla gök olmuştur (Karadoğan, 2004:94).

“Gök, Tanrının ve bizi sonsuzluklara bağlayan, ululuk ve yüceliğin bir sembolüdür” (Ögel, 2000:457). Dolayısıyla eski Türk kültüründe mavi (gök), “Gök tanrı ya da gökte olduğuna inanılan ruhlarla ilişkili”dir (Çoruhlu, 2000:188).

Türk tarihinde her ne kadar “Gök tanrı” Göktürkler ve hemen sonrası ile ilişkilendirilerek sınırlandırılrsa da bu inancın devamı sayılabilecek mahiyette uygulamalar hala vardır. Gerçi bu uygulamalar İslam inancının da bir pratiğidir. “İnsanlar için bolluk ve bereket yağmur olup gökten iner. Bunun yanı sıra felaketler ve ölüm de gökten gelir. [...] İnsanlar bir dilekte buldukları zaman ellerini göğe açar” (Yıldırım, 2012:134). Bu yüzden gökyüzünün rengi kabul edilen mavi (gök), Türkler için aynı zamanda mukaddes bir renktir (Yıldırım, 2012:140).

Türk halk kültüründe mavi ile aynı anlamda değerlendirilen “gök” rengin “gök-tanrı, gök-kurt (bozkurt), gökçe sakal” örneklerinde olduğu gibi hem mitolojik hem de kutsallık boyutu vardır: “Gök renk Türklerde, tanrının rengi ve sembolüdür” (Ögel, 2000:459). Gökyüzünü sembolleyen mavi de kutsal kabul edilmiştir. Gökyüzü kutsallığından dolayı Türklerde Gök-Tanrı, Ulu Tanrı demektir (Işık, 1994: 73).

“Mukaddeslik, Tanrının özüne mahsustur. Kurdun yüzü ise, mübarek, idi. Gök-Böri, yani Gök kurt, Tanrının rengine bürünmüş, bir alamet, bir işaret bir [...] belge idi” (Ögel, 2000:459). “Gök-börü, Tanrının bir habercisi olarak zaman zaman ufukta görünürdü. İnsanlara bir zarar değil; iyilik ve refah getirir, ayrıca yeni yurtların yolunu gösterirdi” (Ögel, 2000:406).

Dolayısıyla mavi kurt “Tanrının habercisi, türeyiş sembolü, yol gösterici, önder, koruyucu varlık” (Koca, 2012: 209) olarak kabul ediliyordu. “Asya kültürlerinde, Moğol ve Türk boylarındaki efsanelerde mavi kurt ve mavi aslan önemli bir yer tutar. Moğol-Türk mitolojisinde mavi aslan ve kaplanlar, Altay boyunun atası sayılan Tangri’nin gücünü sembolize eder. Tangri Altaylarda dağların üzerindeki mavi göklerin, mutlak hâkimiyetin sembolüydü” (Chevailier ve Gherbrant, 1996: 103).

Gök renk, kurtun dışındaki hayvanların tasvirinde de tercih edilmiştir. “Oğuz Kağan Destanında kök/gök kelimesinin yüce; mavi, boz, gök, manasına geldiğini ve aynı zamanda özel isim olarak da kullanıldığını görürüz” (Doğan, 2002: 309). “Oğuz Kağan Destanı’nda, (bir tamga) dünyayı fetheden “Ay Han”ın oğlu Alp’in ongunlarından biri ve gök renginde sorguç şeklinde kuyruğu olan bir kotuz (boğa) olarak temsil edilmiştir” (Esin, 2004:85). Manas destanında kullanılan “Kökçö yani Gökçe adı Türklerde kutsal bir renk olan gök, mavi rengin etkisini göstermektedir” (Yıldız, 1995:130). Yine Manas destanındaki “kahramanların adlarında kadın veya erkek olsun kara, ak, al, gök ve sarı renk sıfatları kullanılmaktadır. Bu renk sıfatları kişilerin fizikî ya da ruhanî özelliklerinden ötürü verilebilmektedir” (Yıldırım, 2012:60).

“Türk mitolojisinde bir de şamanist Altay ve Sibiryâ masallarında karşımıza çıkan Göksakallı veya Aksaçlı ihtiyar motifi vardır” (Köksal 2002:593-594).

*Kökçin sakal* deyişi ise, Türklerde bir saygı doğurur. Oğuzlarda ise bunun yerini, gökçe almıştır. Anadolu’da gökşin, gövşen, gökçen de, yok değildir. Gök-sakallı insan, gök-kurt gibi. Tanrının rengine bürünmüş, Tanrının bir alameti ve belki de bir meleği olabilirdi [...] Türklerdeki bu gök sakallı kocalar, ya kayın ağacından inerek yahut da su kaynaklarında görülüyorlardı. [...] Dede Korkut da Yunus Emre de Türk dilinde birer kocadırlar. [...] Bilge atalar[dır] (Ögel, 2000:460-461).

Yine Manas destanında mezarla ilgili olarak Ak-saray ve Gök-saray ifadelerinin kullanıldığını görürüz. Burada geçen gök kelimesi Göksakallı, Gökçurt, Gökçürk kelimelerinde olduğu gibi kutsal bir renk ifade eder (Ögel 1998: 513).

Mavi, Türk kültür hayatında “kutsallık” bağlamında mimari yapılara da yansımıştır. “Türklerin kullandığı ‘otağ’ yani çadırlar, kâinatın minyatür bir arketiptiydi. Kubbesi ‘gök kubbe’ idi ve gökyüzünü sembolize ediyordu. Türk otağ renkleri maviydi” (Bilgili, 2014:61). Çadır, Türk Kubbesi ismiyle anılmış ve Türkler vasıtasıyla İslâm ülkelerine yayılmıştır (Esin, 2006:159). Kubbe tarzı yapılar İslâm öncesi dönemde Eski Türklerde de karşımıza çıkmaktadır. Hunlar’da Tanhu’ya mahsus kubbeli kurganlar ile yine Türkistan’da Uygurlar’a ait Türk çadırını anımsatan kubbeli yapılar mevcuttur (Esin, 2006:160). Ayrıca Yusuf Has Hacıp, Kutadgu Bilig’de dünyayı kubbeli toprak bir yapıya benzetmektedir (Esin, 2006:160).

Türk-İslâm mimarisini incelediğimiz zaman kubbe tarzı yapıların Türk çadırına benzediği dikkatlerden kaçmamaktadır. Fakat bu noktada bizim için önemli husus bu mimarilerdeki kubbelerin çini süslemelerinin gök yani mavi olarak yapılmasıdır. Türk-İslâm mimarisindeki bu tezyinatın sebebi Gök Tanrı inancına bağlanmaktadır. Dünyanın kubbeye benzetildiğini daha önce de ifade etmiştik. Dünyanın yaratıcısı tanrıya yakın olma düşüncesi ile yüksek kubbeler yine gök rengiyle bezenmiştir (Yıldırım, 2012:116).

Mavi rengin mimaride kullanılması konusunda Anadolu Selçuklu Devleti’nde de çok sayıda örnek vardır:

Bu Türk mimarilerinin kubbeleri ve minarelerinin üst kısımları gök renkli olarak süslenmişlerdi. Eskiden Budizm ve eski Türk dininin, günümüzde ise İslâmiyet’in yaygın olduğu Uygurların sanat eserleri de bize bu konuda kılavuz olmaktadır. Uygurlar duvar resimlerinde renk olarak parlak renkler, bilhassa da mavi ve kırmızı renkleri tercih etmişlerdir (Gömeç, 2000:88).

Diğer taraftan “Karakoyunlulardan kalan ve Karakoyunlu beyi Kara Yusuf’un oğlu Cihan Şah’ın Tebriz’de yaptırdığı Gök Mescit de günümüze kadar gelmiştir” (Sümer, 1972:147) ve bu yapı Türk sanatının mimari alanda dikkati çeken eserlerinden birisidir.

Günümüzde de hala “Kazaklarda mavi, göğe bağlı inancı, ebedîliği ve uzun yaşamı simgeler” (Kadaşeva, 1996:95).

Anadolu’da ise “Aydın Eski Çine Ahmet Gazi Cami”sinde bulunan ve “mavi-turkuaz” renklere sahip “minber” örneğinde de görüldüğü gibi mavi kutsallığı çağrıştırmaktadır (Gürsoy, 2015:467). (Ek 21)

*Hâkimiyet rengidir:* İnsanlara millî duygular kazandırıp, “milyonları peşinden sürükleyecek ruhu kazandıran [...] bayrakların renkleridir” (Yıldırım, 2012:68). Türk tarihinin başlangıcından günümüze kadar kullanım yaygınlığı olan hemen hemen her rengi bayraklarında kullanmışlardır. Bunlardan bazıları tarihsel süreç içinde ton olarak başkalaşmış veya bünyesine yeni ilaveler almış ama kimileri de aynen kullanılmaya devam etmiştir.

“Eski Türkler çeşitli renk ve şekillerde bayraklar kullanmışlardır. Renklerin milli semboller olan bayraklara taşınmış olması renklere verilen önemi de göstermektedir” (Koca, 2012: 200). Kullanılan renklerden biri de gök-mavidir.

Mesela “Göktürklerin bayrağı [...] maviydi (mavi, yeşil, turkuaz karışımı)” (Küçük, 2010:197). (Ek 19)

Göktürkler mavi zemin üzerinde kurdun yandan görünümünü sembolleştirerek bayraklarında kullanmışlardır. Bu bayrak ve üzerindeki kurt sembolü, Göktürklerin tarihi ve kültürel miraslarının bir yansıması olarak ortaya çıkmış olmalı. Hayvan ve renk sembolizmi açısından bakıldığında mavi ve kurt mitolojik ve kozmolojik kökleri olan önemli birer semboldür (Koca, 2012: 208).

Gök-Türklerin kullandığı bozkurt başlı bayrak Türklerin geleneksel rengi olan gök mavisini renginde, 1990’lı yılların başına kadar Gagavuzlar tarafından siyasî sembol olarak, kullanılmıştır. Bu bayrak, halen Gagavuz Türklerinin geleneksel bayrağı ve arması olarak kalmakla birlikte bu bayrak daha sonra yerini 31 Ekim 1995 tarihinde kanunla bugünkü bayraklarına bırakmıştır (Kılıç, 2010:305). (Ek 20)

Küçük (2010:197) de benzer değerlendirmede bulunarak “Göktürklerin bayrağı ise maviydi” dedikten sonra bu mavi rengin; mavi, yeşil, turkuaz karışımı olduğundan söz etmiştir.

Hazar İmparatorluğunun bayrak zemini de “mavi”dir ve Koca, mavi rengin gökyüzünün rengi olduğunu, Tanrının gökte olduğunu düşünen Türklerin gökyüzünü kutsal kabul ettiğini, Türkler için gökyüzünün, daha çok yaratıcı varlığın yaşadığı mekân olarak tasavvur edilmiş olduğunu ve gökyüzünün, Tanrının mekânını simgelediğini belirtmiştir.

“Aynı zamanda gök yüksektir, ulaşılması imkânsızdır ve saygı gösterilen bir mekândır. Bu sebepten Tanrı ifade edilirken gökte bulunduğunu belirtmek ve onu yüceltmek amacı ile ‘Gök Tanrı’ ifadesi kullanılmıştır” (Koca, 2012:213)

“İslamiyet’in Türkler tarafından kabulünden sonraki dönemler içinde yer alan “Büyük Selçuklu Devletinin bayrağında işlenmiş zemin rengi olan mavi [de], gökyüzünün rengidir” (Koca, 2012: 216). (Ek 19)

Benzer şekilde Büyük Timur İmparatorluğunun bayrak zemininde de mavi renk kullanılmıştır. (Ek 19)

Günümüzde Kazakistan bayrağının zemininde de mavi renk bulunmaktadır. (Ek 20)

*Koruyucu bir renktir; nazarı, göz değmesini önlediğine inanılır:* Mavi veya gök rengin Türk halk inanışlarında da önemli bir yeri vardır:

Kaynaklarda da belirtildiği gibi eski Türk inançlarında iyilik ve kötülüğü temsil eden ruhlar vardır ki bunlara “iye” denmektedir. Bu anlayışın günümüzdeki bir süreği sayılabilecek “göz değmesi” de kötü ruhun, kötü gözün tesiriyle oluşmaktadır.

“Çeşitli ruh, cin ve nazarlar, gök renk ile tanıtıldığı gibi süs ve nazarlıklar ile süs eşyaları arasında da, [...] gök deyimini bulabiliriz” (Ögel, 2000: 462).

Kaldı ki Hz. Muhammed'in "Nazar haktır, kader ile yarışan bir şey olsaydı, nazar değme işi yarışıp onu geçerdı (kaderi değiştirdi)"<sup>9</sup> hadisini dikkate aldığımızda İslâm dininde ve dolayısıyla Türk halk kültürü inanışları içinde nazarın varlığı kabul edilmiştir.

"Kur'an-ı Kerim'de ve çeşitli hadislerde, nazara karşı Tanrı'ya sığınmanın gerekliliği belirtilmesine karşılık halk arasında kem gözlerden geldiğine inanılan kötülükler karşı çeşitli büyüsel işlemlere başvurulmaktadır" (Çıblak, 2004:1-2). Çünkü "halk, bütün yeni dinî inançlarına rağmen eski geleneklerine bağlıdır" (Çelik,1974: 156). "Diğer deyişle kökeni ilkel dönemlere uzanan eski inanışlardan bazıları, şekil değiştirerek yeni din içerisinde varlığını devam ettirmekte, kişilerin günlük yaşamını ve davranışlarını etkisi altına almaktadır" (Çıblak, 2004:2).

"Halk arasında özellikle mavi gözlü ya da gök gözlü insanların nazar gücünün daha kuvvetli olduğuna inanılır. [...] Ancak yeşil gözlü veya çakırgözlü kişilerin nazarının değdiği de söylenir" (Çıblak, 2004:4).

Türk inanışları arasında göz değmesi olarak da bilinen nazara karşı, pek çok pratik uygulanmaktadır. Fakat bunların arasında en geniş yeri nazara karşı korunmak istenen şeye nazar boncuğu takılmasıdır [...] İnanışa göre nazar boncuğu kötü gözün yaydığı kötü fikirleri emmekte ve daha sonra çatlarmaktadır (Yıldırım, 2012:132).

Benzer bir inanışın ürünü olarak ağaçlara bez bağlama anlayışı da yaygındır.

Eski Türk gelenekleri arasında yer alan ve günümüzde hâlâ pek çok yerde devam eden adak geleneği ile Tanrı'dan bir dilekte bulunulmaktadır. Bunun için Türklerce kutsal sayılan ağaca bez bağlanmaktadır. Bu pek çok yerde salt bez bağlamak olarak karşımıza çıkarken bazı Türk halklarının içinde buldukları duruma göre bağlayacakları bezin rengi değişmektedir. Tuva Türklerinde insanın ruh haline göre ilkbaharda dünyaya gelmiş olanlar yeşil, sonbaharda dünyaya gelmiş olanlar ise sarı renkli bez bağlarlar. Buna adak bezi derler (Kalafat, 2010:332).

"Halk arasında kıskançlık dolu ya da kötü niyetli bir bakışın etkisini ortadan kaldırmak için yaygın olarak 'nazar boncuğu'nun kullanıldığı görülür". "Nazarlık, nazarı uzaklaştırdığına ve etkisiz kıldığına inanılan mavi boncuk, yedi delikli boncuk, kendiliğinden delinmiş taş, sarımsak, kartal pençesi, hurma çekirdeği, yumurta kabuğu, kurban gözü, geyik boynuzu, çörek otu, kuru karanfil, üzerlik vb. nesnelere verilen genel addır" (Akalm, 1993: 247).

Mavi renkli olup üzerinde göz resimleri ya da çeşitli göz şekilleri bulunur (Çıblak, 2004:4). İhtiyaç hissetme durumuna göre "Anadolu'da halen mavi nazarlık ve boncukların nazara karşı koruyuculuğuna inanılır ve doğumda çocuklara mavi boncuk takma geleneği hemen her yörede sürdürülmektedir (Alp, 1998:62). Sadece bebeklerde değil yetişkin insanlar, evler, arabalar vb. üzerinde kullanımı da yaygındır. "Nazar boncuğunun rengi mavidir, bu rengin etkili ve güçlü bakışa sahip gök gözlü kişilerin gözlerinden gelen ışınları kendine doğru çekerek nazarı etkisiz hale getirdiğine inanılır" (Çıblak, 2004:7).

Kısaca "Anadolu'da kötülükleri uzaklaştıran bir renk olduğuna inanılır. Nazar boncuğundaki etkin ve temel bir renk olan kobalt mavisinin nazara karşı bir anlam ve

<sup>9</sup>Müslim, Selâm: 42; İbni Mâce, Tıb: 3.

etkisi olduğuna inanılır” (Ersoy, 1990:59). “Mavi rengin kötülükleri uzaklaştıran bir renk olduğu inancı hâkimdir” (Mazlum, 2011:133).

*Ölüm ve yası ifade eder:*

Az da olsa Türklerde –muhtemelen su unsuruyla ilişkili olmasından kaynaklanan- mavi rengin bazı olumsuz anlamları da vardır. Ortaçağ Türk metinlerinden anlaşıldığına göre bu en çok cenaze, cenaze evi ölümle ilgili yas ifadelerinde karşımıza çıkıyor. Özellikle manas destanı ve Dede Korkut’ta bu tip ifadelere rastlıyoruz. Türk minyatür sanatı örneklerinde matemi simgeleyen mor, siyah bazen de beyaz yanında mavi rengin kullanıldığını görmekteyiz

[...] Her ne kadar bazı metinlerdeki [...] yas ifadesi olan mavi renk gök mavisi değil, daha çok donuk ve koyu mavidir (Çoruhlu, 2000:1789).

*Cinsiyet olarak erkeği temsil eder:* “Doğumdan sonra çocukların cinsiyetlerini simgeleyen renkli kıyafetler giydirildiği görülür. Mavi ve mavinin tonları [...] erkek çocuk için [...] tercih edilmektedir” (Koca, 2012: 79).

*Güzellik sembolüdür:* Ayrıca günümüzde olduğu gibi eski Türk geleneklerinde “gökçek, güzel kızlar için söylenen bir tanıtımadır. Hem manası ve hem de kendisi güzeldir” (Ögel, 2000: 466-467).

*Derin düşüncenin rengidir:* Mavi renk, “derin düşüncenin rengi”dir (Okcu, 2007:143).

*Bereket sembolüdür:* Gözlerdeki maviliğin bereketin bir sembolü olarak kabul edilir. Mavi gözlü bir kadın bereket getirir (Akyüz, 2014:393).

*Uğur rengidir:* “Gözlerdeki maviliğin uğurluluğun bir sembolü olarak kabul edilir” (Akyüz, 2014:393).

*Varlığın sembolüdür:* “Gök, göğümüzün rengi, dünyamızın ve varlığımızın sembolüdür” (Ögel, 2000:457).

*Ayrıştırıcıdır:* Osmanlı döneminde Müslümanların kavuk ve ayakkabıları sarı, Ermenilerin şapka ve ayakkabıları kırmızı, Rumların siyah, Yahudilerin mavi idi (Bozkurt, 1996:19-20). Bu tür uygulamalar farklı milletlerin kolaylıkla ayırt edilebilmesini sağlıyordu.

#### 3.1.1.1.(4). Kırmızı/Al/Kızıl

Sözlük anlamıyla kırmızı, “al, kızıl renk” anlamlarına geldiği ifade edilmiştir (Türkçe Sözlük, 2011:1420).

Kırmızı Arapçada ise “al-kirmiz” denilen bir böceğin dışısının kurutulup ufalandığında aldığı parlak kırmızıdan türediği söylenmektedir (Ersoy, 1990:37).

“Kırmızı renk ana renklerden ve tabiatta bu rengin örneği ateş ve kandır” (Mazlum, 2011:131). Ayrıca kırmızı renkle önemli derecede yakınlığı bulunan “kızılı, alev rengi veya kırmızıya çalan altın rengi olarak kabul edeceğiz” (Çoruhlu, 2000:186). “Kızıl kahve, kan kırmızı gibi tonlara da isim verir” (Akın, Eğrilmez ve Afrashi, 2004:275).

### 3.1.1.1.(4).(a).Türk Kültürünün Dışında Kırmızı/Kızıl

“Kırmızı (red) milattan sonra (M. S.) 900 yılından itibaren İngilizcede yer almaya başlar” (Akın, Eğrilmez ve Afrashi, 2004:275) ve kırmızı denildiğinde akla ilk gelen “kırmızı güller”, “kan” ve “ateş”tir.

Evrensel bir kabul ile “kırmızı güller aşkın sembolüdür” (Wilkinson, 2014:280). “Her yıl 14 Şubat’ta kutlanan Sevgililer Günü’nde (St. Valentine’s day) çevrenin kırmızı güllerle donatılması bu yüzdendir” (Akın, Eğrilmez ve Afrashi, 2004:275).

“Ateş ve kan olan kırmızı, alternatif olarak yaşam ilkesini ve savaşın kanlı yüzünü ifade eden, harekete ait bir renktir” (Gardin ve Olorenshaw, 2014:356). Diğer taraftan işlevsiz kalan bir aletin alarm sinyalinin, tehlikenin (kırmızı alarm) de rengidir. Parlak bir renktir, görünürlüğü aynı şekilde ilk yardıma bağlanır (Kızılhaç ve itfaiye arabalarının rengi) (Gardin ve Olorenshaw, 2014:356).

Batı’da “kırmızı [...] canlılık ve tutku anlamındadır, olumsuz düşünceleri savuşturmakta yararlıdır” (Akın, Eğrilmez ve Afrashi, 2004:275). Benzer şekilde “dur veya tehlike anlamına gelebilir” (Ambrose ve Haris, 2003).

“Öfke ve saldırganlık uyandırma gücüyle kırmızı [...] aynı zamanda [...] Hıristiyan Kilisesinde [...], çarşıdaki İsa’nın kendini feda edişini ve din şehitlerinin dökülen kanını temsil eder” (Wilkinson, 2014:280).

“Amerika’da kırmızı renkli cübbe, üst sınıf dindar Hıristiyanlarca İsa’nın kendini feda etmesinin, yani kanını dökmesinin sembolü olmasından dolayı tercih edilmekte ve bunun doğal sonucu olarak ilahiyat diploması alanlarca kırmızı renkli kostüm giyilmektedir” (Albayrak, 2008:2).

“Ateşin rengi olan kırmızı, cehennemin, şeytanlığın rengi olarak da sembolize edilmiştir” (Uçar, 2004: 51). Yani kırmızı cehennem ateşinin rengidir (Wilkinson, 2014:280).

“Kırmızı bayrak, başkaldırı ve devrimin rengidir. Rus, Çin ve Fransız Devrimi sırasında hep ön saflarda kırmızı bayraklar taşınmıştır” (Uçar, 2004: 51). “Kırmızı bayrak Burjuvazi Fransa’sının sancağı olan üç renk bayrak karşısında bir sosyal devrim amblemi olarak kalmıştır” (Gardin ve Olorenshaw, 2014:108-109).

“Doğu’da saf aşkın simgesidir; Hindistan, Çin ve Japonya’da gelinler kırmızı giyer” (Wilkinson, 2014:280). “Japonya’da, kırmızı, hemen hemen yalnız kadınlar tarafından giyilir. Gönülden içten olmanın ve iyi şansın sembolüdür. Bazı Shinto mezheplerinde kırmızının armoni ve lüksü ifade ettiği öğretilmektedir. Japon askerleri alaya kabul edildiklerinde, imparatorluğa sadakatın bir işareti olarak kırmızı kuşak bağlarlardı” (Chevalier ve Gherbrant, 1996: 969).

Parlak kırmızı rengiyle yakut taşı, Çin’de hayatı uzattığına inanılarak takılır” (Akın, Eğrilmez ve Afrashi, 2004:275).

Özetleme adına denebilir ki;

Sıcak renklerin en sıcak olan kırmızı en canlandırıcı ama bir yandan da en çok anlamlı renktir. Aşk ve tutkunun olduğu kadar saldırganlık ve savaşın; iyi talih kadar tehlikenin; bereketin ama Cehennem ateşinin de rengidir. Devam etmeme uyarısıdır ama öte yandan hem politik (devrimin rengidir) hem de duygusal olarak ( “yüzü al basması” ) harekete geçiricidir. Hem Doğu hem Batı’da kırmızı ateşin rengidir, çoğu kültürde de Cehennem ateşiyle özdeşleşir. Kırmızı heyecanı, eril enerji ve öfkeyi de temsil eder. Kırmızı savaş rengidir. Kızıl gezegen Mars adını Roma savaş tanrısından alır, ancak başka



kültürlerin savaş tanrılarının da ismini taşımıştır. Babilliler ona Nergal derdi, Eski Yunan'daki ismi de "Ares yıldızı" idi (Wilkinson, 2014:280).

### 3.1.1.1.(4).(b).Türk Halk Kültüründe Kırmızı/Al/Kızıl

"Bu renk güneşin ve tüm savaş tanrılarının rengidir. Eril hareket ilkesini, ateşi, hükümdarlığı, aşkı, hazzı, gelin ve evlilikle ilgili birtakım hususları ifade eder. Onun bu genel anlamları Türklerdeki anlamlarına uygundur" (Çoruhlu, 2000:188).

"Türklerde çeşitli dönemlerde al, kızıl ve kırmızının birbirinden farklı olarak anlaşıldığı" (Çoruhlu, 2000:188) bilindiğinden Türk halk kültürü dâhilinde kırmızı denildiğinde bir "ton" farkı olarak "al" ve "kızıl" renklerin de tanımlanmasında fayda vardır.

"Kan kırmızı" deyimini "kan renginde kırmızı" (Aksoy, 1988:906) anlamındadır ki bu yönüyle evrensel anlamlandırmayla uyumluluk göstermektedir.

Diğer taraftan kırmızı rengin Türk kültür hayatındaki ifade biçimlerinden bir tanesi de "al" renktir. "Al" renk için de "kanın rengi, kızıl, kırmızı [...] yüze sürülen pembe düzgün, allık" (Türkçe Sözlük, 2011:79) anlamı verilmiştir. Geçmişten günümüze kadar özellikle halk kültürünün gündelik konuşmaları içinde "al" ifadesi, daha çok tercih edilmiştir. Kamus-ı Türkî'de (1998:47) ise "koyu ve parlak pembe" tanımlaması yapılmıştır.

Dede Korkut'ta "al" rengin kullanımı da dikkat çekicidir. "Al"ın dışında "kırmızı" ve "kızıl" renkleri de Dede Korkut hikâyelerinde geçmektedir: "kırmızı kaftan, kırmızı otağ, kızıl ala gerdek, kızıl altun, kızıl deve, kızıl düğme(lü), kızıl kaftan, kızıl kına, kızıl otağ, kızıl yanak" (Özcan, 2005:29).

Al rengin ad olarak kullanımları ise şöyledir: "al aygır, al duvak, al kanat(lu), al mahmûzî şalvar(lu), al şarab, al tağlar, al yanak" kullanımları vardır. Ayrıca *karışık renkli* anlamı da olmakla beraber *ala* kelimesinin daha çok *al* renk ile bağı olduğu düşünülmektedir. Dede Korkut'ta da "ala bârgâh otak, ala baş(lu), ala çadır, ala evren, ala gerdek, ala geyik, ala gönder, ala göz, ala iv, ala kalı, ala kalkan, ala kan, ala kaz, ala kol(lu), ala köpek enügi, ala leşker, ala oh, ala ördek, ala sayvan, ala tağ, ala tan, ala yahşı, ala yılan, ala yorgan, alaca at, alça kan, alça kopuz" (Özcan, 2005:25-26) tamlamalarının geçtiği görülmektedir. Fakat buradaki tamlamalardan bazılarında kullanılan *ala* ifadesi ile *al* renk kastedilirken bazılarında ise birden çok rengin karışımı kastedildiği anlaşılmaktadır.

Günümüzdeki yer adlarına da yansıyan al veya ala renklerin kullanımı da oldukça yaygındır. Buna göre Türkiye'deki Türkçe yer adlarında 49 ala, 12 alaca önadlı yer adları bulunmaktadır. Aynı kategoride düşünülen kızıl 81, kızılca da 32 defa kullanılmıştır (Yıldırım, 2012:47).

Kırmızı renk grubuyla ele alınan "al" renkten türeyen "ala" kelimesi de ilginçtir. Her ne kadar kırmızının tonlarından birini temsil etse de "ala" Türk kültür hayatında her türden rengin belli oranlarda yan yana kullanımını da ifade etmektedir.

"Ala dağlar, en güzel olarak Dede Korkut içinde, anlatılmıştır. Tabiat tasvirlerinde, Dede Korkut'un çapına erişebilmek ikinci bir kaynak yoktur. Yüce dağlar üzerinde, çeşitli renklerin, birbirine kavuşup, bir kaynaşması vardır. Dağların alalığı kadar alalık, hiçbir tabiat varlığında yoktur" (Ögel, 2000:455).

Ayrıca göz rengi olan ela rengine değinen Ögel, şu ifadeleri kullanmıştır: "Türklerin ala gözleri, zamanla gelişme ve değışme yoluyla, ela-gözler, olmuşlardı.

Türklerde ala ile çakır, mana bakımından, zaman zaman birbirlerinin içlerine girmişlerdir” (Ögel, 2000:455).

Çoğu zaman kırmızı ve al ile aynı anlamdaymış gibi düşünülen renk ifadelerinden biri de “kızıl”dır. Kızıl renk, “parlak kırmızı renk” olarak açıklanmıştır (Türkçe Sözlük, 2011:1436). Başka bir sözlükte de “kırmızı, al, ahmer” olarak tanımlanmıştır (Şemseddin Sami, 1998:1127). “Kızıl dil” deyimini, bir yoruma göre “çok konuşan, uzun dil” olarak ifade edilmiş ve bu dilin iyi olmadığı belirtilmiştir (Ögel, 2000:420).

Kızıl renk ile al renk arasında kesin bir kullanım farkına gitmek kolay değildir. Her iki rengin de paralel kullanımları oldukça fazladır. Zaten bu iki renk arasında çok belirgin bir fark da yoktur; sadece ton farkı vardır. Hatta çoğu kere al ve kızıl kelimeleri yakın anlamlı olarak birbirlerinin yerine de kullanılırlar (Karadoğan, 2004:95).

Kırmızıya verilen önem eski Türk inançlarından günümüze kadar uzanmaktadır: Şamanist inancın hâkim olduğu Türk tarihinin ilk dönemlerinde saygı duyulan, değer verilenler arasında “şaman” oldukça önemlidir ve “şamanın külahı kırmızı kumaştan yapılırdı” (İnan, 1986:92).

Günümüzde de “kırmızı olsun beş fazla olsun” deyimini de bu renge verilen önemin ve değerinin bir göstergesi olması bakımından önemlidir.

“Boyacılık sanatında Türk zekâsının şaheseri, hiç şüphesiz ki, dünyanın en güzel ve herkesin Türk kırmızısı diye tanıdığı boyayı icat etmiş olmasıdır. Türk kırmızısı nebati elyaf üzerine kökboyasıyla boyanan tatbiki çok güç, parlak ve has bir kırmızıdır” (Atayolu, 1943:699). “Türk kırmızısı Türkistan bozkırlarında Eski Türklerin duvarlara yaptıkları kabartmalarda, duvar resimlerinde kullanılmış ve Anadolu’ya geldikten sonra ve İslâmiyet sonrası dönemlerde çini süslemelerinde ve halıcılıkta sıklıkla kullanılmaya devam etmiştir” (Yıldırım, 2012:122-123).

Söz konusu renk grubuna Türk halk kültüründe yüklenen anlamlara baktığımızda şunlar söylenebilir:

*Hayatın rengidir:* “Genel olarak kırmızı renk kanla, damarlarda akan yaşam suyu ile ilişkilendirilerek, hayatın [...] rengi kabul edilir” (Koca, 2012: 79).

*Milli ve manevi bir renktir (al renk):* Çoruhlu (2000:187) “Ögel’e göre Türkler kırmızı sözcüğünü ortaçağdan itibaren kullanmaya başlamışlardı” dedikten sonra özellikle Selçuklular ve Osmanlılar döneminde “milli” olma niteliğinde kullanıldığına işaret etmiş, kırmızı rengin halk kültürü bağlamında “kızıl” veya “al” ifadesiyle kullanıldığına dikkat çekmiştir. Dolayısıyla çoğu zaman “al renk, tarihimizin başlangıcından beri manevi ve milli renk olarak algılanmış, milli bir sembol hüviyeti kazanmıştır” (Genç 1997: 13).

*Hâkimiyet sembolüdür, bayrak rengidir:* “Türk kültüründe önem atfedilen bütün unsurlar sembolleştirilmiştir. Türk milleti için vatan, millet, bayrak, sancak gibi anlamlı semboller, halkın sürekliliğini, birliğini sağlamada bir harç niteliğinde olmuştur” (Koca, 2012:3). Bu anlamda sembolleştirmede öne çıkan renklerden biri de kırmızıdır.

“Bazı toplumlarda kırmızı renk vatanseverlik duygularını kamçılayan bir renk olarak görülmektedir. Kırmızı pek çok dünya bayrağında kullanılan bir renk olup, Türk bayrağının rengi olan kırmızı, ülkemizde “bayrak kırmızısı” olarak bilinmektedir” (Mazlum, 2011:131-132).

Çin kaynakları Göktürkler ve Uygurlar dönemlerinde kuzeydeki Kırgız hakanlarının otağında bahsi geçen renklerden biri olarak kırmızı bayrak bulunduğunu ve herkesin buna saygı gösterdiğini yazmaktadır (Ögel, 2000: 36-37).

Oğuz'un ağzının ateş renginde gözlerinin al olması da dikkat çekicidir. Oğuz'dan başka Manas'ın doğumunda da gözlerinin kızıl olduğu söylenmiştir. Altay bölgesindeki bazı efsanelerde gözleri ateşli, Tanrı tarafından gönderildiğine inanılan çocuklar görmek de mümkündür (Ögel 1993: 136-137). Konuyla ilgilenen araştırmacılardan biri olarak Çoruhlu'ya göre de kırmızı renk mitolojilerde güneşin ve savaş tanrılarının rengi olarak yer almaktadır. Kuvvet, güç, iktidar, hâkimiyet ifade eder (Çoruhlu 2000:186).

Bayraklarda kullanılan "kırmızı/al" renk "koruyucu ruh, ocak (ev), yaşam, dirlik, bağımsızlık, hürriyet, güney" (Koca, 2012: 219) gibi anlamları sembolize etmektedir ki Türk tarihindeki devletlerden biri olan Altınordu Devletinin bayrağında kırmızı "yukarıya bakan bir hilal şeklinde" (Koca, 2012: 219) kullanıldığı görülmektedir. (Ek 19)

"Manas'ın Alplerinin bayraklarının çoğu kıızıdır. Nogay ve Kazak destanlarında da ala ve benekli bayraktan söz edilmektedir. Nogay destanlarında bayrak yerine al bayrak, sarı tu, ala tu, al calav gibi ifadelerin kullanıldığını görürüz" (Küçük, 2010:197).

"Çin kaynaklarında Kırgızların da bayraklarının bulunduğu ve bayraklarının al (kızıl) olduğu belirtilmekte ve "kızıl renk"e önem verdiklerinden bahsedilmektedir" (Köprülü, 2001, 404). "Kırgız Türk boylarına ait Manas Destanı'nda da uzunca anlatıldığı görülmektedir. Bu destanda düşmanlarına karşı Kırgız boylarının 'kızıltuğ' etrafında coşkulu bir şekilde toplandığı anlatılmaktadır. Eski Türklerde kızıl/al renklerinin bayraklarda da kullanılmasının Şamanlıktan gelen bir uygulama olduğu zannedilmektedir" (Soysal, 2010:217).

Rus kaynakları incelendiği zaman ise Kuman Kıpçakların bayraklarına tesadüf edilmektedir ki bu kaynaklar onların bayraklarının ak ve al renklerde olduğunu belirtmektedirler (Köprülü, 2001:404). "Türklerin büyük hükümdarlarından Afrasyab (Alper Tunga)'ın bayrağı kara renktedir fakat bununla birlikte menekşe, sarı, al ve gök renklerde bayrakları da bulunmaktadır" (Köprülü, 2001:404).

Tarihi süreç içinde bayraklarda veya sancaklarda belli ölçülerde kullanılan kırmızının "Türk kültüründe al rengin kağan, kağanlık ve kahramanlık ile özdeşleşen bir renk olduğu söylenebilir" (Karadoğan, 2004:96). Benzer bir şekilde yüzyıllar sonrasında "Germiyanogulları beyliğinin bayrağının da rengiydi" (Genç 1997: 19). "Orhan Gazi de savaşlarda kırmızı sancak kullanmıştır" (Genç 1997: 19).

"Türkiye Cumhuriyeti'nin bayrağı, Osmanlı Devleti'nin son dönemlerinde kullandığı resmi bayrağı olan, kırmızı zemin üzerine ayın hilal şeklinin sağ tarafa bakar vaziyette ortasında beş köşeli bir yıldız bulunan bayrağıdır. [...] Türkiye Cumhuriyeti Devletinin bayrağı bir bütün olarak Türk milletini temsil etmektedir" (Koca, 2012: 222). (Ek 20)

Türkiye Cumhuriyetinin resmi bayrağındaki kırmızı rengin, Türk halk kültürü içinde "al" ifadesini kullanarak "al bayrak" şeklinde söylenmesi de dikkat çekicidir. Bu durumu şehitlerin kan rengiyle açıklamak akla yatkındır. Çünkü halk söyleyişleri içinde "kırmızı kan" ifadesi yokken "al kanlara boyanmak" (Aksoy, 1988:563) söyleyişi yaygın bir kullanımdır.

Osmanlı Devletinin ve Türkiye Cumhuriyeti'nin bayraklarının zemininde bulunan kırmızı renk, Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti'nin bayrağında da görülmektedir. Fakat buradaki kırmızı renk ay ve yıldızdadır ve altta-üstte iki şerit halinde bulunmaktadır. (Ek 20)

*Koruyucu ruh sembolüdür:* Türk halk kültüründe "al" ile ifade edilen kavramlar içinde "al ruhu" ve "albastı" da vardır.

Al ruhu eski Türk inancı içinde varlık bulmuş, kutsallık kültü diyebileceğimiz ateş ve ateşin bulunduğu yerle ilişkilendirilmiştir. Al ruhu, eski Türk ilahları arasında yer alan koruyucu bir ilah olarak kabul edilmiştir. Bugün yaşayan Türk boyları arasındaki çeşitli inanç ve uygulamalar içinde bu ruhun koruyucu ruh olduğunu gösteren çeşitli unsurlar bulunmaktadır (Bayat, 2007: 322; İnan 1998: 263-264).

“Al renk olumsuz durumlar ve kavramlar için de kullanılmıştır. Gebe ve loğusa kadınlara kötülük yapan ruh albastı, al karısı gibi isimlerle anılmaktadır. Bu kötü ruh hemen hemen bütün Türk grupları tarafından bilinmektedir” (Karadoğan, 2004:96). “Al” veya “albastı” birleşik sözünde rastladığımız bu kötü ruh özellikle İslamiyet’i kabul eden Türk boyları tarafından “Albastı (Türkiye ve Balkan Türkleri), “Albız (Osmanlı Türkleri), Albarstı, Alvasti, Albosti, Yalmavuz, Yalmaguz (Orta Asya Türkleri) söyleyişleriyle karşımıza çıkmaktadır. Türk boyları arasındaki halk inanmalarına göre, “alkarısı” veya “albasması” adı verilen bu kötü ruh yeni doğum yapmış kadınlara, loğusalara ve çocuklarına musallat olmakta, onların ciğerlerini yemeye çalışmakta veya kanlarını emerek onları öldürmeye çalışmaktadır. Bu kötü ruhun eski Türk inanç sistemindeki koruyucu ruh al ruhu ile aynı varlık olduğu düşünülürse, eski inanç sistemindeki olumlu ruh, İslamiyet’in kabulünden sonraki dönemde şeytanileştirilmiş, olumsuz ve kötü bir varlığa dönüştürülerek ondan uzaklaşmaya çalışıldığı açıktır (İnayet 2007: 15-17).

Diğer taraftan günümüzde Gagavuzlarda Nevruz etkinlikleri sırasında eğer sürüde alaca bir kuzu varsa nazar değmesin diye ona iki kat kırmızı iplik takılır (Arnaut 1995:10).

*Yaşam, dirlik, bağımsızlık sembolüdür:* “Kırmızı/al” renk “yaşam, dirlik, bağımsızlık, hürriyet” (koca, 2012: 219) gibi anlamları sembolize etmektedir

*Yön olarak güneyi, coğrafi olarak dağları, sınırları sembolize eder:* “Türkler tarihlerinin ilk dönemlerinden itibaren beş rengi çok önemli görmüşler, yönleri bu renklerle ifade etmişler ve [...] güney kızıl (kırmızı, al) [...] renkle gösterilmiştir” (Albayrak, 2008:6).

Ögel (2000:177) de “kırmızı yani doru atların ise güneyde yer aldığını ve ordunun at renklerine göre düzenlendiğini görürüz” diyerek güney yönünün kırmızı ile belirtildiğini işaret etmiştir.

Karahanlı dönemi eserlerinden Kâşgarlı Mahmud’un Divanü Lûgati’t-Türk adlı eserinde yer alan ilk Türk Dünyası Haritası’nda kullanılan kırmızı, dağları; siyah ve kırmızı, coğrafi sınırları ifade eder (Nerimanoğlu 1996:73).

*Savaşın, şiddetin rengidir:* Kırmızı “tüm savaş tanrılarının rengidir” (Çoruhlu, 2000:186).

“Türk bayraklarından bahsederken Kaşgarlı’nın, bir savaş sahnesini tasvir etmek amacıyla söylenmiş olduğu ‘Ağdı kızıl bayrak-Togdı kara toprak’ şeklindeki bir beytinden, bu kızıl bayrağın Türklerde genellikle ‘savaş bayrağı’ olarak kullanıldığı anlaşılmaktadır” (Genç, 1997: 17).

*Kahramanlık, yiğitlik, akıncılık rengidir:* Oğuz Kağan’ın gözünün kırmızı olması alplığıne işarettir. Zira Anadolu’da çok eskiden beri kullanılan gözü kanlı deyimini “hiçbir şeyden yılmayan, hiçbir şeyden korkmayan atak, cesur kimse” manasına gelir (Sertkaya, 2009:50).

Dolayısıyla denebilir ki “bu renk heyecan, kudret ve akıncılık sembolü olarak anılmaktadır” (Mazlum, 2011:131).

*Aidiyet sembolüdür:* “Türk kıyafet ve bayraklarında kırmızı renk [...] kültürümüzde önemli bir yeri olan canlıların hayatta kalmalarını sağlayan ‘kan’ı

sembolize etmektedir. Burada kırmızı ile ifade olunan kan, kutsal Türk kanıdır ve Türk mensubiyetini simgeler” (Koca, 2012: 219).

Dede Korkud'ta Müslüman kızların kırmızı, siyah elbiseler giydikleri görülürken kâfir kızlarının Selcan Hatun örneğinde olduğu gibi sarı giysi giydikleri görülür (Ögel, 2000: 487).

*Kağan, kağanlık, hakanlık, saltanat sembolüdür:* “Türk kültüründe al rengin kağan, kağanlık ve kahramanlık ile özdeşleşen bir renk olduğu söylenebilir” (Karadoğan, 2004:96) yani “hükümdarlığı [...] ifade eder” (Çoruhlu, 2000:186).

Göktürkler, Uygurlar ve Moğollarda al kaftanın ve al damganın hakanlık sembolleri olarak kullanıldığı görülmektedir (Ögel, 2000:401-403). “Karahanlı, Selçuklu hükümdarlarının bayrakları, tuğları, saltanat şemsiyeleri, otağları ve giydikleri çizmeler de hep kırmızı ve sarı renklerden oluşmuştur. Bu nedendir ki Türk tarihinde kırmızı, hem saltanatın hem de halkın çok sevdiği renklerden biri olmuştur” (Koca, 2002: 55).

Al kaftan da Uygurlarda hakanlık sembolü olarak kullanılmıştır (Genç,1996:21).

Hakas Türklerinde padişahlar genellikle kırmızı yüzük takar ve kırmızı tahta oturmayı tercih ederlerdi (Kadaşeva, 1996:96).

*Kutsallık sembolüdür:* Türklerin renk adlarının Tengricilik veya Kamlık inancı olarak adlandırılan eski Türk inanç sisteminden kaynaklandığı açıktır. Eski Türklerin renk tasavvurlarından ve renk adlarından biri de al renktir. Al rengin adı olan al sözü kutsal olduğu kabul edilen güneş, ateş, ışık ve ısı ile ilişkili olmalıdır. Bu düşünceden hareketle al sözünün anlamının değiştiren ve dönüştüren tanrıdan gelen kutsal ışık ve ısı olduğu söylenebilir (Ekici, 2016:107).

*Al renk masumiyeti, güzelliği ve utanmayı sembolize eder:* Al daha çok masumiyeti güzelliği ve utanmayı temsil eder ki bazen kızıl ile karıştırıldığı da olmaktadır. Al renkte biraz da pembeye meyil vardır.

“Güzellik unsuru olan yanağın rengi, duvak, şarap ve şarabın keskini al renklidir” (Kaplan 1958:150).

Ağzın yüzün, yanağın kızılığ, yani kırmızılığı, iyi ve güzellik örneği olarak görülmüştür. Ancak bugün, kırmızı sözünü kullandığımız için, kızıl renk bizde, biraz daha manevi anlayışa doğru kaçmıştır. [...] Bugün artık, kızıl yanaklım diyemiyoruz (Ögel, 2000:420-421). Yani, kızılık “eski Türk kaynaklarında, [...] güzellikle açıklanmış”tır (Ögel, 2000:421).

Ayrıca motif olarak kırmızı renkle işlenen “karanfil, güzelliği” (Buğdaycı, 2013:55) ifade eder.

Kırmızı-al-kızıl renklerin Türk halk kültürünün en canlı örnekleri olarak görülen atasözü ve deyimlerde de kullanılmıştır:

Al emaya taş atan çok olur: Güzellere musallat olan, değerli insanlara çatan, parlak yeri elde etmeye çalışan çok olur (Aksoy, 1988:135).

Allayıp pullamak: Süslü şeylerle donatmak, kötü görünüşünü kapatacak şeylerle süslemek (Aksoy, 1988:566).

*“Ala” renk karışıklığı ve ruhun dengesizliğini temsil eder:* Kırmızıyla beraber ele alınan “al” renkten türeyen “ala” da üzerinde durulması gereken bir renktir. Bu yönüyle “ala” karışıklığı ve ruhun dengesizliğini temsil eder.

11. yüzyılda derlenmiş eski bir atasözünde, şöyle deniyordu:

‘Kişi alası içten; yıldı (hayvan) alası taşın ( dıştan )’ [...] Hayvanın alası veya alacası, dışından renginden görünür. İnsanoğlunun ise, ruhu vardır. Huyu ve karakteri, içindedir. Ala sözü burada hem renk ve hem

de karışıklık ve ruhun dengesizliğini ifade eder. Ala kişi anlayışı, eski Uygur yazılarında da görülür (Ögel, 2000:452).

*Belirleyiciliği, kendini göstermeyi ifade eder, ayrıştırıcıdır:* “Türk kıyafetlerinde özellikle sarı, yeşil ve kırmızı renklerin hâkim olduğunu görmekteyiz” (Yıldırım, 2012:96). Bunlar içinde “kırmızı”nın özellikle Türk kültür hayatının önemli geçiş noktalarından biri olan evlenmelerde, diğer ifadeyle düğün merasimlerinde dikkat çekici bir biçimde geçmişte olduğu gibi günümüzde de yaygın bir biçimde kullanım alanı vardır.

Oğuzlarda (Türkmenlerde) “Erkek nişanlandığı kızın parmağına kendi yüzüğünü takmaktadır. Kız da nişanlısına kendi diktiği kırmızı renkte kaftan göndermekte ve oğlan gerdeğe bu kaftanı giyerek girmektedir” (Sümer,1972: 403-404).

“Kızıl kaftanın güveylik alâmeti olduğu Kazak-Kırgız hikâyelerinde de görülmektedir” (Yıldırım, 2012:97). “Al erkekler için güveylik rengi iken Kutadgu Bilig’de [...] düğünlük genç kızların elbiselerinin beyaz renkli olduğu anlaşılmaktadır” (Yıldırım, 2012:98).

Bu anlamlarıyla kırmızı-al-kızıl renklerin Türk halk kültürünün en canlı örnekleri olarak görülen atasözü ve deyimlerde de kullanıldığı görülmektedir:

Al giyen alınır: Göz alıcı giysi giyen güzele hemen istekli çıkar (Aksoy, 1988:136).

Al gömlek gizlenemez: Herkesin dikkatini çekecek iş yapan kimse, bunun gizli kalacağını sanmamalıdır (Aksoy, 1988:136).

Al giyemedim ki alınayım: Bu işle bir ilgim yok ki onun için söylenenlerden kuşkulayım (Aksoy, 1988:561).

Esmere al bağla, karşısına geç ağla: Esmer insana al renkli giysi hiç yakışmaz (Aksoy, 1988:271).

Sabahın kızılılığı akşamı kış eder; akşamın kızılılığı sabahı güz eder: Sabahleyin gökyüzünde görülen kızılık, o akşam havanın kış gibi olacağını, akşam görülen kızılık ise ertesi sabah havanın güze döneceğini belirtir (Aksoy, 1988:417).

Kan kırmızı: Kan renginde kırmızı (Aksoy, 1988:906).

Kızılca kıyameti koparmak: Aşırı derecede bağırıp çağırmak (Aksoy, 1988:933).

Ayrıştırıcılığın bir örneği olarak Osmanlılar döneminde Ermenilerin ayakkabılarının kırmızı olarak belirlenmiş olması verilebilir (Saydam 1999:194-195).

*Bekâreti temsil eder:* Al renk milli kültür sembolü olarak düğünlerde gelinlere bağlanan sembolik bir kemer olarak da karşımıza çıkmaktadır. “Bekâret ve gayret kemeri, 4-5 cm. kalınlığında, al renkli bir şerittir” (Tuna, 2006:154).

Günümüzde Anadolu’nun birçok yöresinde yapılan düğünlerin ritüellerinden biri de işte bu al kuşak bağlama diğeri de al örtmedir. Gelinlerin beline kırmızı kuşak bağlama, al duvaklar örtme genel olarak kırmızı rengin kanla, damarlarda akan yaşam suyu ile ilişkilendirilmesinden kaynaklandığı söylenebilir (Koca, 2012: 79).

Gelin, baba evinden alınmadan önce, varsa küçük erkek kardeşi, yoksa babası, yengesi veya yakın akrabalarından birisi tarafından, bekâret kuşağı bağlanır. Kırmızı renkteki bu kuşak, üç İhlâs okunduktan sonra, iki defa bağlanıp çözülür, üçüncüde bağlanır ve salâvat getirilir. Bekâret kuşağı bağlanırken, kuşağı bağlayan kişi geline çeşitli öğütlerde bulunur. Ardından bu kişi gelinin yüzüne alını örter (Büyükokutan Töret, 2013:35).

*Doğumu, doğurganlığı sembolize eder:* Türk halk kültürü ve geleneğinde gelinin eline kına yakılması doğurganlığa işaret etmektedir (Gregg, 2005:263) ki bu

kullanımıyla “kırmızı doğumu (sevgiyi ve kavuşmayı) sembolize eder” (Cündioğlu, 2017:18).

*Mutluluğun, murada ermenin simgesidir:* Dede Korkud hikâyelerinde en çok sevilen renk, ergenliğin, mutluluğun ve muradın simgesi olan kırmızıdır (Ögel, 200:385).

Kızıl renk kullanımıyla ilgili olarak Dede Korkut Hikâyelerinin giriş kısmında kızıl kına ifadesi dikkat çekicidir: “Kırmızı kına da, kızların belirli bir mutluluk işaretleri idi. Nitekim Beyrek Bey kaybaldıktan sonra onun yavuklu veya nişanlısı, ‘kızıl kına eline yakmaz oldu’” (Ögel, 2000:419) demişti.

Murada erme bir mutluluk sebebidir ve bu bakımdan evlilikler bir muradı gerçekleştirir.

Dede Korkut hikâyelerinde geçen Banu Çiçek’in otağı ve Beyrek’in giydiği güveylik kaftan, kırmızıdır. Aynı şekilde Kazak, Kırgız hikâyelerinde kızıl kaftan; eski Başkurlarda ise kızıl cepken, güveylik alameti olarak karşımıza çıkar (İnan 1987:189). Banıçiçek’in Yalançıoğlu Yaltaçuk’la düğünü olurken giydiği gelinlik kaftan da kırmızıdır. Dolayısıyla kırmızı renk, Oğuzlarda olumluluğun simgesidir ve gelin/güvey elbiselerinde ve otağlarda kullanılır. Beylerden birçoğunun çadırı ve evi aladır (Kaplan 1958: 149).

Nevruz etkinlikleri içinde Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti’nde Mart Dokuzunda renkli yumurtaların kırılmak suretiyle oyun oynandığını veya çocukların kırmızı yumurta toplayarak mutlu olduklarını görürüz (Bozyel 1996:112).

*Kızıl renk ideali, mefkûreyi (kızıllemayı) temsil eder:* Kızıl rengin Türk tarihi ve kültürü açısından öne çıkan bir boyutu vardır ki bu bir idealleştirmeyle Kızıllemayı biçiminde karşımıza çıkmaktadır.

Kızılın altın rengiyle ilişkisi geç dönemde Türk mitolojisindeki kızıllemayı efsanesinde görülür. Kızıllemayı ya da altın küre, Türklerin dünya hâkimiyeti idealinin bir simgesi olarak anlaşılmıştır ve esas olarak ‘ulaşılacak istenen gaye, amaç, yer’ anlamındadır. Açıklanan nedenlerden ötürü kızıllemayı hükümdar simgeçiliğinde önemli yer tutar (Çoruhlu, 2000:186).

Kızıllemayı, Türkler arasında cihan hâkimiyetinin sembolüdür. Bazen Türklerin yaşadıkları bölgeye göre daha batıda, ulaşılması gereken bir yer, bazen de bir ülkenin önemli bir yapısının üzerinde parıldayan altından yapılmış bir yuvarlaktır. Bu top zaferin işareti, hâkimiyetin veya fethedilmek üzere seçilmiş yerin sembolü olarak kullanılmıştır. [...] Kızıllemayı çok güçlü bir fetih idealinin sembolü olmuştur. Örneğin, Ergenekon Destanı’nda Kızıllemayı, Ergenekon’dan çıkma ve eski yurda yeniden sahip olma idealidir. Ulaşılması gereken, ülkeleri ele geçirmek için fetihleri amaç haline getiren bir semboldür.

Türkler hangi yöne giderlerse gitsinler ulaşacakları zafere, ulaşmadan önce Kızıllemayı adını vermişlerdir. Osmanlıların fethetmek istedikleri yerlerde bir Kızıllemayı’nın varlığına inandıkları ve bunu ele geçirmek için çabaladıkları görülmektedir.

Osmanlılardan önce de var olan ancak Osmanlılarla olgunlaşmış bir amaçtır Kızıllemayı ele geçirmek. [...] Osmanlılar zamanında kızıllemayı, değişmez ve tek bir gerçeklik alanında değil, ideal sahasındadır. Osmanlı padişahları dünya hâkimiyetine ulaşmak için ilk aşama olarak İstanbul’u görmüşlerdir. Bu düşünce halk ve askerler

arasında Kızılelma adı ve efsanesiyle ile yayılmış, İstanbul'a sahip olmanın sembolü olmuştur (Özdemir, 2008:504-505).

*Hilekârlığı, sahtekârlığı ifade eder:* “Kızıl” bir anlayışa göre “hilekârlığı sembolize eden bir renk [...] olmuştur. Kızıl tilkiye ithaf edilen hilecilik diğer renkteki tilkilere değil kızıl olana verilmesi manidardır” (Ögel, 2000:418).

*Üstünlüğü, değerli olanı temsil eder:* Söz konusu bu renk grubuyla ilişkili “doru” (koyu kızıl renk) kelimesi de atasözleri ve deyimler içinde kullanılmaktadır:

Atın dorusu yiğidin delisi: Atın doru renkli olanı, kişinin gözünü budaktan sakınmayanı makbuldür (Aksoy, 1988:162).

Bir ürün, mal, eşya alırken kullanılan “kırmızı olsun beş fazla olsun” deyimini de bu kapsamda değerlendirilebilir.

*Cinsiyet olarak kıızı, kadını ifade eder:* Hıristiyan Gagavuz Türklerinde kız çocuklar kırmızı renkli kundağa sarılır (Güngör ve Argunşah, 1998:127-131).

Anadolu'nun değişik yörelerinde cenaze kadın ise kırmızı renkli bir bez, genç bir kız ise kırmızı bir eşarp örtülür ve bu şekilde ölünün cinsiyeti tayin edilmiş olur (Gökbel, 1997:122).

*Felaket, ölüm habercisi, yas rengidir:* Eski Türk inanışlarında diğer renklerle ifade edilen kurtların aksine “al-kurtlar, insanlara yalnızca felaket getirirlerdi” (Ögel, 2000:406).

Dede Korkut hikâyelerinde Deli Dumrul'un canını almak için gelen Azrail “al kanatlı” olarak adlandırılmıştır ve Deli Dumrul, kılıç ile üzerine yürüdüğünde al kanatlı Azrail güvercin olur ve pencereden uçar gider (Ergin, 2015:127). Bu haliyle “al” ölüm habercisidir.

Yas rengi olması bakımından Kalafat (2008:57), “Oğuz boylarından olan Padarlarda ölen kimse genç ise kırmızı renkli elbise giyilir” tespitinde bulunmuştur.

Kırmızı, Kazaklarda da yas rengidir ve ölen kişinin kıızı beyaz elbise giyip kırmızı şapka takardı (Kadaşeva 1996: 96).

*Saygı ve ağırbaşlılığın simgesidir:* Kaşgarlı Mahmut'a göre hizmet, saygı, ağırbaşlılık göstermek isteyen kızlar kırmızı elbise giyorlardı (Ögel, 2000:413).

*Kısmet açma simgesidir:* Kadaşeva'ya (1996:96) göre Kazaklarda eskiden evlenemeyen kızlar, kırmızı takı veya kırmızı başörtüsü kullanırlardı.

*Sağlığı temsil eder:* Yugoslavya'daki Türk gruplarında ve Gagavuz ile Çuvaş Hıristiyan Türk gruplarında, Doğu Avrupa Türk gruplarında Nevruzda, geleneksel olarak bir gece öncesinden çocuklara sarı kurdele takılır. Nevruz sabahı, bu kurdele kırmızı kurdele ile değiştirilir. Böylece kötülüğü temsil ettiğine inanılan sarı renk atılır, yerine sağlığı temsil eden kırmızı kurdele takılarak yeni yıla girilir (Tutar 2002:618).

*Ateşin, ocağın, ailenin simgesidir:* “Eski Türklerde saygı duyulan ateş, kırmızı renkle temsil edilmiştir” (Çoruhlu, 2000:187) ki bu temsiliyet somut anlam boyutundadır.

Ancak Türk kültüründe “ateş yakmaya yarayan, pişirme, ısıtma, ısınma vb. amaçlarla kullanılan yer” (Türkçe Sözlük, 2011:1786) anlamındaki “ocak” kavramının dışında bir de “aynı amaç ve düşüncüyü paylaşanların kurdukları kuruluş veya toplandıkları, görev yaptıkları yer” ve ayrıca “ev, aile, soy” anlamında kullanılan bir “ocak” daha vardır.

“Ateş ve ocağın kırmızı ile simgelenmesi önemli bir simgeciliktir. Bayraklara taşınan kırmızı bu yönü ile ocağın bir anlamı olan aileyi ve çoğalmayı sembolize etmektedir” (Koca, 2012: 219).



Bu yönüyle Türk halk kültürü içinde söylenen “ocağı tütmek” deyimi ailenin devamlılığını ifade eder. Bunun tam tersi olarak “ocağı kör olmak” deyimi “soyu tükenmek, soyunu sürdüreceğ çocuğu bulunmamak” anlamındadır (Aksoy, 1988:983). “Çoluk çocuğunu yok etmek” anlamındaki ocağını söndürmek deyimi de bu anlam dairesi içinde düşünülebilir.

*Güneşin, alevin, sıcaklığın simgesidir; nesnelere dönüştürür:* Al rengin “güneş ve ateş” ile olan yakınlığına temas ederek “al renk koyu turuncuya yakın, ateş alevi rengine benzer bir renktir” diyen Ekici şu değerlendirmelerde bulunmuştur:

Bir temel renk olarak kabul edilsin veya edilmesin, al renk insan yaşamı için vazgeçilmez olan bütün unsurlarda, ateşin sıcaklığı olan alevde, güneş ışığında ve kanda görülür. Bu örneklerden de anlaşılacağı üzere, ortak Türk kültüründe al renk, Tanrısal bir ışık ve ısıdan gelen ve de dokunduğu varlık ve nesnelere dönüştüren bir unsur olarak düşünülmüştür (Ekici, 2016:104).

Diğer taraftan kırmızının “sıcak renkler” grubunun önemli renklerinden biri olduğu da bilinmektedir.

*Aşkın ve tutkunun ifadesidir:* “Kırmızı gül aşkı, tutkuyu, cinselliği” ifade eder (Yengin,1997:1999).

“Kırmızı, kızgınlıklarımızı, öfkemizi, tutkularımızı, hayatı simgeler. Kararlılık ifadesidir” (Yengin, 1997:203).

Anadolu’da “gönlüne sevda düşen erkek, aşkını karanfil takarak anlatır” (Buğdaycı, 2013:58). Bu karanfil çoğunlukla kırmızı tonlarındadır.

*Öfkenin, kızgınlığın simgesidir:* Kırmızı rengin “kan” ile olan bağı dikkate alındığında Türk halk kültürü içinde kullanılan “gözleri kan çanağına dönmek” deyiminin de üzerinde durulmalıdır. Bu söz de her ne kadar “uykusuz kalmadan kaynaklı kızarma” anlamı varsa da “kızmaya bağlı olarak gözlerin çok kızarmış olması” (Aksoy, 1988:812) ön plandadır ve bu bakımından “kırmızı kızgınlıklarımızı [...] simgeler” (Yengin, 1997:203).

*Uyarıcıdır, tehlikeyi simgeler, dur veya durdur anlamını taşır:* Dikkat çekilmek istenen yazılarda, görsellerde çoğunlukla “kırmızı” renk tercih edildiği bilinmektedir. Mesela özellikle kamu güvenliği veya kişisel verilerin güvenliğiyle ilgili konuların yazışmalarında kırmızı renk kullanılmaktadır.

Diğer taraftan değişik türden araçlarda oluşan arızalar veya hararet yükselmeleri veya yakıtın, enerjinin azalması daima kırmızı renkle işaret edilmiştir. Bu yönüyle tehlikeyi simgeler.

Benzer bir durumla hastaların tedavisinde kullanılan araçların göstergelerinde “kırmızı” hastanın hayati tehlikesine işaret eden simge niteliğindedir. Ayrıca elektronik aletlerin çalışma sisteminde “kırmızı düğme veya kırmızı buton” basıldığında o aletin çalışmasını durdurmayı simgeler.

Sosyal hayat içinde, bir trafik kuralı olarak “kırmızı ışık” “dur” anlamını taşımaktadır. Eğer bu kurala uyulmazsa ne kadar büyük zararların oluşabileceğini tahmin etmek zor değildir. Bu yönüyle “kırmızı” halk arasında anlamı en iyi bilinen renklerdenidir.

*Erkek giyiminde tavsiye edilmeyen bir renktir:* Türklerin İslamiyet’i kabul etmelerinden sonra bu dinin esasları ve uygulamaları içinde insanlar yeni tavır ve

tutumlar belirlemişlerdir ki onlardan biri de giyim kuşamdır. Erkeklerin giyim kuşamında birtakım hadisler itibariyle “kırmızı” renge iyi bakılmadığı<sup>10</sup> bilinmektedir.

### 3.1.1.1.(5). Yeşil (Gök)

Türkçe Sözlük'te (2011:2582) “sarı ile mavinin karışmasından ortaya çıkan, bitki yapraklarının çoğunda görülen renk” olarak tarif edilmiştir. Yani “yeşil yalın, [...] ana renklerden değildir. Birleşiktir. [...] Mavi ile sarının izdivacından doğmuştur” (Cündioğlu, 2017:7).

“Sarı ve mavinin karışımıyla oluşan *yeşil* aslında her iki rengin de *uyumlu birlikteliğini* bünyesinde bulundurur. Yeşil mavide olduğu gibi huzur verici ve dinlendirici bir etkiye sahip iken, sarının da canlılığını taşımaktadır” (Mazlum, 2011:134).

Yeşil her türden bitkiyi ifade eder. “Bitkilerin ilk çağlardan beri doğayla özdeşleştirilen yeşilini klorofil verir” (Wilkinson, 2014:281). “Günümüzde yeşil sıkı bir şekilde doğaya ve yapraklara yeşil rengini veren pigment olan klorofilin tazeliğine bağlanmaktadır” (Gardin ve Olorenshaw, 2014:647).

Türklerde görülen yeşil renkle ilgili anlamlar genel dünya simgeçiliğindeki anlamlarına uygundur. Bu bakımdan ele alındığında gençliğe, umuda, yeniden doğuşa, cennete, koyu olduğu takdirde ölüme işaret edebilir. Ayrıca geçicilik ve kıskançlığı da ifade edebilir. [...] İlkbahara, bitkilerin çoğalmasına, bolluk, başarı ve mutluluğa işaret eder (Çoruhlu, 2000:193).

### 3.1.1.1.(5).(a).Türk Kültürünün Dışında Yeşil

“Klorofil bitkilerin rengi olan yeşil yaşamı, ümidi ve rastlantıyı temsil eder” (Gardin ve Olorenshaw, 2014:644). “Kendisi gri bir evrenin ve şehirlerin kirliliğinin aksine, ekolojinin ve saf bir dünyanın rengidir. Yeşil renk hijyen ve sağlığa da gönderme yapar” (Gardin ve Olorenshaw, 2014:647).

Yeşil renk “doğanın en yaygın rengi olarak tazelik ve sükûnetin simgesidir. Aynı zamanda verimliliği ve doğurganlığı simgeler. Orta Çağda gelinlerin yeşil giysi giydikleri söylenir. Gözü dinlendirir, ümit ve sükûnet verir” (Halse, 1978: 27-34).

“Doğanın rengi olarak yeşil çevre hareketini ve yeryüzü kaynaklarının korunmasına gösterilen ilgiyi simgeler. Çoğu çevreci siyasi partinin de adıdır” (Wilkinson, 2014:281). Yani yeşil “çevrecilik rengi”dir (Yengin, 1997:200).

“Yeşil ilkbahar, [...] umut ve sevincin ama aynı zamanda bozulmanın rengidir, çoğunlukla kıskançlığı da simgeler” (Wilkinson, 2014:281).

“İlkbaharla ilişkilendirilmesinden ötürü yeşil gençliği simgeler. Bunun da iki yüzü vardır: Pozitif dinçlik ve güç çağrışımı ile diğer kefedeki toyluk ve deneyimsizlik” (Wilkinson, 2014:281).

Yeşil “aynı zamanda paranın simgesidir” (Yengin, 1997:200). Çünkü dünya ekonomisinde ağırlıklı bir yeri bulunan Amerikan doları genellikle “yeşil” renkle tasvir edilmektedir ki zaman zaman kullanılan “çıkar bakalım yeşilleri” deyimini yeşil rengin parayı sembolize edişinin halk kültürü açısından somut bir örneği olarak düşünülebilir.

<sup>10</sup> Kırmızı renk: Ebu Davud, Libas 20, (4069); Tirmizi, Edeb 45, (2808); Sarı: Ebu Davud, Libas 11, (4044); Tirmizi, Libas 5, (1725); Müslim, Libas 29, (2078)

“Çoğu kültürde ya belirli bir bereket tanrısının ya da genel olarak bereketin temsili olan bir Yeşil Adam vardır. Hristiyan Kilisesi Yeşil Adam’ı Paskalya ve İsa’nın dirilişinin sembolü olarak benimsemiştir” (Wilkinson, 2014:281). Bu Yeşil Adam, “Hristiyan sembolizminde yeşil, haçın üzerinde kurban edilen İsa’dan esinlenilerek, insan türünün yenilenmesiyle ilişkilendirilmiştir” (Gardin ve Olorenshaw, 2014:645).

“İslamiyet’te kutsal bir renk olan yeşil, Hristiyanlıkta Baba, Oğul ve Kutsal Ruh üçlemesini ifade eder” (Uçar, 2004: 56). Diğer taraftan “eski Mısır’ın önceleri bitki örtüsü (sonradan ölümler âlemi) tanrısı olan Osiris çoğunlukla yeşille renklendirilirdi” (Wilkinson, 2014:281).

Yeşil rengin “sağlık” konusunda da önemli bir yeri vardır:

Yeşil renk hakkındaki birkaç iddia da yeşilin insan gözü için en sakinleştirici renk olduğu, iyileştirici etkisinin olduğu, ağrıyı giderdiğidir. Yeşil bir çevrede yaşayanlar daha az mide ağrısı çekerler. [...] Washington State Üniversitesi’nde yapılan bir [...] çalışmada yeşil bitkilerle dolu bir çevrede insanın daha fazla fiziksel ağrıyı tolere edebildiği gösterilmiştir. [...] Ayrıca yeşil ortamlı ve ev bitkilerinin yoğun olduğu hastane odalarında daha az ağrı kesici kullanıldığı saptanmış ki [...] çalışma iddialı bir şekilde [...] bir dahaki sefere ağrınız olduğunda hemen bir hap almayın, onun yerine bitkileri seyredin demektedir.

Yine yeşilin yarattığı sükûnet duygusuna güzel bir örnek olarak Londra’nın Blackfriar’s köprüsü yeşile boyandıktan sonra köprü üzerinden atlama yoluyla intihar oranı % 34 azalmıştır (Akkın, Eğrilmez ve Afrashi, 2004:276).

Bunlarda başka “yeşil renk, yeniden doğuş ve yenilenmenin remzi olarak tıp [...] diploması alanlar tarafından giyilir” (Albayrak, 2008:2).

### 3.1.1.1.(5).(b). Türk Halk Kültüründe Yeşil

“Kurumamış, taze (sebze), kuru karşıtı”, “olmamış, ham (meyve)” (Türkçe Sözlük, 2011:2582) gibi anlamlar verilen “yeşil; yaş sözünden türemedir” (Rayman, 2002:13).

“Nasıl Türk mavisi rengini gökten (doğadan) alıyorsa, Türk toplulukları için yeşil de rengini doğadan alır. Başka bir deyişle, mavi denince daha çok gökyüzü akla geliyorsa, yeşil deyince de genellikle ağaç ve orman akla gelmektedir” (Çoruhlu, 2000:191).

Ağaç ve orman, daha genel ifadeyle bitkilerin “yaş” olmasına bağlı olarak “yeşil renk için Eski Türkçe döneminde yaşıl kelimesi kullanılmıştır. Fakat yaşıl kelimesinin kullanımı Eski Türkçe döneminde çok yaygın değildir. Yeşil için daha çok kök kelimesi kullanılmıştır” (Karadoğan, 2004:96).

Konuyla ilgili olarak daha önceki bölümlerde de işaret edildiği gibi Türk halk kültürü anlayışı içinde “doğa” kaynaklı yeşil renk ile mavi (gök) renk arasında geçişler olmuş, bu geçişler sebebiyle “mavi ve yeşil [...] birbirini bütünlediğinden Türk mitolojisi ve kültürüyle ilgili eski metinlerde zaman zaman bu iki renk birbiri yerine kullanılmıştır” (Çoruhlu, 2000:192).

Ögel’in de ifadeleriyle “yeşil ve gök renkleri, birbirlerinin yerlerini tutan sözlerle anlatılırlar. Yine 11. yüzyılda bahar anlatılırken, “yazı, dağ, kır, vadilerin oprı (hepsi), yeşil ve gök mengiz (benizli) oldular” deniyordu. [...] Bizce burada, yeşil ve gök sözleri,

aynı manada söylenmiş gibidirler (Ögel, 2000: 478). Çünkü “gök denince Türklerde, yeşil ile mavi arasındaki bütün tonlar, gök rengin içine girer” (Ögel, 2000: 463).

“Yeşil ile ilgili olarak da Türklerin manevî inanmalarının kökü, onların en eski dinî inanmalarından kaynaklanmaktadır” (Genç,1997:1089). Bu inanmalardan biri olarak “Türkler yılbaşını başlıca iki tabiat olayının görülmesi ile başlatmışlardır. Bunların ilki otların yeşermesi, diğeri de gök gürlemeleri ile yıldırımların şakıması idi” (İnan, 1987: 414-420). “Bu nedenle yeşil renk, Türklerin yaşamında önemli bir fonksiyon üstlenir” (Rayman, 2002:13).

Günümüzün halk kültürü söylemi içinde ifade etme yoluna gidilirse genel anlamlarıyla yeşil, “toplum severliği, duyarlılığı, ruhsal ilişkiyi, çamı, halı sahayı, Bursa’yı, bilardo masasını, türbeyi, biber dolmasını, çevreyi, dört yapraklı yoncayı, Cennet’i, ördekbaşını ifade eder” (Rayman, 2002:12).

Yeşil rengin Türk halk kültüründe yüklendiği simgesel anlamları aşağıdaki gibi sıralamak mümkündür:

*Yeşilliktir, yeşillenmektir; doğanın rengidir:* “Yaş, yaşıl, yeşil” bağlamında dikkat çeken eserlerden biri olan ve Türkçenin gelişim evrelerinden önemli bir dönemine kaynaklık eden “Yusuf Has Hacib’in, Kutadgu Bilig’inde yaşıl sözü, çok sayıda kullanılmıştır” (Ögel, 2000: 472). “Yusuf Has Hacib göğü, “yaşıl kök”, yani yeşil gök tanıtmasıyla söylüyordu. Anadolu’da da zaman zaman böyle söyleniyor, değildir” (Ögel, 2000: 473).

“Ağaçlar, kayalar, yıldızlar, sular, ırmaklar, yazılar (ovalıklar) dağlar birer tabiat varlıklarıdır. Bütün bu varlıklar, Kutadgu Bilig içinde, yeşil [yaşıl] renkle anılmışlardır (Ögel, 2000: 473). “Bezemek veya bezenmek de, bir çeşit elbise giyme ve donanmadır. Tanrı için, şöyle deniyordu [...] : “On binlerce yıldız ile yeşil göğü bezedin” [...] Eski Türk yazılarında, bezemek sözü, çok geçer” (Ögel, 2000: 475) ki Ögel, “bu örneği, yeşil renk ile ilgisi bulunduğu için, burada sunduk” demektedir.

Dolayısıyla “yeşil, doğanın rengi”dir (Cündioğlu, 2017:12).

Nevruzla beraber tabiatın canlanmasıyla ilgili olarak Genç, “yaş” kelimesi üzerinde de durmuş ve Türklerde yağmurun bütün tabiatı yeşerten -yani eski Türklerle göre yaşartan- bir tabiat vergisi oluşunu hatırlatmıştır. “Bu yüzden ‘yaş’ sözü hem ıslaklık hem de suyun (tabii yağmurun da) canlandırdığı yeşilliklerin adı oluyordu. Dolayısıyla, yaşarmak (ıslak olmak, ıslanmak) ile yeşermek, yeşillenmek aynı fiil ile ‘yaşarmak’ olarak ifade ediliyordu. Yaşıl da yeşil renk demek oluyordu” (Genç,1997:1090).

“Bugün Türkçede göğermek sözünün yeşermek anlamında kullanıldığı malûmdur. Bu itibarla Türklerin zaman zaman yaşıl sözü yerine kök (gök) sözünü de kullandıklarını burada hatırlatmakta yarar vardır” (Genç,1997:1090).

Günümüzde de Anadolu başta olmak üzere geniş Türk coğrafyası içinde bitkilere -ağaçlar başta olmak üzere- “yaş” denmekte ve ağaçlara önem verilmesinin bir delili olarak “yaş kesen baş keser” (Aksoy, 1988:468) atasözü halk kültüründe kullanılmaktadır.

*Gökyüzünü temsil eder:* “Diğer taraftan ‘yaşıl kök’ yani ‘yeşil gök’ tabirinin Türklerde gökyüzü anlamında kullanıldığını da görüyoruz” (Genç,1997:1090).

*Yenilenmeyi ve tazeliği sembolize eder:* Baharla birlikte yeryüzünün yeşillenmesini Ögel (2000:475), bir benzetmeden yararlanarak şöyle ifade etmiştir: “Eski Türkler, ipeğe torku derlerdi. Yüze bağlanan ipek ise, tül gibi olmalıydı. [...] Yine bahar anlatılırken, şöyle deniliyordu: “Yağız yer, yaşıl torku yüze badı” (yağız yer, yüzüne yeşil ipek tül bağladı) [...] Şair, [...] yağız ile yeşil renkler arasında da bir

kontrast ve eşleme oluştuyordu. Aslında yüze bağlanan bu ipekli, bir duvak idi (Ögel, 2000: 475). Bu yönüyle yeryüzü bir yenilenme içindedir. Yenilenmeden dolayı da yeşilin “kökeninde tazelik manası vardır” (Cündioğlu, 2017:13).

*Yaştır, ömürdür:* Yeşil, “yaşıl”dan gelmektedir ve yeşilin kökü olan “yaş ise, dünyanın her yanında yaşayan Türklerce ömür anlamında kullanılır” (Rayman, 2002:13).

*Dirilik, canlılık, gençlik sembolüdür:* Kutadgu Bilig’de geçen “Yağız-yer, kızıl bakır oluncaya kadar yahut ateşten yeşil çiçek açıncaya kadar” ifadesindeki “yeşil, yalnızca çiçeğin değil; bütün yeşilliklerin sembolü olsa gerektir” (Ögel, 2000: 477).

Bu yönüyle yeşil renk Türk kökenli halklar tarafından “dirilik, tazelik, gençlik [...] anlamlarının sembolü” olarak yorumlanmıştır (Tural, 1997:VIII).

Zaten “pek çok Türk topluluğunda yaş, genç insan demektir ve genellikle yaş yiğit (caş cigit veya cas cigit) = delikanlı anlamında kullanılmaktadır” (Genç,1997:1090).

“Gök, yeşil” kavramı Türk halk kültürünün en canlı unsurlarından biri olan atasözlerinde de kullanıldığı görülmektedir:

Dirilmenin başlangıç dönemine işaret eden “bostan gök (yeşil) iken pazar(-lık) yapılmaz” atasözü “nasıl gelişeceği ve ayrıntıları belli olmayan bir iş üzerinde anlaşma yapılmaz” (Aksoy, 1988:204) anlamında kültür hayatımızda kullanılmaktadır ve bu yönüyle *yeşil* olgunluk öncesindeki dönemi simgeler.

Bu değerlendirmelerin genel bir ifadesi olarak yeşil “canın [...], canlılığın ve dahi diriliğin” rengidir (Cündioğlu, 2017:9).

*İlkbaharı temsil eder, Nevruz rengidir:* Yeşil, baharın, canlılığın ve olumlu dinginliğin rengidir” (Uçar, 2004: 56).

Yeşil rengin mevsimi bahardır ve bereketli yaz mevsimini de kısmi ölçülerde içine alır. Baharın çağrışımları içinde doğal olarak akla ilk önce “yeşerme” yani “yeşil” renk gelirken “çayır-çimen, mavi gök, pembe çiçek, allı morlu tabiat” ve bütün bunları bünyesinde toplayan “nevruz”u baharın anlam dairesinin unsurları gibi düşünmek mümkündür ve “çayır Türklerde her çağda ve her yerde, göz alan, sevilen ve görmekle sevinilen bir varlık olmuştur” (Ögel, 2000: 465).

Yeşil kelimesinin çağrıştırdığı kavramların başında ilkbahar, dolayısıyla da “nevruz” gelir. “Nevrûz Farsça bir sözcüktür. Nev, yeni; rûz, gün; nevrûz, yeni gün demektir. Nev hecesi ile başlayan başka Farsça sözcükler de dilimize girmiştir. Örneğin; nevbahar, ilkbahar, nevzat, yeni kişi, yani çocuk, nevcivan, yeni yetişen genç vb. (Rayman, 2002:10).

En eski dönemlerde büyük çoğunluğu hayvancılıkla geçinen, göçebe hayat yaşayan Türklerin doğrudan doğruya ekonomik hayatlarının temelini teşkil eden hayvan sürülerini [...] dağa çıkarmak ve sürülerin yavrularını elde etmek itibariyle otların yeşerme zamanı Türklerin hayatında çok büyük rol oynamıştır. O yüzden de yeşil renge ayrıca büyük bir önem vermişlerdir. Bu itibarla Çin kaynaklarının bildirdiği gibi, daha M.Ö. 8. yüzyılda 9 ve 21 Mart tarihleri, yani otların yeşermeye başladığı dönem Türkler tarafından yılbaşı ve bahar bayramı olarak kutlanır olmuştur ki, bu bayram bilindiği gibi bugün Farsça adı ile Nevruz olarak adlandırdığımız bayramdır. Türklerin, Parslarla (İranlılarla) temasa gelmeden önce, yani Nevruz kelimesini Parslardan alıp kullanmadan önce bu yılbaşı günü için yeni kün, ergen kün (erginlik yani olgunluk günü; Ergenekon) vb. adlarla adlandırmış

oldukları, bu adların bugün de bazı Türk toplulukları tarafından kullanılmakta olduğundan anlaşılabilir (Genç,1997:1089-1090).

Ayrıca “Nevruz”la bağlantılı olarak “Hıdırellez de” “Hızır da” yeşildir (Cündioğlu, 2017:9).

*Koruyucu ruhu simgeler:* “Türk mitolojisine göre hayır ilahı Ülgen’in, koruyucu ruh olarak kabul edilen yedi oğlundan birinin adı Yeşil (Yeşil) Kaan idi ve genellikle bitkilerin yetişip, büyümesini düzenlediğine inanılırdı” (Ögel, 1995: 272).

*Hâkimiyet simgesidir, bayrak rengidir:* “M.S. 629 yılında Batı Göktürk kağanının hakanlık otağına giden ünlü Çinli seyyah, Buda rahibi Hüan-Tsang’ın, ‘... Kağan yeşil satenden bir kaftan giymişti’ [...] şeklindeki kaydı, [...] yeşil rengin Türklerde hâkimiyet sembolü olarak kullanılmaya başlandığını da göstermektedir” (Ögel, 2000:350).

Göktürkler mavi zemin üzerinde [yeşil bir] kurdun yandan görünümünü sembolleştirerek bayraklarında kullanmışlardır. Bu bayrak ve üzerindeki kurt sembolü, Göktürklerin tarihi ve kültürel miraslarının bir yansıması olarak ortaya çıkmış olmalı. Hayvan ve renk sembolizmi açısından bakıldığında mavi ve kurt mitolojik ve kozmolojik kökleri olan önemli birer semboldür (Koca, 2012: 208).

Koca’nın yukarıdaki ifadelerine açıklama yapmak gerekmektedir. Çünkü Göktürk bayrağıyla ilgili olarak kurt figürü kimi kaynaklarda “beyaz” kimi kaynaklarda da “yeşil” olarak verilmiştir.

Yeşili, bayrak rengi olarak kullanılmasının örnekleri arasında 562-823 yılları arasında hüküm sürmüş olan Avar Kağanlığında görmekteyiz. Bu bayrakta yeşil zemin üzerinde dörtnala koşan, siyah bir at figürü ve atın üzerinde geriye doğru ok atan bir insan figürü bulunmaktadır. Bu bayraktaki kullanımıyla yeşil “bahar, bereket, dirilik, gençlik” (Koca,2012:211) kavramlarını temsil etmektedir. (Ek 19)

Orta Asya’da egemenlik kuran Kırgız Türklerinin de IX. yüzyılda yeşil kumaştan bayrak kullandıklarına dair Arap seyyahı Ebû Düle’f’in kaydı, artık Orta Asya Türklerinde yeşilin hâkimiyet sembolü ve bayrak rengi olarak yaygınlık kazandığının bir işareti olarak görmek mümkündür (İnan, 1966:71-75).

“Peygamber soyundan geldiğine inanılan Safevî Türkmen devletinin kurucusu Şah İsmail’in bayrağı yeşil idi” (Genç 1997: 28). Kırgız Türklerinde kırmızı bayrak, yerini 11. yüzyılda yeşil kumaştan yapılmış bayrağa bırakmıştır (İnan 1966: 71, 75) (Köprülü 1992:248).

Yeşil rengin bayrakta kullanılmasının başka bir örneğini Gaznelilerde görmekteyiz. “Gaznelilerin bayrağı, yeşil zemin üzerinde beyaz hilal ve gövdesi sarı, kuyruğu beyaz tavus kuşu simgelenerek oluşturulmuştur” (Koca, 2012: 215). Bu bayraktaki kullanımıyla yeşil “bahar, bereket, dirilik, gençlik, İslamiyet” (Koca,2012:215) kavramlarını temsil etmektedir. (Ek 19)

“Osmanlılarda da yeşil renkli sancağın eskiden beri kullanıldığı söylenebilir” (Genç, 1997:1093) Yeşil rengin Kanuni’nin ilk zamanlarında İmparatorluğun genişlemesinin sonucunda kullanılmaya başlandığı kaynaklardan anlaşılmaktadır (Köprülü, 1992:253).

Osmanlılarda yeşil renkli sancağın Aydınöğlu Umur Bey’in gemisinde dinî mahiyette kullanılmış olmasından başlayarak cihat ve gazâ mefhumunu ifade etmek için Fâtih’in gemisinde, Çaldıran Muharabesi’nde ve Kanuni devrinde kapıkulu ocaklarında kullanılması, bu sancakların gazilere mahsus olduğunu ve daha çok denizciler

tarafından kullanıldığını gösterir. Nitekim Barbaros'un bayrağının yeşil kumaştan yapılmış olması, İnebahtı Muharebesi'nde Cezayir Beylerbeyi Uluç Ali Paşa'nın gemisinde yeşil sancak bulunması, Piyale Paşa'nın bir Frenk seyyahının ifadesine göre kumandan bayrağının yeşil olması ve nihayet Evliya Çelebi'nin de belirttiği gibi Cezayir gemilerinin XVII. yüzyılda da yeşil sancak taşımaları yukarıda ileri sürülen fikirleri doğrular.

Osmanlı İmparatorluğu ordusunda olduğu gibi donanmasında da türlü türlü bayraklar kullanılmıştır. XV. yüzyılda daha çok kırmızı bayrak kullanıldığı halde XVI. yüzyılda kumandana mahsus bayrağın yeşil olduğu, çeşitli bölgelere mensup derya beylerinin beyaz, kırmızı, sarı, sarı-kırmızı ufkî çizgili (alaca) bayraklar kullandıkları bilinmektedir. XVIII. Yüzyılda da kaptan paşaların bayrağı yeşil idi. Bu sıralarda gemi sancaklarında yeşil rengin yanında en çok kırmızı renk kullanılıyordu. I. Mahmud'dan sonra donanmada en çok yeşil sancaklar kullanılmıştır (Köprülü, 1992:253).

Osmanlı'nın özellikle son zamanlarında kırmızı (al) bayrağı resmi bir devlet bayrağı olarak kullanıldığı biliniyor olsa da kırmızı kadar olmasa bile "Sultan Abdülmecid zamanındaki imparatorluk bayraklarını gösteren bir albümde görüldüğü gibi, Trablusgarp'a mahsus üç yıldızlı yeşil sancak" (Köprülü, 1992:253), örneğinde olduğu gibi "yeşil" rengin dikkati çeken bir ağırlığı vardır.

Günümüz Türk Cumhuriyetleri devletlerinden Türkmenistan devletinin bayrak zemini yeşildir ve ayrıca Azerbaycan ile Özbekistan bayraklarında bulunan renklerden biri de yeşildir. (Ek 20)

*Kutsallık simgesidir, İslamiyet'in sembolüdür:* "Müslüman mistisizminde yeşil ruhaniliğin, dört ayı inzivada geçirdikten sonra, sadece azizlere ayrılmış olan zümrüt şehirlere girişin rengidir" (Gardin ve Olorenshaw, 2014:646). Dolayısıyla "yeşil İslamiyet'in rengidir" (Yengin, 1997:200).

"İslâmiyet'le birlikte yeşil rengin, Hazret-i Peygamber'in üç sancağından birinin rengi olarak ayrıca manevî bir anlam kazandığı ve Müslüman Türklerin hayatında müstesna bir yer işgal ettiği de bilinmektedir" (Genç,1997:1092). Bu yönüyle "yeşil renk İslamiyet'te kutsal alan ve mekânların vazgeçilmez rengidir. Başta cennet yemyeşil bir ortam olarak hayal edilmiştir" (Mazlum, 2011:134). Bu yönüyle "yeşil renk [...] din, iman ve ebediyetin simgesidir" (Mazlum, 2011:134).

Bu bilgi ve açıklamalar da göstermektedir ki gerek eski Türk inançları ve gelenekleri yönüyle gerekse İslam dininin tesiriyle "yeşil" Türk kültür hayatı içinde önemli renklerden biridir.

*Cenneti, huzuru, sükûneti, ölümden sonraki dirilişi temsil eder:* Yeşil renk, "Hz. Muhammed'in hırkasının renginden ve aynı zamanda cennetten mülhemdir. Burada rengin sembolizmi selameti anlatır. Cennette azizler yeşil giyinir, çünkü onlar bilginin kendisidirler. Yolcuların piri olan ve Hıdır (yeşil adam) olarak da adlandırılan Hızır ise bu şekliyle ilahî tedbiri cisimleştirmiştir" (Gardin ve Olorenshaw, 2014:646).

"Yeşil doğayı, cenneti çağrıştıran sessiz ve huzur verici bir renktir. Dekorasyonda sessizliği, rahatsız edilmemeyi çağrıştıır ve bu yüzden hastane odalarında veya tiyatrolarda kullanılan bir renktir" (Mazlum, 2011:134).

Yani yeşil, huzurun ve sükûnun adıdır (Cündioğlu, 2017:9) ve "dinginliği temsil eder" (Cündioğlu, 2017:11). "Sarıp solan ölür, yeşillenen ise dirilir" ve bu bakımdan yeşil, sarının zıddı gibi düşünülebilir ve bundan dolayı da yeşil bir ölümden sonra

“cennette, yani yeşilliğin ortasında” cennet bahçelerinde (Cündioğlu, 2017:9) dirilme olarak görülür.

*Suyu ve okyanusu temsil eder:* Ögel (2000:473) “sular” ve “ırmaklar” da dahil olmak üzere “tabiat varlıkları”nın, Kutadgu Bilig içinde, yeşil [yaşıl] renkle anıldıklarından söz etmektedir.

Ayrıca günümüzün endüstriyel anlayışları içinde üretilip tüketime sunulan deodorant ambalajlarında yeşil “okyanus kokusu”nu işaret etmektedir (Özer, 2012:276).

*Edep ve hayânın, türbenin rengidir:* “Yeşille türbenin yan yana gelmesi gayet manidar” diyen Cündioğlu (2017:14) “yeşil, insanın olgunluğunu, ahlâk ve edeb sahibi oluşunu da sembolize” (2017:13) edebileceğinden söz etmekte ve şu dizeleri aktarmaktadır:

Dışarıdan gördüm yeşil türbe

İçine girdim estağfurullah tövbe

*Hem hareketi hem de hareketsizliği simgeler, sağlıklı yaşam rengidir:* Sosyal hayat içinde trafik kuralı olarak “yeşil” ışık “harekete geç, ilerle” anlamını simgeler ve trafik akışında önemli bir renktir. Bu sebeple yeşil hareketin sembolüdür. Diğer taraftan elektronik kimi aletlerde “yeşil düğme veya yeşil buton” aleti çalıştırma, harekete geçirmeyi simgeler.

Bu tespitlerin tersi olmak üzere doğanın kendi yaşam biçimi içinde “hız ve sürat” muhalif olan yeşil renk, bu yönüyle “hareketsizliğin” rengidir (Cündioğlu, 2017:12-13).

Ayrıca “hasta ziyaretine çiçek götürülmesinin bir anlamı da” yeşil rengin sağlıkla ilişkilendirilmesidir (Akkın, Eğrilmez ve Afrashi, 2004:276).

*Cinsiyet olarak erkeği temsil eder:* “Doğumdan sonra çocukların cinsiyetlerini simgeleyen renkli kıyafetler giydirildiği görülür. [...] Koyu yeşil erkek çocuk için [...] tercih edilmektedir” (Koca, 2012:79).

### 3.1.1.1.(6). Sarı

Ana renklerden biri olan sarı renk için Türkçe Sözlük’te (2011:2034) “limon kabuğu rengi, soluk, solgun” anlamları verilmiştir.

Çeşitli ülkelerin mitolojilerinde ve simgeçiliğinde sarı renk genel olarak, güneşe ait bir simgedir (ışık ve altın sarısı). Bu olumlu unsura bağlı olarak da akıl, zihin, idrak, sezgi, iman gibi çeşitli kavramları ifade eder. Ancak eğer ışık ve altın sarısı dışındaki koyu sarı söz konusuysa o zaman olumsuz anlamlar ifade eder (Çoruhlu, 2000:193).

Nitekim koyu sarı haset, hırs, tamah etmek, vefasızlık, hıyanet, imansızlık, ketumluk ve vefasızlık gibi anlamları gösterir. Sarı ya da sarı ve siyah renk bayraksa ayrılığa (karantinaya) işaret eder (Cooper, 1992:42).

### 3.1.1.1.(6).(a). Türk Kültürünün Dışında Sarı

“MS 900 yılından beri İngilizcede (yellow) yer alan Latin kökenli bir kelime” (Akkın, Eğrilmez, Afrashi, 2004:275) olan sarı renge hem olumlu hem de olumsuz anlamlar yüklenmiştir.

“Güneşin rengiyle, balla birleştirilen sarı, insanlara açıklanan gökyüzünün aydınlığının rengidir” (Gardin ve Olorenshaw, 2014:5277). Benzer bir yaklaşımla “sarı altın, parlaklık, aydınlanma ve Güneşle özdeşleşir” (Wilkinson, 2014:281).



Sarı bilgi sembolüdür (Bilgin, 1977:48). Sarı, uyarıcı rol oynar. Renkler içinde en ışıklısı olduğu için en uzaktan görülenidir (Halse: 1978:27-34). Sarı, hayatı ve sıcaklığı simgeler. Diğer taraftan “çoğu bahar çiçeği sarı olduğundan taze hayatla da ilişkilendirilir” (Wilkinson, 2014:281).

Sarı renk, farklı coğrafyalarda ve kültürlerde belirgin bir yere sahiptir. Doğu ve Batı toplumlarında farklı sembolik farklı anlam değerleri kazanmıştır.

“Çin’de saltanatı ve sarayı simgeler. Çin’de sarının krallık ve saltanat rengi olmasının nedeni, Çin hükümdarlarının cennetin merkezinde oturduğuna inanılmasıdır” (Uçar, 2004: 52-53). Yalnızca Çin imparatoru sarı elbise giyinirdi. İmparatorun birçok armaları ile amblemleri, hatta ünlü Çin ejderhası bile sarı idi (Ögel, 2000:479).

Uçar (2004:52-53); sarı rengin, ilkel toplumlarda sonsuza dek yaşamı simgelediğini ve sarı renk ışınlarının, göğün özgür mavisini delip gerçek öbür dünyanın tanrısal güçlerini açığa vurduğuna inanıldığını belirtmektedir.

“Genelde Doğu toplumları için kutsal bir renk olan sarı, Batı toplumlarında eğlence ve mutluluğu da sembolize etmektedir” (Mazlum, 2011:132).

Sarı, sonbaharın rengidir ve sonbahar denildiğinde akla gelen bitkiler arasında “kasımpatı” da vardır. “Kasımpatı çelişkili bir semboliklik sergiler, bu değerli çiçek, adının çağrıştırdığı gibi [...] Asya’da refahla Fransa’da ise ölümlle ilişkilendirilir. Geldiği yer olan Asya’da sarı kasımpatı yaşamı uzatan güneşe ait bir çiçektir. Sarı kasımpatı Japonya imparatorluk evinin amblemidir” (Gardin ve Olorenshaw, 2014:336).

Sarı renge yüklenen bu olumlu, pozitif anlamlarının yanında olumsuz yönleriyle kullanıldığı da görülmektedir: “Eski Mısır’da sarı, gözden düşme, kıskançlık ve utancı simgeler” (Uçar, 2004:52). “Birçok ülkede sarı korkaklığı, bazılarında da hasedi simgeler. Bir zamanlar hastalık ve karantina sarı bayrakla gösterilirdi” (Wilkinson, 2014:281) ve “soluk sarı uğursuzdur” (Gardin ve Olorenshaw, 2014:527). “Altın sarısı ilahiliğe ve zafere bağlanıyorsa, soluk sarı da ihanet ve ikiyüzlülükle aynı anlama gelir, Hristiyanlıkta ve İslamiyet’te ortak suçun sembolüdür” (Gardin ve Olorenshaw, 2014:529).

“Sarı renk ise aydınlığın, ışığın alameti olarak fen bilimleri [...] diploması alanlar tarafından giyilir” (Albayrak, 2008:2).

### 3.1.1.1.(6).(b).Türk Halk Kültüründe Sarı

“Sarı renk adı; Türkçenin bilinen en eski yazılı belgeleri olan Orhon Yazıtları’ndan bu yana Türkçede kullanılmaktadır. Sarı > saru > TT sarı. Sarı, Türkçenin her döneminde kullanılmış olması nedeniyle, renk adları içinde özel bir yere sahiptir” (Bayraktar, 2006:209) ve sarı rengin sahip olduğu ton genişliğini, tarihin en eski dönemlerinden günümüze kadar uzanan süreçte dikkate aldığımızda “beyazlığını bir miktar yitirmiş bir renk tonundan turuncuya” varana kadar bütün renklerin “sarı” olarak adlandırıldığını söylemek mümkündür.

Tarihi bir süreç içinde anlatmaya çalıştığımız Türk kültüründeki sarı rengin yeriyile ilgili olarak “sarı” kelimesinin kökünden hareketle oluşturulmuş diğer renk tonlarına da bakmakta fayda vardır:

Türkçede renk tonlarında somutlaştırma göze çarpar. Sarı renk adının çeşitli tonlarını gösterirken kullanılan başak, saman, yumurta, safran, kehribar, civciv, kanarya ve altın sözcükleri; sarının bir kavram olarak somutlaşmasına örnektir. Sarı için bu kadar fazla ayırıcı ton

bulunması bu rengin Türk kültüründeki önemine de işaret etmektedir (Bayraktar, 2006:210).

“Göktürk yazılarıyla yazılmış ve Turfan’da bulunmuş olan el yazmasında da, ‘sarı atlı savcı’dan söz ediliyor” (Ögel, 2000:480). Benzer şekilde “Türkçe Uygur yazılarında, gerek bayrak olarak gerekse unvan ve ad olarak, urunggu sözü, çok görülmektedir. ‘Sarıg urunggulug’ (sarı bayraklı) sözü, [...] bize gösteriyor ki bu sözün, deyim ve anlayışın, Türk kültüründe bir yeri ve kökü vardı” (Ögel, 2000:296).

Sarı renge verilen bu önemin bir göstergesi olarak denebilir ki Dede Korkut Hikâyelerinde de renk bildiren niteleme sıfatları içinde sarı rengin “ad”larda kullanıldığı görülmektedir: “Saru Çoban, saru gönler, Saru Kulmaş, saru ton(lu), saru yılan” (Özcan, 2005:29-30).

Benzer şekilde bitki adlandırmalarında “sarı erik, sarı papa, sarı salkım, sarı zambak, sarı mantar” (Cirtautas, 1961:47), “sarı papatya” (Cirtautas, 1961:68) sıfat olarak kullanılmıştır.

Türkiye’deki Türkçe yer adlarının incelemesinde 144 sarı, 49 altın önadlı yer adının tespit edildiğini de belirtmekte fayda vardır (Yıldırım, 212:47).

“Sarı renk Türk kültüründe [de] çeşitli olumlu değerlerin yanında genelde olumsuz bir değere sahiptir” (Karadoğan, 2004:97).

Ana renklerden biri olan “sarı”nın Türk halk kültürü açısından taşıdığı anlamları şu şekilde sıralamak mümkündür:

*Güneşin, ışığın ve bilginin sembolüdür:* “Sarı [...] gerçekte bilgi sembolü olarak kullanılmıştır. Kur’an da tekrar tekrar ışığı önerir. Motif olarak tanıdığımız “şemse”, Arapça güneş kelimesinden gelmektedir (Bilgin, 1977:48).

*Altının rengidir:* Göktürk Yazıtları’nda altından söz açarlarken, yalnızca altın demiyorlar, “sarığ altın”, yani sarı altın diyorlardı [...] Daha doğrusu sarı renk ile altın, birbirlerinden, çoğu zaman ayrılmıyorlardı (Ögel, 2000: 484).

“Altın Ordu Devletinin adındaki altının sembolü de sarıdır ve onun için bu devlet sarı renk ile ifade edilmiş olup, başkentinin adı da bu anlamın tam bir ifadesidir” (Mazlum, 2011:132).

*Hastalıkların sembolüdür:* Hastalıklardan bahsedilirken sarı renk kullanılmıştır (Karadoğan, 2004:97). Türk halk kültüründe hastalıklar hep sarı renkle sembolleştirilmişlerdi (Ögel, 2000:479).

Sarı renk hastalıklarla ilişkilidir ve günümüzdeki hastalıklardan birisine “sarılık” denmektedir.

Sarılık sözü, 11. yüzyılda da, ondan öncesinde de, Türkler arasında bir hastalığın adı idi [...]. Bu hastalığın, bugünkü sarılıkla, bir ilgisi olup olmadığını bilmiyoruz. Önemli olan 1000 yıl geçmiş olmasına ve Türklerin çok dağınık ve birbirlerinden çok uzak olmalarına rağmen, böyle geleneklerin, bugüne kadar uzayıp, gelmiş olmalarıdır. Yine aynı kaynaktan, sarıg-kezik de bir hastalığı (Ögel, 2000:482).

*Utancın, tuhaflığın, şaşkınlığın rengidir:* “Sarı rengin, özellikle de soluk sarının kendine atfedilen kıskançlık, vefasızlık, korkaklık, hastalık gibi birçok negatif anlamı da vardır” (Akkın, Eğrimez ve Afrashi, 2004:276).

Bu negatif yönünün bir ifadesi olarak Türk halk kültüründe kullanılan “sararıp solmak” deyimini olması gereken rengini yavaş yavaş kaybetme “giderek daha çok solmak; sağlığı bozulmak” (Türkçe Sözlük, 2011:2033) anlamlarında kullanılmaktadır. Yine benzer şekilde “benzi atmak” ifadesinin de şaşkınlık verecek bir biçimde “ansızın yüzünün rengi sararmak, solmak” (Türkçe Sözlük, 2011:308) olarak açıklanmıştır ki bu

kullanımlarda “sarı” renk veya sarıdan hareketle oluşturulan “solma” fiili negatif, hastalıklı durumları, şaşırma halini karşılamak üzere kullanılmıştır.

Ögel, “yüzün sararıp solması”ndan da söz ederken bunun “bir hastalık belirtisi” olarak görüldüğü kadar ayrıca “Kutadgu Bilig’e göre gariplik de insanın yüzünün sararmasına yol açardı” (Ögel, 2000:483) tespitinde bulunmuştur.

“Yüzün sararıp solması ise bütün ailece uğranılan, bir felaket veya utanç sonunda da olabilirdi. Kutadgu Bilig, ‘Oğullar ve kızlar, kırmızı (veya sağlıklı, kızarmış) benizlerini, sarı kıldılar’, derken...” (Ögel, 2000:483), ortaya çıkan olumsuz bir durumun psikolojik olarak insanı etkilemesi ve yüzün sararmasını kastetmiş olabilir.

*Sonbaharı, “son” a yaklaşmayı, ölümü, mistisizmi ifade eder:* Bir yıl içinde dört mevsim vardır. Bu mevsimler aynı zamanda insan ömrünün evrelerini de ifade eder. Bu bakımdan sarı, sonbaharı ve dolayısıyla da ölümden önceki dönemi ifade eder.

Yani “sarı, sonbaharın habercisidir” (Gardin ve Olorenshaw, 2014:529).

Simgeci düşünceye çok müsait olan bu mevsim birçok şaire de ilham olmuştur:

“Ayva sarı nar kırmızı sonbahar! / Her yıl biraz daha benimsediğim / Ne dönüp duruyor havada kuşlar? / Nerden çıktı bu cenaze, ölen kim? / Bu kaçınıcı bahçe gördüm tarumar?” (Tarancı, 2015:227).

Yukarıdaki bu dizelerde ölüme yaklaşılma hali ve bundan duyulan endişe, korku, üzüntü sembolik bir anlatımla dile getirilmiştir.

Sonbahar çiçekleri de ilginçtir ki o çiçeklerden biri de kasımpatılardır. Kasımpatının canlı bir çiçek olmasından kaynaklı iki uçlu simgesel özelliği vardır. Bunlardan biri dirilik, diğeri de rengi sebebiyle ölüme yaklaşmadır. Belki de bu yüzden Türk halk kültürü yaşamında özellikle Anadolu’nun kırsal bölgelerindeki kimi evlerin bahçelerinde kasımpatı çiçeklerine mutlaka yer verilmiştir. Kasımpatıların bu özelliği, Anadolu mistisizmiyle de ilişkilendirilebilir.

*Tedavi ediciliğin simgesidir:* Halk arasında sarılık olarak bilinen hastalıkla ilgili olarak günümüzde “sarı yazma örtme” uygulaması vardır. Bu, “yeni doğanı sarılıktan korumak için, yatağında iken yüzüne sarı örtü örtme uygulamasıdır” (Çetinkaya, Özmen ve Cambaz, 2008:41).

*Çölleri, bulanık suları temsil eder:* “Büyük ve ölümcül çöllerden bahsedilirken hep sarı renk kullanılmıştır” (Karadoğan, 2004:97).

Sarı “bütün Türk dünyasında, her yerde, bir çay, bir ırmak adı olarak söylenmiştir. Suyun bulanık olması da bu adın verilmesinde, büyük bir rol oynamıştır” (Ögel, 2000: 486).

*Yokluğun sembolüdür:* Çöllerin, hastalıkların, susuzluğun ve açlığın en önemli ifadesi “muhtaç” olma halidir. Yani imkânın yokluğudur. Bu yönüyle “yokluklar, hep sarı renkle sembolleştirilmişlerdi” (Ögel, 2000:479).

*Uğursuzluk rengidir:* “Gerek inanışların ve gerek mitolojinin tesirleri altında, bazı hayvanlara sarı renk yakıştırılmış ve onlar kötü ve uğursuz olarak anılmıştır” (Ögel, 2000: 486).

*Zevk unsurudur:* Ögel (2000:479), sarı rengin, Türk inanışları ile duygularında, iyi bir yer tutmadığından söz ettikten sonra bu rengin yalnızca tabiat ve bahardaki çiçek tasvirlerinde, zevkle ve istenerek kullanıldığından söz etmiştir.

Türklerin duygularında, inanış ve geleneklerin büyük bir ağırlığı vardı. Ancak Türk düşüncesi, öz ve yapı bakımından, realist ve gerçekçi idi. Zaten sosyal yapı, bunu böyle gerektiriyordu. Bunun içindir ki çok eskilerden beri, bütün Türk yazılarında, tabiatın tasviri ve anlatılışı söz

konusu olduğu zaman, Türkler [...] gördüklerini, olduğu gibi anlatırlardı (Ögel, 2000:484-485).

Diğer taraftan günümüzde Anadolu kadınlarının en önemli takılarını “altın” oluşturmaktadır ki altının rengi sarıdır.

Dolayısıyla “sarı” zevk algısının bir simgesi olarak düşünülebilir.

*Gençliği ve kadını simgeler:* Türk halk kültüründe sarı renk; gençliği, kadını, Seyyide’yi sembolize eder (Onarlı, 2003:15).

*Doğurganlığı temsil eder:* Türk halk kültüründe “sarı renk; [...] üremeyi ve doğurganlığı da simgeler” (Onarlı, 2003:15).

*Sabır, olgunlaşma, kemale erme, tevazu ve “hiç”lik simgesidir:* Buğday tarımına elverişli olan Anadolu’da buğday dolu başakların, başta bereket olmak üzere, “sabır, olgunlaşma, kemale erme, tevazu” gibi; sapının saman olup savrulup gitmesi yönüyle de “hiçlik” gibi kavramları simgelediği söylenebilir.

Yunus Emre’yi, ideal bir insan yani Yunus Emre yapmanın başlangıcında da “buğday” vardır:

Bektaşî Menakıbnamesi’nin verdiği bilgiye göre Anadolu’da yoksul bir çiftçi olarak yaşayan Yunus’un hayatı, bir kıtlık zamanı - bugün Hacı Bektaş ilçesi olarak anılan- Kırşehir, Suluca Karahöyük’e, Hacı Bektaş Veli Hazretleri’nden buğday almaya gelmesiyle değişir. Kendisine buğday yerine nefes vermeyi teklif eden Hacı Bektaş Veli’nin teklifini önce reddedip sonra pişman olan ve nefesi almak isteyen Yunus Emre, Hacı Bektaş Veli tarafından Tapduk Emre’nin dergâhına yönlendirilir. Böylece Yunus, Tapduk Emre’nin gözetiminde manevi bir eğitimden geçerek kemalini bulur (Doğan, 2013:831).

*Buğday başağını, bolluğu, bereketi sembolize eder:* Sarı, “başak”la da anılan bir renktir. Geçim kaynağı olup besin maddeleri arasında yer alan buğday, bereket, hayat ve yeniden doğuşu temsil eder (Gardin ve Olorenshaw, 2014:122).

Bundan dolayı “Türk halk kültüründe sarı renk buğday başağını da simgeler” (Onarlı, 2003:15).

Buğday aynı zamanda Hz. Yusuf kıssasında önemli sembolik bir unsurdur:

Yakub’un (ya da İsrail) oğlu Yusuf (Yasef), Mısır’da hapistir, fakat rüyaları yorumlama yeteneği sayesinde serbest bırakılır. Firavunun gördüğü iki rüyayı kendisine yorumlar. İkinci rüyada hükümdar, aynı sap üzerinde duran dolgun ve güzel yedi adet başak görür. “Ve işte üzerlerine üfleyen doğu rüzgârı tarafından yanmış ve zayıf yedi başak. Ve zayıf başaklar kalın ve içleri dolu olanları yuttular” (Yaratılış. XLI, 23). Yusuf firavuna yedi dolgun başağın yedi yıl sürecek bolluğu temsil ettiğini, yedi zayıf başağın da yedi yıl sürecek kıtlığı temsil ettiğini söyler. Bu Yahve’nin arzusudur. Firavun Yusuf’u bolluk yılları boyunca alınan ürünleri toplamak ve ambarlara yerleştirmekle görevlendirir ve Yusuf açlık kapıya dayandığında Mısırlılara buğday satarak zengin ve güçlü hâle gelir. Yusuf’un erkek kardeşleri, babaları Yakub eşliğinde buğday tanesi alabilmek için Mısır’da bir araya gelirler. Bu kişiler Yakub’un oğullarının soyundan gelenler olup İsrail’deki on iki kabileyi meydana getirmişlerdir (Gardin ve Olorenshaw, 2014:122).

*“Merkez” yönünün rengidir; toprağın yani yaşanılan yerin, yurdun, sembolüdür:* Türklerde sarı renk, dünyanın merkezinin sembolü olarak kullanılmıştır. Bu anlayışın da onların en eski inançlarından olan Şamanizm’den kaynaklandığı

görülmektedir. Hayır ilâhı Ülgen'in altın kapılı sarayı ve altın tahtı, Türklerde hep sarı renk (altın sarısı = sırma rengi) ile ifade edilmiş ve Ülgen'in tahtı nasıl devletin, ülkenin ve dünyanın merkezinde olarak algılanmış ise, tıpkı onun gibi sarı renk de dünyanın merkezinin sembol rengi olmuştur (Genç,1997:1094-1095).

Genç, Türklerin Şamanist yönüne ve mitolojik kaynaklara işaret ederek yaptığı bir değerlendirmede şöyle demektedir:

Kanaatimizce, Ülgen'in altın tahtının sembolü olarak dünyanın merkezinin işareti diye kabul edilmiş olan sarı renk, bu sembol anlamını Türklerin çizmelerinin (edik) rengi olarak da uzun yıllar sürdürmüştür. Zira bilindiği gibi Türkmenler yüzyıllarca, sarı edik ile kızıl keçeden külâh giymişlerdir. Halkımız arasında bugün de çok yaygın olarak kullanılan “Sarı Çizmeli Mehmet Ağa” deyiminin de kaynağı işte bu tarih ve kültür geleneğimizdir (Genç, 1997:1095).

Kısaca sarı renk “toprağın, yani yaşanan ülkenin rengidir” (Çoruhlu, 2000:193).

*Koruyucu ruh rengidir:* Şamanist dönemde Türklerin inanışları arasında Sarı Albastı veya Sarı Albıs adlı koruyucu bir ruhun varlığından söz edilmektedir (Genç,1997:1094-1095) .

“Gerek Şaman gerekse Müslüman Türklerin halk hurafelerinde bugüne kadar yaşayan ve mühim rol oynayan ruhlardan biri ‘al’ yahut ‘albastı’dır. Kazak-Kırgız Türklerinin hurafelerine göre albastı iki nevi olup, biri ‘kara albastı’, diğeri de ‘sarı albastı’dır” (İnan, 1987:259).

*Belirleyicidir, ayırıştırıcıdır:* Türk kültür tarihinin en eski kayıtlarından Türklerin İslamiyet’i kabul etmelerinden sonraki dönemlere kadar insanlar için “kara” ve sarı” adlandırmalarının daha çok yabancı kişiler için kullanıldığı görülmektedir. Ancak Ögel, “Dede Korkut'ta üç yerde geçen bu sarı elbise konusundan söz ederek “Sarı tonlu Selcan Hatun, yani sarı elbiseli Selcan Hatun [...] Trabzon tekfurunun kızı idi” (Ögel, 2000:487) diyerek aslında “yabancı kişilerin sarı (kara) renkli elbise giymesi” tespiti bir yerde örneklendirmiştir.

Ayrıca Genç'in “merkez” ve “toprak”la yani yere basmayla ilişkilendirerek açıklamaya çalıştığı “sarı çizmeli Mehmet Ağa” deyiminden daha önce söz etmiştik ki bu sözün başka anlamlarla da yorumlanması mümkündür.

Buna göre söz konusu deyimde kullanılan “sarı” rengin, tıpkı “kara” da olduğu gibi yabancı kişileri belirtmek amacıyla ifade edildiği anlaşılmaktadır. Çünkü söz konusu “Sarı Çizmeli Mehmet Ağa” deyimini “adresi ve kimliği belirlenmemiş bir kişi” (Aksoy, 1988:1028), olarak açıklanmıştır ki böyle bir ifade ancak yabancı insanlar için kullanılabilir.

Osmanlı döneminde Müslümanların kavuk ve ayakkabıları sarı, Ermenilerin şapka ve ayakkabıları kırmızı, Rumların siyah, Yahudilerin mavi idi (Bozkurt, 1996:19-20). Bu tür uygulamalar farklı milletlerin kolaylıkla ayırt edilebilmesini sağlıyordu.

*Sarı öküzü temsil eder; depremlerin açıklayıcı unsurudur:* Mitolojik ve Şamanist bir bakış açısıyla ele alınıp açıklanmaya çalışılan konulardan birisi de *sarı öküz* meselesidir. “Hemen hemen her Türk coğrafyasında depremlerin oluşu ile ilgili bazı inançlar mevcuttur. Bu inançların başında geleni ‘dünyanın sarı bir öküzün boynuzları üzerinde durduğu ve öküzün boynuzlarını oynattığı zaman depremlerin olduğu’dur” (Akman, 2012:1). Bu anlayışın oluşmasında “sarı rengin, merkezi, toprağı temsil etmesi ve bu merkezde kutsal kabul edilen büyük bir boğanın bulunduğuna inanılması ve bu boğanın zaman zaman yer altında yaşayan Erlik'in biniti olması” gibi inançlar etkili olmuştur (Akman, 2012:14).

*Hâkimiyet simgesidir, bayrak rengidir:* Eski Türk devletlerinde bayrak rengi olarak kullanımında “sarı” renk oldukça dikkat çekicidir. Bunları şöyle sıralayabiliriz:

Hun Türkleri, kutsal kabul ettikleri ve koruyuculuk, aidiyet duygusu benimsedikleri ve mitolojik kökenli olarak inandıkları çeşitli varlıkları bayraklarına taşımışlardır. Hun Türkleri de hem renk hem de kutsal saydıkları bir hayvan sembolizmi ile altın sarısı zemin üzerinde, bir ejderha motifinin yer aldığı bayrağı kullanmışlardır (Koca, 2012:202). (Ek 19)

Batıya göç eden Hun Türkleri tarafından kurulan Batı Hun İmparatorluğu kendisine bayrak olarak atalarının bayraklarının rengini benimsemişlerdir. Bereketi, merkezi ve güneşi simgeleyen sarı rengin kullanılması hem kendilerinden önceki atalarının bir devamı olduklarını hem de kendilerini merkez kabul ettiklerini göstermektedir. Türk cihan hâkimiyeti mefkûresi çerçevesinde her Türk hükümdarı Dünyanın tek yöneticisi olma ideallerini taşıdığı için merkez olma düşüncesi doğaldır (Koca, 2012:205). (Ek 19)

Kullanım biçimi biraz değişmekle birlikte “Avrupa Hun İmparatorluğuna ait bayrakta, ak bir zemin üzerinde sarı renkli kartal ve üzerinde sarı bir hükümdar tacı bulunmaktadır” (Koca, 2012:205). (Ek 19)

Ak Hun İmparatorluğunun bayrağında ise beyaz zemin üzerinde, sol üst köşede, beş köşeli üç adet sarı yıldız bulunmaktadır.

“Uygur Türkleri, sarı renk üzerine kadın ve erkek şekillerini beraber kullanarak dünyada bir eşi daha bulunmayan bir bayrak oluşturmuşlardır” (Koca, 2012:213). “Eski Türk devletlerinin birçoğu kendisini merkez olarak kabul ettiğinden beşinci yön kabul edilen merkezin rengi olan sarıyı bayraklarında kullanmışlardır. Sarı altın ve güneşin rengi olmasından dolayı bolluk ve bereketi de simgeleyecek şekilde kullanılmıştır” (Koca, 2012:214). (Ek 19)

“Karahanlıların bayrağı sarı zemin üzerinde dokuz kollu bir tuğun sembolleştirildiği görülmektedir. [...] Tuğ Türklerde devlet sembolü olarak kullanılmış, devletin sembolü de hakan olduğundan tuğ aynı zamanda hakanın da simgesiydi” (Koca, 2012:214). Fuat Köprülü, Türklerde “Hakanın dokuz “tuğ:bayrak”ı olur ve bu turuncu kumaştan yapılırdı” (Köprülü, 2005: 42) demektedir. (Ek 19)

Diğer taraftan Köprülü, Kudüs fethinde Selâhaddin'in ordusunda sarı bayrak kullanıldığını; esasen hükümdara mahsus sancağın renginin de sarı olduğunu; mamafih daha sonraki Eyyubî ordularında sarı ve kırmızı bayrakların birlikte kullanıldığını ifade ettikten sonra, “yine sarı renkte çetr kullanan Eyyubîlerin sarıyı seçmelerinde Fatimî an’anelerinin tesiri vardır” demektedir (Köprülü, 1992:250). “Eyyubîlerden sonra Mısır’da kendi devletlerini kurmuş olan Memlûkler (Kölemenlerde), ipekten yapılmış ve üstünde hükümdarın ismi ve lâkabı yazılmış, sırma ile işlenmiş sarı renkteki bayrak çok süslü olup, bu bayrağa “Sancak-ı Sultanî” denirdi” (İnan, 1986:300). Bu bilgiye istinaden Miralay Ali Bey (1933:376), sarı bayrağın Osmanlılarda da kullanıldığını, bunun özellikle silâhdar bölüğünün bayrağı olduğunu, bayraklarının renginden dolayı silâhdarlara “Sarı Bayrak” adının verildiğini söylemektedir.

*Hakanlık, saltanat rengidir:* “Bazı Uygur yazılarından öğreniyoruz ki, Uygur-Türk kültür çevresinde de, böyle bir Sarı Ordu anlayışı vardı. Hem de, Çingiz Han’dan çok önceleri. Bir Uygur yazısında, ‘Sarig Ordulug’, yani sarı ordulu, yani otağı sarı, diye bir söz geçiyordu” (Ögel, 2000: 484).

Ögel, Cengiz Han İmparatorluğu zamanında toprakların genişlemesiyle Türk-İslam devletlerinin amblemlerinde sarı rengin çoğaldığını ve yaygınlaştığını, Mısır'da varlık sürmüş olan Memlûklü devletinde görülen sarı rengin, Memlûklükleri idare eden kesimin Güney Rusya'dan, yani Altınordu devletinden gelenler arasından olmasına bağlı olarak kullanıldığını belirtmektedir. Ayrıca "Altınordu hakanı ve kurucusu, Batu Han'ın başkentinin adı da, Sarı Ordu idi" (Ögel, 2000: 479).

*Tanrısallık, güç sembolüdür:* Altınordu devleti için de kısmen geçerli sayılabilecek bir tespite göre "sarı renk, farklı toplumlarda tanrısallıktan kaynaklanan fiziksel bir güç sembolü olarak da karşımıza çıkmaktadır. Tanrı ve tanrıçaların sarışın olarak resmedilmesi buna örnek olarak gösterilebilir" (Mazlum, 2011:132).

*Sarı kötü olanı temsil eder, olumsuzluğu ifade eder:* Ögel, bir değerlendirmesinde "sarışın olmak" ve "sarı olmak" konusuna değinerek "Sarı Oğlan" motifinde olduğu gibi bizzat "sarı" ile sıfatlandırılan kişilerin "kötü" olduğunu söyler: "Anlaşıldığına göre Sarı Oğlan, kötü bir ruh idi" (Ögel, 2000: 480). Değerlendirmelerinin devamında Ögel, "Ak Sarı Bey"den söz etmiştir ki Ak Sarı Bey için "cin, yarı da insan sayılabilir. Herhalde bundan dolayı da büsbütün kötü bir ruh sayılmazdı" (Ögel, 2000: 481) demektedir. "Dış tesirlerin az girdiği bu Türklerde, sarışın insanlar için ise; ak-sargıl diyorlardı" (Ögel, 2000: 481).

Sarı rengin atasözü olarak "Sarı donlu atı ne beslemeli ne de alıp satmalıdır" manasıyla "Alma sarı, satma sarı, kapındaysa tutma sarı" biçiminde kullanılmaktadır (Aksoy, 1988:142) ki bu haliyle "sarı" olumsuz bir anlam içeriğine sahiptir.

"Hristiyan ikonografisinde Âdem esmerken, baştan çıkarma ve günah sembolü olan Havva çoğunlukla sarışındır" (Gardin ve Olorenshaw, 2014:531). Bu tespiti aynı şekliyle Türk halk kültüründe görmemekle beraber "Hz Havva'nın yanlış, olumsuz davranışları sebebiyle insanoğlunun cennetten uzaklaştırıldığı bilinmektedir. Dolayısıyla dolaylı olarak "sarı" veya "sarışın"a olumsuzluk anlamı yüklemek mümkündür.

*Uzun süren kış mevsimini ifade eder:* "Hayvancı Kırgız Türklerinin bu deyişi, bizim Anadolu'ya biraz yabancı gelmektedir. Ancak biraz aranırsa, bizde de bulunabilir. Bizde zemheri ve kara kış, daha yaygındır. Yine aynı Türklerde büyük kışlara ve büyük soğuklara, sarı soyğok denilir" (Ögel, 2000:481).

*Güzellik sembolüdür:* Türk halk kültüründe ise güzelliğin birçok rengi, şekli tarif edilmekle birlikte "özellikle kızlarda sarışın olmak güzellik alâmetidir" (Karadoğan, 2004:97).

*Mutsuzluk, bezginlik rengidir:* "Sarı oya mutsuzluk ve bezginliği" (Buğdaycı, 2013:55) ifade etmek için Anadolu kadınları tarafından iğne oyalarında işlenmiştir.

*Ayrılığın, özlemin rengidir; ümitsiz aşkı sembolize eder:* "Sarı gül, özlem-ayrılık belirtisi"dir (Yengin, 1997:199-200).

Anadolu'da "sarı nergis oyasını başına bağlayan, ümitsiz aşkını" (Buğdaycı, 2013:58) ifade ediyor demektir.

*Erkek giyiminde tavsiye edilmeyen renktir:* Erkek giyim kuşamında birtakım hadislerde "sarı" renge iyi bakılmadığı<sup>11</sup> bilinmektedir.

<sup>11</sup> Ebu Davud, Libas 20, (4069); Tirmizi, Edeb 45, (2808); Sarı: Ebu Davud, Libas 11, (4044); Tirmizi, Libas 5, (1725); Müslim, Libas 29, (2078)

### 3.1.1.1.(7). Kahverengi

Türk dilinde bitki adından hareketle renk adlandırmasının en önemli örneklerinden biri ve en yaygın kullanıma sahip olanı “kahverengi”dir. Bu bağlamda Türkçe Sözlük’te (2011:1269) “kavrulmuş kahvenin rengi” olarak açıklanmıştır. İngilizcedeki karşılığı “brown”dır (Redhouse Sözlüğü, 2000:119).

Güney Afrika’da bir kabile olan ve çöl çevresinde yaşayan Kafferlerin dilinde sadece kahverenginin tonlarını karşılayan 500-800 kelime bulunduğundan söz edilmektedir (Okuyucu, 2006:134).

Günümüzde “Türkçe Sözlük’teki renk adlandırmalarında Batı dillerinden Fransızca ağırlığını hissettirmekte ve bunu İngilizce, İtalyanca ve Yunanca sözcükler izlemektedir” diyen Küçük (2010:426), özellikle mobilya ve dekorasyon ürünlerinde renk adlandırmalarında ağırlıklı olarak kataloglarda İngilizce kelimelere yer verildiğinden hatta yarı yabancı yarı Türkçe renk adlandırmaların da görüldüğünden söz ederek kahverenginin tonları adına “Ketenet Kahve, Esmeralda Brown”ı örnek olarak vermiştir.

#### 3.1.1.1.(7).(a). Türk Kültürünün Dışında Kahverengi

Renklerin reklam algısı üzerindeki etkisi üzerinde yapılan çalışmalarda kahverengi renginin insanın hareketlerini hızlandırdığından, bu renkte tasarlanmış mağaza ve iş yerlerinde insanların çok fazla kalmak istemediklerinden söz edilmiştir (Çam, 2006:18).

Ayrıca kahverenginin rahatlatıcı, yatıştırıcı bir etkisi vardır. Konforu, sağlıklı yaşamı, sağlamlılığını da sembolize etmektedir (Çeken ve Yıldız, 2015:134).

“Canlı toprağın ve organik maddenin sembolü olan kahverengi, siyahın topraktaki benzeridir. Farklı çikolata renginde veya sütlü kahve zevkinde olduğunda iştah kabartan, çürüme veya dışkı olduğunda mide bulandıran kahverengi, çelişik duyguların sembolüdür” (Gardin ve Olorenshaw, 2014:317).

Bu çelişikliğin bir sonucu olarak Ergüven’e göre “kahverengi, tahammül ve acının” (Per, 2012:106) rengidir.

Toprağa bağlı olarak, hem pozitif hem negatif çağrışıma sahiptir. [...] Bir çift somun ekmeğinin köyselliğini hatırlatır. [...] Batı’da koyu kahverengi doyuran toprağın, bolluğun, bereketin rengidir; kilin, çamurun, toprağın humusunun, ama aynı zamanda ağacın da rengidir. Eğer sarışınlık dişiliğin ve yumuşaklığın sembolü ise kahverengi saçlı kadınlar da hayat dolu [...] olarak nitelendirilirler. [...] Organik çürümenin rengi olan kahverengi, [...] eski Fransızcada [...] “koyu, berbat, huysuz” anlamına gelmekteydi. [...] Siyaha vekâlet eden kahverengi, onun tüm sembolizmine de sahiptir (Gardin ve Olorenshaw, 2014:317).

“Uluslararası düzeyde ideolojik bağlamda kahverengi Nazi Almanya’sının, Faşistlerin rengidir” (Yengin, 1997:200).

Ayrıca günümüzün endüstriyel üretim ürünlerinden biri olan deodorantların ambalajlarında kullanılan kahverengi ‘baharatlı-vanilyalı’ kokuyu işaret etmektedir (Özer, 2012:276).



### 3.1.1.1.(7).(b). Türk Halk Kültüründe Kahverengi

Yapılan araştırmalarda Türk halk kültüründe kahverenginin temsil ettiği anlamlarla ilgili verilen bilgilerin çok kısıtlı olduğu anlaşılmıştır. Bu kısıtlılık içinde söz konusu rengin yüklendiği veya çağrıştırdığı anlamları şöyle sıralayabiliriz:

*Kahvenin rengidir ve dolayısıyla konukseverliğin simgesidir:* “Kahverengi”nin, bu renge adını veren “kahve” ile daha doğrusu kahve tüketimiyle de anlamlandırılması mümkündür ki bu yönüyle “kahve” bir yerde “konukseverlik simgesi”dir (Ulusoy, 2011:160).

*Kahve sebebiyle kahvehaneyi çağrıştırır:* “Türk toplumu içinde sohbetlerin çeşni kahvedir. Bu durum sadece kıraathanelerde değil, tüm dost sohbetlerinde ve ilişkilerinde geçerlidir. Dolayısıyla çaysız ve kahvesiz sohbetler yarım kalmakta, dostluklar pekişmemektedir. Bu etkinin bir sonucu olarak da bir fincan kahvenin hatırına kırk yıl ömür biçilmiştir” (Yağbasan ve Ustakara, 2008: 234). Ayrıca yine kahve kelimesinden türetilerek kullanılan kahvehane de “toplumsal bir kurum”dur (Ulusoy, 2011:161).

*Yeryüzünü, toprağı simgeler; kararlılık duygusu verir:* “Kahverengi, yeryüzünün rengi olarak, kararlılık duygusu verir” (Akkın, Eğrilmez ve Afrashi, 2004:277).

*Dervişlik tacının rengidir:* Tasavvufî anlayışlar içinde birçok unsur gibi “dervişlik taci”nin da sembolik değeri ve yorumu vardır. Bu tasavvufî anlayışlardan biri olarak “Rûmiyye tacının rengi ya hazânî (sonbahar rengi) ya da nefîdir (koyu yeşille kahverengi arasındaki renk). Hazânî renk şeyhe, nefî renk hulefâya mahsustur” (Ceyhan, 2011:137).

Burada bahsi geçen rengin “kahverengi”ne yakın bir renk olduğu anlaşılmaktadır ve bu renk rastgele tercih edilmiş bir renk olmadığı ve ahlakî birtakım değerleri, eğitselliği ve erdemlilik duygularını belli ölçülerde yansıttığı düşünülmektedir.

*Rahatlığı, doğallığı, arkadaşlığı simgeler; bazen de dar görüşlülüğün rengidir:* Bir görüşe göre “Kahverengi: rahatlık, doğallık ve arkadaşlık” (Özonur Çöloğlu, 2006:159) anlamlarını temsil eder. Fakat bazen de “dar görüşlülüğün de rengidir” (Akkın, Eğrilmez ve Afrashi, 2004:277).

*Ahşap ürünlerinin ve dolayısıyla ibadethanelerin rengidir:* İslam dininin ibadet mekânları olan mescit, cami ve benzeri yerlerin mimari yapılarında yer alan kürsü, minber, mihrap, mahfel gibi bölümlerde ahşap işçiliğinin bir ürünü olarak ağaç (kereste) kullanılmaktadır ve bunlar çoğunlukla kahverengi veya kahverenginin tonlarındadır. Bu yapılarda görülen “kündekâri” tekniğiyle yapılmış çokgenler de uhreviliği temsil ettiği düşünülürse ibadethanelerde sıklıkla kahverenginin değişik tonlarının tercih edilmesinin de bir rastlantı olmadığını söylemek yanlış olmaz. (Ek 22, 23)

*Olgunlaşmanın, ilerlemiş yaşın rengidir:* “Geleneksel yapıya sahip toplumlarda genç kıyafeti, yetişkin kıyafetinden, yetişkin kıyafeti de yaşlı kıyafetinden farklılık göstermektedir. Çocuklukla başlayan renkli kıyafetler zamanla, bireylerin yaş ve statülerine göre gittikçe renksizleşmeye başlar” (Koca, 2012:147) ki “kahverengi” de yaşın getirdiği farklılaşma ile Anadolu da yetişkinler tarafından daha çok da orta yaşın üstündeki erkekler tarafından tercih edilmektedir ki bu durumda kahverengi, olgunlaşma ile ilişkilendirilebilir.

*Resmîliğin ve otoritenin rengidir:* 25/10/1982 Tarihli “Kamu Kurum Ve Kuruluşlarında Çalışan Personelin Kılık Ve Kıyafetine Dair Yönetmelik”in 12. Maddesinde “Merkezde ve taşrada protokole dahil olan bayan ve erkek kamu görevlileri resmi kutlama törenlerine koyu renk takım elbise ile katılırlar” ibaresi yer almaktadır ki

koyu renklerden birisi olması bakımından kahverengi aynı zamanda resmîyetin de rengidir.

Koyu renkli olması nedeniyle kahverengi giymek, otorite hissi verir (Yengin, 1997:203).

*Güven hissini temsil eder:* “Kahverengi giymek, bir yere bağlı olma, gelecek için sağlam ilişkiler kurma isteğini gösterir. [...] Kendine güven hissi verir” (Yengin, 1997:203).

*Cinsiyet olarak erkekliği temsil eder, ayırıcıdır:* Günümüzde cinsiyetlere bağlı olarak kıyafetlerdeki renk seçimlerine değinen Koca, erkek çocuklar için seçilen renklerden birinin de “kahverengi” olduğunu belirtmiştir (Koca, 2012: 79).

### **3.1.1.1.(8). Turuncu**

Sözlüklerde anlamı “turunç rengi, kızıl sarı renk” olarak verilmiştir (Türkçe Sözlük, 2011:2389). “Renklerin değişik kültür ve ülkelerde farklı algılanmasına en güzel örneklerden biri turuncudur” (Akın, Eğrilmez ve Afrashi, 2004:275).

“Kırmızı ile sarının karışımı olarak turuncu bu renklerin sembolik anlamlarından bazısını paylaşır”(Wilkinson, 2014:280).

#### **3.1.1.1.(8)(a). Türk Kültürünün Dışında Turuncu**

Anketlerde Turuncu, Amerikalıların daha az hoşlandığı renk olduğu anlaşılmaktadır. Bu durum turuncu rengin, muhtemelen monarşinin 400 yıldan beri merkezi olan “Orange House”dan kaynaklanmaktadır. Milli takımlarının forma rengi olması nedeniyle turuncu, Hollanda’da en çok seçilen renk olarak karşımıza çıkmaktadır (Akın, Eğrilmez ve Afrashi, 2004:275).

Turuncu (orange) yabancı dillerde bir meyveden ismini alan tek renktir. Fransız kökenli bir kelime olup İngilizcede M.S. 1300 yılından beri böyle kullanılmaktadır. Turuncu bereket anlamında kullanılır, değişik kültürlerde ateş ve alev, zevk ve güç, kuvvet, heyecan ve macera rengi olarak bilinir. Heves uyandırıcıdır, affetme duygusu yaratır, yeniden yaşam duygusu verir ( Akın, Eğrilmez ve Afrashi, 2004:275).

“Kırmızının tutkusuyla sarının ruhaniliği arasında bir denge noktası olabileceği gibi iki uçtan birine de meyledebilir. Lüks ve görkem kadar dünyevi zevklerden vazgeçiş [...] anlamına da gelebilir. Budist keşişler benimsedikleri yalın hayatın işareti olarak turuncu giyerler” (Wilkinson, 2014:280).

Batı kültür tarihinde “eski Roma’da gelinler turuncu giyerdi. Kırmızısız turuncu lâl taşı sadakatın simgesidir.” İşte bundan dolayı da “Romalı gelinler evliliğin sürekli olacağını simgelemek üzere turuncu giyerler”miş (Wilkinson, 2014:280).

Turuncu renk Hinduları temsil eder (Malik and Hinnels, 2006:185). “Ana ve çok parlak renklerden kaçınmak için Budistler, turuncu ve kahverengi gibi karışık renkleri kullanırlar. Safran renginde olan ve “kasaya” adı verilen giysi, sağ omuzu açıkta bırakıp solu örtecek şekilde giyilirken, soğuk havalarda her iki omuzu da kapatacak başka bir iç elbise giyilir” (Albayrak, 2008:20).

Öte yandan, Japon kız çocukları kırmızı ve turuncu renklerle süslenirler (Hendry, 1981:201-202).

Turuncu renk günümüzün teknolojik ve modernist anlayışları içinde sportif formalarda “canlılık, dirilik, dinamizm, hareket, motivasyon” anlamları dikkate alınarak kullanılsa bile diğer renklere göre arka planda kalmaktadır.

### 3.1.1.1.(8).(b). Türk Halk Kültüründe Turuncu

Yapılan araştırmalarda Türk halk kültüründe turuncu rengin de tıpkı kahverenginde olduğu gibi temsil ettiği anlamların sınırlı olduğu görülmüştür. Yine de söz konusu rengin yüklendiği, çağrıştırdığı anlamları şöyle sıralamak mümkündür:

*Hâkimiyet simgesidir, bayrak rengidir:* Orhan Köprülü (1992:247) “Karahanlılarda hükümdarların bayrakları al renkli turuncu ipektendi” demektedir. Fuad Köprülü de çok yakın ifadelerle Türklerde “Hakanın dokuz “tuğ: bayrak”ı olur ve bu turuncu kumaştan yapılırdı” (Köprülü, 2005: 42) demiştir.

“Turuncu, narenci renkte kumaş veya ipekle yapılmış bayraklara, 11. yüzyıl Türkleri veya çok daha önceki Türkler, ‘al’ diyorlarmış. Bu renk uğurlu sayılmış. Bu bayrak hakanların bayrağı imiş. Turuncu, sarı-kırmızı karışımı bir renktir. Yani bizim bildiğimiz al değildir” (Ögel, 2000:415).

Turuncu rengin bayraklarda kullanımıyla alakalı olarak Büyük Hun İmparatorluğunun bayrağı dikkat çekmektedir ki bu bayrağın tanımlanmasında “sarı zemin üzerinde sarı ejderha bulunduğu” söylenmektedir. Oysa sarı renkteki ejderha motifine göre bayrak zemini sarıdan daha koyu, turuncuya yakın bir renktir. (Ek 19)

*Cinsiyet belirleyici olarak kız çocuğunu simgeler, ayrıştırıcıdır:* Günümüzde cinsiyetlere bağlı olarak kıyafetlerdeki renk seçimlerine değinen Koca, kız çocukları için seçilen renklerden birinin de “turuncu” olduğunu belirtmiştir (Koca, 2012: 79).

*Dikkat çekicidir, herkese hitap eder; yaşama duygusu verir:* Turuncu; çabuk dikkat çeken bir renktir, rahatlatıcı ve harekete geçirici bir etkisi vardır (Sözen, 2003:88).

Sertaş Ertike (2010:75), bir ürün ve markada herkes için imajı verilmek isteniyorsa turuncu rengin tercih edilmesi gerektiğini söylemektedir.

“Heves uyandırıcıdır, affetme duygusu yaratır, yeniden yaşam duygusu verir. Mükemmel bir antidepresan olup kayısı ve şeftalinin de bu nedenle anksiyeteye iyi geldiği düşünülür” (Akkın, Eğrilmez ve Afrashi, 2004:275).

*Güneş, ateş, alev, zevk, güç, heyecan, macera rengidir:* Turuncu renk “Güneş, gençlik, sıcak, dayanıklılık, neşe rengidir” (Özonur Çöloğlu, 2006:159). Ayrıca “ateş ve alev, zevk ve güç, kuvvet, heyecan ve macera rengi olarak bilinir” (Akkın, Eğrilmez ve Afrashi, 2004:275).

### 3.1.1.1.(9). Pembe

Pembe “beyaza biraz kırmızı karıştırılmasıyla oluşan açık renk” şeklinde sözlüklerde açıklanmıştır (Türkçe Sözlük, 2011:1909). Batı kültüründe “Açık kırmızı ya da beyaz kırmızı” (Gardin ve Olorenshaw, 2014:488) olarak açıklanmaya çalışılmıştır.

### 3.1.1.1.(9).(a). Türk Kültürünün Dışında Pembe

Batı kültüründe “pembe; saflık ve şehvet, çocukluk ve erişkin yaş arasındaki orta yolu temsil eder” (Gardin ve Olorenshaw, 2014:488). “Geleneksel olarak dişiliği (pembe kurdele de oradan gelir) ve tenselliği simgeler. Batı’da kız bebekler genellikle

pembe giydirilir” (Wilkinson, 2014:282). Pembe, “sıklıkla leylak rengi ile birleştirilir” (Gardin ve Olorenshaw, 2014:488).

### 3.1.1.1.(9).(b). Türk Halk Kültüründe Pembe

Dil incelemeleri içinde dudak ünsüzü benzeşmesine örnek olarak verilen sözcüklerden biri olan “pembe”yi Ögel, “penbe” olarak telaffuz etmiş ve şu tespitlerde bulunmuştur: “ ‘Penbe’ sözü, Farsçadan dilimize girmiştir. Penbe, pamuk demektir. Çağatay Türk kültür çevresinde al sözü, koyu pembe olarak yorumlanmıştır. Penbenin de çeşitli tonları vardır. Bunlar da çoğu zaman al rengin içindedir” (Ögel, 2000:415). “Bazı Türkler gül penbe rengi anlatmak için, al kızıl demekle yetinmişlerdir” (Ögel, 2000:427).

Türk halk kültüründeki mimari yapılarda da pembe renk zaman zaman tercih edilmiştir: Özcan Başkan tarafından Türkiye’de yapısında kale, hisar, konak, höyük ibarelerini taşıyan köy adları üzerine yapılan kapsamlı bir araştırmada en fazla kara (2500) rengin kullanıldığı, bunu ak (800), gök (400), sarı (400), kızıl (400) ve boz (200) gibi renklerin izlediği ve genel olarak kara, siyah, ak, beyaz, boz, al, kızıl, pembe, sarı, yeşil, mor ve gök gibi renk adlarına yer verildiği görülmüştür (Başkan, 1970: 240, 241, 243).

Genel bir yorumlamayla söylenecek olursa pembe, “inceliği, mutluluk bulutunu, tavşan burnunu, sabun köpüğünü, utangaç genç kıızı, masumiyeti, dans eden çingeneyi, çilekli dondurmaya, genç kızlık hayallerini, yara bandını çağrıştırır” (Rayman, 2002:15).

Yapılan araştırmalarda Türk halk kültüründe pembe rengin de temsil ettiği anlamların sınırlı sayıda olduğu görülmüştür. Bu anlamları şöyle sıralamak mümkündür:

*Yüz aklıdır; doğru, iyi, temiz işi simgeler:* “Oğuz Türk kesimindeki ‘yüzün aklı’ da, Karahanlı Türk kültür çerçevesinde, ‘yüzün penbeliği, kızarması’ anlayışıyla, yorumlanmıştır. Devlet işinde başarı elde etme de yüzün penbeleşmesi ve kırmızılığı ile anlatılmıştır” (Ögel, 2000:423).

*Mutluluk rengidir; hoş duygular uyandırır, sevginin simgesidir, temizliği sembolize eder:* Türk halk kültürü ürünlerinden biri olan türkülerden birinde ise “pembe” şöyle geçmektedir:

İnce giyerim ince  
Pembe yakışır gence  
İnsan bir hoş oluyor  
Sevdiğini görünce (Rayman, 2002:15).

Benzer şekilde “neşenin, sevecenliğin, şirinliğin, mutluluğun, canlılığın ve sevginin simgesidir. Yeniliği, özellikle duygusal anlamda temizliği sembolize eder (Özdem, 2006:128).

Yengin (1997:200) çiçeklerin renklerle birleşiminde yeni anlamlar çıktığına işaret ederek “pembenin sevgi” anlamını ifade ettiğini belirtmiştir.

*Kızların güzelliğini, güzelleşmek utanmayı sembolize eder:* Gagavuzlara ait türkülerde Gagavuz kızlarının yüzlerinin beyaz, yanaklarının pembe, kaşlarının ince ve siyah, gözlerinin menekşe (menevişe) renginde tasvir edildiğini görürüz (Stamova 2007: 61).

“Ciltte özellikle yanak, alın ve burun bölgelerine kullanılan, cilde canlılık ve sağlıklı bir görünüm kazandıran kozmetik ürünlere allık denir. Eski zamanlardan beri

kullanılan makyaj malzemelerinden biridir. Temel pigmentleri kırmızı tonlarda olmasına rağmen son yıllarda” (Anonim, 2011c:15) pembe renk tonları da kullanılmaktadır. Dolayısıyla pembe güzelliğin ve güzelleşmenin bir rengidir.

Zaman zaman kızarmak veya al kelimesiyle de ifade edilen yanakları pembe pembe olmak deyimi masum bir utanmayı temsil eder.

*Çocukluğun, çocukluk aşkının rengidir:* “Kırmızı ne kadar aşk ve tutkuyu sembolize etmekteyse, pembe de o kadar karşılıksız çocukluk aşklarının rengidir. Sakin, hassas ve kırılğan bir renktir” (Akın, Eğrilmez ve Afrashi, 2004:275). Bu değerlendirmeyi destekler mahiyette “Gagavuzlara ait türkülerde Gagavuz kızlarının yüzlerinin beyaz, yanaklarının pembe, kaşlarının ince ve siyah, gözlerinin menekşe (menevişe) renginde tasvir edildiğini görürüz” (Stamova 2007: 61).

*İyileştirici bir renktir:* “Kırım Türkleri ise 1960’lı yıllara kadar gömleklerinin veya pantolonlarının üzerine şifa niyetine yeşil ve kırmızı renkte kemer takıyorlardı. Kemerlerin rengi yaşlı erkeklerde beyaz, orta yaşlılarda lacivert, gençlerde ise kırmızı, pembe veya sarıydı” (Altınkaynak 2008:262).

*Nevruzun rengidir:* Ayrıca Yörüklerde “ağırlıklı olarak yeşil, mor, kırmızı, sarı ve pembe rengi kullandıkları bilinmektedir” (Küçük, 2010:200). Yörük kıyafetlerinde görülen pembenin, Yörük hayatının doğayla olan yakınlığıyla, diğer bir ifadeyle Nevruz ve Nevruz’un renkleriyle açıklamak mümkündür. Çünkü pembe Nevruz’un renklerinden biridir.

*Nişanlı olmayı simgeler:* “Eskiden başa bağlanan örtülerin kenarında çiçek oyları [...] bu oyların birbirinden farklı mesajları vardı. Örneğin, sümbül çiçeği oyasını, âşık genç kız ve nişanlı kız başına bağlardı. Sümbül, aşkın ve mutluluğun sembolüydü. [...] Pembe sümbül, nişanlı kızı [...] anlatırdı” (Yeşilyurt, 2008:65).

Benzer bir biçimde Buğdaycı (2013:58), aşkın ve mutluluğun sembolü olan sümbülün renginin pembe olmasının nişanlı kızı nişanlanmış olan kızı sembolize ettiğini belirtmektedir.

*Çiçeği, çiçek kokusunu temsil eder:* Günümüzün endüstriyel ürünlerinden biri olan “deodorant ambalajlarında pembe ‘çiçek kokusu’nu [...] işaret etmektedir” (Özer, 2012:276).

*Rahatlatıcıdır, lezzeti çağrıştırır:* Rahatlatıcı bir renktir. Lezzet çağrışımları için, örneğin çikolata ve kurabiyelerde morla birlikte kullanılmaktadır (Bozkurt, 2004:294).

Bu tespitlere göre denilebilir ki pembe rengin Türk halk kültüründe belli bir kullanım alanı vardır, ancak evrensel genel bir anlam ifadesiyle pembe renk, ülkemizde de kız çocuklarını, genç veya nişanlı kızları ifade etmede bir araç olarak kullanılmaktadır.

Yapılan araştırmalarda “pembe”nin şekerli tatları çağrıştırdığı tespit edilmiştir (Çeken, Yıldız, 2015:132-133).

*İyimserlik simgesidir; bazen de hayatı hafife almayı temsil eder:* “Toz pembe görmek” deyimi “aşırı iyimser olmak” (Türkçe Sözlük, 2011:2377) veya daha geniş ifadesiyle toplumda ya da özel yaşamında karşılaştığı aksaklıkları, üzücü durumları iyimserlikle karşılamak, her şeye kıvanç verici gözle bakmak olarak açıklanmıştır.

Hayata pembe gözlüklerle bakmak deyimi ile hayatta karşılaşılan sıkıntılara makul olanın sınırlarını aşan bir biçimde iyimser davranmak şeklinde yorumlanır ki bu hal çoğunlukla duyarsızlaşmaya, hayatı fazlasıyla hafife almaya yakın bir durumu ifade eder.

#### 4.1.1.1.10. Mor/Eflatun

“Kırmızı ile mavinin karışmasından oluşan renk, menekşe renginin kırmızıya çalını”dır (Türkçe Sözlük, 2011:1696). Eflatun ise “açık mor renk”tir (Türkçe Sözlük, 2011:758). Bu iki rengi “mor”da birleştirecek olursak “İngilizcede purple (mor), Yunanca “porphura” kelimesinden gelir (Akkın, Eğrilmez ve Afrashi, 2004:276).

Fizyolojik etkileri veya tedavide kullanılması yönüyle mor renk ile ilgili şu tespitler yapılmıştır:

Menekşe ve mor renkleri derin psikolojik etkilere sahiptir ve birçok ruh ve sinir hastasında hastayı sakinleştirmek ve pasifize etmek için psikiyatrik bakım amacıyla kullanılan renklerdir. Bu renkler aklı dengeler, takıntı ve korkuları yenmede yardımcı olur. Aynı zamanda artistik ve müzikal renklerdir, bu tür dürtüler verir (Akkın, Eğrilmez ve Afrashi, 2004:276).

#### 3.1.1.1.(10).(a). Türk Kültürünün Dışında Mor/Eflatun

Batı medeniyet tarihi içinde “önceleri elde edilmesinin masraflı olması nedeniyle mor renkli giysiler zenginlerin ayrıcalığıydı. Bundan ötürü mor İlkçağ’dan beri çoğu kültürde lüksün, varlık ve gücün sembolü oldu (Wilkinson, 2014:282). Bundan dolayı “Antik Roma’dan beri mor, krallık ve hükümdarlık rengidir. Liderlik ve güç anlamında imparatorlar ve kumandanlar tarafından giyilmiştir” (Akkın, Eğrilmez ve Afrashi, 2004:276). Bu özellikleriyle mor “monarşi ve zenginliği çağrıştırır” (Yengin, 1997:200).

Kırmızının tutkusuyula mavinin akılcılığı arasında dengede olan mor ılımlılık ve düşünülerek atılmış adımları da simgeler (Wilkinson, 2014:282). Mor kelimesinin zihinde çağrıştırdığı varlıkların başında “mor menekşe” gelir. “Menekşenin sembolizmi aşırıktan (Dionysos şenliklerinde giyilirdi) alçakgönüllülüğe doğru değişim göstermiştir. Beyaz menekşe masumiyeti, mavi menekşe de sadakati simgeler” (Wilkinson, 2014:282). İtaatin ve boyun eğmenin rengi (Gardin ve Olorenshaw, 2014:438) olduğu da ifade edilmiştir. Bundan dolayı da bir yönüyle “mor kutsallığın ifadesidir” (Yengin, 1997:200).

Genel bir algıya göre ise “mor [...] gizemi (ulviyet ve ihtiramı)” (Cündioğlu, 2017:18) temsil eder.

Ayrıca olumsuzluk yönüyle “Batı’da en az sevilen renk olan mor, yası ve tövbeyi ifade eder” (Gardin ve Olorenshaw, 2014:437).

“Mor renk, şeref ve asaletin göstergesi olarak hukuk diploması alanlar tarafından giyilir” (Albayrak, 2008:2).

Mor rengin “Feministlerin rengi” (Yengin, 1997:200) olduğu da bilinmektedir.

Genel bir değerlendirmeye mor ile ilgili olarak Rayman (2002:15), şöyle demiştir:

“Yaratıcılığı, özgürlüğü, duygusal bozukluğu, menekşeyi, tülü, ispirtoyu, patlıcanı, karamsarlığı, ozaliti, kâğıt binliği, üşümüş yüzü, karbon kâğıdını, uçan balonu anlatır. Güzellik simgesi olarak kullanılır. İfade ettiği anlam kesinlik göstermez.”

### 3.1.1.1.(10).(b). Türk Halk Kültüründe Mor/Eflatun

Eski Türk inanışları içinde Şamanist ve mitolojik değerlendirmeleri de dikkate alarak “gök” renk ile ilgili açıklamalarını yaparken Ögel, mor renge de değinmiştir: “Mor renk üzerinde de biraz durmak istiyoruz. Çünkü Anadolu’da mor için, göğez, gülgezi; morarmak için, özellikle incinmelerde, göğermek, gövermek, berkmek, [...] güvez, gövez gibi, gök ile ilgili, sözler kullanılır. [...] Morarma için Kırgız Türkleri ise, kök-ala, yani gök-ala diyorlardı (Ögel, 2000: 471). Bu sözleriyle Ögel, gök (mavi) rengin sahip olduğu sembolik anlamları mor renge doğru yaklaştırmaya çalışmıştır.

Bir tasvir unsuru olarak mor, “dağları, zambakları, leylakları, menekşeleri” çağrıştırır (Yengin, 1997:200).

Türk halk kültürü açısından bakıldığında “mor/eflatun” renklere yüklenen anlamları şöyle sıralayabiliriz:

*Aşkın rengidir:* Pembe renk konusunda da değinildiği gibi “eskiden başa bağlanan örtülerin kenarında çiçek oyaları [...] bu oyalarda her birinde farklı mesajları vardı. Örneğin, sümbül çiçeği oyasını, âşık genç kız ve nişanlı kız başına bağlardı. Sümbül, aşkın ve mutluluğun sembolüydü. Mor sümbül, âşık kızı [...] anlatırdı (Yeşilyurt, 2008:65).

Benzer bir ifadeyle Buğdaycı (2013:58), “aşkın ve mutluluğun sembolü olan sümbülün rengi mor ise âşık kızı” sembolize ettiğini belirtmektedir.

*Ölümü çağrıştırır, mezarlık rengidir:* Örnek (1971:70), bir tespitinde ölen kişilerin ardından yapılan uygulamalarla ilgili olarak şu ifadeleri kullanmıştır: “Balıkesir’in Nusret köyünde [...] genç kızın ve delikanlının baş tahtasına da allı-morlu mendil bağlanır.”

Bu durumu dikkate alırsak Türk kültür hayatında mor renk ölümle ilişkilidir. Başka bir yerde de “Mezarların süslenmesi için ağaç, çiçek ve belli otlar kullanılmaktadır” (Örnek, 1971:66) denildikten sonra mezar süslemelerinde kullanılan çiçekler arasında “zambak, sümbül ve menekşe”nin de olduğu ifade edilmiştir ki söz konusu bu çiçekler gerçekten de mezarların üzerinde veya kenarında dikkat çekecek kadar çoktur ve bu çiçeklerin rengi de genellikle “mor” tonlarındadır.

*Cinsiyet olarak kız çocuklarını simgeler, ayırtıcıdır:* Giyim-kuşamla ilgili olarak “pembe, mor gibi renklerin [...] kız çocuklarını simgelediği” (Koca, 2012: 277) yaygın bir kabuldür.

*Güven ve özgürlüğün rengidir, kadın anlayışının rengidir:* Günümüzün sosyal-kültürel iş hayatı içinde “mor, kendine güven ve özgürlük duygularını dile getirir” (Yengin, 1997:203). Bu bakımdan entelektüel bir bakış açısıyla son yıllarda kadın hareketlerinin rengi mor olmuştur.

### 3.1.1.1.(11). Boz/Gri/Kır

Sözlüklerde “kül rengi, boz renk, demir rengi” olarak tarif edilmiştir (Türkçe Sözlük, 2011:990) ki halk arasında bu doğrultuda metalik renk kullanımı da vardır.

Gündelik hayat içinde tonları açıktan koyuya doğru değişmekle birlikte “gri” renkle bütünleşmiş somut ve en görünür örnekler “gölge”lerdir (Cündioğlu, 2017:21).

Gri renk, halk arasındaki söylenişleriyle “boz” veya “kır” renk beyaz renk ile siyah rengin karışımından ortaya çıkan “siyah ile beyaz arasındaki bir renktir” (Gardin ve Olorenshaw, 2014:242) ve bazen siyaha bazen de beyaza doğru meyleden tonları vardır. Türkçe Sözlük’te (2011:391), “boz” renk, “açık toprak rengi, kül rengi, gri” olarak;

“kır” ise “beyazla az miktarda siyah karışmasından oluşan renk” (2011:1412) olarak açıklanmış olup bu ifadelerden her birinin açıklaması görüldüğü gibi diğer kelimelerin sahip olduğu anlamlarla tarif edilmeye çalışılmıştır. Yani tonları farklı olsa da “gri, boz, kır” renkleri birbirine yakın renklerdir.

Fizyolojik etkileri yönüyle “gri, bağımsız, kendine güvenen insanın rengi olup bizi dış etkilerden korur. Ama kaçınılmaz bir şekilde yalnızlığa götürür” (Akkın, Eğrilmez ve Afrashi, 2004:277).

### **3.1.1.1.(11).(a). Türk Kültürünün Dışında Gri**

Batı medeniyeti dairesi içinde “gri çoğunlukla kasvet, kimliksizlik ya da belirsizlik ifade etse de siyahla beyaz arasında bir denge olduğundan meditasyonun da rengidir” (Wilkinson, 2014:282).

“Gündelik hayatın kül rengi” ifadesi de “tekdüze yaşam, monoton, hareketsiz ve renksiz bir hayat” olarak açıklanmaktadır (Gardin ve Olorenshaw, 2014:243).

Eski Mısır’da, ölü ve mumyalama tanrısı olan çakal başlı Upuaut (Anu-bis olarak da bilinir) griler içinde tasvir edilir. [...] Eski Ahit’le cismin yanması ve yok olması sonrası ortaya çıkan gri renk kül ile bağdaştırılmakta, bu nedenle de matem ve tövbenin simgesi hâline gelmektedir. Romalılarda yaşamın beyazı ile ölümün siyahının harmanı olan gri matem kıyafetlerinin rengidir. Aynı zamanda Batılı ülkelerde yalnızlığı, kederi ve bunalımı çağırıştırır: Hareketsiz nesnelere üzerinde biriken tozların rengidir, durgun bir renktir. Buna karşın, tecrübenin ve ilerleyen yaşın getirdiği bilgeliğin de rengidir, yaşlıların saç rengi ima edilmektedir. [...] Ayrıca Hristiyanlıkta pişmanlık, dünyevi ölüm ve ruhani ölümsüzlüğün sembolüdür (Gardin ve Olorenshaw, 2014:242).

Diğer taraftan “gri” renk, bir bakışa göre olumlu anlamlarıyla pozitif bir anlam değerine sahip “beyaz” ile olumsuz anlamlarıyla negatif anlam değerine sahip “siyah” arasında konumlandırılmasından dolayı “belirsizlik, karar verememe” anlamlarını sembolize eder.

Dolayısıyla zıtlıklar arasında orta noktayı bulmayı ifade eder. Rahatlığı seven insanların tercih ettiği bir renktir (Tayfur, 2008:122).

Ağır bir renktir. Hareketsizliği, yavaşlığı ve ciddiyeti temsil eder (Serttaş Ertike, 2010:76). Benzer bir ifadeyle “durgunluk, asalet, pişmanlık” anlamlarını ifade eder (Özonur Çöloğlu, 2006:159).

Bir de özellikle modern hayatlar içinde temiz olmayı, ahlaki değerleri kaybetme yani “kirlenme” anlamında “kirli beyaz” (Cündioğlu, 2017:20) kullanımı da vardır ki bu kullanım “gri” renge yüklenen sembolik anlamları kavramada faydalı olabileceği düşünülmektedir.

### **3.1.1.1.(11).(b). Türk Halk Kültüründe Boz/Gri/Kır**

Konuyla ilgili bağı sebebiyle Karadoğan “gök” rengi açıklarken şöyle demiştir:

Gök: Gök (< kök) kelimesi Eski Türkçe döneminden beri birden fazla rengi ifade etmiştir. Daha çok “mavi” ve “yeşil” için kullanılsa da “boz”, “gri” gibi renkler için de kullanılmıştır. Günümüzde de Türkçenin çeşitli lehçe ve ağız seviyesindeki dil birliklerinde “mavi, yeşil, boz, gri” gibi renkler için kullanılmaktadır (Karadoğan, 2004:94).



Küçük (2010:557) de söz konusu renkleri “kök” içinde ele almıştır: “Türk lehçelerinde ‘yüce, mavi, boz, çal, ala, gri, yeşil vb.’ kavramları karşılayan kök kelimesi hem anlam daralmasına uğramış hem de şekil değiştirerek yerini Arapça maviye bırakmıştır.”

Abdullah Özcan (2005:26), Dede Korkut Hikâyelerinde renk bildiren niteleme sıfatlarına örnek olarak “boz at(lu), boz aygır, boz oğlan, boz ok, bozaç turgay” kullanımlarını vermiştir.

Türkiye’de günümüzde ise “kır” renk yer adı olarak 23 yerde kullanılmıştır (Yıldırım, 212:47).

Herkesçe bilinen Bozova, Bozkır, Bozok kullanımlarını da dikkate aldığımızda söz konusu renk grubunun Türk halk kültürü içinde dikkati çeker nitelikte kullanıldığını söylemek mümkündür.

Ancak değişen ve gelişen hayat şartları içinde söz konusu renk grubunun adlandırmasında da çeşitliliğin arttığı görülmektedir:

Boz ve kır kelimelerinin elde bulunan çok eski tarihli dil yadigârlarımızdan itibaren mevcut olduğunu tespit edebiliyoruz. Günümüz Türkçe sözlüklerinde de yer aldığı görülen bu kelimelerin renk adı olarak kullanımı gittikçe daralmaktadır. Kır kelimesinin renk adı olarak kullanılması tarih boyunca zaten oldukça sınırlı olmuştur. Boz kelimesinin ise bugün kullanımdan iyice düşmeye başladığı, yerine sonradan kullanılmaya başlanan kül rengi, fûme vb. gibi renk adlarının tercih edilmeye başlandığı görülmektedir (Toker ve Uygun, 2016:575).

Diğer taraftan “kır” kelimesi bir renk adı olarak atasözlerine konu olmuştur. Onlardan biri olarak “kır atın yanında duran ya huyundan ya suyundan (tüyünden)” deyimi “kişi kimin yanında durursa onun huyundan kapar” (Aksoy, 1988:359) olarak açıklanmıştır.

Dolayısıyla bu anlam genişliği ve kullanım yaygınlığı içinde Türk halk kültürü açısından bakıldığında söz konusu renklere yüklenen anlamları şöyle sıralayabiliriz:

*Bozkurt motifini ifade eder:* “Boz–gri–kır” renklerinden söz ederken üzerinde durulması gereken en önemli kavramlardan biri de “Bozkurt” motifidir. Türk menşee efsanelerinin temel kabulü; Tanrı’nın Türk milletinin hayat ve istikbali ile ilgilenen “ulu varlık” kabul edilmesidir (Günay ve Güngör 1997:39). Bu ulu varlığın bazen kurt şeklinde görüldüğü inanışı Şamanist, mitolojik Türk tarihinde yaygındı ve “kurt”un, “Tanrının suretine girdiği varlık oluşu bağlamında, kutsalın yaygınlık kazanması durumu söz konusudur. Kutsal olan kurt; Tanrı’nın, suretinde tecelli ettiği ‘Bozkurt’tur’ (Aslan, 2010:77). Ki bu kurt motifinin, bazen “gök yeleli kurt” diye de adlandırıldığı olmuştur.

*Kutsallığı simgeler:* Bozkurt adlandırmasının “Göktanrı” inancıyla güçlü bir ilişkisi olduğunu söylemek mümkündür. Dolayısıyla söz konusu renge mukaddeslik bağlamında birtakım sembolik anlamlar yüklendiği görülmektedir.

“Türkçede boz renk, Avrupalıların gri rengine karşılıktır. Gri rengin ise koyudan açığa doğru pek çok tonları vardır. Moğolca metni tercüme eden Çinli yazar, bu kurdun rengi için ‘Gök renginde kurt’ demiştir. Bu renk daha ziyade mavi-gri bir renktir.” (Ögel 1998: 575). Bu bağlamda ak, boz, mavi ve ala renklerinin Gök Tanrı inancı ile ilgili olduğu bir gerçektir (Bayat, 2002: 523).

*Coğrafi olarak yer adlandırmasında kullanılmıştır:* Bozkurt adlandırmasında olduğu gibi, bozkır ifadesi de renk yönüyle dikkat çeken bir ifadedir. “Bozkırlar Doğu’da Çin Seddi’nden Batı’da Tuna nehrine kadar çok geniş sahayı kaplar. Bu

coğrafya tarih öncesi devirlerden başlamak üzere, Türklerin tarihi ve kültürel gelişimlerinde önemli bir yer tutar” (Durmuş, 2009:129).

Bozkır kelimesi, Türkçe Sözlük’te “Kurakçıl otsu bitkilerden oluşan, sıcak ve ılıman iklimlerdeki ağaçsız doğal alan, step” olarak tanımlanmıştır (Türkçe Sözlük, 2011:392). ‘Boz’ kelimesine Türkçenin ilk yazılı kaynağı olan Orhun Abideleri’nde rastlanmaktadır. ‘Kır’ kelimesine ise ilk olarak Karahanlı Türkçesi dönemi eserlerinde tesadüf edilmektedir” (Toker ve Uygun, 2016:577).

*İyi, nitelikli olanı işaret eder:* Türklerin hayatında hayvanların ve özellikle de “at”ın önemli bir yeri vardır. Türkler için boz ve doru at oldukça önemlidir (Durmuş, 2009: 96).

*Toprağı, daha çok da işlenmemiş toprağı (bozkırı) simgeler:* “bozkır” kelimesi her şeyden önce “toprak”la ilişkilidir ve “bütün ilahi dinlerde insanın topraktan geldiği inancı vardır. Bu yüzden yüzyıllardır toprağa ve çamura yaratma, varoluş simgesi gözüyle bakılmıştır. Topraktan yaratılmış olma inancı toprağın kutsanmasını sağlamıştır. Bu kutsallık çerçevesinde ve bütün tabiatın toprakla can bulması sonucunda toprak bolluk, bereket ve doğum simgesi olmuştur” (Koca, 2012: 59).

“İki kelimenin ortak bir anlamı da tespit edilmiştir. Buna göre her iki kelime de ‘işlenmemiş toprak’ anlamına gelmektedir. Bu anlamdan hareketle ‘boz’ ve ‘kır’ kelimelerinin anlam denkliğinden söz edilebilir” (Toker ve Uygun, 2016:587).

*Hukuk dilinde belirsizliği, net olmamayı ifade eder:* Sonucu ortaya çıkarma, hüküm verme noktasında eldeki bilgilerin, verilerin yeterli derecede kanaat uyandırmaması pozisyonunda kullanılan “gri alan” belirsizliği, net olmamayı ifade eder.

Hukuk diliyle söylenecek olursa “beyaz alanı” oluşturan Polis Hukuku (tehlikenin önlenmesi ve bastırılması) ile, “siyah alanı” oluşturan, suç işlendikten sonra başlayan soruşturma ve kovuşturma evreleri arasında yer alan, “gri alan” (Graufeld) “ön alan araştırmalarından” (Vorfeldermitlungen) bir hukuk alanıdır (Artzt, 1999:3).

*Zorluğu, karışıklığı ve kirlenmeyi simgeler:* Boz bulanık söylemi “çok bulanık” (Türkçe Sözlük, 2011:407) olma, suyun saf rengini kaybetmesi, bir yerde kirlenmesini ifade etmek için Türk halk kültüründe kullanılan bir söylemdir.

“Boz bulanık sulardan geçmek” veya “boz bulanık sulardan içmek” ifadeleri ise yaşanan zorlukların derecesinin çok yüksek olduğunu ifade etmek için kullanılır.

Yine gri rengin alanı içinde değerlendirebileceğimiz toz ve duman kelimeleriyle oluşturulmuş ortalığın “toz duman” olması deyimi de “yerden kalkarak havayı kaplayan yoğun toz” (Türkçe Sözlük, 2011:2376); “tozdan dumandan ferman okunmamak” deyimiyle de “ortalık çok karışık olmak” (Türkçe Sözlük, 2011:2376) anlamında söz konusu gri/boz renk ve tonları karışıklığı, meşakkati ifade eder.

*Kır, yaşlanmanın rengidir:* “Saçına ak düşmek” deyimi “yaşlanmaya, saç ağarmaya başlamak” (Aksoy, 1988:1021) olarak açıklanmıştır. Siyah olan saçın ağarmaya başlaması yani ak ile beyazın birbirine karışması Türk halk kültüründe daha çok “kırışmak” fiiliyle ifade edilir ve bu haliyle “kır” renk yaşlılığı simgeler.

Otuz Beş Yaş şiirinde şair “Şakaklarıma kar mı yağdı ne var?” (Tarancı, 2015:227) diyerek yaşlanmaya başlanışlığını görmezden gelme halini “kar yağma” ile ifade etmiştir. Şakaklarda görülmeye başlanan ve “kar” ifadesiyle dile getirilen beyazlıklar, siyah olan diğer saçlarla beraber karşıdan bakıldığında “kır” rengi hissini verir ki bu hal yaşlılığı hatırlatır.

### 3.1.1.1.(12). Lacivert

Lacivert “renk, ciddi olmaya ve kapsamlı düşünceye sevk eden bir renktir” (Özdemir, 2005:393). Kurumsallık kalite ve resmiyeti ifade eder. Büyük işletmeler logolarında bu renge yer verirler (Tayfur, 2008:121). “Ayrıca işadamlarının ve firmaların da sıklıkla tercih ettiği görülmektedir” (Çeken, Yıldız, 2015:134).

Kimi zaman parlament mavisi biçiminde de ifade edilen, laciverte çok yakın olan “gecenin derin mavi rengi [...] sezgilerimizi ve duygusal tarafımızı ortaya çıkarır” (Akkın, Eğrilmez, Afrashi, 2004:276). Aynı zamanda “lacivert [...] bir miktar depresif etkiye sahiptir. Yirminci yüz yıl başından beri de erkek cinsini prezente etmek üzere mavi kullanılır” (Akkın, Eğrilmez, Afrashi, 2004:276).

### 3.1.1.1.(12). (a). Türk Halk Kültüründe Lacivert

Psikolojik veya halk algısıyla lacivert renge yüklenen yukarıdaki anlamların dışında Türk halk kültüründe lacivert renkle ilgili pek fazla bilgiye rastlanamamıştır. Bir kaynakta Kırım Türklerinin 1960’lı yıllara kadar orta yaşlılardaki kemerlerin renginin lacivert olduğu ifade edilmiştir. (Altınkaynak 2006: 262). Türk evinde en çok özenilen ve süslenen kısmın tavan olduğu belirtilen bir başka kaynakta da tavanda genel olarak kullanılan renklerden birinin de lacivert olduğu belirtilmiştir (Azezli, 2009:42-43).

### 3.1.1.2.Türk Halk Kültüründe Renk Grupları

“Bir renk asla tek başına ‘hareket etmez’. Ancak bir ya da birçok renkle bir araya ya da karşı karşıya geldiği ölçüde anlamını bulur, tamamen ‘etkinleşir’ ” (Pastoureau, 2013:14).

“Türk tarihinin çeşitli dönemlerinde ve özellikle hükümlerlik sembollerinde renklerin teker teker olduğu gibi, yukarıda bazı örnekleri gösterildiği üzere ikili, hatta üçlü veya dördü berabellikler veya eşlemeler şeklinde kullanıldıkları da görülmektedir” (Genç, 1997:37).

Her ne kadar bu renk kombinasyonları içinde yeni anlamlar üretilmeye çalışılmışsa da bu simgesel anlamlar yukarıda bahsi geçen ana renk ve onların oluşturduğu renklerin anlamlarıyla da doğal olarak bağlantılıdır.

Bu kapsamda “Türkler eski çağlardan günümüze bayraklarında beyaz, kırmızı, mavi, sarı, siyah ve yeşil gibi renklere yer vermişler” (Küçük, 2010:198), hayatlarında yaygın bir biçimde kullanmışlardır.

Diğer taraftan konuyla ilgisi olması bakımından bir de “ala” olma durumu vardır.

Türk kültür hayatında karışık olma veya beraber kullanılma amacı kastedilerek kullanılan ala veya alaca ifadesi de dikkat çekicidir. Ki buna elayı da ekleyebiliriz. Bu yönüyle ala kullanımına atasözleri ve deyimlerde de rastlamak mümkündür:

Ala keçi her vakit püsküllü oğlak doğurmaz: Değerli bir şeyden her zaman iyi verim alınmaz (Aksoy, 1988:134).

Körün istediği iki göz, biri ela biri boz: Bazılarının elindekiyle yetinmeyip yaptığı yüzüzlük ve açgözlülüğü bildirir (Aksoy, 1988:374).

İnsanın (adamın) alacası içinde, hayvanın alacası dışında(-dır): Hayvanın rengi dışındadır, bellidir. Ama insanın rengi (niyeti) içindedir. Ne düşündüğü, ne yapmak istediği, kısaca iç yüzü belli değildir (Aksoy, 1988:326).

Alaca bulaca: Karışık renkli (Aksoy, 1988:558).

### 3.1.1.2.(1). Ak ve Kara (Siyah ve Beyaz)

Batı toplumuyla ilgili yapılan bir değerlendirmede “Hristiyan toplumda kara fakirlik ve yoksulluğun da temsilcisidir. Soylular (hanedan soyundan gelenler) ak ve ala renkli kıyafetler giyerlerken; yoksul ve fakir halk kara giyerlerdi” (Cirtautas, 1961:20) denilmektedir.

Bu haliyle ak ve kara Batı kültür tarihinde tabakalaşmanın bir ifade aracıdır.

Türk halk kültürü açısından bakıldığında ise şunlar söylenebilir:

*İyilik ve kötülüğün sembolüdür:* Ak-kara ifadesinin bir arada kullanılması her şeyden önce bir iyilik ve kötülüğün (zıtlığın) ifadesidir.

Konunun Türk kültürüne bakan yönüyle Yıldırım (2012:1), şu değerlendirmede bulunmuştur: “Ak ve karanın zıt kullanımının temelleri sanıyoruz ki eski Türk inanışlarına dayanmaktadır. İyilik ve kötülüğün sembolü olarak görülen ak ve kara Türk mitolojisinde yer altı tanrısı Erlik ve hayır ilahı Ülgen olarak karşımıza çıkmaktadır.”

*Olumluluğun ve olumsuzluğun ifadesidir:* Mitolojik dönemden günümüze kadar süregelen zaman içinde –her ne kadar anlam kaymaları veya değişimleri olsa bile– genel anlamıyla “ak” olumlu, pozitif anlamları; “kara” da olumsuz, negatif anlamları simgeler mahiyette kullanılmıştır. Denebilir ki Türkler, kendileri için kutsal olan her şeye “Ak Köl, Ak Dağ, Aktu” örneklerinde olduğu gibi ak anlamını vermişlerdir (Gökalp, 1976:72-77).

*Görev alanını belirlemeyi ifade eder:* İslam öncesi Türk destanlarından Yaradılış destanında, yaratıcı unsurun renk adı almış olması dikkat çekicidir. Destanda, daha önce hiçbir şey yok iken sadece Tanrı Kara Han ve su olduğu belirtilmekte; sudan çıkan Ak Ana, Kara Han’a yarat buyruğunu vermektedir (Atsız, 1943:12).

*Saltanat alametidir:* Yıldırım (2012:78) “Büyük Selçuklu Hükümdarı Sencer’in kara ve ak renkleri resmî devlet rengi olarak kullandığı ve bu renkleri saltanat alâmeti olan bayraklarında da kullandığı”ndan söz etmiştir.

*Sınıflamayı (gruplamayı) simgeler. Belirleyici ve ayrıştırıcıdır:* “Türk kavim ve devletlerini incelediğimizde kurulan devletlerin ve onların kurucuları olan halkların adlarında bir ikililik tespit edilmektedir. Ak Koyunlular-Kara Koyunlular, Ak Hazarlar-Kara Hazarlar, Ak Papaklar-Kara Papaklar gibi” (Yıldırım, 2012:88).

Ziya Gökalp’e göre Türk kavimlerindeki ikililik durumu Türklerdeki ikili tasnif ile açıklanabilmektedir. Ona göre, iki türlü tasnif vardır. İlk tasnif nesne için ak ve kara olarak yapılırken; diğer tasnif ise yönetimde zümreleri, fertleri sağ ve sol namları ile birbirini tamamlayıcı olarak yapılan tasniftir (Gökalp,1976:53).

Ziya Gökalp, Türk Töresi adlı eserinde, ayrıca renkler ve onların önemine dair aktardıklarında ak ve karanın çift yönetim sistemi ile alakalı olarak, Kuzey Türklerinde ilden olanlara yani asillere Ak Süyek, ilden olmayanlara yani asaletsizlere Kara Süyek denildiğini [...] belirtmektedir (Gökalp, 1976:73). Yani “Ak kemikler ak sıfatını hürriyet ve asaletlerinden ötürü alırlarken, kara kemikler esaretlerinden hukukî mahrumiyetlerinden ötürü kara sıfatını almışlardır” (Gökalp, 1976:74).

Fakat bu tasniflemenin “tabakalaşma” türünden olmadığına yönelik değerlendirmeler de vardır. Çünkü “halkın sembol olarak, kendileri için kara veya siyah rengi kullandıklarına dair, herhangi bir vesika görmüyoruz” (Ögel, 2000:59).

“Halkın ak veya kara olarak tanımlanması sosyal bir farklılığa sahip olduklarından veya onlara köle olarak muamele edilmelerinden ileri gelmemektedir.

Onların sahip oldukları farklılığı belirtmekten veya birbirlerinin tamamlayıcıları olduğunu belirtmelerinden ileri gelmektedir” (Yıldırım, 2012:92). Ancak bu sınıflama sadece “ak-kara” renkleriyle sınırlı tutulmadığını da belirtmek gerekir.

“İkili yönetimlerde sadece ak ve kara renk tanımlamalarına rastlanılmamaktadır. Bunun yanı sıra kara ve sarı tanımlamaları da bulunmaktadır” (Yıldırım, 2012:89). Sarı renk Altay dil grubunda beyaz ile eş görülmektedir (Pritsak, 1954:380).

Tarihte kurulan Türk devletleri araştırıldığında devletlerin adlandırılmasında kullanılan en bariz tasnifleme renklerinin “ak” ve “kara” olduğu görülmektedir: “Ak Koyunlular-Kara Koyunlular, Ak Hazarlar-Kara Hazarlar, Ak Papaklar-Kara Papaklar gibi” (Yıldırım, 2012:88).

Konuyla ilgili olarak bir de “avam”, “havas” olma durumu vardır ki Türk kültür tarihine bakıldığında tarihi kayıtlara geçecek mahiyette halkın sınıfsal ayrımlara tabi tutulması gibi bir durum söz konusu olmamıştır. Birtakım adlandırmalarda gördüğümüz “ak” ve “kara” sözcükleri ise “onların sahip oldukları farklılığı belirtmekten veya birbirlerinin tamamlayıcıları olduğunu belirtmelerinden ileri gelmektedir (Yıldırım, 2012:92).

“Ak-kara” kullanımını atasözlerinde de kullanılmıştır:

“Saçım ak mı, kara mı? Önüne düşünce görürsün” deyimi “seninle ilgili bir durumun sonucunu şundan bundan sormaya gerek yoktur. Çok geçmeden görüp anlarsın” (Aksoy, 1988:417) şeklinde açıklanmıştır.

### 3.1.1.2.(2). Kırmızı ve Beyaz

“Uygur halkına göre kırmızı sevinç ve şadlığın, beyaz saflık ve kutluluğun [...] sembolüdür” (Rahman, 1996:58). Bu anlamlarıyla tarih içinde kırmızı ve beyaz birlikte veya diğer renklerin de dâhil olmasıyla farklı zamanlarda kullanılmıştır.

*Savaş ve zafer sembolüdür:* “Eski Türk destanlarında da, ak ve kırmızı savaş veya zafer bayrakların”dan söz edilmiştir (Ögel, 2000:426).

*Bayrak/sancak rengidir:* “Türklerin aşiret veya boy halkı, yaratılış bakımından, kırmızı renkli bayrağa meclub, yani kalpleriyle vurulmuşlardı. Bunun manevi tesirini, Osman Gazi de takdir etmişti. Aslında Osman Gazi de, o kırmızı bayrağın altında doğmuştu” (Ögel, 2000:425). “Yavuz Sultan Selim de Mısır’da, ak ve kırmızı olmak üzere, iki sancak kullanmıştı. Bu da, öz Türk geleneklerine uygundur” (Ögel, 2000:427).

Zamanımıza geldiğimizde ise “kırmızı-beyaz” birlikteliğinden söz edildiğinde akla ilk gelen ise elbette Türkiye Cumhuriyeti bayrağıdır. Her ne kadar “kırmızı-beyaz” renklerle ifade edilse de yaygın bu bayrak daha çok “al-bayrak” şeklinde söylenmektedir. Günümüzün Türkiye’sinde daha çok resmi bayramlarda, düğün gibi sevinçli günlerde ve şehit olayları gibi üzücü durumlarda ay yıldızlı Türk bayrağı uygun görülen yüksekliklere asılmaktadır.

Ayrıca kırmızı ve beyaz renklerin beraber kullanıldığı bayraklar arasında Osmanlı Devleti’nin ve Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti’nin bayraklarının bulunduğu daha önce değinilmişti.

Günümüz Türkiye Cumhuriyeti bayrağında kullanılan “kırmızı” koruyucu ruh, ocak (ev), yaşam, dirlik, bağımsızlık, hürriyet, güney (Koca, 2012: 219); “ak” ise “temizlik, bilgelik/ululuk sembolü; yön sembolizminde batının sembolü; devletin ululuk, adalet ve güçlülüğün sembolü” (Koca, 2012: 206) olarak düşünülmektedir.

*Koruyucu, tedavi edicidir:* Türk halk kültürü inanışları içinde “kırmızı” ve “beyazın” beraber kullanılmasıyla ilgili uygulamalar da vardır. Onlardan biri olarak “Albastı kırmızı renkten korkmaktadır. Bunun için lohusanın başına beyaz yaşmak ve kırmızı tül bağlanır. Lohusaya kırmızı altın takılır ve kırmızı şeker hediye edilir” (Genç, 1999:18). Bu yöntemle de kişinin sağlığına kavuşacağı, rahatlayacağı düşünülmektedir.

### 3.1.1.2.(3). Kırmızı ve Siyah

Türk halk kültüründe kıyafetlerdeki renklere yüklenen sembolik anlamlar vardır. Eski Türk inancındaki ibadetler sırasında giyilen giysiler ve kullanılan malzemelerde de renklerin önemli rolleri olduğu görülmüştür. Radloff, şamanların “kırmızı kumaştan yapılan, içi astarlı bir başlık, arkaya doğru sarkan bir külah” taktıklarını ama “alelade şamanların külahları ise, kara kuzu postundan” olduğunu belirtmektedir (Radloff, 2008:125).

*Zıtlığın ifadesidir:* “Mana ve duygu bakımından, birbirinin karşısı ve zıddı olan renklerdir” (Ögel, 2000:414). “ ‘Kızıl-kara’ renk ikilisinin alanı çok geniştir. Bu ikili içine, yeryüzü ile toprak da girer. Türklerde toprağın asıl rengi, yağız idi [...]. Kızı1-yağız, daha çok yer veya toprak rengiyle ilgili bir mantık paralelliği olmalıdır” (Ögel, 2000:428).

*Sahip olma isteğini belirtir:* Tarih öncesi dönemlerde mağara duvarlarında rastlanan ilk resimler kırmızı ve siyah el negatifleridir. Bunlar aynı zamanda erk, sahip olma ve elde etme isteğinin ifadeleridir (Mutlu, 1968:25).

*Güç, kudret, korku ve saygı simgesidir:* “Paleolitik çağda ilk olarak mağaraların ulaşılmaması güç yerlerinde rastlanan el baskılarının siyah ve kırmızı ile yapılması [...] ilgi çekicidir (Mutlu, 1965:25). “Bu resimlerde, siyah ve kırmızının güç, kudret, korku ve saygı gibi soyut kavramların renk ve biçimde somutlaştığı, sembollerden başka bir şey olmadığı anlaşılmaktadır” (Alp, 1998:56).

### 3.1.1.2.(4). Kırmızı ve Yeşil

*Baharın ve Nevruz’un rengidir:* “Kırmızı ve yeşil” renkler, her şeyden önce baharın, yani nevrzun renkleridir. Nevruz renkleri olması sebebiyle diğer başka renkler gibi tarihi, mitolojik derinliği olan renkler arasındadır.

*Bayrak rengidir:* Kırmızı-yeşil ikilisinin [...] Osmanlılarda yaygın bir biçimde kullanıldığı anlaşılmaktadır. F. Köprülü, Osman ve Orhan devirlerinde saltanat bayrağı olan ak sancağın, Orhan veya I. Murad zamanında yeşile ve Çelebi Mehmed zamanında kırmızıya tebdil edilerek, ortasına bir yeşil daire konulduğu hakkında bir rivayet olduğunu kaydetmektedir. Aynı tarihçimiz, İbn İyas’ın; II. Bayezid’in torunu Kasım Bey’in, Osmanlı sultanlarının âdeti üzere yeşil ve kırmızı renkli ipek sancağı olduğunu yazdığını bildirmekte ve Ahmet Timur Paşa’nın bunu, kırmızı zemin üzerinde yeşil bir daire bulunan bir bayrak telâkki ettiğini kaydetmektedir (Köprülü, 1992:251).

“Kırgızlar kırmızı ve yeşil, [...] bayrak kullanmışlardır” (Köprülü, 1992:248). Kırgızlarda “kırmızı-yeşil” renk kullanımıyla ilgili olarak kırmızı bayrağın, yerini 11. yüzyılda yeşil kumaştan yapılmış bayrağa bıraktığı tespiti yapılmıştır (İnan 1966: 71,75).

*Kız ve kadını ifade etme aracıdır:* Türk halk kültürü hayatı içinde bu kullanımlarıyla kırmızı rengin “koruyucu ruh, ocak (ev), yaşam, dirlik, bağımsızlık, hürriyet” (Koca, 2012: 219) gibi anlamları olduğu düşünülmektedir. Diğer taraftan da

yeşil “bahar, bereket, dirilik, gençlik, İslamiyet” (Koca, 2012: 215) gibi kavramları temsil etmektedir. Bu anlamda “Türklerde kırmızı, her zaman için, resmi ve ciddi bir elbise olmuş. Al ise, kırmızının açığıdır. Onda da yine bir ciddiyet vardır. Ancak al duvağın verdiği, kızlık, incelik, bir murad ve murüvvet vardır ki, insanlık, bunun üzerinde durur. Tabiat ve bahar tasvirlerinde de, eski Türk edebiyatında, al ile yeşil yan yana gelirdi” (Ögel, 2000:413).

“Kaşgarlı Mahmud’un derlediği, 11. yüzyıl veya daha öncesine ait bir şiirde görüyoruz [...] Buna göre, kırmızı giyinen kızlar, kılınma, yani ağırbaşlılığını; yeşil giyen kızlar ise, yaranma, yani kadınlığını göstermek isterlermiş” (Ögel, 2000:427). “Türk kızları da, ‘ya al, ya yeşil’ giyinirlerdi. [...] ‘Al, yeşil giyme’, Anadolu edebiyatının da, başta gelen bir teması idi” (Ögel, 2000:406).

*İyileştiricidir, şifa sembolüdür:* Diğer taraftan söz konusu bu renk ikilisine özel bir değer verildiğinin işareti olarak Altınkaynak şu tespitlerde bulunmuştur: “Türk dilli halklar gömleğin üzerine yeşil ve kırmızı renkte kemerler takarlardı. 1960’lı yıllara kadar, kırmızı renkli kemerler, bazen gömleğin ve bazen de pantolonun üzerine şifa niyetine takılırdı. Özellikle tarlalarda çalışan yaşlılar buna uygun hareket ederlerdi” (Altınkaynak 2007:244).

### 3.1.1.2.(5). Kırmızı ve Mavi

Diğer renk birlikteliklerindeki kadar kullanım alanı olmadığı görülse de kırmızı ve mavi renklerin bir arada kullanımıyla ilgili “eskiden Budizm ve eski Türk dininin, günümüzde ise İslâmiyet’in yaygın olduğu Uygurların sanat eserleri [...] bize bu konuda kılavuz olmaktadır. Uygurlar duvar resimlerinde renk olarak parlak renkler, bilhassa da mavi ve kırmızı renkleri tercih etmişlerdir (Gömeç, 2000:88).

### 3.1.1.2.(6). Kara ve Mavi

*Yeri ve göğü simgelerler:* “Türk kozmogonisinin ana sembolü olan renkler, [...] “kara, yerin; gök renk ise göğün sembolleridirler” (Ögel, 2000:450).

*Resmiyet rengidirler:* Her ikisi de ve ayrıca ikisinin birleşimi sayabileceğimiz “lacivert” renk “resmî kıyafet”in en önemli renklerindenidir.

### 3.1.1.2.(7). Mavi/Gök ve Yeşil

*Halk kültürü içinde birbirinin yerine kullanılan renklerdir:* “Mavi ve yeşil” rengin özel bir kullanım alanı olduğuyla ilgili belirgin bir tespit olmamakla birlikte “mavi ve yeşil” renk birlikteliğine de Türk halk kültüründe yer verilmiştir. Bu kullanımlarda söz konusu renklerin birbirinin yerine kullanıldığı görülmektedir. Bu bilgiyi teyit edici olarak Ögel ve Küçük’ün aşağıdaki tespitleri dikkate değerdir:

“Gök sözü, eski Türkçede de, bugün de, yeşil ve ağacın, çayırın rengi karşılığında dayalı olarak çoğu zaman o manada söylenmiş idi” (Ögel, 2000:414).

“Gök Tanrı dinine inanan Türkler için gök mavidir. Şamanlar ululuğu temsil eden mavi rengi, gök kelimesiyle adlandırmışlardır. Ancak gök rengi aynı zamanda yeşili de karşılar” (Küçük, 2010:193).

*Kutsallık yüklenen renklerdir:* “Mavi renk; gökyüzünü, denizi ve Gök-Tanrı’yı simgeler. Yeşil renk; bereketi, bolluğu, doğa ve çevre ile İslâmiyet’i tasvir eder” (Yıldırım, 2012:165).

*Tarikat çevrelerinde yaşatılan renklerdir:* “Mavi ve yeşil ise günümüzde tarikatlarda yaşatılmaktadır. Tarikatların tümü yeşil renge bağlıdır” (Küçük, 2010:200).

### 3.1.1.2.(8). Mavi, Kırmızı ve Yeşil

Genç’in “mavi, kırmızı ve yeşil” birlikteliğiyle ilgili tespit ve değerlendirmeleri bu konuda oldukça önemlidir:

*Millî kıyafetlerin renkleridir:* “Orta Asya’daki Türk köylü kıyafetlerinde ağırlıklı olarak mavi, kırmızı ve yeşilin hâkim olduğunu, aynı şekilde Hakas, Başkurt, Kırgız ve Azerî Türklerinin millî kıyafetlerinde de bu üç rengin kullanıldığını görürüz” (Genç 1997:66-69).

*Bayrak renkleridirler:* Bu üç rengin beraber kullanımıyla ilgili olarak bayraklar da dikkat çekmektedir.

Bayrak, “bir milletin, belli bir topluluğun veya bir kuruluşun simgesi olarak kullanılan, renk ve biçimle özelleştirilmiş, genellikle dikdörtgen biçiminde kumaş, sancak”; “simge, sembol” (Türkçe Sözlük, 2011:287) olarak tanımlanmıştır.

Bayraklarda renklerin tercih edilmesi aşamasında denebilir ki “dünya üzerindeki yedi iklim ve bu yedi iklimin hâkim olduğu özellikler toplumlar üzerinde etkili olmuştur” (Yaltkaya, 1942:41).

“Kumuklar bayraklarında Türklerin en çok kullandıkları mavi, yeşil ve kırmızı renge yer vermişlerdir” (Genç 1997:46).

*Nevruz renkleridirler:* Mavi, kırmızı ve yeşil renklerin en belirgin görüntüsü “nevruz” ile ortaya çıkmıştır ve günümüzdeki “Azerbaycan Cumhuriyeti Devleti bayrağındaki, yeşil, kırmızı, mavi renkleri de milli nevruz renkleridir” (Onarlı, 2003:15). (Ek 20)

### 3.1.1.2.(9). Sarı, Kırmızı ve Yeşil

*Türklerin kültür hayatında yaygın bir biçimde yer verdikleri renklerdir:* “Türklerin renklerle ilgili davranışları, eski devirlerden günümüze kadar günlük hayatlarına, törenlerine, savaşla ilgili çeşitli uygulamalarına, kültürel dokularına, bayram törenlerine ve merasimlerine, kullanmış oldukları çadır, bayrak, elbise vb. araç ve gereçlere kısacası hayatlarının her anına yansıtılmışlardır” (Seyidov, 1998:33).

*Nevruz renkleridir:* “Sarı, kırmızı ve yeşil renk de Nevruz kutlamalarında her zaman öne çıkmış ve Türk geleneğinde önemli yere sahip renk üçlemesi olmuşlardır” (Yıldırım, 2012:164).

Türk tarihinde sarı, kırmızı ve yeşilin her biri ayrı ayrı önem arz eden renk olsalar da bu üç renk, bir arada kullanımları ile daha da önemli hale gelmişlerdir. Tarihte bu üç rengin bir arada kullanıldığını ilk kez Rus arkeolog Kiselev’in Tuyahtı mezar kazıları vesilesiyle öğreniyoruz. Bu üç renk Türklerin giysilerinde en çok karşılaştığımız renklerdir (Yıldırım, 2012:164).

Doğadaki canlanma ve yenilenmenin adı olan Nevruz, geleneksel yaşama ve kıyafetlere de etki etmiştir. Bununla bağlantı kurarak diyebiliriz ki “Yörüklerin ağırlıklı



olarak yeşil, mor, kırmızı, sarı ve pembe rengi kullandıkları bilinmektedir” (Küçük, 2010:200).

*Bayrak/sancak renkleridirler:* Genç, “Türk İnanışları ile Milli Geleneklerinde Renkler”i tanıtırken özellikle bu üç renge dikkat çekerek renkler hakkında bilgiler vermiş, “Saka Türklerinin bayraklarının kenarında [...] sarı, kırmızı ve yeşil üç çizgi mevcut” (Genç 1996:48) olduğundan söz etmiştir. Diğer taraftan “Büyük Selçuklu Devleti’nin bayrak ve sancaklarının tamamı sarı, kırmızı ve yeşil renklerden oluşmuştur” (Genç, 1997:46) diyerek bu renklerin önemine dikkat çekmiştir.

“Sarı ve kırmızı” rengin bayrak rengi olarak kullanımına Babür İmparatorluğu bayrağında görmekteyiz. (Ek 19)

Osmanlılarda Yıldırım Bayezid’den beri kullanıldığı tahmin edilen ak âlem yani beyaz sancak başta olmak üzere kırmızı, yeşil ve sarı renkte çeşitli sancak ve bayraklar kullanılmıştır (Genç 1997: 47, 49, 51).

Bugün özellikle sarı, kırmızı, yeşil renkleri Orta Asya Türk Cumhuriyetleri’nde hayatın her yerinde, devlet törenlerinde kullanılmaktadır (Karahan, 2007:5-35).

*Hâkimiyet ifadesidir:* Bu renkler, Osmanlı Devlet Arması’nda yer almıştır (Genç 1997: 49, 51). “Osmanlı Devletini temsil eden armada da bu üç rengin kullanılmış olması bir rastlantı olmasa gerekir” (Yıldırım, 2012:164).

*Görevlilerin sınıflanmasını yapmakta tercih edilmiştir:* “Padişah otağlarının kırmızı olduğu Osmanlılarda vezir, içöğlan başçavuşu, vezir baş tebdili, vezir tatar ağası, kolbaşı, defter emini, şâtır, saka, aşçı ustası gibi görevli bazı devlet memurlarının kıyafetleri neredeyse tamamen sarı, kırmızı ve yeşil renklerden oluşmuştur (Genç 1997: 47).

*Anadolu Alevi çevrelerinde giyim kuşamda tercih edilir:* Türklerin İslamiyet’i kabul etmelerinden sonra bu dinin esasları ve uygulamaları içinde insanlar yeni tavır ve tutumlar belirlemişlerdir ki onlardan biri de giyim kuşamdır. Giyim kuşamda birtakım hadislerde sarı ve kırmızı renge iyi bakılmazken<sup>12</sup> bu renklerden üçüncüsü olan yeşil rengi Hz. Peygamber’in kıyafetlerinde kullanıldığı bilinmektedir.

Elbette bu hadisler doğrultusunda hareket edenler olabileceği gibi Türk Halk kültürü içinde bu üç rengin beraber kullanımıyla ilgili oldukça fazla örnek vardır ki “Anadolu’daki Alevi köylerinde de sarı yeşil ve kırmızı renklere olan önem yerini korumaktadır” (Yıldırım, 2012:165).

### 3.1.1.2.(10). Yeşil, Kırmızı ve Beyaz

*Devlet forslarında tercih edilen renkler olmuşlardır:* Tarihi süreç içinde resmîyet arz eden kullanımlarda da renklerin değişim gösterdikleri ve zaman zaman renk gruplarının farklılaştığı görülmektedir. Konuyla ilgili en ilginç örneklerden biri de forslardır:

01 Kasım 1922’de saltanatla birlikte, saltanata mahsus sancak da kaldırılmıştır. Ancak Abdülmecit’in bir buçuk yıl süren halifeliği esnasında (16 Kasım 1922 - 03 Mart 1924) yeşil zemin ve ortasında kırmızı bir daire ve bu dairenin etrafında beyaz şuaların bulunduğu bir fors kullanılmıştır. Halifeliğin kaldırılmasından sonra bu fors da

<sup>12</sup> Kırmızı renk: Ebu Davud, Libas 20, (4069); Tirmizi, Edeb 45, (2808); Sarı: Ebu Davud, Libas 11, (4044); Tirmizi, Libas 5, (1725); Müslim, Libas 29, (2078)

kaldırılmıştır. Ancak imparatorluk dönemindeki beyaz renkli, ay yıldızlı al bayrak muhafaza edilmiştir (Kurtoğlu, 1992:130).

### 3.1.1.2.(11). Ak, Gök ve Kara

*Yas ve matem rengidirler:* Renkler eski Türk inanışlarına göre kimi zaman yas ve matemini ifade ederlerken kimi zamanda bayramların temsilcisi olmuşlardır. Nitekim gök, ak ve kara renkleri Türklerde yas ve matemini ifade eden renkler olmuşlardır. Bunu en çok Oğuzlarda görmekteyiz (Yıldırım, 2012:124).

### 3.1.1.2.(12). Mavi, Beyaz ve Sarı

Sibirya Soyotları arasında dolaşan Danimarkalı bir etnograf, önemli bir çadır bulmuştu: “Çadırın, bacasından yukarıya doğru direkler uzatılmış ve bu direkler üzerine de, türlü renkte bezler bağlanmıştı. Bezlerin çoğu da mavi, beyaz ve sarı renkteki paçavralardan çıkarılmıştı, mavi, beyaz ve sarı renkler, (Altay kavimlerinin) kutsal renkleri idiler” (Ögel, 1971:165-166).

### 3.1.1.2.(13). Ak, Kızıl ve Kara

*Sınıflama/gruplamalarda tercih edilmişlerdir:* “Ak-kızıl-kara” üçlüsü Dede Korkut'ta üç otağın, rengi dolayısıyla ortaya çıkmaktadır. Bu aynı zamanda aile türleri ile sosyal bir manayı da, içinde topluyordu. Oğlu olan, kızı olan ve çocuksuz aileleri sınıflandırıyor ve sembolleştiriyordu” (Ögel, 2000:427).

Bu renk gruplarından başka beraber kullanılan renk grupları da vardır:

Mesela “Kırım Türkleri ise 1960'lı yıllara kadar gömleklerinin veya pantolonlarının üzerine şifa niyetine yeşil ve kırmızı renkte kemer takıyorlardı. Kemerlerin rengi yaşlı erkeklerde beyaz, orta yaşlılarda lacivert, gençlerde ise kırmızı, pembe veya sarıydı” (Altınkaynak, 2008:262).

Bunların dışında “yeşil-beyaz” (Genç, 1997:37), “kırmızı-yeşil-beyaz” (Genç, 1997:39), “sarı-kırmızı-beyaz” (Genç, 1997:39), “ak-kırmızı-gök” (Ögel, 2000:457), gibi daha pek çok renk birliktelikleri üzerinde durulmuştur. Ancak bunlar dikkat çekecek boyutta değildir.

## 3.2. İşaretler

Sembolik/simgesel her türlü unsurun aynı zamanda bir “işaret”i bünyesinde barındırdığı bilinmektedir. Bundan dolayıdır ki sembollerden söz edildiğinde çoğu zaman akla ilk önce “işaretler” gelmektedir.

### 3.2.1. Türk Halk Kültüründe İşaretlere Dayalı Semboller

İşaret dayalı pek çok sembol bulunmaktadır. Ancak bu bölümde “işaret” adı altında “harf”, “rakam-sayı”, “geometrik işaret” ve “resim” kaynaklı semboller değerlendirilecektir. Bu değerlendirmelerde söz konusu işaretlerin hem “şekil” özelliklerinden hareketle sembolik yönüne hem de “anlam”larından hareketle yüklendikleri simgesel değerlerine değinilmiştir.

### 3.2.1.1. Harf-Alfabe-Yazı

Yazı, varlık bulma sürecinde “obje – resmetme – şekil/biçim – işaret – harf” diyebileceğimiz aşamalardan geçmiştir. “İnsanoğlu basit resimlerden sembolik biçimlere, harf dizilerine kadar gelişen çalışmalar yapmış, binlerce yıl süren bu çalışmaların sonucu oluşan bugünkü alfabeyi yaratmıştır. Bu yönüyle yazı insanlığın ortak yapıtıdır” (Munis, 1971:5).

Dolayısıyla insanlık tarihinde olduğu gibi Türk kültür tarihi açısından da “insanın plastik olarak yazıdan önce ilk anlatım aracı resim olmuştur. Natüralist bir üslupla mağara duvarlarına yapılan, ya da kazılan bu ilk resimler bir anlatım ve iletişim aracı olarak da insanoğlunun dikkatini çekmiştir” (Alp, 1998:86-87).

O sebeple denebilir ki hangi coğrafyada hangi toplumda olursa olsun ilk “resim-yazı”lar birbirlerine çok benzemektedir. Bu benzerliğin temelinde doğadaki nesnelere görünüşleri etkili olmuştur. Bu bakımdan “yazının keşfi insanın soyutlama yeteneğinin gelişimiyle orantılı gitmiş, bugünkü soyut alfabe ve harfler insan beyninin bu soyutlama ve sembolleştirme yetisinin en güzel izleri olarak görülmektedir” (Tansuğ, 1992:16).

İşte yazının bu serüvenine bağlı olarak Yolcu (1988:5), yazıyı “sembollerle anlatım aracı” olarak tanımlamıştır. Dolayısıyla denebilir ki “yazının tüm oluşum süreci aynı zamanda sembollerin oluşum süreçlerine koşut bir gelişim gösterir” (Alp, 2009:59).

Türk kültürünün “yazı” süreci de benzer aşamalardan geçmiştir ve Türkler de birtakım yazı modelleri ortaya koymuşlar, bunları geliştirmişler, alfabeler oluşturmuş veya değişik sebeplerle etkilendikleri toplumların alfabelerini kullanmışlardır.

“Türkler 1300 yıllık edebiyat hayatları boyunca 13 farklı alfabe kullanmıştır” diyen Tekin’in (1997:8) tespitini “Başlangıcından Günümüze Türk Yazı Sistemleri” adlı eserinde konu edinen Hatice Şirin User (2015:24-81), “Eski Çağ’dan Yeni Çağ’a Türk Yazı Sistemleri” başlığı altında bu yazı sistemlerini, yani alfabeleri şöyle sıralamıştır: Köktürk Yazısı, Mani Alfabeti, Soğut Alfabeti, Uygur Alfabeti, Brahmi Yazısı, Tibet Yazısı, Süryani Alfabeti, İbrani Alfabeti.

User, bu alfabeleri anlatırken ayrıca bu yazı sistemlerinin hangi coğrafyaya yayıldıkları, ne kadar süre kullanıldıkları ve hangi kökenden geldikleri hakkında da bilgiler vermiştir.

Bu alfabelerin içinde daha yakın dönemlerde kullanıldığı bilinen Arap, Kiril ve Latin alfabelerini de elbette hatırlamak gerekir.

#### 3.2.1.1.(1). Türklerin İslamiyet’i Kabul Etmesinden Önceki Dönem

Bazı araştırmacılara göre Türklerden kalan ilk yazılı eser 7. yüzyılın sonlarında dikildiği sanılan Çory Yazıtı’dır, 6 satırlık küçük bir yazıt olan bu yazıtta, bir Köktürk erinin İltiş Kağan’a katılması anlatılmaktadır (Sertkaya 1995: 318). Bunu bir kısmı Eski Kırgızlar bir kısmı da Köktürklerden kaldığı sanılan Yenisey yazıtları ile II. Köktürklerden kalan Orhon yazıtları izlemektedir.

Orhun Abideleri Göktürk devrinden kalma kitabelerdir. Göktürkler milattan önceki asırlarda Hunlar tarafından kurulup, değişen sülaleler ve boylar idaresinde devam edegelen Asya’daki büyük Türk imparatorluğunun 6. asırla 8. asır arasındaki devresinde hüküm sürmüşlerdir (Ergin, 2016:16).

Göktürk veya Orhun yazısı Türk dilinin ilk asırlarından beri kullanılmış, sonra onun yerini umumî yazı olarak Uygur yazısı almıştır. İslamiyet'ten önce en geniş ölçüde kullanılan, fakat İslamiyet'ten sonra da uzun süre yazılan Uygur yazısı ise, İslamiyet'le birlikte, yerini Arap asıllı Türk yazısına bırakmaya başlamıştır (Ergin, 2016:27).

“Orhun (Köktürk, Türk-runik) alfabesi, Türkçenin yazımı için Türkler tarafından kullanılmış, bugüne kadar bilinen ilk alfabedir. Bugün özellikle Batı'daki Türkologlarca bu alfabaya “Türk-runik alfabesi” veya “runik” denmesinin nedeni, bu harflerin runik adı verilen eski İskandinav kitabelerinin yazımında kullanılan harflere benzemesidir” (Ata, 2011:63).

“Orhun alfabesinin menşei meselesi ise ilim âleminde münakaşa konusudur. Bunun [...] Âramî, Soğd, Pehlevî vs. gibi yabancı asıllı olduğunu kabul edenlerin, fakat ispat edemeyenlerin yanında Türk asıllı olduğunu öne sürenler de vardır” (Ergin, 2016:28).

“Aslında, karakterleri farklı da olsa resim-yazıdan doğdukları kabul edilen bütün alfabelerin birbirlerinden etkilendikleri birinin diğerinin harflerini alıp yeniden şekillendirerek kullandığı göz önünde tutulursa orijinal alfabe olamayacağı anlaşılır” (Ertem, 1995:44). Bu durum Göktürk alfabesi için de geçerli olabileceği ihtimal dâhilinde tutulmalıdır ve diğer birçok alfabede olduğu gibi Göktürk alfabesinde de doğada karşılaşılan görsellerle alfabede varlık bulan harfler arasında önemli derecede benzerlik vardır ki Polivanov bunların ideogramlardan teşekkül ettiğini belirtmektedir (Orkun, 1987:16).

Benzer bir tespit olarak söz konusu dönemdeki resimlerden söz eden Akar da “Bu resimlerin, fonetik alfabe öncesinin işaret sistemleri olduğu, bunların bir süre sonra stilize edilerek harflere dönüştürüldüğü sanılmaktadır” (Akar, 2015:96) demiştir.

“Orhun elifbasının Türk icadı olduğunu ileri sürenler bu yazının damgalardan, şekillerden çıktığını kabul etmekte ve bazı harf şekillerinin Türk menşei gösterdiğini tespit etmektedirler” (Ergin, 2016:28).

Dolayısıyla Alp'in (2009:59) belirttiği yazının gelişim süreciyle sembollerin gelişim sürecindeki benzerlikler, bir yerde “harflerin şekilsel özelliği”yle “karşılıkları anlamlar” arasındaki bağın yakınlığına bir işaretir.

Bu yönüyle yazı daima içinde sembolü barındırır. Ancak yazı daha işaretsel ve anlatıma dayalı, göstergesel bir yapı kurduğundan daha disiplinlidir ve bilen herkesçe anlaşılabilir. [...] Yani yazı salt biçimsel olarak soyutlanmış şekilleri, işaretleri içerir, ancak dizgeseldir. Birbiriyle bağlantılı bir bütün oluşturan sembol ise bir bağlantı içinde bütünsel olabildiği gibi, bağlantısız ve salt bir form, ya da biçimle de ifade edilebilir. [...] Gelişim süreci ve mantığı içinde yazılar içlerinde semboller taşırlar ve oluşum süreçleri sembollerin oluşum sürecinin koşutudur (Alp, 1998:88-89).

Sözü edilen bu gelişim süreçleri dikkate alındığında Orhun Yazıtlarındaki harflerin şekil özelliğiyle Oğuz Boylarında kullanılan damgalar arasında dikkat çekecek derecede yakınlık vardır.

Eski Türkçede “tamka” olarak kullanılan kelime bugün Anadolu'da “damga” şeklinde yaşamaktadır. Damga, herhangi bir şey üzerine vurulan işaret, alamet, alamet-i farika, marka anlamlarını karşılamaktadır (Gülensoy, 1989:13). Ki bu damgalar “görsel öğelerden yazıya uzanan” bir aşamada hem mensubiyet bildiren işaret hem de bir bakıma karakteristik harf gibi değerlendirilebilir.

Maddi kültür ürünlerindeki sembolleri araştırmada en eski yazılı belgelere dek inme gereği vardır. Bugün için Türk dilinin en eski yazılı belgeleri olan ‘Orhun Yazıtları’ndaki alfabeyi oluşturan işaretler ve şekiller de günümüz maddi kültür ürünlerindeki sembollerle benzer özellikler göstermektedir. Orhun alfabesindeki şekiller incelendiğinde, çoğunun çizgisel ve dikey hatlarda kullanıldığı görülmektedir. Ana yapı geometriktir. Üçgen, yarım daire, kare, dikey ve çapraz düz çizgiler tüm alfabenin ana karakterini oluşturmaktadır. İlk bölümlerde anlatılan ilkel insandan bu yana, insanın doğada var olan ilk temel biçimlere (kare, daire, üçgen) yöneldiğini ve sembolleri bu biçimlerin korelasyonu ile kurduğu anlaşılmaktadır. Çizgi doğada ilk elemandır ve geometri doğanın temelidir. Dağlar üçgen, güneş ve ay dairedir. Bu ilk elemanlar yazıda da anlatımın biçim karakterini oluşturan temel öğeler olmuştur. Orhun abidelerinde görülen bu temel sembollerin türevleri daha sonra Oğuz Boylarında damgalar halinde görülmektedir (Alp, 1998:89-90).

Bu tespitten hareketle denebilir ki “görsel obje” bir şekil/işaret olarak hem yazının temelini oluşturan harflerin oluşumuna hem de damgaların ortaya çıkışına zemin oluşturmuştur.

Türk yazısının kökenini Sami sayan âlimler var ise de son zamanlarda bunların ideogramlardan teşekkül ettiğini ispat etmektedir. 1923’ten beri çıkarılan Byulleteny Sredneaziatskogo Gosudarstvennogo Universitetanın dokuzuncu cüzünde Polivanov Türk harflerinden ok harfinin Türkçe ok ideogramından çıktığını gösterdiği gibi “y” harfinin de Türkçede ay ve “s” harfinin ise “süngüg” yani süngü ideogramından çıktığını ispat etmektedir (Orkun, 1987:16).

Bu tespitlere bağlı olarak söz konusu dönemdeki harfler ve sembolize ettikleri anlamlardan birkaçını şöyle sıralamak mümkündür:

### 3.2.1.1.(1).(a). ↓ – ok

Göktürkçedeki söz konusu harf, “ok”a benzemektedir (Ergin, 2016:28). (Ek 24)

### 3.2.1.1.(1).(b). D – y

Orhun Abidelerinde geçen söz konusu Göktürkçe “D” harfi “yay”a benzer (Ergin, 2016:28). (Ek 24)

### 3.2.1.1.(1).(c). I – s

Göktürkçedeki söz konusu “I” harfinin ‘süngü’ye benzediği görülmektedir (Ergin, 2016:28).

### 3.2.1.1.(1).(d). ✂ – b

Göktürk alfabesindeki söz konusu harf, “eb>ev”e (çadıra) benzer (Ergin, 2016:28). (Ek 24)

**3.2.1.1.(1).(e). 𐰇 – t**

Orhun Kitabelerinde geçen söz konusu bu Göktürkçe harfi “tağ>dağ”a benzer (Ergin, 2016:28). (Ek 25)

**3.2.1.1.(1).(f). 𐰆- ök**

Göktürk alfabesindeki söz konusu bu harf “Türkçe keçi anlamına gelir” [Tonyukuk Yazıtı] (Bilgili, 2014:28) ve çizim, işaret olarak genel hatları itibariyle de keçiyi andırmaktadır. (Ek 26)

Bu harflerin dışında “el” sesini karşılayan “Y” harfinin başparmağın ayrı diğer parmakların birleşik haldeki görünümüne; “aç” sesini karşılayan “A” harfinin bacaklarını açmış insanın veya basit haliyle “çatal”ın şekline çok benzediği de görülmektedir (Tekin, 1998:31-32).

Sözü edilen harflerin yanında üçgen ve kare şekillerinin Orhun Yazıtları’nda harf olarak kullanıldığı da görülmektedir (Ergin, 2016:30). Yani “aş” sesini veren kare şeklindeki “□” harf ile iki üçgenin uç kısımlarının birleşmesi gibi de düşünülebilecek ve “baş” sesini vermek üzere kullanılmış olan “▷◁” harfi de bu konu içinde ilgi çekmektedir (Tekin, 1998:32).

**3.2.1.1.(2). Türklerin İslamiyet’i Kabul Etmesinden Sonraki Dönem**

Türklerin tarih boyunca kimi zaman alfabe değişikliğine gittiğini daha önce söylemiştik.

“Burada şunu da belirtelim ki tarih boyunca Türklerin alfabe değiştirmesinde iki faktör önemli rol oynamıştır. Bunlardan birincisi din faktörü diğeri de siyasi faktörlerdir” (Demirci, 2011:225).

Bu konuda yapılan başka bir değerlendirmede şu ifadeler yer verilmiştir:

Sosyoloji, alfabeyle milletlerin dini ve içtimai hayatı arasında birtakım ilişkiler kurmuştur. Din bir alfabenin seçiminde önemli bir faktördür ve mesela Arap yazısı İslamiyet’i seçen milletler tarafından bu etkiyle kabul edilmiş ve kullanılmıştır. [...] Alfabe seçiminde ikinci faktör kültür olmuştur. Milletler hangi kültürün etkisinde iseler ya isteyerek o kültürün yazısını almışlar yahut da buna mecbur bırakılmışlardır (Ertem, 1995:44).

İslam dini itibariyle “harf-yazı” bahsine Kur’an-ı Kerim açısından ve yazıyı temel alan sanatlar yönüyle ele alıp değerlendiren Pala’nın şu değerlendirmeleri oldukça önemlidir:

İslâm dininin ilk emri, “Oku!”dur. Allah’ın Peygamberimize ilk tebliğlerinden birinde ise, insana yazmanın öğretildiği açıklanır. [...] Yazının ve yazmanın erdemlerine lâyıkıyla itibar gösteren İslâm toplumu, yazı ile alâkalı her türlü sanat dalını (hattatlık, müzehhiplik, mücellitlik, vb.) severek sinesinde barındırmış ve bu meslek erbabı, birçok dönemlerde devlet reisleri tarafından iltifata lâayık olmuşlardır. Özellikle Osmanlı toplumunda hat sanatının eriştiği doruklar, bu tür iltifat ve himayenin eseridir (Pala, 2010:148).

İslam dairesi içinde “harf”lerden söz edildiğinde “elifba” diye adlandırılan Arap alfabesi akla gelir ki bu alfabenin harflerinde “başta, ortada ve sonda” olma durumlarına

göre yazılışlarında şekil değişiklikleri vardır. Hangi şekliyle yazılırsa yazılsın bu harflerde de tıpkı diğer alfabelerin oluşum aşamasında yaşanan süreçlerin yaşandığı söylenebilir.

Çünkü Arap alfabesindeki harflerin çoğunda karşıladıkları seslerle, o harfe ilham olduğu düşünülen objeler arasında bir ilişki vardır ki konu hakkında yorumlar yapılırken sık sık bu hususa atıf yapıldığı görülmektedir.

Türkler de İslamiyet’i kabul etmelerinden sonra birçok alanda yaşadıkları değişimlerden biri de harf, alfabe konusunda olmuştur.

İslâmiyet’i kabul eden Türkler, daha 11. yüzyılda Gazneli ve Selçuklulardan başlayarak Arap yazısını benimsemiş ve kullanmışlardır. Fatih döneminde yetişen birçok hattat ile de İslâm yazısı, estetik zevki okşayan zihin değerlerini ifadeye muktedir güzelliklere ulaşmıştır. Bu gelişmeyle birlikte, divan şiirinde hat sanatının kullanımı da gelişmeye başlamıştır. Anadolu’da ilk Türk divan şairi olarak kabul edilen Hoca Dehhanî’nin bir gazelinde,  
Nas getirdi hüsnünün da’vâsın isbât etmeğe  
Ol ki yârin kaşını nûn u gözün sâd eyledi  
biçiminde bir beyit yer alır (Pala, 2010:150).

Türkler Arap alfabesini kullanmaya başladıktan sonra ister istemez İslam dininin ve dolayısıyla Arap kültürünün sahip olduğu anlayışlar Türk halk kültürüne de belli ölçülerde tesir etmiştir.

Bu tesirin bir sonucu olarak sayılar konusundaki “gizem”in bir benzerinin “harfler” konusunda da yaşandığı görülmektedir. Hatta denebilir ki “yazı ortaya çıktığı zaman en yaygın kehanet tekniği olmuştur. Çünkü ‘gizlere’ ulaşmamızı sağlamıştır” (Bilgili, 2014:15).

İşte bu söz konusu gizem zaman içinde Arap alfabesini esas alarak “sayı ve harf” etrafında birtakım anlayışların ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Bu anlayışların çoğu tasavvufi yorumlara bağlı olarak gelişim kaydetmişlerdir.

Bu türden tasavvufi yorumların ağırlık noktasını özellikle harflerin, söz ve seslerin sembolik işaretleri olarak görülmesi teşkil eder. Nitekim tasavvuf anlayışında harflere önem atfedilmesi ve İlm-i Hurûf, Kitabü’l-Hurûf gibi eserlerin meydana gelmesini sağlayan etken, harflerin ve varlıkların meydana gelişine izafe edilen bu tür gizemli tasavvufi yorumlardır (Erşahin, 2011:13).

“Hurûfî” kavramı, harf’in çoğulu olan ‘huruf’tan türetilmiştir. Sözlükteki anlamı harflere tâbi olan, harflerle uğraşan demektir (Ballı, 2011:31). “Hurufilik” ise “Kur’an’ın harflerinden birtakım anlam ve yargılar çıkaran bir mezhep” olarak tanımlanmıştır (Türkçe Sözlük, 2011:1116).

Hurufiliğin temeli, eski çağlardan gelen ve harflerle sayıların kutsallığını kabul edip bunlara çeşitli sembolik anlamlar yükleyen anlayışa dayanır. Çok eskiden beri tabiatla varlığı kabul edilen gizli güçler şekil ve harflerle ifade edilmeye çalışılmış, sonuçta tabiat bilimlerinden önce efsun, tılsım, sihir gibi tekniklerle “hurûf” ilmi adı altında sözde ilimler ortaya çıkmıştır. Hurufiliğin ne zaman ve nasıl doğduğu kesin olarak bilinmemekle birlikte gerçek anlamıyla milâttan önce IV. ve III. yüzyıllardan itibaren Ortadoğu’daki Helenistik-Gnostik karakterli dinlerde ortaya çıktığı görülmektedir (Aksu, 1998:408).

Bu anlayışın daha sonraki dönemlerde de varlığını sürdürdüğü bilinmektedir.

İslam geleneğinde harflere yüklenen sembol anlamlardan hareketle yorumlar geliştirme denildiğinde akla ilk gelen ebced kavramıdır. Ebced, Arap alfabesindeki her harfin bir sayı değeri olduğunu kabul eden ve bunun sayesinde çeşitli yöntemler kullanılarak hesap etmek için kullanılan sistemdir (Uzun, 1994:68). “Bu yöntemlerin kullanılması dinî alanda olduğu gibi sanat alanında da mevcuttur. Dinî alanda daha çok ayet ve hadislerin yorumlanmasında karşımıza çıkmaktadır. Sanat alanında ise tarih düşürmek için kullanılmıştır” (Ballı, 2011:32).

“Harflerle ilgili Batını yorumları, sistemleştirerek daha geniş kullanıma sokan kişi, Hurûflik’in kurucusu olan Fazlullah-ı Hurûfî’dir” (Ballı, 2011:32). Bu alanda en çok tanınan kişilerden biri olarak “Muhyiddin İbnü’l-Arabî, el-Fütuhât-ül-Mekkiyye adlı ünlü eserinde harfleri mertebelere ayırmış” (Erşahin, 2011:14) ve bu harfler üzerinden isimlere, kelimelere yeni anlamlar yükleyerek özellikle de gelecek hakkında yorumlarda bulunmuştur.

Fazlullah’ın öldürülmesinden sonra, onun görüşleri doğuda Hindistan içlerine; batıda ise Anadolu ve Balkanlara kadar uzanmış, Anadolu’da özellikle Bektaşîlik üzerinden yayılmıştır (Ballı, 2011:39). Fazlullah’ın halifelerinden Seyyid İmadud-din Nesimî (ö. 807/1404) de Anadolu’da dolaşmış ve onun fikirlerini yaydığı için idam edilmiştir (Ayan, 2002:18).

“Mevlevîlik’te de Hurûflik’in izlerine rastlanır. XVI. asırda yaşamış Mevlevî şairlerinden Sultan-ı Dîvânî (ö. 936/1529), [...] yakın devir Mevlevî Şeyh-lerinden, Bahariye Mevlevîhanesi Şeyhi Hüseyin Fahreddin Dede (ö.1913)” de Hurufî geleneğinin temsilcileri arasında örnek olarak verilebilir (Ballı, 2011:43).

Diğer taraftan XVI. yy.’dan itibaren Mevlevî kıyafetlerinde Hurûflik’in izlerine rastlamak mümkündür. Örneğin bu asırda Mevlevîlerde mânen hilâfet mertebesine erişen şeyhler, Mevlevî külâhı tabir edilen, sikkelerinin üzerine, destârın bir parçasını “elif” harfi gibi yukarıdan aşağıya doğru çekmeğe başlamışlardır ki buna Hurufîlik terimlerinden istiva denirdi (Alparlan, 1967:46).

“Sonuç olarak Fazlullah’ın kurmuş olduğu Hurûflik’i, temelde vahdet-i vücud düşüncesine dayanan, içinde Ehl-i Sünnet ve Şiiilik’ten unsurlar barındıran, örnek aldığı Bâtınî metotlar sayesinde varlığın birliğini ispat etmek için harfleri ve sayıları kullanarak orijinal yorumlar yapan, mehdici/mesihçi bir fırka olarak tanımlayabiliriz” (Ballı, 2011:43) ve bu anlayışın günümüz Türk halk kültürü içinde kısmî ölçülerde varlığını sürdürdüğünü söylemek mümkündür.

Diğer taraftan üzerinde durulması gereken bir başka konu ise “Arap alfabesinde harfler birtakım gruplandırmalara tabi tutulmuş” olması meselesidir. Bu gruplandırmalardan birisi de “Huruf-u Mukatta” harfleridir.

Birçok dilde “şekil-ses” ve “anlam” bağlamında bir uyumluluk söz konusudur. Bunun örneklerinden biri olarak yukarıda Orhun alfabesinde dile getirmiştik. Bunun bir benzeri Arap alfabesi için de geçerlidir. “Geleneksel filoloji araştırmalarının ve Kur’an çalışmalarının bir parçası olarak harf konusu Arap filolojisinde farklı yaklaşımlar ve değerlendirmelere konu olmuştur” (Gündüzöz, 2011:44).

“Huruf-ı mukataa Arap alfabesindeki on dört harften teşekkül etmiş olup bunların üçü tek, dördü iki, üçü üç, ikisi dört, ikisi de beş harflidir” (Duman ve Altundağ, 1998:401). Ayrıca Kur’an’ı Kerim’de bulunan 114 surenin 29 tanesi huruf-u mukataa diye tabir edilen harflerle başlar. Altı surede “elif-lâm-mîm” vardır. Bunlar; Bakara, Âl-i İmrân, Ankebût, Rûm, Lokman ve Secde sûreleridir. Â’râf suresi’nde de “Elif-lâm-mîm-sâd” bulunmaktadır. Beş surede “elif-lâm-râ” vardır. Bunlar; Yunus,



Hûd, Yusuf, İbrahim ve Hicr sûreleridir. Ra'd Sûresi'nde de "elif-lâm-mîm-râ" vardır. Altı surede "hâ-mîm" vardır. Bunlar; Mü'min, Fussilet, Zuhruf, Duhân, Câsiye ve Ahkaf sûreleridir. Şûrâ suresi'nde de "hâ-mîm-ayin-sîn-kaf" bulunmaktadır. Ayrıca, Şuarâ ve Kasas surelerinde "tâ-sîn-mîm", Neml Sûresi'nde "tâ-sîn", Meryem Sûresi'nde "kâf-hâ-yâ-ayîn-sîn-kaf", Tâhâ Sûresi'nde "tâ-hâ", Yâsin Sûresi'nde "yâ-sîn", Sâd Sûresi'nde "sâd", Kaf Sûresi'nde "kaaf", Kalem Sûresi'nde de "nûn" harfi bulunmaktadır (Duman ve Altundağ, 1998:407).

Hurûf-ı mukattaanın Kur'an'ın ayrılmaz bir parçasını oluşturduğu noktasında İslam âlimleri arasında görüş birliği vardır. Bu harfler üzerindeki ihtilafın onların yorumunda ortaya çıkmıştır. Konuyla ilgili olarak Kur'an ve sünnette açıklayıcı bir delil bulunamayınca bazı İslam âlimleri, Kur'an'ın müteşabihlerinden sayılan bu harflerin manasını Allah'tan başka kimsenin bilemeyeceğini söyleyip yorum yapmaktan kaçınmış buna karşılık manalarının araştırılması gerektiğini savunanlar da Arapçanın özellikleri ve bu harflerin Kur'an-ı Kerim'deki konumları çerçevesinde görüş geliştirmeye çalışmışlardır (Duman ve Altundağ, 1998:407).

Huruf-u Mukatta, "Kur'an ilimlerinin bir bölümü olarak çeşitli çalışmalara konu olmuştur. Günümüzde de bu harflerin rakamsal değerlerinden hareketle çeşitli [...] tartışmalar yapılmaya devam etmektedir" (Akpınar, 2003:55).

Bu harflerle ilgili genel yorumlar üzerinde duran Akpınar (2003:55), bu yorumların çoğunun şu anlayışlarla ele alındığını belirtmiştir: "Bu harfler Kur'an'ın esrarındandır, bunların sırrını Allah'tan başkası bilemez. Her kitabın bir sırrı, bir Zübdesi, (özü) bir iç yüzü vardır, Kur'an'ın sırrı ve zübdesi de bu harflerdir" veya genelde Kelam ilmi üzerine çalışan araştırmacılara göre "İnsanlar anlasın diye apaçık bir kitap olarak indirilen Kur'an'da anlamsız bir takım harflerin bulunması düşünülemez. Dolayısıyla bu harflerin de bir takım anlamları olmalıdır. [...] Bu görüşte olanlar kendi yaklaşım ve kapasitelerine göre bu harfleri anlamlandırmaya çalışmışlardır (Akpınar, 2003:55).

"Bu konuda en fazla tartışmaya açık olan görüş ise, bu harflerin sayısal değerleriyle bir takım olaylara işaret etmiş olabileceğidir. Bazı surelerin başında yer alan bu hece harflerine, Ebcad hesabıyla sayısal değerler biçerek çıkan rakamlardan bazı sonuçlar çıkarma"dır (Akpınar, 2003:58).

Ebcad, "Arap alfabesinin ilk tertibi ve harflerinin taşıdığı sayı değerlerine dayanan hesap sistemi"dir (Uzun, 1994:68). Bu hesap sisteminde her harfin sayısal bir değeri vardır. Buna göre "1 Elif:1, ب be:2, ج cim:3, د dâl:4, ه he:5, و vav:6, ز ze:7, ح ha:8, ط tı:9, ی ye:10, ك kef:20, ل lâm:30, م mim:40, ن nun:50, س sin:60, ع 'ayn:70, ف fe:80, ص sat:90, ق qaf:100, ر rı:200, ش şin:300, ت te:400, ث se (peltek):500, خ hı:600, ذ zel:700, ض dad:800, ظ zı:900 ve غ ğayın:1000" olarak değerlendirilmektedir (Uzun, 1994:69).

Bu harflere Osmanlı dönemi Türkçesi içerisinde yer alan bazı sesleri de katanlar da olmuştur. Buna göre پ pe:2, چ çe:3, ژ je:7, گ kâf-ı Fârisi:20 değerindedir.

Bu bağlamda, yani harflerin sayı değerlerini karşılmasına, çok rahatlıkla harflerin sayılara evrilmesi, bir yerde sembolleşmesi diyebiliriz. Harflerin sembolleşmesi sebebiyle de "harflerle ilgili olarak kaleme alınmış müstakil eserler olduğu gibi, bazı önemli kitapların da bir bölümü harflere tahsis edilmiştir" (Özkara, 2012:2580).

Ebcad ile benzer şekilde değerlendirilebilecek diğer bir kavram da "vefk"tir. Vefkle ilk uğraşan da Gazali'dir (Örnek, 2017:63).

Büyüsel gayeler için kullanılan cedvellerin en yaygın şekillerinden olan vefk, genellikle bir karenin bölünmüş karelerine rakamlar koymaktan ibarettir. Bu rakamlar karelere, öyle yerleştirilir ki yukarıdan aşağıya, sağdan sola ya da köşelemesine toplandığı zaman aynı toplam sonucunu verir. Ebcad hesabına dayanılarak yapılan bu büyüsel kareler, muska ve hamail olarak kullanılmaktadır (Örnek, 2017:62).

Vefklerde sayılara karşılık gelen harflerin yorumlamaları da önemlidir ve bunların çeşitli etkileri olduğu düşünülmektedir. Mesela “felçli çocuklar için kullanılan vefk [...] okunduğunda metin kelimesi ortaya çıkmaktadır. Sağlamlılık, sıhhat anlamına gelen bu kelimenin yazılı bulunduğu vefki taşımakla hasta çocukların iyi olacağına inanılmaktadır” (Örnek, 2017:65). Daha başka vefklerin de iyileştirici, koruyucu, kolaylaştırıcı gibi özellikleri olduğuna da halk arasında inanılmaktadır.

Gerek ebced hesabı veya vefk yorumlamalarından gerekse –huruf-u mukataa başta olmak üzere– İslam dininin kendi özelinden hareketle, harflere birtakım simgesel anlamlar yüklenmiştir. Bu anlamlar belli ölçülerde Türk halk kültüründe de yer bulmuştur.

Onlardan bazılarını sırayla görelim:

### 3.2.1.1.(2).(a). | Elif

*Arap alfabesinin ilk harfidir, genel anlamda alfabeyi simgeler:* “Alfabenin ilk harfi eliftir. Bu nedenle okuma yazmaya eliften başlanır” (Pala, 2010:150).

Zaman zaman eğitim-öğretim çalışmalarında veya Kur’an-ı Kerim öğretim ortamlarında kullanılan “Elifba” adlandırılmasıyla da Arap alfabesinin kastedildiği herkesçe bilinmektedir.

*Hür olmayı simgeler:* “Düz bir çizgiden ibaret olup noktanın uzatılmasıyla meydana gelmiştir. Noktası bulunmadığı ve kendisinden sonra gelen harfe bitişmediği için kesrete bulaşmamış, kayıtsız ve hür olarak vasıflandırılır” (Pala, 2010:150).

“Elif dimdik ayakta duruşu ve başka harflere bitişmemesi ile onlardan ayrılır. [...] Başka şeylere bitişmekten ve başka şeylerle meşgul olmaktan uzaklaşan kimse yüceliklere erer ve ulvî mertebeleri kazanır” (Akpınar, 2003:62).

*Tek olan yaratıcıyı simgeler:* “Elif harfi her şeyden önce vahdet’i ifade eder” (Pala, 2010:150). Bu sebeple de “Elif, Allah isminin anahtarı”dır (Kuşeyrî, 1981:76).

Onun, alfabenin kökeni ve görsel formu, ‘gerçeklik’in doğasıyla ilgili İslâmi metafiziksel öğretiyi taşıyan Yaratan’ın yüce ismi olan Allah’ın ilk harfi”dir (Nasr, 1992:40-41). “Elif harfi, Yüce Yaratıcının hiçbir şeye muhtaç olmaması, O’nun her şeyden ayrı olması ve her şeyin O’na muhtaç olmasına işaret eder” (Akpınar, 2003:67).

*Hükümdarı simgeler:* Yukarıdaki söylemi biraz daha genişleterek ele alırsak “dikeyliğiyle elif harfi Hükümdar’ı (Divine Magesty) ve her şeyin kaynağı olan Aşkın İlke’yi sembolize eder (Nasr, 1992:40-41).

*Güzel, iyi ruhluların birbiriyle olan ülfetine işaret eder:* Başka bir değerlendirmede “Elif, güzel ruhların birbirleriyle ülfetine işaret eder. Bu ülfetle, arzulayanın arzuladığına kavuşması gibi, benzer ruhlar arasında birliktelik gerçekleşir” (Akpınar, 2003:62).

*Sevgiyi, sevgiliyi, sevgilinin boyunu, simgeler; sevgiliye (kadına) ad olur:* “Türk edebiyatında manzum eserlerde sevgilinin boyu, uzunluğu ve düzgünlüğü sebebiyle elife veya serviye benzetilir. Bundan dolayı sevgili “elif boylu” anlamına gelen ‘elif-

bala, elif-kad, elif-kamet' diye anılır" (Uzun, 1995:37). Bu sebeple elif, özellikle "Divan şiirinde umumiyetle düzlüğü, dikliği ve inceliği itibariyle sevgilinin boyu veya kendisi" olarak kabul edilir (Ceylan, 1997:145).

Benzer bir ifadeyle "Elif, sevgilinin düzgün boyundan kinayedir. [...] Sevgilinin endamı, elifteki düzgünlük ile ölçülür. [...] Ancak ondan sonradır ki sevgili yakından görülür ve âşık olunur. Bu, tıpkı güzellik kitabını okumak için önce elifi öğrenmek gibidir" (Pala, 2010:150).

Elif, [...] Türk halk edebiyatında da kullanılmıştır. Ancak halk edebiyatı ürünlerinde daha çok Anadolu'da yaygın bir kadın ismi olması sebebiyle geçer. Mesela Karacaoğlan'ın,  
İncecikten bir kar yağar  
Tozar Elif Elif diye  
Deli gönül abdal olmuş  
Gezer Elif Elif diye

dörtlüğüyle başlayan ünlü semaisinin ana teması Elif adlı sevgilidir. Çoğu taş baskısı ve bazıları halk resmi tarzında görüntülerle süslü çok sayıdaki nüshasından halk arasında rağbet görmüş bir eser olduğu anlaşılan Elif ile Mahmud adlı aşk hikâyesinin de asıl kahramanı Elif'tir. Bazı türkülerde sevgilinin adı olan Elif ile elif harfi arasında doğrudan veya cinaslı bir ilişki kurulduğu görülür. Mesela,

Elif dedim be dedim  
Kız ben sana ne dedim?

mısralarıyla başlayan türküde Elif adlı sevdiğinden ters cevap alan âşığın ona, "Ben senin adını sayıklamıyorum, kendi kendime elifba ezberliyorum" demeye çalışması buna bir örnektir (Uzun, 1995:37).

*Düzlüğü, düzgün olmayı simgeler:* Elifin, düzlüğü sebebiyle selviye benzetildiği yerler de vardır. [...] Yine düzgün oluşu nedeniyle elif, sancağa, mızrağa ve nizeye de teşbih olunur. Yahya Bey şöyle der:

Nizeler cümle elif harfi gibi olmuş sipâh  
Ana her satrı olupdur ejdehâ-peyker liva (Pala, 2010:152).

*İmgesel anlam zenginliğine sahiptir:* Elif, bir harf olmasına rağmen edebiyatımızda birçok kavramı temsil eden bir imgedir. Klâsik kültürümüz bugün bile devam eden birçok yaşayış, düşünce ve inanışa mazruf olan bir "elif kültürü" oluşturmuştur. [...] Edebî simge olarak da birçok kavramı çağrıştırmaktadır. Allah, vahdet, doğruluk, âdem ve âşık gibi tasavvufi simgeler elife yüklenir. Bu simgeler toplum yaşantısından alınmış olup kültür normları hâline gelmiştir (Karaköse, 2013:199).

*Deyimlere konu olmuştur:* "Türkçede elif ile ilgili pek çok deyim vardır ve bunların her biri değişik anlamlara gelir:

Elifi elifine: olduğu gibi aynen.

Elifi görse mertek sanmak: bir şeyden anlamamak.

Eliften ya'ya kadar: baştan sona kadar.

Elif lam çıkmak: Kur'an öğrenirken Bakara Suresi'ne geçmek" (Kaya, 2007:308).

Özetle "elif" in karşıladığı anlamlar şöyle söylenebilir:

Elif: Allah'ın birliği, bir, âh, boy, burun, parmak, göğüste boylamasına yara, minare, sancak, tel, mum, çevgân, ok, kılıç, hançer, mızrak, yol, köprü, kalem (Kaya 2013: 73).

### 3.2.1.1.(2).(b). ب Bâ / Be

*Besmeleyi temsil eder, anahtardır:* “Ba” harfinin temsil ettiği en önemli söz “besmele”dir. Besmele “ba” harfiyle başlar ve dolayısıyla Kur’an-ı Kerim de bu harfle başlar. Bu yüzden “ba” harfine kutsallık yönünden birçok anlam yüklenmiştir ki bu durum bazı tefsirciler için önemli bir konu olmuştur (Ceylan, 1997:144).

“Besmelenin sözel bileşiminde en fazla etken olan nokta baştaki “ba” harfidir. Bu sayededir ki biz, Allah’ın ismiyle buluşuyoruz” diyen Elmalılı (1993:63), “Besmelenin tefsirinin ekseni ‘ba’ harfidir. Bundan dolayı besmelenin manası ‘ba’dır” demektedir. Bir yönüyle bu “ba” harfiyle bir işe başlarken Allah’ın yakınlığını hissetme, O’nun yapacağı işlerin başlangıcında yanılmaz bir yönlendiriciliğini temin etme gibi anlamlar düşünüldüğü anlaşılmaktadır.

Besmele âyetlerin anahtarı ve her türlü ilmin de aydınlık kaynağıdır. Aynı zamanda ondan öncekilerin ve sonrakilerin ilimleri mevcuttur. Yine besmele sayesinde her bir kimsenin büyük-küçük bütün ihtiyaçları giderilebilir. Aynı şekilde besmele sayesinde bir kimse hedefine ulaşabilir. Bu nedenle sırlı hazinelerle dolu bu cevherden nasipsiz kalan kimse aldanmıştır. Hâlbuki besmeleye ulaşmanın ücreti azdır ve ona yol bulmak, hiç de zor değildir (Ebû Saîd el-Hâdimî, 1304:2-3).

*Ba/be harfindeki nokta Kur’an’ın özeti*dir: Hatta bazılarının göre “Bâ/be harfinin altındaki nokta da Kur’an’ın özü ve özeti sayılır” (Ceylan, 1997:144).

*Ba/be harfindeki nokta yokluğu temsil eder:* Ayrıca nokta sıfır gibi yazıldığından âdemdir (yokluktur) (Uludağ, 1995:413).

*Berberliği simgeler:* Besmele de yer alan “ba” harfi, beraberlik manasına da gelmektedir. Zemahşeri’nin bu yaklaşımda olduğunu ifade eden Hâdimî, besmele cümlesinde yer alan ba’nın muhasebe/ beraberlik anlamında kabul edilmesinin, makama daha uygun ve besmelenin hikmetine daha muvafık olduğunu dile getirmiştir. Hatta “ba” harfinin bu manada kullanımı da oldukça fazladır (Ebû Saîd el-Hâdimî, 1304:24-26).

*Uğurlu sayılmaktadır:* Yine “ba” harfinin teberrük manasına gelmesinde de aynı nükte söz konusudur. Zira bir kimse, herhangi bir işe koyulduğu zaman, teberrük<sup>13</sup> niyetiyle Allah’ın ismiyle yola çıkmaktadır (Ebû Saîd el-Hâdimî, 1304:24-26).

Diğer taraftan Zati Süleyman’a göre “*Elif harfiyle beraber çocuğun doğumunu simgeler:* Elifle bitişmesi ve yakınlığı hasebiyle müsebbibden kinayedir. Zira Arapçada ‘eb’, baba demektir ve çocuğun hilkatine sebep babadır” (Ceylan, 1997:147).

### 3.2.1.1.(2).(c). ج Cim

*Sevgilinin saçlarını temsil eder:* Divan şairleri tarafından kıvrımlı oluşu sebebiyle sevgilinin saçına benzetilir (Kurnaz, 1996:222). Benzer bir ifadeyle Pala (2010:152) da “Cim: Şekil yönünden kıvrımlı olduğu için sevgilinin saçına teşbih olunur” dedikten sonra Karamanlı Nizamî’nin bir beytine yer vermiştir:

Çün zülfü cim ü kaddi elif kaşı nün imiş

<sup>13</sup> Teberrük: Uğur sayma (Türkçe Sözlük, 2011:2294).

Dersem n'ola o serv-i gül-endâma cân dahi

### 3.2.1.1.(2).(d). ح Hâ / ح Hı

*Yaratılış bilgisini ve Allah'ın hidayetini temsil eder:* Biçim yönünden “cim” harfine benzerlik gösteren “hâ/hı” harfleri ise İsmail Hakkı Bursevî'ye göre merteb-i kürsiye nüzul edip oradan taksim olunan haberdır (Ceylan, 1997:148). Bu anlam özelliği yer yer Türk halk kültürü içinde de kullanılmıştır.

Ha harfi, Allah'ın inanan kullarını kendisini tanımaya, celal ve cemel sıfatlarıyla tecellisini bilmeye hidayet etmesine işaret eder (Kuşeyrî, 1981:418).

### 3.2.1.1.(2).(e). د Dal, ذ Zal/Zel

*Sevgilinin saçını (zülfinü) temsil eder:* Divan şiiri geleneğinde iki büklüm şekli münasebetiyle sevgilinin saç ve zülfüne benzetilir (Kurnaz, 1996:386).

Benzer şekilde “Dal: Sevgilinin zülfü dal harfi gibi büklüm büklümdür” diyen Pala (2010:152) Necatî'nin aşağıdaki beytini örnek olarak vermiştir:

Nîm ağzın dal zülfün cânım u ömrümdürür

Hey elâ gözlüm meded sol nîm ü dâlınden meded

*İki büklüm olmayı sembolize eder:* Dal, kelime olarak sahip olduğu ‘iki kat olmuş, kanbur’ manaları da hesaba katılarak, daha önce elif gibi dümdüz olan fakat sevgilinin hicri ve hasreti neticesinde iki kata dönen aşığın boyunu anımsatır (Kurnaz, 1996:386).

*Gonca gülün sembolüdür:* “Dal” harfi bazen de bir goncaya benzetilmiştir (Yaraşır, 1996:273).

*“Delil”i simgeler:* “Dal kelimesinin ‘delil’ anlamıyla tevriyeli kullanıldığı yerler de çoktur. Bu anlamda şu beyit Zatî'nindir:

Ey elif-kad aşkıma kadd-i hamîdem daldır

Ham olur çün ayn-ı cîm ol dem ki düşe nâre kıl” (Pala, 2010:153).

Kısaca “dâl” harfi “bükülmüş boy, saç, kaş, hilâl, hançer, ayak” (Kaya 2013: 73) gibi anlamları temsil eder.

### 3.2.1.1.(2).(f). ر Ra/Re, ز Ze

*Kaşı sembolize eder:* Divan nazmında eğri şekli nedeniyle kaşa benzetilmiştir (Kurnaz, 1996:235).

Pala (2010:153), eğri şekli nedeniyle sevgilinin kaşına benzetilmesine örnek olarak Necatî'nin şu beytini vermiştir:

Arızın bir vech ile hurşîdi kıldı şerm-sâr

Râ kaşın bir harf ile mâh-ı nevi ilzam eder

*“Rey” anlamını karşıladığı da düşünülmektedir:* “Rı harfinin râ okunuşu ile râ(y), ‘rey, görüş’ anlamı ortaya çıkar ve tevriyeli kullanıma yol açar. Bakî'nin aşağıdaki beytinde olduğu gibi:

Gitmez o mehin rakibi hançer kemerinden

Üftâdeyi öldüren eh işte bu rayıdır” (Pala, 2010:153).

*Allah'ın isimlerinden "Rahim"i temsil etmektedir:* Bir görüşe göre ise "ra", Allah'ın Rahim isminin anahtarıdır (Kuşeyrî, 1981:77).

*"Ra" ve "ze" harfleri, ayrıntıların oluşturduğu büyük farklılıkları simgeler:* "Fuzûlî'nin yanlış kopya eden kâtipler hakkında söylediği meşhur dörtlüğü, hicivde Divan şiirimizin incilerinden biridir" diyen Mazıoğlu'nun sözünü ettiği dizelerde geçen "ra" ve "ze" harfleri "doğru görememenin, doğru yorumlayamama"nın oluşturacağı zararları örneklemesi bakımından halk arasında simgesel bir anlatım değerine ulaşmıştır:

Kalem olsun eli ol kâtib-i bed-tahrîrün  
Ki fesâd-ı rakamı sûrumuzı şûr eyler  
Gâh bir harf sükûtıyla kılur nâdiri nâr  
Gâh bir nokta kusûrıyla gözü kör eyler

"O kötü yazı yazan kâtibin eli kalem gibi kurusun. Çünkü rakam yanlış ile sevincimizi acı eyler. Bazen bir harf düşürerek "nâdir"i (az bulunan) "nâr" (ateş) eyler. Bazen de bir nokta eksigi ile gözü kör eyler" (Mazıoğlu, 1992:16).

*"Ze" harfindeki nokta güzellik unsuru olarak "ben"e benzetilmiştir:* "Ze" ise Divan edebiyatı yorumları içinde "re" harfinin "ben"i gibi düşünülmüştür (Demirkazık, 2014:97)

Kaya'nın (2013:73) özetlemesiyle "râ" harfi kısaca "kaş, hançer, kılıç, hilâl, eğilmiş boy" gibi anlamları temsil eder.

### 3.2.1.1.(2).(g). س Sîn / ش Şın

*"Diş"i tasvir eder:* Klasik şiirlerimizde münferid tasarruflar addedilebilecek bazı kelime oyunlarında karşılaşılan harflerdir (Yaraşır, 1996:274).

Sin harfinin divan şiirinde kullanımı daha çok şeklindeki özellik dolayısıyla. Bilindiği gibi eski yazıdaki nokta ve harf kaidelerine "diş" tabir olunur. Bu münasebetle sin harfinde üç diş bulunmaktadır. Şairler de sin ile dişi yan yana getirerek oyun yaparlar. Nedîm'in şuh beyitlerinden birisi şöyledir:

Leblerin mecruh olur dendân-ı sîn-i buseden  
Lebin öpdürmek bu haletle muhal olmuş sana (Pala, 2010:153).

Bazı yorumcular "şın" harfini de "diş"leri sebebiyle "sin" gibi düşünmüşlerdir.

*"Testere, tarak"ı temsil eder:* Kaya (2013:73) "diş" anlamının dışında "sin" harfinin "testere, tarak" anlamını da temsil ettiğinden söz etmiştir.

*"Kırpık"ı tasvir etmede kullanılır:* Demirkazık (2014:97), "sin" harfinin "kırpık" anlamını da ifade ettiğini belirtmiştir.

*Gücü temsil eder:* Bir görüşe göre de Şuara suresinin başında geçen "Tâ-Sîn-Mîm" söyleyişindeki sîn harfi, Allah'ın gücünün zirvede oluşuna (senasına) işaret eder (Akpınar, 2003:65).

*Sin harfi sinsi, kötü niyetli insanları ve sesi sebebiyle yılanı çağrıştırır:* Kur'an-ı Kerim'in surelerinin sonuncusu olan Nas suresinin "fasıla harfleri sadece س (s) dir" (Yazır, 1993:363). Konu olarak surede sinsicte kötülüğe sürükleyen cinlerin ve insanların şerrinden Allah'a sığınılması öğütlenmektedir. Kimi tefsircilerin yorumlarına göre "sinsilik" ve surenin sonundaki "s"ler dikkate alındığında sürekli tekrar edilen

“sss...” sesi “yılan”ı (ses çıkaran çingiraklı yılanı) çağrıştırmaktadır. Dolayısıyla surenin anlam yoğunluğu س (sin) harfinin üzerinde gibidir. “Nâs insanlar demektir”. Surenin mealen anlamı şöyledir: “De ki cinlerden ve insanlardan; insanların kalplerine vesvese veren sinsi vesvesecinin kötülüğünden, insanların Rabb’ine, insanların Melik’ine, insanların İlah’ına sığınırım” (Altuntaş ve Şahin, 2012: 604).

### 3.2.1.1.(2).(h). ص Sad

*Badem gözü temsil eder:* “Badem gözü andırır. Sevgilinin gözü de tıpkı sad harfi gibi telâkki edilir” diyen Pala (2010:154), Hoca Dehhanî’nin beytini örnek vermiştir:

Nas getirdi hüsnünün da’vâsın isbât etmeğe  
Ol ki yârin kaşını nün u gözün sâd eyledi

*Allah’ın vaadinde sadık olmasını temsil eder:* Bir yoruma göre ص sad harfi, Allah’ın vadinde sadık olduğunu gösterir (Kuşeyrî, 1981:419).

### 3.2.1.1.(2).(ı). ط Ta / Tı

*Tuba ağacını temsil eder:* Bir görüşe göre Şuara suresinin başında geçen Tâ-Sîn-Mîm ifadesindeki “Tâ harfi, cennetteki Tûbâ ağacına [...] işaret eder denilmiştir (Akpınar, 2003:65).

### 3.2.1.1.(2).(i). ع ‘Ayn

*Allah’ın ilmine işaret eder:* Ayn harfi, Allah’ın gizli açık, az çok, gelmiş geçmiş ve gelecek, bolluk darlık her halükarda bütün her şeyi bilmesine (ilim) işaret eder (Kuşeyrî, 1981:418).

*Gözünü temsil eder:* Söz konusu harfi Divan edebiyatındaki sembolik anlamıyla değerlendiren Pala (2010:154) şöyle demektedir:

“Bu harf ortada yazıldığı durumlarda gözü andırır. Keza, başta yazılışında da harfin üst kısmındaki çanak kullanılır ki o da göze benzer. Şairler de bu benzerliği, sevgilinin gözü olarak anarlar. Yahya Bey’den:

Nündür kaşın cebîn altında çeşmin fi’l-mesel  
Ayn’a benzer kim izâr-ı dil-rübâ üstündedir”

*Nalı temsil eder:* Kaya (2013:73), “ayn” harfinin “göz” anlamının dışında “nal” anlamının olduğunu da ifade etmiştir.

*Güzellik unsuru olarak “ben”i temsil eder:* Demirkazık (2014:98) ise “ğayın” harfindeki noktayı “ayın” harfinin “ben”i gibi değerlendirmiştir. Yani bu noktayı “göz”ün üzerindeki bir “ben” gibi düşünmek mümkündür.

### 3.2.1.1.(2).(j). ق Kaf

*Bükülmüş boyu simgeler:* Divan edebiyatında harfler ekseninde oluşturulan benzetme ve tasavvurlar içinde anlamlandırılan harflerden biri olarak “kaf” harfi “bükülmüş boy”u simgeler (Kaya, 2013:73).

*Yaratıcının tasarrufunu temsil eder:* Tasavvufî bir anlayışta ise Yüce Allah “kaf” harfi ile kullarına nimet vermeye ve onları cezalandırmaya; onlardan dilediğini

yüceltmeye ve dilediğini de alçaltmaya kâfi olduğuna işaret etmiştir. Yine kaf harfinde, O'nun dostlarıyla beraber olduğunu bildirmek (tarif), bir takım musibetlerle deneyerek onları korkutmasına (tahvit) işaret olduğu da söylenmiştir. Aynı şekilde kaf harfi, meleklerin kullarının hatalarını yazmalarından önce Allah'ın kendi nefesine rahmeti yazmasına (kitabet) işaret eder de denilmiştir (Akpınar, 2003:65).

### 3.2.1.1.(2).(k). ل Lâm

*Seven kişinin boyunu, sevgilinin ise saçını temsil eder:* Sevgilinin eziyetlerine maruz kalan aşığın boyu ve çokça da çengelli oluşu nedeniyle sevgilinin saçı yerine kullanılır (Kurnaz, 1996:222).

Bu anlamlarına örnek olarak Pala (2010:154) örnek olarak şu beyitleri vermiştir:  
Hoş düşüpdür zülf-i reyhanında miskin benlerin  
Gerçi kim hattatlar nokta komaz lam üstüne (Ahmet Paşa)

Ey Kelîmî ol elif-kad kametim lam eyledi  
Bir elif lam olur amma nice olur lam elif (Kelîmi).

“Bazen sevgilinin de çağı geçip boyu lama dönebilir” (Pala, 2010:155):

Hazer kıl sûret-i lütfü zamanın ber-devâm olmaz  
Olur mu bir elif-kâmet kim âhir kaddi lâm olmaz (Hayretî).

*Allah'ın lütfunu simgeler:* Kur'an-ı Kerim'de elif-lam-mim ifadesinde geçen lam harfi ile de Allah'ın kuluna olan lütfuna işaret edilmiştir. Hem de sana bahsettiği halde minnet etmeyerek açığa vurmadığı lütfü keremine işaret edilmiştir (Akpınar, 2003:62).

Başka bir bakış açısına göre lâm, Allah'ın Latif isminin, anahtarıdır (Kuşeyrî, 1981:76-77).

### 3.2.1.1.(2).(l). م Mim

*Sevgilinin ağzını temsil eder:* “Mim harfinin yuvarlağı çok küçüktür. Başta ve ortada yazıldığı zaman, yalnızca bu yuvarlak kısım ile gösterilir. Divan şiirinde sevgilinin ağzı da çok küçük olarak kabul edilir ve hatta yok denecek kadar mübalâğa yapılır. Şairler, bu münasebetle mimi ağız yerine kullanırlar” (Pala, 2010:155):

Ey dehânı mim ü zülfü cîm ü kaşı nün olan  
Yine bir nakş ile ben miskîni mecnûn eyledin (Hayretî)

Bir eliftir kim o bînâ âfitâb üstündedir  
Ol dehen sol nîme benzer mâhtâb üstündedir (Zâtî)

Başta ve ortada yazıldığında küçük bir yuvarlak olarak gösterilen mim, çoğu zaman da yok kabul edilen sevgilinin ağzına (Kurnaz, 1996:222) benzetilir.

*Allah'ın takdirine, ihsanına işaret eder:* Elif-lam-mim ifadesinde geçen mim harfi ile Allah'ın dostlarının istekleri doğrultusunda gerçekleşen takdirine muvafakat etmeye işaret edildiği görüşü üzerinde durulmuştur (Akpınar, 2003:62).



*Oka, hançere benzetilir:* Bazen de harfin uzantısı hançere, oka benzetilir (Yaraşır, 1996:274).

*Allah'ın büyüklüğüne işaret eder:* Bir görüşe göre Şuara suresinin başında geçen Tâ-Sîn-Mîm ifadesindeki mîm harfi Allah'ın mecdinin ezeldeki ululuğuna işaret eder (Akpınar, 2003:65).

### 3.2.1.1.(2).(m). Ū Nun

*Hilale ve sevgilinin kaşına benzetilir:* “Nûn harfi, eğri oluşu nedeniyle sevgilinin kaşına teşbih olunur. Keza, hilâl de şekil yönünden nun'a benzer. Karamanlı Nizamî, bunu anlatmaktadır:

Kavs-ı kuzah mı k'eyledi mâh üstünü makam

Ya nûn ki nur üzredir ey dil-sitân kaşım” (Pala, 2010:155).

*Hokka ve balık anlamları yüklenmiştir:* Gerek hokka, gerek balık anlamları yüklenen nûn hakkında kaynaklarda ontolojik<sup>14</sup> yorumlara gidilmiştir (Gündüzöz, 2011:51).

“Öte yandan ‘nûn’un Yunus Peygamberin tüm karanlığıyla içinde kaldığı balığı temsil ettiği görüşü” de yaygın bir kabuldür (Gündüzöz, 2011:55).

*Bütün olup bitenleri yazan “kalem”i simgeler:* Yorumlara göre “nun” ile kıyamete kadar “bütün olup bitenleri yazan kalem”in kastedildiği ifade edilmektedir.

“Nun harfi Kur’anikerim’de ‘Nun ve’l-Kalem’ şeklinde zikrolunur<sup>15</sup> Ahmet Paşa bir iktibasında,

Aç hilâl ebrunu kim “Nun ve’l-Kalem” tefsirini

Mâhi-i kilkim zebân-ı hâl ile takrîr ede

der” (Pala, 2010:155).

*Yaratılışın özünü ifade eder:* “Nûn harfi yaratılış olayı ile bir başka açıdan da ilişkilendirilir. Nûn hurûf-ı tekvîn olarak adlandırılan Kur’ân’daki kun fe yekûn harfleri içerisinde bulunur. Allah’ın buyruğunun kâf ile nûn harflerinin arasında olduğu kabul edilir. Böylece nûn, kâf ile beraber yaratılışın özünü teşkil eder” (Gündüzöz, 2011:52).

*“Nur”u sembolize eder:* Nûn’un nuru sembolize ettiği de söylenir. Nûn’un nurdan bir levha, Cennet’te bir ırmak olabileceği de söylenmiştir (Gündüzöz, 2011:53).

*İnce telaffuz edilmesi “zarafeti, alçakgönüllülüğü, inceliği”; tonlu telaffuzu “patlamayı” çağrıştırır:* Abbâs’ın görüşlerinden hareketle Gündüzöz (2011:54), nûn sesini ince ve tonsuz okumanın zarafet, alçakgönüllülük ve inceliğin bir anlatımı; tonlu ve baskılı okumanın ise bir nesnenin içinden patlarcasına bir şeyin çıktığı hissini uyandırmakta olduğunu dolayısıyla da harfin ses tonu ve baskısındaki farklılığa göre çağrışımının ya dıştan içe, ya da içten dışa doğru bir hareketi hatıra getirdiğinden söz etmektedir.

Kaya (2013:73), bir özetlemeyle “nûn” harfinin “kaş, hilal, nal, devat, bükülmüş boy, kâse” gibi anlamları temsil ettiğinden söz etmiştir.

<sup>14</sup> Ontolojik: Varlık bilimi ile ilgili, varlık bilimine ait (Türkçe Sözlük, 2011:1806).

<sup>15</sup> Kalem Suresi, 1. Ayet.

**3.2.1.1.(2).(n). و Vav**

*Altı rakamını simgeler:* “Arap alfabesinin 27. Harfi. Osmanlı alfabesinin yirmi dokuzuncu, ebced tertibinin ve Fenike alfabesinin altıncı harfi olup ebced hesabında sayısı değeri 6’dır” (Durmuş, 2012:574).

*Sadakat ve tevazuyu simgeler:* “Vav harfinin gerek şekli gerek sembolik anlamı bakımından Türk hat sanatında da önemli bir yeri vardır. Anne rahmindeki çocuğa ve secde halindeki insana benzemesiyle sadakat ve tevazuu” (Durmuş, 2012:576) simgeler.

*Allah’ın Vahid ismini, “Allah” lafzını simgeler, Allah’ın birlik sıfatını ifade eder:* “İlk harfi olduğu Cenab-ı Hakk’ın vahdâniyet sıfatı ve “Vâhid” ismini” (Durmuş, 2012:576) simgeler.

“Ayrıca karşılıklı iki vav harfinin ebced hesabıyla Allah lafzının karşılığı olan 66’ya tekabül etmesi sebebiyle de ‘müsennâ’ denilen yazı çeşidinde çifte vav çokça kullanılmış, bazı tarihî camilerin duvarları tek veya çifte ‘vav’lı levhalarla tezyin edilmiştir” (Durmuş, 2012:576).

“Vav harfi, Vahidiyet, Vahdaniyeti ihtiva etmesi yönüyle de Allah’ın birliğini ifade etmekte; yani vahidiyeti simgelemektedir” (Özkara, 2012:2583).

*Allah’a olan güveni, ona olan vekâleti simgeler:* “Ayrıca halk arasında ‘işini 66’ya bağlamak’ şeklinde bir deyim vardır. Bu deyim, ‘Allah’a havale etmek’, ‘O’na tevekkül etmek’ ve ‘O’nu vekil tayin etmek’ gibi anlamlarda kullanılmaktadır” (Özkara, 2012:2586).

*İslam’daki imanın altı şartını temsil eder:* “Ayrıca ebced hesabına göre 6 sayısına karşılık olması bakımından imanın altı esasına işaret etmesi sebebiyle hattatlar hem “âmentü” yazılı levhalarda bu harfi öne çıkarmışlar hem de sadece bu harften oluşan levhalar düzenlemişlerdir” (Durmuş, 2012:576).

*Dünyanın açık ve gizli yönlerini simgeler:* Kur’an-ı Kerim’de geçen “kün” (ol) kelimesinin açık şekli, iki harften ibarettir: “Kâf” ve ”Nun”. Aynı şekilde açıkça görünen bu âlemin de (el-‘âlemu’ş-şehâde) zahir ve bâtın olarak iki yönü vardır. Zahir yönü “nun” harfiyle, bâtın yönü ise “kâf” harfiyle simgelenmiştir. Bu nedenle “kâf” harfinin ağızdaki mahreci gayb âlemine bir giriş niteliğini taşır; bu harfin mahreci insanın gayb âlemine girmesini sağlar, çünkü “kâf” harfi, dil ile gırtlak arasından çıkan harflerin sonucusudur. “Nun” harfi ise, dil üzerinden çıkan harflerdendir. Bu “kün” kelimesinin gayb yönü, “kâf ve nun” harflerinin ortasındaki “vav” la simgelenmiştir (Özkara, 2012:2584).

*“Vav”ın yokluğu yalancı evliyalari simbolize eder:* Tasavvuf literatüründe “vav’sız evliyâ” diye bir kavram da vardır ki; “evliyâ” kelimesindeki vav atılınca geriye kalan “Eliya” kelimesi bir Hıristiyan adıdır. Mutasavvıflar, evliyadan olduğunu öne süren, boş iddiada bulunan, ancak evliyanın hareket ve hallerine benzemeyen şekilci hırsızlara “vavsız evliya” derler. (Cebecioğlu 2005, 693)

*Zarafeti ve estetik duyguları temsil eder:*

Gerek mimaride, gerek levhalarda gerekse bazı eşyalar üzerinde sadece vav’ın yazılmış olduğuna sıkça rastlanabilir. Ayrıca hat sanatında, vav harfinin tasarımı odak noktası hâlinde düşünüldüğü, eski ve yeni pek çok örnek vardır. Bunda; sembolik anlamından başka, söz konusu harfin estetik ve anatomik birtakım özelliklerinin etkili olduğu söylenebilir. Çünkü vav; duruşu, ölçüleri, nispetleri, öğeleri, kısımları, hareketleri, yönleri itibarıyla de hat sanatının birçok inceliğini bünyesinde barındıran istisnâ zarafette bir harftir. Kültürel zenginliğin

harfe yüklemiş olduğu temsilî nitelikler ve anlamlar da vav'ın çok tercih edilmesini sağlamıştır. [...] Türk-İslâm düşüncesi, mistisizm, mimarlık, edebiyat, kültür-sanat tarihi, tezyinî sanatlar ve özellikle de hat sanatı açısından oldukça önemli bir harf olması da dikkatlerin vav harfinde daha çok yoğunlaşmasını sağlamıştır (Özkara, 2012:2592).

*Yaşlı insan vücudunu temsil eder:* Kaya (2013:73) da “vav” harfinin “yaşlı insan vücudunu” temsil ettiğini de ifade etmiştir.

### 3.2.1.1.(2).(o). ◦ He

*Göze benzetilir:*

“Harf, şekil yönünden göze benzetilir” (Pala, 2010:156).

Dedim benzer elifle hâ'ya ol çeşm ile ol bînî

İşidip âşık-ı zârın birisi dedi âh ebru (Nev'î)

*“Sevgilinin ağzı, ay, ayın halesi, yara”yı sembolize eder:* “He” harfi, “göz”ü temsil etmesinin dışında “ağız, ay, yara” gibi anlamları da sembolize ettiği belirtilmektedir (Kaya, 2013:73). Ayrıca Demirkazık (2014:99) da “sıfır, ayın halesi, sevgilinin ağzı” gibi anlamları simgelediğinden söz etmiştir.

### 3.2.1.1.(2).(ö). √ Lâm Elif

*Aşığın boyunun eğriliğine kinayedir:* “Âşığın boyunun eğriliğinden kinaye olarak söz konusu edilir.

Yârimin kaddi elif ben bendesinin lâm-elif

Bu mukarrer bir elif bir lam bir lâm-elif (Kelimî)” (Pala, 2010:156).

İsmail Hakkı Bursevi'ye göre Hutut-ı müstakimeyi (düz çizgileri) ihtiva eden diğer harfler gibi lam-elif de “boy”a teşbih edilir. Fakat meyilli olması nedeniyle, daha önce ‘dal’ da mevzubahis edildiği üzere, elif boylu sevgili karşısında hamide olmuş, aşığın boyunu simgeler (Ceylan, 1997:152).

*Zülfikâr anlamını da temsil eder:* Kaya (2013:73) “lamelif” harfinin “eğri boy” anlamının dışında “Zülfikâr” anlamını da temsil ettiğinden söz etmiştir.

### 3.2.1.1.(2).(p). Ɔ Yâ/ Ye

*“Kaş, yay” anlamlarını temsil eder:* Divan edebiyatında harfler ekseninde oluşturulan benzetme ve tasavvurlar içinde “yâ” harfi “kaş, yay” anlamlarını temsil etmektedir (Kaya, 2013:73).

*Allah'ın rahmetine işaret eder:* Yâ harfi, Allah'ın birtakım zorluklarla sınamasının ardından nimetlerini sunarak işleri kolaylaştırmasına (yüsr), mümin kullarına rahmetini saçmasına işaret eder (Kuşeyrî, 1981:418-419).

*Cennet ve cehennemi temsil eder:* Tasavvuf erbabı ya/ye harflerinin cennet ve cehennemin başlangıç ve son itibarıyla bir olduğunu ima ederler (Yontar, 1995:256).

### 3.2.1.1.(2).(r). Arap Harflerindeki Noktalar

*Sevgilinin ağzı, dudağı, “ben”ini simgeler:* Osmanlı şiirinde nokta sevgiliye ait fiziki unsurlardan ağız, dudak ve ben ile ilişkilendirilerek değişik teşbihlere konu edilir (Aslan, 2008: 299).

### 3.2.1.1.(2).(s). Harf Grupları veya Kelime İçinde Harflerin Simgesel Anlamları

“Divan şiirinde harflerin şekli özellikleri dışında kullanımları üzerinde de durmak gerekir” diyen Pala (2010:156), tek başına sembolik anlamları olan harflerin birleşerek bir kelime oluşturması bağlamında ama kelime anlamının dışında kazandığı “gizli, açık” anlamlara işaret etmiştir. Örnek olması bakımından birkaç tanesine yer vermenin konunun anlaşılmasını kolaylaştıracağını düşünüyoruz:

*‘Ayn, şın ve kaf harfleri “aşk”ı temsil eder:* “Zatî'nin aşağıdaki beytinde [...], bulunması gereken kelime, tamamen okuyucudan gizlenmiştir:

Mektebe vardıkta evvel ey elif-kâmet bana

*Ayn u şîn u kâf* ta'lim etmiş üstadım benim

Ayn (a), şın (ş) ve kaf (k) harflerinin delâlet ettiği kelime ‘âşık’tır” (Pala, 2010:159).

*Dal, ra, vav, yâ, şın harfleri “derviş”liği simgeler:* İslâm tasavvufunun, harflere metafizik değerler ve anlamlar yüklemesine, onları ahlâkî bir platform içinde yorumlamasına da zemin hazırlamıştır (Yakıt 1992:33). Meselâ “derviş” kelimesinin beş şeyi terki yani “dal” ile dünyayı, “ra, rı” ile “riyayı”, “vav” ile varlığı “yâ” ile yalanı, “şın” ile “şehveti terk etmeyi simgelemesi gibi (Çelebioğlu 1998: 601).

*“El”in “e” harfi, “dil”in “d” harfi, “bel”in “b” harfi “edeb”i temsil eder:*

Alevîlik-Bektaşîlikte, Hacı Bektaş Veli’ye ait “Eline, diline, beline sahip ol!” sözü, önemli bir düsturdur. Bu düsturda geçen “el”in /e/si (elif), “dil”in /d/si (dal), “bel”in /b/si (be) Arap dili ve yazı sistemine göre sırasıyla bitleştirilirse, “edeb” kelimesini meydana getirir. Dolayısıyla, Hünkâr Hacı Bektaş-ı Velî’ye ait bu sözde “edeb” kavramı/kelimesi şifrelenmiş sayılır ki, doğrudan doğruya Hurufilikteki harf simgeciliği ile ilgilidir (Günşen, 2005:347).

*“Sin-kafli konuşmak” deyimi argo, kaba, küfürlü ifadeleri temsil eder:* Halk yaşantısı içinde zaman zaman “sinli kafli konuşmak”tan söz edilir. Arapçadaki “sin” ile “s” sesi, “kaf” ile de “k” sesi kastedilir ki edep gereği söylenilmesinden çekinilen küfürleri temsil etmesi veya çağrıştırması amacıyla “sinli kafli” denmektedir.

Arap harflerinin ekseriyetinin Divan edebiyatı anlayışı içinde sembolize ettiği anlamlar veya ilişkilendirilen unsurlar genel bir değerlendirmeye özet diyebileceğimiz bir biçimde tablo halinde şöyle belirtilmiştir (Demirkazık, 2014:99-100):

#### *İlişkilendirilen Unsurlar*

Sevgilinin saç (zülfi, kâkül)

Sevgilinin kaş (ebrû, hâcib)

Sevgilinin göz (çeşm, ayn)

Sevgilinin gözü (çeşm) ile üzerindeki ben (hâl)

Sevgilinin kaş (ebrû, hâcib) ile üzerindeki ben (hâl)

Sevgilinin ağzı (dehân, fem)

#### *İlişkilendirilen harf*

veya yazı işareti

Cim, dâl, lâm

Râ, nûn

Sâd, ayn

Ğayın

Ze

Mim, he sıfır

Sevgilinin dişi (dendân)	Sîn
Sevgilinin beni (hâl)	Nokta
Sevgilinin kirpikleri	Sîn
Sevgilinin boyu (kad, kâmet)	Elif
Âşığın boyu (kad, kâmet)	Dâl, lâm
Âşığın bağrındaki çizgi şeklindeki yaralar	Elif
Âşığın bağrındaki yuvarlak yaralar (dâğ)	He, sıfır
Ay (meh)	He, sıfır
Ayın hâlesi	He, sıfır
Samanyolu (Kehkeşan)	Elif
Kayan yıldız (şihâb)	Elif

### 3.2.1.1.(3). Latin Harflerinin Kullanıldığı Dönem

Türklerin Latin alfabesini kabul etmelerinden sonraki dönem içinde harflerle oluşan sembol anlamların neler olduğunu ortaya koymadan önce birtakım tarihi kültürel açıklamaların yapılması önem arz etmektedir. Zira sembol anlamların oluşumu tıpkı deyim ve atasözlerinde olduğu gibi tarihin uzunca devirleri içinden kültür süzülmesiyle, kültürel tecrübeyle gerçekleşir.

Bilindiği gibi “Türk devletleri, İslamiyet öncesinde kendilerine ait bir alfabe sistemi/sistemleri (Göktürk-Orhon ve Uygur) kullanmışlardır. İslamiyet’e geçiş süreciyle birlikte Kur’an diline uyum sağlamak için Arap alfabesini kullanmaya başlamışlar, bununla birlikte Türkçeyi de yoğun olarak kullanmakla birlikte Farsçadan da faydalanmışlardır” (Çelik, 2015:185-186).

Türklerin İslam’ı kabulünden öncesindeki ve sonrasındaki dönemler, oldukça uzundur. Yani Göktürk veya Uygur alfabeleri hatırı sayılır bir zaman diliminde kullanılmıştır ve özellikle de Göktürk alfabesindeki harflerin çoğunun söz konusu dönem içindeki Türk halk kültürünün yaşamını yansıtır ideogramlardan oluştuğunu daha önce söylemiştik.

Diğer taraftan Türklerin tarihi ve kültürü açısından İslam dininin ciddi derecede etkisi olduğu bilinmektedir. Konuyla ilgili olarak Banarlı (1998:92), “Türk yurtlarında İslamiyet’in kabulü M.S. VIII. asırda başladı” dedikten sonra şu tespitleri yapar:

VIII. asır sonunda Fergana, Kaşgar, Aksu çevrelerinde devlet kuran ve zaman zaman Araplarla, Samanilerle mücadeleye giren Karahanlılar, miladi 920 senelerinde, hükümdarları Saltuk Buğra Han’ın İslamiyet’i kabulüyle, kütle halinde Müslüman olarak, hem ilk İslami Türk devletini kurdular hem de Türk kültür, sanat ve edebiyatının eserlerini onlar verdiler (Banarlı, 1998:93).

Türklerin İslam dinine geçmelerine bağlı olarak alfabeleri de değişmiş ve Türkler Arap alfabesini kullanmaya başlamışlardır. Söz konusu bu tarihi süreç içinde “harf”ler bağlamında da sembol anlamlar ortaya çıkmış, bu anlamlar yaygın olarak kullanılmış, birikim katmanları içinde geliştirilmiş ve sonraki dönemlere de aktarılmıştır. Hatta öyle ki “Elif” örneğinde olduğu gibi bazı sembol anlamlar günümüzde de kullanılmaktadır.

Tarihi kayıtlar itibarıyla “Türk Harflerinin Kabul ve Tatbiki Hakkındaki Kanun” III. TBMM’nin ikinci yılı olan 1 Kasım 1928 tarihinde kabul edilmiş ve 3 Kasım 1928

tarihinde Resmi Gazete’de ilân edilerek hukuken de uygulanmaya başlanmıştır (Avcı, 2000: 13-58).

Yeni alfabeyle geçişle birlikte uyum sürecinin ve yaygınlaştırmanın hızlandırılması amacıyla Başbakanlığın 20 Mayıs 1928 tarihli emri gereğince, Haziran ayı ortalarında “Dil Encümeni” kurulmuştur.

Alfabe Komisyonu ya da Dil Encümeni adıyla anılan komisyon, Atatürk’ün özendirmesiyle çalışmalarını hızlandırmıştır. Komisyon, 24 harften oluşan Latin alfabesini olduğu gibi kabul etmemiştir. Türkçenin özelliğine uygun olmayan ve Latin alfabesinde bulunan “Q, X ve W” harflerini almamayı uygun bulan alfabe komisyonu, Latin alfabesinde olmayan “Ç, Ğ, J, Ş” gibi sessizlerle, “I, Ö, Ü” gibi sesli harfleri eklemeyi zorunlu görmüştür. Böylece yeni Türk alfabesi, 8’i sesli, 21’i sessiz olmak üzere 29 harften oluşturulmuştur (Kayıran ve Metintaş, 2009:197).

Bernard Lewis’e göre (1998: 275) 5 Nisan 1928 tarihinde Türkiye Cumhuriyeti’nin “laik bir devlet”e geçmesinden sonra bu devleti Doğuya bağlayan ve Batılı uluslar topluluğundan ayrı tutan güçlü ve evrensel sembol olarak sadece Arap alfabesi kalmıştı. Bu sembol de 3 Kasım 1928 tarihinde çıkarılan 1353 numaralı “Türk Harflerinin Kabul ve Tatbiki Hakkındaki Kanun” ile yerini Latin harflerine bırakmıştır. Bu haliyle harf değişikliği, kültürel alandaki kopuşun, kırılmanın simgesi olmuştur (Toprak, 2003:68).

Türk kültüründeki tarihi geçmişini kısaca anlatmaya çalıştığımız ve halen kullanmakta olduğumuz yeni Türk harfleriyle ilgili olarak şunları söyleyebiliriz:

Görüldüğü üzere yeni Türk alfabesinin kullanılmaya başlanmasının üzerinden 100 yıl bile geçmemiştir ve özellikle Arap alfabesinin kullanım süresinin genişliğiyle kıyaslandığında Latin harflerinin kültürel açıdan sembolleşmesi ve kullanım yaygınlığı kazanması Arap harfleri kadar olmamıştır. Hatta denebilir ki Türk kültür hayatında Latin harflerinin sembol değer kazanması evrensel boyutlu ve bilimsel temelli olanları dışta tutarsak yok denecek kadar azdır.

Arap harflerinde olduğu gibi herhangi bir alfabetik sıralamaya tabi tutmadan Latin harflerinin kullanımıyla oluşturulmuş, daha çok işlevsel yönü öne çıkan simgesel anlamları ve bunların kullanım biçimlerini şöyle sıralamak mümkündür:

### **3.2.1.1.(3).(a). Harflerin Oluşturduğu Simgesel Anlamlar**

*“ABC” Alfabeyle temsil eder:* Latin harfleri dikkate alınarak oluşturulan ve “Türk Harflerinin Kabul ve Tatbiki Hakkındaki Kanun” adlandırılmasında da ifade edilen “Türk harfleri”nin sembol yönüne ilk olarak “ABC” örneği verilebilir ki bu kullanımla Türk alfabesi temsil edilmektedir.

*ABC “Bilinmesi gerekenlerin hepsi” anlamını temsil eder:* “Konuyla ilgili bilinmesi gerekenlerin hepsi” anlamında kimi kitapların adlandırılmasında da “ABC” kullanılmaktadır: Aleviliğin ABC’si (İrat, 2013), Anadolu Arkeolojisinin ABC’si (Sevin, 1991), Bilimsel Gerçeklerle Kilo Vermenin ABC’si: Karatay Diyeti (Karatay, 2011), Türk Sanatının ABC’si (Çoruhlu, 1999).

*“a, b, c, d, e...” uyak şemasını temsil eder:* Türk halk şiiri örnekleri de dâhil olmak üzere şiirlerin uyak düzenlerinin gösteriminde “a, b, c, d, e, ...” harfleri kullanılmaktadır ve bunlar da simgesel bir anlam taşımaktadır.

“a, b, c, d, e...” *madde sırasını temsil eder*: Sıralamalar sayılarla yapıldığı gibi zaman zaman “birinci, ikinci, üçüncü...” gibi anlamları simgelemek üzere “a. b. c...” gibi temsili sıralama ifadeleri de kullanılmaktadır.

*Sözlüklerde sözlük maddesi olan her harf, o gruptaki tüm kelimeleri temsil eder*: Sözlüklerde “a” harfinden başlanarak “z” harfine kadar ilgili olan kelimeler sıralanır. Eğer bir kelime araştırılıyorsa hemen ilgili harfin bulunduğu bölüme bakılır. Bu durumda her harf, bir gruptanın adı olarak o kelimelerin hepsini birden simgelemektedir.

*ABC... Sınavlarda alınan puanları temsil eder*: Kimi eğitim kurumlarında yapılan sınav sonuçları “A, B, C, D...” sembolleri ile ifade edilmektedir. Örnek olarak Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesindeki Bağlı Değerlendirme Yönergesi’ne göre puanlama aşağıdaki harf sembollerine göre yapılmaktadır (Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Ön Lisans ve Lisans Eğitim-Öğretim Yönetmeliği, 2017:5).

Harfli Notu	Başarı Notu	Değerlendirme	Puan
AA	4,00	Mükemmel	90-100
BA	3,50	Pekiyi	85-90
BB	3,00	İyi	75-84
CB	2,50	Orta	65-74
CC	2,00	Yeterli	55-64
DC	1,50	Şartlı Başarılı	45-54
DD	1,00	Şartlı Başarılı	35-44
FD	0,50	Zayıf	25-34
FF	0,00	Çok Zayıf	0-24
YE	-	Yeterli	-
YS	-	Yetersiz	-
DS	-	Devamsız	-
MF	-	Muaf	-

*ABC... Eğitim kurumlarında şubeleri temsil eder*: Bu anlamda eğitim kurumlarındaki sınıfların oluşturulmasında “şube” adlandırılması harflerle yapılmaktadır. “12-A, 12-B, 12-C...” gibi.

*“A, A+...” harfi enerji verimliliğini simgeler*: Son zamanlarda teknolojik ürünlerin gelişmesi, enerji kaynaklarının ekonomik bir planlamayla kullanılmasına yönelik hedefler “enerji tasarruflu” araçların üretimini gündeme getirmiştir. Mesela elektriği az tüketen elektronik araçlarda, aracın tasarruflu oluşunu ifade etmek için “A, A+, A++” gibi semboller kullanılmaktadır.

*A, B, C, ... Uygulamaya dönük planlamaların öncelik durumlarını temsil eder*: Bir sorunun, sıkıntının çözümünde yapılması öngörülen eylem tasarıları öncelik durumlarına göre “A planı, B planı” gibi adlandırmalarla ifade edilmektedir.

*Trafikte araç kullanıcısının ehliyet sınıfını (aracı) simgeler*: Trafikte araç kullanmanın yasal izni, ehliyet sahibi olmaya bağlıdır ve ehliyette belirtilen harf sınıfına göre araçlar kullanılabilir. Buna göre kullanılan söz konusu harfler ve bu harflerin sembolize ettiği araçlar şöyle sıralanabilir:

Harf olarak sınıfı	Simgelediği Araç
M	Motorlu Bisiklet
A1	125 cc'ye kadar motosiklet

A2	35 kw.tı geçmeyen Motosiklet
A	35 kw.tı geçen Motosiklet
B1	4 tekerli Motosiklet
B	Otomobil ve Kamyonet
BE	Römorklu Otomobil ve Kamyonet
C1	7500 kg'a kadar Kamyon ve Çekici
C1E	12000 kg'a kadar Kamyon ve Çekici
C	Kamyon ve Çekici
CE	Römorklu Kamyon ve Çekici
D1	Minibüs
D1E	Römorklu Minibüs
D	Minibüs ve Otobüs
DE	Römorklu Minibüs ve Otobüs
F	İş Makinesi (15.05.2017, tugem.com.tr).

“A’dan Z’ye” “her şey” anlamını ifade eder: “A’dan Z’ye kadar” (Aksoy, 1988:530) deyiminin de “baştan aşağı” anlamını temsil ettiği bilinmektedir.

“x, y, z” matematik işlemlerinde cevabı aranan sayıları temsil eder: Özellikle matematik derslerinde “bilinmeyen”i ifade etmede kullanılan “x, y, z” ifadeleri de harflerle oluşturulmuştur. Bunların her birinin her soru içinde farklı olmak üzere karşıladığı bir sayı değeri vardır ve dolayısıyla bu harfler de simge özelliği gösterir.

Diğer taraftan geometriye dayalı problem çözümlerinde “A, B, C, D...” sembolleri de kullanılmaktadır. Bu örneklere “pi sayısı” anlamında “ $\pi$ ” sembolü de eklenebilir.

*I, V, X, L, C, D, M*” Roma rakamı olarak bilinen ama alfabede de kullanımı olan bu harfler sayıları temsil eder: Roma rakamlarının her ne kadar tarihsel bir boyutu varsa da günümüzde hala kullanılıyor olmuş olması ve çoğunun aynı zamanda günümüz alfabesindeki (Latin alfabesindeki) bazı harflerin simgesinden yararlanmış olması dikkat çekicidir.

Buna göre harf simgelerinin rakamsal değerleriyle ilgili olarak aşağıdaki örnekler verilebilir:

I	:	1	XIII	:	13
II	:	2	XX	:	20
III	:	3	L	:	50
IV	:	4	C	:	100
V	:	5	CD	:	400
VI	:	6	D	:	500
VII	:	7	DC	:	600
VIII	:	8	CM	:	900
IX	:	9	M	:	1000
X	:	10	MC	:	1100
XI	:	11	MD	:	1500
XII	:	12	MM	:	2000



### 3.2.1.1.(3).(b). Kelimelerin Kısaltılmasıyla Ortaya Çıkmış Olan Harflerin Simgesel Anlamları

“Kısaltma; bir kelimenin, terimin veya özel adın, içerdiği harflerden biri veya birkaçı ile daha kısa olarak ifade edilmesi ve simgeleştirilmesidir” (Yazım Kılavuzu, 2009:59).

*Kısaltmalar, kısaltması yapılan “kurumu, yeri, yönü, eseri, kavramı, ifadeyi, ölçüyü” temsil eder:*

TBMM: Türkiye Büyük Millet Meclisi

TDK: Türk Dil Kurumu.

KB: Kutadgu Bilig

TD: Türk Dili

TDED: Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi

B: Batı

D: Doğu

İLESAM: İlim ve Edebiyat Eseri Sahipleri Meslek Birliği

TÖMER: Türkçe Öğretim Merkezi (Yazım Kılavuzu, 2009:50).

kg: kilo gram

*Kamusal veya sosyal hayatı yönlendiren tabelalardaki kısaltma şeklindeki harfler ilgili yeri simgeler:* Diğer taraftan gündelik hayat içinde sıkça karşılaşılan ve muhatapları tarafından çok rahatlıkla anlamı bilinen kamuya açık alanlarda tabela şeklinde gösterilen “WC” tuvaleti, “H” hastaneyi, “P” park alanını, “E” eczaneyi, “D” yolcu indirme bindirme durağını temsil eder. Bu örneklerde de kısaltma yoluyla “obje”nin simgelenmesi söz konusudur ki bu örnekler minibüs hatlarında ticari olarak çalışan “dolmuş” tarzı araçların plakalarında bulunan “M” harfini veya apartman katlarında zemini işaret etmek üzere kullanılan “Z” harfini de eklemek mümkündür.

3. *Periyodik tabloda yine kısaltma şeklinde kullanılan harfler kimyasal elementleri sembolize eder:* Bilimsel temelli olarak harflerin sembol anlam taşımasının en belirgin ve yaygın örneği “elementler” olsa gerektir ve bu elementler anlatılırken çoğu zaman da “Elementler ve Sembolleri” ifadesi kullanılmaktadır. Buna göre örnek olması açısından “H” hidrojeni, “He” helyumu, “B” boru, “C” karbonu, “O” oksijeni, “Na” sodyumu, “Al” alüminyumunu, “S” kükürdü, “Cl” kloru, “Ca” kalsiyumu, “Fe” demiri, “Cu” bakırı, “Ag” gümüşü, “Au” altını, “Pb” kurşunu sembolize etmektedir. (Ek 27)

4. *Kısaltma şeklinde ortaya çıkmış kimi harfler kalite standardını simgeler:*

**CE:** Avrupa Birliği, üye ülkeler itibarıyla teknik standartlar sağlamak amacıyla çeşitli sistemler geliştirmiştir. Bu sistemlerin en önemli amacı, aynı teknik standartlarda üretim yapılmasını sağlamaktır.

1995 yılı başından itibaren çoğunluğu zorunlu olmamakla beraber, AB’ye ithal edilecek ürünlerde AB normlarına uygunluk ifadesi olan CE işareti aranmaya başlanmıştır. Bu işaret, ürünün direktiflerce belirlenen şartlara uygun olarak üretildiğini ve pazara sürüldüğünü belirtir.

Ülkemizde de üretilen ve ihraç edilen ürünler için CE Belgesi zorunluluğu bulunmaktadır (15.05.2017, www.belgelendirme.com.tr).

“CE” sembolünü (logosunu) taşıyan bir ürün “insan emniyetini, insan sağlığını, can ve mal emniyetini, çevre korumasını, enerji tasarrufunu taahhüt eder (öngörür) (15.05.2017, www.belgelendirme.com.tr).

**ISO:** 1947 yılında kurulan ve yaptığı standardizasyon çalışmaları sonucu sanayiye, ticarete ve tüketicilere katkılar sağlayan ISO (International Organization for Standardization) Uluslararası Standard Organizasyonudur. TSE, ISO'nun üyesi ve Türkiye'deki tek temsilcisidir (15.05.2017, nenedir.com.tr).

**EN:** European Norm, Avrupa Standartlarının kısaltmasıdır. EN Avrupa Birliği'nde Standartlar arasında harmonizasyonu sağlamak için oluşturulmuştur (15.05.2017, nenedir.com.tr).

**TSE:** Türk Standartları Enstitüsü; her türlü madde ve mamuller ile usul ve hizmet standartlarını yapmak amacıyla 18.11.1960 tarih ve 132 sayılı kanunla kurulmuştur. Enstitünün ilgili olduğu bakanlık Bilim, Sanayi ve Teknoloji Bakanlığıdır. Enstitü, tüzel kişiliği haiz, özel hukuk hükümlerine göre yönetilen bir kamu kurumu olup, kısa adı ve markası TSE'dir (15.05.2017, www.tse.org.tr).

*“N ve K” harfleri basın haberciliğinin sorularını sembolize eder (5 N, 1 K kuralı):* “İletişim” ve “haberleşme” konularının anlatımında sık sık hatırlatılan bir kural vardır: 5N, 1K. Bu kullanımda “n” ve “k” harfleri sembolik bir değere sahiptir.

Konuyla ilgili olarak “Haber katıksız gerçekleri iletir. [...] 5N 1K kuralına uymalıdır” diyen Schlapp (2013:21), Bu soruları şöyle sıralar: Ne, nerede, ne zaman, nasıl, neden, nereden ve kim.

*Elektronik ortamlarda (akıllı telefonlarda) mesaj yazımlarında kullanılan ve yine kısaltma şeklinde ortaya çıkan harfler selamlaşma, iyi niyeti, temenniye ifade eder:* İnternet veya mobil iletişim ağları üzerinden (cep telefonu, bilgisayar) yapılan görüşmelerde yine kısaltma mantığı içinde harflerin sembolik imkânlarından yararlanılmaktadır.

Mesela, “ne haber” anlamında “nbr” (Onursal, 2006:57), “selam” anlamında “slm”, “merhaba” anlamında “mrb”, “Allah’a emanet ol” anlamında “Aeo”, “selamün aleyküm” anlamında “sa”, “tamam” anlamında “tmm”, “kendine iyi bak” anlamında “kib” kullanılmaktadır. Bu durumu örnekleme adına ergenlik dönemi problemlerini konu alan Ayşe Onursal’ın “nbr gnçlk” adlı eseri dikkat çekicidir.

Ancak bu kullanımların sağlıklı iletişim ve dilin kuralları açısından pozisyonu konunun uzmanları tarafından ele alınarak teşhis konması ve sağlıklı bir noktaya getirilmesi gereken önemli bir problem olduğu düşüncesindeyiz.

### 3.2.1.1.(3).(c). Şifre/Gizlilik Oluşturan Harflerin Sembolik Anlamları

Şifreleme, gizleme şeklinde ortaya çıkan harfler veya sözler toplumsal boyutu olmayan kişiler veya birimler arasında “güven” duygusunu tesis etmek amacıyla oluşturulmuş simgesel anlamlardır.

*Akrostişli şiirlerde kullanılan harfler gizlenen anlamı simgeler:* “Her dizenin ilk harfi yukarıdan aşağıya doğru okunduğunda ortaya bir söz çıkacak bir biçimde düzenlenmiş manzume, muvaşşah, tevşih” (Türkçe Sözlük, 2011: 73) olarak açıklanan akrostişte de şifreleme türü bir simgeleme söz konusudur.

*Konuşmalar yoluyla yapılan kodlamalarda veya kurumsal sınavlarda cevap kâğıdında karalama yoluyla yapılan kodlamalarda doğrulanması istenen anlamlar simgelenir:* Gündelik hayatta karşılaşılsa bile daha resmiyet arz eden işlemler sırasında diyalog kurarken bazen sağlıklı bir iletişim kurulamamaktadır. Bu durumda başka ihtimallere geçit vermemek, yanlış veya eksik bir işlem yapmamak amacıyla yazılması istenen harflerin her biri başka bir kelimeyle -çoğunlukla şehir isimleri kullanılarak-

kodlanır. Bu kodlama sırasında kullanılan sözcüklerin ilk harfleri de simgesel bir işlev görmektedir.

Diğer taraftan kurumsal çapta uygulanan sınavlarda doğruluğu ve güvenilirliği teyit amacıyla sınava giren adaylardan kendisine verilen cevap kâğıdına kodlama yapması istenir. Bu da belli ölçeklerde simgesel anlam içeriğine sahiptir.

*Güvenliği ilgilendiren durumlarda kullanılan parolalarda da simgesel anlamlar söz konusudur:* “Askerlerin birbirlerini tanımalarını sağlayan ve kendi aralarında önceden kararlaştırdıkları kelime veya söz; varılmak istenen amacı özetleyen söz; gizlilik ortamında insanların birbirini tanımalarını ve anlaşmalarını sağlayan işaret” (Türkçe Sözlük, 2011:1892) olarak tanımlanan parolalarda da “harflerin, kelimelerin” oluşturduğu bir simgesellik söz konusudur.

### 3.2.1.1.(3).(d). Latin Harflerinde Kullanılan Noktalar, Noktalama İşaretleri

Divan şiirinde kullanılan ve Arap harfleriyle yazılan kelimelerde geçen noktalı harflerdeki noktaların bir güzellik unsuru olarak sevgilinin “ağzı, dudağı, beni” olarak sembolize edildiğini söylemiştik.

Ne var ki bu durum günümüz yeni Türk alfabesindeki harflerde kullanılan noktalar için geçerli değildir.

Fakat dikkat çekici bir tespit olarak noktaların ince seslerin (i, ö, ü) temsil edilmesinde kullanıldığı görülmektedir.

*Noktalama ve Matematik İşaretlerinin Simgesel Anlamları:* Tanzimat dönemi edebiyatçılarından olan Şinasi'nin yazılarında gördüğümüz, yeni Türk harflerinin kullanımıyla birlikte daha da işlerlik kazanan ve günümüzde cümle temelli anlatımlarda vazgeçilmez bir ihtiyaç olan noktalama işaretleri de harfler kategorisi içinde ele alınması ve üzerinde durulması gereken önemli bir konudur. Bu yönüyle noktalama işaretleri de birer sembolik anlam özelliği taşırlar ve kullandıkları yer itibarıyla de cümleye yeni anlamlar katarlar.

Bu bakımdan noktalama işaretlerinin de karşıladıkları simgesel anlamlar vardır.

En basit örneği olarak nokta (.) dil anlatım kapsamında, cümle olarak anlamın tamamlandığını simgeler. Diğer taraftan matematikte çarpma işlemini ifade eder.

İki nokta işareti (: ) dil anlatım kapsamında, bir açıklama, konuşma, örnekleme yapılacağını ifade ederken matematikte bölme işlemini simgeler.

Artı (+), eksi (-) işaretleri de matematik işlemlerinin kullanımının dışında gündelik hayatın listelenen iş takiplerinde veya kontrol işlemlerinde “yapıldı, yapılmadı”, “doğru, yanlış”, “tamam, eksik veya yok” gibi anlamları sembolize etmek üzere kullanıldığı da bilinmektedir.

Bu örnekleri daha da artırmak mümkündür.

### 3.2.1.2. Rakamlar – Sayılar

Tanım olarak “rakam” “sayıları göstermek için kullanılan işaretlerden her biri: 0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, I, II, III ... Bu işaretlerle yazılmış sayı. Nicelik, miktar” (Türkçe Sözlük, 2011:1962) olarak tanımlanmıştır.

Rakam kavramıyla ilişkili olarak “sayı” “sayma, ölçme, tartma vb. işlerin sonunda bulunan birimlerin kaç olduğunu bildiren söz, adet” (Türkçe Sözlük, 2011:2048); “numara” da “bir şeyin bir dizi içindeki yerini gösteren sayı, rakam. Ölçü. Benzer şeyleri ayırt etmek için her birinin üzerine işaret olarak yazılan sayı. Öğrenciye

verilen not. Okullarda öğrencileri birbirinden ayırt etmek için her birine verilen sayı” (Türkçe Sözlük, 2011:1781) olarak tanımlanmıştır ki “bir numaralama sisteminde sayıları yazmaya yarayan semboller olan rakamlar, sözün azaltılmasını ve olayların gizli manalarını temsil edebilirler” (Gardin ve Olorenshaw, 2014:506).

Başka bir bakış açısıyla “Rakam: Sayıları gösteren imdir, nicelik ifade eder. İşaretlerle yazılmış sayılara rakam denir. Yazıyla sayı adları, işaretle rakamlar ifade edilir. Bir şeyin bir dizi içindeki yerini gösteren sayı veya rakama da numara (Fir. numéro) denir” (Hazar ve Şengönül, 2012:9).

Bu noktada belirtmek gerekir ki rakam denildiğinde 0’dan 9’a kadar olan işaretleri; sayı denildiğinde ise 0’dan sonsuza kadar uzanan bir dizini dikkate almak gerekir.

İster “sayı” ister “rakam” isterse “numara” veya benzer bir ifade olsun, bütün bunları “rakam-sayı” başlığı altında değerlendirmek daha doğru olacaktır ve bu sayıların yabancı kültürlerde olduğu kadar Türk halk kültürü sahasında da sembol değerleri vardır.

Erşahin (2011:9), “İnsanlar ilk çağlardan beri sembollerini ve bunların dilini kullanageldi. [...] Bu dilin önemli bir kısmını da sayılar oluşturdu. Yani sayılar asıl işlevleri dışında zamanla sembolik anlamlar da kazandı” diyerek sayıların gizemli dünyasına ışık tutmuş bir yerde sayıların da sembol yönüne işaret etmiştir.

“Temeli bilinmeyen zamanlarda atılmış dini inançlar, tecrübeler, esinlenmeler sayılar etrafında gelişen nitel denilebilecek değerlerin kaynağı olarak gösterilebilir” (Bozkurt ve Bozkurt, 2012:717). Dolayısıyla “sayıların salt matematiksel şeyler olarak görülmesi yanlış olur [...]. Çünkü sayılar çeşitli anlamlar taşımaktadırlar. Herhangi bir sayı, bir kültürden bir kültüre değişen anlamlar taşıyabileceği gibi, aynı anlamları da taşıyabilir” (Gökbulut, 2006:902).

Görülmektedir ki sayma veya diğer bir ifadeyle sayı yaşamı anlamlandırmada, yorumlamada ve geleceğe dair tasarımlarda bulunma konusunda oldukça önemlidir. Bu önemin bir devamı olarak “zaman ve mekân mücerret büyüklükte sayı ile ifade edilir ve sayı her ikisinin kutsallığında pay sahibidir. [...] Sayı bağlı bulunduğu nesneye tabiatüstü bir güç verir” (Sarıkçıoğlu, 2002:83).

Bütün bu değerlendirmelerde insanın hayatı tanıma ve geleceği öğrenebilme yolundaki merakın sonucu olan bir gayret vardır ve insanoğlu en eski devirlerden bu yana kendisinin en uzağından başlayarak varlığı anlamaya çalışmıştır.

Bu anlama gayretinin bir örneği olarak sayılar da kullanılmıştır:

Bütün güneydoğu Sibirya’da en genel gök tasarımı göğün 7 kat olduğunu söyler. Bunun yanında Orta ve İç Asya’da 9 gök küre, 16, 17 ve 33 gök katı düşünceleri de yaygın olarak karşımıza çıkar. Bazen bu durum biraz karışık bir hal alır; örneğin Altaylılar hem yedi gökten hem de 12, 16 ya da 17 gökten bahsederler. Bunun dışında çeşitli devirlerdeki metinlerde 8 cennet, 12, 30, 33 gök katı, 99 ya da gök, 18000 âlem gibi sayılarla göklerin ya da gök katlarının ya da farklı dünyaların nitelendirildikleri görülür (Çoruhlu, 2000:195).

“*Türk kültürünün dışında rakamlar-sayılar*”la ilgili olarak aşağıdaki hususların bilinmesinde fayda vardır:

Tarihi geçmişi yönüyle “sayılar, insan zihninin ürettiği, ilk insandan günümüze gelen ve yaptığı bu yolculuk süresince birtakım evrimlere uğrayan, oldukça basit görülen anlamlarının ardında oldukça derin bir dünyanın olduğu, nesilden nesile aktarılan bir sistemler bütünüdür (Özarlan, Salkynbaev ve Dossymbekova, 2014:164)

ve “her uygarlık sayıları gösteren kendi işaretlerine sahiptir” (Ferah, 2012:12). Sümerler çeşitli şekillerdeki kertikleri (Ifrah, 1996:1-33), İnkalar renkli düğümleri (Schimmel, 1954:15), Çinliler çeşitli çizgileri olan imleri ve abaküsü (Ifrah, 1996:1-71), Firavun uygarlığı resimleri, Girit ve Hitit krallıkları hiyeroglif sayısal gösterimini, Fenikeliler ve Romalılar ilkel sayı formlarını kullanmaktaydılar (Ifrah, 1996:1-167).

“Kökü antik Yunan’a veya İbranilere dayandırılan alfabetik sayılama yönteminin kullanımı Arapçada da devam etmiştir. Arapçada aynı zamanda rakamları da gösteren harflerin Eski Sami dilleri esasınca dizilmesini izleyen Arap alfabesine ebced<sup>16</sup> denilir” (Schimmel, 1954:15).

Sayıların tarihi köklerini araştırma noktasında birtakım tespitler yapılmıştır. Onlardan biri olarak “1937 yılında Çekoslovakya’da yapılan kazıda bulunan bir kurt bacak kemiğinde iki sütun üzerinde 57 çizgi görüldü. Bu buluşla 20.000 yıl önce sayıların bilinip kullanıldığı açıklığa kavuştu. Ekonomik ihtiyaçlar karşısında sayılarla ilgilenildiği genel olarak kabullenilmektedir” (Atabek, 1987:11).

Hangi ihtiyaçla ortaya çıkarsa çıksın hangi yöntemle kullanılırsa kullanılsın sayılar tarihi sürecin belli bir yerinde “gizem” kazanmaya başlamıştır. Sayılardaki bu gizemi aramanın tarihi çok eski dönemlere kadar gider. Konuyla ilgilenen insanlar için bu gizemi arayıp bulma, aslında gelecekte yaşanacakları az çok öğrenebilme ve bu bilgiye bağlı olarak kişinin kendini yaşanacaklara hazır tutma gayretinin bir sonucudur. İnsanın kendini geleceğe hazırlamasının altındaki sebepleri Wilkinson (2014:294), şöyle açıklamıştır:

Eski kültürler şansa inanmadığından nesnelere ya da olayların belirli bir sayıda olmaları büyük önem taşırdı. Böylece sayma yöntemi olarak ortaya çıkan sayılar güçlü bir sembolizm edindi. Niceliklerin ifade edilmesinin yanı sıra kendilerine özgü nitelikler kazandı, hatta kozmik güçlerle donandılar. Bu güçlerin incelenmesine Plato’nun “bilginin en üst düzeyi” dediği nümeroloji adı verilir.

Ortaçağ’da sayılardaki mistiğin büyük önem kazandığından, bunda Kabalanın<sup>17</sup> büyük hissesi olduğundan ve başlangıçta bu semavi ihtişama nüfus etme olarak görülse bile sonradan tasavvufi mistik sınırlar bilgisi bulunduğundan söz eden Sarıkçıoğlu (2002:83) Bu anlayışın “en önemli eseri 13. yy.’dan kalma Kabalistlerin kanunu sayabileceğimiz Zohar (Pırlıltı, Nur)’dır. Zohar, daha sonraki devirlerle büyü keramet vs. gibi sırlı bilgilere (Okültizme) kaynak teşkil etmiştir. Sayıların düzene soktukları nesnelere özelliklerini etkilediğine Tanrı ile yaratılmış dünya arasında olduğuna inanılmıştır.”

Diğer taraftan “İslam düşüncesi, tarihi seyri içinde kendine has bir gelişim izleyerek, rakamlar ve harfler metafiziğini bilinenlerin ötesinde çok daha değişik bir üslupla açıklar” (Erşahin, 2011:13-14). İslam medeniyeti dairesi içinde “sayı gizemciliği” konusunda “Muhyiddin İbnü’l-Arabî” ve onun dışında, “İhvan-ı Safa” (Has

<sup>16</sup> **Ebcet:** Arap alfabesinin her harfi bir rakamı karşılayan ve anlamsız sekiz kelimedenden oluşan değişik bir düzeni (Türkçe Sözlük, 2011:751).

**Ebcet hesabı:** Ebcet düzeninden yararlanarak bir kelimeyi rakama çevirme. Kelimelerle ve genellikle eski şairlerin yaptığı gibi dizelerle önemli bir olayın tarihini gösterme yöntemi (Türkçe Sözlük, 2011:751).

<sup>17</sup> **Kabala:** Doğaüstü varlıklarla ilişki kurma sanatı. Yahudilerde, yazılı olarak konulmuş olan Tanrı kanunlarının yanında, ağızdan ağza geçen din buyruklarının, İbrani felsefesinin ve efsane yazılarının tamamı. Bu öğretinin yandaşlarının tamamı (Türkçe Sözlük, 2011:1249).

kardeşler) diye adlandırılan bir grup daha vardır ki bunlar “ilm-i Huruf”<sup>18</sup> diye adlandırılan bir gizemci anlayışın genişlik kazanmasında pay sahibi olmuşlardır.

“İhvan-ı Safa (Has kardeşler), onuncu yüzyılda Basra’da ortaya çıkan bir felsefe akımının mensubu olan topluluğun adıdır. İslam tarihinde birçok filozofun ortaya çıktığı ve aklî düşüncenin zirvesi kabul edilen onuncu yüzyılda yaşamışlardır” (Erşahin, 2011:19-20).

“İhvan’ın kullandığı çeşitli sembolizm türleri arasında [...] sayılar önemli yer tutar” (Erşahin, 2011:20). Bu anlayışın bir devamı olarak İhvan-ı Safacılar “cifir”<sup>19</sup> kitaplarının okunmasını önemserler.

Konunun tarihi ve kültürel bağlamının dışında günümüzün teknolojik, ekonomik ve ticarî gelişmişliğiyle ortaya çıkan ve rakam sembollerini de ilgilendiren bir boyutu da vardır ki bunun görünürdeki en önemli örneklerini barkodlar oluşturur. Konuyla ilgili daha önce bilgi verildiği için bu bölümde ayrıca durulmayacaktır.

Sayıların tarih içindeki yerine ait verdiğimiz bu bilgiler doğrultusunda günümüzde hala konuyla ilgilenenler vardır ve sayılar “gizem”ini kaybetmemiştir.

“*Türk halk kültüründe rakamlar-sayılar*”la ilgili olarak da genel anlamda şunlar söylenebilir:

“Her toplum, kültürel tarihi içinde çeşitli nesnelere, kelimelere ya da kavramlara değerler yükleyerek onlara simgesel özellikler kazandırır” (Güvenç, 2009:85-86). Sayıların kazandığı bu anlam, kültürün önemli bir ayağı olan ve canlı bir parçasını oluşturan halk kültürüne de yansyarak “toplumun mitolojik dönemlerden günümüze kadar geçen süre içinde geçirdiği değişimlere tanıklık yapar” (Bozkurt ve Bozkurt, 2012:718). Bu yönüyle “nicelik yönünden, zaman ve mekân üzerinde konumlandırılan sayılar sistemi, günlük hayatta matematiksel kullanımlarının dışına çıkarak kazandıkları değerlerle yeni bir kimliğe bürünür” (Bozkurt ve Bozkurt, 2012:717). Bu kimlik aynı zamanda o toplumun sayı sembolizminden hareketle tanımlanmasına zemin oluşturur.

Söz konusu kimliğin oluşmasında kültürel etkileşim ve tarihsel süreç önemlidir. Kültürel etkileşimin bir sonucu olarak sayılar, farklı toplumlarda farklı algılarla anlam kazanmıştır. Hatta sayıların olumlu ve olumsuz gruplaması bile yapılmıştır. Bir örnek oluşturması bakımından “Mezopotamya, Babil ve Asur kültürlerinde rakamların psikolojik bir etki meydana getirdiğine inanılırdı. 3, 4, 5, 7, 15 sayıları uğurlu, 1, 2, 6, 10, 11,12, 13 sayıları da uğursuz kabul edilirdi” (Örnek, 2017:75). Bu anlayışların, değişik dalga boylarındaki yansımalarını Türk kültüründe de görmek mümkündür.

Tarihsel açıdan da konuyla ilgili yapılmış çalışmalara bakıldığında görülmektedir ki eski Türk inancı olan Şamanizm’den başlayarak Türklerin İslamiyet’i kabul ettikleri dönemlerde ve sonraki tarihlerde Türk kültürü ve inancında sayıların

<sup>18</sup> **Hurûf**: Harflerle rakamlarda tabiat ve hadiseleri etkileme gücünün bulunduğu veya bunların gaybdan haber vermede yararlı olduğu iddiasına dayanan sözde bir ilim (Bozhüyük, 1998:397).

**Hurufilik**: Kur'an'ın harflerinden birtakım anlam ve yargılar çıkaran bir mezhep (Türkçe Sözlük, 2011:1116). Hurûfiliğin temeli eski çağlardan gelen ve harflerle sayıların kutsallığını kabul edip bunlara çeşitli sembolik anlamlar yükleyen anlayışa dayanır. Çok eskiden beri tabiatta varlığı kabul edilen gizli güçler şekil ve harflerle ifade edilmeye çalışılmış, sonuçta tabiat bilimlerinden önce efsun, tılsım, sihir gibi tekniklerle “hurûf” ilmi adı altında sözde ilimler ortaya çıkmıştır. Hurûfiliğin ne zaman ve nasıl doğduğu kesin olarak bilinmemekle birlikte gerçek anlamıyla milattan önce IV ve III. yüzyıllardan itibaren Ortadoğu’daki Helenistik- gnostik karakterli dinlerde ortaya çıktığı görülmektedir (Aksu, 1998:408).

<sup>19</sup> **Cifir / Cefr**: Gelecekte vuku bulacak olayları değişik metotlarla öğrettiğine inanılan ilmin adı (Yurdagür, 1993:215).

önemli bir yeri vardır. Bu önemin oluşmasında Türk kültür hayatının köklerine bakmak faydalı olacaktır:

Harflere ve sayılara türlü anlamlar yüklenmesi, yüklenen anlamların yorumlanması sonucu doğan çeşitli simgeci ve gizemci akımların/felsefelerin kaynağı mitolojik döneme uzanır. Mitolojik dönemdeki insanlar her şeyin ruhlarla, tanrılarla, cinlerle ilişkili olduğunu düşünürler, sayıların da gizemine inanırlardı. Sayıların gizemini bildiğine inanılan kişilerin bilgilerini “uygun ruhların yardımını sağlamak, büyücülük yapmak” veya “belirli formülleri saptanmış sayıda yineleyerek dualarını daha etkili kılmak için” kullandıkları bilinmektedir (Ferah, 2012:66).

“Mitolojik dönemden günümüze kadar halk inanışlarında da kimi sayılara özel anlamlar yüklendiği anlaşılmaktadır. Halk inanışlarında “üç”, “dört”, “beş”, “yedi”, “dokuz” ve “kırk” gibi bazı sayılara özel anlamlar yüklendiği ve bu sayıların kutlu sayıldıkları görülmektedir” (Durbilmez, 2008: 212).

Türk halk kültürü içinde gök ve yer yedi kat olarak düşünülür. Cennet dokuzdur. Temizlik işlemlerinde üç kez tekrarlama şart koşulur. Erkeğin karısını boşadığını kesinlikle belirtmek istediği zaman kullandığı ‘üçten yediye şart olsun’ deyiminde de tek sayıların özel önemi anlaşılır (Boratav, 1973:92).

Sözü edilen üç, dört, beş, yedi, dokuz, kırk sayılarına ilave olarak Uraz (1994:256), Orta Asya Türk mitolojisi ve inanışlarında; 8, 90, 99, 900, 9000 sayılarının ayrı bir anlamı ve özelliği olduğundan söz eder.

Mitolojik dönemin sonraki aşaması da diyebileceğimiz destanlar döneminde de bu durum değişmemiştir. “Türk destanlarında sayılar, önemli motifler arasındadır. Türk destanlarında konu edilmiş olan sayı motiflerinin temelinde ‘din’ ve ‘dinî anlayış’ gelmektedir. Bu anlayış, Türk kültürünün ana unsuru ve günlük hayatın da uygulayıcısı olmuştur” (Küçük, 2013:95) ve “halk arasında [...] sayılara özel anlamlar yüklendiği ve bu sayıların kutlu sayıldıkları halk ürünleri olan masal, hikâye, deyim, atasözü, efsane ve batıl inançlarda açıkça görülmektedir” (Bozkurt ve Bozkurt, 2012:718).

Türk kültür hayatı içinde tarihin belli bir döneminden başlayarak günümüzde de varlığını sürdüren “tasavvufî” anlayışların varlığı bilinmektedir. Bunlardan biri de “Alevî-Bektaşî” anlayışıdır.

Alevî-Bektaşî kültüründeki “sayıların gizi” ve “kutsal sayılar”a ilişkin olarak aşağıdaki dizeler dikkate değerdir:

*Üçler dü âlemde birliğe yetti  
Beşler de anların dâmenin tuttu  
Birlik lokmasını Yediler yuttu  
Dâmeni pâk olan Pirlere de birdir  
On dört Masum-ı Pâk, On İki İmam  
On yedi Kemberbest cümlesi tamam  
(İlhamî) (Gülçiçek, 2004: 789)*

*Hak Muhammed Ali kurdu bu yolu  
Dört kapı, kırk makam, on iki erkân  
Ziya verir âleme balkıyan nuru  
Dört kapı, kırk makam, on iki erkân  
(Kul Budala) (Gülçiçek, 2004: 790)*

Alevî-Bektaşî ozanlarına ait yukarıdaki şiirlerde, bu kültürde özel anlamları olan sayılara yer verildiği görülmektedir. Bu sayılar, dışarıdan bakanların dikkatini çektiği gibi, ne anlama geldiği, neyi, neleri sembolize ettiği de merak konusu olur.

Alevî-Bektaşî ibadet veya cemlerinde “Bism-i Şah, Allah Allah...” diye başlanarak okunan gülbank/gülbenklerde<sup>20</sup> “... Üçlerin, Beşlerin, Yedilerin, On İki İmamların, On Dört Masum-ı Pâkların, On Yedi Kemberbestlerin, Kırkların, cümle erenlerin, evliyaların hüsn ü himmetleri ve keremleri üzerimizde hazır ve nazır ola!...” denilerek, birtakım sayılarla sembolize edilen ululardan bahsedilir.

Öyle ki, Alevî-Bektaşî kültüründe sayıların bu gizi kendisini, Alevîlik-Bektaşîliğin kutsal mekânlarının mimarîsinde de gösterir. Zira bu kutsal ziyaret yerleri, *dört kapı kırk makam* esasına veya evren ağacı adı verilen gökyüzündeki *on iki burcu* simgeleyen bir mimarî özelliğine sahiptir (Günşen, 2007:343).

Konunun değinilmesi gereken başka bir yönü de sayılardaki “gizlilik, gizemcilik” veya “gizlenme” ihtiyacıdır. Hangi kültür için olursa olsun geçmişten günümüze kadar sayılar aynı zamanda gizleme, şifreleme aracı olmuştur. Bu araçsallığa günümüzde daha çok ihtiyaç duyulmaktadır. Bu bakımdan bir şifreleme yöntemi olan “kriptografi” önem kazanmıştır:

Gizlilik ve bilgi güvenliği için oluşturulan matematiksel yöntemler bütünüdür. Diğer bir ifadeyle, okunabilir durumdaki bir bilginin istenilmeyen taraflarca okunamayacak bir hâle dönüştürülmesi ve bu işlemde kullanılan tekniklerin tümü olarak da ifade edilebilir. Kriptografinin yanı sıra, şifrelerin analiz edilmesi ve şifre bilimini de kapsayan bir matematik dalı vardır ki bu da kriptolojidir. Bu yöntemler, iletimi esnasında bilgi ile göndericisi ve alıcısını koruma amacı güder (Erşahin, 2011:30).

Bu gizlilik ve gizemin insan ruhundaki bir yansıması sayılabilecek davranış biçimlerine halk kültürünün bir ögesi durumundaki kimi oyunlarda görmek mümkündür. Bu gizem oyuna olan merakı canlı tutmak için kullanılır.

Diğer taraftan günümüzün sosyal hayatı içinde ve özellikle resmî alana ait bazı işlemlerde “trafik plakaları”nın kullanımı oldukça yaygındır. Bilindiği üzere ülkemizde bulunan her il plaka denilen bir rakamla simgesel olarak ifade edilmektedir.

Bu plakaları (rakamları) ve simgesel olarak karşıladıkları şehirleri şöyle sıralamak mümkündür:

01: Adana	42: Konya
02: Adıyaman	43: Kütahya
03: Afyonkarahisar	44: Malatya
04: Ağrı	45: Manisa
05: Amasya	46: Kahramanmaraş
06: Ankara	47: Mardin
07: Antalya	48: Muğla
08: Artvin	49: Muş

<sup>20</sup> Gülbank/Gülbenk: Alevî-Bektaşî toplantı ve cem ayinlerinde, bütün canlar secdede iken, pir veya müşhidin yaptığı uzun duadır (Çağlayan, 2002: 179).



09:	Aydın	50:	Nevşehir
10:	Balıkesir	51:	Niğde
11:	Bilecik	52:	Ordu
12:	Bingöl	53:	Rize
13:	Bitlis	54:	Sakarya
14:	Bolu	55:	Samsun
15:	Burdur	56:	Siirt
16:	Bursa	57:	Sinop
17:	Çanakkale	58:	Sivas
18:	Çankırı	59:	Tekirdağ
19:	Çorum	60:	Tokat
20:	Denizli	61:	Trabzon
21:	Diyarbakır	62:	Tunceli
22:	Edirne	63:	Şanlıurfa
23:	Elazığ	64:	Uşak
24:	Erzincan	65:	Van
25:	Erzurum	66:	Yozgat
26:	Eskişehir	67:	Zonguldak
27:	Gaziantep	68:	Aksaray
28:	Giresun	69:	Bayburt
29:	Gümüşhane	70:	Karaman
30:	Hakkâri	71:	Kırıkkale
31:	Hatay	72:	Batman
32:	Isparta	73:	Şırnak
33:	Mersin	74:	Bartın
34:	İstanbul	75:	Ardahan
35:	İzmir	76:	İğdır
36:	Kars	77:	Yalova
37:	Kastamonu	78:	Karabük
38:	Kayseri	79:	Kilis
39:	Kırklareli	80:	Osmaniye
40:	Kırşehir	81:	Düzce
41:	Kocaeli		(15.05.2017, ilplakalari.com).

Buraya kadar sayılarla ilgili genel anlamda verdiğimiz bilgilerin ardından sosyal ve kültürel anlamda kullanımları bulunan sayıları/rakamları tek tek ele alalım:

### 3.2.1.2.(1). Sıfır ( 0 ) Rakamı

Arapça “şifr”den gelen bu sayı “kendi başına değeri olmayan, ondalık sayı sisteminde sağına geldiği rakamı on kere büyüten işaret” olarak tanımlanmaktadır (Türkçe Sözlük, 2011:2089).

#### 3.2.1.2.(1).(a). Türk Kültürünün Dışında Sıfır

Nispeten yakın tarihli bir buluştur. Binlerce yıl boyunca matematikçiler belirli bir basamakta sayı olmadığına boşluk bırakırlardı. Derken 876 civarı Hindistan’da 0 sembolü boşluğu ifade etmede kullanılmaya başlandı. Sayı sıfatı tartışmalıydı, çünkü toplama ya da

çıkarmalarda sonucu değiştirmiyordu, ama bir sayının ardından geldiğinde onu 10'a katlıyordu (Wilkinson, 2014:296).

Sıfır, sayı olmamakla birlikte sayıların ilk sırasında değerlendirilmektedir (İnan 1986: 13-14).

Sıfır, İslam'ın ortaya çıkışından kısa süre önce Araplar tarafından benimsenen Hint sayı sisteminde bulunmaktadır. Hint kaynaklarında boşluk anlamına gelen shunya kelimesiyle karşılanan sıfırın bu sistemdeki işlevi sayılar arasındaki boşlukları doldurmaktır (Schimmel, 1991:16-18).

Batı dünyası sıfırı ünlü Müslüman gökbilim ve matematikçi Muhammed b. Musa el-Harezmi (Ö.850)'nin Kitabı'l-Muhtasar fi hisâbi'l-Cebr ve'l-Mukabele adlı kitabının 1143 yılında Latinceye çevrilmesiyle tanımıştır (Schimmel, 1991:16-17). Harzem bölgesinin Hive şehrinde 780 yılında doğmuş olan Muhammed bin Musa el-Harezmi, 850 yılında Bağdat'ta vefat etmiştir. Avrupa'da Al-Kourism olarak bilinir (Erşahin, 2011:40).

Bu anlatımların genel çerçevesini ortaya koyma adına Erşahin'in (2011:42) değerlendirmelerine bakmak da faydalı olacaktır:

İlk kez sıfırın varlığını hisseden Hintliler, rakamları yazarken sıfır yerine boşluk kullanmış olsalar da, ona bir sembol veren ve kimlik kazandıran kişi Harezmi'dir. Eserinde "Dokuz rakam ve bu yeni sembol ile tüm işlemleri yapmak mümkündür" diyen Harezmi sıfırın gerçek kâşifidir. Yani sıfırı diğer rakamlara ekleyerek onluk sistemi tamamlayan bilgin odur.

*Güçsüzlüğü, hiçliği, yokluğu, boşluğu, kaosu simgeler:* Sıfır kendi başına gücü olmayan kişiyi simgeler (Wilkinson, 2014:296).

" '0' Hiçliğin ve sonsuzluğun sembolü. Anlamı ve değerli boşluk. Var olan herhangi bir değer ortadan kalktıktan sonra geriye kalan şey"dir (Erşahin, 2011:33).

Sıfır; dinî anlamda boşluğu, yokluğu ifade etmektedir. Özellikle hemen hemen bütün dinlerin yaratılış destanlarında kendisine yer bulmuştur. Çünkü birçok kozmolojide, evrenin ilk hali yokluk olarak tasarlanır. Hatta yokluk; Yunan mitolojisinde düzensizlik anlamına gelen kaos ile ifade edilir (İnan 1986: 13-14; Nasr 1999: 154-188; Estin-Laporte 2002: 122-123; Sarıkçıoğlu 2002: 238-239).

"Hintlilerin 'sunya' dediği sıfır, İslam bilim dünyasında içi boş anlamına gelen 'es-sıfır' ile gerçek kimliğine kavuşmuştur" (Erşahin'in, 2011:42).

*Değer katar, karanlığı ve engellemeyi simgeler:* Kendi başına anlamı olmadığı halde kendinden önce yahut sonra gelen sayılara anlam kazandıran bu sıfır, on beşinci yüzyıl gibi geç tarihlerde bile umbre et encombres, "karanlık ve engelleyici" olarak görülüyordu (Schimmel, 1991:16-18).

### 3.2.1.2.(1).(b). Türk Halk Kültüründe Sıfır

*Yokluğu, hiçliği sembolize eder:* Zamanla "hiç" ya da eksik bir birimin yerini simgeleyen sıfır, matematiğin temel kavramı olan "yok sayı"nın değerini simgelemeye başladı (İfrah, 1996:157). "Bu vasfıyla sıfırın, tasavvufî varlık anlayışında eşyanın görünmesini sağlayan âdemin ayna işleviyle benzerlik arz ettiği söylenebilir" (Küçük, 2013:384). "Hz. Mevlânâ'ya göre, dünya yokluktan korktuğundan yolunu sapıtmıştır. Aslında yokluk sığınacak yerdir" (Altuntaş, 2012:14). Çünkü yokluğu fark edip katlanarak varlık bulmanın farklı bir ifadesidir. İslam dinindeki Allah'ı bilme yolunda önce kendini tanıması gerektiği anlayışı aslında terbiye eğitimi yolunda kişinin

kendisini “sıfır” hükmünde görüp hayatını yaşaması aynı zamanda Allah’ın varlığına, büyüklüğüne ulaşma yolunu keşfetmesi demektir.

Artun, Hıdrellez ile ilgili çeşitli adet ve inanmaların uygulamalarından söz ederken “Hıdrellez gecesi iki tane ekmek mayalanır, kenara konur. Birine varlık diğerine yokluk denir. Sabah niyet tutulan hamur kabarırsa o yılın var yılı eğer kabarmazsa yok yılı olacağına inanılır” demektedir (Artun, 1990:6). Bu durumu “yok” kavramının halk kültüründeki somut bir ifadesi gibi düşünmek mümkündür.

“Yok, büyümez, arık (zayıf, az) büyür” “yoktan yonga çıkmaz” (Aksoy, 1988:478) “sıfırı tüketmek” (Aksoy, 1988:1035) “sıfıra inmek” “sıfır çekmek” (Türkçe Sözlük, 2011:2089) deyimleri de benzer anlamlarda kullanılmaktadır.

*Varlığı kavrama imkânı verir:* Âdem, “kelâm ve felsefede ‘varlık’ kavramının karşıtı olarak kullanılan terim”dir. “‘Varlığın zıddı, yokluk, hiçlik’ ve ‘varlığın yaratılmasından önceki hal’ gibi anlamlarda kullanılan âdem, felsefe kaynaklı bir kavramdır. Kur’an’da yer almaz” (Yavuz, 1988:356). Bu yönüyle “âdem” sıfır rakamının değeriyle “hiçlik veya yokluk” ile eş tutulmuş ve zaman zaman halk kültürü içinde kullanılmıştır.

*Yeniden başlamayı, en zayıf beden ölçüsünü, en zayıf notu simgeler:* “Sıfırdan başlamak” deyimini yeniden başlamayı ifade eder. Söz grubu olarak “sıfır beden” en zayıf insanın beden ölçüsünü, “sıfırcı” söylemi ise notu çok kıt olan, zayıf puan veren öğreticiyi simgeler (Türkçe Sözlük, 2011:2089).

Türk halk kültürü içinde de “sıfır” ve sıfırın anlam dünyasını çağrıştıran “yok, boş, hiç” gibi kelimelerin deyim ve atasözleri içinde kullanıldığı görülmektedir ve değersizliği simgeler:

Sıfıra sıfır, elde var sıfır (hiç) (Aksoy, 1988:1035), boş başak dik durur / başak büyüdükçe boynunu eğer (Aksoy, 1988:204), boş çuval ayakta (dik) durmaz (Aksoy, 1988:204), boş lakırdı karın doyurmaz (Aksoy, 1988:205), yok pahasına (Aksoy, 1988:1121), boşa gitmek (Aksoy, 1988:658) deyimleri büyük ölçüde “değersizliği” ifade etmektedir.

*“Her şey, çok” anlamını ifade eder:* Ticarete satış işlemlerinde “yok satmak” (Aksoy, 1988:1121) deyimini “çok satış yapmayı”, “neredeyse her şeyin satıldığı”nı, hatta mecazi anlamıyla “yok”un bile satılabileceğini anlatmak amacıyla kullanılmıştır.

### 3.2.1.2.(2). Bir ( 1 ) Rakamı

“Sayıların ilki, tek” olarak tarif edilen (Türkçe Sözlük, 2001:347) bir sayısı varlık sahasının başlangıcıdır.

Evrende bir olgunun ortaya çıkması için başlangıç olması bir zorunluluktur. Başlangıç olmazsa biz o şeyin varlığını asla fark edemeyiz. “Bir kez doğarız”, bir başlangıç vardır. Arkasından onu tamamlayan olaylar, olgular, düşünceler gelir. Sistemler, felsefeler, teoriler, hayatlar oluşturulur. İşte böyle bir başlangıç, nesnelere sayma ihtiyacında da kendini göstermiş ve kişiöğlü saymaya bir rakamıyla başlamıştır (Hazar ve Şengönül, 2012:2).

Bir, sayı sisteminin ‘ilk’ sayısı olup sadece kendisine bölünebilen ve her sayıya nüfuz edebilen bir sayıdır. Bir, her zaman aynı ve değişmezdir, bu yüzden kendi kendisiyle çarpıldığında yine kendisini verir (Schimmel, 2011:51).

**3.2.1.2.(2).(a). Türk Kültürünün Dışında Bir**

*Yaratıcı ruhu, bireycilik, cesaret ve kararlılığı simgeler:* “1 sayısı yaratıcı bir ruh, güçlü bir bireycilik ve cesaret ya da kararlılığı temsil eder (Wilkinson, 2014:207).

*Bağımlılık, saldırganlık veya hükmedicilik sembolüdür:* Önü kesilmişse aynı sayı bağımlılık, saldırganlık veya hükmedicilik sembolü olabilir” (Wilkinson, 2014:207).

*İlk nedeni, başlangıcı, yaratılışı simgeler:* Diğer taraftan “Bir rakamı ‘İlk Neden’i, başlangıç ya da yaratılışı simgeler (Wilkinson, 2014:294).

*Yaratıcıyı simgeler:* Tek tanrılı dinlerde Yaradan’ı temsil eder. İslam literatüründe en açık biçimini alır ve kesin bir şekilde ‘Bir Allah’ anlamını taşır” (Wilkinson, 2014:294). Benzer bir deyişle Gardin ve Oleranshaw (2014:116-117), “bir” ile ilgili şunları söylemektedir:

Sayıların ilki olan bir, her şeyin temelini temsil eder. [...] “Bir” sayısı evrensel ve üstün bir sayıdır. Buna göre, her şeyin kökeni olan yaratıcı prensiptir. [...] Hierokles şöyle demiştir: “Tanrı Bir”dir, “O Sayıların Sayısı’dır.” Birin kendisi kendisiyle eklenebilir, bölünebilir, çarpılabilir ve eşlenebilir. Ölçülebilen her şeyi yaratmak için bölünemeyen tüm sayılar birle bölünebilir hâle gelir: Bir birimi her şeyi kapsar. Bir, temeli ve hiçlikten yani sıfırdan çıkan mükemmeliyeti temsil eder.

“1 sayısı tek ve mutlak olanı sembolize etmektedir” (Bozkurt ve Bozkurt, 2012:718-719).

*İnsanı simgeler:* Genel bir değerlendirmeye göre insan türünün “dimdik durmasından ötürü insanlığın da simgesidir (Wilkinson, 2014:294).

*Aklı, gücü ve bir numara olmayı simgeler:* Tek boynuzlu atın boynuzu bir güç ve arılık sembolüdür; mitolojik bir Yunan devi olan Kiklop’un tek gözü akıldışımın akıl üzerindeki gücünü simgeler. Çağdaş Batı kültüründe ‘bir numara’ olmak en iyi olmaktadır” (Wilkinson, 2014:294).

*“Mutlak”ı temsil eder:* “Eski Çin’de bütünün, mükemmelin, kutupsallığın ötesindeki Mutlak’ın sayısı”dır (Erşahin, 2011:44).

**3.2.1.2.(2).(b). Türk Halk Kültüründe Bir**

Türk halk kültürünün geçmişten günümüze uzanan gündelik hayat içinde “bir sayısı masallarda, halk hikâyelerinde, deyim ve atasözlerinde de temel bir form olarak karşımıza çıkmaktadır (Bozkurt ve Bozkurt, 2012:720). Bu kullanım Türk kültürünün beslendiği inanç kaynaklarıyla yakından ilgilidir:

Bu yönüyle Türk kültürünün mitolojik ve Şamanist dönemlerinden hareketle konuya bakılacak olursa “Bir sayısı adından birleşiklik, müttehitlik anlamı Eski Türkçede bir(i)ki şekliyle karşımıza çıkmaktadır” (Hazar ve Şengönül, 2012:2).

*Yaratıcıyı, tek olan Allah’ı, elif harfini temsil eder, kutsal sayıdır:* Eski Türklerin mitolojisi ve inanışlarında göğün en yüksek katında Gök Tanrı’nın bulunması bu tanrının bütün diğer tanrıların üstünde olduğuna işaret ediyor. Bu da belki İslam öncesi dönemde 1 sayısının ifade edildiği şekli olabilir. Her şeyin yaratıcısı olan ‘bir tanrı’ vardır, O da Gök Tanrı’dır, yani göğün kendisidir (Çoruhlu, 1995:196).

Bir sayısı, İslam’da tek olan Allah’ı temsil eder. Hem “Allah” sözcüğünün hem de Arap alfabesinin ilk harfi olan elif, 1 şeklindedir. “Elif’in ebced hesabındaki sayısal değeri 1 olduğundan (Çoruhlu, 2000:199) elif vahdeti, yani her şeyin ilki olan Allah’ı

temsil ettiğine (Cebecioğlu, 2005:189) inanılır. Ayrıca elif ve elf yazılış bakımından aynı olduklarından elif ve elf<sup>21</sup> tevriyeli kullanılarak hem Allah'ın birliği hem de Allah'ın bin ismi simgelenmek istenir (Uludağ, 1999,:167).

Türklerin İslam inancını kabul etmeleri safhasında, bu inancın (İslamiyet'in) birçok yönden kendilerinin inançları ile benzerlikler göstermesi İslam inancını kabullenmelerinde büyük bir rolü olmuştur. Bunlardan en önemlisi yaratıcı varlığın tek olmasıdır. Zira Eski Türk inancında yaratıcı olan Gök-Tanrı da tektir. İslam inancında yaratıcı varlık Allah'tır. Bir sayısı Allah'ın birliğini ifade eder. Allah'ın isminin başladığı elif harfinin sayısal değerinin de bire tekabül etmesi gibi hususlar bir sayısının Türkler arasında ehemmiyetini arttırmıştır (Koca, 2004:20).

İslamiyet ve Alevi inancında "1" Allah'ı ve Allah'ın birliğini gösterir (Boratay, 1973:113). "Her şeyin mutlak yaratıcısı olan Allah'ı 'bir' sayısı karşılar ve Allah'ın birliği 'bir' ile vurgulanır" (Bozkurt ve Bozkurt, 2012:720) ve Türk halk kültürünün gündelik hayatı içinde söylenen sözün doğruluğunu, önemini, gerçekliğini, daha çok da güvenilirliğini belirtmek için kullanılan "Söz bir, Allah bir" (Ferah, 2012:78) sözünün "Allah" lafzıyla kullanılması "bir" sayısına yüklenen anlam boyutunu kavramada bir bakış açısı sağlamaktadır.

Benzer bir değerlendirmeye "1" rakamıyla ilgili olarak denebilir ki;

Allah'ın birliğini (vahdeti) simgeler. Tasavvuf anlayışına göre, Allah nurunun bir tecellisi olan âlem, nasıl çokluk (kesret) içinde birliği (vahdeti) ifade ediyorsa, Alevîlik-Bektaşîlikte de Allah-Muhammed-Ali, diğer bir tanımla Allah-insan-evren üçlüsünün üçü bir, biri de üçtür. Alevî-Bektaşîlerin "Söz bir Allah bir, yol bir" deyişleri de buna başka bir örnektir (Günşen, 2007:343).

Divan şiirinde [...] elif ya da servi mazmunuyla sevgilinin boyu anlatılmak istendiği gibi Allah'ın birliği de vurgulanmak istenmiştir. Burada elifle beraber servinin de kullanılması servinin elife olan benzerliğindedir (Bozkurt ve Bozkurt, 2012:720).

*Var olmayı, bilinmeyi, fark edilmeyi ifade eder:* "Bir (1) sayısı; var olmayı, bilinmeyi, fark edilmiş olmayı ortaya koyması bakımından son derece önemlidir" (Hazar ve Şengönül, 2012:3).

Bir sayısının bir başka özelliği de kendinden önce başka sayı gelmemesidir. Kendinden önce gelen sıfır ise hiçliği sembolize eder. Bir de hiçliği takip eder ve diğer tüm sayılar ondan türer" (Bozkurt ve Bozkurt, 2012:718-719).

*Masal ve halk hikâyelerindeki belgisiz kahramanları ifade eder:* Türk halk edebiyatı ürünlerinden olan "masalarda döşeme adı verilen klişe bölümlerin 'bir varmış bir yokmuş, bir padişahın bir güzel kızı/oğlu varmış' şeklinde başlamaları, halk hikâyesi kahramanlarının mesnevilerde olduğu gibi ailenin tek çocuğu olmaları bu anlatılardaki bir sayısının önemini ortaya koymaktadır" (Bozkurt ve Bozkurt, 2012:720).

*Divan edebiyatında olay kahramanının yaşadığı "bir olayı" temsil eder:* Divan şiirinin roman ve hikâyeleri olan mesnevilerde de bire dayalı bir anlatımın varlığı söz konusudur. Leyla u Mecnun, Hüsrev u Şirin, Cemşîd u Hurşîd, Hüma u Hümayun gibi mesnevilerde kahramanlar, ailelerinin tek çocuklarıdır. Genelde bu çocuklar, anne-babanın olağanüstü bir kişinin verdiği kutsal meyveyi yemeleri ya da adadığı adakların

<sup>21</sup> Arapçada "elf" 1000 rakamını ifade etmektedir.

sonucu doğarlar. Verilen meyve genelde bir tane olup her bir ebeveynin bir yarısı yemeleriyle çocuk doğar (Bozkurt ve Bozkurt, 2012:720).

*“1 Nisan şakası”nın “bir”ini ifade eder:* “Bir” ile ilgili olarak son zamanlarda ülkemizde samimiyet noktasında birbirine yakın insanların yaptıkları “bir nisan veya nisan bir” şakasını da saymak mümkündür (Erşahin, 2011:45).

*Atasözü ve deyimlerde sayı olarak “bir” veya belgisizlik anlamında kullanılmıştır:* “Bir” sayısının yaşayan halk kültürü içindeki atasözü ve deyimlerde fazlaca kullanıldığı görülmektedir.

Sayı olarak “1” anlamında kullanılan atasözlerinden bazılarını şöyle sıralayabiliriz:

Bin tasa bir borç ödemez. Bir ağacın gölgesinde bir sürü yatar (Aksoy, 1988:191). Bir ağızdan çıkan bin ağıza (dile) yayılır (Aksoy, 1988:192). Bir baba dokuz oğlu (evlâdı) besler, dokuz oğul (evlat) bir babayı beslemez. Bir başa bir göz yeter. Bir baş soğan bir kazanı kokutur. Bir çiçekle yaz olmaz (gelmez). Bir çöplükte iki horoz ötmaz (Aksoy, 1988:193). Bir fincan (acı) kahvenin kırk yıl hatırı (hakkı) vardır (Aksoy, 1988:196). Biri bilmeyen bini hiç bilmez. (Azı bilmeyen çoğu hiç bilmez.). Bir kararda bir Allah. Bir katar deveyi bir eşek yeder. Bir kızı bin kişi ister (de) bir kişi alır (Aksoy, 1988:197). Bir korkak bir orduyu bozar. Bir koyundan iki post çıkmaz. Bir kötünün yedi mahalleye zararı vardır (dokunur). Bir mih bir nal kurtarır, bir nal bir at kurtarır. Bir musibet (felaket) bin nasihatten yeğdir (Aksoy, 1988:198). Bir pire için bir yorgan yakılmaz. Bir selam bin hatır yapar. Bir söyle iki dinle (Aksoy, 1988:199). Bir söz yola getirir, bir söz yoldan çıkarır (Aksoy, 1988:200).

“1”in belgisizlik anlamıyla kullanıldığı atasözlerinden bazılarını şöyle sıralamak mümkündür:

Bir adama kırk gün (deli dersen deli, akıllı dersen akıllı olur) ne dersen o olur. Bir adamın adı çıkacağına canı çıksın. (İnsanın adı çıkmaktansa canı çıkması yeğdir). Bir adamın sözü bir adama kolay (Aksoy, 1988:192). Bir deli kuyuya taş atmış, kırk akıllı çıkaramamış (Aksoy, 1988:193). Biri yer biri bakar, kıyamet ondan kopar (Aksoy, 1988:197). Bir kimsenin adı çıkacağına canı çıksın (Aksoy, 1988:198).

Sayı olarak “1” anlamında kullanılan deyimlerden bazıları şöyledir:

Bin (bin bir) ayak bir ayaküstüne, binde bir, bini bir paraya, bir ağızdan, bir araba laf, bir arada, bir aralık (bir ara), bir araya gelmek, bir aşağı bir yukarı dolaşmak, bir ayak önce (evvel), bir ayaküstünde bin yalan söylemek, bir bardak suda fırtına koparmak (yaratmak), bir (tek) başına, bir batman ekmekle bir it ayartamaz, bir boy gitmek, bir buldu iki ister akça buldu çıkın ister, bir burnuna tuz, bir burnuna biber koymak, bir çırpıda (çıkarmak), bir çift söz, bir damla, bir dediği iki olmamak, bir değil beş değil Hak’a yarar iş değil, bir dikili (dikili bir) ağacı olmamak, bir dikiş payı, bir dilim ekmekle aç bir dilim ekmekle tok olmak, bir dirhem bal için bir çeki keçiboynuzu çiğnemek, bir don bir gömlek, bir düzine, bire bin katmak, birebir gelmek (ilaç), bir eli balda bir eli yağda, bir eli kan bir eli katran, bir elle verdiği öbür elle almak, bir gömlek aşağı bir gömlek fazla eskitmiş olmak, bir gözünü kör bir kulağını sağır etmek, biri eşikte biri beşikte, bir iki, bir kalemde, bir kantar baruta bir ateş basmak, bir kulağından girip bir (öbür) kulağından çıkmak, bir kuş bir çalıya sinmiş, bir paralık olmak, bir pula satmak, bir sözünü iki etmemek, bir tahtada, bir taşla iki kuş vurmak, bir yaşına daha girdim, bir yiyip bin şükretmek, bir yumup on dökmek, bir zeytin verir ağzına bir tulum tutar ardına (Aksoy, 1988:640-651).

“1”in belgisizlik anlamıyla kullanıldığı deyimlerden bazıları şöyledir:

Bir abam var atarım; nerde olsa yatarım, bir alan pişman bir almayan, bir ara, bir bakıma, bir baltaya sap olmak, bir baştan (uçtan) bir başa (uca), birbirine düşmek, birbirine girmek, birbirinin ağzına tükürmek, bir çekirdek geri kalmamak, bir çıktı pir çıktı, bir çuval inciri berbat (murdar, bok) etmek, bir daha, bir dalda dokuz ceviz görmeyince taş atmamak, bir dalda durmamak, bir dereyi bal bir dereyi yağ etmek, bir dudağı yerde bir dudağı gökte, bir düşünce(-dir) aldı, bir hal olmak, bir hoşluğu olmak, bir içim su, bir iğne bir iplik kalmak (olmak), birinden biri, bir mum al da derdine yan, bir kaşık suda boğacak, bir koşu (gitmek), bir Koroğlu, bir ayvaz, bir köşeye (köşeye, köşesine) çekilmek, bir o yana bir bu yana, bir pire için yorgan yakmak, bir şeye benzememek, bir tahtası eksik (olmak), bir güzel, bir nalına bir mihına, bir vakitler (bir vakit), (bir zamanlar), (bir zaman), bir varmış, bir yokmuş, bir yakadan baş çıkarmak, bir yol, bir kez (Aksoy, 1988:640-651).

“Bir” sözü kimi deyimlerde ise “sadece, tek, aynı” gibi anlamlarda kullanılmıştır. Onlardan bazıları şöyledir:

Bir ben bilirim bir de Allah bilir, bir bu eksikti, bir deri bir kemik (kalmak), bir solukta, bir kapıya çıkmak, bir karında yatmış, bir memeden emmiş olmak, bir kazanda kaynamamak, bir olmak (söyleye söyleye), bir yastığa baş koymak, bir yastıkta kocamak (Aksoy, 1988:640-651).

Erşahin, Gizemli Sayılar Kitabı adlı eserinde değerlendirmeye aldığı sayılarla ilgili yaptığı kısa kısa özetlemelerden birini “bir” sayısı için de yapmıştır. Buna göre 1 sayısının sembolik anlamlarını şöyle sıralamak mümkündür:

Tevhid sembolü.

Kutsal olan.

Elifba'nın ilk harfi olan elifin sayı değeri.

Arap alfabesinin nüfuz etmiş bulunan ve hepsinin ortak ölçüsü olan sayı.

Bütünlük ve beraberlik sayısı (Erşahin, 2011:44).

### 3.2.1.2.(3). İki (2) Rakamı

İki, en basit tanımıyla “birden sonra gelen sayının adı”dır (Türkçe Sözlük, 2011:1162).

#### 3.2.1.2.(3).(a). Türk Kültürünün Dışında İki

*Simetriyi, tezi ve antitezi sembolize eder:* “Çift sayıların ilki olan iki, simetri ve zıtlığın karşıt sembollerini ifade eder: tez ve antitez” (Gardin ve Olorenshaw, 2014:295).

*“Ortak”lığı temsil eder:* “Bu sayı uyum ve başkalarıyla birlikte çalışma (2 ortaklık sembolüdür) becerisi kadar aracılık yeteneğini de temsil eder” (Wilkinson, 2014:207).

*Hamile anneyi (iki canlıyı) simgeler:* “Antik dönemde bölünebilen ilk sayı olan iki, iki olasılıklı sonuç çıkararak, çocuğun da kendisinden bölünerek oluştuğu fikri nedeniyle anneliğe bağlanmış” (Gardin ve Olorenshaw, 2014:295-296). Bu yönüyle hamileler için söylenen “iki canlı” ifadesi dikkat çekicidir.

*Çeşitliliği simgeler:* Pisagor’a göre iki, çeşitliliği temsil eder ve düzensizlik ile kötülük potansiyeli taşır” (Wilkinson, 2014:294).

*Zıtlıkların bütünlüğünü, düzeni, dengeyi temsil eder; uğurlu sayıdır:* Ama iki, Yin ve Yang’ın bir olmuş zıtlıkların tamlığını simgelediği Taoizm gibi felsefelerde

düzen ve dengenin de sembolüdür, iyi şeylerin çifter çifter geldiği düşüncesiyle Çin kültüründe uğurlu bir sayıdır (Wilkinson, 2014:294).

Erşahin (2011:54) de iki rakamının “Çin mitolojisinin Yang ve Yin’i” simgelediğini belirtmiştir.

Kızılderililere göre de dünyada bulunan her şeyin zıddıyla birlikteki adedi temsil eder (Erşahin, 2011:54).

*Mükemmellik, uyum ile kıskançlık, anlaşmazlık, nefreti sembolize eder: “İki”den türetilerek oluşturulmuş olan “ikiz” de benzer anlamlara sahiptir. “İkiz, mükemmel birliktelik ve uyumu ya da kıskançlık, anlaşmazlık ve nefreti sembolize eder”* (Gardin ve Olorenshaw, 2014:297).

### 3.2.1.2.(3).(b). Türk Halk Kültüründe İki

*Gök ve yeri, zıtlıkları temsil eder: “Sayıların tekrarlanması ve vurgulanması bakımından zengin olan eski Türk dinsel inanışlarını iki temel unsurda toplayabiliriz: gök ve yer. Bu evrenin yaratılışı ile ilgili ikili bir unsurdur. Bu unsurlar birbirini tamamlar niteliktedirler”* (Koca, 2004:21).

“Gökten kasıt sadece gökyüzü olmadığı gibi, yerden kasıt da toprak değildir. Gök, gökyüzünün dışında kalan bütün âlemleri ve iyiliklerin hâkim olduğu bir yapıda tasavvur edilmiştir. Yerden kasıt ise, yerin altında bulunan karanlık âlemlerdir ve kötülüklerin hüküm sürdüğü düşünülen yerdir” (Çoruhlu, 1995: 195).

Yer unsuru zaman içerisinde yer-su-atalar şeklinde bölünmüştür. Zaman zaman da yer, yeraltından ayrılarak ikili bir grup halinde karşımıza çıkıyor (Çoruhlu, 1995: 195).

Kimi zaman gündelik hayat içinde duyduğumuz “yalnızlık Allah’a mahsustur”, “kişioğlu kendisine eş arar”, “tabiatta her şey zıddı ile kaimdir” gibi söyleyişler “iki” sayısının sahip olduğu karakteristik anlamların tezahürü olarak görülebilir (Hazar ve Şengönül, 2012:2). “İslamiyet ve Alevi inanışında [...] aynı zamanda 2, iyi-kötü, yer-gök, sağ-sol gibi temel zıtlıkları belirtir” (Boratav, 1973:113).

*İkili teşkilatlanmada kullanılmıştır: “İki sayısının tarihsel süreç içinde birçok Türk toplumunun askeri, siyasi ve sosyal yapılanmasında önemli yer tuttuğu”ndan ve Oğuz Türklerinde “Bozok-Üçok, iç-dış şeklinde ikili bir teşkilatlanma yapısına sahip olduklarından, “Dede Korkud hikayelerinde ve Uygurca Oğuz-name’de bu teşkilatlanma yapısı”na değinilmesinden söz eden Koca (2004:21), Eraslan’ın (1986:6) şu değerlendirmelerine yer vermiştir:*

Oğuzların sosyal, idari ve askeri düzenini ikili teşkilat esasına dayanması buna bir örnektir. Gerçekten de Hunlardan itibaren Türk sosyal yapısındaki bu ikili düzen, değişik şekillerde ve değişik ifadelerle bütün Türk devletlerinde ve cemiyetlerinde görülmektedir. Örnek olarak Hunlar, Tabgaçlar ve Göktürklerdeki, “doğu-batı” veya “kuzey-güney” şeklindeki coğrafî esasa göre teşkilatlanma, Bulgar Türklerindeki “büyük-küçük” esasına göre teşkilatlanma gösterilebilir.

*Dünya hayatını, ahireti; cenneti ve cehennemi simgeler: “Bütün bunlara İslam inancında bulunan cennet-cehennem ile dünya hayatı ve ahiret hayatı ikilemelerini de eklediğimizde iki sayısının Türk toplumlarında sahip olduğu önem daha iyi anlaşılacaktır”* (Koca, 2004:21).

Benzer bir biçimde Mersin ili sınırları içinde yer alan “Cennet ve Cehennem Obrukları”ni iki rakamının çağrıştırdığı mekanlar arasında saymak mümkündür.



*Alevilikte iki ilkenin varlığını simgeler:* Alevilikte “iki ilkenin varlığını simgeler: Yaradan-yaratılan, ruh-beden, kadın-erkek, karı-koca, yer-gök, güneş-ay vb. Ayrıca iyi-kötü, doğru-yanlış, gece-gündüz, iki âlem... gibi zıt varlık ve kavramları da simgeler. Tanrı’dan başka her şey çifttir, çift yaratılmıştır, inancı da halk arasında hâlâ yaşamaktadır” (Günşen, 2007:343).

*Birlik olmayı (dengeyi, düzeni, istikrarı) ve ayrışmayı temsil eder:* Kimi zaman “birlikten kuvvet doğar” ifadesinde olduğu gibi iki sayısının yapıcı yönü ön plana çıkartılırken, ayrımcılığın ikicilikle oluşması sebebiyle de bazen iki sayısı olumsuz bir anlam ifadesi olarak görülmüştür. Çünkü ayrımcılık, evrensel bağlamda “yanlış” olarak kabul görmüş bir tutumdur. Diğer taraftan “açılan iki kanat bir gövdeyi uçurmak içindir” bağlamında “iki” sayısı denge, düzen, istikrar anlamıyla değerlendirilmiştir.

*“Eş, çift” anlamını karşılar:* “İki sayısının oluşumuna [...] eş kavramı hizmet etmiş olmalıdır. Onun için eşlere çift ifadesi de kullanılmaktadır” (Hazar ve Şengönül, 2012:2).

*İlk çift sayıdır:* Sayısal değeri bakımından 2, bir matematik efsanesinin başlangıcını da temsil eder. 2, 1 ve kendisinden başka sayılara bölünemeyen sayıların en küçüğüdür. Aynı zamanda nesnelere çift çift gruplandırıldığımızda en küçük çift’i de gösterir. Bir çift dediğimizde, aynı özelliğe sahip iki nesneden söz ediyoruz demektir ki onun da sembol karşılığı 2 dir. Yani 2 en küçük çifttir (Hazar ve Şengönül, 2012:4).

*Ad olarak “Saniye” biçiminde kullanılmaktadır:* “Saniye ismi Türkçeye Arapçadan geçmiştir. Arapçada sani iki demektir. Türkçede evin ikinci kızına bu ad konulur” (Hazar ve Şengönül, 2012:3). Bu durum “iki” sayısının Türk kültür hayatında kullanıldığına dair örneklerden sadece bir tanesidir.

*Atasözü ve deyimlerin içinde de sıkça kullanılmaktadır:* İki sayısının “adet, defa” anlamında kullanıldığı deyimler vardır. Onlardan bazılarını şöyle sıralayabiliriz:

İki ahbap çavuş, iki at bir kazığa bağlanmaz, iki arslan bir posta sığmaz, iki çıplak bir hamama yakışır, iki dinle bir söyle, iki deliye bir uslu koymuşlar, iki çift laf (veya lakırtı veya söz) etmek, iki dirhem bir çekirdek, iki el bir baş için, iki eli böğründe kalmak, iki eli (kıızıl) kanda olsa, iki eli şakaklarında düşünmek, iki eli (birinin) yakasında olmak, iki elim yanıma gelecek, iki eli yanına gelmek, iki gönül bir olunca samanlık seyran olur, iki gözü iki çeşme, iki gözü bir çeşme ağlamak, iki gözüm kör olsun, iki hırtı bir pırtı, iki kulak bir dil için, iki lafı (veya sözü) bir araya getirememek, iki ölç bir biç, iki rahmetten (veya iyilikten) biri, iki satır laf etmek (veya konuşmak), iki tımar bir yem yerine geçer, iki söz bir pazar, ikisi bir kapıya çıkmak (Türkçe Sözlük, 2011:1163-1166).

İki sayısının “çelişki, tutarsızlık, zarar verme, uyumsuzluk, düzensizlik çıkarma, sıkıntıya düşme, ikinci bölüm” gibi anlamlarda kullanıldığı deyimler de vardır. Onlardan kimileri şöyledir:

İki arada bir derede (kalmak), iki arada kalmak, iki ateş arasında kalmak, iki baş bir kazanda kaynamaz, iki ayağını bir pabuca sokmak, iki baştan olmak, iki kat olmak, iki seksen uzanmak, iki ucu b... değnek, iki ucunu bir araya getirememek, iki yakası bir araya gelmemek, iki yakasını bir araya getirememek, İki anlamlı, iki ayaklı, iki başlı, iki büküm, ikilem, ikilemek, ikiyüzlü, ikide bir, ikinci ayak, ikinci bahar, ikinci el, ikinci sınıf, ikinci yarı (Türkçe Sözlük, 2011:1163-1166). “İkili oynamak” (Aksoy, 1988:877).

“İki kere iki dört eder” deyiminde ise “kesinlik” anlamı ön plandadır.

Benzer anlamların atasözü özelliği gösteren kullanımlarda da olduğu görülmektedir:

İki canbaz bir ipte oynamaz, iki cami arasında kalmış beynamaz, iki emini bir yemin aralar, iki kardeş savaşmış ebleh buna inanmış, iki kaptan bir gemiyi batırır, iki karpuzu bir koltuğa sığdırmak, iki testi tokuşunca biri elbet kırılır, ikisini bir kazana koysalar kaynamaz (Türkçe Sözlük, 2011:1163-1166).

“İki karılı bitten iki analı süttten ölür, iki kişi başında fes yok derse başını yokla, iki kişi dinden olursa bir kişi candan olur, iki ölç bir biç” (Aksoy, 1988:320-323).

Erşahin’in (2011:54) değerlendirmeleriyle özet olarak söyleyecek olursak “iki” sayısı;

Ayrılmayı, mutlak ilâhi birlikten ayrı düşmeyi temsil eden sayı.

Şüphe, anlaşmazlık, uyuşmazlık sayısı.

Hayatın zıt kutupları.

### 3.2.1.2.(4). Üç (3) Rakamı

“İkiden sonra gelen sayının adı”. “Bu sayıyı gösteren 3 ve III rakamlarının adı”. “İkiden bir artık” (Türkçe Sözlük, 2011:2441) sayıdır.

#### 3.2.1.2.(4).(a). Türk Halk Kültürünün Dışında Üç

*Esin vericiliği temsil eder, eleştirelliği ve ruhsal değişkenliği ifade eder:* “3 Sayısı [...] başkalarına esin vericiliği temsil eder. Önü kesilmişse çok iyimser, eğlence sever kişilik yerini sert eleştirelilik ve ruhsal değişkenliğe bırakabilir” (Wilkinson, 2014:207).

*Entelektüel muhakemeyi (tez-antitez-sentezi) simgeler:* Günümüzdeki evrensel hayatın bakış açısıyla bakıldığında, “üç sayısı aynı zamanda entelektüel muhakemeye de birleştirilmiştir, o tezin ve anti-tezin bir sentezidir” (Gardin ve Olorenshaw, 2014:628).

*Birliğin ve mükemmelliğin sayısıdır:* Ayrıca “birliğin ve mükemmelliğin sayısı olan üç, kozmos düzenini temsil eder” (Gardin ve Olorenshaw, 2014:628).

*İrlanda'nın resmî sembolü üç yapraklı yoncadır:* “Beyaz ya da üç yapraklı yonca [...] İrlanda'nın gayri resmi sembolüdür” (Wilkinson, 2014:80).

*Üçlü gruplamaların idrak edilmesini sağlar:* Kendi varlık boyutuna ait olmayan ‘bir’ hakkında fazla konuşamayan insan, eşyâyı kendi 3’lü boyutunda idrak etmektedir. Zira bütün maddi varlıklar dalga, radyasyon ve yoğunlaştırma ile ortaya çıktığından bütün doğal görüngüler üç boyutludur (Schimmel, 2000:70).

İnsanın bütün maddi deneyimleri üçlü uzam ve zaman koordinatları içinde yer almaktadır. Uzamdaki üçlü yapı (uzunluk, yükseklik, genişlik) iken zaman, (geçmiş, şimdi, gelecek) şeklinde algılanır (Schimmel, 2000:71).

“3 sayısı, aynı zamanda birçok ilim dalında tasnif ölçüsüdür. Modern kimya özleri, (asit, baz, tuz) diye sınıflandırırken fizikte (kütle, güç, hız) arasında üç parçalı ilişkiler esas alınır (Schimmel, 2000:76).

“Alman geleneğine göre yaratılan şeylerin mineraller, bitkiler ve hayvanlar şeklindeki grup adedi” de üçtür (Erşahin, 2011:57).

*Mitolojide evrenin mükemmeliyetini temsil eder; üçgeni, sihri ve mistisizmi simgeler:* Genel bir bakış açısıyla sayıların mitolojik bir anlam derinliği olduğunu daha önce söylemiştik ki bu durum “üç” sayısı için de geçerlidir. Bu sebeple “Dünyanın üçe bölünmesi neredeyse bütün mitolojilerde evrensel bir öğedir. Üç; mükemmel bir sayı ve

varlığın duyarlı görüntüsüdür, sıklıkla bir üçgenle temsil edilmiştir” (Gardin ve Olorenshaw, 2014:628).

“Üç sayısı ile irtibatı sebebiyle “üçgenin sembolik anlamı kendi aldığı şeklin geniş ölçüsüne bağlıdır, ancak üçgen her zaman sihirli ya da mistik bir simgeselliğe sahip olmuştur” (Gardin ve Olorenshaw, 2014:630).

*“Başlangıç, orta ve son”u, mükemmel sayıyı temsil eder:* Pisagor’a göre üç sayısı başlangıcın, ortanın ve sonun ifadesidir ve bu şekliyle müziği, geometriyi ve astronomiyi yöneten, mükemmel olan sayıyı temsil eder (Gardin ve Olorenshaw, 2014:628).

*İnsanı ve aileyi simgeler:* Üç aynı zamanda insanın vücudundaki bölümleri simgeler. “Eflatun’a göre insan vücudu da üç kısma ayrılmıştır (baş, gövde ve vücudun alt kısmı)” (Gardin ve Olorenshaw, 2014:628).

“Bir ve iki gibi kökensel iki unsurun birleşmesi olan üç, anne-baba-çocuk [...] olduğu gibi yaratılışı temsil eder” (Gardin ve Olorenshaw, 2014:629).

*Yunan mitolojisinde üç dişli yabayı temsil eder:* “Üç dişli yaba” da Yunan mitolojisinde önemli bir motiftir. “Denizleri ve yeryüzünü sarsan, sallayan Tanrı Poseidon’un amblemidir. Üç sivri dişli yaba bir av aletidir ancak üç sayısı kendisine ilahi bir özellik yüklemektedir” (Gardin ve Olorenshaw, 2014:629).

*Kutsal bir sayıdır:*

Çoğu dinde üç kutsal sayıdır. Eski Mısırlıların güçlü bir tanrılar üçlüsü vardı (Isis, Osiris ve Horus). Eski Yunanlılarla Romalıların da öyle (Jüpiter/Zeus, Neptün/Poseidon ve Pluto/Hades). Jüpiter’in alameti üç çatallı yıldırım, Neptün’ünki üç dişli çatal (trident), Pluto’nunki de üç başlı köpektir. Hindular Trimurti (“üç biçim”) adlı bir üçlüye tapar; Yaratıcı Brahma, Koruyucu Vişnu ve Yıkıcı Şiva. [...] Pitagoras için üç, birlik (bir) ile çeşitliliğin (iki) toplamı olarak kusursuz ahengin sembolüdür (Wilkinson, 2014:294).

Üç dişli yaba denizleri ve yeryüzünü sarsan, sallayan Tanrı Poseidon’un amblemidir. Üç sivri dişli yaba bir av aletidir ancak üç sayısı kendisine ilahi bir özellik yüklemektedir (Poseidon, Zeus, Hades). Pagan sembollerinin iyileştirilmesi adımı, Hristiyanlık önce üçlü yabayı Kutsal üçlünün sembolü yapmış, daha sonra ise şeytanın silahı olarak görmüştür (Gardin ve Olorenshaw, 2014:629-630).

*Hristiyanlıkta ilahi birliğin mükemmeliyetinin sembolüdür, teslis sayısıdır, Kutsal Ruh’u simgeler:* “Hristiyanlarda üç sayısı, ilahî birliğin mükemmeliyetinin sembolü olsa da, aynı zamanda ‘Kutsal Üçlü’nün üçüncüsü olan Kutsal Ruh’u simgeler” (Gardin ve Olorenshaw, 2014:628).

Denebilir ki “Hristiyan inancında ‘Baba-Oğul-Kutsal Ruh/Meryem’ üçlemesi” (Bozkurt ve Bozkurt, 2012:721) bu dinin akla gelen ilk ve en önemli kavramlarından. Yani üç, “Hristiyanlık’ta teslis (üçleme) anlamına gelen sayı”dır (Erşahin, 2011:57).

Hristiyan ikonografisinde [...] Hz. İsa, Hz. Yahya ve Hz. Meryem üçlü ve Hz. Meryem’in sağ-sol omzunda ve alnında olmak üzere üç yıldızlı olarak resmedilmiştir. Hz. İsa’nın doğumunu kutlamak için gelen kâhinler de üç kişidir. Hristiyanlara göre Hz. İsa’nın görevi de dünyanın kralı, rahip ve peygamber olarak üç aşamadan oluşmaktadır. Hz. Meryem tapınağa ilk takdim edildiğinde üç yaşındadır. Şeytan, Hz. İsa’yı çölde üç kez sınamıştır (Cömert 2006: 178-182).

Ayrıca Hz. İsa'nın Petrus için kendisini horoz ötmeden üç kez inkâr edeceğini söylemesi de üç motifi ile ilişkilendirilmektedir (Küçük vd. 2010: 360).

*Çokluğu, "her şey"i simgeler:* "Kadim geleneklerde 'bir'in çokluğa açılımı, diğer bir ifadeyle vahdetten kesretin zuhuru, 3 sayısına özel göndermelerle açıklanmaya çalışılmıştır" (Küçük, 2009:396). "Söz gelimi ünlü Çinli bilge Lao Tsu (M.Ö. IV. yüzyıl) şöyle der: 'Tao birliği oluşturur, birlik ikiliği, ikilik üçlüğü ve üçlük her şeyi oluşturur'" (Schimmel, 2000:71). Bu durumun Pisagorcu anlayışla benzerlik gösterdiği anlaşılmaktadır.

*Üç birlik kuralının sayıdır:* Üç rakamı, "Klasik tiyatrodaki yer, zaman ve konu birliğini esas alan kural"ın (Türkçe Sözlük, 2011:2441) sayıdır ve bu kural "üç birlik kuralı" olarak adlandırılır.

### 3.2.1.2.(4).(b). Türk Halk Kültüründe Üç

Diğer kültürlerin mitolojilerinde önemli bir yeri bulunan "üç" sayısının Türk mitolojisinde de önemli bir yeri vardır.

"Üç sayısına işaret eden motifler Türk inanç sisteminde ve mitlerinde sıkça rastlanan unsurlardır" (Koca, 2004:22).

*Gök-yer-yeraltı üçlemesini simgeler:* Yukarıda da bahsi geçtiği üzere "beden-can-ruh üçlemesi" ile "sembolize edilen üçlü yapı ilk Türk inançlarında gök-yer-yeraltı üçlemesi ve üçlü tanrı düşüncesiyle kutsallık kazanmış"tır (Bozkurt ve Bozkurt, 2012:721).

Evreninin yaratılışı ile ilgili mitlerde ikili sistemin zaman içerisinde değişerek "yer-gök-su" şeklini aldığını ve üçlü sisteme dönüştüğü görülmektedir. Ayrıca yer ve gök unsurları arasında insanoğlunun yaşadığı, yerin görünen yüzünden, göğün görünen yüzüne kadar olan kısmın tasvirleri ile de üçlü bir sembol ve sistem ön plana çıkmaktadır (Koca, 2004:21-22).

Bir yönüyle üç rakamı "Şamanlarda üst dünya, orta dünya ve ölümler dünyası olarak ifade edilen dünya çeşitleri"ni simgeler (Erşahin, 2011:57).

*Öldükten sonra ruhun gün olarak ayrılış süresini ifade eder:* Asya'nın Şamanist inanışlara sahip Türk topluluklarında bir insan öldüğünde onun ruhunun üç gün içinde öldüğü yeri terk ettiğine inanılır (Çoruhlu, 1995:198).

*Üç balık motifini temsil eder:* Türklerin mitolojik dönemlerine göndermeler yapan "Altay Yaratılış Destanı'nda anlatılan üç balık bugün kozmoloji ilminin eriştiği seviyede ispatlanmış olan dünyanın manyetik alanı ile ilgili bir anlam sembolize etmektedir" (Sazak, 2014:113-118).

"Altay Yaratılış Destanı'ndaki 'üç balık motifi' [...] dünya sembolleri [...] ile birebir örtüşmektedir. Söz konusu tahtın dengesini sağlayan üçayak, tıpkı dünyada hayatın var olması için zaruri olan manyetik kalkan ve kuzey-güney eksenindeki ahenkli dönüş gibi sabit kurallara bağlı yönetim sistemini [...] betimlemektedir" (Sazak, 2014:113-118). Ki bu durum dünya hayatının varlığını sürdürmesi için önemli bir düzenek gibi düşünülebilir.

*Üçlü sacayağını, töreyi (nizam, kanun, doğruluğu) sembolize eder:* Bu anlayışın bir yansıması olarak da değerlendirilebilecek bir yaklaşımda Yusuf Has Hacib, "töre"den söz etmiştir. "Yusuf Has Hacib'in de söylediği töre yani nizam, kanun ve doğruluk sembolü olan hükümdar üçayaklı bir tahtta oturmaktadır. Aynı Yaratılış Destanı'nda dünyanın yaratıldıktan sonra üç balık üzerine oturtulduğu gibi (Sazak,

2014: 120 ). Denebilir ki Yusuf Has Hacib'e göre "devletin üç temel yönetim işlevi" vardır. Bunlar: "asker, hazine ve adalet"tir (Yılmaz, 2006:80). Yani bir devletin devamlılığı bu üç hususa önem vermesine bağlıdır.

*Devlet büyüklerinin sayısını, devlet büyüklerinin çocuk sayısını, ülke topraklarının üçerli pay edilmesini ifade eder:* Schimmel, Kutadgu Bilig'de geçen "üç" sayısına dikkat çekmek üzere şu ifadelere yer vermiştir: "Orta Çağ'ın başlarında Orta Türkçe ile yazılmış İyilik Veren Bilgi, Kutadgu Bilig'de bile, vezir 'Çok Övülmüş' şah, 'Tam Uyanmış'a 3 defa gider ve şah 3 danışmanla çevrilidir" (Schimmel, 2011:89).

XIV. yüzyılın başlarında yazılan Oğuz Kağan destanına göre üç ok ve diğer on iki Oğuz boyunun genel ismi olan Bozok, Oğuz Kağan'ın oğullarına dayanır. Destanda Oğuz Kağan'ın avlanmak için gönderdiği üç büyük oğlunun (Gün, Ay, Yıldız) bir altın yay bulup getirdiği, batıya giden diğer üç oğlunun ise (Gök, Dağ, Deniz) üç gümüş okla döndüğü, yapılan şölende sağ yanına Bozoklar'ın (üç büyük oğlu), sol yanına Üçoklar'ın (üç küçük oğlu) oturduğu ve ülkenin oğulları arasında paylaştırıldığı bildirilir (Kılıç, 2012:280).

"Manas destanında üç sayısına sürekli atıfta bulunulur. Dede Korkut hikâyelerinde ise üç sayısı kırk üç defa metinde tekrarlanır" (Bozkurt ve Bozkurt, 2012:722).

*Kutsal sayıdır:* "Mitolojik dönemlerde üçlü tanrı şeklinde kendini gösteren üçleme ve üç sayısı etrafında oluşan değişik sembolik anlamlar" vardır (Bozkurt ve Bozkurt, 2012:721).

Yaratılış destanlarında Tanrı'nın isteğiyle toprak getirmek için Şeytan'ın denize üç kere dalması; Tanrı Ülgen'in, dünyayı yaratırken üç balık yaratması (Küçük,2013:99); gök ve yeraltının üç katlı olması (Gökalp 1963: 112) üç sayısına yüklenen kutsallık anlamlarından bazılarıdır.

Mevlevilik'te derviş adayı önce çile çeker. Mutfakta post üzerinde üç gün bekler ve düşünerek devam edip etmemeye karar verir. Eğer yine derviş olma kararı değişmemişse üç gün sonra kendisine yakasız kolsuz ve etekli bir giysi olan tennure giydirilir, beline elif harfini çağrıştıran ince uzun bir kuşak (elif-i nemed) bağlanır, tennurenin üstüne kollu ve kısa hırka (Destegül) başına da sikke giydirilir. Bundan sonra üç yıla yakın bir süre (bin bir gün) çeşitli hizmetleri görür (Çoruhlu, 2000:200).

Anadolu'da gelenek ve göreneklerde, inançlarda ve edebi ürünlerde farklı şekillere bürünerek kendini göstermiştir. Anadolu'da çok eski dönemlerden bu yana üç sayısına kutsal ya da uğurlu kabul edilen birtakım anlamlar yüklenmiş gerek dinî hayatta gerekse günlük yaşamda gerçekleştirilen birtakım pratiklerde üçün söz konusu manevî anlamlarından yararlanma yoluna gidilmiştir. Anadolu'nun pek çok köşesinde karşımıza çıkan yatır ve ziyaretler çevresinde üç kez dönmek, üç defa okuyup üfleme, muhtelif olumsuzlukları def etmek için tahtaya üç kez vurmak, isteklerin yerine gelmesi için Fatiha'yla beraber üç İhlâs okumak, hastalıklardan korunmak için ocağa üç kez gitmek vb. uygulamalara sıkça rastlanmaktadır (Bozkurt ve Bozkurt, 2012:721).

Bektaşîlikte erişilmesi gereken ve tevhidin üç kademesi olarak görülen üç mertebenin (telkin, libas ve ahadiyyet) bulunması; Hac ibadetinde şeytanın üç kez taşlanması (Küçük,2013:99) ve bununla birlikte İslâm'daki "Üç Aylar" (Recep, Şaban

ve Ramazan) üç motifi ile ilgili önemli dinî motiflerdendir. Dinin şeriat/tarikat/hakikat yahut iman/İslâm/ihsân; tevhidin kusûdî/şühûdî/ vücûdî; insanların avam/havas/ehassu'l-havas; seyr ü sülûk yollarının tarik-i ahyâr/tarik-i ebrâr/tarik-i şüttâr şeklinde tasnif edilmesinde 3'ün yeri barizdir. Keza dini söylemdeki dünya/ahiret/berzah ayırımı ile cennet/cehennem/a'raf ayırımı üçlü bir âlem tasnifidir (Küçük, 2009:397). Ramazan Bayramı üç gündür, Kurban Bayramı'nın ilk üç gününde kurban kesilebilir. Nahçıvan'da ölünün üçüncü gününde de dinî anma yapılarak “ölü ihsanı” / “ölü hayratı” denen ikramda bulunulur, Kelâm-ı Kadim okunur. Buna “ölünün üçü” denir. (Kalafat 2000:22). Ayrıca ölüm olayı da üç, yedi ve kırk ile ilişkilendirilmektedir (Kalafat 2000: 22).

“Allah'ın hakkı üçtür” sözü, Kuran'ın veya ekmeğin üç kez öpülmesi ve yalan yere yeminde üç günlük oruç tutulması, üç sayısının kutsallığını açıkça göstermektedir. Zaten Cebrail, Hz. Muhammed'e ilk vahiy getirdiğinde ona, Üç defa “Oku!” demiştir (Küçük vd. 2010: 446). Alevilerde ise üç sayısı, Allah-Muhammed-Ali şeklinde dikkat çekmektedir. Üç sayısı “başka bir tanımla Allah-insan-evren üçlüsünü simgeler” (Günşen, 2007:343).

Halen Anadolu'nun kırsal yerlerinde düğünlerin üç gün sürmesi, evliliklerde nikâh kıyılırken evleneceklere “kabul ettin mi?” diye üç kez sorulması, kırmızı kurdelenin gelinin beline üç kez sarılıp üçüncüsünde dualarla bağlanması, halk inanışlarındaki boyuna takılan muskaların üçgen bir muhafaza içinde tutulması halk kültürü içindeki uygulamalardan bazılarıdır. Ayrıca halk inancı yönüyle tövbenin üç kez yapılması veya bir mürşitten üç defada alınması, kurban vekâletinde üç defa tekrar yapılması, istiare uygulamalarının üç gece tekrar edilmesi, kısmet açma yöntemlerinde üçlü pratiklerin yapılması “üç” sayısının halk kültüründeki canlı ve kutsallık anlamı yüklenen uygulamalarındandır.

*Üçlü gruplama içinde “edeb”i temsil eder:* Alevi-Bektaşî anlayışındaki “eline, diline, beline sahip olma” düsturu da hatırlanılması gereken hususlardan birisidir. Söz konusu kelimelerin ilk harflerinin bir araya getirilmesiyle oluşan “edeb” bu bakımdan önemlidir.

“Hacı Bektaş Veli'nin ‘Eline, diline, beline sahip ol’ şeklindeki öğüdünde yer alan “el-dil-bel” üçlemesi de bu kültürün temel ahlâk kurallarını simgeler” (Günşen, 2007:343).

*Sayı değeriyle halk anlatılarında kullanılır:* “Üç sayısı halk anlatılarında da görülür. Halk anlatıları, ayrıntılara inme tekniğinden yoksun olduğu için seyircinin/dinleyicinin dikkatini çekmek ve konunun önemini vurgulamak için ‘yineleme ya da üçleme’ tekniğinden yararlanır” (Bozkurt ve Bozkurt, 2012:721). Bu üçleme kurallının en çok kullanıldığı anlatı türü masallardır. Masallarda üç sayısı kardeşlerle (üç kız, üç erkek), zamanla (üç gün, üç gece), tabiatüstü varlıklarla (üç dev, üç peri kızı, üç başlı dev), hayvanlarla (üç karga, üç katır, üç eşek), yiyecek ve içeceklerle (üç yumurta, üç ekmeğe, üç karpuz, üç tas su), insanlarla (üç arkadaş, üç kör, üç yardımcı, üç hoca, üç cezalı), eşyalarla (üç kırbaç, üç çatal-kaşık, üç bağ çubuk, sarayın önündeki üç taş, üç altın), iş yapmayla ilgili (üç ağır şart, üç işe gönderme, üç işi aynı anda yapma, üç nâra atına, üç defa saplama, hendeğin etrafını üç defa dolaşma) vd. olarak üç sayısı kullanılır (Sakaoğlu, 1999:67).

*Dışlanmışlığı temsil eder:* Meseleye bir de psikolojik açıdan bakılırsa üç sayısının dışlayıcı, ötekileştirici, uzaklaştırıcı, belki de bir yerde rakip oluşturma yönü vardır. “Ben (bir) ve sen (iki, eş) bizi, aynı grubu ifade eder. Üç (o) diğerini, başkasını gösterir” (Hazar, Şengönlü, 2012:4).

*Divan edebiyatında rakibi temsil eder:* Üç sayısı Divan ve Halk edebiyatı klasik aşk hikâyelerinde üçüncü şahıs yani ağıyar/rakip olarak görülür, Divan edebiyatında üçüncü kişiler olumsuz ve fitneci olarak kabul edilir. Halk hikâyeleri ve mesnevilerin ikili aşk hikâyelerinde üçüncü şahıs “ağıyar” yani rakip olarak görülür ve ayırıcı, bozguna bir kişiliktir (Bozkurt ve Bozkurt, 2012:724).

*Sınırlı zaman dilimlerini ifade eder:* Diğer taraftan Türk halk kültüründe “bir misafirin genellikle 3 gün, 3 hafta ya da 3 ay kalması beklenir; bu arada balığın üçüncü gündünden itibaren kokmaya başlayacağı söylenir” (Schimmel, 2011:93).

Ayrıca Türk halk kültürü içinde önemli zaman dilimleri arasında yer alan Ramazan ayının da yer aldığı ve “üç aylar” (Türkçe Sözlük, 2011:2441) diye anılan zaman dilimleri üç rakamının çağrıştırdığı adlandırmalardan biridir.

Bir de “üç günlük ömür” (Türkçe Sözlük, 2011:2441) deyiimi vardır ve bu söz insan ömrünün sınırlılığını belirtmektedir. Bu sözle ömrün iyi, güzel işlerle yaşanması imasında bulunmaktadır.

*“Üç maymunu oynama”nın (görmedim, duymadım, bilmiyorum) simgesel sayısidir:* Evrensel nitelikte simgesel bir anlam boyutuna ulaşmış olan “üç maymunu oynamak” deyiimi “gördüğü ve duyduğu bir olay hakkında görmemiş, duymamış ve söylememiş olduğunu belirtmek” (Türkçe Sözlük, 2011:2441) anlamındadır ki bu roldeki kişilikler genellikle sorumluluklarından kaçan, duyarsız, kendine zarar dokunmamasını öncelikli gaye olarak gören insanlardır. Bu kişiler üçlü bir tasnif ile “görmedim, duymadım ve bilmiyorum” derler.

*Üç beyazı (un, şeker, yağı) simgeler:* “Un, şeker ve yağı anlatan bir söz” olarak “üç beyaz” (Türkçe Sözlük, 2011:2441) ifadesi özellikle günümüzün dengeli ve sağlıklı beslenme ölçüleri içinde üzerinde en fazla durulan konulardan biri olması sebebiyle sembolik bir söylem noktasına gelmiştir. “Üç beyaz” hem yerel kültür açısından hem de evrensel boyutta öneme sahip olan bir kavramdır. Ancak söz konusu bu üçleme bazen un, şeker, yağ bezan de un, şeker, tuz şeklinde ifade edilmektedir.

*Zaman kavramında “baş, orta ve son”u temsil eder, ayrıca aile olmayı simgeler:* Üç rakamı kısaca “baş, orta ve son”u (Erşahin, 2011:57) temsil eder. Yani üç rakamı “zamanın geçmiş, şimdi ve gelecek şeklindeki temel koordinat sayısı”dır (Erşahin, 2011:57).

Bu anlayışın bir devamı niteliğinde “bir sembolik değer olarak baba-anne ve çocuk şeklinde kutsal bir birleşim ve onun sonucu olan çocuğu ifade ettiği gibi beden-can-ruh üçlemesi şeklinde insanı sembolize etmek için de kullanılmıştır” (Bozkurt ve Bozkurt, 2012:721).

*Fizik ve kimyada üçlü gruplamaların sayısidir:* Ayrıca “fizik âleminin uzunluk, yükseklik ve genişlik olarak bilinen temel boyut adedi” (Erşahin, 2011:57) üçtür ve kimyada “madde; katı, sıvı, gaz olmak üzere üç halde bulunur” (Küçük, 2009:397).

*Vurgulamada, dikkat çekmede ideal tekrar sayısidir:* “Üçleme şeklindeki eylemlerde görülen işin tamamlanması için ideal tekrar sayısı” üçtür (Erşahin, 2011:57).

*Deyim ve atasözlerinde kullanılmaktadır:* Bunlardan başka “üç” sayısının Türk halk kültürünün gündelik hayatı içinde atasözlerinde, deyimlerde ve söylemlerde kullanıldığı da unutulmamalıdır:

“Üç elli, yaz belli”, “üç göç, bir yangın yerini tutar”, “üç kuruşluk eşeğin beş paralık sıpası olur” (Aksoy, 1988:455), “üç aşağı beş yukarı”, “üç buçuk atmak”, “üç beşe bakmamak”, “üç nalla bir ata kalmak”, “üç otuzluk” (Aksoy, 1988:1088).

“Üç adım, üç ayak, üç aylık, üç başlı, üç beş, üç bir, üç birlik kuralı, üç buçuk, üç budak, üç boyutlu, üç buutlu, üç çatal, üç çevirmek, üç durum yasası, üç düzlemlî, üç

etek, üçgen, üçgül, üç hal kanunu, üç iki, üçkâğıt, üçkâğıtçı, üçler yediler kırklar, üç kat, üç nokta, üç otuzunda, üç parmaklı, üçtaş, üçteker, üç telli, üçten dokuza, beş üç, üçüz” (Türkçe Sözlük, 2011:2441-2443).

### 3.2.1.2.(5). Dört (4) Rakamı

Anlam olarak “dört sayısının adı”, “ bu sayıyı gösteren 4 ve IV rakamlarının adı”, “üçten bir artık” (Türkçe Sözlük, 2011:715) olarak tanımlanmıştır.

#### 3.2.1.2.(5).(a). Türk Kültürünün Dışında Dört

*Bütünlük, evrensellik ve sağlam bir temel oluşturmayı, dayanıklılığı, kusursuzluğu, mükemmelliği temsil eder:* “Dört, dünyada bilinen ilk düzenle ayrılmaz bir şekilde bağlantılıdır ve bu da, oluşumların kafa karıştırıcı çok yönlülüğünün sabit formlar biçiminde düzenlenmesiyle, doğadan uygarlığa doğru bir değişime işaret eder” (Schimmel, 2011:98).

Yani dört sayısı, “bütünlük ve evrensellik sembolü”dür (Wilkinson, 2014:294). “Bu sayı, organizasyon becerileri ve yönetim yeteneğiyle üzerinde ileriye gidilecek sağlam bir temel oluşturmayı temsil eder” (Wilkinson, 2014:207).

“Karesi alınabilen birinci katsayı olan 4 sayısı kendi bütünlüğü içerisindeki evreni, kare ve dayanıklı bir dünyayı temsil eder” (Gardin ve Olorenshaw, 2014:189).

Pitagoras’a göre ilk kare sayı olmasından ötürü kusursuzluk sembolüdür” (Wilkinson, 2014:294). Yani dört rakamı “Pisagorcuların ideal sayısı”dır (Erşahin, 2011:68).

*Katılık, yeteneksizlik sembolü de olabilir:* Önü kesilmişse aynı sayı katılık ve kişinin ilerleme yeteneksizliğinin sembolü haline gelebilir” (Wilkinson, 2014:207).

*Şansı sembolize eder:* Dört yapraklı yonca “ender bulunurluğu onu şansla özdeşleştirmiştir; bir zamanlar onu bulanların perileri görebileceğine inanılırdı” (Wilkinson, 2014:80). Dolayısıyla dört rakamı “iyi şans getirdiğine inanılan yoncanın yaprak sayısı”dır (Erşahin, 2011:68).

*Dörtlü sınıflamalarda kullanılan bir sayıdır, organizasyonu temsil eder:*

Kare, artı işareti ya da dörtgen ile temsil edilen dört, doğayı miktar olarak ifade eden (dört eleman, maddenin dört hâli: katı, sıvı, gaz ve plazma gibi), [...] zaman fikrinin (mevsimler, ayın dört aşaması), insan mevcudiyetinin ( yaşamın dört ayrı aşaması: çocukluk, gençlik, erişkinlik ve yaşlılık) içinde olduğu dünya düzeninin sayısıdır (Gardin ve Olorenshaw, 2014:189).

“Amerikan yerlileri için organizasyonu temsil eder; uzay dört bölgeye, zaman dört birime (gündüz, gece, ay ve yıl), insan ömrü de dört çağa (çocukluk, gençlik, olgunluk, yaşlılık) bölünür” (Wilkinson, 2014:294).

Avrupa kültür dairesinin tarihi boyutlarıyla bakıldığında “Pisagorcu görüşlerden hareketle hem kilise babaları hem de ortaçağ Avrupa filozofları, sıralama işlevi gören 4 öğeden insanın psikolojik güçlerinin rengârenk dünyasını açıklayan 4 ruh haline kadar sayısız dörtleme grubu keşfetmişler” ve dört sayısı üzerine geniş değerlendirmeler yapmıştır (Schimmel, 2011:106).

*Kare ve dikdörtgenle ilişkilendirilerek mükemmelliği temsil eder:* “Kare” ile ilişkilendirilir ve “mükemmel ve kendine yeterli” olarak düşünülmesi sebebiyle “İngilizcede hala ‘dürüst [square / kare] insan’ denir” (Schimmel, 2011:102).



Bu durumun bir benzeri olmak üzere “tam, kusursuz, mükemmel” anlamında Türkçedeki “dört dörtlük” (Türkçe Sözlük, 2011:716) ifadesi de dikkat çekicidir.

*Bir tabu olarak Japonya ve Çin’de dört rakamı, kare ve dikdörtgenden hareketle yeryüzünü temsil eder:* “ ‘Ölüm’ sözcüğüyle eşesli (homonim) olduğundan Japonya ve Çin’in bazı yerlerinde tabudur” (Wilkinson, 2014:294). Diğer taraftan “pek çok erken dönem kültüründe yeryüzü bir dikdörtgenle temsil edilmiştir. Örneğin Çinliler için gölgelikli bir dört tekerlekli bir araba biçimini almıştı ve bu dikdörtgen biçim tarlaların, evlerin ve köylerin fang, kare ilkesine göre düzenlenmesini esinliyordu” (Schimmel, 2011:100).

Dört rakamıyla irtibatlı olan “kare” “eski Mısır yazısında ve Proto-Türklerin runik alfabelerinde görülebileceği gibi birçok yazı sisteminde kullanılan bir karakterdir. Kare sembolü, göğü temsil eden daire ve üçgene kıyasla, Yer’i yani yeryüzünü, tezahür âlemini sembolize eder” (Salt, 2006:195).

*“Haç”ı çağrıştırır ve dörtlü gruplamaları simgeler:* Dört sayısını “haç” işaretiyle yorumlayanlar vardır. Bu bakımdan denebilir ki “Haç aynı zamanda 4 temel noktanın [birleştirilmesiyle de] elde edilir ve bazen bu noktalar özel bir dinsel anlamı vurgulamak için bir daire içine alınır. Eski Mısır’da hafifçe değişmiş bir formda, ‘ölümsüzlük’ hiyeroglifi olmuştur. Bu biçimiyle, ilk Hristiyan mezar taşlarında bile bulunur” (Schimmel, 2011:100).

Ayrıca “Hristiyanlıkta haçın, dört köşeli ve İncil’lerin sayısının dört (Matta, Markos, Luka ve Yuhanna) olması ve Meleklerin dört kanadının bulunması dört sayısının anlamı ile doğru orantılıdır” (Küçük, 2013:100).

*Dört temel yönü, dört meleği simgeler:* “Kitab-ı Mukaddes geleneğinde 4’ün 4 yönle ilişkisi, Tanrı’nın gücünü bütün dünyaya yaymayı üstlenmiş 4 melek ya da melek-çocukla açıklanmıştır” (Schimmel, 2011:100).

### 3.2.1.2.(5).(b). Türk Halk Kültüründe Dört

*Dört yönün, dört rengin, dört mevsimin adedini sembolize eder:* Söz konusu bu dört yön Orta Asya Türk mitolojisinde ve Anadolu mitlerinde renklerle sembolize edildiği üzerinde daha önce durulmuştu.

“Soma kaidelerine göre 4 renk, 4 ayrı yönü bildirir. Kül rengi doğu, kırmızı-güney, beyaz-batı, siyah-kuzeyi göstermektedir” (Rahman, 1996:57). Pritsak’a göre de her yönü bir renk sembolize etmektedir. Kara (siyah) kuzeyi, kırmızı (kırmızı) güneyi, ak (beyaz) batıyı ve gök (mavi) doğuyu temsil etmektedirler” (Pritsak, 1954:377).

Bu değerlendirmelere biraz daha genişlik katan Koca (2004:23), konuyla ilgili olarak şu açıklamalarda bulunmuştur:

Eski Türklerin evren-dünya anlayışı ele alındığında, dünyanın dört köşe olduğu düşüncesinden dört ana yön tasavvur etmekteydiler. Bu yönler doğu, batı, güney ve kuzeydir. Bu yönleri ifade eden dört renk; doğu=yeşil, (veya gök; gök günümüz Türkiye Türkçesinde olduğu gibi bazen yeşil, bazen de mavi anlamını ifade eder şekilde kullanılmaktadır.), batı=ak, güney=kızıl(kırmızı, al) ve kuzey=kara kullanılmıştır.

Dolayısıyla rakam olarak “dört, [...] dört temel yön ile de alâkalı olup, ‘dünyanın dört bucağı’ deyimi ile özdeşleşmiştir” (Küçük, 2013:100).

Dolayısıyla “doğu, batı, kuzey, güney olarak bilinen ana yön sayısı” ve “bahar, yaz, güz, kış olarak bilinen mevsim sayısı” da dördür (Erşahin, 2011:68).

Bu dört ana yöne bağlı olarak dört unsur ateş, su, maden, ağaç; dört hayvan, yıldız kümeleri vb. söz konusudur (Çoruhlu, 1995:195)

Türklerin destan dönemi özelliklerini de yansıtan dört yönün dört renkle ifade edilişi hakkında Ögel, Çin kaynaklarını dayanak göstererek şu ifadeleri kullanmıştır: “Hun atlı birlikleri, (Çin ordusunun çevresinde, şöyle düzenlenerek, yer almışlardı): Beyaz atların hepsi, batı yönünde yer almışlardı. Mavi (yani kır) atlar ise, doğuda sıralanmışlardı. Bütün siyah atlar, kuzeyde; kırmızı, (yani doru?) atlar ise, güneyde yer almışlardı” (Ögel, 2000:177).

Günümüzün anlamlandırmaları içinde de dört rakamı “dört yönü (doğu, batı, kuzey, güney), dört mevsimi (ilkbahar, yaz, sonbahar, kış)’ı simgeler (Günşen, 2007:344).

*Dörtlü teşkilatlanmayı ifade eder:* Dört sayısı, “Türklerde, özellikle başlangıçta, yine devlet teşkilatında görülüyor. Dört bulung sözü, Göktürk yazıtlarında, dünyanın dört köşesi veya dört yanı, bu anlayışın açık bir örneği olarak gösterilebilir” (Ögel, 2000:49).

*Haram olan kutsal elma ağacının dört dalını temsil eder:* Altay yaratılış destanında bir ağacın dört dalındaki meyvelerin yasaklanması farklı yorumları olsa bile evrenselleşmiş olan “memnu/yasaklanmış/haram elma” motifini akla getirmektedir:

Burada bulunan insanlar bir ağacın meyvesiyle besleniyorlardı.

Ağacın bir tarafındaki meyvelerden ağızlarına almıyorlardı. Erlik bunun sebebini sordu. İnsanlar ona cevap verdiler: Tanrı bize bu dört dalın meyvesini yemeyi yasak etti. Güneşin doğduğu yanda bulunan beş dalının meyvelerinden yemeği buyurdu. Yılan ile köpeğe bu ağacın dört dalından yemek isteyenleri bırakma diye emretti (İnan, 1986:15).

Bu ifadelerden Türklerin en eski dönemlerinde “haram, helal”, “istikamette olma, sapkınlaşma” bağlamında değer yargılarını önemsedikleri ve bu konuda belli bir duyarlılığı canlı tuttukları anlaşılmaktadır. Bu yönüyle de dört sayısının temsil ettiği dengeli olma, mükemmel insanı (insan-ı kâmil) yakalama anlayışının Türklerin tarihi derinliklerinde var olduğunu gösterir.

Türk kültürünün inanç ve iman değerleri açısından insanı kâmil yakalama yolunda insanın geçirdiği evreler vardır. Bu evreleri, yani devirleri bilmek, tanımak ve bu bilgiye göre tavır takınmak tasavvufi açıdan önemlidir.

*Devriyye türünde yazılmış eserlerdeki dört unsuru simgeler:* “Devriyye, ‘devir’ kelimesinden gelmektedir. “Her varlığın Allah’tan gelip tekrar Allah’a döneceği devir nazariyasının işlendiği tasavvufi şiir” türüdür (Kaya, 2007:231).

“Devriyye Eski Türk Edebiyatında daha çok dinî-tasavvufî kimlikli şairler tarafından kullanılan türlerden biridir. Daha çok tasavvufî bir terim olarak kabul edilen devriyye, ruhun âlemi dolaşmasını konu edinir” (Demirel, 2003:91).

Bu nazariyeye göre yani dünyaya gelen varlık ilk önce cemad (cansız)dır. Sonra nebat, daha sonra hayvan, en sonra insan şeklinde vücut bulur. Ancak bu, biyolojik bir değişim veya tekâmül değildir. İnsan, kabiliyeti, azmi ve gayretine göre insan-ı kâmil, hatta kutb mertebesine yükselir. Böylece visal-i Hakk’a ulaşarak tekrar geldiği yere yani aslına dönmüş olur (Kaya, 2007:232).

“Devriyye” türünde görüldüğü gibi dört aşama söz konusudur. Dolayısıyla dört rakamının bu aşamaları simgelediği de söylenebilir.

*Alevî-Bektaşî geleneğinin önemli sayılarından:* Dört sayısı, Alevî- Bektaşî Türkler için de kutsal bir sayıdır. Çünkü onlar için dört, “Dört can bir beden” olarak

algılanan ve “dört sevgili” şeklinde de zikredilen Hz. Muhammed’in damadı Hz. Ali, Hz. Muhammed’in kızı Hz. Fatıma ve torunları Hz. Hasan ile Hz. Hüseyin’i sembolize etmektedir. Ayrıca Alevîlik- Bektaşîliğin özünde; ibadet, niyaz, adak ve vuslat olmak üzere “dört kapı”ya dayanan dört inanç sistemi bulunmaktadır (Durbilmez 2009: 74). Dört rakamı İslamiyet’e göre ilk dört halife, dört ana mezhep, Allah’a ulaşmanın dört yolunu [...] ifade eder (Koca, 2004:23).

Hacı Bektaş Veli’nin Tanrı’ya ulaşma makamlarını açıkladığı ve Tanrı’ya ulaşma yolu olarak ortaya koyduğu bu sistem; Dört Kapı ve Kırk Makam şeklinde formüle edilmiştir. Dört Kapı ise Şeriat, Tarikat, Marifet ve Hakikat gibi dört mertebeden oluşmaktadır. Bu her kapı/mertebe de; onardan toplam olarak kırk makamdır (Küçük vd., 2010: 130).

Yani “Alevî-Bektaşî kültüründe ‘dört kapı’ diye tabir olunan ‘şeriat, tarikat, marifet, hakikat’i simgeler” (Günşen, 2007:343).

Hak Muhammed Ali kurdu bu yolu

Dört kapı, kırk makam, on iki erkân (Kul Budala)

*Dört unsurla beraber cemrelerin adedini bildirir:* “Eski Türk inanışlarında, yılın son dört çarşambası kutlu sayılmış ve dört çarşambanın her birinde tabiatın dört unsurundan birisine (suya, ateşe, havaya, toprağa) “cemre” düştüğü ve bu unsurları uyandırdığı kabul edilmiştir” (Durbilmez, 2008:2017). Cemre, “Şubat ayında birer hafta arayla havada, suda ve toprakta oluştuğu sanılan sıcaklık yükselişi” olarak tarif edilmiştir (Türkçe Sözlük, 2011:452).

*Ahilik teşkilatındaki dört esasın adedini ihtiva eder:* Ahilik teşkilatında bu teşkilata mensup bireyler dört temel esasa göre davranmak (güçlüyken affetme, kızgınken yumuşak davranabilme, düşmanına da iyilik yapabilme, muhtaçken bile sahip olduğunu başkalarıyla paylaşma) durumundaydılar (Çoruhlu, 1995:200).

*Kutsal kitapların, dört büyük peygamberin, dört büyük meleğin adedini belirten sayıdır:* Dört, “büyük dinlerce kutsal sayılan temel kitap adedi”dir (Erşahin, 2011:68) ve Osmanlı devrinde “dört kitap hakkı için” diye yemin yerine kullanılan bir ifade vardı (Çoruhlu, 1995:201).

Daha açık ifadesiyle “dört sayısı [...] dört peygamberi (Hz. Musa, Hz. Davut, Hz. İsa, Hz. Muhammed), dört kutsal kitabı (Tevrat, Zebur, İncil, Kur’an), dört büyük meleği (Cebrail, Mikâil, İsrail, Azrail)” simgeler (Günşen, 2007:344).

Kimi halk edebiyatı ürünlerinde, hatta günümüzün halk dilinde kullanılan “dört atanın dördü de hak” (Aksoy, 1988:249) deyimini en önemli dört peygamberi ve dolayısıyla da dört büyük kitabı temsil eder.

Bu noktada Aşık Veysel’in şu dizelerini hatırlamak konunun anlaşılmasını pekiştirecektir:

Kuran’a bak İncil’e bak

Dört kitabın dördü de hak

Hakir görüp ırk ayırmak

Hakikatte yüz karası (Şatıroğlu, 2001:58).

*Mükemmelliğin ifadesidir:* “Dört üstüne” ya da “dört üstü dört” şeklinde kullanılan tabirler mükemmellik ve eksiksiz olma yerine kullanılırdı” (Çoruhlu, 1995:201).

Dört sayısının; eşitlik, denge, sağlamlık ve mükemmelliği sembolize ettiğinin bir ifadesi olarak Türk kültür hayatı içinde kullanılan “dört elle sarılmak, gözünü dört açmak, dört ayağının üstüne düşmek gibi deyimler de bu düşünceyi teyit etmektedir”

(Küçük, 2013:100). “Günümüzde ‘dört dörtlük’ şeklinde kullanılan tabirle mükemmellik ve eksiksiz olma yerine kullanılırdı” (Koca, 2004:24).

*Yunus Emre'nin kendi anlayışlarını gruplarken kullandığı sayıdır:* Halk kültürü ve edebiyatını en fazla etkileyen isimlerden biri olarak Yunus Emre'nin “dünyasını ‘Allah aşkı, tevhit düşüncesi, ahlâk ve gelenek’ gibi dört önemli kavram oluşturur” (Tatcı, 1990:III). Dört sayısının kullanımıyla ilgili Yunus Emre'nin şiirleri de dikkat çekicidir. Çünkü dengeyi sağlama, mükemmel insanı yakalama konusunda kişinin öncelikle kendisini sorgulaması gerektiğini düşünen Yunus Emre bu durumu şu dizelerle ifade eder: “Sen sana ne sanırsın ayruğa [ağyara] da onu san / Dört kitabın manası budur eğer var ise” (Tatcı, 1990:243). Bu sorgulamaları belki de evrenselliği yakalama adına dört ilahi kitabı dikkate alarak ifade etmektedir. “Esasen tutarlı, sağlam ve çelişkisiz bir İnsan hakları öğretisi için bundan başka da sağlam temel yoktur” (Özçelik, 2010:229). Benzer bir ifadeyi “Dört kitabın ma'nisi bellidir bir elifte” (Tatcı, 1990:73) dizesinde de görmek mümkündür.

Yunus Emre'ye ait olduğu düşünülen bir şiirde dört sayısının bir tekrar grubu şeklinde kullandığı da görülmektedir:

Topragile bile geldi dört sıfat  
Sabr u eyü hû tevekkül mekrümet  
(Toprakla insana dört sıfat geldi: Sabır ve iyi huy, tevekkül yücelik).

Suyıla geldi bile dört dürlü hâl  
Ol safâdur hem sehâ lutf u visal  
(Suyula da dört türlü hâl geldi: Temizlik, cömertlik iyilik ve kavuşmak).

Yıl-ile geldi bile bil dört heves  
Oldurur kizb ü riya tizlik nefes  
(Havayla da dört arzu geldi. Onlar yalan ve ikiyüzlülük, acelecilik, nefis - dünyevi arzular-)

Odıla geldi bile dört dürlü dad  
Şehvet ü kibr ü tama' birle hased  
(Ateşle de dört türlü tat geldi. Şehvet ve kibir, açgözlülükle kıskançlık).

Cânile geldi bile üç dört hisâl  
İzzet ü vahdet haya âdâb-ı hâl  
(Can ile de işte dört huy geldi. Yücelik ve birlik utanma ve edep - vahdet neşesine sahip olma-) (Yunus Emre, Haz.: Özçelik, 2010:212).

*Tasavvufta insanın kâmil olma yolundaki aşamaların adedini simgeleyen sayıdır:* “Tasavvufta Allah'a ulaşmanın aşamalarını simgeleyen sayı”dır (Erşahin, 2011:68). Bunları “nefs-i emare, nefis-i levvame, nefis-i mülhime, nefis-i mutmaine” şeklinde sıralamak mümkündür. Ancak bu gruplamayı çeşitli tasavvufî anlayışlarda daha da artırıldığı görülmektedir.

Çoruhlu (2000:200) ise “Allah'a ulaşmanın dört yolunu şeriat, tarikat, hakikat ve marifet” olarak vermiştir.

*Cennetteki dört ırmağı, dört halifeyi, dört mezhebi, dört meleği simgeler:* Dört sayısı “cennetteki dört ırmağın kavramına işaret eder. Aynı zamanda İslamiyet'e göre [...] dört halife, dört ana mezhep”i ifade eder (Çoruhlu, 2000:200). Ayrıca bu gruba

“Cebrail, Mikail, İsrail, Azrail olarak bilinen büyük melekler”i de eklemek mümkündür (Erşahin, 2011:68).

*Kimi atasözlerinde ve deyimlerde “düzen, tamlik, odaklanma, şanslı olma” anlamlarını desteklemede kullanılmıştır:* “Dört ayak üstüne düşmek, dört başı mamur, dört dörtlük, dört elle sarılmak, dört gözle bakmak, dört üstü murat üstü” (Aksoy, 1988:732-733) deyimlerinde dört rakamı “pozitif” anlamları desteklemede kullanılmıştır. Bu anlamlarda “düzen, tamlik, odaklanma” gibi anlamlar söz konusudur.

*Kimi atasözlerinde ve deyimlerde “çevrili olma, telaş, çaresizlik, ümit etme” gibi anlamları desteklemede kullanılmıştır:* Söz konusu bu deyimlerden bazılarını şöyle sıralayabiliriz:

“Dört bir taraf, dört dönmek, dört duvar arasında, dört gözle ağlamak, dört gözle beklemek” (Aksoy, 1988:732-733).

Zorluğa, ümitsizliğe düşmek anlamındaki “dört yanı deniz kesilmek” deyimini çaresizliği çağrıştırmaktadır (Çoruhlu, 1995:201).

Bunların dışında “dört ayak, dört ayaklılar, dört bir, dört bucak, dört çeker, dört çifte, dört dörtlük, dörtgen, dört göz, dört işlem, dört kaşlı, dörtkenar, dört köşe, dörtnal, dörtнала, dörttek, dört yol, dört yüzlü, beş dört, ayın on dördü” (Türkçe Sözlük, 2011: 716-717) gibi söz grupları dikkat çeken gündelik hayatın ifadeleri arasında yer almaktadır.

### 3.2.1.2.(6). Beş (5) Rakamı

Sözlükte “dörtten sonra gelen sayının adı, “bu sayıyı gösteren 5 ve V rakamlarının adı”, “dörtten bir artık” (Türkçe Sözlük, 2011:316) olarak tanımlanmıştır.

#### 3.2.1.2.(6).(a). Türk Kültürünün Dışında Beş

*Eldeki beş parmağın, beş duyunun sayısı, dengenin, uyumun, insanın simgesidir:* Bir elin parmaklarının ve duyu organlarının sayısı olan beş, dengenin, uyumun ve insanın rakamıdır (Gardin ve Olorenshaw, 2014:109).

“Beş insan ruhudur. İnsanoğlunun iyilikten ve kötülükten ibaret olması gibi, beş, tek ve çift sayıdan elde edilen ilk sayıdır” (Schimmel, 1991:118).

“5 sayısı her durumda çabuk davranma eğilimiyle birlikte çok yönlü ve genişleyebilen bir kişiliği işaret eder” (Wilkinson, 2014:207).

“Beş sayısı eşit olmayanların birliğini (3 erkek, 2 dişi), evliliği ve yerine getirilen işi temsil eder” (Gardin ve Olorenshaw, 2014:489). “Beş genellikle insan yaşamıyla ve 5 duyuya bağlantılıdır” (Schimmel, 1991:118).

“Sembolizmi yıldızinkine bağlanan beş kollu yıldız, Yunancadaki beş anlamına gelen penta kelimesinden türetilmiştir” (Gardin ve Olorenshaw, 2014:489). “Beş, başı ve bacakları, kollarıyla beş köşeli yıldız pentagramla temsil edilen insanın simgesidir” (Wilkinson, 2014:294). “Pisagorcular bu şekli mükemmel insanın sembolü olarak almışlardır. Masonlar da kendisine aynı anlamı vermişlerdir: ‘parlak, göz alıcı yıldız’. Pentagram gücünü kaynaklandığı sentezin zıtlıklarından alır. Böylelikle pentagram sanki bir sihirli sembol hâline gelmiştir” (Gardin ve Olorenshaw, 2014:489).

*Sevginin ve evliliğin sayısıdır:* “Sevginin ve [...] evliliğin sayısıdır” (Schimmel, 1991:118).

*Sabırsızlığı ve huzursuzluğu simgeler:* “Engellendiğinde sabırsız ve huzursuz bir kişilik yapısının simgesidir” (Wilkinson, 2014:207).

*Astronomiyle, tanrısallıkla ilişkilidir:* “5’i astronomi terimleriyle de ele alabiliriz. Çok eskiden beri 5, tanrıça İştar’ın ve Romalı ‘halefi’ Venüs’ün sayısı olarak kabul edilmiştir” (Schimmel, 1991:120). “Mayalar için kutsal bir sayıydı; tohumu atıldıktan beş gün sonra çıkan mısırla Mısır tanrısını, Azteklere göre de tanrılık ve bilincin uyanışını simgelerdi” (Wilkinson, 2014:294).

Budizmde din dışındaki insanlar için 5 emir vardır, Aristoteles 5 temel erdemden bahseder ve özellikle de Musa’nın 5 kitabını, Pentateukhos’u da anımsamalıyız. İran şiirinde epikler 5’li gruplar halinde düzenlenirdi .... Hint fabl derlemeleri Pañçatantra (5 Öğreti) benzer bir beşleme ilkesini izleyerek öğütleri ve bilge sözleri 5’li diziye bağlama eğilimi gösterir. Benzer şekilde Goethe, Batı-Doğu Divanı’nda her biri 5 cümleden oluşan böyle öğütlerden 2 küme sunar (Schimmel, 1991:128).

*Çin’de uğurlu; Çin ve Hindistan’da hayatı devam ettiren öge sayısıdır:* Yaygın kullanımından dolayı kadim Çin’de 5 uğurlu bir sayı olarak görülmüştür (Schimmel, 1991:126).

“Çin ve Hindistan geleneğinde toprak, su, ateş, hava ve esir şeklindeki hayatı devam ettiren öge sayısı”dır (Erşahin, 2011:71).

*İslamiyet’te “dinin beş şartı”nı, “günde beş vakit namazı”, Hz. Fatıma’nın elini simgeler:* Buna karşın Müslümanlarda “İslam’ın beş şartı” (iman ikrarı yani kelime-i şahadet, namaz, zekât, oruç ve Mekke’ye yapılacak hac ziyareti) yüzünden önemli bir sayıdır. Bundan başka beş sayısı İslam inancında her zaman vardır: Günde beş kez yapılması gereken namaz, [...] koruma sembolü olan “Fatma’nın elinin” beş parmağında bulunan gizli bilgilerin beş anahtarı gibi (Gardin ve Olorenshaw, 2014:112).

### 3.2.1.2.(6).(b). Türk Halk Kültüründe Beş

Bazı kabileler beşten yukarı saymayı bilmezken (Göker, 1997:55) Türk kültür tarihinin en eski dönemlerinde “beş”in birtakım varyantlarda [...] kullanıldığı görülmektedir. “Türk halk kültüründe eski ay isimlerinden birinin adı beşe (hamsin, şubat ayı) idi” (Hazar ve şengönül, 2012:6).

*Dünyayı ve insanı (insan elindeki parmak sayısını ve beş duyuyu) simgeler:* “Türk Destanlarında fazla yer almayan beş sayısı, genel olarak dünyayı ve insanı simgelemektedir” diyen Küçük (2013:101) şu değerlendirmelerde bulunmuştur:

Çünkü insanın elinde ve ayaklarında beşer parmak ve görme, işitme, koklama, tat alma ve dokunma olmak üzere beş duyu vardır. Zaten Fatma’nın (Fadime Ananın) eli ile ilgili tasavvurlar da bu zihniyet ile alâkalıdır. Halk arasında Fadime Ana’nın el işaretinin nazara iyi geldiğine, kötülüğü önlediğine ve yapılacak işlerin hayırla sonuçlanacağına inanılmaktadır.

“Beş parmağın hangisini kessen acımaz?” atasözü “İnsan evlatlarını birbirinden ayırt etmez. Hangisine zarar gelse aynı üzüntüyü duyar” (Aksoy, 1988:186) anlamındadır.

Benzer bir kullanım olarak “beş parmak bir değil” atasözü de “Ana babaları bir olduğu halde kardeşler birbirine benzemezler. Türü niteliklerle ayrılırlar” veya “Aynı görevle bir arada çalışan kimseler yetenek, başarı bakımından birbirinden farklıdır. Onun için sevgileri arasında da fark bulunur” anlamındadır.

Görüldüğu gibi bu atasözlerinde beş rakamı “insan” ile ilişkilidir.

Söylem bakımından insanı hatırlatan “beş kardeş” (Aksoy, 1988:636) deyimi ise bu hatırlatmanın dışında tokat anlamındadır ki bu haliyle olumsuz bir anlam içeriğine sahiptir.

Kısaca söylemek gerekirse “beş” rakamı, “insanın hayatını ve beş duyusunu temsil eden sayı”dır (Erşahin, 2011:71).

*Haram olan kutsal elma ağacının beş dalını temsil eder:* Dört sayısının konu edildiği daha önceki bölümde “yasak meyve”den söz edilmişti ki benzer şekilde “beş” sayısında da konuyu anlatan kaynaklar vardır. W. Radloff tarafından tespit edilen Altay efsanesinde yerin yaradılışı (yeriding pütkeni) anlatılırken, Erlik’in sorusuna insanların verdiği cevap şöyle aktarılır:

Tanrı bize bu dört dalın meyvesini yemeyi yasak etti. Güneşin doğduğu yanda bulunan beş dalının meyvelerinden yemeği buyurdu. Yılan ile köpeğe bu ağacın dört dalından yemek isteyenleri bırakma diye emretti. Bundan sonra tanrı göğe çıktı. Beş dalın meyveleri bizim aşımız oldu (Radloff, 2008:205).

*Yaratılış Destanındaki prenslerin adedidir:* Türk boylarının menşeleri hakkında söylenen efsanelerde ağaç önemli yer tutmaktadır ki “Uygurların menşe efsanesinde de Uygurların atası olan beş prens iki nehir kavşağında bulunan bir adacıktaki kayın ağacından doğmuşlardı” (Ögel,1993: 141) derken prenslerin sayısı “beş” olarak verilmiştir.

*“Merkez” yönünü, “sarı” rengi temsil eder:* “Eski Türk devletlerinin birçoğu kendisini merkez olarak kabul ettiğinden beşinci yön kabul edilen merkezin rengi olan ‘sarı’yı bayraklarında kullanmışlardır” (Koca, 2012: 214). Benzer bir ifadeyle “dört ana yöne zamanla merkezi (toprak, vatan, ülke anlamını) ifade eden beşinci renk yani sarı” eklenmiştir (Koca, 2004:24).

*Beş kollu yıldız çağrışıdır:* Beş sayısı yıldızlarla sembolleşmiştir. Milli semboller içerisinde “Mührü Süleyman gibi tılsım mahiyetinde kullanılan ve beş yıldız ya da beş kollu yıldız denilen ve süsleme sanatımızda görülen bir simge vardır” (Çoruhlu, 2000: 201).

“Beş köşeli yıldız aynı zamanda zekânın ve yeteneğin de sembolü olarak kullanılmıştır” (Koca, 2012: 208).

Günümüzde yıldız söz konusu olduğunda beş köşeli şekli akla gelmektedir. Bunda Türkiye Cumhuriyeti Devleti’nin bayrağında bulunan yıldızın beş köşeli olmasının da payı vardır. Türkiye Cumhuriyeti Devleti kurulduktan sonra kurulan ve bayraklarında yıldız bulunan devletler, yıldız kullanımı konusunda Türklerden etkilendiklerini beyan etmektedirler (Koca, 2012: 268).

*Bir günlük namaz ibadetinin vakit sayısını temsil eder:* “Beş”e verilen önemin inanç kökenli -İslam inancı tesiriyle- olduğu da görülmektedir:

“Aile, boy ve millet olma sürecinden geçen bir medeniyetin ibadet sisteminde beş esas vardır. Günlük zaman dilimi beş vakte bölünmüştür” (Hazar ve Şengönül, 2012:6).

“Beş vakit namaz, İslam’ın beş şartı, beş ile ilgili sembolizme örnek olarak verilebilir” (Küçük, 2013:101) ki “beş” rakamının “Müslüman ibadeti olan namazın bir gün içindeki vakit adedi” olduğunu Erşahin (2011:71) de bildirmiştir.

*Ehl-i Beyt’in simgesel sayısıdır:* “Beş” rakamının “Hz. Muhammed (sav)’in ailesini temsil eden elin parmakları” (Erşahin, 2011:71) olduğu değerlendirmesini biraz daha detaylandıran Günşen (2007:344) şu tespitlerde bulunmuştur:

“Âl-i Abâ” olarak bilinen ve Hz. Muhammed, Hz. Ali, Hz. Fâtıma, Hz. Hasan ve Hz. Hüseyin’den oluşan Hz. Peygamber’in Ehl-i Beyt’ini simgeler. Ehl-i Beyt için ayrıca “Pençe-i Âli Aba” tâbiri kullanılır ki, Tanrı’nın kudret elini simgeleyen bir elin beş parmağı şeklinde ifade edilir. Beş parmaktan baş parmak Hz. Muhammed’i, şehadet parmağı Hz. Ali’yi, ortanca parmak Hz. Fâtıma’yı, yüzük parmağı Hz. Hasan’ı, serçe parmağı da Hz. Hüseyin’i simgeler (Günşen, 2007:344).

*Alevî-Bektaşî geleneğinde “beş baci”yı simgeler:* “Cem birleme hizmetinde, kendileri ve bütün bacılar adına iki rekâtlık tarikat namazını kılan, böylece Kırklar Cemi’nde bu hizmeti gördüğüne inanılan Hz. Havva, Hz. Meryem, Hz. Asiye, Hz. Hatice, Hz. Fâtımâ’yı sembolize eden “beş baci” da beş sayısı ile ilgilidir” (Günşen, 2007:344).

*Beş evren veya beş âlemi temsil eder:* Beş sayısı beş ayrı evren veya âlemi, yani “lâhut” (Tanrı âlemi), “ceberut” (Tanrı’ya varmanın üçüncü basamağı), “melekut” (melekler ve ruhlar âlemi), “nasut” (insanlık âlemi) ve “misâl” (semboller âlemi) âlemleriyle de ilgilidir (Gülçiçek, 2004: 790).

*Koruyucu veya uğurlu olduğuna inanılan bir sayıdır:* Anadolu inanışlarında 5 sayısı genel olarak nazar ile ilgili sembolik bir değer taşımaktadır (Oğuz, 1980:736). “Fatma’nın (Fadime Ananın) eli ile ilgili tasavvurlar da bu zihniyet ile alâkalıdır. Halk arasında Fadime Ana’nın el işaretinin nazara iyi geldiğine, kötülüğü önlediğine ve yapılacak işlerin hayırla sonuçlanacağına inanılmaktadır” (Küçük, 2013:101).

“Kaidesi olmayan üç üçgenin birbirine geçmesinden ibaret [...] şekil araştırmacıların düşüncelerine göre mistik içeriği olan 3 ve 5 sayılarıyla, üçgenin göz şeklini oluşturmasıyla ve yine nazara karşı kullanılan el (pençe) ile ilişkilidir” (Çoruhlu, 2000: 201).

Konuyla ilgili olarak bir de “Pençe-i Âl-i Aba” kavramı üzerinde durmakta fayda vardır. “Pençe-i Âl-i Aba’ya ‘Fatıma Ana Eli’ de denir” (Erşahin, 2011:74). “‘Pençe-i Âl-i Aba’ aba (hırka) altında korunan, yüceltilmiş beş kişi anlamına gelir. Kaynağı Hazreti Peygamber’in hırkasını açıp içine kendisiyle beraber damadı Hazreti Ali, kızı Hazreti Fatıma ve torunları Hazreti Hasan ve Hazreti Hüseyin’i alarak, ‘İşte benim âl-i abam’ şeklindeki söylemidir” (Erşahin, 2011:74). “Beş, beşli anlamına gelen “pençe”, aynı zamanda el ve avuç demek olduğundan [...] el resmi de bu beş kişiyi hatırlatır” (Erşahin, 2011:74). Ki parmakların duruş biçimlerini “Allah” lafzıyla ilişkilendirenler de olmuştur.

“Anadolu’nun birçok yöresinde ocak duvarları sıvanır veya boyanırken is ile el işareti basılır. Uğur ve bereket getirsin diye basılan bu el işareti ‘Fatıma Ana Eli’ şeklinde yorumlanır” (Erşahin, 2011:74). “Hanımlar yoğurt mayalarken, turşu kurarken, hamur yoğururken, hasta olan veya doğum yapan kimsenin sırtını sıvazlarken, ‘El benim elim değil, Fatıma Ana’nın eli’ diyerek onu bereket ve şifa vesilesi yaparlar (Erşahin, 2011:75). “Diğer taraftan Türk halkı [...] hayır dua olarak ‘Allah seni ahirette Fatıma Ana’mıza komşu etsin’ temennisinde bulunur. Yine doğum esnasında kadınlara “Fatıma Ana Eli” [...] denilen bir bitkinin kaynatılıp suyu içirilir” (Erşahin, 2011:75). “Bu elin geleneğe yazı, oyma, kabartma şeklinde levhaları oluşturulmuştur. Günümüzde ise özellikle kolye olarak boyunlarda taşındığı görülür” (Erşahin, 2011:75).

*Modern dönemlerin iş hayatında zaman sınırı bildirir:* “Modern yaşamda da günün ikinci yarısında beşten sonra zorunlu hizmetler hariç işe ara verilir. Beş bize bir sosyal sınırlandırma duygusunu yaşatan sayıdır” (Hazar ve Şengönül, 2012:6).



*Azlığı, yaklaşık anlamını, değersizliği ifade etmede kullanılmıştır:* “Beş para giren ev yıkılmamış” atasözü “Çalışıp para kazanmanın yoluna bakılmalıdır. Kazanç az da olsa ailenin yaşam düzeni bozulmaz” (Aksoy, 1988:186) anlamındadır. Dolayısıyla devamlılığın sağlanmasında “az” olan bile bazen yeterli olabilir.

“Beş aşağı beş yukarı, beş para etmez” (Aksoy, 1988:636) deyimlerinde ise “yaklaşıklık, değersizlik” anlamı vardır. Bunlara yanlış algılama anlamında “şeşi beş görmek” deyimini de eklenebilir.

*Halk söyleyişlerinde kullanılan bir sayıdır:* Ayrıca “beş beter, beşbüyük, beş binlik, beş bir, beş dört, beş duyu, beş iki, beş kardeş, beş milyonluk, beş on, beş parasız, beş parmak, beş pençe, beştaş, beş üç, beş vakit, beş yüzlü, beş yüzük, beşi bir arada, beşi birlik, beşi bir yerde, dübeş, şeş beş, üç beş” (Türkçe Sözlük, 2011:316-318) gibi söz gruplarının gündelik hayatta kullanılmaktadır.

### 3.2.1.2.(7). Altı ( 6 ) Rakamı

Türkçe Sözlük’te (2011:106) “beşten sonra gelen sayının adı”, “bu sayıyı gösteren 6 ve VI rakamlarının adı”, “beşten bir artık” gibi anlamlarla tanımlanmıştır.

#### 3.2.1.2.(7).(a). Türk Kültürünün Dışında Altı

*Mükemmel sayıdır, ideal biçimi simgeler:* “Kadim ve Yeni-Platoncu sistemlere göre, 6, hem toplamı hem de parçaları açısından en mükemmel sayıdır: Ya 1+2+3 toplamıyla ya da 1x2x3 çarpımıyla elde edilebilir. [...] Geometrideki bütün düzlemsel şekilleri özetler. Bütün kapalı yapılar için ideal biçimdir” (Schimmel, 1991:135).

“Hristiyan gelenek yalnızca 6’nın mükemmelliğini bilmekle yetinmez, 6 ile haftanın altıncı gününde yer alan ve günün altıncı saatinde sona eren İsa’nın haça gerilmesi arasında bağlantı kurarlar” (Schimmel, 1991:136).

*Güzelliği, saflığı, idealleri, uyumu, dengeyi simgeler:* Bu sayı güzellik, saflık, yüksek idealler ve dengeli, bencil olmayan bir kişiliği temsil eder” (Wilkinson,2014:207). “Altı sayısı uyumun sembolü olarak görülür” (Gardin ve Olorenshaw, 2014:33).

Kısaca “altı köşeli yıldız Heksagram gibi altı da uyum, kusursuz denge sembolüdür” (Wilkinson, 2014:294).

*Dünyanın yaratılışındaki gün adedini, tamlığı, altı prensibi temsil eder:* “Dünyanın yaratıldığı gün adedinin sayısı olan altı, Mühr-i Süleyman ve Davud’un Yıldızı ile birleştirilir” (Gardin ve Olorenshaw, 2014:32).

“Hristiyanlar için Tanrının dünyayı altı günde yaratmış olmasından ötürü tamlığı temsil eder” (Wilkinson, 2014:294).

İslâm, Hristiyan ve Yahudi inancına göre Tanrı dünyayı altı günde yaratmış ve sonsuzluğu ifade eden yedinci günde de dinlenmiştir. Bu yüzden onlar için altı; nesnel âlemin rakamı olup, evren de altı prensibi üzerine kurulmuştur<sup>22</sup> (Ersoy 2000:30-31).

“Kur’an’da, Yahudi ve Hristiyan kutsal kitabında da yaratma işleminin altı gün sürdüğü ifade edilmektedir. Ancak Kur’an’da Allah’ın dinlenmesi şeklinde bir ifade mevcut değildir” (Küçük, 2013:102).

*Geometride altı kollu yıldızı temsil eder:* “Geometride altı sayısı ters çevrili iç içe geçmiş iki üçgenin oluşturduğu altı kollu yıldızla temsil edilmiştir” (Gardin ve

<sup>22</sup> Yaratılış, 2:1 Bab; Furkan Suresi, 59. Ayet; Araf Suresi, 54. Ayet; Yunus Suresi, 3. Ayet

Olorenshaw, 2014:33). Çünkü “Davut Yıldızı’nın uçları”nın (Erşahin, 2011:78) sayısı altıdır.

*Çin’de cennetin, Mayalarda uğursuzluğun, Batı’da şansın sembolüdür:* Çin’de cenneti simgeler. [...] Mayalar için altı ölüm anlamına gelen uğursuz bir sayıydı. Çağdaş Batı kültüründe altı, zar üzerindeki en yüksek sayı olarak şans sembolüdür (Wilkinson, 2014:294).

*İnatçı, despot kişiliğe işaret eder:* Bir görüşe göre altı rakamı “engellenmişse inatçı, despot bir kişilikle yargılayıcılık eğilimini işaret edebilir” (Wilkinson,2014:207).

### 3.2.1.2.(7).(b). Türk Halk Kültüründe Altı

*İslam’da imanın şartı altıdır:* Türk kültüründe İslam inancının yeri çok önemlidir ve İslam dininde imanın altı şartı, “Allah’a inanmak, meleklerle inanmak, kitaplara inanmak, peygamberlere inanmak, ahret hayatına inanmak, kaderin, hayrın ve şerrin Allah’tan geldiğine inanmak” olarak bilinir. Yani kısaca altı, “Müslüman inancının (Âmentü) temel gerek sayısı”dır (Erşahin, 2011:78).

*Türk mitolojisine göre dünya altı günde yaratılmıştır:* Altı, “Âlemin ‘altı gün’ olarak ifade olunan ilk yaratılış zamanı”nı ifade eder (Erşahin, 2011:78).

Benzer şekilde Türk mitolojisinin kaynaklarından “bir yaratılış mitine göre dünyanın yaratılışı 6 gün sürdü, 7. gün Ülgen yatıp uyudu” (İnan,1986:20) denilmektedir ki bu durum Batı’daki kaynaklarla uyumluluk arz etmektedir.

*Koruyucu bir sayıdır:* Altı, iç içe geçmiş iki eşkenar üçgenden oluşan altı köşeli Magen David (Davut Yıldızı) olarak da bilinen Hz. Süleyman Mührü ile özdeşleşmiştir. İdil-Ural Bölgesi’ndeki Proto Türklere ait eserlerde de var olduğu ileri sürülen Süleyman Mührü’ndeki yukarıya bakan üçgenin tanrıya ulaşan ruhu, aşağıya bakan üçgenin ise toprağa dönüşü simgelediği dile getirilmektedir (Salt 2010: 34-35).

Altı kollu bir yıldız olan Mührü Süleyman, Türk sanatı ve mimarisinde en çok tasvirine rastlanılan kötülükten ve nazardan korunma amaçlı simgelerden birisi olarak karşımıza çıkmaktadır (Çoruhlu, 200:201).

*Mete’nin altılı düzen teşkilatını ifade eder:* Ögel, “Altılı düzen Mete’nin ordu teşkilatında da görülmektedir” dedikten sonra Türklerdeki ordu sistemi hakkında şu bilgileri vermektedir:

Eski Türk destanlarında, altı san kol veya altı kol, yani altı büyük ordu veya karargâhlı ordu gibi, deyimler de geçmektedir. Ancak ordu teşkilatı ile ağız alışkanlıklarından gelen gelenekleri, birbirinden ayırmak gereklidir. Göktürk Yazıtları’nda “Altı Oğuz” veya altı bin yont, yani altı bin at gibi, deyimler de görmüyor değiliz. Ancak uğurlu sayı olarak bu altı sayısı Türklere, biraz geç çağlarda girmiş olmalıdır. Bu da dini, bu sayının Türklere arasına girmiş olmasında, bir rol oynamış olabilir (Ögel, 2000:48-49).

*Osmanlı padişahlarının tuğlarının sayısıdır:* Ögel, Türk hükümdarların farklı tarihlerde kullandıkları “tuğ”lardan söz ederken “yedi tuğ” veya “yedi âlem”in daha fazla kullanıldığını belirttiikten sonra İsmail Hakkı Uzunçarşılı’nın “17. yüzyıl Osmanlı vesikalarında, Osmanlı padişahının altı tuğu bulunduğu görüşünde” olduğunu söylemektedir (Ögel, 2000:75/95).

*Altı yönü, Ehl-i Beyt altılısını simgeler:* “Altı yön (sağ, sol, ön, arka, alt, üst) ile “Hz. Allah-Hz. Muhammed-Hz. Ali, Hz. Fâtıma, Hz. Hasan, Hz. Hüseyin” altılısını simgeler” (Günşen, 2007:344).

*Evrensel boyutta kudret ve olgunluğu, bal peteğini, kar kristalini simgeler:* “Kudret ve olgunluğun simgesi olarak altı köşeli bal peteği de altı sayısının sırrı ile ilgili görülür” (Günşen, 2007:344).

Erşahin (2011:78) petekle beraber “yaratılışın iki özgün eseri” dediği “kar kristalinin kenar ve uçları”nın sayı adedini de altı sayısının simgesel anlamı içinde değerlendirmiştir.

*Atasözü, deyim ve söz grubu içinde kullanılmıştır:* Türk halk kültürünün en canlı unsurları olan deyimlerde altı sayısının “altı aylık seyisliği var, kırk yıllık f... karıştırır (eşeler)” şeklinde kullanıldığı görülmektedir (Aksoy, 1988:567).

Atasözü olarak da “Altı olur, yedi olur, hep Allah’ın dediği olur” (Aksoy, 1988:144). “İslam’ın şartı beş, altıncısı insaf demişler” (Aksoy, 1988:329). “İyi iş altı ayda çıkar” (Aksoy, 1988:336). “Temiz iş altı ayda çıkar” (Aksoy, 1988:446).

Bunlara “altı karış beberuhi”, “altı okka etmek”, “altı olur, yedi olur, hep Allah’ın dediği olur” da eklenebilir ve ayrıca “altıgen, altıkardeş, altıncı duyu (altıncı his), altıparmak, altı pas, altıpatlar, altı yol” sözcükleri de ilave edilebilir (Türkçe Sözlük, 2011:106-108).

### 3.2.1.2.(8). Yedi ( 7 ) Rakamı

Tanım olarak “Altıdan sonra gelen sayının adı”, “bu sayıyı gösteren 7 ve VII rakamlarının adı”, “altıdan bir artık” (Trükçe Sözlük, 2011: ) olarak anlamlar verilmiştir.

Bazı sayıların sembolik derinlik yönüyle diğer sayılara göre daha fazla anlam ve çağrışım boyutuna sahip olduğu görülmektedir. Yedi sayısı da bunlardan biridir.

#### 3.2.1.2.(8).(a). Türk Kültürünün Dışında Yedi

Batı kültüründe “Roma şehrinin yedi tepe ile çevrili” olması, “Hz. Yusuf’un kısasında anlatıldığı üzere söz konusu tarihi dönemlerde Mısır’da yedi yıllık kıtlığın ve yedi yıllık bolluğun olması” ile ilgili anlatılar yedi sayısına verilen önemin oluşmasına zemin oluşturmuştur (Gardin ve Olorenshaw, 2014:641).

*Üç büyük dinin ortak sayısıdır, tanrı ile dünyayı birleştiren sayıdır, Tanrısallık simgesidir, kutsaldır:* “Yedi sembolü, en yaygın motiflerden birisidir. Hem İslâm hem Yahudi hem de Hristiyan kutsal kitabında sıkça zikredilen yedi sayısı, Tanrı ile dünyayı birleştiren bir sayı olarak kabul edilmektedir” (Küçük, 2013:102). “Kutsal bir sayıdır” (Hazar ve Şengönül, 2012:7).

Yine Batı kültüründe “göğün yedinci katının Tanrı’nın oturduğu yer” (Gardin ve Olorenshaw, 2014:641) olarak görülmesi dikkat çekicidir. “ ‘Göğün yedi katı ve yerin yedi katı’ deyimini kullanılagelmiştir” (Küçük, 2013:102) ki bu ifadeler Tanrı’ya bir mekân biçme eğilimine sebep olmuş olabilir.

“Kadim Babil Zigurat’ı, [...] 7 katlıydı” ve aynı şekilde Sümer kralı Gudea’nın tapınağı 7 basamaklıydı” (Schimmel, 1991:143).

Tanrısallık (üç) ile maddi Dünyanın (dört) birleşmesi olduğundan yedi çoğu kültürde tanrılığı simgeler. Hindu, Müslüman ve Yahudi-Hristiyan kutsal metinlerinde altılı bir gruba yedinci bir nitelik tamamlanmışlık ve kusursuzluk getirir; bu sayı bütün bu kültürlerde uğurludur. Yedi kolu yaratılışın günleriyle gök cisimlerini temsil eden kutsal şamdan menorah Yahudiliğin sembollerinden biridir. Eski

Mısır'da yedi ebedi hayatı, Amerikan yerlileri içinse Hayatın Rüyasını simgeler (Wilkinson, 2014:295).

İlahi dinlerin çoğunda görülen “hayatın veya dünyanın yaratılışı” ile ilgili olarak “yedi” sayısının yine önem ettiği görülmektedir. Mesela Yahudilik inancına göre “Yaratılış’a göre Tanrı yaratılışı altı günde tamamladı ve yedinci gün dinlendi. Süleyman Tapınağı’na gelince, o da yedi yılda bitirildi. Öyleyse yedi tanımlama olarak diğer tüm ilk sayılar gibi kutsal bir karaktere sahiptir” (Gardin ve Olorenshaw, 2014:641).

*Bütünlüğün, tamamlanmışlığın sembolüdür:* Diğer ilk sayılar gibi yedi de eksiksizliği ve ilahî mükemmeliyeti ifade eder (Gardin ve Olorenshaw, 2014:640).

Yedi sayısına yüklenen bu anlamda doğanın, yani dünya hayatının sahip olduğu bazı özelliklerin toplamı etkili olmuştur. “Dört unsurun üzerine üç ile sembolize edilen göğün eklenmesi ile bir bütünlük oluşmuş ve bu bütünlüğün, tamamlanmışlığın sembolü de yedi (4+3=7) sayısı olmuştur” (Küçük, 2013:102).

“Gerçekten de 7, 4 elementi kuşatan ve duyuşal güçlere karşılık gelen maddi dörtlemeye (hava = zekâ, ateş = istenç, su = duygular, toprak = ahlak) birlikte yaratıcı ilkelerin üçlülüğünü (aktif zekâ, pasif bilinçaltı ve işbirliğinin düzenleyici gücü) içerir” (Schimmel, 1991:140).

*Çin’de uğursuzdur, ölümlle ilişkilidir:* “Yedi aynı zamanda uğursuz bir yorumlamaya da sahiptir” (Gardin ve Olorenshaw, 2014:640). Mesela evrensel olarak Çinliler 7 sayısını uğursuz görür ve ölümlle ilişkilidir (Hazar ve Şengönül, 2012:7).

*Yedili sınıflamada kullanılan bir sayıdır:* Bundan başka, bilindiği gibi, fen bilimlerinde, sosyal bilimlerde hatta çeşitli dinlerde; yedi ile ifade edilen birçok kavram vardır. Işığın yedi rengi, periyodik cetvelde yedi satır, dünyanın yedi harikası, haftanın yedi günü, yedi duyu, yedi cennet, atmosferin yedi katmanı vs. bunlardan sayabileceğimiz pek az örneklerdendir (Hazar ve Şengönül, 2012:8).

Benzer bir değerlendirmeye “Gezegenler de (Güneş ve Ay dâhil olmak üzere) yedi adettir. Müziğin yedi notası, yedinin mükemmelliğinin sayısı olmasını ve göksel uyumunu tamamlar. [...] Dünyanın yedi harikası başlıca yedi günahın yapıldığı yerleri oluştururlar” (Gardin ve Olorenshaw, 2014:640).

*Gezegenlerin adedi olan sayıdır:* “Yedi sayısı ile ilgili sembolizmin temelinde, yedi gezegen inancı yer almaktadır. Çünkü dünyanın sabit olduğu, bütün gezegenlerin (Merkür, Venüs, Mars, Jüpiter, Satürn, Ay ve Güneş) onun etrafında döndüğü düşüncesi hâkim olmuştur. Haftanın yedi gün kökeninde de yedi gezegen bulunmaktadır” (Küçük, 2013:102).

Her ne kadar Küçük, gezegenlerin adedinin “yedi” olduğunu belirtse de teknolojik gelişmeler ve uzay araştırmalarındaki yeni keşifler bu sayının yediyle sınırlı olmadığını göstermektedir.

*Negatif yönüyle soğukluğu, iğneleyiciliği, alaycılığı simgeler:* “Eşsizlik, öğrenme arzusu, bilimsel bir zihin ve kusursuzluk eğilimini temsil eden 7 sayısının negatif yüzü kişinin doğal cana yakınlığının yerini soğukluğa ve iğneleyici, alaycı bir yapıya bırakması olabilir” (Wilkinson, 2014:207).

*Mükemmeliyet, eksiksizlik kadar yedi günahı da simgeler:* “Mükemmeliyet ve eksiksizlik sayısı yedi, aynı zamanda Hristiyan dininde başlıca yedi günahın da sayısıdır: kibir, arzu, kırgınlık, açgözlülük, tembellik, uçarılık ve şehvet düşkünlüğü” (Gardin ve Olorenshaw, 2014:642).

*Renklerin toplam sayısıdır:* Her ne kadar renkler konusunda “sarı, kırmızı ve mavi” renklerin ön planda tutulduğu bir ana renkler gruplamasından söz edilse de

Avrupa kültür tarihi açısından “Ortaçağ’dan beri empoze edilen şekliyle renklerin toplamı da yedi renkten oluşur: kırmızı, turuncu, sarı, yeşil, mavi, çivit rengi ve menekşe rengi” (Gardin ve Olorenshaw, 2014:642).

*Dünyanın yedi harikasını simgeler:* Dünyanın ortak kültür varlıkları diyebileceğimiz “Dünya’nın yedi harikası” da hatırlanması gereken hususlardan birisidir ve bunlar “Halikarnas Mozolesi (anıt mezarı), Mısır Piramitleri, İskenderiye Feneri, Rodos Heykeli, Babil’in Asma Bahçeleri, İskenderiye’deki Zeus Heykeli, Efes’teki Artemis Tapınağı”dır (Gardin ve Olorenshaw, 2014:642).

*Hayat ağacı 7 dallı 7 yapraklıdır:* “Hayat Ağacı da 7 dalla temsil edilirdi, her dalında 7 yaprağı vardı” (Schimmel, 1991:143).

### 3.2.1.2.(8).(b). Türk Halk Kültüründe Yedi

Halk inanışları içinde tek sayılara daha farklı anlamlar yüklenmiştir. O tek sayılardan biri de yedi sayısıdır:

Gök ve yer yedi kat olarak düşünülür. Cennet dokuzdur. Temizlik işlemlerinde üç kez tekrarlama şart koşulur. Erkeğin karısını boşadığını kesinlikle belirtmek istediği zaman kullandığı “üçten yediye şart olsun” deyiminde de tek sayıların özel önemi anlaşılır (Boratav, 1973:92).

Ancak ilerleyen bölümlerde de görüleceği üzere Cennet’in sayısı konusunda “yedi, sekiz, dokuz” gibi rakamlar anılmaktadır.

*Gökyüzünün yedinci katını temsil eder:* Türk kültürünün dışında görülen “göğün yedinci katı” anlayışı Türklerde de vardır. Mesela “Yakut Türklerine göre Yenisey Irmağı, kaynağını göğün yedinci katından aldığı da bilinmektedir” (Küçük, 2013:102-103). Ayrıca İslam dininde Hz. Muhammed’in Miraç Gecesi’nde yedinci göğe çıktığı ve Ayrıca Kuran’da da yedi gök tabiri açıkça zikredilmektedir.<sup>23</sup> Minyatürlerde Peygamberin “Burak üzerinde, Tanrı katı sayılan arşın yer aldığı, yedinci göğe” çıktığı tasvir edilmiştir (Koca, 2004:25).

*İnsan gelişiminin yedi aylık ve yedi yıllık aşamasını simgeler, kritik olmanın ifadesidir:* İnsan gelişiminin 7 yıllık aşamaları fikri Arap hekim ve filozof İbn Tufeyl tarafından yazılan ve on yedinci yüzyıl gibi erken bir tarihte İngilizceye çevrilen Hay bin Yakzan, philosophus autodidactus adlı meşhur felsefi romanda açıkça ifade edilmiştir: yabani bir ortamda tek başına yetişen kahraman 7 yıllık aşamalarla ahlaksal ve ruhsal mükemmelliğe ulaşır (Schimmel, 1991:141-142).

“7 aylıkken kız çocuklarının süt dişleri çıkar ve 7 yaşındayken süt dişleri dökülür; 2x7 yaşında ergenliğe [...] açılır ve 7x7 = 49’da menapoz başlar. Tıbbi bakış açısından bu tamamen doğrudur. [...] Benzer şekilde hamilelik son adet döneminin ilk gününden itibaren toplam 7x40 gün sürer” (Schimmel, 1991:142).

Farklı bir bakış açısına göre “7 sayısı kritik sayıları temsil eder. Örneğin, yedi günlük, yedi aylık ya da yedi yıllık dönemlerin varlıkların gelişiminde baskın rolleri vardır” (Erşahin, 2011:25).

Ögel (1997:42) de Altay destanlarında “çocuğun olgunlaşması için, yedi günün geçmiş olması” gerektiğinden söz ederek Türklerde yedi sayısının dini inançlarla ilgili olduğu üzerinde durmuştur.

*Kutsal bir sayıdır:* Schimmel, “olumsuz göndermelerine rağmen 7 genellikle olumlu güçlerle iç içe düşünülür. Babil’de bolluk ve bereket sembolü olduğu

<sup>23</sup> Bk. Bakara Suresi, 29; Muminun Suresi, 86, Nebe Suresi, 12... vd.

düşünülmüştür” (1991:144) dedikten sonra İslam dininin en baştan beri 7’ye verilen önemin farkında olduğunu belirtmiştir:

Kur’an’a göre Allah cenneti ve dünyayı 7 katlı yaratmıştır. Hac sırasında, Mekke’deki Kâbe’nin çevresinde dönmek demek olan tavaf 7 kez yapılmak zorundadır ve Safa ve Merve durakları arasında 7 şaft, gidiş dönüş yapılır ve haccın sonunda Mina yakınlarında her defasında yedişer taşla olmak üzere 3 defa şeytan taşlanır. [...] Kur’an’ın ezberlenişinin 7 doğru biçimi vardır ve Mekke’ye hacca gidilirken hacı adayı belirli bir yerde 7 kez “Allahu ekber” (Allah her şeyden büyüktür) diye haykırır. (Schimmel, 1991:159-160).

Ashab-ı Kehf’in (7 Uyurlar)<sup>24</sup> yedi kişiden ibarettir. Bunlar; Yemliha, Mekselina, Mislina, Mernuş, Debernuş, Şazenuş, Kefeşetayyuş ve köpekleri Kıtmirdir. Bu isimlerle yapılan muskanın heybet sağladığına, itibar kazandırdığına inanılır. Hicr suresinin 87. ayetinde “Sebu’l- Mesani” (ikilenen yedi) vardır. Kuran-ı Kerim’de “Selam” kelimesi “es-Selam” şeklinde 7 kere geçmektedir. İslam’da mistik mertebelenme 7 derecedir. En yükseği “Kutb”dur veya yaratılışın eksenidir ve alttakiler 4000 saklı evliyadır (Yalçın, 2000:50-51).

İslam düşüncesinde Fatıha suresinin 7 ayetten ibaret olduğu, Kelime-i Şahadette yedi sözcüğün bulunduğu açıklanmaktadır. İsmailiye tarikatında 7 İmamın varlığı, İslam tefekküründe genel olarak yedi peygamberin Âdem, Nuh, İbrahim, Musa, Davut, İsa ve Hz. Muhammed’in varlığı kabul edilmiş ve mutasavvıflar da Kuran’ın her kısmının 7 veya 70 anlam taşıdığını açıklamaktan kaçınmamışlardır (Atabek, 1987:47).

Bunlardan başka Kuran’da yer gök 7 kattır<sup>25</sup>. Bektaşilik inancında üç farz, yedi sünnet vardır (Efe, 2010:452-453).

Yedi sayısının “kutsal” oluşuyla ilgili olarak Mehmet Yardımcı söz konusu bilgileri şu şekilde toplamıştır:

Yedi sayısı Orta Asya Türk boylarından günümüze kadar Türk halk inançları ile günlük yaşamlarından en çok sözü edilen sayılardandır. Yedi sayısı Anadolu’da ve bütün Türk boylarında kutsal sayılmaktadır. Bunlardan bazıları şu şekilde belirlemek mümkündür. Altay Türklerine göre ayın tutulması “yedi başlı dev” yüzündendir. Kırgız Türklerinde Kutup Yıldızında bulunan “Büyük Ayı”ya, “Yedi Bekçi” denir. Orta Asya ve Anadolu Türklerine göre yer yedi kattır. Kur’an-ı kerim yedi harf üzerine inmiştir. Mekke ve Medine arasında yedi kale vardır. Kur’an-ı Kerim’de Yusuf Peygamber kıssasındaki rüyaya göre yedi besili ineği, yedi zayıf inek yer yorumunda yedi yıl kıtlık olur. Hac’da Kabe yedi kere tavaf edilir. Kur’an-ı Kerim’de geçen Eshab-ı Kehf olayı, Yedi Uyurlar olarak bilinir. Hz. Ebubekir Musaf’ı yedi suret yazdırmıştır. Cuma namazının yedi farzı vardır. Süleymaniye Camii yedi senede yapılmıştır. Çile yedi yıl doldurulur. Yunus Peygamber Diyarbakır kalesinde yedi yıl oturmuş, Eyüp Peygamber, Harran’da bir mağarada yedi yıl çile doldurmuştur (Yardımcı, 2004:641-642).

*Koruyucu bir sayıdır:* Türk halk kültürü inanışları içinde “sayıların gizemini bildiğine inanılan kişilerin bilgilerini ‘uygun ruhların yardımını sağlamak, büyücülük yapmak’ veya ‘belirli formülleri saptanmış sayıda yineleyerek dualarını daha etkili

<sup>24</sup> Bkz. Kehf Suresi.

<sup>25</sup> Bakara Suresi 29. Ayet; İsra Suresi, 44. Ayet; Mü’minun Suresi 17. Ayet

kılmak için' kullandıkları bilinmektedir" (Durbilmez, 2008:212) tespitine bağlı olarak mitolojik dönemden günümüze kadar halk inanışlarında da kimi sayılara özel anlamlar yüklenildiğinden söz edilmiştir.

Aynı zamanda "Altaylılara göre ölü bir evden çıktıktan sonra, Aldacı denilen kötü ruhlar evde bulunurlar. Bunun için (yedi) gün dışarıya eşya verilmez, içeriye alınmaz. (Yedi) gün sonra ev temizlenir, ölü evinde bir ziyafet verilir" (Uraz, 1994: 254,258).

"Albastı, al karısı" ile ilgili inanışlara daha önce değinilmişti ki burada da değinilmesi gereken kavramlardan biridir. Çünkü "halk inanışlarına göre Albastı'nın çarptığı kadın, kısır olmamak için taşkın ırmağı yedi kez geçmeliydi (Beydili, 2005:489). Kimi yerlerde [...] yedi renkli iplik bürük (sarma, katlama) yapılarak çocuğu olmayan kadının beline bağlanırsa, çocuğu olacağına inanılır (Taş, 1992:188-189).

*Tanrının dünyayı altı günde yarattığı ve yedinci günde dinlendiği söylenir:* "Tüm toplumlarda olduğu gibi, Türklerde de sayılar sembol olarak değerlendirilmiştir. Orta Asya'da yaşayan Türklerin mitolojileri hakkında yapılan araştırmalar sayı sembolizmini dile getirmiştir" (Atabek, 1987:15). Örneğin evrenin yaratılışıyla ilgili olarak dünyanın altı günde yaratıldığı, 7. günü Ülker'in yatıp uyuduğundan söz edilir.

*Mitolojik bir sayıdır:* "Altay bölgesinde yaşayan Türkler arasında yaşayan efsaneler içerisinde yer alan Tufan efsanelerinde birisinde tufanın olacağını ilk gören demir boynuzlu bir gök yelesi bir keçidir. İnsanları uyarmak için yedi gün yeryüzünde dolaşır ve zelzelenin nasıl olduğunu anlatır" (Uraz, 1994: 256).

Yine "Altaylılar, Ülgen'e yedi göbek babalarının ta'zim ettiklerini, yer yaratılalı ona başvurduklarını (secde ettiklerini), taptıklarını söylerler" (İnan, 1986:32).

"Eski Türk inançlarına göre "ay dede", "yedi başlı bir dev" ile savaşır. Gilgamiş destanında, "yedi gün yedi gece", "yedi ekmek" motifleri geçer" (Durbilmez, 2008:221).

*Kismet açmada önemli bir sayıdır:* Kismeti kapalı ve evlenecek çağı geçmiş bir kızın kismeti açılmak istendiğinde, büyücü tarafından; önce bir kâğıt üzerine göz resmi çizilir. Gözün üstüne ve altına Arapça Allah lafzı yazılır. Gözün sağına ve soluna mim harfi de eklenerek, kağıt muska haline getirilerek yedi kat muşambaya sarılır. 7 defa "Yasin" suresi okunur, evlilik çağı gelmiş delikanlıların bulunduğu yere doğru üflenir. Sonra da kız bu muskayı koltuğunun altında taşır. Yedi sabah çeşmeye giderek üçer yudum su içer. "Ya Allah bu su gibi kismetim açılıp aksın" der (Eyüboğlu, 1989:207-208).

*Geçiş ritüellerinden "ölüm"ün belli aşamalarını temsil eder:* Halk inanışları içinde geçiş ritüellerinden biri olan ölüm konusunda ölenin ardından mevlit okutulması, dua edilmesi, yemek verilmesi veya helva dağıtılması ile ilgili olarak belirleyici sayılardan biri de yedidir. Yani ölenin üzerinden yedi gün geçtikten sonra bunların yapıldığı bilinmektedir (Örnek, 1995:220).

*"Yedi göbek"i temsil eder:* Türk halk kültüründe "yedi"nin kullanımıyla ilgili olarak bir de "yedi göbek" meselesi vardır. Mesela "Kırgızistan'da evlenecek olan kız-erkeğin yedi göbek uzaktan olması temel kural iken Anadolu'da bu uygulamaya pek rastlanılmamaktadır" (Çeltikçi ve Kayhan, 2016:78). Çünkü "ailede soy yedi göbeğe kadar çıkarılır" (Yardımcı, 2004:642).

Bir de halk arasında çocukların huy bakımından atalardan birine benzemesi, yani "çekme"sinden söz edilir. Bir kişinin soyundan söz edilirken yedi göbeğe kadar sayılması önemsendir. Ayrıca çocuğun huyunun birine benzemesi yedi göbekten herhangi birinin özellikleriyle açıklanması yoluna gidilir.

*Alevî-Bektaşî geleneğinin önemli sayılarından*: “Alevîlik-Bektaşîlikte öncelikle, Hz. Muhammed ile eşi Hz. Hatice, kızı Fâtıma, damadı Hz. Ali, torunları Hz. Hasan, Hz. Hüseyin ve Selman-ı Farisî’den oluşan “Yediler”i simgeler” (Günşen, 2007:344).

Ayrıca, Hz. İmam Musa Kâzım’a kadar olan yedi imama da “Yediler” veya “Yedi İmamlar”ı, Alevî-Bektaşî edebiyatında önemli yerleri olan “yedi ulu ozan”ı (Nesimî, Hatayî, Fuzûlî, Yeminî, Viranî, Pir Sultan Abdal, Kul Himmet), yedi erkânı (pîr, rehber, mürşid, iki musahip ve eşleri), yedi sıfat veya vücut organını (göz, kulak, boyun, el, bel, ayak), haftanın yedi gününü de simgeler (Gülçiçek, 2004:791).

*“Yedi” adlandırmalarda ve adet ifadelerinde kullanılmıştır*: İstanbul yedi tepe üzerine kurulmuştur. Bursa’da yedi Osmanlı türbesi vardır. Osmanlı devleti kurulduktan sonra yedinci asırda yıkılmıştır. Dünyanın yedi harikası vardır. Gökkuşağı yedi renktir. Dilimizde sözcük türleri yedi tanedir. Gökteki takımyıldızının en ünlüsü Ülker yıldızına “Yedi Kandilli Süreyya” denir. Müzik notası yedi tanedir. Kefene yedi arşın bez de denir. Mevlâ’nın mesnevisi yedi cilttir. Anadolu’da düğünün en namlısı yedi gece yedi gündüz olanıdır. Çocuk yedi yaşında okula gönderilir. Hafta yedi gündür. Tehlikeli ve sağa sola zorla baskı yapanlara “yedi bela” denir (Yardımcı, 2004:641-642).

*RTÜK’ün yaş gruplarından biridir*: Radyo Televizyon Üst Kurulunun belirlemiş olduğu “akıllı işaretler” grubunda “7+” işareti, söz konusu televizyon programının “yedi yaş ve üzeri için uygun” olduğunu simgeler.

*Deyim ve atasözleri içinde de kullanılan bir sayıdır*: Türk halk kültürünün yaşayan ifadeleri olan deyimlerde “yedi” sayısının “yedi canlı, yedi denizin (dışarı) attığı, yediden yetmişe, yedi iklim dört bucak, yedi kat yabancı, yedi kubbeli hamam kurmak, yedi mahalle, yedisinden yetmişine kadar” (Aksoy, 1988:1112); “yedi cet, yedi düvel, yediemin, yedi kardeş, yedi kat el, yedi kat yerin dibine geçmek, yedi gömlek uzak, yediveren” (Türkçe Sözlük, 2011:2564) gibi kullanımları vardır.

Bunlardan başka “Altı olur, yedi olur, hep Allah’ın dediği olur” (Aksoy, 1988:144). “At yedi günde, it yediği günde (belli olur, semirir)” (Aksoy, 1988:164). “Bir kötünün yedi mahalleye zararı vardır (dokunur)” (Aksoy, 1988:198). “İnsan yedisinde ne ise yetmişinde de odur” (Aksoy, 1988:328) şeklinde atasözlerinde kullanılmaktadır.

Konuyla ilgili olarak Erşahin’in değerlendirmeleri özet niteliği taşımaktadır:

İslam tasavvufunda Allah tarafından kendilerine birtakım özellikler bağışlanmış Yediler’in sayısı.

Ashab-ı Kehf olarak bilinen “Uyurlar”ın adedi.

Dünya harikalarının adedi.

Gökkuşağındaki renk sayısı.

Hristiyanlık’taki büyük günah adedi.

Hac ibadetinde Kabe’yi tavaf adedi.

Sekiz Cennet’e karşılık rahmet eseri olarak ondan bir adet daha az olan Cehennem sayısı.

Semaların, dünyanın, iklimlerin, kıtaların adedi. Hurûfilerin anahtar sayısı (Erşahin, 2011:79).



**3.2.1.2.(9). Sekiz (8) Rakamı**

Sekiz, “yediden sonra gelen sayının adı”, “bu sayıyı gösteren 8 ve VIII rakamlarının adı”, “yediden bir artık” (Türkçe Sözlük, 2011:2058) olarak tarif edilmiştir.

**3.2.1.2.(9).(a). Türk Kültürünün Dışında Sekiz**

*Mutlu sonu, mükemmelleşmeyi, evrensel ahengi, Tanrı katını temsil eder:* “Sekiz sayısı [...] yedi sayısı ile bağlantılı olup, mutlu sona ulaşmayı ve mükemmelleşmeyi ifade etmektedir. Sekiz, yedi kat gökyüzü inancının bir uzantısı olarak Tanrı katını temsil etmektedir” (Küçük, 2013:103-104).

“Birbiri içinde çizilmiş iki kare veya iki haç olarak da belirtilen sekiz sayısı genelde evrensel ahengi, evrensel muvazaneyi açıklamıştır” (Atabek, 1987:48).

“Ortadoğu ve Batı düşüncesinde sekiz sayısı birçok zaman ebedi, sonsuz olan gelecek olarak açıklanmıştır” (Atabek, 1987:49).

Dünyanın altı günde yaratılıp, Tanrı'nın yedinci günde dinlenmeye çekilmesi ve bu sırada kişinin Tanrı'yla buluşma imkânı bulması bir yerde insan için mutluluğun, ahengin, ölümsüzlüğün yakalanması anlamına gelmekteydi. “Yediyi takip eden sekizinci gün dinsiz olanların mahkûmiyeti, cezalandırılması ve doğru yolda yürüyenlerin huzurlu yaşamlarını, ölümsüzlüğünü, yeniden dirilmeyi simgelemiştir” (Atabek, 1987:49).

*Otoriteyi, kuvveti simgeler; adaletin, dirilişin, ilahi kusursuzluğun rakamıdır:* “Bu sayı güçlü bir otorite, karar alma becerisi ve kuvveti temsil eder” (Wilkinson, 2014:207). “Sekiz, adaletin, dirilişin ve ilahî kusursuzluğun rakamıdır” (Gardin ve Olorenshaw, 2014:536).

“Sekiz sayısının adalet ve yaratılışın tamamlanmasıyla aynı biçimde özdeşleştirilmesi, Yahudi Hristiyan geleneğinde Eski Ahit'teki Büyük Tufan'da Nuh'un Gemisi'yle kurtarılan sekiz kişi ya da İsa'nın kâtiplere [...] yazdırdığı sekiz lanetle” açıklanma eğilimi vardır (Gardin ve Olorenshaw, 2014:536-537).

*Eski Mısır'da evrenin düzeninin sayısıdır:* “Eski Mısır'da dengenin ve evrenin düzeninin sayısı olan sekiz, bu özelliğini kendi bileşenlerinin toplamından almaktadır” (Gardin ve Olorenshaw, 2014:536). Yani dört ana yön ve dört ara yönün toplamı bu düzeni sağlamaktadır.

*Yahudilikte önemli sayılardanadır:* Diğer taraftan Yahudi geleneğinde Kudüs Tapınağı'nın sekiz kapısından söz edilir ve sekizinci kapının sadece Mesih'in dönüşünde açılacağı inancı vardır (Gardin ve Olorenshaw, 2014: 537). “Yahudi geleneğinde 8 sayısı arınma gününü sembolize eder. Daha önemlisi yeni doğan erkek çocuğun sünneti sekizinci gün yapılır” (Ferah: 2012:40).

Yahudilerce sekiz; saflaşmayı ifade etmekte olup, vücudun ölümden sonra sekizinci günde toprağa karıştığına inanılmaktadır. Lotus çiçeğinin sekiz yapraklı olması da bu çerçevede değerlendirilmekte ve Budistler için şans ve güzelliği ifade etmektedir. Konfüçyüsçülük'te de sekiz, mükemmel şekilde yaratılmış dünyanın (dördün), katıdır. Hatta Nirvana'ya ulaşmanın temel yolu da “Sekiz Dilimli Yol” adı altında ifade edilmektedir. Sekiz sayısı, dirilişin ve şekil değiştirmenin rakamı olarak da kabul edilmektedir (Gündüz 1998: 335, 395; Ersoy 2000: 35-36).

*Doğu kültürlerinde uğurlu, olumlu bir sayıdır:* Doğu düşüncesinde sekiz uğurlu sayıdır. Budistler için dharmaçakra ya da Yasa Çarkı'nın sekiz kolu aydınlanmaya giden

sekiz aşamalı yolu simgeler. Çin’de ‘başarı’ ile aynı sesi verdiği için ve klasik / Ching kehanetindeki ‘Yol’un sekiz yönü denilen sekiz trigram ile sekiz ölümsüz Çin tanrısını çağrıştırdığından uğurlu sayılır. Sekiz Japon Şinto’da da tekrarlayan bir sayıdır (Wilkinson, 2014:295).

Diğer bir ifadeyle “Kadim Çin’de ölümsüzlüğün, sonsuz mutluluğun sembolü”dür (Erşahin, 2011:89).

*Sekizgenle beraber düşünülerek dünya ile ölüm sonrasını birleştiren sayıdır:* “İdeal mimari formlardan sekizgenin köşe ve kenar adedi” (Erşahin, 2011:89) sekizdir. Kare ve daire arasındaki aracı şekil olan sekizgen yeryüzü yaşamı ile ebedî yaşamı birleştirir (Gardin ve Olorenshaw, 2014:538).

*Hırs, kötü yönetim, güç istismarını simgelediği düşünülmektedir:* Olumsuz bir anlam yüklemesiyle de “aşırı hırs, kötü yönetim ve güç istismarı olabilir” (Wilkinson, 2014:207).

*“Eski Yunan’ın şans sayısı”dır* (Erşahin, 2011:89).

*Nefesli çalgıların delik sayısıdır:* “Nefesli çalgılarda sekiz deliğin olduğu da bilinmektedir” (Hazar ve Şengönül, 2012:8).

*“Ebced” hesaplamalarında kullanılan sekiz kelimenin adedidir:* İslam geleneği içinde “sayı” denildiğinde akla ilk gelen kavramlardan biri elbette “ebced”dir. “Ebced kelimesi, Arab alfabesindeki harflerin kolaylıkla ezberlenebilmesi için harflerin birleştirilmesiyle meydana getirilmiş sekiz manasız kelimenin ilki olan bir terimdir” (Yakıt, 1992:23).

### 3.2.1.2.(9).(b). Türk Halk Kültüründe Sekiz

*Cennetle müjdelenen sahabelerin adlarının yazılı olduğu muskaların köşegen sayısıdır:* “Hz. Muhammed’e inanan ilk Müslümanlar arasında “cennetle müjdelenen” [...] sahabelerin adları çok sık olarak sekizgen biçimli muskalarda kullanılır (Schimmel, 2008:198). Bu tarz muskalar hala Anadolu halk kültürü içinde kullanılmaktadır.

*Sekiz cenneti temsil eder:* Türk halk kültüründe de “sekiz” sayısının bir sembol değeri olarak kullanılmasının temelinde İslam inancı vardır. Mesela “Bektaşilikte ‘sekiz uçmak’ deyiimi vardır. Uçmak ‘cennet’ demektir. Bu ‘7 Tamu’ denilen 7 Cehenneme karşılık söylenir” (Yalçın, 2000:52).

Geleneksel İslam inancına göre, yedi cehenneme karşılık sekiz cennet vardır. Bir kısmı minyatürlü Heşt-behişt (sekiz cennet) isimli kitaplar da bundan ortaya çıkmıştır. Türk ve İslam bahçe düzenlemelerinde bahçelerin dört ya da sekiz katlı ya da bölümlü olması da cennet kavramına atıfta bulunur (Çoruhlu, 2000:202).

“Öte yandan İran ve Müslüman Hindistan’da [...] mimaride sekizgen tasarım cennete gönderme yapmaktadır” (Schimmel, 2008:170). Anadolu’da birçok örnek içerisinde “Niğde’deki Hüdavent Hatun Kümbeti (1317 / H.712), Niksar’da Kırk Kızlar Kümbeti (1220), Konya’da Kesikbaş Türbesi, Seyfiye Karasungur Kümbeti” (Büyükçanga, 2008: 1231) vb. gibi yapılar sekizgen gövde üzerinde inşa edilmiş mezar anıt yapılarıdır (Koca, 2012:173 ). Benzer şekilde Türk İslam geleneğinde “sekiz köşeli yıldız daha çok mimari eserlerde tespit edilmiştir” (Koca, 2012: 271).

Yani yedi sayısı, “arınmış, günahsız ruhların varacağı cenneti, yani ‘sekiz uçmak’ı simgeler” (Günşen, 2007:344).

Kısaca “İslam inancında Cennet sayısı veya Cennetin tabakaları” (Erşahin, 2011:89) sekiz sayısıyla sembolize edilmiştir.

*Sekiz meleği temsil eder:* “Bazı İslamî inanışlara göre arşı sekiz melek taşır. Şii inanışına göre bu sekiz melek, Nuh, İbrahim, Musa, İsa, Muhammed, Ali, Hasan ve Hüseyin’den ibarettir” (Çoruhlu, 2000:202).

*Zühre yıldızının kollarının sayısıdır:* Ayrıca “sekiz”in geometrik olarak bayraklara yansıdığı da görülmektedir. “Bayrak ve sancaklara çok özel bir önem veren yenilikçi ve sanatkâr bir devlet adamı olan III. Selim (1789–1807) kırmızı renkte sancakların sekiz köşeli Zühre yıldızının üzerine yarım “ay”ın yani hilâlin yanına ilave edilerek bundan sonra devamlı böyle kullanılmasını emretmiştir (Soysal, 2010: 224).

*Türk halk kültürü içindeki atasözü ve deyimlerde daha çok dokuzla beraber kullanılmaktadır:* Sekiz sayısının Türk halk kültürü içinde deyimler ve atasözleri biçiminde daha çok “dokuz”la beraber kullanılmış olması ilginçtir:

“Allah sekizde verdiğini dokuzda almaz” (Aksoy, 1988:138). “Çıktı dokuza inmez sekize” (Aksoy, 1988:693). “Sokma akıl, sekiz adım gider” (Aksoy, 1988:429).

### 3.2.1.2.(10). Dokuz ( 9 ) Rakamı

“Sekizden sonra gelen sayının adı”, “bu sayıyı gösteren 9 ve IX rakamlarının adı”, “sekizden bir artık” (Türkçe Sözlük, 2011:696), “tek haneli sayıların en büyüğü” (Ersoy 2000:35) olarak tarif edilen dokuz rakamıyla ilgili olarak Türk kültürünün dışında ve Türk halk kültüründe çeşitli anlamlar yüklenmiştir.

#### 3.2.1.2.(10).(a). Türk Kültürünün Dışında Dokuz

Genel anlamda “dokuz sayısı dünyanın sonsuzluğunu, değerlerin ölçüğünü, insanın eksiksiz bir varlık oluşunu ve yeni başlangıçları temsil etmektedir” (Gardin ve Olorenshaw, 2014:187).

“9 sayısı doğal karizma, iyi liderlik nitelikleri ve belirli bir özgecilik temsilidir. Önü kesildiğinde negatif sahiplenicilik ve yönsüzlük sembolü haline gelebilir” (Wilkinson, 2014:207).

Üç tane için toplamı olan dokuz, ebediyet, tamlık ve gerçekleştirme simgesi için gücünü katlar. Kulağa “uzun ömürlü” sözcüğü gibi geldiği Çin’de uğurlu sayılırken “acı” ile ses benzerliğinin olduğu Japonya’da uğursuzdur. Aztekler gece tanrıların simgeleyen bu sayıyı uğursuz bulurken Mayalar uğurlu bilmiştir. Birçok kültürde dokuz köşeli yıldız dokuz tanrının, Yahudilikte ise zekâ ve hakikatin sembolüdür (Wilkinson, 2014:295).

*Bitişi ve yeniden başlamayı (doğumu) simgeler:* Dokuz sayısı, bitişi veya tamamlamayı ifade ettiği gibi yeniden doğuşu veya yeni bir başlangıcı da simgelemektedir. Bu bağlamda dokuz; başka bir devreye, evreye geçişin de sembolüdür. Hatta doğum olayının dokuz ay sürmesi de bu çerçevede değerlendirilmektedir (Ersoy 2000:35-36).

Mason sembolizminde, dokuz, maddesel filizlenmeyi, canlılığı; altı ise ruhanî bir canlılığı simgelemektedir (Ersoy 2000:35-36).

*Göksellik, cennetle ilişkilendirilmektedir:* Dokuz sayısının “önemi Hint, Germen ve Orta Asya (Türk-Moğol) gelenekleriyle bağlantılıdır ve daha çok dünyanın kuzey kısmındaki uygarlıklarına özgü gibidir” diyen Schimmel, “Bu geleneklerin çoğunda 9, göksel kürelerle ve 7 göksel kürenin [...] ötesinde olan en yüksek,

dokuzuncu cennetle bağlantılıdır. İran ve Türk gelenekleri ve kitap adları çok sık olarak nüh sipıhr'den (dokuz gök) söz eder" demektedir (Schimmel, 1991:179).

"Hristiyanlıkta acı ve keder sayısı" dır (Erşahin, 2011:93)

"İhvanu's-Safa'da varoluşun aşamaları" nı temsil eder (Erşahin, 2011:93)

"Alman ve İskoçlarda büyümlü sayı" dır (Erşahin, 2011:93)

### 3.2.1.2.(10).(b). Türk Halk Kültüründe Dokuz

Dokuz sayısının Türk halk kültürü içinde sembol niteliğinde çokça kullanıldığı görülmektedir.

*Dokuzlu gruplamalarda kullanılmıştır, Dokuz Oğuzları temsil eder:* Türk destanlarında sıklıkla kullanılan sayılardan biri de dokuzdur (Ersoy 2000:35). Bu anlamların temelinde Şamanist inanışların hâkim olduğu anlayışlar ve mitolojik yaklaşımlar etkili olmuştur. Mesela Tanrı Ülgen'in yedi oğlu ve dokuz kızı vardır (İnan, 1986: 33).

Eski mitlerin izlerini içeren Yaratılış destanında dokuz sayısının çokça vurgulanmasını "ağaçtan türeme" konusuna bağlayarak yorumlayan Çoruhlu (2000:199), bu durumun tesadüf olmadığını belirterek ağaçtan türeme sonrasındaki Türk toplulukları hakkında şöyle demiştir:

Dokuz Oğuzlar denen ve dokuz kısımdan oluşan Türk boyudur.

Dokuz sayısı pek çok yerde karşımıza çıkar: 9 çoban, 9 dev, 9 deve kurbanı, 9 felek, 9 gün, hakanı 9 defa çevirme, 9 havuz, 9 inek, 9 insan, 9 karış kar, 9 kız, 9 kişi, 9 kolanlı at, 9 kat kumaş, 9 oğul, 9 ok, 9 örmeli saç, 9 püskül, 9 defa selam, 9 soy, 9 tanrı, 9 ülke, 9 zincir.

Yani dokuz, "Büyük Türk boyu Oğuzların atası Oğuz'un oğullarının ve onlardan oluşan kabilelerin sayısı" dır (Erşahin, 2011:93).

Dokuz sayısının katları olarak "Türkler, Oğuz Kaan destanında, Oğuz'un verdiği şölende dokuz ile ilgili olarak 900 at, 9000 koyun kesilmiş ve 90 havuzda kıymız yapılmıştır" (Koca, 2004:27). Bu durumu Ögel de "Türk mitolojisinin en önemli sayısı 'yedi' ile 'dokuz' sayılarıdır" sözüyle ifade etmiştir (Ögel, 1997:42).

*Ergenekon'dan çıkış 9 Mart'ta başlamıştır:* Dokuz sayısının Şamanizm'de önemli bir yeri vardır. Türklerin Ergenekon'dan dokuz Martta çıkmaya başladıkları ve bunun yirmi bir Martta bittiği rivayet edilir (Hazar ve Şengönül, 2012:9).

*Kutsal bir sayıdır:* "Dokuz Türklerde kutsal ve önemli bir sayıdır" (Hazar ve Şengönül, 2012:156) ve Yakutlara göre gök tanrıların sayısı dokuzdur (Koca, 2004:27).

Dokuz sayısı, üç, yedi sayısı ile birlikte dinî yapıda, özellikle ölüm ve kurban ile ilişkilendirilmekte ve kutsiyet atfedilmektedir. Örneğin; Altay Türklerinin bir kıyamet tasvirine göre denizin dibinde dokuz çatallı karataş bulunduğu, kıyamet zamanında bu taşın dokuz yerinden çıkacağı, demirden ve koyu sarı renkte atlara binmiş dokuz savaştının etrafa saldıracağı ifade edilmektedir (Bk. Çağatay 1976: 79-85; Selçuk 2004: 212-214).

Türklerde dokuz sayısının kutsal sayılmasıyla ilgili olarak "geleneksel kültürümüzün her aşamasında rastlamak mümkündür. Altay Yaratılış destanına göre Tanrı yerden 'dokuz dallı' bir ağaç bitirerek her dalın altında bir insan yaratmıştır. Bunlar dokuz insan cinsinin ataları olmuştur. Bu dokuz insana 'Dokuz Dedeler' denmektedir" (Yardımcı, 2004:643).

"Manas destanında sık sık rastladığımız dokuz sayısı Dede Korkut'ta da 'doğduğunda dokuz erkek deve kestiğim oğul', 'dokuz çoban' gibi ifadelerle

görülmetedir” (Yardımcı, 2004:644) ki bunların çoğu dokuz sayısına atfedilen kutsallık düşüncesinin bir yansımasıdır.

“Dokuzun İslamî dönemdeki varlığı daha çok İslam öncesi Türk mitleri ve inanışlarındaki dokuzun öneminden kaynaklanmaktadır. Tasavvufta da dokuz gök inanışı vardır. Ayrıca Allah’ın kudret ve azametinin tecellisine kinaye olarak Allah’ın dokuzuncu kat gökte olduğu düşünülen tahtına arş denirdi” (Koca, 2004:26).

Bütün bunlara bağlı olarak kutsallık anlamı atfedilen dokuz, “hikmeti, bütünleşmeyi ve tamlığı temsil eden sayı”dır (Erşahin, 2011:93).

*Alevî-Bektaşî geleneğinin önemli sayılarından*: “Dokuz da yedi gibi kutsi bir sayıdır” (Hazar ve Şengönül, 2012:9). Yalçın, bu durumun göklerin 7 kat olduğu inancına dayandığından ve 7 kat gökten sonra gelen Arş ile Kürsi’nin de birer kuşatıcı kat sayılarak gökyüzü 9 kat olduğundan söz ederek şöyle demektedir: “Bu 9 kat gök ile dört unsurun (toprak, hava, su, ateş) birleşmesinden ‘insan’ doğmuştur. Bunun içindir ki; 9 kat göğe ‘Dokuz Ata (abay-i ulviye)’, 4 unsura da ‘Dört Ana (ümmehat-ı süfliye)’” denir (Yalçın, 2000:182).

Benzer bir ifadeyle “Hz. Âdem’in tecelli ettiğine inanıldığı ‘aded-i kül’ veya ‘tüm sayı’sını, ‘dokuz kat gök’ü (yedi kat gök+ arş ile kürsi) ve ‘dokuz ata’yı ifade eder” (Günşen, 2007:344).

“Alevi inanışında 1-9 Mart arasında oruç tutulur” (Hazar ve Şengönül, 2012:9).

*Hâkimiyet alametlerinin adedidir*: “Eski Türklerde dokuz tuğ ve davul hâkimiyet alametidir. Mehterde de dokuzar çalgıcı bulunur. Altmış dört kişiden oluşan mehterhane takımı “dokuz kat mehter” diye isimlendirilirdi. Hanlara verilen armağanlar dokuz kat olarak sunulurdu” (Hazar ve Şengönül, 2012:9).

*Gökyüzünün dokuz katını temsil eder*: “Eski Türkler, göğün katlarını üst üste koyma yolu ile saymamışlardı. Fakat sonradan, biraz da dış tesirler sebebi ile gökleri, yedi veya dokuz kat olarak tarif etmeğe” başlamışlardır (Ögel, 1997:38).

*Mitolojik bir sayıdır; dokuz dallı ağacı, dokuz çatallı kara taşı temsil eder*:

Yaratılış destanına göre, Tanrı, dokuz dallı bir ağaç ve bu ağacın her dalının altında bir insan yaratmıştır. Yedi kat gökten sonra gelen Arş ve Kürsî birer kuşatıcı kat sayılarak, göklerin dokuz kattan oluştuğuna inanılmıştır. Şamanların, ayinlerde dokuz kat göğe çıkıp, dokuz katı da dolaşarak indiği de kaynaklarda dile getirilmektedir. Şamanın birçok uygulamasında dokuz rakamı ibadet ritüelinde önemli bir yer tutmaktadır (Küçük, 2013:104).

Altaylıların bir kıyamet tasvirinde de; denizin dibinde dokuz çatallı kara taş vardır ki, kıyamet zamanında bu taş dokuz yerinden ayrılacak, demirden ve koyu sarı renkte atlara binmiş dokuz süvari etrafa saldıracaktır (Uraz, 1994: 254,258).

*Yaratılış destanına göre ilk yaratılan dokuz kişiyi, sonrasında ise dokuz boyu temsil eder*: Ögel (2010:446), “Radlof’un topladığı Yaratılış destanında [...] tanrı, ilk olarak dokuz kişi yaratmıştı” demektedir. Eski mitlerin izlerini içeren bu tespit, dokuz sayısının çokça vurgulanması “ağaçtan türeme konusuna bağlı olarak dokuz boyun buradan türemesi bir tesadüf değildir. Nitekim ilk akla gelen Dokuz Oğuzlar denen ve dokuz kısımdan oluşan Türk boyudur” (Koca, 2004:26).

Dokuz sayısına yüklenen bu mitolojik anlam Göktürkler dönemindeki “Dokuz Oğuz”a da yansımıştır. Dokuz Oğuz, “Eski Türk boyudur. Çin kaynaklarında, ‘dokuz boy, halk’; Arap kaynaklarında ‘tokuzguz’ olarak geçer. Bazı Avrupalı bilginler Dokuz Oğuz’u Uygurlarla birleştirmişler, bazıları da Göktürk kağanlarının Dokuz Oğuz boyundan çıkmış olduğunu ileri sürmüşlerdir” (Erşahin, 2011:93-94).

*Halk anlatılarında kullanılan bir sayıdır:*

Dede Korkut hikâyelerinde de dokuz motifi çok geçer. Eski Türk boylarında tokuz adı çok geçer. Orhon Yazıtları'nda (Bilge Kağan Kitabesi doğu yüzü 1. satırda) Tokuz Oğuz ifadesi geçer. Türklerde sayı adlarının kişi adı olarak kullanılması da biliniyor. İlhanlı hakanı olan Hulagu'nun karısı ve en yakın danışmanı olan Hristiyan kadının ismi de Dokuz Hatun idi (Hazar ve Şengönül, 2012:9).

Türk halk kültürünün mitolojik dönemden destan dönemine ve sonrasındaki halk edebiyatı anlatmalarında “dokuz sayısı pek çok yerde karşımıza çıkar: 9 çoban, 9 dev, 9 deve kurbanı, 9 felek, 9 gün, hakanı 9 defa çevirme, 9 havuz, 9 inek, 9 insan, 9 karış kar, 9 kız, 9 kişi, 9 kolanlı at, 9 kat kumaş, 9 oğul, 9 ok, 9 örmeli saç, 9 püskül, 9 defa selam, 9 soy, 9 tanrı, 9 ülke, 9 zincir” (Koca, 2004:26).

Verilen bütün bu örneklerden sonra 9'un Türkçede yuvarlak bir sayıya dönmesi anlaşılabilir bir olgudur. Örneğin “9 ayın çarşambası hep birlikte gelir”, demek insanın üstlendiği işin güç bela tamamlanabilecek kadar artmış olması demektir. “9 düğümle” bağlanan şeyler iyi korunuyordur. Dokuz köyden kovulan birisi her yerde düşüncesizce konuşan bir garibandır ve bir insan ya da hayvana dokuz babalı demek p... olduğunu söylemektir. Birisinin “9 köre 1 baston” olduğunu söylemek, onun, ıstırap ve elem anında tek gerçek yardımcı olduğunu söylemektir (Schimmel, 1991:183-184).

*Atasözlerinde ve deyimlerde kullanılan bir sayıdır:* “Türkçede dokuzla ilgili birçok deyim vardır. Türk argosunda da dokuz kullanılır” (Hazar ve Şengönül, 2012:9). Dokuz sayısının Türk halk kültürü içinde deyimler ve atasözleri biçiminde daha çok “sekiz”le beraber kullanımıyla ilgili olarak örneklere yer vermiştik. Bunlardan başka diğer kullanımları şöyle sıralamak mümkündür:

Atasözü olarak dokuz: Güzellik ondur, dokuzu dondur (Aksoy, 1988:298). Doğru söyleyeni dokuz köyden kovarlar (Aksoy, 1988:244). Dokuz keçe, su geçe; bir deri, soğuk geri; dokuz at bir kazığa bağlanmaz (Aksoy, 1988:245). Dokuz (iki) ölç, bir biç (Aksoy, 1988:246). Aça dokuz yorgan örtmüşler, yine uyuyamamış (açın uykusu gelmez) (Aksoy, 1988:106). Bir baba dokuz oğlu (evladı) besler, dokuz oğul (evlat) bir babayı beslemez (Aksoy, 1988:193). Boğaz dokuz (kırk) boğumdur (Aksoy, 1988:201). Eşek küçüktür amma dokuz deveyi yeder (Aksoy, 1988:275). Donsuzun gönlünden dokuz top bez geçer (Aksoy, 1988:246). Mart dokuzunda çıra yak, bağ buda (Aksoy, 1988:387). Misafir on kismetle gelir; birini yer, dokuzunu (evde) bırakır (Aksoy, 1988:392).

Deyim olarak dokuz: Dokuz ayın çarşambası bir araya gelmek, dokuz sabah, dokuz doğurmak, dokuz körün bir değneği, dokuz köyden kovulmak (Aksoy, 1988:729). Dokuz yorgan eskitmek (Aksoy, 1988:730). Dokuz babalı, dokuz canlı, üçten dokuza, mart dokuzu (Türkçe Sözlük, 2011:696).

Bu deyimlerden biri olan “dokuz canlı olmak” deyimini içinde dokuz, genellikle “kolay kolay ölmeyen kedilerin taşıdığı can sayısı” (Erşahin, 2011:93) olarak açıklanmış ve tanım olarak da “çok sağlıklı, herhangi bir hastalığı olmayan, dayanıklı” (Türkçe Sözlük, 2011:696) anlamı eklenmiştir.

### 3.2.1.2.(11). On (10) Sayısı

Sözlükte “dokuzdan sonra gelen sayının adı”, “bu sayıyı gösteren 10 ve X rakamlarının adı”, “dokuzdan bir artı” (Türkçe Sözlük, 2011:1803) olarak tanımlanmıştır.

Sayma ihtiyacının başlangıcında insan parmaklarının pratik bir kolaylık sağladığından daha önce söz etmiştik ki parmaklarla yapılan sayma işleminin sonuncu sayısı “on”dur.

### 3.2.1.2.(11).(a). Türk Kültürünün Dışında On

*Sayı sisteminin temelidir, birliğin dönüşünü, yaratılışı, tamamlanmayı simgeler:* “10 çoğu sayı sisteminin de temelidir ve sıfırdan dokuz kadarki sayıların ardından birliğin dönüşünü simgeler. Bu nedenle (ve ilk dört sayının toplamı olduğundan) Pisagor 10’un evrensel yaratılışı simgeleyen kutsal bir sayı olduğunu düşünmüştür” (Wilkinson, 2014:295).

Aynı zamanda “ilk dört sayının toplamının sonucu olan on sayısı, tamamlama ve birliğe geri dönüş sembolüdür” (Gardin ve Olorenshaw, 2014:456).

Eski Ahitle birliği (yaratılışın sembolü) ve sıfırı birleştiren (maddenin ve kaosun sembolü) on sayısı ilahî düzenin mükemmeliyeti ile ilişkilendirilir (Gardin ve Olorenshaw, 2014:456).

*Destenin sayı adedini bildiren rakamdır:* “Aynı cinsten onluk bir küme” (Türkçe Sözlük, 2011:642) olarak açıklanan destenin sayısı “on”dur.

*Yahudilikte ilahî kanun, güçle ilişkilendirilir; onlu gruplamanın sayısıdır:*

Yine aynı şekilde genel olarak ilahî kanun ve güçlere bağlanır: Bu güç simgesi; on emirde, Kutsal Kitapla Yaradılış’ta ilk on bölümün kutsal on yılında, Mısır’daki on belâda, İbrahim’in Tanrı’ya Sodom’u kurtarması için istekte bulunduğu kendisinin yalnızca on doğruyu bulmasında, Tanrı’nın krallığının dışında kalan on ahlaksızda, Levi kabilesinden kimselere ve fakirlere verilmek üzere yapılan on paralarda, İsrail’in düşmanı on halkta vs. bulunur (Gardin ve Olorenshaw, 2014:456).

*Yahudilikte “10 Emir” adedidir:* Yahudilik inancında “on” sayısından söz edildiğinde akla ilk olarak “on emir” geldiği söylenecektir. “10 Emir”, “Tanrı’nın Sina Dağı’nda Musa Peygambere gönderdiği emirlerdir” (Erşahin, 2011:96)

Kitaba-ı Mukaddes’te Tanrı’nın Hazreti Musa aracılığıyla İsrailoğulları’na bildirdiği ifade edilen bu emirler şunlardır:

1. Tanrı’dan başka ilahların olmayacak.
2. Oyma putlar yapmayacaksın.
3. Tanrı’nın ismini boş yere anmayacaksın.
4. Cumartesi günü hiçbir iş yapmayacaksın.
5. Ana-babana hürmet edeceksin.
6. Adam öldürmeyeceksin.
7. Zina etmeyeceksin.
8. Çalmayacaksın.
9. Yalan yere şahitlik yapmayacaksın.
10. Komşunun hiçbir şeyine göz dikmeyeceksin (Erşahin, 2011:97).

### 3.2.1.2.(11).(b). Türk Halk Kültüründe On

*İslam tarihinde cennetle müjdelenmiş sahabelerin sayısıdır:* İslam inancı ve İslam tarihinde de on sayısı ile özdeşleşen ve sembol olma özelliği taşıyan birtakım kabuller ve değerler vardır.

10 sayısı, İslami gelenekte Hz. Muhammed'e inanan ilk Müslümanlar arasında "cennetle müjdelenen" sahabelerin sayısıdır. Aşere-i Mübeşşere tabirinin yanı sıra "el-mubeşşirun bi'l-Cenneh" tabiri de bu sahabeler hakkında kullanılmıştır. Bu meşhur on sahabe şunlardır: Hz. Ebû Bekr (ö. 634), Hz. Ömer (ö. 643), Hz. Osman (ö. 655), Hz. Ali (ö. 660), Hz. Abdurrahman b. Avf (ö. 652), Hz. Ebû Ubeyde b. el-Cerrâh (ö. 639), Hz. Talha b. Ubeydullah (ö. 656), Hz. Zübeyr b. Avvam (ö. 656), Hz. Sa'd b. Ebi Vakkâs (ö. 674), Hz. Said b. Zeyd (ö. 671). Bu sahabelerin adları çok sık olarak sekizgen biçimli muskalarda kullanılır (Schimmel, 2008:198).

*"Yas"ı işaret eder:* Öte yandan bu sayı Hz. Hüseyin'in Kerbela'da katledildiği Hicri 10 Muharrem 61 tarihine ve bundan duyulan yasa işaret eder (Çoruhlu, 2000:203).

*Kanuni Sultan Süleyman'ı simgeler:* Türk bilginlerin, "onuncu Osmanlı imparatoru Kanuni Sultan Süleyman'ın hicretin onuncu yüzyılının dönümünde doğduğunu ve 10 çocuğu olduğunu" (Schimmel, 2008:198) tespit etmiş olmaları "on" sayısı ile ilgili yapılan ilginç değerlendirmelerden biridir. Bu yönüyle 10 rakamının Kanuni Sultan Süleyman'ı simgelediği düşünülebilir.

Ayrıca Kanuni Sultan Süleyman'ın tahta çıktığı 1520 tarihinin sayıları toplamı 8'dir. Buna karşılık hükümdarlığının sona erdiği 1566 tarihinin sayıları toplamı, tıpkı doğum tarihi olan 1494'ün rakamları toplamında olduğu gibi 18'dir. 18 ile 8'in farkı da 10'dur.

*Olgunluğun ve yetkinliğin simgesidir:* "Olgunluğun, yetkinliğin simgesi olan on sayısı, Alevîlik-Bektaşîlikte dört kapının onar makamını da simgeler" (Günşen, 2007:3449).

*Atasözü ve deyimlerde kullanılmıştır:* Türk halk kültüründeki atasözlerinde "on" sayısının kullanıldığı da görülmektedir: "On ceviz alsan ikisi çürük çıkar", "on para on aslanın ağzında" (Aksoy, 1988:401).

Deyim olarak da "on doğurmuş Osman anası", "on paralık etmek" (Aksoy, 1988:987). "On paraya on takla atar", "on parmağında on hüner (marifet)", on parmağında on kara" (Aksoy, 1988:988) şeklinde kullanılmıştır.

Bunlara "on defa (veya kere), on parmağı boğazında olmak" deyimlerini "on altılık, onbaşı, on beşli, on binlerce, on bir aylık, on para, on sekiz, ayın on dördü" söyleyişleri de eklenebilir (Türkçe Sözlük, 2011:1803).

### 3.2.1.2.(12). On Bir (11) Sayısı

İnsan elinin parmak sayılarını aşan ilk sayının rakamı "on bir"dir.

### 3.2.1.2.(12).(a). Türk Kültürünün Dışında On Bir

Amerikan yerlilerinin "dünya sayımında" 11 yıldızları ve onlara yolculuk [...] hallerini temsil eder. Çoğu Afrika geleneğinde 11 kutsal sayılır [...] ve doğurganlığı simgeler. Başka kültürlerde tanrılık sembolü



10'u çoğalttığından aşırılık ve dengesizlik sembolüdür. Bu nedenle Aziz Augustin "11 sayısı günah alametidir" demiştir (Wilkinson, 2014:295).

### 3.2.1.2.(12).(b). Türk Halk Kültüründe On Bir

*Ramazan ayı "on bir ayın sultanı" olarak adlandırılır:* Türk halk kültürü açısından oruç ayı olarak da bilinen Ramazan ayının "on bir ayın sultanı" şeklinde ifade edilmesi hatırlanması gereken bir başka durumdur.

*Kutsal bir sayıdır:* Erşahin, Tasavvuf önderi Nakşibendi büyüklerinin tavsiyesi olan "on bir kutsal kelime"den söz eder. Bunlar: hûş der-dem, nazar ber-kadem, sefer der-vatan, halvet der-encümen, yâd kerd, bâz-geşt, nigâh-daşt, vukûf-i zamâni, vukuf-u adedi, vukuf-ı kalbi" (2011:102-103).

On bir sayısının Türk kültür tarihi içinde baskın bir özelliği olmadığı tespit edilmiştir. Yine de Erşahin'in değerlendirmeleriyle şunları söylemek mümkündür:

Hristiyan kültüründe günahkârların ve kefaretin adedi olarak düşünülen sayı.

İhvanu's-Safa'da olumsuzluk sayısı.

"On Bir Ayçiçeği" isimli sürekli çiçek açan çok güzel bir bitki.

Bir futbol takımının oyuncu sayısı (Erşahin, 2011:100).

### 3.2.1.2.(13). On İki (12) Sayısı

#### 3.2.1.2.(13).(a). Türk Kültürünün Dışında On İki

Kitab-ı Mukaddes sayısı olan on iki bolluğu, kozmik düzeni ve ruhani soy zincirini temsil eder (Gardin ve Olorenshaw, 2014:459).

Tanrısallık (üç) ile maddi dünyanın (dört) çarpımı olan 12 hem ruhsal hem de dünyevi düzeni simgeler. Amerikan yerlilerinin "dünya sayımında" 12, on iki gezegenle on iki rüzgârı temsil eder. 12 İncil açısından da önemlidir; İsrail kabilelerinin, İsa'nın havarilerinin, Yaşam Ağacı'nın meyveleriyle Kudüs'ün kapılarının sayısıdır (Wilkinson, 2014:295).

Ayrıca on iki rakamı "aynı cinsten on iki parçanın oluşturduğu takım" olarak açıklanan "düzine"nin de adedini belirten sayıdır (Türkçe Sözlük, 2011:748).

#### 3.2.1.2.(13).(b). Türk Halk Kültüründe On İki

*Zamanı ölçmede kullanılan bir sayıdır:* En eski Türklerde on iki sayısı zamanı ifadelendirmede, yani takvim oluşturmada kullanılmıştır. "Takvimler, zamanı sistemli hale getirirler. Zamanı ölçme işi, daha çok gökteki olaylar ve gök cisimleri ile ilgilidir. Türkler de zamanı belirlemek için kendilerine has, 12 hayvanlı bir takvim geliştirmişlerdir. Burada her yıla -toplam 12- bir hayvan adı verilmiş"tir (Biray, 2009:671). Genel anlamda Türkler arasında tarihin en eski dönemlerinde kullanılan bu takvime yaygın adıyla "12 Hayvanlı Türk Takvimi" denilmektedir.

Buna 24 saat olan bir günün gece veya gündüzünü temsil etmek üzere 12 saat de eklenebilir.

*Alevî Bektaşî geleneğinde kutsal bir sayıdır:* "On iki sayısı halkımızca kutsal sayılan sayılar arasındadır. Bu sayı özellikle Alevî ve Bektaşîler tarafından kutsal bir sayı olarak bilinmektedir" (Yardımcı, 2004:644).

Konuyla ilgili Günşen'in de biraz daha geniş olarak benzer değerlendirmeleri söz konusudur:

Alevîlik-Bektaşîlikte en önemli sayılardan biri olan on iki, en başta “yol”un altın zinciri olan “on iki imamı” ( İmam Ali, İmam Hasan, İmam Hüseyin, İmam Zeynel Âbidin, İmam Muhammed Bâkır, İmam Cafer-i Sâdık, İmam Musa Kâzım, İmam Hulk-ı Rıza, İmam Muhammed Tâkî, İmam Aliyyü'n-Nâkî, İmam Hasan el-Askerî, İmam Muhammed Mehdî), cem âyinindeki “on iki hizmet” ile “on iki postu”, on iki dilimli “Hüseynî/Haydarî tac”ı, kâmil insanın ifadesi olan “ney”deki on iki deliği, yılın “on iki ayı”nı, “on iki burç”u simgeler (Günşen, 2007:345).

Alevilikte de on iki imam düşüncesine gösterilen önemin bir devamı olarak “Anadolu’da Kerbela şehitleri anısına on iki gün oruç” tutulur (Çoruhlu, 2000:203).

Bektaşî giyiminde de on iki sayısına verilen önemin ipuçları vardır. Eteği belden biraz aşağıda kolsuz bir yelek olan haydariyenin üst tarafına kutsal yerleri ziyaret esnasında takılan Necef ya da Yemen taşından yapılan küçük yuvarlaklar olan habbeler çoğu kere on iki tanedir. Ayrıca teslim taşı denilen ve boyna takılan hilal şeklindeki on iki çukurluğu bulunması on iki imamı temsil eder.

Bektaşî başlığındaki on iki dilim de yine on iki imama işaret eder. Bu tacı giyen kişinin on iki erdeme sahip olması gerekir. Bunlardan başka İmam Cafer’e atfedilen bir söze göre Muhammed’e Cebrail’in getirdiği nurdan taç on iki dilimlidir (Çoruhlu, 2000:203).

*Astrolojik bir sayıdır:* Ayrıca Anadolu uygarlıklarında olduğu kadar Orta Asya Türk inanışlarında da yıldızların ve astrolojik sayıların anlam ve sembolleri önem kazanmıştır. Yıldıznamede 7 yıldız, 12 ay, 12 burç vardır (Eyüboğlu, 1996:170).

*“On ikiden vurmak” deyimi “tam” yapmayı ifade eder:* Türk halk kültürünün canlı ürünlerinden olan deyimler içinde “on ikiden vurmak” deyimi bir işi, bir eylemi “tam zamanında yaparak kazançlı çıkmak” anlamındadır.

Özetle:

Ayları ve burçları temsil eden sayı.

Bir yıldaki ay adedi.

Hazreti İsa'nın havarilerinin sayısı.

Şiilikte İslam hilafetinin asıl sahibi kabul edilen imamların adedi (Erşahin, 2011:104).

### 3.2.1.2.(14). On Üç (13) Sayısı

#### 3.2.1.2.(14).(a). Türk Kültürünün Dışında On Üç

Erşahin'in (2011:107) “Hristiyanlıkta uğursuzluk sayısı, Musevi geleneğinde kutsal ve uğurlu sayı” tespitinde bulunduğu on üç sayısı Türk kültür hayatında “Batı dünyasında uğursuz bir sayı olarak” (Erşahin, 2011:107) bilinmesinin dışında belirgin, öne çıkan bir anlamı yoktur.

Batı’da “bazı ülkelerde evlerin kapılarına on üç numarası verilmez, uçaklarda on üçüncü koltuk numarası yoktur, apartmanlarda, otellerde on üçüncü kat ya ‘on iki’dir ya da ‘on dört’tür, on üçüncü numaralı oda yoktur. Olsa bile insanlar o odada kalmak istemezler” (Erşahin, 2011:107).

### 3.2.1.2.(14).(b). Türk Halk Kültüründe On Üç

Batı'da olduğu gibi, Türk kültür hayatında “on üç” sayısına karşı herhangi bir tepki, onu kullanmamaya yönelik bir boykot hali yoktur. Fakat Batı kültüründe “on üç” sayısına karşı takınılan tavır Türk halkı tarafından bilinmekte zaman zaman da bu tavra bağlı olarak ortak yaşam alanlarında bu konuya dikkat edilmektedir.

Radyo Televizyon Üst Kurulunun belirlemiş olduğu “akıllı işaretler” grubunda “13+” işareti, söz konusu televizyon programının “on üç yaş ve üzeri için uygun” olduğunu simgeler.

### 3.2.1.2.(15). On Dört (14) Sayısı

#### 3.2.1.2.(15).(a). Türk Kültürünün Dışında On Dört

On dört rakamı, evrensel boyutta hem kültürel hem de ekonomik yönüyle son zamanlarda daha da yaygınlık kazanmış olan “Sevgililer Günü”nü hatırlatır. Çünkü Sevgililer Günü 14 Şubat'tır (Wilkinson, 2014:126).

#### 3.2.1.2.(15).(b). Türk Halk Kültüründe On Dört

*Kerbelâ'da şehit edilen on dört çocuğu simgeler:* Alevî-Bektâşî anlayışı içinde “İmamların, çocuk yaşta şehit edilen ‘on dört mâsum-ı pâk’ olarak da bilinen erkek çocuklarını simgeler. Büyük bir bölümü Kerbelâ'da şehit edilmiştir” (Günşen, 2007:345).

Bu çocuklar aynı zamanda “on dört masum olarak kabul edilir” (Çoruhlu, 2000:203).

### 3.2.1.2.(16). On Beş (15) Sayısı

#### 3.2.1.2.(16).(a). Türk Halk Kültüründe On Beş

*Kurtuluş Savaşı'nın Seferberlik yıllarında askere alınan on beş yaşındakileri simgeler:* Çanakkale Savaşı esnasında Anadolu'nun her yerinden Rumi-1315 doğumlu olanlar (Miladi 1899) 15 yaşında gönüllü olarak vatan savunması için cephelere gitmeye savaşmaya karar verirler. Seferberlik esnasında Adana'dan askere genç yaşta askere gidenlerin durumlarını gören İboş Ali, vatan görevini yaptığı Tokat'ta da 1315 doğumlu gençlerin askere gitmelerinden etkilenerek “Hey On Beşli” türküsünün sözlerini yazmıştır:

Hey on beşli on beşli  
Tokat yolları taşlı  
On beşliler gidiyor  
Kızların gözü yaşlı  
Aslan yarım kız senin adın hediye  
Ben dolandım sen de dolan gel gediye  
Fistan aldım endazesini on yediye (15.05.2017, www.milliyet.com.tr).

“15 Temmuz”u simgeler: 15 Rakamı, yakın dönemin çok önemli olayları arasında yer alan “15 Temmuz Darbe Girişimi ve Milletın Zaferi”nin de simgesi olduğu söylenebilir (Cumhurbaşkanlığı Genel Sekreterliği, 2016). (Ek 28)

Bu bağlamda Ömer Halisdemir kahramanlık noktasında sembol olmuş şehitlerimizin en önemlilerindendir. Diğer taraftan tüm şehitlerimiz anısına ülkemizin çeşitli şehirlerinde oluşturulan anıt ve abideler de tarihi simgesel özelliğe sahiptirler.

### 3.2.1.2.(17). On Yedi (17) Sayısı

#### 3.2.1.2.(17).(a). Türk Kültürünün Dışında On Yedi

“İncil’e göre altı ay kadar süren Nuh Tufanı’nın oluştuğu aylardaki başlangıç ve bitiş günü” temsil eder. “Mısır’da uğur sayısı”, “eski Yunan’da savaş ve kahramanlıkla ilgili sayı”dır (Erşahin, 2011:110).

#### 3.2.1.2.(17).(b). Türk Halk Kültüründe On Yedi

Irene Melikoff’un gösterdiği gibi 17, Türk Bektaşî tarikatının geleneğinde çok sık ortaya çıkar. Tarikatın önde gelen dinsel şahsiyetlerinden Ali bin Ebu Talib’in 17 eşlikçisi vardı ve günde 3 defa olmak üzere 17 defa dua ederlerdi. Bir de 17 Türk loncasının koruyucu evliyalari olarak 17 evliya vardır. Türk efsaneleri, antikitede olduğu gibi 17 savaştan söz eder ve çoğu kez ya da 17 kahraman öldürölür ya da asıl kahraman 17 yara alır. Hatta meşhur Türk Müslüman kahramanlarının çoğunun adlarının sayısal değerinin 17 olduğu bile kanıtlanmaya çalışılmıştır (Schimmel, 1991:241-242).

Türk kültürü açısından Alevî-Bektâşî geleneğinde “Hz. Ali’nin kemer (kılıç) bağladığı ve çoğunluğu Sıffiyn savaşında şehit düşen on yedi ulu kişiyi simgeler. ‘On yedi kemerbest’ diye bilinirler” (Günşen, 2007:345).

### 3.2.1.2.(18). On Sekiz (18) Sayısı

#### 3.2.1.2.(18).(a). Türk Kültürünün Dışında On Sekiz

Evrensel boyutta genellikle hukuki anlamda reşit olmanın, yani yasal sorumlulukları karşılayabilecek yetkinliğe gelmenin yaşı olarak on sekiz, insan ömrünün önemli dönüm noktalarından birini temsil eder.

#### 3.2.1.2.(18).(b). Türk Halk Kültüründe On Sekiz

On sekiz sayısı da üzerinde durulmaya değer bir sayıdır ki değerlilik daha çok dini sebeplerden kaynaklanmaktadır: Mesela İslami gelenekte başlangıç cümlecığı olarak görölen Bismillahirrahmanirrahim (Esirgeyen ve bağışlayan Allah’ın adıyla) ifadesinde Arapça yazımı itibariyle 18 sessiz harf bulunmaktadır (Schimmel, 1991:243).

Schimmel, Sufiliğın bir kolu olan Mevleviler için 18 sayısının merkezi önem taşıyan sayılardan birisi olduğunu çok katlı anlamlar içerdığını belirttiikten sonra şu değerlendirmelerde bulunmuştur:

Celaleddin Rumi'nin büyük didaktik şiiri Mesnevi'nin giriş şiiri 18 dizeden oluşur ve Mevlevi dervişi olmak isteyen herkes 18 gün boyunca tekkede hizmetkâr olarak çalışmak, sonra da mutfakta 18 çeşit servis yapmasını öğrenmek zorundaydı. [...] Bir Mevlevi tekke'sini ziyaret edenlerin yanlarında 18 adet hediye (örneğin mum) getirmeleri adetti. Bunun Türkler arasında geleneksel hediye sayısı olan 9'la ilgisi olduğu kesin olmamakla birlikte olasıdır (Schimmel, 1991:243-244).

Radyo Televizyon Üst Kurulunun belirlemiş olduğu "akıllı işaretler" grubunda "18+" işareti, söz konusu televizyon programının "on sekiz yaş ve üzeri için uygun" olduğunu simgeler.

### **3.2.1.2.(19). On Dokuz (19) Sayısı**

#### **3.2.1.2.(19).(a). Türk Halk Kültüründe On Dokuz**

"Allah'ın en önemli isimlerinden olan Vahid, yani 'Bir'in sayısal değeri 19'dur, yani Allah'ı ifade eder. Bu nedenle yılı on dokuz günlük on dokuz aya bölen Bahailerin kutsal sayısıdır" (Çoruhlu, 2000:204).

### **3.2.1.2.(20). Yirmi Bir (21) Sayısı**

#### **3.2.1.2.(20).(a). Türk Halk Kültüründe Yirmi Bir**

*Ergenekon'dan çıkış günüdür; bayram ve yılbaşı günüdür; kısaca Nevruz günüdür:* "Türklerin Ergenekon'dan dokuz Martta çıkmaya başladıkları ve bunun yirmi bir Martta bittiği rivayet edilir" (Hazar ve Şengönül, 2012:9).

Günle gecenin birbirine eşit olduğu ve kışın bitip baharın başladığı 21 Mart, gerek hayvancılıkla gerekse çiftçilikle uğraşan topluluklar için hayatın dönüm noktası olan önemli bir gündür. İklimdeki değişikliklerin insanların hayat tarzı ve uğraşlarındaki değişikliklerin başlangıcı olan 21 Mart tarihi, pek çok kavimde ve kültürde yılbaşı olarak kabul edilip, bayram günü gibi kutlanacak kadar önemlidir (Çobanoğlu 2000: 33-34).

"Gece ve gündüzün eşitlendiği 21 Mart günü, bütün kültürlerde soğuk, kötü ve meşakkatli olarak görülen kışın bitip sıcak, iyi ve şefkatli olarak kabul edilen Yazın başlangıcı olan Bahar'ın başladığı, tabiatın uyandığı ve dolayısıyla üremenin ve üretmenin başlangıcı demektir" (Çetin, 2009:64).

Kısaca "eski takvimlere göre yılın ve baharın ilk günü sayılan martın yirmi birine" Nevruz denir (Türkçe Sözlük, 2011:1768). Rumi takvimde Mart'ın 9'u da denmektedir (Devellioğlu 2007: 830).

### **3.2.1.2.(21). Yirmi Dört (24) Sayısı**

Bir günün içindeki yirmi dört saati ifade eder.

#### **3.2.1.2.(21).(a). Türk Halk Kültüründe Yirmi Dört**

Türk kültürü açısından Alevî-Bektâşî geleneğinde "Kerbelâ'da İmam Zeynel Âbidin'in etrafında pervâne gibi dönüp dua ederek İmam'ı Yezid askerinin şerrinden

koruduğuna inanılan, Hz. Hüseyin'in yanında bulunan eşi, kızları, kız kardeşleri ve akrabasından oluşan 'yirmi dört bacı'yı simgeler" (Günşen, 2007:345).

### **3.2.1.2.(22). Yirmi Sekiz (28) Sayısı**

#### **3.2.1.2.(22).(a). Türk Halk Kültüründe Yirmi Sekiz**

"Kur'an'ın yazıldığı alfabenin harf sayısına işaret eder" (Çoruhlu, 2000:204).

### **3.2.1.2.(23). Otuz Üç (33) Sayısı**

#### **3.2.1.2.(23).(a). Türk Halk Kültüründe Otuz Üç**

İslam dininin ibadet, dua ve zikir uygulamalarında otuz üç defalık tekrarlar dikkat çeker ki bunlardan özellikle namazları bitiminde yapılan tespih çekimlerinde "süphanellah, elhamdülillah ve Allahuekber" ifadelerinin otuz üçer defa tekrarlanması en belirgin olan uygulamalardan biridir.

### **3.2.1.2.(24). Otuz Beş (35) Sayısı**

#### **3.2.1.2.(24).(a). Türk Halk Kültüründe Otuz Beş**

Bütün bu rakam ve sayıların dışında bir de ömrün sınırını veya ömrün belli bir bölümünü simgeleyen sayılar da dikkat çekicidir ki bunlardan ilki olarak Cahit Sıtkı'nın da tanımlanmasında başvurulan "otuz beş" sayısıdır ve bu sayı "yolun yarısı"nı, yani bir insan ömrünün orta noktasını simgeler (Tarancı, 2015:227).

### **3.2.1.2.(25). Kırk (40) Sayısı**

"Temeli mitoloji ve dine dayandığı için özel anlamlar yüklenen bazı sayılar vardır. Simgesel değeri olan ve her birine özel anlamlar yüklenen bu sayılardan en çok kullanılanlar" arasında kırk sayısı da vardır (Güvenç, 2009:85).

Yüklendiği anlamlarla birlikte kullanılan, taşıdığı çeşitli değerleri mitolojik dönemlerden ve kutsal dinlerden alan kırk, hazırlama ve tamamlama sayısı göreviyle karşımıza çıktığı gibi çokluk bildirme ifadesi olarak da kullanılmıştır. Hayatın her safhasına giren kırk sayısının çeşitli ritüellerde, büyü ve sihir yapımında kullanıldığı da göze çarpmaktadır (Güvenç, 2009:95).

"Hemen bütün kültürlerin en esrarengiz sayısı" (Erşahin, 2011:133) olarak "40, büyük sayılar arasında en büyüleyici sayı olarak Orta Doğu'da, özellikle de İran ve Türkiye'de yaygın biçimde kullanılır" (Schimmel, 1991:265).

#### **3.2.1.2.(25).(a). Türk Kültürünün Dışında Kırk**

*Açlığı, yası, beklemeyi, sinamay, sabretmeyi simgeler:* "40 sayısı; açlığa ve yasa, beklemeye ve sinamaya ait bir sayıdır" (Gardin ve Olorenshaw, 2014:355).

"Başlangıçtan beri 40, yazgıyla ve çok sık olarak da ciddi durumlarla bağlantılı bir sayı olmuştur" (Schimmel, 1991:266). "Daha genel olarak söylersek 40, kutsal

metinlerde geçen 40 gün ya da 40 yıl gibi gruplandırmaların kanıtladığı üzere bekleme ve hazırlanma süresidir” (Schimmel, 1991:267).

“Kutsal metinlerde sıkça tekrarlanan 40 bekleme ve cezalandırmayı simgeler. 40 gün 40 gece boyunca Musa Sina Dağı’nda kalmış, İlyas peygamber kuzgunlarca beslenmiş, Tufan yağmurları yağmış ve İsa çekildiği inzivada oruç tutmuştur. ‘Karantina’ sözcüğü de bu süreden gelir” (Wilkinson, 2014:296).

“Kırk sınavının, bilhassa da bekleme ve göçün, düşmana ait bir evrende hayatta kalmanın sayısıdır” (Gardin ve Olorenshaw, 2014:355). “Günaha sokma, mahrumiyet ve yenilenme”dir (Gardin ve Olorenshaw, 2014:355).

*Yağmurlu mevsimlerin gün olarak süresidir (kırk ikinci yağmurları):* Bu sayı “aynı zamanda yağmurlu mevsimlerin süresidir” (Schimmel, 1991:265). Ki bu anlayışın benzeri Türk halk kültüründe de görülür. “Orta ve Doğu Anadolu’da ilkbahar ve yaz başlarında meydana gelen yağışlara halk arasında ‘kırk ikinci yağmurları’ adı verilir. Bu yağışlar, tam kırk gün sürmez, öğleden sonra yağdığı için ikinci kelimesini de alarak ‘kırkikinci’ şeklinde anılır” (Güvenç, 2009:88).

*İslam tarihinde ilk vahiy Peygambere 40 yaşında gelmiştir, Hz. Âdem’in çamuru 40 gün yoğrulmuştur, Mehdi geri geldiğinde 40 yıl dünyada kalacaktır, yeniden diriliş 40 yıl sürecektir:* 40 sayısı, “dinî alanda da yaygın bir kullanıma sahiptir. İslami inanışlara göre; [...] Hz. Muhammed, ilk vahiyi kırk yaşında almıştır” (Bozkurt ve Bozkurt, 2012:724).

Yahudi-Hristiyan geleneğinde olduğu gibi bu sayı yas vaktiyle ya da sabırla beklemeye bağlantılıdır. Örneğin popüler gizemci gelenekler Tanrı’nın Adem’in çamurunu 40 gün yoğurduğunu ileri sürerler. Dünyanın sonu yaklaştığında Mehdi 40 yıl yeryüzünde kalacaktır. Yeniden dirilişte gökler 40 gün boyunca dumanla kaplanacaktır ve ayrıca dirilişin 40 yıl süreceği düşünülür (Schimmel, 1991:268).

“Hz. İsa’nın dirilip yeryüzünde tekrar bulunmasıyla ilgili olarak “İslamiyet bu sembolikliği bir geçiş periyodu olarak kendisine dâhil etmiştir, bilhassa cenaze törenlerinde geçerlidir. Hâlen bugün Müslümanlarda yas süresi kırk gündür” (Gardin ve Olorenshaw, 2014:356).

*Kur’an-ı Kerim’de geçen sayıların başında gelir ve İslam inancında önemli bir sayılardandır:* Kırk sayısı, çeşitli anlatımlarda Kur’an-ı Kerim’de dört yerde geçmektedir. Bakara suresinin 51. ayetinde<sup>26</sup> Sina Dağı’nda Hz. Musa’nın kırk gün tutulduğundan söz edilir. Maide suresinin 26. ayetinde<sup>27</sup> yoldan çıkmış Yahudi kavme, kırk yıl boyunca kutsal yerlere girmelerinin yasaklandığı söylenir. Araf suresinin 142. ayetinde<sup>28</sup> de Hz. Musa’ya Sina Dağı’nda verilen kırk günlük süreye değinilir ve Ahkaf suresinin 15. ayetinde<sup>29</sup> ise kişinin kırk yaşına geldiğinde olgunlaşacağından kendisine

<sup>26</sup> Bakara suresinin 51. ayetinin meali: “Hani, biz Musa ile kırk gece için sözleşmiştik. Sizler ise onun ardından (kendinize) zulmederek bir buzağıyı tanrı edinmişsiniz” (Diyanet İşleri Başkanlığı Meali, 2012:7).

<sup>27</sup> Maide suresinin 26. ayetinin meali: “Allah, şöyle dedi: “O hâlde, orası onlara kırk yıl haram kılınmıştır. Bu süre içinde yeryüzünde şaşkın şaşkın dönüp dolaşacaklar. Artık böyle yoldan çıkmış kavme üzülme.” (Diyanet İşleri Başkanlığı Meali, 2012:111).

<sup>28</sup> Araf suresinin 142. ayetinin meali: “Mûsâ’ya otuz gece süre belirledik, buna on (gece) daha kattık. Böylece Rabbinin belirlediği vakit kırk geceye tamamlandı. Mûsâ, kardeşi Hârûn’a, “Kavmim arasında benim yerime geç ve yapıcı ol. Sakın bozguncuların yoluna uyma” dedi.” (Diyanet İşleri Başkanlığı Meali, 2012:166).

<sup>29</sup> Ahkaf suresinin 15. ayetinin meali: “Biz, insana anne babasına iyi davranmayı emrettik. Annesi onu ne zahmetle karnında taşıdı ve ne zahmetle doğurdu! Onun ( anne karnında) taşınması ve sütten kesilme

peygamberlik verilmesi, ona ilk bağlananların 40 kişi olmasından söz edilir. Bundan başka malın kırkta birinin zekât verilmesi Müslümanlara farz kılınmış olması da kırk sayısının önemini ön plana çıkaran tespitlerden biridir.

İslami gelenekte 40'ın başka bir önemli işlevi daha vardır: Hazreti Muhammed'in adının başında ve ortasında bulunan mim harfinin sayısal değeri 40'tır. Bu nedenle Peygamber'in kendisine has bir sayı olduğu düşünülür, ayrıca cennetsel adı Ahmed'de bulunur ve Sufilerin keşfettiği gibi, adındaki "mim"ler atıldığında "ahad" sözcüğü kalır ki bu da, Tanrı'nın asıl adlarından "bir" anlamına gelir. İlahi "bir" ile insanlığın temsilcisi olarak yaratılan peygamber arasındaki fark, ölümlüleri Tanrı'dan ayıran ve insanlığın gelişiminde geçilmesi gereken 40 basamağa işaret eder. Bu dinsel bağlantılar Müslümanları deyişleri ve Peygamber'in sözlerini 40'lı gruplar halinde toplamaya teşvik etmiştir. Hadisler (Peygamber'in sözleri) genellikle bu biçimde toplanır (Schimmel, 1991:270-271).

Kırk sayısının, çeşitli kültürlerde benzer şekilde kazandığı ortak anlamları da vardır. Onlar arasında "Yahudilik'te ve İslam'da, 40 gün arınma dönemidir: doğumdan sonra kadınlar 40 gün yataktan çıkmazlar" (Schimmel, 1991:268) tespiti sayılabilir.

### 3.2.1.2.(25).(b). Türk Halk Kültüründe Kırk

*Kırk Hadis/ Kırk Ayet derlemelerinde kullanılan bir sayıdır:* Türk halk kültürü içinde de önemli yeri olan ve derleme şeklindeki "kırk hadis: Müslümanların faydalanması amacıyla dinî konulara dair kırk hadis ezberleyen kimsenin kıyamet gününde fakihler ve âlimlerle birlikte bulunacağını ifade eden [...] bir rivayete dayanılarak" (Yavuz, 1995:271) "tercüme ve şerhlere dayalı olarak manzum, mensur olarak yazılmışlardır. Hz. Peygamberin hadislerinden seçme yapılarak yazılan bu eserler, İslami edebiyatın en fazla itibar gören türleri arasındadır" (Kılıç, 2001:93).

*Destan, masal, halk hikâyesi gibi anlatılarda, anlatımı kuvvetlendiren sayıdır:* "Türk kültüründe yaygın olarak görülen sayı simgeciğinin temeli mitolojiye ve kutsal dinlere dayanmaktadır. Mitolojik ve dinî değerler taşıyan kırk sayısı, yüklendiği bu özel anlamlarla halk inançlarında da etkin bir role sahip olmuştur" (Güvenç, 2009:95).

Kırk sayısının neden etkin ve yaygın "bir şekilde kullanıldığı sorusunun cevabı olarak akla ilk gelen düşünce, dinsel inanışlara bağlı olan ya da başka bir ifadeyle dinsel değerler yüklenen sayı ve simgelerin hayata yansımalarıdır" (Güvenç, 2009:86) denebilir. Mitolojik unsurların yanında Türkler İslam'ı kabul etmelerinden sonra kırk sayısına yüklenen anlamlar hem daha çok önemini artırmış hem de kullanım alanı genişlemiştir.

Yani Türk halk kültürü sözlü anlatımlarında 40 sayısının belirgin bir biçimde kullanıldığı görülmektedir. Bu anlatım türlerinden biri de masallardır ki anlatıcı anlatımına dikkat çekmek, benzer tekrarlarla ilgi uyandırmak amacıyla birtakım ifadeler kullanır. Kullandığı bu ifadelerden biri de "kırk" sayıdır. "Masallarda ifadeyi kuvvetlendirmek amacıyla sayılara özellikle yer verilmiş ve bu sayı şu durumlar için kullanılmıştır: Zamanla ilgili olanlar (40 gün, 40 gece, 40 yıl) (Bozkurt ve Bozkurt,

---

süresi (toplam olarak) otuz aydır. Nihayet olgunluk çağına gelip, kırk yaşına varınca şöyle der: "Rabbim! Bana ve anne babama verdiğin nimetlere şükretmemi, senin razı olacağın Salih amel işlememi bana ilham et. Neslimi de Salih kimseler yap. Şüphesiz ben sana dönüm. Muhakkak ki ben sana teslim olanlardanım" (Diyanet İşleri Başkanlığı Meali, 2012:503).



2012:725), insanla ilgili olanlar (40 harami, 40 vezir, 40 şehzade, 40 kız, 40 cariye) (Atlı, 2011:397), para ile ilgili olanlar (40 altın, 40 lira, 40 beşlik), mekân ile ilgili olanlar (40 oda, 40 göze, 40 basamak) eşya ile ilgili olanlar (40 cezve, 40 anahtar) şeklindedir (Güvenç, 2009:91). “Bu sayı masalların yanı sıra destanlarda, Aşık geleneğinde ve halk hikâyelerinde de formülistik sayı olarak sıkça kullanılmıştır” (Bozkurt ve Bozkurt, 2012:725).

Halk edebiyatının bir diğer türü olan hikâyede de kırk sayısının formülistik bir sayı olarak kullanıldığını görürüz. Ali Berat Alptekin, Halk Hikâyelerinin Motif Yapısı adlı eserinde hikâyelerin motiflerini incelerken çeşitli motif grupları başlığında içinde 40’ın da bulunduğu formülistik sayıları ele almıştır (Alptekin, 1997:396-400).

Türk destanlarından Manas, Cengiz-name, Köroğlu ve Saltuk Buğra Han gibi destanlarda çok yaygın olarak görülen “kırk yiğit ve kırk kız” motifi yukarıda belirttiğimiz formülistik sayı kullanma geleneğinin bir tezahürüdür, Destanlarda kırk yiğit ve kırk kız motifinden başka kırk sayısının farklı kullanımları da dikkat çekmektedir (Bozkurt ve Bozkurt, 2012:725).

“Türk destanlarında ‘kırk’ sayısı çok yer alır ve ‘kırk yiğitler’, ‘kırk kızlar’ epeyce geçer” (Koca, 2004:28). “Türk destanlarından Manas, Cengiz-name, Köroğlu ve Saltuk Buğra Han gibi destanlarda çok yaygın olarak görülen “kırk yiğit ve kırk kız” motifi yukarıda belirttiğimiz formülistik sayı kullanma geleneğinin bir tezahürüdür” (Bozkurt ve Bozkurt, 2012:725). Destanlarda kırk yiğit ve kırk kız motifinden başka kırk sayısının farklı kullanımları da dikkat çekmektedir. Dede Korkut Hikâyeleri’nde, [...] Emren’e kırk kişinin kuvveti verilir. Deli Dumrul, köprüden geçmeyenlerden kırk akça alır (Güvenç, 2009:92). “Manas destanında olduğu gibi, Dede Korkut hikâyelerinde de ‘kırk yiğitler’ görülmektedir” (Koca, 2004:28).

Hikâyelerde ve masalarda; kırk gün ve kırk gece düğünler, kırk haramiler, kırk satır ve kırk katır çok geçer (Uraz, 1994: 254,258).

“Bazı ejderhalar vardır ki onlar yenilmez ve ölmezler, ancak bunların tılsımları bozulursa ölürler. Bu gibi ejderhaların kırk günlük bir uyku zamanı vardır. İşte o zaman ejderhanın yanına gidilir, üzerinden kırk tane kıl koparılır, ateşe atılarak yakılırsa ejderha da ölür” (Koca, 2004:28).

Kırgızların oluşumunda kırk kızın rolü olduğuna inanılır. Sağın Han adlı Kazak hükümdarının kızı, kırk cariyesiyle ırmağın kıyısında parmaklarını suya daldırarak gebe kalırlar. Hükümdar bunları mağaraya sürer. Orada çoğalarak Kırgız budununu oluştururlar (Gökalp, 1991:75).

*Kırk yaşında olmak olgunluğu simgeler:* “Kutadgu Bilig’te kırk sayısı insanın olgunluk yaşı olarak gösterilmiş ve bu yaşla ilgili uyarılarda bulunulmuştur” (Güvenç, 2009:875): “Kiming kırkta geçse tiriglik yılı / Esenleşti erke yigitlik tili (Kimin yaşı kırkı geçerse / Gençlik insana “Allaha ısmarladık” der.)” (Yusuf Has Hacib, Yayın yılı yok:27).

“Hazreti Peygamber’in peygamberlik yaşı” (Erşahin, 2011:133) da kırk olduğu rivayet edilmektedir, dolayısıyla kırk yaşını olgunlaşma ile ilişkilendirmek mümkündür.

*Düğünlerin, şenliklerin süresi olan gün ve gece sayısıdır:*

Kırk sayısı Türk destanlarında da sıklıkla kullanılmıştır. Oğuz Kağan Destanı’nda Oğuz kırk günde büyür ve yürür. Verdiği ziyafette kırk masa ve kırk sıra yaptırır. Kırk gün kırk gece yenilir, içilir.

Kendisine itaat etmeyen Urum Kağanını ortadan kaldırmak için Buzdağı eteklerine kırk gün sonra varır (Güvenç, 2009:92).

Diğer taraftan Oğuz'un verdiği şölende, diktirdiği sıırıkların boyu kırk kulaç uzunluğunda idi (Uraz, 1994: 254,258).

Dede Korkut Hikâyeleri'nde, Boğaç'ın yarası kırk günde iyileşir, şenlikler kırk gün kırk gece yapılır, kırk yerde otağ kurulur (Güvenç, 2009:92).

*“Kırkı çıkmak” deyimi doğum sonrasının önemli simgelerindedir: “Çocuğun doğumundan itibaren ilk kırk gün anne ve çocuğun sağlığı için önemli bir süredir. Doğum yapan kadın kırk gün boyunca yatmasa da yemesine, içmesine, dinlenmesine dikkat eder. ‘Lohusanın mezarı kırk gün açıktır’ inancıyla aile çevredekiler onun bakımını üstlenirler”* (Altun, 2008:139).

“Lohusa kadının veya yeni doğan çocuğun doğumdan sonraki kırk gün içerisinde hastalanması ‘kırk basması olarak’ isimlendirilmiştir” (Koca, 2012: 74).

Lohusalık döneminde, doğumdan sonraki kırk gün içinde anne ya da çocuğun hastalanmasına “kırk basması” (kırk düşmesi, kırk karışması) denir. Bu dönemi atlatma yolunda pek çok işlem uygulanır. Anne ve çocuk 40 gün dışarı çıkarılmaz; kırklı lohusalarla çocuklarının kırklı lohusayla kırklı gelinin, kırklı lohusayla bir hayvanın karşılaşmaması için önlemler alınır; nazarlık, maşallah gibi takılar korunma amacıyla kullanılır. Ancak en yaygın işlem “kırklama”dır. 7’nci, 20’nci, 30’uncu, 37’nci, 39’uncu ve 41’inci günlerde gerçekleştirilen kırklama, suyla ya da susuz yapılabilir. Suyla yapılan kırklamada lohusa ile bebeğinin üstüne içerisinde altın, gümüş, ustura, yumurta, 40 adet arpa, buğday, çakıl, fasulye, fındık, demir gibi şeyler konulan su dökülür. Susuz kırklamada ise beşiğin altına serilen döseğin iki tarafına karşılıklı oturan iki kadın, başı kibleye gelecek şekilde kucaklarına aldıkları bebeği dualar okuyarak birbirlerine üç defa yuvarlarlar. İşlem bittikten sonra dua okunur. Kırklanan lohusa ile bebek, artık kırk basmasına karşı yasaklara daha fazla uymak zorunda olmayıp çevrelerinde bulunanlarla rahatça temas edebilirler (Aydın, Atay, 2009:2-3)

“Kırk günün sonunda anne ve çocuğun güçlendiği, dış etkilere maruz kalmayacağı düşünülür ve bu süre içerisinde pis kabul edilen annenin “kırklama” olarak isimlendirilen arınma törenleri düzenlenmektedir. Bu uygulama bugün Türklerin yaşadığı çeşitli coğrafyalarda sürdürülmektedir” (Koca, 2012: 74).

“Kırklama, kırk basmasını önlemek için yapılan en yaygın korunma işlemidir, koruyucu bir önlemdir. Ardından kırk uçurması, kırk gezmesi gelir. Geleneksel kültürümüzde ‘kırk’ sayısı doğum, evlenme ve ölüm olan geçiş dönemlerinde birtakım inanç ve uygulamaları beraberinde getirir” (Altun,2008:160).

*Ölümlle ilgili inanış ve uygulamaların önemli sayıdır:* Türk halk kültürü içinde doğum sonrasında gündeme gelen “kırklama”nın benzer bir biçimi ölüm sonrasında uygulamalara da yansımıştır. Ölümü takip eden günlerden “kırkinci gününde ölünün yemeği verilir, helva, su, kırklığı dağıtılır, mevlidi okutulur, hatimi indirilir, Yasin’i okunur, ‘kırk duası’ okutulur” (Örnek, 1995: 220).

*Yer adlarında kullanılan bir sayıdır:*

Tarihî eser, yer, bölge adlarında kırklı kullanımlar oldukça yaygındır. [...] Kırk Kızlar Türbesi (İznik, Aksaray, Tokat, Kayseri, Kastamonu, Bursa) Kırklar Ziyareti (Diyarbakır), Kırklar Mezarlığı (Karaman, Bitlis/Ahlat), Kırk Kızlar Tepesi (Giresun, Aksaray),

Kırkağaç (Manisa), Kırklar Dağı (Diyarbakır), Kırklareli, Kırk Geçit Bucağı (Van/Gürpınar), Kırk Göz Hanı (Burdur) vs. gibi örnekler verebiliriz (Güvenç, 2009:88).

Yukarıdaki bu örneklerle Niksar'daki “Kırk Kızlar Kümbeti” (1220)” (Büyükçanga, 2008: 1231) de eklenebilir.

*Alevî-Bektaşî geleneğinin de önemli sayılarından*: “Yüklenildiği kültürel ve manevi değerler, sayının Âşık Edebiyatı'ndaki kullanımına da yön vermiştir” (Güvenç, 2009:93) ve “âşıklar tarafından toplumun bu sayıya yüklediği maddi ve manevi anlamlara uygun olarak kullanılmıştır. Alevi-Bektaşî âşıklar Kırklar, Kırklar Meclisi, Kırk Budak vb. gibi Alevi-Bektaşî kültürüyle alakalı kavramları şiirlerinde sıklıkla kullanmışlardır “Kırk sayısı, âşıklar tarafından çeşitli amaçlarla kullanılmıştır” (Bozkurt ve Bozkurt, 2012:725).

Alevi-Bektaşî geleneğinde bir de “kırk makam” bahsi de vardır ki bu kavramın eski Türk kültüründeki anlayışlardan tevarüs ettiği söylenebilir. “Dört yön anlayışının Türklerin İslamiyet’i yorumlama şekline [...] etki ettiğini, Hoca Ahmet Yesevî’de dört yön anlayışının dört kapı, kırk makam anlayışına dönüştüğünü bunun Bektaşilik’te ve Alevilik’te bugün devam ettiğini görmekteyiz” (Koca, 2012: 226). Alevilik ve Bektaşilik geleneğinde dört kapı ve kırk makamla kulun Tanrısına yaklaşacağı inancı vardır. İnanişâ göre bu kırk makamdan birisi dahi eksik olursa ibadet tam olmaz (Eröz, 1990:171-172). Yine Alevi-Bektaşî inancına göre, Tanrı'nın ruhları yarattığında yaratılan her devir ve zamanda yeryüzünde bulduklarına inanılan kırk ermiş kişiye kırklar denir ve bunlar Hz. Ali’yle beraber kırklar ceminde toplanan kırk ulu kişidir (Günşen, 2007:328-350). Benzer bir şekilde “Alevi ve Bektaşilerde Hz.Ali’nin başkanlık ettiği kırk kişinin meclisine ‘Kırklar Meclisi’ denmektedir” (Yardımcı, 2004:646).

*Dervişlik, olgunlaşma sürecinin sayısıdır (Erbain)*: “Kırk sayısı, bekleme süresi, çokluk ve tamamlama ifade eden görevlerde kullanıldığı için tasavvufta da önemli bir yere sahiptir” (Güvenç, 2009:94). Köprülü (2004:335-336), hadislerdeki açıklamalara dayanarak Abdalların adedi hakkında çeşitli yorumlar yapmış ve bu husustaki en eski ananelerin Abdalın sayısını kırk olarak gösterdiğini belirtmiştir.

Buna bağlı olarak denebilir ki Yunus Emre, Taptuk Emre’ye 40 yıl hizmet etmiştir (Tatçı, 2005:10).

Kırk sayısının Arapça karşılığı “erbain”dir ve sözlüklerde “Rumi takvimde 22 Aralık’tan 31 Ocak gününe kadar süren kırk günlük kış dönemi” olarak anlamı verilmiştir (Türkçe Sözlük, 2011:805). “Erbain”, derviş adayının nefis terbiyesi ve ibadet için bir odada geçirdiği zamanın gün sayısı şeklindeki ifadesidir (Günşen, 2007:328-350).

Yavuz “erbain” kavramıyla ilgili şu açıklamaları yapmıştır:

İslâm âlimleri kırk yaşına ulaşan insanda cismanî melekelerin zayıflamaya, ruhanî melekelerin ise güçlenmeye başladığını, Hz. Muhammed’de olduğu gibi diğer peygamberlerde de nübüvvet veya risâletle görevlendirilme yaşının kırk olduğunu kabul ederler [...]. Erbaîn ayrıca Hz. Hüseyin’in Kerbelâ’da şehit edilmesinin kırkıncı gününü (Safer ayınının 20. günü), kış mevsiminin en soğuk günlerini içine alan kara kışı, Osmanlı Devleti’nde İstanbul, Eyüp, Galata ve Üsküdar mevleviyetlerinde bulunan kırk mahkemenin hâkimlerini ifade eden bir kavramdır (Yavuz, 1995:271).

*Kısmet açma uygulamalarında kullanılan bir sayıdır:* Bozkurt ve Bozkurt kırk sayısının ülkemizde dilekler için de kullanılan bir sayı olduğunu hatırlatarak kırk kişiden para toplanarak bir eşya ile dilek tutma, kısmet açma pratiklerinden söz etmişlerdir. Buna göre denebilir ki;

Kırk kişiden toplanan para ile alınan yüzüğü genç kızın parmağına takması, kırk kişiden toplanan para ile alınan yorganın, kısmeti kapalı genç kızın üzerine bir geceliğine örtülmesi, kırk kişiden toplanan parayla alınan kolyenin hacca giden birisine verilerek orada bulunan akarsuya atılması uygulamaları halk kültüründe sıkça görülen davranış kalıplarındandır (Bozkurt ve Bozkurt, 2012:726).

*Bir dileğin gerçekleşmesi amacıyla yapılan büyüsel uygulamalarda başvurulan bir sayıdır:*

Sayıların halk inanışlarındaki bir diğer önemli yeri ise büyülerde kullanılmasıdır. Kırk sayısının kullanımı burada da yaygındır. [...] Halk arasında çeşitli amaçlarla ziyaret edilen türbe, ziyaret gibi kutsal sayılan yerlerin etrafında tutulan dileğin gerçekleşmesi için kırk defa dönme ya da bir şeyin kırk defa söylendiğinde gerçekleşeceğine dair inanışlar vardır (Güvenç, 2007:88).

Kırk sayısı deyim ve atasözlerinde de sıkça kullanılmıştır. Atasözleri arasında: kırk gün taban eti, bir gün av eti; kırk hırsız bir çıplağı soyamamış (Aksoy, 1988:356); kırkıktan sonra azanı teneşir paklar; kırkıktan sonra saza başlayan kıyamette çalar; kırk serçeden bir kaz iyi; kırk yılda bir ölet olur, eceli gelen ölür; kırk yıllık Kâni, olur mu yani (Aksoy, 1988:360); bir kahvenin kırk yıl hatırı vardır (Aksoy, 1988:196), yüzü güzele kırk günde doyulur; huyu güzele kırk yılda doyulmaz (Aksoy, 1988:481) sayılabilir.

*Karakter değişiminde tekrar adedinin sayısıdır:* Halk kültürü içinde söylenen “Bir adama kırk gün (deli dersin deli, akıllı dersin akıllı olur) ne dersin o olur” (Özkan ve Gündoğdu, 2011:1144) atasözünde insanın karakter değişiminde kırk gün süreyle yapılan tekrarın istenilen yönde sonuç vereceğine işaret edilmektedir.

*Türk kültürünün en canlı kullanımları içindeki atasözlerinde deyimlerde de “kırk” sayısı kullanılmaktadır:* “Kırk bir buçuk maşallah, kırk dereden su getirmek, kırkı çıkmak, kırkıktan sonra saz çalmak, kırk kapının ipini çekmek, kırk kargaya bir sapan, kırk katır mı kırk satır mı?, kırk körün bir değneği, kırklara karışmak, kırk öküzle bir mağarada mı kaldı?, kırk tarakta bezi olmak, kırk yılda bir, kırk yılın (başında), kırk yılın çarşambası bir araya gelmek” (Aksoy, 1988:929-930) sayılabilir.

Ayrıca “kırk fırın ekmek yemek, kırk anahtarla doğmuş, kırk evin kedisi, kırk kapının mandalı, ‘kırk gün günahkâr, bir gün tövbekâr’, kırk derviş bir sofrada yemek yer, gibi deyimler de kırk sayısı etrafında oluşturulmuştur (Bozkurt ve Bozkurt, 2012:725).

40 sayısı ile ilgili olarak Erşahin’in özet mahiyetindeki değerlendirmeleri şöyledir:

Hemen bütün kültürlerin en esrarengiz sayısı.

Hazırlık ve tamlik sayısı.

Kişinin olgunluk yaşı.

Hazreti Peygamber’in peygamberlik yaşı.

Bir veli, eren grubunda bulunan kişi sayısı.

Dini edebiyatta oluşturulan hadis derlemelerindeki sayı.

Halk anlatılarında en çok bulunan sayı.

Masal düğünlerinin süresi olan gün ve gece sayısı (Erşahin, 2011:133).

### **3.2.1.2.(26). Kırk Bir (41) Sayısı**

#### **3.2.1.2.(26).(a). Türk Halk Kültüründe Kırk Bir**

Kılıç (2001:95) “kırk bir” sayısını “kırk” sayısının bir ilavesi gibi düşünerek “kırk bir kere maşallah sözünün de kırk sayısı ile ilgili olduğunu söyleyebiliriz” demiştir.

Türk halk kültürü uygulamaları içinde pek de yeri olmayan bu sayı, ne ilginçtir ki “takdir etme, övme ve nazardan koruma” niyetiyle söylenen sözlerde karşımıza çıkmaktadır. “Kırk bir kere maşallah” ve Aksoy’un da yer verdiği şekliyle “kırk bir buçuk maşallah” deyimini “Tanrı esirgesin, nazar değmesin” anlamında kullanılmaktadır (Aksoy, 1988:929). Kimi zaman mavi renk nazar bocuğuyla beraber kullanıldığı, önemli kurum ve kuruluşların 41. yıl kutlama etkinliklerine özellikle yer verdikleri ve program içinde özellikle hem sözlü hem de bir görsel şekilde “kırk bir kere maşallah” dendiği bilinmektedir.

“Bir övgü sayısı” olduğunu belirten Erşahin’in de “kırk bir” sayısının hikâyesini 1071’de Malazgirt Zaferi ile Anadolu’nun kapılarının Türklere açılmasını sağlayan askerlerden bir grup ile bir Selçuklu anası arasında geçen olayla ilişkilendirerek anlatmıştır. Hikâyeye göre Selçuklu anası askerlerin güzergâhı üzerinde olduğu bir vakitte onlara ayran vermek ister. Askerlerin başındaki komutan, kırk askere mukabil küçük bir bakırdaki ayranın azlığına işaret ederek ikramı geri çevirmek ister. Ama Selçuklu anası yine de içmelerini ister ve gerçekten de ayran hepsine yeter. Selçuklu anası onları uğurlarken arkalarından “ ‘Kırk bir kere maşallah, evlatlarım!’ Allah hepinizi nazardan saklasın!” diye alkışta bulunur (Erşahin, 2011:139-140).

### **3.2.1.2.(27). Elli İki (52) Sayısı**

#### **3.2.1.2.(27).(a). Türk Halk Kültüründe Elli İki**

Türk halk kültürü içinde “ölümle ilgili sayı sembolizmi uygulamalarında 3, 7, 40, 52 sayılarının çok önemsendiğini görüyoruz” (Ferah, 2012:72).

Diğer sayılara daha önceki başlıklarda değindiğimiz için doğrudan doğruya Türk halk kültürü içinde elli iki sayısına ilişkin uygulamalara bakmakta fayda vardır:

“Elli ikinci” günü yapılan işlemlerse, ölünün kemiklerinin etinden ayrıldığı tasarımıda temellenen yaygın bir inanmaya dayanmaktadır. Bu yaygın inanışa göre, özellikle burun kemiğinin düşmesi ölüye büyük acı vermektedir. Burun kemiği düşerken ceset acı çeker. O gün halka dağıtılan yemekleri, melekler, altın tabaklar içinde ölünün önüne koyarlar. Ölü bunun sevinciyle burun kemiği düşerken verdiği acıyı duymaz. İşte bundan dolayıdır ki elli ikinci gün mevlidi okutularak yemek verilir (Ferah, 2012:72).

**3.2.1.2.(28). Elli Altı (56) Sayısı****3.2.1.2.(28).(a). Türk Halk Kültüründe Elli Altı**

“Elli altı” sayısı da özellikle son zamanlarda “ortalık çok karışık, işler birbirine çok karıştı, herkes bir kargaşa içinde, herkeste bir heyecan, telaş var” anlamını karşılamak üzere “ortalık elli altı” deyimini içinde kullanılmaktadır. “Neden başka bir sayı değil de elli altı sayısı kullanılmıştır, bu deyim hikâyesi nedir?” gibi soruların şimdilik cevapları bilinememektedir.

**3.2.1.2.(29). Altmış (60) Sayısı****3.2.1.2.(29).(a). Türk Halk Kültüründe Altmış**

Türk halk kültürü içinde daha çok Arapça söylenişle kullanılan “sittin sene” deyimini bir problemin çözümü karşısında “olabildiğince uzun bir süre, ömür boyu, sonsuza dek” (Aksoy, 1988:1039) uğraşmak zorunda kalmayı ifade eder. Yani “söz konusu problem çözülmez, bu konuda ümit beslenmeye gerek yok” denilmek istenmiştir.

Bu yönüyle altmış rakamı çaresizliğin, ümitsizliğin, çözümsüzlüğün veya teslim olmanın simgesi gibi düşünülebilir.

**3.2.1.2.(30). Altmış Üç (63) Sayısı****3.2.1.2.(30).(a). Türk Halk Kültüründe Altmış Üç**

Altmış üç sayısı da dikkat çekicidir ki Hz. Peygamberin altmış üç yaşında öldüğü rivayet edilir. Bu duruma saygı olarak da bir rivayete göre Ahmed Yesevî altmış üç yaşına geldiğinde dergâhında yerin altına küçük bir oda şeklinde çilehane yaptırmış ve ömrünün kalan kısmını çoğunlukla orada ibadet ve tefekkürle geçirmiştir (Ed. Tosun, 2015:19-20).

**3.2.1.2.(31). Altmış Altı (66) Sayısı****3.2.1.2.(31).(a). Türk Halk Kültüründe Altmış Altı**

Yine İslam dininin tesiri altında Türk kültür hayatını yorumlama ihtiyacının ortaya çıkardığı sayılardan bir tanesi de “altmış altı” sayısıdır.

“Allah isminin sayısal karşılığı altmış altıdır” (Çoruhlu, 2000:204). Bu nedenle Türk Sufileri, Türk sanatında lalenin İslam’ın sembolü hilal olarak ağır basmasını bu iki motifin, ‘lale’ ve ‘hilal’in, aynı harflerden oluşması ve Allah ile aynı sayısal değere sahip olmasıyla açıklarlar” (Schimmel, 1991:280-281).

Benzer bir değerlendirmeyi “vav” harfi için yapan Çoruhlu (2000:204-205) şöyle demektedir:

“Sayısal değeri altı olan vav harfinin yan yana kullanılışı altmış altıyı ifade eder.”

**3.2.1.2.(32). Yetmiş (70) Sayısı****3.2.1.2.(32).(a). Türk Halk Kültüründe Yetmiş**

“Âdem’in dünyanın bütün dillerini ifade için yetmiş dil bildiği ileri sürülür. Muhammed’in Miraç’a çıkarken Kur’an’ı yetmiş defa ezbere okuduğu söylenir. Yine Peygamberin Allah’tan günde yetmiş kez af dilediği ifade edilir” (Çoruhlu, 2000:205).

“Yetmiş” sayısı da atasözleri içinde kullanılmaktadır. “İnsan yetmiş yaşına gelince, genellikle, bedence de kafaca da düşer, çalışamaz olur. Bu durumdaki kimseden, artık verim beklenmemelidir” anlamını ifade etmek için de “yaş yetmiş, iş bitmiş” atasözü kullanılır (Aksoy, 1988:469).

Tarihi kültürel bir değerlendirme içinde de 70 sayısı ile ilgili şöyle bir tespit de söz konusudur: “İslami ve Orta Asya geleneklerinin ikili yorumu altında, ortaçağ Türk yazarları kahramanların ya da maceraların sayısını 70’e ya da 72’ye çıkarmışlardır” (Schimmel, 1991:286).

**3.2.1.2.(33). Yetmiş İki (72) Sayısı****3.2.1.2.(33).(a). Türk Halk Kültüründe Yetmiş İki**

Genel anlamda Türk halk kültürünün insana ve hayata bakış açısını sunması bakımından “yetmiş iki millet” deyi mi de üzerinde durulması gereken kullanımlardan biridir.

“Yetmiş iki” sayısını “bir tebliğ aracı olarak bir arada yaşama kültürü”nü yansıtmaya bakımından ele alan Eğri, “güzel ahlak ve değerler eğitime” dikkat çeker ve ancak böyle bir eğitim anlayışıyla huzurlu bir toplum düzeninin kurulabileceğine işaret eder (Eğri, 2003:249-269).

Bu noktada “insana çok değer veren, bütün insanlara bir göz ile bakan, bütün yaratılmışı bir gören büyük bir Müslüman Türk hümanisti” (Timurtaş, 1972:33) Yunus Emre’nin Divan’ında geçen “yetmiş iki millet” ifadesinin bulunduğu beyitleri hatırlamakta fayda vardır:

Bir kez gönül yıkdun-ısa bu kıldığın namaz değül  
Yetmiş iki millet dahı elin yüzün yumaz değül (Timurtaş, 1972:27).

Yetmiş iki millete kurban ol aşık-ısan  
Ta aşıklar safında imam olasın sadık

Yetmiş iki milletun hem ma’şukı ol-durur  
Aşıkı ma’şukından ayırmaklık fal değül

Yetmiş Ud millete sucum budur hak didum  
Korku hıyanetedur ya lien nicun korkaram

Cumle yaradılmışa bir goz ile bakmayan  
Halka muderris ise hakikatde asidur (Timurtaş, 1972:27).

Mevlana’nın “ister Putperest, ister Mecusi, ister Yahudi, istersen Hristiyan ol yine gel” sözlerini de İslam’ın tebliği için sosyo-kültürel

ortamın hazır hale getirilmesi çabası şeklinde yorumlamak mümkündür. Aşık Paşa'nın "Yetmiş iki millet tarafından sevilme" ifadesi, Hacı Bektaş Veli'nin sözlerinde "yetmiş iki millete bir gözle bakmayan halka müderris olsa da Hakk'a asidir" şeklinde yerini bulmuştur (Eğri, 2003:259).

Hacı Bektaş Veli, Makalat adlı eserinde hakikat kapısının ikinci makamını "yetmiş iki milleti ayıplamamak" şeklinde ifade etmiştir (Hacı Bektaş-ı Veli, 1996:18).

Yani yetmiş iki rakamı, Alevî-Bektaşî geleneği içinde " 'yetmiş iki Kerbelâ şehidi'ni, kıyamet gününe yakın Müslümanların ayrılacağı 'yetmiş iki fırkayı', dünyada bulunan 'yetmiş iki milleti' simgeler" (Günşen, 2007:345).

### **3.2.1.2.(34). Seksen (80) Sayısı**

#### **3.2.1.2.(34).(a). Türk Halk Kültüründe Seksen**

"Bazı İslamî kaynaklara göre Âdem yaratılırken seksen yıl çamur halinde kalmıştır ve ondan sonra Allah tarafından kendisine biçim verilmiştir" (Çoruhlu, 2000:205).

### **3.2.1.2.(35). Doksan (90) Sayısı**

#### **3.2.1.2.(35).(a). Türk Halk Kültüründe Doksan**

"Doksan" sayısı da "birçok yere (eve) uğramak" anlamında deyim olarak "doksan (seksen, kırk) kapının ipini çekmek" şeklinde kullanılmaktadır (Aksoy, 1988:729).

Ayrıca evrensel boyutta yaygınlığı bulunan ve spor dalı olan futbol 90 dakikalık bir oyundur.

### **3.2.1.2.(36). Doksan Dokuz (99) Sayısı**

Sayılarla beraber isimlerin de büyücülükte önemli bir yeri vardır ve bu inanç halk arasında da büyük bir ilgi görmektedir. Bu uygulamalar muska ve tılsımlar için kullanılmakta ve Eski Mısır, İran, Hindistan ve Yahudi kültürlerinden Müslümanlara intikal ettiği düşünülmektedir (Şahin, 1993:5-8).

#### **3.2.1.2.(36).(a). Türk Halk Kültüründe Doksan Dokuz**

Türk kültüründe doksan dokuz sayısı, daha çok "dokuz" sayısı ile ilişkilendirilerek değerlendirilmiştir. Hatta "dokuz sayısı ile birlikte 19, 90, 99, 900, 9000 sayıları da Türk kültüründe önemli bir yer tutmaktadır. Bunlardan özellikle Allah'ın doksan dokuz ismi ile özdeşleşmiş olan doksan dokuz rakamı büyük bir önem taşımaktadır" (Küçük, 2013:105).

Erşahin (2011:145), genel anlamda doksan dokuz sayısını, "Allah'ın kapsamlı birliğe işaret eden adlarının sayısı. Hristiyanlık'ta adları geçen melek adedi. Henüz mükemmelliğe erişilmemiş aşama", olarak tanımlarken "Esmâ-i Hüsnâ" hakkında şu değerlendirmelere yer vermiştir:



Esmâ-i Hüsnâ, Allah'ın güzel isimleri demektir. Kur'ân'da Allah ismi iki bin sekiz yüz defa geçer. Allah isminden sonra en çok geçen isim Rab'dir. O da dokuz yüz altmış yerde zikredilir. İsm-i A'zam (en büyük isim), Allah'ın Kur'an ve hadislerde anılan isimlerinin en büyüğüdür. Allah, ism-i A'zam'ı isimleri içinde gizlemiştir. Bunun hikmetiyse kullarının kendisine bütün isimleriyle dua edilmesini istemesidir. İsm-i A'zam belli olsaydı, insanlar yalnızca o isimle dua ederler, diğer isimleri terk ederlerdi. Çünkü İsm-i A'zam'ın Allah katında büyük bir değeri vardır. İsm-i A'zam'ın doksan dokuz isimden hangisi olduğu konusunda İslam âlimleri farklı görüşlere sahiptir. Büyük çoğunluğunun kanaati, İsm-i A'zam'ın, Allah ismi olduğudur (Erşahin, 2011:145-146).

Esmâ-i Hüsnâ her ne kadar ibadet ve dua etme boyutu olsa da “İslam ülkeleri ve ülkemizde yapılan büyücülükte, Allah'ın 99 ismi, peygamber, melek, cin ve şeytan isimleri de kullanılmaktadır. Halk inanışlarında Allah'ın isimlerinin büyüsel bir kudrete sahip olduğuna inanılmaktadır” (Ferah, 2012:75-76).

Bu bağlamda, Arap alfabesindeki bir kısım harfleri de kullanarak, karelere ayrılmış bir dikdörtgen çizip, “Ya Allah, Ya Hakim, Ya Adl, Ya Settâr, Ya Kayyum” esması 278 veya 518 defa okunursa ya da bir yere yazılıp üzerinde taşınırsa, Yüce Allah tarafından o kişinin her türlü tehlikeden korunacağına, her dileğinin de yerine getirileceğine inanılmaktadır. Hatta bir elbise üzerine çizerek üzerinde taşıyan kişinin hiçbir işinin geriye çevrilmeyeceği düşünülmektedir (İmam-ı Yafii, 1980:496-497).

Bir de deyim olarak “doksan dokuz” sayısının kullanıldığı görülmektedir. “O kadar çok dert, sıkıntı, problemle uğraşmak zorunda kaldım ki bundan sonra bir de bunlara sen eklensen benim için fark etmez” anlamında “doksan dokuz, bir de sen yüz” deyimini kullanılmaktadır.

### 3.2.1.2.(37). Yüz (100) Sayısı

“Doksan dokuzdan sonra gelen sayının adı”dır (Türkçe Sözlük, 2011:2630).

### 3.2.1.2.(37).(a). Türk Halk Kültüründe Yüz

*Bir konuda çok fazla yapılan tekrarı ifade etmede kullanılır:* Genellikle “yüz kere” veya “yüz defa” söylemiyle kullanılan “yüz” rakamı “Pek çok, tekrar tekrar, çok kez, defalarca” anlamıyla “kere, kat vb. kelimeler ile birlikte kullanılarak yapılan işin çokluğunu abartılı bir biçimde anlatan söz”dür (Türkçe Sözlük, 2011:2630).

*Varlıkların çokluğunu ifade etmede kullanılır:* “Pek çok, çok sayıda” anlamını karşılamak üzere zaman zaman “yüz binlerce” ifadesi kullanıldığı görülmektedir (Türkçe Sözlük, 2011:2630).

*Tuvaleti simgeler:* Türkçe Sözlük'te “yüz” rakamı için verilen karşılıklardan birinin de “tuvalet” (Türkçe Sözlük, 2011:2630) olduğu görülmektedir. Fakat sözlükte neden tuvalet karşılığı verildiği konusunda bir açıklama yapılmamıştır.

Anlatılanlara göre “100” rakamına “tuvalet” denmesi Fransızcadan Türkçeye yapılan acemice bir tercüme hatasından kaynaklandığı anlaşılmaktadır:

Hikâyemiz modern tuvaletlerin yeni yeni yaygınlaştığı 1800'lü yılların sonu 1900'lü yılların başına kadar uzanıyor. Modern tuvaletler her ne kadar yaygınlaşmış olsa da, o an için Fransa'da otellerin her odasına koyacak kadar da yaygın değil. Dönem; her kata bir tuvaletin

koyulduğu, ortak kullanım dönemi. Otellerde odalara numara verilirken ortak tuvaletlerin, normal odalarla karışmaması için nasıl numaralandırılacağı düşünülürken ortaya atılan 00 koyılım fikri kabul görmüş ve “numarasız” olarak nitelendirdikleri tuvaletleri 00’la göstermeyi yeğlemişlerdir.

İşte asıl hikâyemiz de burada başlıyor. O dönemlerde hangi sebeple orada bulunduğunu bilmediğimiz, Fransa’ya giden Türkler [...] 00 numarayı 100 numara olarak algılayıp, bir hata sonucu dilimize yerleştiriyorlar. Yanlış anlaşılmanın sebebi ise bir göz bozukluğu değil, lisan kısıtlılığı! Zira; yazılışları farklı olsa da, numarasız olarak okunup, kullanılan 00 (sans numero) terimi ile 100 (cent) sayısının okunuşlarının aynı oluşu böyle bir yanlış anlaşılmaya sebep oluyor (15.05.2017, trend. mynet.com).

*“Rütbe, sayı, zaman, kesinlik, tamlık” anlamlarında kullanılmaktadır:* Buna göre “yüzbaşı” “orduda rütbesi üstteğmenle binbaşı arasında olan subay”lara verilen bir unvandır.

“Yüzyıl” sözü “yüzyıllık süre, asır; içinde yaşanılan zaman” anlamındadır.

“Yüzde yüz” ifadesinde geçen “yüz” ise “kesinlikle, tam olarak” anlamını ifade etmeye yardımcı bir söz olarak kullanılmıştır (Türkçe Sözlük, 2011:2630).

*Gruplama veya seçki adedini simgeler:* 100 sayısının kullanımında dikkat çeken bir uygulama da vardır. O da bazı kitaplardan oluşan seçki yapılırken bunların 100’lü gruplamayla ifade edilmesidir.

Mesela Milli Eğitim Bakanlığının okunması yönünde tavsiye ettiği “100 Temel Eser”, Pertev Nail Borotav’ın “100 Soruda Türk Folkloru”, Muhiddin Nalbantoğlu’nun “100 Milli Piyes”, Michael H. Hart’ın “Dünya Tarihine Yön Veren En Etkin 100”, Agah Özgüç’ün “100 Filmde Türk Sineması” adlı eserleri örnek verilebilir.

### 3.2.1.2.(38). Yüz Yirmi (120) Sayısı

#### 3.2.1.2.(38). Türk Halk Kültüründe Yüz Yirmi

“Bazı İslamî kaynaklara göre Allah Âdem’e biçim verdikten sonra onu yüz yirmi yıl ruhsuz bırakmış ve bu süre sonucunda kendisine ruh vermiştir” (Çoruhlu, 2000:205).

### 3.2.1.2.(39). Yüz Seksen (180) Sayısı

Yüz seksen rakamı daha çok geometrik bir ölçü birimi olarak akla gelmektedir ve “ölçüsü tam 180 derece olan açılara doğru açı” dendiği bilinmektedir.

#### 3.2.1.2.(39).(a). Türk Halk Kültüründe Yüz Seksen

Halk kültürünün gündelik hayatı içinde kullanılan “yüz seksen derece dönmek” deyimini genellikle olumsuz ve eleştirel anlamıyla “düşündüğünün veya yaptığı işin bir süre sonra tam tersini, zıddını yapmak; döneklık” manasında kullanıldığı görülmektedir. Olumlu anlamıyla ise “yanlış bir pozisyondan, düşünceden; ayrıldı, vazgeçti ve artık düzeldi” anlamında kullanılmaktadır.

Fakat ister olumlu isterse olumsuz anlamlarıyla ele alınsın “bir halin” tam tersi yönünde bir değişiklik söz konusudur. Yani “yüz seksen derece dönmek” kesin bir değişimi simgeler.

Konuyla ilgili hatırlatılması gereken bir husus da şudur ki bu deyim bazen “üç yüz altmış derece dönmek” şeklinde telaffuz edilmektedir. Ne var ki “üç yüz altmış derece dönmek” ifadesi aslında bir hareket olsa bile “yine aynı noktadasın, başlangıçtaki yere tekrar geri geldin” anlamındadır ve değişim de yoktur.

### **3.2.1.2.(40). Üç Yüz Altmış (360) Sayısı**

Günümüzde daha çok geometrik bir ölçü birimi olarak akla gelen üç yüz altmış rakamı “tam açı”yı ifade etmede kullanılmaktadır. Yani “ölçüsü tam 360 derece olan açılara tam açı” denmektedir.

#### **3.2.1.2.(40).(a). Türk Halk Kültüründe Üç Yüz Altmış**

Üç yüz altmış rakamı geometrik açı anlamının tamamen dışında bir anlam değerine sahiptir.

Buna göre “Alevî-Bektaşîlerin ‘Serçeşmesi’ Hünkâr Hacı Bektaş Velî’nin icazet verdiği inanan ‘üç yüz altmış dervîşi/halifeyi’ simgeler” (Günşen, 2007:345).

### **3.2.1.2.(41). Bin (1.000) Sayısı**

#### **3.2.1.2.(41).(a). Türk Halk Kültüründe Bin**

Atasözleri ve deyimler içinde kullanılan sayılardan biri de “bin (1000)” sayıdır. Atasözleri içinde şunlar söylenebilir: “Bin atın varsa inişte in, bir atın varsa yokuşta bin”, “bin bilsen de bir bilene danış”, bin dost az, bir düşman çok”, “bin işçi, bir başçı”, bin kişi değmez bir kişi, bir kişi değer bin kişi”, bin merak, bir borç ödemez”, “bin nasihatten bir musibet yeğdir (bir musibet bin nasihatten yeğdir), bin ölçüp bir biçmeli”, “bin tasa, bir borç ödemez” (Aksoy, 1988:189-191).

Deyim olarak da “bin” sayısı şu ifadelerle kullanılmıştır: bin (bin bir) ayak bir ayak üstünde, binde bir, bin derde deva, bin (kırk) dereden su getirmek, bini bir paraya, binin yarısı beş yüz (o da bizde yok), bin kalıba girmek, bin kat, bin pişman olmak (Aksoy, 1988:640-641).

### **3.2.1.2.(42). Bin Bir (1.001) Sayısı**

#### **3.2.1.2.(42).(a). Türk Halk Kültüründe Bin Bir**

“Kültür ve edebiyat” bağlamında “bin bir” sayısından söz edildiği zaman akla gelen ilk kavramlardan biri “masal”lardır.

“Arapların ‘Bin Bir Gece Masalları’ pek çok yabancı dile tercüme edilmiş, en meşhur Arapça masal külliyyatıdır. Bu külliyyat yüzlerce hikâyeyi ‘çerçeve hikâye’ye bağlı olarak bir araya getirmiştir” (Akkoyunlu, 1996:1).

Akkoyunlu’nun araştırmalarına göre, Hindistan’dan Arap edebiyatı anlatılarına geçen “bin bir” sayısının Türk halk edebiyatına sınırlı sayıda da olsa yansıdığı görülmektedir.

Erşahin, “Bin Bir Gece Masalları”nın üç ana kaynağı olarak “İran, Bağdat ve Mısır”ın ifade edildiğini söylemektedir.

Binbir Gece’de anlatılan masalların en ünlüleri Alaeddin’in Sihirli Lambası, Ali Baba ile Kırk Haramiler, Gemici Simbad’ın Yedi Gezisi’dir. Bu masalların bazıları zamanla Türk halk masalı hâlini almıştır. Binbir Gece’nin yalnızca Doğu dünyasında değil Batı kültür ve edebiyatında da derin etkileri olmuştur. Popüler kültürü de etkileyen eser, bir bütün olarak ya da içerdiği hikâyelere göre tek tek filme alınmış, benzer edebiyat eserlerinin yazılmasına ilham kaynağı olmuştur (Erşahin, 2011:149-150).

Alevî-Bektaşî geleneğinde ise “Balım Sultan’ın bin bir halifesini simgeler” (Günşen, 2007:3459).

Diğer taraftan 1001 sayısının kitap adlarında veya kitaplardan seçki oluşturmada da kullanıldığı görülmektedir. İbrahim Erşahin’in (2010), “Mevlana’da Aşkın 1001 Anlamı” adlı eseri bu konuda örnek olarak verilebilir.

### **3.2.1.2.(43). On Sekiz Bin (18.000) Sayısı**

#### **3.2.1.2.(43).(a). Türk Halk Kültüründe On Sekiz Bin**

Evrenin yaratılışı, genişliği, evrende var olan her şey on sekiz bin âlem mefhumu içinde ele alındığından söz eden Karaköse, edebiyatımızda On sekiz bin âlem çokluk arz eden her durum için kullanılan bir mefhum olduğunu belirterek şu ifadeleri kullanmıştır: “Tasavvufî olarak insan kalbinin evrendeki âlemleri algulama yeteneğini izah etmek için kullanılır. Miraciyelerde çokça yer alan evrenin genişliği kısaca on sekiz bin âlem olarak adlandırılır” (Karaköse, 2016:687). “Âlem (çokluğu avâlim), dünya, cihan, evren anlamının yanında mecazi olarak insan gönlü, insan tabiatı, insan görüş ve düşüncesi, var olan her şeyin keyfiyeti, kemiyeti anlamı taşır. [...] Kısaca âlem, tanınmaya ve idrak edilmeye muhtaç her varlık, anlam ve haldir” (Karaköse, 2016:687).

Alevî-Bektaşî geleneğine göre “altı bini bitkilere, altı bini hayvanlara, altı bini insanlara ait olan, birbirinden ayrı olmayan ve Tanrı ile kuşatılan ‘on sekiz bin âlemi’ simgeler” (Günşen, 2007:345).

### **3.2.1.2.(44). Doksan Bin (90.000) Sayısı**

#### **3.2.1.2.(44).(a). Türk Halk Kültüründe Doksan Bin**

Alevî-Bektaşî anlayışı içinde “Pîr-i Türkistan Hoca Ahmet Yesevî’nin halifeleri olan ‘Horasan Erenleri’ni, ‘Türkistan Pîrleri’ni simgeler” (Günşen, 2007:345).

### **3.2.1.2.(45). Yüz Yirmi Dört Bin (124.000) Sayısı**

#### **3.2.1.2.(45).(a). Türk Halk Kültüründe Yüz Yirmi Dört Bin**

Alevî-Bektaşî düşüncesine göre “Hz. Âdem’den Hz. Muhammed’e kadar gelmiş olduğuna inanılan yüz yirmi dört bin peygamberi simgeler” (Günşen, 2007:345).

İlâhî Mustafa Murtaza hakkı  
İnsan-ı kâminden ayırma bizi

Yüz yirmi dört bin enbiya hakkı

İnsan-ı kâminden ayırma bizi (Sıdkı) (Gülçiçek, 2004:793).

### 3.2.1.3. Geometrik İşaretler

“Nokta, çizgi, açı, yüzey ve cisimlerin birbirleriyle ilişkilerini, ölçümlerini, özelliklerini inceleyen matematik dalı, hendese” (Türkçe Sözlük, 2011:930) olarak tanımlanan geometri önemli sembolik şekillerdendir.

“Görsel her şeyin yapıtaşı olarak şekiller son derece sembolik anlamlar taşıyabilir” (Wilkinson, 2014:284). “Kalıplaşmış bir yapıya kavuşan sembollerle insanlar görünen ve görünmeyen dünyayı algılamaya çalışmıştır. Bunun için de çeşitli [...] geometrik şekiller sembolik anlatımda birer işaret etme aracı olarak kullanılmıştır. Bu bakımdan gösterme yönüne sahip olan bütün unsurlar, [...] işaret başlığı altında ele alınabilir” (Koca, 2012:7).

Bu bakımdan geometrik şekiller, işaretler “ilk çağlardan beri, özellikle yazının bilinmediği zamanlarda başka türlü kolayca temsil edilemeyecek anlam düzlemlerinin anlatımında kullanılmışlardır” (Wilkinson, 2014:284).

“Sembolleştirme insanın algılamasını ve anlamlandırmasını sağlamış bu doğrultuda da çeşitli şekil ve yapılar simge değerler yüklenmiştir. Sembolleştirilen şekiller içerisinde geometrik şekiller önem kazanmıştır” (Koca, 2012:12).

“Tarihin her döneminde ve her kültürde geometrik semboller genel olarak hep aynı anlamlarda kullanılmışlardır” (Pilici, 2008: 47). “Daire, kare ve üçgen gibi [...] şekiller sembolik olarak bütün kültürlerde yer almış”tır (Wilkinson, 2014:284).

Söz konusu bu şekiller, Türk halk kültüründe de sembol yönüyle zengin anlamlara sahiptir ve özellikle mimari başta olmak üzere birçok alanda kullanıldığı görülmektedir.

Sembollerin oluşum ve değişimlerinde iki temel faktörün olduğundan, kültürel ve dini faktörlerden, daha önce söz edilmişti. Bunlara kimi araştırmacılar “siyasi” faktörü de eklemektedir ki bu durum özellikle devletlerin kuruluşunda ve devamlılığında daha çok dikkat çeker. Türk halk kültüründeki geometrik sembollerde bu faktörlerin tesiri altında varlık bulmuş, şekil kazanmış ve gelişmiştir.

Bu faktörlerden biri olarak İslam dini Türk kültürünün sembollerinin belirleyiciliği konusunda da oldukça etkili olmuştur. İslam geleneğinin “resmetme ve tasvir” konusundaki bakış açısından dolayı sembol özelliği gösteren unsurlarda ister istemez “soyutlama” ve “stilize etme” tavrı gelişmiş, geometrik işaretlerin ön planda tutulduğu bir anlayış önem kazanmıştır. Bu bakımdan denebilir ki “İslâm sanatçıları somut şekillerde anlatım yolu yerine, soyut ve sembolik şekilleri tercih etmişlerdir” (Bilgin, 1977:48).

“İslâm kültüründe en önemli hacmi mimari yapılar oluşturmaktadır” (Karamağaralı, 1997:1156). “Mimari yapılarda geometrik şekillerin de sıkça kullanıldığını görmekteyiz. Bu şekillerin her birisi sembol olarak ayrı ayrı anlamlar taşımaktadır” (Koca, 2012:173). “Geleneksel İslam inancına göre, yedi cehenneme karşılık sekiz cennet vardır. [...] Türk ve İslam bahçe düzenlemelerinde bahçelerin dört ya da sekiz katlı ya da bölümlü olması da cennet kavramına atıfta bulunur” (Çoruhlu, 2000:202). Bu bakımdan İslam sanatkarlarının mimari eserlerinde işlemiş oldukları motiflerde ilahi kaynağı yansıtmaya, hatırlatmaya, sembolleştirme amacı vardır:

Çoğu mimari yapıda yazıların kurgusundaki temel ifadesi

“Allah” lafzı üzerinde odaklanır. Bu kelime gerek tek başına ve gerekse

bir cümle -ayet veya kutsi metinlerden birisi- olabilir. Kullanılan geometrik motiflerin beşgen, altıgen, sekizgen gibi farklı görünümlere sahip olmalarıyla beraber anlamlarında da kendine has özellikler vardır (Karamağaralı, 1997:1156).

Mimaride kullanılan geometrik şekillerin ve onlarla beraber birçok motif veya figür “Batı” anlayışında “arabesk” olarak adlandırılmaktadır. Onların değerlendirmelerinde de geometrik şekiller “ilahî” olanı anlatmada bir araç olarak kullanılmaktadır:

Arabesk adından da anlaşıldığı gibi İslam dinine özgü bir tasvir aracı olup Müslümanların inançlarını ifade biçimi olarak algılanmalıdır. Bitkileri çağrıştıran yumuşak çizgiler ile düzenli geometrik formların tekrarlanmasından oluşur. [...] İnananlar için geometrik şekiller Tanrı'nın sonsuz mükemmeliyetini, çiçekli motifler ise cennet bahçelerini hatırlatmaktadır. [...] Camilerin duvarlarındaki Kur'an'dan alıntılar arabesk formlardan alınmadır. Güzel, çekici ama Tanrı'nın kitabına bire bir uyan harfler, büyüleyici bir yolla ifade edilen, görünmez ve her zaman her yerde olan ilahîliğe bir gönderme yaparlar (Gardin ve Olorenshaw, 2014:48).

Eski Türk inanç ve geleneklerinde de “ilahî olana, Göktanrıya” benzer bir gönderme vardır. “Daire sonsuz gökleri ve gök kubbeyi simgelerken, kare dört yön ile bağlantılı, dünya ya da yer simgesidir” (Bilgili, 2014:61).

Karamağaralı, Türklerin İslamiyet’i kabul etmelerinden önceki kültür hayatlarını “geometrik” şekiller bağlamında ele alırken şu değerlendirmelerde bulunmuştur:

Halı sanatında ana motif olarak rastlanan ve iç içe kare, sekizgen ve merkezlerinde lotus bulunan haçvari şekiller Hinduizm ve Budizm felsefelerinde inançla ilgili bir sembol olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu diagram sonsuz enerji yüklü tanrısal bir gücü temsil eder. Buna Budizm’de mandala denir. Şemada kare, bazen daire, sekizgen ve merkezden dört yöne doğru uzanan haçvari şekiller bulunur (Karamağaralı, 1996:178).

Türklerin İslam’ı kabul etmelerinden sonra da “sonsuzluk ve mükemmellik arayışını sembolize eden dini kitap süslemelerinde [...] mesela tezhipli süslemede çok kullanılan “kare” ve “dikdörtgenler” yeryüzünü, “yarım daireler” ve “üçgenler” gökyüzünü işaret etmektedir. Aynı motiflerin devamlı şekilde tekrarı dünya ve evrendeki ritmi simgelemektedir” (Bilgin, 1977:48).

“İslam’da geometrik figürlere daha fazla yer verilme”sinden söz eden Okumuş bir değerlendirmesinde geometrik figürlerin büyüleyici bir şekilde tekrarlanmasının bir Müslüman için Hz. İsa’nın duasına eşdeğer olmasından söz eder. “Altıgenlerin, eğrilerin, uçları ile yüz yüze gelen eşkenar üçgenlerin sonsuz bir şekilde iç içe geçmesi”nin, Allah’ın yaratma ve yaşatma sıfatlarını sembolize ettiğini belirtir. (Okumuş, 2006:102).

Gerek İslam kültürü dairesi içinde gerekse Türk halk kültür ürünleri açısından geometrik şekillerin başta mimari eserler olmak üzere “seccadelerde, dokumalarda, kitap ciltlemelerinde” sıklıkla kullanıldığı görülmektedir. Özellikle “tezyinat” anlayışıyla şekil kazanan ürünlerde geometrik biçimlere yer verildiği görülmektedir.

### 3.2.1.3.(1). Nokta

“Çok küçük boyutlarda işaret, benek” (Türkçe Sözlük, 2011:1777-1778) olarak tanımlanan nokta birçok çizimin, işaretin olduğu gibi geometrik şekillerin de başlangıcını oluşturur.

“Öklit’in nokta için önerdiği tanımlamalardan biri ‘bir dairenin merkezidir’ şeklindeydi. Bir yarım daire oluşturmak için bir daireden geçen tüm çizgiler aynı noktadan geçer (Gardin ve Olorenshaw, 2014:448).

#### 3.2.1.3.(1).(a). Türk Kültürünün Dışında Nokta

“Öklit’in ortaya koyduğu ‘noktanın bu tanımlaması Kilise pederleri tarafından kabul görmüştür. Çünkü Tanrı da ne alanla ne de zamanla sınırlanabilen noktadır’ (Gardin ve Olorenshaw, 2014:448).

Rönesans’ta “ilahi nokta” söylemi “bir kaçış noktası veya bitimsiz bir regresyon insan perspektifi ile yer değiştirmiştir. İnsan gözü, evrenin yeni düzenleyici noktası haline dönüşmüştür” (Gardin ve Olorenshaw, 2014:448-449).

#### 3.2.1.3.(1).(b). Türk Halk Kültüründe Nokta

*Sonu ve başlangıcı simgeler:* Nokta “.” öncelikle bir sonu, diğer taraftan da yeni bir başlangıcı simgeler. Bu yönüyle en güzel sanatsal ürünlerin bir noktayla başladığı söylenebilir.

*Göktürk alfabesinde “nd/nt” gibi seslerinin simgesinde kullanılmıştır:* Noktanın, Göktürk alfabeleri içinde “☺” şeklinde “nd/nt” sesini karşılamak üzere kullanıldığı bilinmektedir.

*Boyların mensubiyetini bildiren damgaların simgesinde bir ögedir:* Eski Türk inancının bir devamı olarak Oğuz boylarında damgaların varlığı bilinmektedir. “Alkaevli ya da Alkabölük boyunun tamgası yan yana noktalardan oluşur. Moğolistan’daki ‘geyikli taşlar’ üzerinde çok sık görülen bu sembol Türklere özgü bir ikonografidir. Daire simgesi de bu boyun tamgasıdır ve yine noktalı işaretler ‘\*\*\*\*\*’ ile birlikte görülür” (Bilgili, 2014:49).

*Beden dövmelelerinde kullanılmıştır; koruyuculuk, damga veya güzellik simgesidir:* “Bedenlere eski çizgilerle yeni anlamlar yükleyen dövme, kökeni tarihin derinliklerinde saklı, inanca dayanan bir sanat formudur” ve “Piktogramları (resim yazılarını) dövmede bulabiliriz” diyen Hazar (2006:293), noktanın, geleneksel Türk halk kültürü içinde dövmelelerde kullanılan bir motif olduğunu belirtmiştir.

Bozhöyük yöresinde “Çocuklarda [...] ölmesin diye işaret parmağı ile başparmağın arasındaki perdeye üç nokta şeklinde bir motif işlenmektedir” (Hazar, 2006:297). Söz konusu bu noktalar sadece çocuklarda değil yetişkin erkeklerde bir damga işlevi görmesi amacıyla ve özellikle bayanlarda hem aşiret simgesi hem de bir güzellik unsuru olması amacıyla kullanıldığı görülmektedir. Fakat bu kullanım bazen tek bir nokta olabileceği gibi bazen iki bazen de üç nokta şeklinde uygulanmıştır. Ayrıca “Bozhöyük’te alın, dudak, çene, bilek, el, parmak, ayak bileği, ayak üzerine dövme yaptırıldığı görülmektedir” (Hazar, 2006:297).

*Divan edebiyatında sevgilinin inci gibi “diş”lerini, halk edebiyatında ise “ben”lerini simgeler:* “Eski yazıdaki nokta [...] ‘diş’ tabir olunur” (Pala, 2010:153).

Halk edebiyatı ozanlarından Âşık Ömer'in aşağıdaki dörtlüğünde sevgilinin "ben"leri nokta ile ifade edilmiştir:

Elâ gözlerine kurban olduğum  
Yüzüne bakmaya doyamadım ben  
İbret için gelmiş derler cihana  
Noktadır benlerin sayamadım ben (Artun, 2015:93).

### 3.2.1.3.(2). Çizgi

Sözlükte çizgi için "çizilerek veya çeşitli yollarla oluşmuş iz, çizi, hat, tahril", "bir noktanın yürütülmesiyle oluşan biçim" anlamı verilmiştir (Türkçe Sözlük, 2011:553) ve çizgi bir yerde noktanın harekete dönüşmüş görüntüsüdür. Dairesel çizimi dikkate alırsak geometrinin ana unsurudur. Diğer geometrik şekiller için en az üç çizgiye ihtiyaç duyulduğu bilinmektedir.

#### 3.2.1.3.(2).(a). Türk Kültürünün Dışında Çizgi

Batı kültüründe "iyi kötü genişçe, dikey ya da yatay olabilen, bir kumaşın yüzeyine dikkat çeken çizgi, uzun süre kötü şöhret simgesi olmuştur" (Gardin ve Olorenshaw, 2014:151). Ancak "çizgili takım elbiseler ve gömlekler erkek giyiminde güzel bir zevki temsil eder" (Gardin ve Olorenshaw, 2014:153).

#### 3.2.1.3.(2).(b). Türk Halk Kültüründe Çizgi

*Elif harfinin simgesidir:* Türk halk kültürü açısından bakıldığında çizgi, daha çok İslami anlayışla anlamlandırıldığı görülmektedir. Bu bağlamda "çizgi çizme"nin veya "çizgi çekme"nin en yaygın kullanımı "elif" harfinde kendini göstermektedir. "Şekil özelliğiyle doğruluk, yücelik gibi kavramların çağrışımı olan harf, aynı zamanda bir rakamı, tasavvufî olarak da vahdet, insanîyet gibi birçok anlam yüklenmiştir" (Karaköse, 2013:199).

Elifin, Allah'ın adının ilk harfi ve birliğinin sembolü olmasından dolayı Türk folklorunda kutsal bir değer taşıdığına inanılır. Çocuk yaşta tahta çıkan padişahların cülus törenlerinde alınlarına bir elif çizmek adetti ve buna 'elif çekmek' denirdi. Halk tabakasına da geçen bu âdete göre akıllı ve güzel çocukların alınlarına nazar değmesin diye elif çekilirdi (Uzun, 1995:37).

*Gündelik hayatın söylemlerinde ve deyimlerde kullanılır:* Konuya gündelik hayatın söylemleri ve deyimler açısından bakıldığında "belli bir konuda taraflar arasında kabul edilebilir son nokta" anlamındaki "kırmızı çizgi" (Türkçe Sözlük, 2011:553); "malın değişik özelliklerini ve fiyatını belirten, elektronik aygıtların okuyabileceği biçimde düzenlenmiş etiket, barkod" anlamındaki "çizgi im" (Türkçe Sözlük, 2011:554) de dikkat çekici kullanımlardır.

Bu kullanımlara "konuşma çizgisi" olan "uzun çizgi" ve "eğik çizgi, kısa çizgi, kader çizgisi, kale çizgisi, santra çizgisi, ufuk çizgisi, varış çizgisi, yan çizgi" ile "bir sözün önemini belirtmek, üzerine dikkati çekmek, vurgulamak" anlamındaki "altını çizmek" (Türkçe Sözlük, 2011:105) deyimini de bunlara eklenebilir.

*Motif olarak mimaride ve sanat ürünlerinde kullanılır:* Diğer taraftan dalgalı çizgi, "su yolu" (Alp, 1998:173) motifinde olduğu gibi dokumalarda kullanılmaktadır ve



ayrıca mimari eserler de dâhil olmak üzere sanatsal özelliği bulunan birçok geometrik biçimin parçası olarak kullanıldığı da bilinmektedir.

### 3.2.1.3.(3). Daire/Yuvarlak/Çember

Kavram olarak birbirine çok yakın anlamlar ihtiva eden bu üç ifadenin genel bir bakış açısıyla geometrik bağlamda ne anlama geldiğine baktığımızda şunlar söylenebilir:

Daire için Türkçe Sözlük'te ilk sırada “konut olarak kullanılan bir yapının bölümlerinden her biri, kat”; beşinci ve altıncı sırada ise “soyut kavramlarda belli sınır, ölçü”; “bir çemberin içinde kalan düzlem parçası” (Türkçe Sözlük, 2011:581) anlamı verilmiştir.

Yuvarlak için, “top veya küre biçiminde olan, müdevver”, “top veya küre biçiminde toparlak şey” (Türkçe Sözlük, 2011:2620) tanımı yapılmıştır.

Çember ile ilgili olarak ise “merkez denilen sabit bir noktadan aynı uzaklık ve düzlemdeki noktalar kümesinin oluşturduğu kapalı eğri”, “çocukların çevirip arkasından koştukları tekerlek biçiminde oyuncak”, “yazma, yemeni, başörtüsü” (Türkçe Sözlük, 2011:518) anlamları verilmiştir. Bunlara belki “tekerlek”i, “küre”yi veya “halka”yı da eklemek mümkün olabilir.

### 3.2.1.3.(3).(a). Türk Kültürünün Dışında Daire/Yuvarlak/Çember

*Tanrı sembolüdür:* Aynı düşüncenin iki ve üç boyutlu temsilleri olarak daire ve küre sembolizmlerinin büyük ölçüde ortak olduğuna yönelik yapılan Batı kültüründeki değerlendirmelerde “daire yaygın bir Tanrı sembolüdür” (Wilkinson, 2014:284).

*Göksel bir simgedir:* “Çoğu dinde gök kubbe, yıldızlar ve gezegenlerin hareketiyle bir tutulur” (Wilkinson, 2014:284).

*Doğum, ölüm, yeniden doğuştur; yasa çarkını temsil eder:* Hindu ve Budistler için doğum, ölüm ve yeniden doğuştur. Budistler için Yasa Çarkı'nı da temsil eder” (Wilkinson, 2014:284).

Daire “başı ve sonunun olmayışıyla daire tamamlanmışlığın, ebediyet ve kusursuzluğun evrensel bir simgesidir. Eril ve dişil ilkeleri temsil eder ve Tanrı'nın yeryüzünü kuşatan denizler ya da yaşam döngülerinin ifadesi olabilir” (Wilkinson, 2014:284).

*Mükemmelliği, kusursuzluğu, nuru temsil eder:* “Daire mükemmeliyeti, kusursuzluğu ve nuru temsil ettiğinden yuvarlak biçimde olan hale, azizler ile havarilerin yüzlerini [...] saçtıkları ruhani ışığı temsil eder” (Gardin ve Olorenshaw, 2014:267).

*Yin Yang çemberi bir yaşam sembolüdür, zıtlıkların çözümlülüğünü, bütünlüğünü temsil eder:* Uzak doğu kültüründe yaygın olarak kullanılan bir daireyi oluşturan “yin-yang” dairesinde simgesel yorumu çok geniş olan geometrik şekillerden birisidir. T'ai Chi çemberi olarak da bilinen “bu çifte helezon Tao felsefesinin karşılıklı bağımlı olan ve birlikte dengeli bir bütün oluşturan unsurları Yin ile Yang arasındaki ilişkiyi simgeler. Bir yaşam sembolü olarak bu çember zıtların çözümlülüğünü temsil eder” (Wilkinson, 2014:285).

*Yaşamın bütünlüğüne işaret eder, dinamizmi sembolize eder:* M. L. Franz daireyi (ya da küreyi) bütünlüğün ya da kendinin (self) simgesi olarak açıklıyor. Daire motifi ortaya çıktığı her yerde, eski güneş inançlarında ya da çağdaş dinsel görüntülerde, mit ya da düşlerde, meditasyon resimlerinde ya da modern kentlerin

planlarında, daima yaşamın bir yönüne, temelindeki bütünlüğe işaret eder (Jung, 2007:240).

“Aynı şekilde hareketi, dinamizmi sembolize eden tekerlek ile de ilişkilendirilir” (Gardin ve Olorenshaw, 2014:142).

*Gökyüzünün ve ilkel özün birliğinin sembolüdür:* Tüm noktaları merkeze eşit uzaklıkta yerleşmiş yuvarlak şekil olan çember, gökyüzünün ve ilkel özün birliğinin sembolüdür” (Gardin ve Olorenshaw, 2014:142).

*Sonsuzluğu, ebediyeti, güneşi, tekerleği, geçişkenliği, değişimi simgeler:* Zıtların birliği, mükemmeliyet ve devamlılığı temsil eder. Ne başı ne sonu olduğu için de sonsuzluğu ve ebediyeti temsil eder. Diğer yandan, simgelemesi güneş gibi bir disk veya bir halka olarak kendini gösterir (Gardin ve Olorenshaw, 2014:142).

“Daire şeklinde olan tekerlek güneşi ve yeniden başlamayı temsil eder. [...] Tekerleğin izi güneş tanrıları ile birleştirilir. Tekerlek [...] güneş gibi döndüğü için ebedî bir hareketi ifade eder. [...] Değişimin sembolü olan tekerlek ebedî geri dönüşe bağlanmıştır” (Gardin ve Olorenshaw, 2014:599).



Çemberin “maddi durumunu temsil eden halka karşıtların kimliğini bir durumdan diğer duruma sürekli geçiş anlamına gelebilir. Bu sebeple sistematik olarak birleşme, anlaşma ve sonsuzluk fikirlerine bağlıdır” (Gardin ve Olorenshaw, 2014:268).

*Olimpiyat logosunu çemberler oluşturur:* Diğer taraftan “daire” denildiğinde akla gelen geometrik şekillerden bir tanesi olan “çember” aynı zamanda olimpiyat logosunda da kullanılmıştır. “Olimpiyatların logosunun çemberleri; bir birlik işareti olarak çember şeklini oluşturan Avrupa halklarının üzerinde yer aldığı Avrupa Birliği bayrağındaki yıldızlar gibi; beş kıtayı birbirine yaklaştırmaya ve birleştirmeye yöneliklerdir” (Gardin ve Olorenshaw, 2014:142-143).

*Çember sınırı işaret eder, tılsım malzemesidir:* “Çember, geçilemez bir sınırı işaret eder; yüzük, bilezik, kemer, kolye, taç gibi bir tılsım malzemesi olarak kullanılıp korur” (Gardin ve Olorenshaw, 2014:143).

*Daire çiziminin aleti olan pergel bilgi geçişlerini simgeler:* “Daire, yuvarlak, çember” hangisi olursa olsun, tasarım boyutunda bunların çiziminde önemli bir işlevi olan “pergel”in sembolize ettiği anlamların da kısaca bilinmesinde fayda vardır: “Bilginin, mimarın ve denizcinin aleti olan, düşünce halkalarının gittikçe genişlemesini sembolize eden pergel, bilginin dereceleri arasında bir geçittir” (Gardin ve Olorenshaw, 2014:490).

### 3.2.1.3.(3).(b). Türk Halk Kültüründe Daire/Yuvarlak/Çember

*Harf ve damga simgelerinde kullanılmıştır:* Eski Türk kültürüne bakıldığında Orhun Yazıtlarının yazı sistematiğini oluşturan alfabede doğadaki görüntülerin bir yansıması olarak dairevi harflere (“nt” sesi ve “y” sesinde olduğu gibi) yer verildiği görülmektedir (Tekin, 1998:31-32). Göktürklerdeki bu durum daha sonraki yüzyıllarda Oğuz Boylarının damgalarına da yansımıştır: “Alkaevli ya da Alkabölük Boyunun tamgası yan yana noktalardan oluşur. Moğolistan’daki ‘geyikli taşlar’ üzerinde çok sık görülen bu sembol Türklere özgü bir ikonografidir. Daire simgesi de “” bu boyun tamgasıdır ve yine noktalı işaretler ile birlikte görülür (Bilgili, 2014:49). “Kınık Boyuna ait tamga, Orta Asya’daki taşlar üzerindeki petrogliflerde bir dağ tekesi sembolü ile birlikte görülen ve yaprağı andıran, oklu daire () işaretidir” (Bilgili, 2014:46).

*Karanlık ve aydınlığın simgesidir:* Ögel, yukarıda da bahsi geçen “ying-yang” ile ilişkili olarak konunun eski Türk tarihine bakan yönüne şöyle işaret etmiştir:

Karanlığın sembolü olan “Ying” ile aydınlığın sembolü “Yang”, bu daire içinde eşit bir yer alır ve dönerlerdi. Dünyadaki on bin türlü varlık da, bu dönüş sonucunda meydana gelirlerdi. Hun çağında, Altay dağlarındaki kurganlarda bulunan birçok eserlerde de, bu inanın izlerini bulabiliyoruz. Bu inanış, daha çok, 12 Hayvanlı Türk Takvimi ile gökte yıldız burçlarının dönmesine dayanan bir düşünce düzeninden ileri geliyordu (Ögel, 1971:278).

*Dünyanın yuvarlaklığını simgeler, kutsallık sembolüdür:* Diğer taraftan eski Türk kültürü anlayışında dünyanın yuvarlak olduğu biliniyordu (Ögel, 1971:264, 281).

Türklere göre, “En kutsal ve en güçlü tabiat varlığı, gök idi. Bu sebeple bütün an’aneler ve inançlar gök üzerine kurulmuştu. Gök, aynı zamanda kendi çadırının da bir benzeri idi. Türk, kendi otağında oturduğu veya yattığı zaman da kendini yine gök altında uyuyormuş gibi zannederdi. Bu sebeple yuvarlak gök kubbesinin altında saklanmış olan bu dünya da, elbette ki yuvarlak olacaktı” (Ögel, 1971:258).

*Gökselliği, dairesel döngüyü ve hayatı simgeler:* Hem İslamiyet öncesi hem de İslamiyet sonrası Türk kültür hayatında “gökyüzü unsurlarının gerçek formları olan daire formu” (Alp, 2009:43) “çoğunlukla güneş, ay, gezegenler gibi astrolojik sembollerini içerir” (Alp, 2009:26). Buna göre “güneş ve ay daire” (Alp, 2009:26) ile sembolize edilmiştir.

Türklere hayata bakış açısı “gök” ile ilintilidir ve “Türkçe ‘çakır’ kelimesi [...] ‘tekerlek’ ya da merkez etrafında dönen, anlamı içerir. Çarkıfelek kavramı da buradan türemiştir ve göksel döngüyle bağlantılıdır” (Bilgili, 2014: 59). Dolayısıyla denebilir ki “daire göğün yuvarlaklığını sembolize eder. İşte bu dairesel alanın altında insanlar yaşar (Bilgili, 2014:62).

*Yaratıcıyı çağırır, ruhani olanı, tanrıyı simgeler:* Günümüzde de “daire” ve onun benzeri geometrik şekiller birtakım sembol anlamları çağırarak bir anlayış içinde özellikle de mimari yapılarda, camilerin kubbe altlarında, sıklıkla kullanılmaktadır. Bu kullanımlarda “Yaratıcı”yı veya uhrevi âlemi hatırlatma amacı olduğu söylenebilir. Bu sebeple “tanrı, daire sembolü ile ifade edilir” (Bilgili, 2014:61).

Ayrıca “İslam mimarisinde [...] ruhani olanı simgeleyen küre [...] kubbeli çatısıyla camilerde ve Müslüman evliyalarının türbelerinde görülür” (Wilkinson, 2014: 287).

*Yüzüğün, yani nişanlılığın ve bağlılığın simgesidir:* Dairevi yuvarlaklığıyla özellikle Türk halk kültürü içinde çok önemli görülen ve evrensel boyutta kullanım yaygınlığı bulunan “yüzük” de üzerinde durulması gereken bir konudur. “Yüzükler evlilik sözü gibi bir vadin bağlayıcılığını simgeler. Geleneksel olarak bir aşk, bazı durumlarda da güç ve otorite sembolü olarak takılır. Yıkıcı güçlerden korunmayı da temsil edebilir” (Wilkinson, 2014:284). Türk kültüründe kullanılan “yüzük atmak” deyimini evlilik öncesindeki nişanlılığı bitirme, evliliği istememe niyetini ortaya koyma anlamında kullanılmaktadır.

#### 3.2.1.3.(4). Üçgen

“Üç tepe noktası, üç açısı, üç kenarı olan geometri biçimi, müselles” (Türkçe Sözlük, 2011:2442) olarak tanımlanmıştır.

### 3.2.1.3.(4).(a). Türk Kültürünün Dışında Üçgen

*Kapsayıcıdır; sağlamlığı, duruluğu, yükselişi yansıtır:* Üç kapsayıcı bir sayı olarak görülür ve geometrik bir şekil oluşturan ilk sayıdır. Üç sayısı ile ilişkili olarak, 3 noktadan, duyularımızca algılanabilen ilk düzlemsel şekil üçgendir (Schimmel, 1991:69).

“Üçgen sağlamlığı, duruluğu ve yükselişi yansıtmaktadır” (Kayser, 2010:23).

*Sihirli ya da mistik bir simgeselliğe sahiptir:* Üçgen, doğrusal çizgilerle yapılabilen ilk geometrik şekildir ve genel olarak “üçgenin sembolik anlamı kendi aldığı şeklin geniş ölçüsüne bağlıdır, ancak üçgen her zaman sihirli ya da mistik bir simgeselliğe sahip olmuştur” (Gardin ve Olorenshaw, 2014:630).

*Başlangıç, orta ve sonu; üçlü gruplamaları temsil eder:* “Üçgen, başlangıç, orta ve sonu temsil eden üç sayısının sembolik anlamını paylaşır. Eski Mısır’dan Babil’e, çağdaş Hıristiyanlık ve Hindulara pek çok kültürde üçgen tanrıların üçlü kişiliğiyle ilişkilidir. Beden, zihin ve ruh, erkek, kadın ve çocuk gibi diğer üçlüleri de simgeler” (Wilkinson, 2014:286).

*Güneşe ait bir semboldür; devamlılığı, kraliyeti, yeniden dirilişi, varlığı, ateşi, dağı, evreni temsil eder:* “Diğer bir [...] üçgen şekli ise eşkenar üçgendir. Bu üçgen temeli üzerinde oturan bir dağ veya bir piramide benzemektedir. Kendisi eril ve güneşe ait bir semboldür ve devamlılığı, kraliyeti, yeniden dirilişi ve varlığı temsil eder” (Gardin ve Olorenshaw, 2014:630).

“Yukarıya bakan eşkenar üçgen çoğu eski kültürde [...] ateş elementinin sembolü olmuştur. Hititler için sağlığın, Mayalar için Güneş (ve dolayısıyla bereketin), Pueblo sanatında da kutsal dağın temsiliydi” (Wilkinson, 2014:286). “Üçgen, [...] aynı zamanda evreni temsil etmektedir” (Kayser, 2010:23).

*Bereket sembolüdür:* Üçgen çeşitleri içinde “ters çevrilmiş eşkenar üçgen (tepesi aşağıya doğru) [...] bir yağmur ve bereket sembolüdür” (Gardin ve Olorenshaw, 2014:631).

*Mısır Piramitlerini simgeler:* Dünya kültürel mirası açısından bakıldığında üçgenin çağrıştırdığı en önemli yapılar Mısır Piramitleridir. “Piramidin kare temeli Dünya’ya, tepe noktası da cenneti simgeler. Mısır firavunlarının mezar odaları olmalarının yanı sıra piramitler diğer birkaç eski kültürün dinsel yerlerinde görülür” (Wilkinson, 2014:286).

“Mısırlılarda ve aynı şekilde ismin telaffuzuna izin verilmeyen ve Yahve’yi tanımlamak için kullanılan Yahudilerde de bu sembolizm geçerlidir. Hıristiyanlar ise kendi paylarına bu üçgeni ‘Kutsal Üçlü’yü tanımlamak için kullanmışlardır” (Gardin ve Olorenshaw, 2014:630).

*Mason üçgeni süreklilik, ışık ve karanlık, ruhsal bütünlük, inanç ve yardımseverlik ideallerini simgeler:* Genel anlamda üçgenin çağrıştırdığı diğer bir geometrik şekil ise “Mason üçgeni”dir. “Mason üçgeninin temeli süreklilik, kenarları da ışık ve karanlık simgesidir. Üçgenin bütünü ruhsal tekâmül ve inanç, umut ve yardımseverlik gibi idealleri simgeler” (Wilkinson, 2014:286).

“Üzerinde bir göz bulunan ve bazen ışınlarla çevrili olan bu üçgen bilgiye, Evren’in büyük Mimarı’na, dünyanın düzen prensibine referans olur ve bazı masonlar tarafından Tanrı olarak adlandırılır” (Gardin ve Olorenshaw, 2014:630).

*Durağanlığın ve istikrarla yere basmanın simgesidir, kehanetle ilişkilendirilir:* Üçgenle irtibatlı diğer bir araç ise sacayağıdır:

Üç adet ayakla desteklenen kap olan sacayak, durağanlığın ve istikrarla yere basmanın birinci yüzeyine (üçgen) ve birinci şekline göndermede bulunur. Çünkü hiçbir zaman sendelemez ve üç sayısının mükemmelliğine bağlanarak, ilahî olarak nitelendirilmiştir (bütünlüğe işaret eden bir ile tezadı işaret eden ikinin dengeli bir sentezidir). İşte bu nedenler yüzünden kehanetle ilişkilendirilmiştir (Gardin ve Olorenshaw, 2014:516).

### 3.2.1.3.(4).(b). Türk Halk Kültüründe Üçgen

*Çadırı, gök kubbeyi, gökyüzünü temsil eder:* Üçgen, genel anlamda stilize ettiği tasvirlerden biri “çadır”dır. Orta Asya’dan başlayarak “Türklerin kullandığı ‘otağ’ yani çadırlar, kâinatın minyatür bir arketipiydi. Kubbesi ‘gök kubbe’ idi ve gökyüzünü sembolize ediyordu” (Bilgili, 2014: 61).

*Alp tipinin tasvirinde kullanılan bayrakları temsil eder:* Orta Asya Türk kültüründe alp tipi önemlidir ve “üçgen” alp tipinin tasvir edilmesinde kullanılan unsurlardan bir tanesidir:

Alpler silahlarının üstüne haşmet ve güçlerini göstermek için mızraklarının sivri uçlarının üstüne üçgen şeklinde bez bayraklar takardı. Beçkem silahların üstüne takılan bez parçasıdır ancak bir savaşı için haşmet ve görkemi sembolize ederdi. Uçlarına üçgen şeklinde bir ipek parçası veya bayrak takılan asılan mızraklara Türkler “beçkem” veya “batrak” yani bayrak derlerdi (Koçak, 2012:132).

*Sacayağını, yani ocağı, ailenin devamlılığını simgeler:* Dügün törenleri esnasındaki ateşle ilgili uygulamaların kökünde soyun devam etmesi dileği yatmaktadır. Kız çeyizine sacayağı konulması ocağın sürdürülmesi ve üç sayısının kutsallığı ile bağlantılıdır. Çünkü sacayağı istisnalar hariç üçgen şeklindedir (Eyüboğlu, 1987:114-117).

*Koruyucu bir unsurdur; gözü, göz değmesini simgeler; nazarlıktır:* Türk halk kültürü açısından “üçgen”e bakıldığında akla ilk gelen kavramlardan biri “nazar” “göz değmesi” ve “nazarlık”tır. Etikan ve Kılıçarslan, kilim dokumalarının, Anadolu insanının doğum, ölüm, ayrılık, kavuşma, evlenme, doğal afetler gibi günlük yaşantısında yer alan olayları ve bu olaylarla ilgili oluşturduğu inançlarını aktarmanın bir aracı olduğundan; dokuma işini de yapan Anadolu insanının yaşantısındaki her olayı ve inancı simgeleştirerek bunu dokumasına yansıtmayla bir yerde kendini ifade ettiğine değinerek konuyla ilgili şu değerlendirmelerde bulunmuşlardır:

Anadolu’da önemli yeri olan inançlardan birisi de nazar inancıdır. Bir kimsenin kin, nefret ya da kıskançlık dolu bakışından doğan kötü sonuçların hepsine birden halk arasında ‘nazar değmek’ adı verilmektedir. Yaşanan felaketlerin, başa gelen kötü olayların açıkça sebebi olarak görülen nazarın güzel ve iyi olan her şeye değeceği düşünülmektedir. Bu nedenle nazardan korunmak için nazarlık adı verilen birçok nesne geliştirilmiş, dokumalarda da bu amaçla pıtrak, muska, çengel vb. gibi simgeler kullanılmıştır. Bu simgelerden en önemlisi de “göz” dür. İnanişe göre, nazara yani göz değmeye karşı korunmanın en kolay şekli “göz”dür. Kötü gözün zararlı etkisini yine ancak göz önlemektedir (Etikan ve Kılıçarslan, 2012 :103). (Ek 29)

Göz motifi ise dokumalarda çoğunlukla “üçgen” şekliyle temsil edilmiştir. Yani “geometrik şekillerden üçgen, en basite indirgenmiş stilize göz motifidir (Erbek, 2002:128). “Bazı dokumalarda da, göz motifi beş parmağı açık bir el içine gerçekçi bir şekilde yerleştirilmektedir” (Deniz, 2000:184). Benzer şekilde bir üçgen ve ortasında nokta, zikzak çizgiler, Mühr-ü Süleyman benzeri iç içe üçgenler yine gözü simgelemek amacıyla kullanılan motiflerdendir (Akpınarlı, 1996:162; Önder, 1998:184).

### 3.2.1.3.(5). Kare / Dörtgen

Türkçe Sözlüklerde “kenarları ve açıları birbirine eşit olan dörtgen, dördül, murabba” (Türkçe Sözlük, 2011:1326) olarak tanımlanmıştır.

#### 3.2.1.3.(5).(a). Türk Kültürünün Dışında Kare / Dörtgen

*Yeryüzünü (Dünyayı), dört yönü simgeler:* Ansiklopedik Simgeler Sözlüğü’nde “Çin ve Orta Asya tasarımlarında üretken bir çift olarak algılanan gökyüzü-yeryüzü ikilisinden ‘yeryüzü’ simgesidir” (Korkmaz, 2010:701) denilmiştir.

“Bazı Hıristiyan resimlerinde başlarında kare biçimli haleler olan figürler görülür. Bu o kişinin resim yapıldığı sırada hayatta ve [...] toprakla ilişkili olduğunu gösterir”. Burada “kare, toprak anlamına gelir” (Wilkinson, 2014:287).

Salt (2006:195) da benzer değerlendirmelere yer vermiştir. Onun görüşlerine göre;

“Kare, dört rakamının geometrik sembollerinden biridir ve kare şeklini esas alan küpün iki boyutlusu olan şekildir. Eski Mısır yazısında ve Proto-Türklerin runik alfabelerinde görülebileceği gibi birçok yazı sisteminde kullanılan bir karakterdir. Kare sembolü, göğü temsil eden daire ve üçgene kıyasla, ‘yer’i yani yeryüzünü, tezahür âlemini sembolize eder.

“Çoğu kültürün kozmolojisinde kare Dünya ve dört yönü temsil eder” (Wilkinson, 2014:287).

*İstikrarı, sınırı, uzayın mantıksal düzenlenmesini sembolize eder:* “Dik açılara ve eşit kenarlara sahip dörtgen şeklinde olan kare, istikrarı, sınırı, uzayın mantıksal düzenlenmesini sembolize eder” (Gardin ve Olorenshaw, 2014:334).

*Maddenin dört elementini simgeler:* “4 rakamından ayrı düşünülemeyen kare sadece yeryüzünün temel (ana) 4 noktasını temsil etmekle kalmaz aynı zamanda maddelerin temeli sayılan dört elementi de temsil eder (su, ateş, toprak, hava) (Gardin ve Olorenshaw, 2014:334).

*Hıristiyanlarda kutsal sayılan “haç”ı veya “+” (artı) işaretini, küpü simgeler:* “Evreni kaostan düzene geçiren dört temel gücün ifadesidir. Bunlar ateş, su, toprak ve havadır. Bunlara mahşerin dört atlısı da denilir. Bu nedenle kare yerine, Hıristiyanlar için de kutsal sayılan haç veya ‘+’ (artı) işareti de kullanılır” (Kayser, 2010:22).

Kareyle ilintili olan kavramlardan biri de “küp”tür. Bir küpün içinde altı tane kare vardır ve “küp aynı zamanda kapalı bir Hıristiyan sembolüdür. Açılımı Latin haçı ya da çarmıh biçimini verir. Altı eşit kareden oluşan haç, çoğu Hıristiyan kilisesinin zemin planını oluşturur” (Wilkinson, 2014:287).

*Mesih’in yeniden doğuşunu simgeler:* Yine Hıristiyan inancına göre kare, diğer bir ifadesiyle dörtgen “Mesih’in yeniden doğuşunu simgeleyen bir Hıristiyan sembolüdür” (Gardin ve Olorenshaw, 2014:216).

*Kare ve küp ara verme ya da kesintinin sembolüdür:* Dairenin küreyle ilişkisinde olduğu gibi kare ile küp de aynı fikrin iki ve üç boyutlu ifadeleri olarak büyük ölçüde aynı sembolik anlamları paylaşırlar. Dairenin hareket, üçgenin dinamizm çağrıştırmasına karşılık kare ve küp ara verme ya da kesintinin sembolüdür. Bu da her zaman olumsuz bir özellik değildir, istikrar ve kalıcı kusursuzluk anlamına gelebilir (Wilkinson, 2014:287).

*Küp evrenin sembolüdür, İslam inancında Kâbe'yi, Allah'ın tekliğini simgeler:* Küp, “maddi evrenin sembolüdür, bilgelik gerçek ve ahlakî sağlamlığı temsil eder. Küp biçimindeki Kâbe İslam'ın sembolü olarak Müslümanların birliği ve Allah'ın tekliğinin simgesidir” (Wilkinson, 2014:287).

*Çin'de uğur simgesidir:* Dörtgen, “Çin'de bir uğur simgesi olarak kabul görmüş bir geometrik şekildir. Eski Pekin'in şehir haritasına bakarsak dörtgen şekiller görülür. [...] Ama yuvarlak olan hiçbir şey yoktur. Ayrıca Çinlilerin ‘tok insan kare insan’ bu alışılmış düşünceyi güzel bir şekilde tanımlamaktadır” (Kayser, 2010:22).

### 3.2.1.3.(5).(b). Türk Halk Kültüründe Kare / Dörtgen

*Mitolojik çağrışımları vardır, yeryüzünü temsil eder:* Dörtgenin oluşumuna zemin hazırlayan dört sayısı ile ilgili olarak eski Türk geleneklerinde birtakım anlayışlar vardır: “Yeryüzünün bir dikdörtgen / dörtgen biçiminde olduğu”, “dört gök öküzün üzerinde durduğu” gibi inanışlar; “dört unsur”, “dört ana yön”, “dört mevsim”, “dört zaman”, “dört renk”, “dört yıldız / yıldız kümesi”, “bir ağacın dört dalındaki yasak meyveler” vb. gibi hususlar mitolojik kökenlidir (Durbilmez, 2008:218).

Bu mitolojiye göre “Eski Türklerin evreni/dünyayı, gök ve yer olarak ikiye böldüklerini ve yeryüzünü insanlara ayırdıklarını biliyoruz. Daire biçiminde düşünülen gökyüzü, bir dörtgen olarak algılanan yeryüzü üzerine oturur” (Çoruhlu, 2000:82). Yine bu mitolojilere göre “Altaylılarda dünyanın önce daire, sonra kare şeklinde olduğuna inanıldığı tespit edilmiştir. Yakutlardaki gök dairesinin dörtgen yeryüzünün kenarlarına değdiği” ifade edilmiştir (Çoruhlu, 2000:89).

İslam geleneğinde de “tezhipli süslemede çok kullanılan “kare” ve “dikdörtgenler” yeryüzünü [...] işaret etmektedir” (Bilgin, 1977:48).

*Yurt, kent, kaleyi simgeler:* “Tarih uzmanları eski Orta Asya kültüründe karenin oturulan kapalı yer, simgesel dilde yurt ve kent ya da surlarla çevrili kale anlamına geldiğini saptamışlardır” (Tekçe, 1993:97).

“Türklerde “mekân” yani “yurt” kutsaldır. “Türk çadırları yani evleri bir yandan evrene benzetilirken öte yandan dünyanın merkezi olarak” (Eliade, 2003:366) görülmektedir.

*Dünyayı temsil eder:* Eski Türklerin dünyayı dört köşe olarak düşündüklerini ve yakın zamanlara kadar da dünyanın “dört bulunğ” dört köşe ve dört kenarlı olduğunu Türk bilimciler ve Orta Asya halkbilimi göstermektedir. Ayrıca bugünkü Türkçedeki “dünyanın dört bucağı” deyişi bu düşünceyi kanıtlamaktadır (Tekçe, 1993:96).

Görüldüğü gibi eski Türk kültürünün mitolojik ve inanç boyutlu algıları içinde “kare” sembolü bilinmekte ve kullanılmaktadır. Bu anlayış çeşitlenerek ve gelişerek İslamiyet'in kabulünden sonraki zamanda da devam etmiştir.

*Güven duygusu verir:* Türk halk kültürü ürünleri arasında hem eve ait maddi bir ihtiyacı karşılama hem de özellikle Anadolu kadınının iç dünyasını yansıtırma yolunda bir iletişim işlevi gören dokumalar oldukça önemlidir. O dokumalardan biri olarak

“kilim, genel formu itibariyle bir dikdörtgen görüntüsünde olup, küpün iki boyutlu halidir” (Sağ, 2012:118).

“Kare, dolayısıyla dikdörtgen formlar insana güven verir. Kendini güven içinde hissettiği mekânı güzelleştirmek, onunla olan organik bağını estetik değerlerle yaşanılır hale getirmek, dokuyucu için, kutsal bir görev gibi algılanmakta ve birtakım ritüellerle dokuma görevi yerine getirilmektedir” (Sağ, 2012:119).

*Koruyucu bir unsurdur; gözü, göz değmesini simgeler; nazarlıktır:* Türk halk kültürü inanışları içinde “nazar” konusuna daha önce değinilmişti ve nazarın zararlı etkilerinden korunmak için yapılan “göz” motifleri arasında geometrik şekillerin de olduğu ifade edilmişti ki bu geometrik şekillerin en önemlisinin de “üçgen” olduğu belirtilmişti. “Göz motifi dokumalarda farklı birçok şekilde yer almaktadır. Çoğunlukla kare, üçgen ya da beşgen gibi geometrik şekillerde [...] de görülmektedir” (Deniz, 2000:184).

Bunlara bazen dikdörtgen ve hatta haç veya yıldızın da eklendiği görülmektedir. “Anadolu dokumalarında göz motifi olarak yer almaktadır. En sık rastlanan göz motifi, dörde bölünmüş eşkenar dörtgen şeklindedir. Yörelere özgü değişiklikler gösteren göz motifi dokumalarda sıklıkla koçboynuzu, eli belinde ve bereket motiflerinin etrafında ya da içinde görülmektedir” (Erbek, 2002:128). (Ek 29)

*Süsleme unsuru olarak İslam’da maddî olanı simgeler:* Diğer taraftan Türk-İslam mimarisinde kare ve kareyi temsil eder pozisyonda geometrik şekiller bir “tezyinat” unsuru olarak kullanılmıştır. “İslam mimarisinde maddî dünyanın temsili küple ruhani olanı simgeleyen kürenin birleşmesi dörtkenarlı zemini kubbeli çatısıyla camilerde ve Müslüman evliyalarının türbelerinde görülür” (Wilkinson, 2014:287).

### 3.2.1.3.(6). Beşgen

“Beş kenarlı çokgen, muhammes” (Türkçe Sözlük, 2011:317) olarak tarif edilen beşgen, genel anlamda yerli veya yabancı kültürlerde belirgin hatlarla ifade edilmemiştir.

#### 3.2.1.3.(6).(a). Türk Kültürünün Dışında Beşgen

Beşgen, beş sayısı ile ilişkilendirilerek “Yeni Ahit’te beş, İsa’nın çarmıhtaki beş yarasına, beş ilahi lütfâ bağlanmıştı. Thomas İncili’nde İsa ‘yazın ve kışın değışmeyen ve yapraklarının dahi düşmediği beş adet cennet ağacından’ bahseder” (Gardin ve Olorenshaw, 2014:178) ve Hıristiyanlıkta yaygın olan haç işaretinin farklı bir biçimi Hz İsa’nın başıyla beraber kol ve bacaklarının açık şekli tasavvur edilerek beşgeni andırır bir biçimde değlendirildiği de görülmüştür (Gardin ve Olorenshaw, 2014:178).

Ortaçağın ünlü kimyager ve tıp doktorlarından biri olan İsviçreli Paracelse’ye göre, beşgen sembolik işaretlerin en güçlü ve anlamlı olanlarından biridir. Bu nedenle beşgen figürler sihirbazların yeteneklerini göstermek için kullandıkları bir araç olmuştur (Ersoy, 2000:174).

#### 3.2.1.3.(6).(b). Türk Halk Kültüründe Beşgen

*Koruyucu bir semboldür:* Türk halk kültürü içinde “nazar” ve nazarlık” anlayışından daha önce söz edilmişti. Nazarın kötü etkilerinden korunmak için de çeşitli



uygulamaların yapıldığı ifade edilmişti ki bunlar içinde göz motifinin daha fazla kullanıldığı görülmüştü.

“Kötü gözün zararlı etkisini yine ancak göz önlemektedir. Göz motifi dokumalarda çoğunlukla üçgen, kare ya da beşgen gibi geometrik şekillerde yer almıştır” ( Etikan ve Kılıçarslan, 2012 :103). Dolayısıyla “beşgen” bu tespite göre koruyucu bir unsurdur.

*İslam’ın beş şartını sembolize eder:* Diğer taraftan mimari yapılarının iç bölümlerinde beşgen formlara yer verildiğinden de söz etmek mümkündür. Bu geometrik çizimlerle İslam’ın beş şartına veya “Müslüman ibadeti olan namazın bir gün içindeki vakit adedi”ne (Erşahin, 2011:71) bir gönderme olduğu düşünülebilir.

### 3.2.1.3.(7). Altıgen

#### 3.2.1.3.(7).(a). Türk Kültürünün Dışında Altıgen

“Heksagon” diye de bilinen altıgen “Hıristiyanlıkta [...] ölümü simgeler. İslam’daysa cennet ya da maddenin altı konumuyla (yukarı, aşağı, ön, arka, sol ve sağ) hareketin altı yönünün simgesidir” (Wilkinson, 2014:289).

#### 3.2.1.3.(7).(b). Türk Halk Kültüründe Altıgen

*Bal peteğinin, kar kristalinin geometrik şeklidir; mükemmeliyeti, ölçülülüğü, doluluğu, idealizeyi, kardeşçe yaşamayı, gelişmeyi, üretkenliği sembolize eder:* “Yaratılışın iki özgün eseri petek ve kar kristalinin kenar ve uçları” (Erşahin, 2011:76), altıgenin doğadaki en bariz görünümünden biridir. Özellikle arı peteklerinde bal deposu olarak altıgen küplerin kullanılması ilginçtir. Bir depoyu en az malzeme ve en fazla yer sağlayacak şekilde inşa etmenin yolunun duvarları altıgen yapmakla mümkün olduğunu dikkate alırsak “altıgen”in mükemmeliyeti, ölçüyü, doluluğu, idealizeyi temsil ettiği söylenebilir. Peteklerin arıların toplu çalışmasıyla aynı anda farklı yerlerden başlayarak yapıldığı dikkate alınırsa arılar arasında üst seviyede ortak hareket etme güdüsünün olduğunu, buna bağlı olarak da altıgenin çalışkanlığı, birlik ve beraberliği, bir arada kardeşçe yaşamayı, büyümeyi, gelişmeyi, üretkenliği sembolize ettiğini söylemek mümkündür.

Kur’an-ı Kerim’de, altıgen petekler yaparak içlerini balla dolduran arıya şöyle vahyedildiği görülmektedir: “Rabbin, bal arısına şöyle ilham etti: ‘Dağlardan, ağaçlardan ve insanların yaptıkları çardaklardan (kovanlardan) kendine evler edin’ ” (Nahl, 68).

“ و ” *Vav harfini temsil eder:* “Belli bir alanı en verimli şekilde kullanmayı sağlayan geometrik şeklin altıgen olduğu da düşünülürse, bunun rastgele bir form olmadığı, bazı hikmetlere müncer olduğu daha iyi anlaşılacaktır” diyen Özkara (2012:2581), “doğrudan Cenab-ı Hakk’ın vahyettiği şekilde peteği inşa eden bal arısı, onu ‘altıgen’ olarak yapmaktadır. Vav’ın sayısal değeri olan altı rakamı ile bal peteği formu arasındaki ilişki açısından da bu ayetin (Nahl, 68) hatırlatılmasında fayda olacağı kanaatindeyiz” diyerek, vav harfinin altı rakamını ve yine altı rakamıyla ifade edilen altıgeni temsil ettiğini belirtmiştir.

*İslam’da imanın şartını temsil eder:* Türk-İslam mimarisinin en önemli yapılarından biri olan camilerin iç mekânlarında görülen altıgen formların İslam inancındaki imanın altı şartını işaret ettiği düşünülebilir.

### 3.2.1.3.(8). Sekizgen

#### 3.2.1.3.(8).(a). Türk Kültürünün Dışında Sekizgen

Kare ve daire arasındaki aracı şekil olan sekizgen yeryüzü yaşamı ile ebedî yaşamı birleştirir (Gardin ve Olorenshaw, 2014:538).

#### 3.2.1.3.(8).(b). Türk Halk Kültüründe Sekizgen

*Yeryüzünü temsil eder:* Eski Türk geleneğinde yeryüzünü karenin veya dikdörtgenin temsil ettiği inancından ayrı olarak “Bir Yakut hikayesinde yeryüzünün şekli sekizgen olarak belirtilmektedir” (Çoruhlu, 2000:89).

*İlahî olanı çağırıştırır:* Türk-İslam mimarisinde beşgen, altıgen formlarda olduğu gibi sekizgen formların da kullanıldığı görülmektedir. Bu sekizgen formlar bazen yıldızın karakteristik özelliğine de yaklaşmakta, ilahî olanı çağırıştırmaktadır.

Türk mimari eserlerinde [...] sekiz köşeli yıldızlar, Karahanlı'lardan günümüze kadar tek olarak ya da geçmeler arasında sıra sıra, yan yana ve üst üste bir veya birden fazla sıralar halinde kullanılmıştır. Yan yana ve üst üste sıralanan, köşeleri uç uca gelen sekiz köşeli yıldızların aralarında, dört kollu dört yönlü (haç benzeyen) şekiller vardır. Türkmenistan, Kazakistan, Azerbeycan Türkiye ve bu gibi Türk dünyası ülkelerin de sekiz köşeli yıldız ve dört kollu (haç benzeri) motiflerden oluşan eserler Türk kültürünün ortak mirasıdır (Büyükçanga, 2008.1233-1234).

#### 3.2.1.3.(9). Hilal (Yarım Daire)

Konu edinmeyi uygun bulduğumuz diğer bir şekil de dairenin yarımı gibi düşünebileceğimiz “hilal” şeklindedir. Türkçe Sözlük'te (2011:1101) “Ayın ilk günlerinde aldığı yay biçimi, ayça, yeni ay” şeklinde tarif edilen hilali, “yay biçimi” tanımlamasından dolayı başka başlıklarla da değerlendirmeye açık olmasına karşın “geometrik şekiller” içinde ele aldık.

#### 3.2.1.3.(9).(a). Türk Kültürünün Dışında Hilal (Yarım Daire)

Batı kültür dairesinin genel kabullerine göre “bir güç sembolü olarak hilalin tarihi Babil ve Sümer dönemlerine uzanır. İran ve Osmanlı İmparatorluğu'nda kullanılmış, Müslüman ülkelerce benimsenmiş, daha sonraları da İslam'la özdeşleşmiştir” (Wilkinson, 2014:289).

#### 3.2.1.3.(9).(b). Türk Halk Kültüründe Hilal (Yarım Daire)

*İslamiyet'i simgeler, bundan dolayı İslam devletlerinin bayraklarında kullanılmıştır:* Hilâl “İslam'la özdeşleşmiştir” (Wilkinson, 2014:289). Bu sebeple denebilir ki hilal bir yerde İslam'ın en önemli simgesidir.

“Hilal bazan tek, bazan da bir veya birkaç yıldızla birlikte Azerbaycan, Cezayir, Kamerun, Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti, Malezya, Moritanya, Pakistan, Singapur,

Tunus, Türkmenistan gibi İslam ülkelerinin bayrak motiflerini meydana getirmektedir” (Bozkurt, 1998:15). Bu örnekler arasında elbette Türk bayrağını da saymak gerekir.

*Allah lafzını telmih eder:*

Ayrıca harflerle hilal arasında edebi ve tasavvufi yönden münasebetler kurularak bazı yorumlar yapılmıştır. Harflerin hilalle münasebeti daha çok imla yönündendir. Mesela Allah kelimesi; hilal ve lale kelimeleriyle aynı harfleri ihtiva eder. Lafza-i celal elifle başladığı ve elif hilale benzediği için eski şiirde hilalin Allah’ı telmih ettiği kabul edilmiştir (Kurnaz, 1998:11).

*Mensubiyeti (Osmanlı Devletini ve Türk yurdunu) simgeler:* XVI. yüzyıl ortalarında Batı’da yapılan Kanuni Sultan Süleyman ve Hürrem Sultan gravürlerinde de hilal motifine çokça yer verilmiştir. Bunlardan birinde padişahın resminin yanına üç hilalli bir arma yerleştirilmiştir. Hürrem Sultan’ın giydiği elbise de hilal motifleriyle süslüdür (Ward, 1988:17, 51). Buradaki simgelemeler sadece giyim-kuşama gösterme değildir. Bu durum, o dönemde Osmanlıyı ve Türk yurdunu Batı medeniyetinin nasıl simgelendiğini öğrenmek bakımından dikkate değerdir.

Benzer bir biçimde III. Selim ordu ve donanmada yıldızlı hilali amblem olarak kullandı; onun mühür-i hümayununun üst kısmında hilal ve altı köşeli yıldız yer almaktadır (Özdemir, 1997:77-79).

Türklük ve Osmanlı anlayışının bir devamı olma düşüncesiyle günümüzde üç hilalin bir simge olarak kullanıldığı da bilinmektedir.

*Yeşilay ve Kızılay gibi kimi kurumlar hilal ile sembolize edilmiştir:* Günümüzde hristiyan dünyasının Kızılhaç’ına mukabil kurulan Kızılay (Hilal-i Ahmer) içki ve uyuşturucularla mücadele etme amacını güden Yeşilay (Hilal-i Ah dar) gibi müesseselerin sembolü olarak kullanılmıştır (Bozkurt, 1998:15).

### 3.2.1.3.(10). Yıldız

Bir gök unsuru olması yönüyle yıldız, “çekirdeğinde oluşan füzyon sonucunda açığa çıkan enerjiyi uzaya ışınım biçiminde yayan, ışıklı gök cisimlerinden her biri”; geometriye bakan yönüyle “bir noktadan çevreye beş veya daha fazla çıkıntısı olan çok köşeli şekil” (Türkçe Sözlük, 2011:2592) olarak tanımlanan “yıldız”ın her ne kadar göksel olma yönü varsa da özellikle tanımlamanın ikinci kısmında da belirtilen anlamıyla yıldız “geometrik şekil”dir. Bu haliyle konuya her iki açıdan bakmak da mümkündür.

### 3.2.1.3.(10).(a). Türk Kültürünün Dışında Yıldız

İster gök unsuru anlamıyla olsun isterse de geometrik şeklinin kullanımıyla olsun genel anlamda “yıldız sembolleri bayraklarda, dinlerde, ünlüleri ifade etmede, başarıyı onore etmede” kullanılmıştır (Wilkinson, 2014:22).

Geometrik bir şekil olarak ele alındığında “yıldız”ın farklı kültürlerde köşe sayılarına ve biçimsel özelliklerine göre değişik adlandırmalarla ifade edildiği ve ona göre de anlamlar yüklendiği görülmektedir. Yani, “kendine özgü sembolizmle pek çok yıldız biçimi vardır” (Wilkinson, 2014:288).

Bu yıldızlar; Beytullahim yıldızı, pentagram, heksagram, heptagram, Lakşmi yıldızı adlandırılmıştır.

*Evrensel uyumu, zıtlıkların birliğini sembolize eder; ilahi rehberliği, koruyuculuğu ve umudu; bilgeliği, ahlâk ışığını simgeler:* Her şeyden önce evrensel bir uyumu ve tüm zıtlıkların birliğini sembolize etmektedir (Gardin ve Olorenshaw, 2014:441).

Gök unsuru olması yönüyle “yıldızlar; ilahi rehberlik, koruyuculuk ve umudu simgeleyen önemli bir semboldür” (Wilkinson, 2014:22). Bazı kültürlerde “cennet kapısı ya da tanrıların elçi melekleri olduğu” düşünülmüştür (Wilkinson, 2014:22).

“Yıldız ışığı cehaletin karanlığında parlayan bilgelik ya da günah karanlığını aydınlatan ahlâk ışığının [...] bilgelik ve ruhsal yol göstericiliğin simgesidir” (Wilkinson, 2014:288).

*Gök unsuru olarak yıldızlar burçları simgeler:* “Yıldızlar (gezegenler ve yıldızlar) kaderin cilvelerinin bir nedeni değil ama işaretleridirler. İnsanların kaderlerinin gökyüzündeki yansımaları aynı anda hem var olup hem de yok olabilen yıldızlar”ın (Gardin ve Olorenshaw, 2014:653) “çoğu kültürde kaderle sıkı bir ilişkisi vardır” ve göksel anlamda “yıldızlar, onların altında doğmuşları etkisi altına alabilecek mitolojik figürler ya da tanrıları temsil eder” ve yine kimi “kültürlerde ölmüşlerin simgesidirler. Bazıları için seher yıldızı hayat ilkesini simgeler” (Wilkinson, 2014:288) ve “burçlar kuşağı 12 yıldız işaretinden oluşur” (Wilkinson, 2014:22).

*Beytullahim yıldızı İsa'nın doğumunu, azizleri simgeler; şovalyelik nişanıdır:*

“*Beytullahim yıldızı:* Bu dört köşeli yıldız İsa'nın doğumunu simgeler, İncil'deki doğuş hikâyesini anımsatır; yıldızlar üç bilgeye yeni doğmuş İsa'ya ibadet etmek üzere Beytullahim yolunu gösterir” (Wilkinson, 2014:288). (Ek 30)

“Hıristiyan sanatında bazı azizler de yıldızla tasvir edilmiştir. Armacılıkta yıldız, şovalyelik nişanıdır” (Wilkinson, 2014:22).

*Pentagram, beş köşeli yıldız evrensel insanın sembolüdür; sihirli semboldür, deha amblemidir:*

*Pentagram, beş köşeli yıldız:* Yukarı bakan tek köşesiyle pentagram evrensel insanın sembolüdür; köşeleri başı, iki kol ve iki bacağı temsil eder. Ters çevrildiğinde yukarı gelen iki köşesi boynuzları olacak şekilde şeytani simgeler” (Wilkinson, 2014:288). (Ek 30)

Parlaklığı ve göz alıcılığına dikkat çekilen ve bu yönüyle Masonların kendilerini ifade etmede kullandıkları pentagram, “Yunancadaki beş anlamına gelen penta kelimesinden türetilmiştir. Beş sayısı eşit olmayanların birliğini (3 erkek, 2 dişi), evliliği ve yerine getirilen işi temsil eder. Pisagorcular bu şekli mükemmel insanın sembolü olarak almışlardır.” “Pentagram gücünü kaynaklandığı sentezin zıtlıklarından alır. Böylelikle pentagram sanki bir sihirli sembol hâline gelmiştir” (Gardin ve Olorenshaw, 2014:489).

“İnsanın ve üzerinde yaşadığı dünyanın sembolüdür. Diyad (2) ile Triad'ın (3) toplamı olan Pentad (5) dünyasal sevginin ve evliliğin sembolüdür. Ateş, su, toprak ve havanın toplamından oluşan dünyayı temsil eder. Yine bu dört elementin birleşiminden oluşan insanı da temsil eder (5. Element)” (Kayser, 2010:24).

Mason geleneğine göre beş köşeli yıldız “alev yanan yıldız” ile isimlendirilmekte ve deha amblemi olarak kullanılmaktadır (Ersoy, 2000:174).

*Heksagram, altı köşeli yıldız birleşimi temsil eder, Davud Yıldızı olarak Yahudiliğin simgesidir:*

*Heksagram, altı köşeli yıldız:* Heksagram iç içe geçmiş iki eşkenar üçgenden oluşur. Bu şekilde de Hinduizm'de erkek ve dişinin bir araya gelişini, simyada da dört elementin

birleşimini temsil eder. Davud Yıldızı olarak Yahudiliğin simgesidir” (Wilkinson, 2014:288). (Ek 30)

*Heksagram, altı köşeli yıldız adalet yıldızıdır, altı yönü simgeler, fazileti temsil eder, Süleyman Peygamberin mühründeki semboldür, Siyonizm’in amblemidir:*

İç içe geçmiş ve iki farklı yöne bakan üçgenler de yine çok eski bir semboldür. Bu yıldızda adalet yıldızı denilir. Yıldız evrenin altı yönünü gösterir; kuzey, güney, doğu, batı, aşağı ve yukarı. Yukarı bakan üçgen tanrıya ulaşmayı, aşağı bakan üçgen ise yeniden doğuş yasası gereği geriye dönüşü anlatır. Bu uçlardan her biri bir fazileti temsil eder. Yahudi inancına göre Süleyman peygamber bütün yaratıkları bu mühür yüzükle buyruğu altına almıştır (Kayser, 2010:25).

Mühr-i Süleyman, heksagram ya da Davud Yıldızı [...] yalnız XIX. yüzyıldan bu yana Siyonizm’in amblemi hâline dönüşmüştür (Gardin ve Olorenshaw, 2014:441).

*Heptagram, yedi köşeli yıldız büyümlü bir semboldür, yaratılışı ve aydınlanmanın aşamalarını simgeler:*

“*Heptagram, yedi köşeli yıldız:* Yedi sayısının sembolik anlamını paylaşır. Paganlar için büyümlü bir semboldür. Hristiyanlarda yaratılışın yedi gününü, Budizm’de de aydınlanmanın yedi aşamasını simgeler” (Wilkinson, 2014:288). (Ek 27)

*Lakşmi yıldızı sekiz tanrıçayı simgeler*

“*Lakşmi yıldızı, sekiz köşeli yıldız:* Hinduizm’de sekiz köşeli yıldız Aştalaşmi’yi, bolluk (sağlık, bilgi, güç ve refah açısından) tanrıçası Lakşmi’nin sekiz halini temsil eden, sekiz tanrıçayı simgeler” (Wilkinson, 2014:288). (Ek 30)

*Gösteri dünyasının (sanat, spor alanının) starlarının ifadesinde kullanılır:* Günümüzde özellikle Batı medeniyet dairesinin yüklediği anlamlar itibariyle “‘Star’ olarak adlandırılan gösteri dünyasının ünlüleri daha temiz, hafif ve üst seviyedeki bir mevcudiyeti hayal ettiren, öyle ya da böyle ulaşılmaz takımyıldızlar oluştururlar” (Gardin ve Olorenshaw, 2014:654). Dolayısıyla “ünlü kişilerden bahsedilirken ‘yıldızlar’ denir” (Wilkinson, 2014:22). Hatta Los Angeles’taki Hollywood Ünlüler Kaldırımı’na her biri eğlence sektöründe iz bırakmış bir ünlünün adını taşıyan iki bini aşkın yıldız yerleştirilmiştir” (Wilkinson, 2014:22).

*Seçkinlik göstergesidir, otellerdeki kalite simgesidir:* Öteden beri bir seçkinlik sembolü olmuş olan yıldız, kurumsal anlamda geometrik bir şekil olarak “otel ve restoran endüstrisinde birden üçe kadar yıldız verme (çok iyi, mükemmel ve fevkaledede) 1900’lerden itibaren Michelin Rehberleriyle başlamıştır” (Wilkinson, 2014:288).

*Bayraklarda kullanılan bir unsurdur:* Türk bayrağında olduğu gibi birçok ülkenin bayraklarında da yıldız simgesi kullanılmıştır. Mesela “Amerikan bayrağının üzerinde elli adet yıldız bulunmaktadır” (Gardin ve Olorenshaw, 2014:654). Kızıl yıldızın ise komünizmi simgelediği bilinmektedir.

*Başarının sembolüdür:* Çeşitleriyle anlatmaya çalıştığımız genel bir anlamlandırma ile yıldızlar “grafik temsillerinin de mükemmelliği ile [...] başarının sembolüdürler” (Gardin ve Olorenshaw, 2014:653).

*Vurgulama, işaret etme işlevi vardır:* Yıldız işaretinin “vurgulama, işaret etme” gibi işlevi de vardır. Bireysel anlamda ele alacak olursak özellikle yazılı metinlerde, okumalar esnasında, önemli görülen kısımlar “yıldız” işaretiyle belirtilir ve böylece o bölüme bir yerde vurgu yapılmış olur.

### 3.2.1.3.(10).(b). Türk Halk Kültüründe Yıldız

Türk kültüründe yıldızın sembolik anlam yönüyle ilgili olarak ise şunlar söylenebilir:

*Mimaride yaygın bir biçimde kullanılan motiflerden biridir:* “Ay ve Güneş gibi yıldızlar halk inançlarında geniş yer tutar. Sekiz köşeli yıldız motifleri mimaride, halıda, kilimde, ahşapta, madende çok çeşitli şekillerde kullanılmıştır” diyen Büyükçanga (2008:1230), sekiz köşeli yıldızın Türk mimarisinde yaygın bir biçimde kullanımına dikkat çekmiştir:

Mimaride Buhara, Özkent, Semerkant gibi şehirlerin anıtlarında kullanılan belirli teknik ve motifler özellikle Karahanlılar aracılığıyla İran’a sonra da Anadolu’ya geçmiştir. Günümüzde de kullanılmaktadır. Türkmenistan, Kazakistan ve Azerbaycan’da mimari eserlerde sekiz köşeli yıldız ve dört kollu (haç benzeri) şekillerden oluşan kompozisyonlar işlenmiştir.

Buhara-Semerkant yolu üzerinde “Ribat-i Melik” Kervansarayı’nın ana kapısının çevresinde, Özkent’te Celaleddin Hüseyin’in Türbesi’nde, Demavent Kümbeti’nde, Aişe Bibi’nin Türbesi’nde, Semerkant’da Ahmet Yesevi Türbesi’nde, Azerbaycan’da bir tekke, Beyşehir Kubad Abad Sarayı çinilerinde, Konya Alaaddin (Kılıç Aslan) Köşkü çinilerinde, Sivas’ta Gök Medrese taç kapısının sağında ve solunda, Konya Şeker Furuş Mescidi’nin kapısının üst aynalığında sekiz köşeli yıldız ile dört kollu (haç’a benzer) motifler kullanılmıştır (Büyükçanga, 2008:1230). (Ek 31)

Yıldızın Türk halk kültüründeki ürünlerde böylesine geniş bir biçimde kullanılmasında sembolize ettiği anlamlar etkili olmuştur ki bunlardan biri olarak Demiriz’in de belirttiği üzere sekiz köşeli yıldız güç ve iktidarı ifade eder (Demiriz, 2000:58).

*Askeriyede rütbe belirleme simgesidir:* Yıldız, özellikle de askeri alanda görev yapanlar için rütbe belirleme simgesi olarak omuzlarda, şapkalarda yaygın bir biçimde kullanılmaktadır.

*Başarıyı onurlandırmada kullanılan bir semboldür:* Aynı zamanda büyük spor kulüplerinin şampiyonluk gruplandırmalarını ifade etmede, şampiyonluk adedini görünür kılmada yine “yıldız” önemli bir işlev üstlenmektedir.

Diğer taraftan eğitim kademeleri açısından okul öncesi dönemde veya okuma yazma aşamasındaki öğrencilerin yaptıkları etkinliklere konan yıldız işaretlerinin çokluğu başarıyı ödüllendirmede, motivasyon aracı olarak kullanılmaktadır.

*Kutsal bir simgedir:* İnsanoğlu için iletişim kurmanın öneminden daha önce söz etmiştik. Her iletişim, aynı zamanda bir etkileşim ve sınırları belli ölçekte gerçekleşen bir değişim demektir. Bu sözünü ettiğimiz iletişim, etkileşim ve değişim bütün topluluklar için geçerli olduğu gibi Türkler için de geçerlidir. “Tarih boyunca Türkler, Yahudilik, Hristiyanlık, Budizm, Zerdüştlük ve Maniheizm gibi birçok dinle karşılaşmışlardır. Türk boylarından bazıları yukarıda adı geçen bu dinlerden birini kabul ettiği de olmuştur” (Kıyak, 2010:190).

Hem gök unsuru olarak hem de geometrik bir şekil, işaret olarak yıldız, gerek kendi algılayış ve anlayışları içinde gerekse diğer kültürlerden, dinlerden etkilenecek oluşturulmuş sembolik anlamlar yönüyle Türk kültür hayatında önemli bir yere sahiptir.

Türklerin dini tarihi içerisinde gök kültüyle beraber göğün çadırı altında yer aldığı şeklinde telakki edilen yıldızlar da kutsal kabul edilmiştir. Türkler yıldızları hiçbir zaman Tanrı olarak kabul etmemekte sadece onlara kutsallıklar izafe etmektedir (Kıyak, 2010:189).

“İşte bu nedenle Türkler yıldızların gerek yapılarını gerekse gökyüzünde gösterdikleri hareketlerini kendi hayatıyla ilişkilendirip anlamlandırarak kutsallık yüklemiş ve bu gök cisimlerine karşı bir takım inanışlar sergilemiştir” (Kıyak, 2010:190).

O yıldızlara örnek olması bakımından “Güneş sisteminde bulunan bir gezegen olan ve Türk kültüründe gezegen olmasına rağmen Zühre, Çoban ve Seher yıldızı adları ile anılan Venüs gezegeni tarihte hem Batı kültürünü, hem de Doğu kültürünü” etkilemiştir (Gültekin, Yıldız ve Bahadır, 2016:1836).

Orta Asya’da Türk grubu olan Abakan Türklerinin İlahilerinde yıldızlardan Zühre yıldızı (Çoban yıldızı, Çolpan, Solbon, Seher yıldızı, Venüs) kutsanmaktadır (İnan 1986:29).

*Koruyucu bir ruhtur; kimisi uğurlu kimisi de uğursuzdur:* Türklerin inanç yapısında yıldızlar günün çekildiği anda Tanrı’nın insanoğluna gönderdiği ışığı indirdiğinden dolayı koruyucu bir iye olarak görülmüştür (Kalafat, 1995:34).

Mesela Hunlar bir işe başlamadan önce yıldızların ve ayın durumlarına bakarak karar verirlerdi. Yakut ve Kırgızların Venüs ve Satürn’ü kutsal kabul edip ululadıkları, Mars’ı ise uğursuz saydıkları bildirilmektedir (Kalafat, 2008:160).

*Gök unsuru olarak yönleri bulmada yol göstericidir, doğa olaylarını yorumlamada yardımcı olurlar:* “Yıldızlar yönleri ve yolu bulmada insanoğluna yol göstermesiyle de önem arz etmektedir. Özellikle savaşçı kavimler için yıldızlar bu özelliklerinden dolayı oldukça önemlidir. Türkler yıldızların hareketlerine bakarak iklim olayları, mevsimlerin nasıl olacağı ve değişimi hakkında tahminde de bulunmaktaydılar” (Kıyak, 2010:192).

“Türkler başlangıçta bütün gezegenler için ‘Ülker’ veya ‘ürgel’ deyimini kullanıyorlardı. Bu deyim sonradan, diğerlerinden ayrıla ayrıla, en sonunda ‘Ülker’ yıldızı için bir ad olmuştur. Yakut Türklerinin lehçesinde ‘Ürgel’ sözü, bugün bile ‘Gök deliği’ anlamına kullanılmaktadır” (Ögel, 1971:183). Bu durum çoğu zaman eski Türk hayatında insanların hareket tarzlarının belirleyicisi olmuştur.

*Gelecekte haber verdiklerine inanılan göksel unsurlardır:* Bu bağlamda Karayların yıldızlara bakarak gelecekte haber verdiklerinden söz edilmektedir (Kalafat, 2008:160).

*Hükümdarlık simgesidir:* Orta Asya Türk sanatında çok kere karşımıza çıkan tasvirlerin en başta gelenlerinden birisi olan yıldız figürü Göktürk ve Uygurlar zamanında Çin’de olduğu gibi kutlu bir takımyıldızına (Kök Luu) adını veren bir hükümdarlık simgesi olarak başkentte (Ordu Balık) kullanıldığı görülmektedir (Esin, 2004:191).

*Hilalle beraber hayır ve saadet işaretidir:* “Genelde Ay’ın hilâl şeklini alması ve bu şeklin gece ortaya çıkması ve adına Zühre Yıldız’ı denen yıldızla bir araya gelmesi hayır ve saadet alameti olarak nitelendirilmiştir” (Soysal, 2010:222-223).

*Ana Tanrıçanın gören gözünü temsil etmektedir:* “Altın Ordu Devleti parasındaki pentagram ve üçgen içindeki göz simgesi, Ana Tanrıçanın gören gözü ile bağlantılı bir ikonografidir” (Bilgili, 2014: 121).

*İnsanları sahip oldukları makama göre sembolize etmede kullanılırlar:* Eski Türklerde yıldızlar gökyüzünün sesleridir. Her insanın bir yıldızı vardır. Yıldızların insanların sosyal mevkilerine göre olup, kralların yıldızları büyük, fakirlerin ki ise küçüktür. İnsan öldüğü zaman yıldızının yere düştüğüne inanılırdı (Güngör ve Argunşah, 1991:45). Yine Gagauzlar büyük ayı burcuna ve kuyruklu yıldızla dikkat ederler. Ayrıca kuyruklu yıldızın felaket müjdecisi olduğuna inanırlardı (Güngör ve Argunşah, 1991:45).

*Hilal ve beş köşeli yıldız İslam ülkelerinin bayraklarında kullanılan bir semboldür:* Yıldız figürünün Türklerin gök ibadeti kozmolojisi içinde yer alan arsal ikonografilerde, çeşitli tamga-damgalarda, Kök-Türk yazısında fonogram olarak vb. yerlerde kullanıldığı açıkça görülmektedir (Esin, 2004:59-62).

Yıldız, “İslam’ın sembolü olan hilal halindeki ayla birleşerek (yeniden diriliş ve koruma figürü) günümüzde pek çok Müslüman devletin bayrağını süslemektedir” (Gardin ve Olorenshaw, 2014:655).

*Türkiye Cumhuriyeti bayrağının önemli unsurlarından biridir:* Günümüz Türk halk kültürü açısından “yıldız”a bakıldığında da ilk olarak akla “bayrağımız” gelir. Bilindiği üzere Türkiye Cumhuriyeti Devleti’nin resmi bayrağı, kırmızı zemin üzerinde beyaz renkteki ay ve yıldızdır ki çoğu zaman “ay-yıldız” veya “albayrak” şeklinde ifade edilmektedir.

Tarihsel kaynaklar incelendiğinde görülecektir ki; Osmanlı Devleti’nin millî bayrağı/sancağı şu anda Türkiye Cumhuriyeti’nin temsil edildiği kırmızı zemin üzerine yerleştirilen Ay yıldızlı bayrağımızdır. Türk devletini ve milletini sembolize eden hilâl şeklindeki ay ve beş şualı yıldızın çok eskiden beri var olduğu özellikle Asya-Doğu medeniyetlerinde kullanılmıştır (Soysal, 2010:222).

Ay ve Yıldız’ın çokça bayrak ve sancaklarda kullanılmasının bir başka mühim sebebinin de Türklerin en eski dinleri olarak kabul edilen Gök-Tanrı inancından almış olduğudur. Çünkü Türkler, yerin ve göğün tek yaratıcısı olan Gök Tanrı’yı yücelerde ve yükseklerde düşünmüşler; göklerde, Gök Tanrı’ya ait (ay-yıldız) her şeyi tıpkı devletlerinin ve milletlerinin ölümsüzlüğü noktasında düşünerek içselleştirmişlerdir (Soysal, 2010:223).

Osmanlı tarihinde padişahlar kendilerine mahsus adına “saltanat sancakları” denilen “Ak Sancak, Evliye-i Sultani, Alemhâ-yı Osmanî, Âlem-i Padişah, Livâ-yı Saadet” isimleri ile anılan üzerine ilgili padişahın isimleri yazılı olan beyaz renkte etrafı sırmalı, gönder başları ay yıldızlı, altın âemli idi (Mahmut Şevket, 1983:38-39).

“Bayrak ve sancaklara çok özel bir önem veren yenilikçi ve sanatkâr bir devlet adamı olan III. Selim kırmızı renkte sancakların sekiz köşeli Zühre yıldızını üzerine yarım Ay’ın yani hilâlin yanına ilave edilerek bundan sonra devamlı böyle kullanılmasını emretmiştir” (Soysal, 2010:224).

Türk bayrağının ilk kez 18. yüzyılın II. yarısından itibaren kullanıldığı, ay-yıldızlı al bayrağın orijinal halini kesin bir biçimde Sultan II. Mahmut (1807–1839) zamanında aldığı, Türkiye Cumhuriyeti Devleti’nin de alıp kullandığı görülmektedir (Soysal, 2010:229).

Türkiye Cumhuriyeti’nin resmi bayrağının dışında bir de Türkiye Cumhuriyeti Cumhurbaşkanlığı Forsu vardır ki bu görselde ortada bulunan büyük bir yıldız yuvarlak bir daire şeklinde çevreleyen 16 adet yıldız bulunmaktadır. Bu yıldızlar tarihteki Türk devletlerini temsil ettiği düşünülmektedir (Koca, 2012:202). Ayrıca Türk devletleri



olarak tarihte “Ak Hun İmparatorluğu, Hazar İmparatorluğu”nda ve halen yaşamakta olan Türk devletleri içinde “Azerbaycan, Türkmenistan, Özbekistan, Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti” (Koca, 2012:207-224) gibi ülkelerin bayraklarında “yıldız” kullanılmaktadır.

Ancak ayla beraber yıldız işaretinin kullanımı sadece bayraklarla sınırlı değildir. Türk-İslam devletleri dönemlerinde özellikle ay-yıldız motifinin belirgin bir şekilde yaygınlaştığını görmek mümkündür (Demiriz, 2000:212).

*Mükemmelliği, evliliği-beraberliği, gökkuşağını-doğallığı, güç ve iktidarı temsil eder:* Yıldız Türk-İslam sanat anlayışında en çok kullanılan ikonografik motiflerden biri olmuş; toplum ve devlet nezdinde yüceleştirilerek bayrak ve sancaklarda alamet olarak kullanılmaya başlanmıştır. Yıldız motifi etrafında bulunan kol-uç-şua sayılarına göre farklı anlamlar taşır. Beş kollu yıldızlar mükemmelliği, altı kollu yıldızlar evliliği-beraberliği, yedi kollu yıldızlar gökkuşağını-doğal tabiatı, sekiz kollu yıldızlar ise güç ve iktidarı ifade eder (Demiriz, 2000:58).

*Mutluluk ve bereketi simgeler:* Türk el sanatlarında da kullanılmış olan “yıldız” motifi genel anlamda; mutluluk ve bereketi simgeler (Erbek, 1995; 7).

*Üretkenliği simgeler:* Altılı olanları “Süleyman Mührü” olarak da bilinir. Ana tanrıçanın üretkenliğini simgelemek için de kullanılmaktadır (Erbek, 1995; 7).

Söz konusu bu yıldız, diğer bir adıyla Davut Yıldızı İkonografisine, Barbaros’un sancağında da rastlanıldığı söylenmektedir (Bilgili, 2014: 66).

*Sekiz cenneti temsil eder:* “Geleneksel İslam inancına göre, yedi cehenneme karşılık sekiz cennet vardır. Bir kısmı minyatürlü heşt behist (sekiz cennet) isimli kitaplar da bundan ortaya çıkmıştır” (Büyükçanga, 2008:1230).

Diğer taraftan “İslam’da hilal [...] beş köşeli yıldızla birleşince de cennet sembolü” (Wilkinson, 2014:23) olduğu tespitleri de yapılmıştır ki [...] yıldız motifinin söz konusu sekiz cennete bir göndermede bulunduğu söylenebilir.

*Şiddet ve korku belirten yıldız işareti RTÜK’ün akıllı işaretlerinden biridir:* Radyo Televizyon Üst Kurulunun belirlemiş olduğu “akıllı işaretler” grubunda biçimsiz bir yıldız gibi görünen işaret, söz konusu televizyon programının “şiddet ve korku” içerdiğini simgeler. (Ek 172)

*Atasözü ve deyimlerde de kullanılmıştır:* Türk halk kültürü içinde “yıldız” kavramının atasözü ve deyimlerde “sözcük” olarak kullanıldığı da bilinmektedir:

Ay görmüşün yıldız minneti (itibar) yoktur (Aksoy, 1988:167); yıldız kement atmak, yıldız dişi, yıldız parlamak, yıldız sönmek, yıldızları barışık olmak (Aksoy, 1988:1119). Bunlara “yıldızları saymak” deyimini de ekleyebiliriz.

### 3.2.1.4. Resim Kaynaklı Sembolik İşaretler

Türk halk kültürünün “resim” niteliğindeki sembollerini daha önceki “konuyla ilgili terim ve kavramlar” bölümünde yer verdiğimiz gibi “desen-motif, figür, ikon, totem, ongun, damga, mühür, tuğra, arma, amblem-logo, piktogram, ideogram, ekslibris, dövme, emoji” başlıklarıyla açıklamaya çalışacağız.

Bunlardan “fonogram, hobo işaretleri, barkod ve karekod” başlıklarının her ne kadar sembol/simge ile bağı olsa da Türk halk kültürü içinde kayda değer bir yeri olmadığından ayrıca üzerinde durulmamıştır.

Hatırlatılması gereken diğer bir konu da söz konusu başlıklar altında verilen bilgilerin aktarımında bazen ortak payda diyebileceğimiz kesişimlerin söz konusu olmasıdır. Bu durum özellikle “motif-figür” bağlamında ortaya çıkmıştır.

Mesela tanımlama kapsamında “figür” özelliğine sahip bir unsura “motif” adlandırması içinde yer verildiği görülmektedir.

Söz konusu bu yerleştirmelerde bilginin alındığı “kaynak”lar esas alınmış ve ona göre de bizim açıklamalarımızda yer bulmuştur. Bunlar arasında (figür-motif bağlamında) “yılan, ejder, akrep, kurt, kuş, kaz, balık, kedi, insan ve kurbağa” yer almaktadır.

Şimdi sırasıyla Türk halk kültüründeki resim özellikli sembolik işaretlere bakalım.

### 3.2.1.4.(1). Türk Halk Kültüründe Desen ve Motif

Daha önce de ifade edildiği gibi desen “tahta, çini, kumaş, kâğıt vb. yüzeylerin üzerinde varlıkları, nesnelere belirli çizgilerle gösterme, tasvir etme” (Türkçe Sözlük, 2011:641) şeklinde tanımlanır ve desen bu yönüyle bir “tasarlama” işidir. Yani denebilir ki “motif”in ortaya çıkabilmesi desenin çizilmesine bağlıdır. Dolayısıyla denebilir ki “çizim-desen-motif” arasında aşamalı bir bağ vardır.

Osmanlılarda “nakış” adı verilen (Doğanay, 2012:79) motif, süslemenin ana unsurlarından biridir. “Motifler kültür ve sanat alanında çoğu kez toplulukların gelenek görenek, zevk, anlayış ve inançlarının bir ifadesidir” (Akar ve Keskiner, 1989:2).

Bu özellikleriyle de motifler geçmişten günümüze kadar uzanan tarihsel süreçte simge veya sembol olma yönüyle önemli bir kültürel değere sahiptirler. Sembolik motifler plastik yönleriyle olduğu kadar, yapıldıkları toplumun yaşam biçimini ortaya koymaları yönüyle de büyük önem taşırlar (Alp, 1998:2).

Motiflerin kullanıldığı sanat alanları farklı olsa da, taş, ahşap oymacılığı, seramik, dokuma gibi taşıdıkları anlamlar çoğu zaman aynıdır (Canay, 2011:103). Bu “aynı” olma hali, “Anadolu motifleri” diye adlandırılmıştır.

Bu motifleri şöyle sıralayabiliriz:

1. Elbelinde Motifleri, 2. Koçboynuzu Motifleri, 3. Bereket Motifleri, 4. Saçbağı Motifi, 5. Küpe Motifi, 6. Bukağı Motifi, 7. Sandık Motifi, 8. Aşk-Birleşim, Yıng-Yang Motifleri, 9. Yıldız Motifleri, 10. Suyolu Motifi, 11. Pıtrak Motifi, 12. El-Parmak-Tarak Motifleri, 13. Muska-Nazarlık Motifleri, 14. Göz Motifleri, 15. Haç Motifleri, 16. Çengel Motifleri, 17. Yılan Motifleri, 18. Ejder Motifleri, 19. Akrep Motifleri, 20. Kurt Motifleri, 21. Hayat Ağacı Motifi, 22. İm Motifi, 23. Kuş Motifleri (Anonim, 2011a:3-46).

Bunların dışında iğne oyalari, kanaviçeler, danteller ve örgü işleri yönüyle oluşmuş motifler de vardır. Bu motifler Nas’ın daha çok Konya yöresi bağlamındaki değerlendirmeleriyle aşağıdaki gibi adlandırıldığı görülmektedir (Nas, 2012:1622-1629):

Filize-sümbüllü, kıllı kurt, mezar taşı, hanım çantası, yılanlı bağ, mektepli, nar tanesi, paralı, altın diş, karpuz çekirdeği, gül küpe, yürek, sıçan diş, üzümlü, asker şapkası, pudralı kız, gelin kakülü, bağ asması, mektup götüren kuş motifi, yılanlı bahçe, güldeste, bir avuç altın-bir top inci motifi, gerdanlık, asma köprü, kuşlu bahçe, pıtrak/pıtrak, üzerlik, koç boynuzu, kedi izi, altın küpe, kaz (tavuk) ayağı.

Doğadaki birtakım unsurların stilize edilmesiyle ortaya çıkan bu motifler büyük çoğunlukla Anadolu’da benzer anlamlarla değerlendirilmiştir. Ama bazen algılama farklılığı bazen de tecrübeye dönüşmüş kimi kültürel birikimler aynı motifin kimi zaman farklı adlarla ifadelendirilmesine sebep olduğu da görülmektedir.

Bu motifleri ele alırken önce “dokuma”larda kullanılan motifleri ve hemen ardından da “oya ve dantel işlemleri”ndeki motifleri tanıtmaya çalıştık.

Şimdi sırasıyla bunları görelim:

### 3.2.1.4.(1).(a). Adlandırılışları Bakımından Dokumalarda Kullanılan Motifler

*Elibelinde Motifi:* “ ‘Elibelinde’ olarak adlandırılan ve literatürde bu isimle girmiş olan motifler aynı zamanda soyut figürlü bezemelere en güzel örnekleri teşkil ederler. Bu motif Anadolu’nun hemen her yerinde ‘elibelinde’, ‘eliböğünde’, ‘aman kız’, ‘kız’, ‘kaküllü kız’ isimleriyle anılır (Erbek, 1986:4). (Ek 32, 33)

“Eli belinde motifi; Ana tanrıça figürünün sembolize edilmiş halidir. Doğurganlık, üretkenlik ve bereketi temsil eder. Dişilik göstergesidir (Erbek, 1986:10). “Eli belinde motifi, [...] sadece analık ve doğurganlığı değil, aynı zamanda uğur, bereket, kısmet, mutluluk ve neşeyi de sembolize eder” (Çelik, 2016:30).

*Koçboynuzu Motifi:* “Koçboynuzu olarak literatüre geçmiş olan motiflerin kökeni Anadolu’da tarih öncesi dönemlere dayanmaktadır. İlk olarak boynuzlu hayvanların mağara duvarlarına gerçekçi çizimleri yapılmış, daha sonraları bu hayvanlar soyutlanarak salt boynuzları ile varolmuşlardır” (Alp, 1998:149). (Ek 34, 35, 36, 37)

Anadolu kültüründe bereket, kahramanlık, güç, erkeklik sembolü olan “koçboynuzu motifi”, insanlık tarihinde de her zaman güç kuvvet timsali olan erkekle özdeşleştirilmiştir. Çiftleşme, doğurganlık, verimlilik, bereket, uğur, kısmet, mutluluk, neşe ve uzun ömrü simgeler (Erbek 2002: 30).

*Bereket Motifi:* “Motif genelde kadın erkek ilişkisini ve üremeyi simgelemektedir. Bereket motifi olarak buğday, arpa başağı, nar, haşhaş, karpuz, kavun, incir, üzüm, dut, çok taneli, çok çekirdekli, meyve ve tahıllar da kullanılır. Ana ve babayı simgeleyen motiflerde dokumalarda kullanılır” (Anonim, 2011a:9). (Ek 38, 39).

“Bereket Anadolu’da motiflere ismini verecek denli köklü bir anlam ve kavramın karşılığı olmuştur. Bu kavram av ve hayvancılık ile uğraşan göçebe topluluklarda hayvan çerçevesinde geliştiği gibi, tarımsal düzene geçişle birlikte kadın, bitki ve ağaç çerçevesinde gelişme göstermiştir” (Alp, 1998:164).

“Bereket motifi, sonsuz mutluluğu, bolluğu” [...] simgeler (Çelik, 2016:30). “Evrenin yapısını, hareketini, yaşam ve ölüm döngüsünü, bereketi, bolluğu ve sonsuz mutluluğu simgeler (Çelik, 2016:32).

Her ne kadar bu türden açıklamalar yapılırsa da aslında bereket motiflerini, ana hatları itibariyle belirgin bir tanımlamada resmetmek çok zordur. Çünkü stilize edilmiş birçok motifte zaten “bereket” anlayışı yansıtılmaya çalışılmıştır. Yani elibelinde, koçboynuzu, pıtıracık, hayat ağacı motiflerinde, çeşitli meyve motiflerinde ve benzeri motiflerin sembolik anlamlarında da “bereket” kastı vardır.

*Saç Bağı Motifi:* “Anadolu’da kadınlar saçlarını biçimlendirerek birçok olayı arzuları ve durumları simgesel yönden açıklayabilirler. Yeni evli genç kızlar saçlarını örerler. Bu örgüye belik denilir. Beliklerin uçlarına renkli iplikler takılır” (Anonim, 2011a:11). “Örgü”lerde görülen saç bağı motifi dokumalarda da kullanılmaktadır. (Ek 40, 41, 42)

“Anadolu kültüründe kadın duygularını toplum içinde sözle ifade edemez. Bu yüzden Anadolu kadınlarının duygularını ifade ederken kullandıkları motifsel bir dilleri vardır. Saç bağı motifi de evlilik isteğinin anlatılmasına yardımcı olan bir motiftir” (Er ve Sarıkaya Hünerel, 2012:173).

*Küpe Motifi:* Bir takı eşyası olan küpe ile ilişkilendirilerek oluşturulmuş olan ve el sanatları ürünlerinde kullanılan “küpe motifi genç kızın evlilik isteğini simgelemektedir” (Er ve Sarıkaya Hünerel, 2012:173). Bu isteğe bağlı olarak “Anadolu’da genç kızlar evlenme isteğini anlatmak için dokuma vb. el sanatı ürünlerde küpe motifini kullanmışlardır” (Sözeri, 2014: 162). Bir başka görüşe göre “Küpe motifi, cinselliği sembolize eder” (Çelik, 2016:30) (Ek 43, 44, 45)

*Bukağı Motifi:* “Bukağı olarak adlandırılan motifler doğrudan soyut kavramlardan ve benzetmeden yola çıkılarak yapılmış üçgen ve baklava formlarıyla dikkat çekerler” (Alp, 1998:165). (Ek 46, 47, 48)

“Bukağı kelimesi Türkçede, atların ön iki ayağına takılan ve onların otlaktan uzaklaşmasını engelleyen iki halkadan oluşan ve onları birleştiren 60 cm’lik bir zincirin adıdır” (Erberk, 2002: 76). “Kelime anlamına da bakınca bukağı motifinin çıkışı da bize bağlılığı simgelediğini göstermektedir. Sonsuza kadar birlikteliği simgeleyen bu motifin, farklı yorumları bulunmaktadır. [...] Aynı zamanda bukağı motifi farklı kaynaklarda değişik isimlerle de tanımlanıp, pranga motifi gibi isimlerle de karşımıza çıkmaktadır” (Sevim ve Canay, 2013:64).

“Anadolu dokumalarında aile kurumunun sürekliliğini, âşıkların birbirine olan bağlılığını ve her zaman bir arada olmaları gerektiğini sembolize eder” (Sevim ve Canay, 2013:64). “Bukağı motifi, ailenin devamını, aşk ve birleşimi sembolize eder” (Çelik, 2016:30).

Bir yaşam sembolü olarak Emirdağ kilimlerinde kullanılan “dikme” (Kavas, 2014:39) ve “gıvrımlı dikme” (Kavas, 2014:47) olarak adlandırılan motifler de bukağı motifine benzemektedir.

*Sandıklı Motifi:* “Anadolu’da özellikle çehiz bağlamında ele alınan sandık motifi, Anadolu’nun kültür, gelenek ve göreneklerini yansıtan en güzel örneklerden biridir” (Alp, 1998:168). (Ek 49, 50, 51)

“Sandıklı motifi, genç bir kızın çeyiz sandığını ifade etmektedir. Bu motifi dokuyan kişi evlenmek istediğini ve çocuk sahibi olmak istediğini dile getirmeye çalışmaktadır” (Er ve Sarıkaya Hünerel, 2012:173).

*Aşk Birleşim, Ying-Yang Motifi:* “Bu motif uzak doğu felsefesinin, bir anlamda da Çin’de ortaya çıkan Taoizm ve Konfüçyanizm dinlerinin sembolü olmuştur” (Alp, 1998:168). (Ek 52, 53)

Bilgili (2014:30) ying-yang işaretinin Türklerde “yaruk ve kararık sembolü” olduğundan bahsederek Türk kağanlık simgesi olan bir dağ tekesi ikonografisinde yaruk-kararık işaretinin bulunduğuna yer vermiştir.

“Bu yönüyle motif acı-sevinç, gece-gündüz, kadın-erkek gibi zıtlıkların yaşamda birliğine ve her şeyin karşılığının bulunduğuna, doğada tek ve karşılığı olmayan hiçbir şeyin bulunmadığına dikkat çekmektedir” (Alp, 1998:168).

Kilim dokumalarında kullanılan aşk ve birleşim motifi “mutluluk ve yuva özlemini anlatmak için” kullanılmıştır (Ateşok, 2014:36).

*Yıldız Motifi:* Anadolu ve Orta Asya Türklerinde tarih öncesi dönemlerden bu yana gökyüzü ve yıldızlar ilgi çekmiştir. Yıldız ilk çağlarda insanoğlunun büyüsel ve mistik birtakım ritüellerine konu olmuştur (Çelik, 1994:14-17). (Ek 54, 55)

“Yıldız” motifi ise; mutluluk ve bereketi simgeler. Altılı olanları “Süleyman Mührü” olarak da bilinir. Ana tanrıçanın üretkenliğini simgelemek için de kullanılmaktadır (Erbek, 1995:7).

“Ay ve Güneş gibi yıldızlar halk inançlarında geniş yer tutar. Sekiz köşeli yıldız motifleri mimaride, halıda, kilimde, ahşapta, madende çok çeşitli şekillerde kullanılmış”

(Büyükçanga, 2008:1230) önemli bir motiftir. Bu önemin oluşmasında Türk bayrağının etkisi olduğu da düşünülebilir.

*Suyolu Motifi:* “Su, Anadolu ve Orta Asya Türk inanışlarında ve hemen hemen tüm kültürlerde ilk ve en temel niteliklerden biri olmuştur” (Alp, 1998:173). (Ek 56, 57)

“Suyu kutsal olarak kabul etmenin ve onu hayatın temeli olarak görmenin sonucu ortaya çıkan bu ilk yönelimler tarihsel süreç içerisinde çok fazla değişikliğe uğramamıştır. Anadolu’da İslamiyet ve Bektaşilik’te de su, temel unsurlardan birisi olarak kabul görmüştür” (Alp, 1998:173).

“Anadolu’da su, akıp giden her şeyi silen, örten ve yeniden yaratan yapısıyla hayat, temizlik, üreme ve bereketi aynı zamanda da sonsuzluğun ve devamlılığın bir sembolü olmuştur denebilir” (Alp, 1998:173).

“Suyolu motifi insanlık tarihinde suyun önemini ve bereketini sembolize etmektedir. Suyolu; akışı, hayatı temsil eder. Yeniden doğuşun, yaşamın sürekliliğinin, yenilenmenin, erdemin temsilidir. Anadolu kültüründe yaşamın kendisi demektir” (Er ve Sarıkaya Hünerel, 2012:173). Kısaca söylemek gerekirse “suyolu motifi, yaşamı simgeler” (Çelik, 2016:30).

Mut kilimlerinde görülen, yaşam sembolleri içinde anlamlandırılan ve “boynu eğri” olarak adlandırılan motif, suyolu motifiyle benzerlik göstermektedir (Kavas, 2014:33). (Ek 58)

Emirdağ kilimlerinde yaşam sembolü olarak kullanılan “dikmeli su” (Kavas, 2014:40) adlandırılmasıyla bilinen bir motif ve “gıyı” (Kavas, 2014:48) adlı bir motif de yine bu su yolu motifine benzemektedir. (Ek 58)

Mut, Sivrihisar ve Emirdağ kilimlerinde görülen “sığır sidiği/gayma” (Kavas, 2014:64) motifi kilimlerde daha çok kenar bordürlerinde kullanılmaktadır ve yaşam sembolü olarak suyolu motifiyle benzerlik göstermektedir.

*Pıtrak-Pıtrak Motifi:* “Pıtrak” motifi; şeytansı gözlerden uzak tutmaya iktidarlı olma aynı zamanda bolluğu ve bereketi sağlama sembolü olarak bilinmektedir (Erbek, 1995:5). “Pıtrak motifi, nazardan korunmayı sembolize eder” (Çelik, 2016:30). (Ek 59, 60, 61, 62, 63)

“Konya kilimlerinde, özellikle cicimlerde çizgisel yapılarıyla dikkat çeken pıtrak motifleri üçgen ve baklava formlarında ele alınmış, kötü göze karşı dikenleri ve bölmeleriyle nazarı önleme amacına yönelmiştir” (Alp, 1998:161).

*El-Parmak-Tarak Motifi:* “El ve parmak motifleri tarih öncesi dönemlerden günümüze dek insanın en önemli varlık göstergesi ve bir anlamda da imzası olmuş, resim ve yazıdan önce bir damga niteliğinde kullanılmıştır” (Alp, 1998:161). (Ek 64, 65)

“Hristiyanlık’ta Meryem Ana’nın eli, Müslümanlık’ta Hatça Ana’nın eli İslamiyet’le birlikte uğur, iyileştirici özellik ve kutsallık anlamlarına bürünmüştür” (Alp, 1998:162).

Her ne kadar Alp, “Hatça Ana’nın” elinden söz etse de özellikle Anadolu’da “Fatma Ana’nın eli” yaygın bir anlayışla önemli bir sembol değer olarak kabul edilmektedir. “Geleneksel olarak kadınlar tarafından kötülüğe karşı bir tılsım olarak takılan Hz. Fatma eli başka anlamlar da taşır. Her parmak İslam’ın beş şartından birini temsil eder. Kelime-i şahadet, namaz, zekât, oruç ve haç” (Wilkinson, 2014:180).

“El, parmak, tarak” motifi; nazar, sihir ve büyü gibi kötü güçlerden korunmak amacıyla kullanılmaktadır. Tarak anlamında kullanıldığında ise; evlilik ve doğumu simgelemektedir” (Erbek, 1995; 9). Farklı bir değerlendirmede “el, parmak, tarak motifi, kuvvet, kudret ve hükmetme gücünü simgeler” (Çelik, 2016:30).

“Tarak motifi ise çoğu kez el motifi ile iç içe girmiş, biçim benzerliği nedeniyle birbiriyle karıştırılmıştır” (Alp, 1998:162).

Bir yaşam sembolü olarak Mut kilimlerinde kullanılan ve “çakmak motifi” olarak adlandırılan bir motif de el/parmak/tarak motifine benzemektedir (Kavas, 2014:33).

Diğer taraftan Emirdağ kilimlerinde “gelin parmağı” motifi kullanılmaktadır. ‘Gelin Parmağı’ motifi genellikle yaygı kilimi, yük kilimi, seccade ve namazlağı türü dokumaların bordürlerinde görülmektedir (Ürer, 1997:94) ve yaşam sembolü olarak anlamlandırılmaktadır.

Fakat Buğdaycı (2013:56) gelin parmağı motifinin iğne oylarında kullanıldığına yönelik olarak “kaynananın geline gönderdiği gelinparmağı oyası [...] ‘aramızdaki ilişki düzeyli olsun, birlikte güzel günlerimiz geçsin’ anlamını taşımış” demektedir.

Emirdağ kilimlerinde kullanılan “dikme” (Kavas, 2014:39), “enik gula” (Kavas, 2014:43), “keklik ayağı” (Kavas, 2014:53) motifleri de konuyla ilişkili olup ‘enik gula’ motifi ‘dikme’ motifi gibi bordür aralarında ve bordür ile zemin arasında geçiş sağlamak amacıyla kullanılan bir motiftir.

Sivrihisar kilimlerinde kullanılan “kepçe” (Kavas, 2014:53), merdivenli/merdiven” (Kavas, 2014:61) motifleriyle birlikte yaşam sembolü olarak anlam yüklenen “gelin parmağı”, “dikme”, “enik gula” ve “keklik ayağı” motiflerinin “el/parmak/tarak” motifiyle benzerlik gösterdiği görülmektedir.

Mut kilimlerinde kullanılan “yar yara küstü/küstü” (Kavas, 2014:67) adlı yaşam sembolleri de “el/parmak/tarak” motifine benzemektedir.

*Muska-Nazarlık Motifi:* Anadolu ve Orta Asya Türklerinde muska ve nazarlığın tarihi oldukça eskidir. Muska ve nazarlık tarih öncesi dönemlerde büyü, korku ve korunmanın, doğaya karşı savunmasız olmanın etkisi ile ortaya çıkmıştır. Muska ve nazarlık geleneğinin, ilkel dinler ve büyü olgusu ile de beslendiği söylenebilir. (Ek 66, 67, 68, 69)

Günümüz Anadolu’sunda [...] muska ve büyüler genel olarak üçgen formda oluşturulmuştur. Bu form aynı zamanda [...] nazar ve muska ile ilgili motiflerin temel formudur. [...] Özellikle muskalarda aşk, kıskançlık, evlilik, cinsellik, güzellik, doğum, kısırlık, sağlık bağlamında bu birliğin anlamı ortaya çıkmaktadır.

Nazarlık ve muska motifleri dokumlarda korunma, dilek, istek, arzu ve beklentilerin yerine gelmesi; canı, malı – mülkü koruma, kötü gözü önleme anlamlarında kullanılmaktadır. Anadolu insanı psikolojik olarak bu motiflerin gücüne ve koruyacağına en az muskanın kendi kadar inanmış görünmektedir (Alp, 1998:166-167).

Kısaca muska ve nazarlık motifi, nazarı uzaklaştırıcı muskayı sembolize eder (Çelik, 2016:30).

Emirdağ yöresinde kullanılan “bıçak motifi” de muska motifine benzediği görülmektedir (Kavas, 2014:32).

*Göz Motifi:* “Göz ilk çağlardan bu yana insanın davranış, mimik ve duygularını ele veren, yansıtan, dünyaya açılan bir pencere olmuş ve bu yönleriyle tüm kültürlerde önemli bir öge olarak kabul edilmiştir. Özellikle Anadolu gelenek, görenek ve inanışlarında göz motifi nazara karşı koruyucu” olduğu düşünülmektedir (Alp, 1998:171). (Ek 70, 71, 72, 73, 74, 75)

“Göz, görsel algıyı ve entelektüel algıyı sembolize eder” (Çelik, 2016:30).

Emirdağ ve çevresinde kullanılan “çengelli baklava motifi” de “göz motifi”yle benzerlik göstermekte ve yaşam sembolü olarak değerlendirilmektedir (Kavas, 2014:36).

Emirdağ kilimlerinde görülen “koyungözü” (Kavas, 2014:56) olarak adlandırılan bir yaşam sembolü daha vardır ki bu motif göz motiflerine şekil yönünden çok benzemektedir.

Mut kilimlerinde görülen “mayagözü” (Kavas, 2014:60) olarak adlandırılan yaşam sembolü de göz motiflerine benzemektedir. (Ek 76)

*Haç Motifi:* “Günümüz dünyasında en çok Hristiyanlık sembolü olarak tanınsa da haç Hristiyanlıktan çok öncelerde var olmuştur. [...] Genel olarak haçlar büyük ölçüde kare, küp ve dört sayısının sembolik anlamını paylaşır” (Wilkinson, 2014:289). “Haç sembolünün, “malta haçı, güneş haçı, ankh, Tau haçı, Latin haçı, swastika (gamalı haç) gibi çeşitleri de vardır” (Wilkinson, 2014:289). (Ek 77, 78, 79, 80, 81)

“Türklerin çarkıfelek olarak isimlendirdiği swastika, evrenin ve gökyüzünün bir merkez etrafında dönüşünü ifade eder” (Bilgili, 2014:13).

Türk halk kültürü ürünleri olan “halı ve kilimlerde görülen haçvari şekiller Hinduizm ve Budizm felsefelerinde bir inanç sembolüdür. Aslı kare olan bu biçim sonsuz enerji yüklü tanrısal bir gücü temsil eder. Bu mandaladır. [...] Bu motif aynı zamanda yönleri gösterirken Anadolu’da da tanrıyı anmak amacına yönelmektedir” (Alp, 1998:170).

*Çengel Motifi:* “Bir yere takılmaya, geçirilmeye yarayan eğri ve ucu sivri demir olarak bilinen çengel genellikle ‘S’ harfi şekli motif olarak el sanatlarında kullanılmaktadır. Çengel motifi zıtlıkları ifade ederek insanlar arası uyumu ve birlikteliği de anlatmaktadır” (Kayabaşı ve Yanar, 2013:182). (Ek 82, 83, 84, 85)

Çengel motifi, kötü gözün etkisini yok etmek amacıyla kullanıldığı gibi, dişil ve eril kavramla arasında bir köprü anlamında da kullanılmıştır. Kadın -erkek, dağ-vadi, deniz-dalga, rüzgar -su gibi zıt ve değişik kavramları, düzlemleri hatta odakları birleştiren hareketleri sembolize etmektedir. Bu bağlamda evlilik ve bereketle de ilişkilendirilmektedir (Erbek, 2002: 102).

Emirdağ kilimlerinde yaşam sembolü olarak görülen “antika” (Kavas, 2014:28) ve “gıvrım/kıvrım” (Kavas, 2014:46) adıyla bilinen motifler de çengel motifine benzemektedir.

Sivrihisar kilimlerinde görülen ve “sevdim dolaştı” (Kavas, 2014:63) adıyla bilinen motif de çengel motifine benzemektedir.

*Yılan Motifi:* Bir canlı olarak yılanın resmedilmesi onun “figür” olduğunu gösterir. Ancak konunun ele alındığı kaynaklarda “yılan motifi” olarak adlandırıldığı için bu başlıkla konunun açıklanması tercih edilmiştir.

Bu bağlamda aşağıdaki tespitler yapılmıştır:

Yılan, özellikle Anadolu’da tarih öncesi dönemlerden bu yana değişik anlamlar taşımış bir hayvandır. Yılan Anadolu’da geçmişten bu yana yer altı ile ilgili inançların çevresinde, kötülük unsuru olarak yer alırken, Konya yöresinde de canavar olarak tabir edilmektedir. Yılanın öldürücü ve zehirli yapısı çadırlarda yaşayan göçer Türkmenler için bir korku unsuru olmuş, bu korkunun sonucu korunma amaçlı motifler işlenmiştir (Alp, 1998:154). (Ek 86, 87).

“Yılan motifi, insanın ruhunu, kuvveti, ölümsüzlüğü ve dünyanın yaratılışını sembolize eder” (Çelik, 2016:30). “Karayılan mutluluk ve bereket sembolüdür” (Anonim, 2011a:30).

Bir yaşam sembolü olarak Sivrihisar kilimlerinde kullanılan “çengelli baklava” motifinin yer yer yılan motifine benzediği görülmektedir (Kavas, 2014:36).

*Ejder/Ejderha Motifi:* Çin’de hem İmparator’un hem de güneşin görkemini temsil eder; ancak Avrupa Hristiyan sanatında olumsuz bir anlam taşır ve insanoğlunun kötü yanını simgeler. (Wilkinson, 2014:8). Yılan ile kuşun sembolik bileşiminden oluşan kudretli ejderhalar, huşu uyandırıcı gücün evrensel bir temsilidir ve bütün dünya mitlerinde karşımıza çıkar (Wilkinson, 2014:79). Kimi Asya kültürlerinde ay tutulmalarına ayı yutan bir iblis ya da ejderin neden olduğu düşünülür (Wilkinson, 2014:18). (Ek 88, 89, 90)

Bu sebeple “özellikle Anadolu Selçuklu ve Osmanlı sanatında görülen ejder figürü, Uzak Doğu etkisinin İslam felsefesiyle birleşmesini yansıtır” (Alp, 1998:155).

Çift ejder eski Türklerde gök kubbenin sembolü idi. Çünkü tasavvurlara göre gök çarkını bir çift ejder çeviriyordu Çin ve Uygur kozmolojisinde doğunun, baharın, mavi ve yeşile denk gelen gök renginin ve ağacın simgesi idi. Türk Budist mabetlerinde gök gürültüsü ve yağmurun simgesi sayılıyordu. Ejder figürü, Orta Asya’da dünyanın dönmesini sağlayan gece ve gündüzün oluşumunda, mevsimlerin değişiminde, kötülük, sağlık, kahramanlık sembolü olarak kullanılmıştır (Çoruhlu, 1999: 247).

Bir yaşam sembolü olarak Sivrihisar kilimlerinde kullanılan “çengelli baklava” motifi ejder motiflerine benzediği görülmektedir (Kavas, 2014:36).

*Akrep Motifi:* “Akrep, yılan gibi sürüngen hayvanlar gerek Anadolu, gerek Orta Asya Türk kültüründe yer ve toprak ile birlikte ele alınmış, dolayısıyla yeraltı güçlerinin ya da kötülüğün sembolü olmuştur” (Alp, 1998:154). “İnsanlar akrebin zehirinden korktuklarından değişik madenlerden yapılmış akrep biçiminde takıları veya akrep kuyruğunu üzerlerinde taşıyarak korunduklarına inanırlar. Dokuma üzerine işlenmiş akrep motifleri de aynı koruma amacına yöneliktir” (Anonim, 2011a:34). “Akrep motifi, şeytanın ruhunu, kötü niyeti ve nedensiz kavgayı temsil eder” (Çelik, 2016:30). Kısaca nazardan korunmak için akrep motifinden de yararlanılmıştır (Kayabaşı ve Yanar, 2013:183). (Ek 91, 92)

*Kurt Başı-Kurtağzı-Kurt İzi-Canavar Ayağı Motifi:* “‘Kurt başı’ ya da ‘kurtağzı’ olarak adlandırılan motifin [...] Orta Asya Türk inanışlarının uzantısı olarak görme gereği vardır” (Alp, 1998:152). “Anadolu’da halı dışında tüm dokumaları Yörükler konargöçer olarak dokurlar. Göçebelikte kurtlarla iç içe olduklarından kurt dişi, kurt izi motiflerini korku olarak dokurlar” (Anonim, 2011a:35). (Ek 93, 94, 95)

“Kurtağzı, kurt izi, canavar ayağı motifi, iyimserliğin ve korunmanın simgesidir, ışığı ve güneşi sembolize eder” (Çelik, 2016:30).

Bu motif kurt izi olarak da bilinmektedir. Hayvancılıkla uğraşılan yörelerde kurtlardan korunmak amacıyla kullanılmıştır (Erbek, 1995:8).

“Kurtağzı, bir marangozluk deyimi olarak çekmece, sandık gibi, malzemenin eklem köşelerinde bağlantıyı sağlamak için iç içe geçen üçgen çıkıntılardır. Motif bu anlamda, aynen Bukacı örneğinde olduğu gibi ayrılmayı simgeler. Dokumalarda bu amaçla dokunmaz” (Anonim, 2011a:35).

“Anadolu’da ‘çalkak’ denilen yaklaşık, tüm nazarlıklarda kullanılan deniz kabuğunun bir başka adı kurtağzıdır. Masalarda sözü edilen, vahşi azgın, yırtıcı hayvan olarak tanımlayabileceğimiz canavar, Anadolu’da ejder ve devden çok farklı anlamlarda da kullanılır. Birçok bölgede yılanla özellikle kurda canavar da denilir” (Anonim, 2011a:35).

Benzer şekilde Sivrihisar kilimlerinde görülen, yaşam sembolü olarak anlamlandırılan “çift ay” (Kavas, 2014:37), “dayanışma” (Kavas, 2014:38), “oturan



köpek” (Kavas, 2014:63), “sarma” (Kavas, 2014:63) ve “yarım gagak su” (Kavas, 2014:67) motiflerinin de kurtağzı motifine benzediği söylenebilir.

Bu motife benzerliği yönünden yaşam sembolü olarak anlamlandırılan ve Emirdağ kilimlerinde görülen “antika” (Kavas, 2014:28), “cin-cen” (Kavas, 2014:34), “dikmeli anahtar” (Kavas, 2014:39), “gıvrımlı anahtar” (Kavas, 2014:46) ve “gıvrımlı su” (Kavas, 2014:47), “güldalının yeleni” (Kavas, 2014:50), “kelebekli kıyı” (Kavas, 2014:54) ve “makine bıçağı” (Kavas, 2014:60), motiflerini de benzerlik yönünden bu grupta değerlendirmek mümkündür.

Bir yaşam sembolü olarak Mut kilimlerinde görülen “yarım tarak saksagan” (Kavas, 2014:68) motifi de kurtağzı motifine benzerliği yönünden dikkat çekmektedir.

*Hayat Ağacı Motifi:* Genel anlamda ağaçlarla ilgili yorumlamalar ve simgesel anlamlar oldukça geniştir. “Besin, barınak, inşaat malzemesi ve yakıt kaynağı olan ağaçlar bereket, uzun ömür ve güçle özdeşleştirilmiştir. Dinamik yaşam, ölüm ve yeni ürünü temsil eder, simgesel olarak cennet, yeryüzü ve öte âlemi birleştirirler” (Wilkinson, 2014:94). (Ek 96, 97)

Ağaç, genel olarak insanı ve hayatı temsil ederken, semavi dinlerde yeşil ağaç, ilahilik mertebesine eren insanları sembolize eder (Ersoy, 2000:19-20).

“Çoğu kutsaldır ve belirli tanrılar ya da ruhlarla ilişkili görülürler. Hurma gibi meyveli ağaçlarsa genellikle yaşam ağacını temsil eder. Yaprak dökmeyenler ölümsüzlük çağrıştırırken yaprak dökenler yeniden doğuş anlamını taşır” (Wilkinson, 2014:94).

Selvi, hurma, palmye, nar, incir, zeytin, asma, kayın, meşe vb. ağaçlar değişik toplumlarda hayat ağacının sembolüdürler. Anadolu motiflerinde hayat ağacı “can ağacı” olarak selvi en yaygın gözlenen semboldür. Birçok yörenin dokumalarında hayat ağacının üzerinde kuşlar görülür. Bunlar zamanı gelince uçacak olan can kuşlarıdır (Anonim, 2011a:37).

Türk el sanatlarında da ağaç ve hayat ağacı motifi en çok kullanılan sembollerdendir (Yayan ve Kılıç, 2014:35). “Hayat ağacı motifi Anadolu’da mezar taşlarında oldukça yaygın olarak kullanılır” (Anonim, 2011a:37).

Hayat ağacı motifi, Anadolu Selçuklu mimarisinde de ilginç kompozisyonlarla karşımıza çıkarken bu motif, günümüzde Anadolu’nun çeşitli bölgelerinde el işlemelerinde halı, kilim ve benzeri dokumalarda, taş, mermer, ağaç oyma sanatı örneklerinde de sıkça görülmektedir. Dolayısıyla hayat ağacı motifleri farklı formlarda stilize edilerek el sanatlarında en çok kullanılan hâkim motiflerinden biri olmuştur (Yayan, Kılıç, 2014:34).

Bütün bu özellikleriyle “hayat ağacı koruyucu ve yan öğeleriyle birlikte evren, merkez, hayat, ölüm, bereket, varoluş, kutsallık, ölümden sonraki yaşam gibi birtakım zıtlıkları da anlam olarak içermektedir” (Alp, 1998:160).

*İm Motifi:* Türk halk kültüründe kullanılan sembol ve işaretlerin adlandırılmasında zaman zaman sınır belirleyememekten kaynaklı zorluklar yaşanmaktadır ki onlardan birisi de “im, işaret, damga” konusudur. İleriki bölümlerde de ayrıca “damga” başlığıyla ele alacağımız “im”lerin sembolik anlatım işlevi görmesi bakımında Türk el sanatları içinde bir motif olarak kullanıldığı da görülmektedir. (Ek 98, 99)

İm motifi “Türklerin varoluşunun simgesidir” (Çelik, 2016:30). “Türklerde tarih boyunca aile, oba, oymak, boy ve devlet gibi kavramlar için belirli figürleri damga ‘im’

olarak kullanmışlardır. Bu motifleri dokumalarda mezar taşlarına kadar geniş bir alanda izleyebiliriz” (Anonim, 2011a:39).

*Kuş Motifi:* “Kuş” hareket edebilen canlı bir varlık olması bakımından “figür” özelliğine sahiptir. Bu bakımdan “kuş” figürler kısmında da ele alınmakla birlikte birtakım stilize biçimlerin bu varlığa benzemesinden dolayı “kuş motifi” veya “kuş figürü motifi” olarak adlandırılmaktadır.

“Uçma yetenekleri kuşları sembolik olarak cennetle yeryüzü arasındaki ulaklar haline getirmiştir. Uçmanın dünyevi yaşamdaki fiziksel sınırları aşmak anlamına gelmesinden ötürü kuşlar ruhları da temsil eder. [...] Geleneklerde kuşlar [...] bilgelik, zekâ ve çevik düşünceyle bağlantılı görülmüştür” (Wilkinson, 2014:58). (Ek 100, 101)

Kuş, Anadolu insanının sevdiği ve koruduğu bir varlık olarak her zaman önemi korumuştur. Türkçede kullanılan “kuş uçmaz kervan geçmez” atasözünün içinde kuşun bir yaşam varlığı olduğunu vurgulanmaktadır. Kuş İslâm’da bir melektir. Kur’an’da kuş, alın yazısı olarak da yorumlanır ve aynı zamanda ölümsüz olmanın sembolüdür. Siyah kuş zekâ, yeşil ve mavi renkli kuş aşk ilhamı, beyaz renkli kuş (kuğu ve feniks) şehvet, kırmızı renkteki kuş uhrevilik ve olumsuzluk olarak değerlendirilmiştir (Ersoy, 2000:287). “‘Kuşlar söyledi’ deyişi, kuşların sır verdiği dair eski bir inançtan gelmektedir (Wilkinson, 2014:58).

Orta Asya inanışlarına göre de, doğurgan dişinin özdeşlerinden biri de yumurtanın sembolü olan kuşlar olmuştur. Bu Hüma/Humay kuşudur. Humay kuşu ile kendini yakan ve sonra yeniden doğan muhteşem zümrüdü anka kuşu arasında ciddi bir paralellik görülmektedir. Kur’an’da adı geçen zümrüdü anka kuşu aslında Hz. Cebrail’dir. Şehitlerin ruhlarını cennete bu yeşil kuşun götüreceğine inanılır. Bazı kaynaklarda İslâm’da Tuba olarak isimlendirilen hayat ağacının üstüne konmuş olan bu efsanevi yaratığın zümrüdü anka olduğunu ileri sürerler. Müslüman mezar taşlarının üstünde de çoğu zaman bir kuş kabartmasının işlenmesi ilgi çekicidir (Ersoy, 2000:286).

Kuş Anadolu’da birbirine zıt birkaç anlamı birlikte taşır. Örneğin Anadolu’da baykuş ölüm, uğursuzluk ve yıkımın sembolü iken turna kuşu ve karga ötüşü uğur sayılmaktadır (Borotav, 1973:73-75).

Yunus Emre tanrıya yaklaşmayı “havalandık kuş olduk uçtuk elhamdülillah” diye anlatırken bir başka mısrasında “can kuşu uçtu” diyerek kafesten uçan kuşun ölüm olacağı belirtilmektedir.

Türk tarihi ve kültürü açısından konuya bakıldığında akla ilk gelen kuş hiç şüphesiz “kartal”dır. “Kartal Anadolu’da egemenlik ve gücün sembolü olmuş, aynı şekilde Orta Asya Türk inanışlarında uzun ömürlü bir hayvan olması ve yırtıcılığı ile tanrıların, devletlerin, hükümdarların sembolü ve ongunu olarak muamele görmüştür”. Kartala yüklenen bu simgesel anlamlar sebebiyle Selçukluların simgesinin “kartal” olduğu bilinmektedir.

Bu özellikleriyle kuşların Türk el sanatlarında motif olarak kullanımı vardır.

*Kaz Ayağı Motifi:* Konya kilimlerinde tek tipte rastlanan bu motifin hayvan sembolizmi çerçevesinde uğur ve mutluluk kavramlarını sembolize ettiği düşünülmektedir. Ayrıca Konya kilimlerinde görülen bu motif Oğuz boylarında Yazır boyu damgası ile büyük bir yakınlık göstermektedir (Alp, 1998:158). (Ek 102, 103)

*Balık Motifi:* “Balık” da canlı, hareketli bir varlık olması bakımından figür özelliği taşımakla birlikte dokumalarda “motif” olarak da kullanılmaktadır. (Ek 104, 105)

“Balıklar çokça spiritüel bilgelik, doğurganlık ve yeniden hayat bulma ile ilişkilendirilmiştir. Suda özgürce yüzmeleriyle genelde uyum ve evlilikte mutluluk anlamını taşırlar” (Wilkinson, 2014:68).

“Balıklar içinde yunus balığı çoğunlukla ölümlere öte âlemde yol gösteren bir varlık olarak görülmüş ve kurtuluş, dönüşüm ve sevgiyle özdeşleştirilmiştir. Ay ve güneşle ilgili çağrışımları da vardır” (Wilkinson, 2014:68).

Türk mitolojisinde dünyayı balığın taşıdığına inanılırdı (Ögel, 1971:275). Çok erken devirlerde, balık dünyanın yaratılışının bir sembolü ya da Erlik’le beraber yer altı dünyasının, hatta ölümün simgesi olmuştur. Daha sonraları balık Türklerde bereket sembolü ve uğur sayılmıştır (Çoruhlu, 1995:53-54).

Orta Asya Türk inanışında adı geçen hayvanların dışında, balık da ayrı bir yere sahiptir. Genel olarak [...] Türk kavimlerinin balıkçılıkla direkt ilgileri bulunmadığından balık ve deniz hayvanlarına ilişkin yoğun bir kullanım ve kült oluşmamıştır denilebilir. Ancak yaradılış efsanelerinin bir kısmında balığın adı geçmektedir (Alp, 1998:79).

Selçuklu sanat ürünlerinde gördüğümüz balık veya balık sırtı motifi Kahramanmaraş sandıklarında daha çok balıksırtı şeklinde yapılmıştır (Yayan ve Kılıç, 2014:55).

*Çarkıfelek Motifi:* Konya kilimlerinde çarkıfelek ismiyle anılan bu motif yaşamın devamlılığını, hayatın zorluklarını, dünyanın adeta bir çark gibi sürekli dönüşünü ve insan neslinin devamını anlatmaktadır (Alp, 1998:74). (Ek 106, 107)

“Çarkıfelek, kozmik anlamlı bir motif olup kâinatın dönüşüyle alakalı olduğu gibi, yerine ve kullanıldığı duruma göre; gök, gök kubbe, gökyüzü, dünya, devran, devri âlem, talih, baht, kader hatta ölüm ve ecel manalarında da kullanılmıştır” (Özkan, 2007:503).

Benzerliliğiyle bazen “swastika (gamalı haç)” ile açıklanmaya çalışılan çarkıfelek, “Eski Türk inancında gök kubbenin altın veya demir kazık etrafında yıllık dolanımının yanında ayrıca bir de yıldızları taşıyan gök çarkının döndüğü var sayılıyordu” (Özkan, 2007:504).

“Çarkıfelek divan şiirinde de mecâzi manada kötü talih ve kaderi ifade etmek manasında kullanılmıştır. Tasavvufta ise kendi etrafında yanarak dönmeyi, yanarken de etrafı aydınlatmayı temsil eder (Özkan, 2007:504).

Duygularını oylarla ifade etme yolunu seçen Anadolu kadını mutlu olamayıp, gün yüzü göremeden kocasından ayrılmasını, sessiz çılgınlığını, çarkıfelek oyasıyla haykırırır (Buğdaycı, 2013:58).

*Kedi Kulağı Motifi:* Konya Lâdik halılarıyla ilgili olarak incelenen halılarda görülen kedi kulağı motifi, “yörede dokunan yan ve seccade halılarının bordürlerinde yer almaktadır. [...] Yöre halkı tarafından bu motifin, kedi kulağını tasvir etmek amacıyla dokunduğunu, haliya kedi gibi hayvanların zarar vermesini önlemek ya da korkutmak amacıyla dokunduğu şeklinde anlamlandırılmaktadır” (Akpınarlı ve Özdemir, 2016:975). (Ek 108, 109)

Ateşok (2014:30) da benzer şekilde “Karakeçili İlçesinde Dokunan Kilimlerin Geleneksel Motif Özellikleri” adlı çalışmasında, kedi kulağı motifinin kedi kulağından esinlenerek yapıldığını belirtmiştir. “Genellikle sofralık olarak dokunan kilimlerde kullanılmıştır. Yörede yapılan görüşmelerden bunun sebebinin sofraya fare ya da istenmeyen bir hayvanın yaklaşmasını önlemek amacıyla dokunduğu öğrenilmiştir”.

*İnsan Motifi:* “Figür” konusunun en önemli varlıklarının başında “insan” gelmektedir. Ancak dokumlarda stilize formlar biçiminde “insan figürü motifi” adlandırması da kullanılmaktadır.

“İnsan Motifi, insanoğlu mağara duvarlarına resim yapmaya başladığında tasvir ettiği sembollerin başında insan ve hayvan figürü gelmektedir. İnsan figürü duvar resimlerinde, duvar kabartmalarında, taş, metal, ahşap işçiliğinde ve seramikte kullanılan bir semboldür” (Canay, 2011:42). (Ek 110)

Canlı olması sebebiyle “insan” aynı zamanda bir figür özelliği de gösterir.

Anadolu’da üretilen dokumalarda [...] insan motifi düşünen ve üreten güçlü bir varlığı sembolize etmektedir. Anadolu dokumalarında çok sık rastlanan insan motifi [...] genellikle dokuyan kişinin erkek çocuk beklentisini ya da gurbette olan sevgilinin beklendiği anlatılmaktadır (Canay, 2011:45).

*Aşiret Sembolü Motifi:* Türk damgalarıyla doğrudan ilişkili olan bu motifler bağlı bulunan aşirete göre farklılık gösterir. “İm” motifleriyle de benzerlik gösterirler.

Her aşiret halılarına, kilimlerine kendilerine özgü bir tanıtma işareti (damga/arma) koymaktadır. Bu damga/arma aşiret birliğini güçlendirmeye, geliştirmeye yaradığı gibi, karışan kaybolan halıların ve kilimlerin hangi aşirete ait olduğunu kolayca tanınip bulunması için dokunmaktadır (Ateş, 1996:155) (Ek 111, 112)

*Balık Kılıcı Motifi:* Balık kılıcına benzerliği sebebiyle bu adla anıldığı düşünülen motif Emirdağ kilimlerinde kullanılan yaşam sembollerinden biridir (Kavas, 2014:31). (Ek 113, 114)

*Kurbağa/Kurbağacık Motifi:* Kurbağa/Kurbağacık motifi Mut ve Emirdağ kilimlerinde kullanılmaktadır (Kavas, 2014:59). Kilimi dokuyan kişi çevresinde gördüğü çeşitli hayvanların desenlerini kilimlerine işlemektedir. Anadolu kadını dokumalarında kurbağa motifini sıkça kullanmıştır (Ürer, 1997:44). (Ek 115)

### 3.2.1.4.(1).(b). Adlandırılışları Bakımından Oyalarda ve Dantel İşlemelerinde Kullanılan Motifler

*Filize-Sümbüllü Motifi:* Düğün öncesinde gelinin ailesinden kayınvalideye dürü geleneği içinde hediye olarak götürülür [...] Bu motif; kayınvalide ile gelinin arasının çayır çimen gibi huzurlu, ferah ve mutluluk dolu olmasını simgeler. Menekşeli, sümbüllü ve afatlı filize türleri de bulunmaktadır (Önge, 1991: 80). (Ek 116)

*Kıllı Kurt Motifi:* “Konya çeyiz geleneğinde kullanılır. Halk tarafından sinsi bir düşman olarak yorumlanan kıllı kurt motifi kötülükle özdeşleştirilir. Yörede, nişanlı veya evli kadınların kayınvalideleri ile olan kırgınlığını simgeler” (Nas, 2012:1622). (Ek 117)

Aileye sonradan katılan gelinle evin hâkimi olan kayın valide birlik ve dirlik içinde yaşarsa oyalarda rengi ve deseni aynı, eğer geçimsizlik varsa farklı olurmuş. Kayın validesine sevgi ve muhabbet besleyen kadın eşe dosta bunu ifade edebilmek için yemenisine sarmaşık oyasını işlerken, hayatından hoşnut olmayan gelinler, ‘kıllı kurt’ oyalı yemeni yapıp takarmış (Buğdaycı, 2013:57)

*Mezar Taşı Motifi:* Gelinin kayınvalidesine olan olumsuz duygularını ve öfkesini dile getirir. Bu dünyadan gitmeni istiyorum ve aramızdaki kin ve soğukluk mezara dek sürecek anlamlarını taşır (Nas, 2006:256; Tansuğ, 1983:238-239). “Orta yaş ve üzeri kadınların mezar taşı motifli çemberleri ise, iman ve ibadete önem ver, dünya işlerine dalıp gitme, ölümü her an hatırla düşüncesini simgeler” (Nas, 2012:1622). (Ek 118)

Bir kayınvalidenin gelininin başında görmek istemeyeceği oyalara başında gelirmiş ‘mezar taşı’ oyası. Çünkü bu oya, “aramızdaki soğukluk mezara dek sürecek” manasında imiş (Buğdaycı, 2013:57).

*Hanım Çantası Motifi:* Kadınların günlük yaşamda kullandıkları el çantasından tasvir edilmiştir. Kadına yönelik toplumsal beklentileri özetleyen hanım hanımcık olma anlamını taşır (Ersöz, 2010: 168). (Ek 119)

*Yılanlı Bağ Motifi:* “Halk içinde bağ meyvesi olan üzümün bir nimet, yılanın ise her ne olursa olsun kaçılacak bir düşmanı ve korkuyu nitelemesinden dolayı yılanlı bağ motifi koruyucu ve düşman, iyi ve kötü, hayat ve ölüm, şifa ve hastalık gibi birbirine zıt kavramları simgeler” (Nas, 2012:1623). (Ek 120)

*Mektepli Motifi:* “Yan yana, peş peşe, birliktelik, düzen ve eğitime verilen değer anlamlarını taşır” (Nas, 2012:1623). (Ek 121)

*Nar Tanesi Motifi:* “Evlere bereket, bolluk, kazanç getirmesi ve çocuk sahibi olabilme düşüncesini simgeler” (Nas, 2012:1623). (Ek 122)

*Paralı Motifi:* “İhtiyaçların karşılanmasında önemli olan maddiyat dolayısı ile metal para sürrealist bir yaklaşımla tasvir edilmiştir. Mal mülk ve mevki sahibi olmayı simgeler” (Nas, 2012:1623). (Ek 123)

*Altın Diş Motifi:* Zenginliği sembolize eder (Nas, 2012:1623). (Ek 124)

*Karpuz Çekirdeği Motifi:* Bu “motif, tutumlu olma ve tasarrufu simgeler” (Nas, 2012:1624). (Ek 125)

*Gül Küpe Motifi:* “Bu motifi kullanan genç kız, ailesine evlenmek isteğini dolaylı olarak belli etmeye çalışır. Aynı zamanda zengin ve varlıklı olmayı da simgeler” (Nas, 2012:1624). (Ek 126)

*Yürek Motifi:* Halk içinde bir erkek ile bir kadının kavuşma ve evlenmesi düşüncesinden yola çıkılarak sürrealist bir yaklaşımla biçimlendirilen iki kalp figürü yan yana tasvir edilmiştir. Aşk ve sevdayı simgeler. (Nas, 2012:1624). (Ek 127)

*Sıçan Dişi Motifi:* “Yiyeceğe ve kazanca ortak olan hırsız simgeler” (Nas, 2012:1624). (Ek 128)

*Üzümlü Motifi:* “Yörede meşhur olan üzüm meyvesi motife esin kaynağı niteliğindedir. [...] motif, bolluk, bereket ve çoğalmayı simgeler” (Nas, 2012:1624). (Ek 129)

*Asker Şapkası Motifi:* “Birden fazla yan yana sıralanmış askerin dizilişi sürrealist bir yaklaşımla tasvir edilerek, yörede oğlunu askere yollayan annelerin özlem duygusunu simgeler” (Nas, 2012:1625). (Ek 130)

*Pudralı Kız Motifi:* “Zambak çiçeği tonlamalı olarak renklendirilmiş olup, anti natüralist bir yaklaşımla pudra süren kadın figürünü simgelemektedir. Gelin çeyizinde yer alan motif, süslenme, güzellik ve çekicilik anlamlarını taşır” (Nas, 2012:1625). (Ek 131)

*Gelin Kâkülü Motifi:* “Gül bitkisinin dalı ve kıvrımlı yaprakları, Konya yöresi gelin baş süslemelerinde [...] güzellik, zarafet ve süslenmenin önemini simgeler” (Nas, 2012:1625). (Ek 132)

*Bağ Asması Motifi:* “Bolluk, bereket ve çoğalmayı simgeler” (Nas, 2012:1625). (Ek 133)

*Mektuplu Güvercin Motifi:* “Ağzında mektup tutan güvercinin gül dalı üzerinde [...] tasvir edildiği motif, gurbetteki sevdiğinden haber bekleyen genç kızların hasretini simgeler” (Nas, 2012:1625). (Ek 134)

*Yılanlı Bahçe Motifi:* Evliliğin çiçekli bir bahçe olduğunu, fakat etrafında ve içinde düşmanların olabileceği düşüncesinin unutulmaması gerektiğini simgeler (Altun, 2004:59). (Ek 135)

*Gül Deste Motifi:* “Gül, halk içinde gül kokusunu peygamber teri biliriz düşüncesinden hareketle kutsallık taşıyan bir çiçektir. Motifte yaprak ve dalları ile gül, antinatüralist bir yaklaşımla demet halinde tasvir edilmiştir. Kavuşmayı simgeler” (Nas, 2012:1626). (Ek 136)

*Bir Avuç Altın-Bir Top İnci Motifi:* “Damat tarafından geline hediye edilen altın, inci gibi değerli takıların [...] tasvir edildiği motif; zenginlik, bereket, varlık ve gücü simgeler” (Nas, 2012:1626). (Ek 137)

*Gerdanlık Motifi:* Düğünlerde “geline takılan kolyenin [...] hercai menekşe ve mine çiçekleri ile tasvir edildiği motif; bolluk, para ve maddi gücü simgeler” (Nas, 2012:1626). (Ek 138)

*Asma Köprü Motifi:* İki kişi arasındaki uzaklık, ayrılık ve aynı zamanda birleşme gibi birbirine zıt kavramları anlatan köprü motifi kavuşmayı simgeler (Nas, 2012:1627). (Ek 139)

*Kuşlu Bahçe Motifi:* Kuş figürünün, mutluluk, sevgi ve iyi şans getirdiğine inanılır. Motif düzenlemesindeki gül dalı ve serçe, uzun ömür, sağlık ve huzuru simgeler (Nas, 2012:1627). (Ek 140)

*Üzerlik Motifi:* Üzerlik otu gelenin gidenin gözü kötü olur, Allah kötü gözden korusun inancı ile kem göze karşı koruma gücü kapsamında tütsü ve duvar süsü-nazarlık amaçlı kullanılır. Kötü güçleri uzaklaştırdığına inanılır ve nazara karşı koruyuculuğu olan bir simgedir (Nas, 2012:1627). (Ek 141)

*Kedi İzi Motifi:* Kedi, özellikle farelerin en büyük düşmanı olması ve az yemek yemesi bakımından sevilen bir hayvandır. Ayrıca tarih içinde Anadolu’da kötülük nedeni, sûfi gelenekte keramet sahibi olarak bilinir (Korkmaz, 2010:715-716) Motif koruyucu ve muhafızı simgeler. (Nas, 2012:1627). (Ek 142)

*Kütüle Motifi:* Gelinin nikâhtan sonra eltisine hediye ettiği “aramız çiçek gibi olsun” temennisini taşıyan ‘kütüle’ oyası bugün Adana ve çevresi ile özdeşleşmiştir (Buğdaycı, 2013:58).

*Zembil Motifi:* Halk arasında kaynana oyası olarak da bilinen ve yapımı son derece zor olan zembil oyasıyla “kayınvalidenin gönlünü yapmanın ne kadar zor olduğu” mesajı iletilmek istenirmiş (Buğdaycı, 2013:56-57).

### 3.2.1.4.(1).(c). Genel Anlamda Varlık Olarak Kullanılan Motifler

Bu kısımda yer verdiğimiz motifler doğrudan doğruya varlığı ifade eden motiflerdir ve bunlar genel anlamda her türlü Türk el sanatları ürünlerinde veya mimari yapılarda kullanıldığı görülmektedir ve bunların başında da çiçek bitkileri gelmektedir.

Hatırlatılması gereken başka bir husus ise Türk halk kültürü içinde çiçek adlarının ve hatta bizzat “çiçek” adının bayanlarda ad olarak ve yaygın bir biçimde kullanılmasıdır. Bu durumun bilinmesi bile Türk halk kültüründe çiçeklere ne kadar çok simgesel anlam yüklendiğini gösterir.

Şimdi çiçek bitkileri başta olmak üzere bu varlıklar ve bunların sembolik anlamları aşağıda verilmiştir:

*Gül:* Batı medeniyet dairesinde “gül kusursuzluk ve tutku sembolüdür. Evrensel olarak dünyevî ve ilahi aşkla özdeşleştirilmiştir. [...] Güzelliğin ifadesi olarak görülür” (Wilkinson, 2014:84)

Türk halk kültürü açısından bakıldığında gül “muhtelif renklerde güzel kokulu bir çiçektir. Yaşamı ve yaşama sevincini, mutluluğu dile getirir. XVIII. yüzyılın sonlarında gül en yaygın ve en sürekli çiçek çeşidi olmuştur. Mimaride, tavan süslemesinde, el sanatları örneklerinde, ciltlerde, mezar taşlarında vb. birçok alanda oldukça fazla kullanılmıştır” (Koparan, 2004:46). (Ek 143)

“Divan şiirinde, lale devrinde bile adı en çok geçen çiçektir, hatta sümbül, lale gibi çiçeklere verilen piyasa adlarında sık sık güle benzetmeler yapılmıştır” (Koparan, 2004:46).

Dolayısıyla “gül” hem maddi güzelliği ve kokusu sebebiyle hem duyguların anlatım aracı olarak hem milli ve manevi bağlamda hem de tarihi planda Türk kültür hayatında önemli bir sembolik değere sahiptir.

*Sevgiyi, mutluluğu ve aşkı anlatma aracıdır:* Genel anlamda çoğunlukla “gül ile sonsuz sevgi ve mutluluk” anlatılmaktadır (Er ve Hünerel, 2012:174).

Anadolu’da iğne oylarıyla kadın, aşkı, sevdasını, hüznünü, derdini, acısını, ayrılığını, gurbetliğini anlatmıştır. Ortak bir söylem oluşturan oylar özellikle karı-koca arasındaki duygu aktarımında büyük rol oynamıştır. Kocasına sonsuz aşk besleyen kadın gül motifini kullanmıştır. Ancak güllü oya inciliyse, “yalnızım ve senin için gözyaşı döküyorum” diyerek çektiği aşk acısını dile getirmiştir. Kocasını gurbette olanların eşleri, yazmalarını yaban gülleriyle donatmıştır (Buğdaycı, 2013:57-58). (Ek 144)

*Kırmızı gül tutkulu aşkı simgeler; sevgiliyi temsil eder:* Edebiyat alanında “gül” sevileni, sevgiliyi ifade eden önemli bir mazmundur. Bu yönüyle “gül” sembol anlam özelliğine sahiptir ve gülün rengi çoğunlukla “kırmızı” olarak tasavvur edilir ki kırmızı renk de daha önce de değinildiği üzere tutkulu sevgiyi, aşkı sembolize eder.

*Hz. Peygamberin simgesidir, kutsallık yönü vardır:* Diğer taraftan İslam dininin değişik tasavvufi yorumlarında gül, “Hz. Muhammed’in sembolü olarak bilinir” (Koparan, 2004:46) ve “Osmanlıların gül kokusunun peygamberin terinden geldiğine dair inancı, gülün estetik güzelliğinin yanı sıra Türk bahçelerinin vazgeçilmez bir unsuru olmasının nedenleri arasında sayılabilmektedir” (Çınar ve Kırca, 2010:62).

Fatih Sultan Mehmed’in tasvir edildiği minyatürlerde, onu çoğu kez elinde bir gül tutarken görmekteyiz. Gül’ün biçim olarak sarık şeklindeki serpuşları da etkilediği ileri sürülmektedir (Ersoy, 2000:81).

*Isparta’nın sembolüdür:* Konuyla ilişkili olarak bir de “gül”ün “sosyal-kültürel-ekonomik” yönüne de değinmekte fayda vardır. Çünkü “gül”ün birey merkezinde yukarıda bahsi geçen duygu ve düşüncelerin aktarımında rolü olduğu kadar kültürel kimliği yansıtan sembol bir değeri de vardır.

“Gül” motifinin kültürel bir kimlik sembolü olarak kullanılmasının en somut örneği Isparta’dır. Çünkü şehirlerin kültürel hafıza içinde kimlikleri ifade edilmek istendiğinde bazı semboller veya sembol değerler ön plana çıkmaktadır ki “gül” denildiğinde akla ilk gelenlerin başında “Isparta”; Isparta denildiğinde de “gül” gelmektedir. Bundan dolayıdır ki “Isparta gülleriyle meşhur bir şehrimizdir” cümlesi çoğu zaman ilk sıralarda kullanılan tanıtma ifadelerinden biridir.

Bu sembole veya sembolik değere bağlı olarak da Isparta’da endüstriyel bir sektör olarak gül mamulleri (gül yağı, gül kolan yağı, gül lokumu, gül suyu, gül şerbeti, gül sabunu, gül kremi, gül tespihi, gül motifli oylar ve yazmalar, güllü seccade vb.) çoğu zaman Isparta’ya has olarak piyasaya sürülmektedir.

*Lale:* “İlkbaharın simgesi” olan lale “İran’da kusursuz aşkın simgesi olan lale daha sonra Allah ile ilgili bir sembol haline gelmiş, Osmanlı hükümdarlarının amblemi olmuştur” (Wilkinson, 2014:82).

Zambakgiller ailesinin ilkbaharda açan bu en özel üyesinin, bir sap üzerinde bir tane yetişen çiçeğinin çok değişik ve göz alıcı renklerde altı adet yaprağı bulunur (Baytop ve Kurnaz, 2003:79). (Ek 146, 147)

“Lale, Türklerin milli çiçeği olarak kabul edilir” (Pilici, 2008:41). Türk kültür tarihi açısından özellikle XIII. yüzyıldan itibaren Selçuklu Abidelerinde el yazması kitaplarda ve kitap kapaklarında lale motifi görülmeye başlanmıştır (Koparan, 2004:47).

“Lâle, yarı üsluplaştırılmış şekliyle XVI. Yüzyılın ilk yarısından sonra Türk bezeme sanatlarında önemli yer tutar. Kanûnî Sultan Süleyman devri saray nakışhanesi sernakkaşı Kara Memi, [...] yeni bir üslûp ve anlayış getirmiştir” (Deraman, 2003:81)

*Osmanlı tarihinde “Lale Devri”nin sembolüdür:* Lâle, Türk kültüründe, bir devre ad vererek, baş tacı olacak kadar sevilip benimsenmiştir (Baytop ve Kurnaz, 2003:79) ve “III. Ahmet’in padişahlık dönemine ‘lale devri’ dendiği de bilinmektedir (Koparan, 2004:47).

*Zarafetin, inceliğin, masumiyetin ve utangaçlığın sembolüdür:* “Geçmişte ve günümüzde zarafetin, inceliğin ve masumiyetin sembolü olmuş bir çiçektir” (Baytop ve Kurnaz, 2003:79).

“Şairler tarafından lâlenin üzerinde durulan önemli özelliklerinden biri kırmızı rengidir. Bu renk daha çok sevgilinin utangaçlığını sembolize etmekte”dir (Baytop ve Kurnaz, 2003:80).

*Divan şiirindeki “bahariye”lerin bir parçasını oluşturmuştur:* Ayrıca “Lâle, klasik şiirimizde, XVII. yüzyıla kadar özellikle sembolik kullanımlarla çeşitli anlam ilişkileri içinde yer alır. Divanlarda kaside nazım sekliyle yazılmış bahariye konulu şiirlerin, anlatım ve çağrışım dünyasının önemli bir parçasını oluşturur” (Önal, 2009:924).

*İslam inancında “Allah, hilal ve lale” sözcükleri arasında yakınlık vardır, bu yönüyle lale kutsalı simgeler:* Diğer taraftan lalenin kutsallık boyutunda çeşitli yorumları ve sembolik anlamları da vardır.

Lale kelimesi Allah lafzında yer alan harflerle yazılmakta, dolayısıyla her ikisi de ebced değeri olarak altmış altı sayısını vermektedir. [...] Bazı mutasavvıfların mezar taşlarına lâle motifinin işlenmesi de bu benzerlikle ilgili olmalıdır. Lâle kelimesi tersinden okununca ‘hilâl’ kelimesi ortaya çıktığından şairler ‘aks-i lâle’ sözüyle de hilâle işaret ederler (Baytop ve Kurnaz, 2003:80)

Lale motifinin ahşap oymacılığında, seramikte, yorgancılıkta, ahşap baskıda ve tekstil dokumacılığında (Kayabaşı, Bozkurt ve Özkoca, 2016:58); kumaş, halı, deri, sedef ve taş işlemlerinde (Baytop ve Kurnaz, 2003:80) kullanıldığı görülmüştür.

*Türkiye’nin ve İstanbul’un logosunda kullanılmaktadır:* Bu özelliğiyle lalenin milli bir motif olduğu söylenebilir. (Ek 147, 148)

*Sümbül:* Batı kültüründe “sağduyunun sembolü” (Wilkison, 2014:82) sayılan sümbül Türk halk kültüründe aşkın ve mutluluğun sembolü olarak görülmüştür. Sümbülün rengi mor ise âşık kızı, pembe ise nişanlı kızı, beyaz ise sevgiliye olan bağlılığı ifade eder (Buğdaycı, 2013:58). (Ek 149)

Divan ve halk şiirinde sık sık adı geçen, sevgilinin saçına benzetilen bir çiçektir (Koparan, 2004:48).

*Karanfil:* Avrupanın simgesel anlamları içinde “pembe karanfil anneliği, beyaz karanfilse saf aşkı temsil eder. [...] Kırmızı karanfil aşk ve doğurganlığın evlilikle ilişkilendirilmiş yaygın bir sembolüdür” (Wilkison, 2014:85).



Türk kültür tarihi açısından bakıldığında ise “XVI. yüzyılın sonu ile XVII. yüzyılın ilk yarısında çok kullanıldığı bilinen bir çiçek motifidir. Yaprakların kenarları tırtıllı, muhtelif renkte ve güzel kokulu bir çiçektir. Karanfillerin üsluplaşmış şekilleri Türk tezyinatında çok kullanılmıştır” (Koparan, 2004:47).

Çiçekler sadece Anadolu kadını için değil erkekler için de simgesel anlamlar taşıdığı görülmektedir. Mesela “gönlüne sevda düşen erkek, aşkını karanfil takarak anlatırmış” (Buğdaycı, 2013:58).

İğne oyasının dışında karanfil motifinin; çinicilikte, ahşap oymacılığında ve tekstil dokumacılığında kullanıldığı görülmüştür (Kayabaşı, Bozkurt ve Özkoca, 2016:58). (Ek 150)

*Nergis*: Batı’da “ilkbaharın keyifli bir sembolü olan nergis dirilişle [...] ilişkilendirilmiştir. [...] Öz sevgi simgesi”dir (Wilkinson, 2014:82).

Türk halk kültüründe ise sarı nergis oyasını başına bağlayan, ümitsiz aşkını ifade eder (Buğdaycı, 2013:58). (Ek 151)

*Menekşe*: Batı kültüründe “Hz. Meryem’in iffetiyle çocuk İsa’nın uysallığını temsil eder. Ortaçağ’da istikrar sembolüyüdü” (Wilkison, 2014:82).

Türk halk kültürü açısından ise şunlar söylenebilir:

Küçük mütevazı görünüşüne karşılık güzel kokusu ile dikkati çeken menekşe, iri kalp şeklinde yaprakları, mahmuzlu, büyük boyunlu çiçeği ile kolayca teşhis edilebilir. Hercai menekşede mahmuzlu olmakla birlikte, daha büyük olan taç yaprakları görünüşüne hâkimdir. Nakşibendi tarikatının sembolü olan, halk türkülerimizde adı sık sık geçen, çok sevilen bir çiçektir. Eski kaynaklarda adı “benekşe” olarak geçmektedir (Koparan, 2004:48).

Yeni gelinler, evlenmemiş olan görümceleri için bir an önce evlenip gitsin ve evin tek kızı kalayım diye, ona menekşe oyalı yazma işlemiş (Buğdaycı, 2013:57). (Ek 152)

*Papatya*: Batı kültüründe “bir güneş amblemi olan papatya tevazu ve yalınlığın mükemmel bir simgesidir. Masumiyet ve sadık aşkla özdeşleşmiştir. Geleneksel olarak kızlar taliplilerinin gerçek olup olmadığını papatya yapraklarını geride bir tane kalana dek ‘seviyor, sevmiyor’ diyerek [...] belirlerler” (Wilkinson, 2014:84).

Kültürel etkilenmeyle olsa gerek benzer bir şekilde ve sembolik bir duygu tanımlaması olarak Türk halk kültürü içinde de “seviyor, sevmiyor” uygulamasının yapıldığına şahit olunmaktadır.

Geleneksel anlamda ise papatya gerek manilerdeki kullanımıyla gerekse iğne oyalarındaki kullanımıyla mutlu olduğunu ifade eden gelini temsil eder.

Yârimin ince beli

Sarmayan olsun deli

Gelinim çok mutlusun

Başındaki papatyadan belli (Buğdaycı, 2013:58).

*Zambak*: Avrupa kültüründe “saflık ve barışla özdeşleşen zambak hem bakire tanrıçalar hem de bereketle ilgili anlamlar yüklenmiştir” (Wilkinson, 2014:82).

Türk halk kültürü el sanatlarındaki ürünlerde zaman zaman “zambak” çiçeğinin de işlendiği görülmektedir. Söz konusu zambağa sahip olduğu rengi sebebiyle “mavi” ve “mor” renklerin anlam dairesinde simgesel manalar yüklenmiştir.

Bu yönüyle zambak “gökkubbeyi”, “tutkulu bir aşkı” ve “ölümü (mezarlığı)” simgelediği söylenebilir.

Başka bir görüşe göre “zambak, beyazla eş anlamlı olup, temizlik, masumiyet ve bakireliği simgeler” (Ersoy, 2000:82).

*Çiğdem*: Batı’da “geleneksel olarak ilkbahar, gençlik sevinci, neşe ve bereketle bir görülmüştür” (Wilkinson, 2014:82).

Türk halk kültüründe ise “bahar ve gençlik” ile ilişki kurularak oyalarda yer verildiği görülmektedir.

*Kardelen*: Batı kültüründe “duru güzelliği”nden dolayı “ilkbahar habercisi bir arılık ve umut simgesi”dir (Wilkinson, 2014:82).

Zor hayat koşullarına rağmen hayatını beyaz bir çiçek şeklinde sürdürmesi sebebiyle Türk halk kültüründe kardelene “beyaz” rengin sahip olduğu simgesel anlamlar yüklenmiştir.

Diğer taraftan evrensel bir nitelik olarak Türk halk kültüründe de kardelenin “umudu” temsil ettiği de bilinmektedir.

*Badem Çiçeği*: Nişanlı kız birlikteliğini evlilikle sonuçlandırmak istiyorsa kayınvalidesinin nişanı takip eden ilk ziyaretinde, başına badem çiçeği oyasıyla bezenmiş bir yazma bağlamış (Buğdaycı, 2013:56). Böylece evlilik konusundaki niyetini ifade edermiş.

*Elma Çiçeği*: Yakın akrabalara hediye edilen oyalarda en gözdesi bahar, sevinç ve müjde anlamlarıyla yüklü olan elma çiçeği oyası imiş (Buğdaycı, 2013:57).

Bebek bekleyen yeni gelinler hamile olduklarını, elma çiçeği oyasını işleyerek haber verirlermiş (Er ve Hünerel, 2012:174).

*Erik Çiçeği*: Eşi tarafından sevilip sayılan kadınların yazmalarını erik çiçekli oyalarda süslemiş ve erik çiçekleri yeni gelinlerin başlarında daha çok tercih edilirmiş (Buğdaycı, 2013:58).

*Dal*: Bebek bekleyenler müjde oyası, yeni bebek sahibi olanlar da dal oyasıyla mutluluğunu dile getirmişler (Buğdaycı, 2013:58).

Bin dal motifi de yeni evlenen Türk gençlerinin bin dal gibi köklenecekleri ve geleceğe güven vereceklerinin simgesi olarak kabul görmüştür (Fırat, 2009:222).

*Biber Baharı Çiçeği*: Kocasıyla arası açık olan kadın, başına biber baharı çiçeği oyasıyla işlenmiş yemenisini bağlarken, “ilk günlerinde evliliğime acı düştü” demeye getirirmiş (Buğdaycı, 2013:58).

Eğer kırmızı acı biber oyasını kullanmışsa kocasıyla arasının biber gibi acı olduğuna dikkati çekermiş (Buğdaycı, 2013:58).

*Çalı Çiçeği*: Eşinin ilgisizliğinden şikâyet eden gelin başına çalı çiçekli oyalarda sararmış (Buğdaycı, 2013:58).

*Kızılılık*: Kızılılık oyası, hayatından memnun görünen ancak derdini ifade edemeyen kadınların, “kan kustum kızılılık şerbeti içtim” manasında yorumlanırmış (Buğdaycı, 2013:58).

*Çayır-Çimen*: Genç kızlar iyi geçim temennilerini evlenmeden önce müstakbel kayınvalidesine çayır çimen oyası yapıp yollayarak gösterirlermiş ve aramız çayır çimen gibi huzurlu, ferah, çiçek gibi olsun, derlermiş (Buğdaycı, 2013:56).

*Üzüm*: Anadolu’da üzüm ve bağcılık, Türklerin erken çağlardan beri tanıdıkları bir kültürdür. Türkçe bir söz olan üzümün yazılı belgelerde ilk kez kullanımı Uygur’larda görülmüştür. Üzüm bolluğu, bereketi ve doğurganlığı sembolize etmektedir (Ögel, 2000:325-330).

Meyveler içinde taşıdıkları taneler nedeniyle, dünyanın yumurtası olarak düşünülmüş ve farklı yorumları da beraberinde getirmiştir. Örneğin, bazen ölümsüzlük, bazen mutluluk, bazen de bereket sembolü olmuşlardır (Ersoy, 2000:388).

Bunlardan biri olarak Anadolu kadını iğne oyalarında kullandığı kocasına üzüm oyasıyla ömür boyu mutluluk temennisinde bulunmuş (Buğdaycı, 2013:58). Yani üzüm motifi “ömür boyu huzuru ve güzellikleri” simgeler. “Özellikle kayınvalide bohçasına konulur (Er ve Hünerel, 2012:174).

Üzüm motifi iğne oyalarında tercih edilen bir motif olduğu kadar mimari yapılarda da kullanılmıştır.

*Başak/Başaklı:* Kesilmiş bitkiler demeti, hasat zamanını, bolluğu ve refahı sembolize etmektedir. Başakları aynı tarafa düzenlenerek bağlanmış tahıl demeti, arzu ile birleşmiş çokluğu sembolize etmektedir (Gardin ve Olorenshaw, 2014:199).

Türk Milletinin, evlenecek genç çiftlerin bolluk ve bereket içinde mutlu olmaları dileği odanın ortasına serilen kilim ile vurgulanmaktadır. Sonbaharda tarlada bitkiler ve hasat da kullanılan aletlerin şekillerinden oluşan modeller bolluk ve bereketi sembolize eder (Fırat, 2009:222). Ki bu dokumalarda görülen motifler “başaklı” olarak adlandırılmaktadır. Dokumalarda, oyalı işlemlerde ve hatta mimari yapılarda bu motif kullanılmaktadır.

*Buğday:* Toprağın en güzel meyvesi olan buğday, topraktan çıktığı gibi tekrar toprağa dönerek daha çok sayıda benzerlerini oluşturmaktadır. Bu nedenle, doğum ve tekrar yaşama dönüşün bir sembolü olmuştur. Buğday çoğu kez ana rahmi ve toprağın sinesiyle özdeşleştirilmiştir (Ersoy, 2000:390-391) ve zeytin ve nar motifleriyle birlikte mimari yapılarda kullanıldığı tespit edilmiştir (Gültekin, 2008:16).

*Nar:* Anadolu dokumaları ve işlemlerin yanı sıra mimaride kullanılan ilginç bereket sembollerinden biri de nar motifidir (Ersoy, 2000:389).

Anadolu kültürünün hemen her alanında karşılaşılan bir simge konumundaki nar; bereketi, doğumu ve çoğalmayı sembolize etmektedir. Nar sembolizmi, tüm bol çekirdekli ve tohumlu meyvelerinki ile ilişkilidir, çünkü sayısız dölden oluşmaktadır. Nar da bu bağlamda bereket ve kesiksiz bir neslin sembolü olmuştur (Ersoy, 2000:389).

Kutsal Kitaplardan Tevrat, İncil ve Kur an-ı Kerim de Yaratıcının insanoğluna sunduğu nimetler anlatılırken, özellikle belirtilen meyvelerden biri de nardır. Tasavvufi (mecazi) anlamda narın içindeki her bir tanenin bir insanı veya varlığı sembolize ettiği düşünülmektedir (Ersoy, 2000:389-390).

Nar motifinin mimari yapılarda kullanıldığı görülmüştür.

*İncir:* Çok çekirdekli bir meyve olan incir, bolluk ve bereketin yanı sıra, dini anlam da taşımaktadır. Çünkü incir ağacı çiçek açmadan meyvesini verdiğinden Hz. Meryem’in sembollerinden biridir (Ersoy, 2000:379).

İncir ağacı ölümsüzlüğün de sembolü sayılmaktadır. Bunun nedeni, fiziksel olarak uzun süren ömründen olmayıp, bir ilim ağacı olmasından kaynaklanmaktadır. Çünkü sonsuza dek yaşayacak ve yaşatacak uğraşın, ancak ilim alanında oluştuğuna inanılmıştır (Ersoy, 2000:379).

İncir motifi de mimari yapılarda kullanılmıştır.

*Zeytin:* Zeytin ve zeytin ağacı; yüzyıllardır “barış, bereket ve gücü”, dinsel inanışlarda ise, “günahlardan arınmış olmanın” sembolüdür. Nuh Tufanı’nın sonunda bir güvercinin Nuh Peygambere zeytin dalı getirmesi, her şeyin yeniden rahat ve huzura dönüştüğü anlamında yorumlanmıştır. Zeytin ağacı, İslam dininde peygambere ve evrensel insana adanan bir ağaç değerini taşımış ve dünyanın mihveri kabul edilmiştir. Zeytin ağacının bereket simgesi olarak benimsenmiş olması, onun gövdesinden

başlayarak, meyvelerinden çekirdeğine kadar hemen her parçasından yararlanılabilir olmasındandır (Ersoy, 2000:378-379).

Bu anlamlarıyla Türk halk kültüründe de önemli görülen zeytin veya zeytin dalı motifi, buğday ve nar motifleriyle birlikte mimari eserlerde kullanıldığı görülmektedir (Gültekin, 2008:16).

*Hurma:* Türkler hurmayı Orta Asya'daki komşuları olan yerli Suğd halkından öğrenmişlerdir. Önceleri kurma veya korma denilen bu meyve daha sonra hurma olarak adlandırılmıştır. Anadolu Türkleri de hurma ismini kullanmışlardır (Ögel, 1978:298-299).

İslamiyet'te cennete özgü ağaçlar arasında sayılan hurma ölümle yaşam arasında bir köprü oluşturarak “sonsuz yaşamı” simgelemektedir (Oğuz, 1983:24-31).

Kalem işi süslemeler açısından çok zengin olan Batı Anadolu'da, 19. yüzyılın ilk yarısında yapılmış çok sayıda süsleme örneğine rastlanır. Bu dönemin duvar resimleri arasında Arap esintileri taşıyan hurma ağaçları ve palmiyeler dikkati çekmektedir (Arık, 1973:51).

*Dut/Dut Ağacı:* Dut ağacı, Türkler için yalnızca meyve olarak değil, ipek böceği yetiştirme işinde de büyük değer taşımaktaydı. Bu nedenle Türklerin kumaş ve giyecek kültürü de dut ağacı ile yakından ilgili idi. Çin'den gelen ipek yollarının hemen hemen hepsi Türk ülkelerinden geçiyordu. Bu nedenle ipek kültürü Türklerde çok erken çağlarda başlamıştır. Hun ve Göktürkler de dut ağacına değer vermişler, dut ağacının liflerini kâğıt para ve kâğıt yapımında kullanmışlardır (Ögel, 1978: 288-290).

Değişik el sanatı ürünlerinde görülen kimi motifler gerek dut meyvesine gerekse dut ağacına benzetilerek yorumlanmıştır.

İşık (2012:19) da Tunceli'de eli belinde ve koçboynuzu motiflerini de içine alan ve bereketi ifade eden buğday, arpa, nar, incir, üzüm, dut motiflerinin de kullanıldığını belirtmiştir.

*Kavun-Karpuz:* Türkler kavun ve karpuz gibi meyveleri içinde çok çekirdeği olması nedeniyle bereket sembolü olarak kabul etmiştir (Ögel, 1978: 227-230). Uygurlar, Orta Asya ve Uzakdoğu'da karpuzculukla uğraşmışlardır. Karpuz ekimini Orta Asya'da geliştiren Türkler, bunu Anadolu'ya da getirmişlerdir (Ögel, 1978: 221-227) ve kimi el sanatı ürünlerinde bu motifi kullanmışlardır. Ayrıca mimari yapılarda da kullanıldığı görülmüştür (Bozer, 1987:17-19) (Çakmak, 1991:46-54).

### 3.2.1.4.(2). Türk Halk Kültüründe Figürler

Türk kültür hayatında insanlardan hayvanlara; hayvanlar içinde de deniz canlılarından, kuşlara; yırtıcı hayvanlardan evcil hayvanlara kadar figürlere yer verildiği ve bunların sembolik anlamlar taşıdığı görülmektedir.

“Hayvanların kutsal olarak kabul edilmesi, Türklerin hayatında önemli bir yer teşkil etmelerinden ileri gelmektedir. Çünkü Türkler, temel geçim kaynaklarını, hayvancılık ve tarım ile sağlamaktadırlar. Bu yüzden Türklerde hayvancılık önemli bir unsur haline gelmiştir” (Durmuş, 2009: 103).

Türk kültür hayatında temel hayvan figürleri olarak kurt, geyik, kartal, at, arslan ve kaplan sayılabilir.

*At:* Türklerin hayatında önemli olan hayvanlardan birisi de attır. Orhun Abidelerinin çeşitli yerlerinde at ile ilgili kavramların geçmesi atın önemini bir kat daha artırmaktadır. Atın Türklerin sosyal, siyasi, iktisadi, dini ve askeri hayatında en önemli unsurlardan biri olmasından dolayı bozkır kavmi olan Türklerle “atlı kavimler” ve

onların oluşturdukları kültüre de “atlı kültür” denilmiştir (Durmuş, 2009: 96). (Ek 156, 157)

Türklerin hayvanlarla ilgili inançlarını, yaşadıkları göçebe bozkır hayatı ve kültürü şekillendirmiştir. Bu hayatın temel unsurunun at olması, ona Türklerin önem vermesini sağlamıştır (Ocak, 2007:60-61). “Türklerin inancına göre, at gökten inmiştir” (Almutak, 2002: 414).

Atla ilgili pek çok mitolojik motif İslamiyet’ten sonra da devam etmiştir. Muhammed’in daha sonra da Ali’nin atının beyaz olarak vurgulandığını görüyoruz. Öte yandan Muhammed’i miraç esnasında gösteren minyatürlerde Burak, Kur’anda tasvir edilmemesine rağmen geleneğe uygun olarak kadın yüzlü, çoğu kere gövdesi benekli bir at şeklinde tasvir edilmiştir (Çoruhlu, 2000:144).

İslamiyet’ten sonra kendisine yeni özellikler eklenen at, Türkler için önemini her zaman koruyan bir hayvan olmuştur. Ayrıca at, uzun ömür, mutluluk, refah, doğruluk, şöhret, iyilik ve soyun devamlılığının sembolü olmuştur. Türklerle ilgili birçok efsane, destan ve hikâyede at sahibinin yakın arkadaşı, zafer ortağı, en değerli varlığı sayılmıştır. Savaşta yararları sebebiyle kuvvet ve kudretin simgesi olmuş, at sürüleri zenginliğin belirtisi olarak görülmüştür (Çoruhlu, 1999:155-158).

Bu özellikleriyle geleneksel Türk el sanatlarında “at” önemli bir figür olarak kullanılmıştır.

Diğer taraftan Türkiye’nin önemli üniversiteleri içinde yer alan Dokuz Eylül ve On Dokuz Mayıs Üniversitelerinin amblemlerinde “at” figürünün de kullanılmış olması tesadüfi olmasa gerektir.

“At”ın kültür hayatındaki simgesel değerini göstermesi bakımından Türk kültür hayatında çok sayıda kalıp söz vardır. Onlardan bazıları şunlardır:

At, adına göre değil adamına göre yürür; at binenin, kılıç kuşananın; at olur, meydan olmaz (veya bulunmaz), meydan olur (veya bulunur), at olmaz (veya bulunmaz); at ölür meydan kalır, yiğit ölür şan kalır; ata binen nalını; mihını arar, ata dost gibi bakmalı, düşman gibi binmeli; atı alan Üsküdar’ı geçti; atını sağlam kazığa bağlamak; atla deve değil; atlar tepişir, arada eşekler ezilir; attan inip eşeğe binmek; at binicisine göre kişner; at beslenirken kız istenirken; at gibi; at izi it izine karışmak; at ölür, itlere bayram olur; at yiğidin yoldaşdır; ata binersen Allah’ı, attan inersen atı unutma; ata et, ite ot vermek; ata eyer gerek, eyere er gerek; atı atasıyla, katırı anasıyla; atım tepmez, itim kapmaz deme; atın dorusu, yiğidin delisi; atın ölümü arpadan olsun; atın varken yol tanı, ağın varken el tanı; atına bakan ardına bakmaz; at ile avrat yiğidin bahtına; attan düşene yorgan döşek, eşekten düşene kazma kürek (Türkçe Sözlük, 2011:178-179).

*Koç (Koyun):* “Damızlık erkek koyun; sağlıklı, gürbüz genç erkek” (Türkçe Sözlük, 2011:1455) olarak açıklanan “koç” ile ilgili şu değerlendirmeler yapılmıştır:

Koyun ve özellikle beyaz koç eski Türklerde Gök Tanrı’ya sunulan kurbandır. Güç, kuvvet ve Alpliğin sembolü olan koç, kimi zaman hanedan arması olmuştur. Ayrıca Koyun, Türk Hayvan Takvimi’nde yıl sembollerinden biridir. İslamiyet’ten sonra koyun sakinliği, huzur, barış, bolluk ve bereketi temsil ederken, koç gücü, hâkimiyeti kuvveti ve yiğitliği temsil etmiştir. Hz. İsmail’in kurban olarak Allah’a adanması ile koç, kurban ve ölümü de temsil eden bir anlam kazanmıştır (Çoruhlu, 1999:170-171).

Türk halk kültüründe “koça boynuzu yük olmaz, koç başı, koçboynuzu, koç burunlu, koç yiğit” (Türkçe Sözlük, 2011:1455) gibi söz kalıpları içinde sembolik

anlamlarıyla kullanılmaktadır. Bunlara bir takdir ifadesi olarak “koçum benim” söyleyişini de ekleyebiliriz.

*Boğa (İnek):* Boğa, vahşi gücün sembolüdür (Sarıkcıoğlu, 2002:63-64). Eski Türklerde boğa veya öküz destanlarda önemli bir yer edinmiş (Ögel, 1995:537-538) ve Alplik sembolü olmuştur. Kuvvet ve kudretin simgesi olarak hükümdarlığı temsil etmiştir. Hint mitolojisinin etkisiyle Türklerde dünyayı taşıyan hayvanlar arasında kabul edilmiştir. Dede Korkut hikâyelerinde boğa güç, kuvvet ve yiğitlik sembolü olmuştur. Burç sembolü olan boğa, aynı zamanda Türk hayvan takviminde yıl sembolüdür (Çoruhlu, 1999:162-165).

*Kurt:* Coğrafi şartlar hayvanlarla ilgili inançların oluşmasında etkili olan unsurlardandır. Özellikle hayvancılık ve avcılıkla geçinen insanlar en çok kurttan korkmuştur. Sonuçta ona tabiatüstü güçler atfedilmiştir (Çatalbaş, 2011:50).

Kurt, [...] çobanlık ve besicilikle olan sıkı ilgisi dolayısıyla Bozkırlı ve [...] doğrudan doğruya Türk'tür. Bundan dolayı, hala çeşitli ülkelerdeki Türkler arasında söylenen masal ve halk hikâyelerinde hem ata, hem de kurtarıcı-rehber vasıfları ile Bozkurt, bütün Türklerce kutlu sayılmış ve Türklüğün milli sembolü payesine yükselmiştir (Kafesoğlu, 1998:334).

Orhun Abidelerinde “kurt” kelimesi “böri” olarak geçmektedir (Ergin, 2016:122).

“Efsane ve destanlardan hareketle Türklerde en önemli hayvan, kurt olarak görülmektedir. Kurt, Türklerin atası olmuş, bazen yol gösterici, bazen kurtarıcı olarak görünmüştür” (Durmuş, 2009: 103). Kurt ile ilgili olarak zamanla gelişen hayvan ata kavramı devlet, hükümdarlık vb. gibi unsurların ve aydınlığın sembolü olmuştur (Bayat, 2007:62-63).

Göktürkler dönemine ait olan kitabelerdeki tasvirler oldukça önemlidir. Çin kaynaklarında Hunların ilk dedelerinin dişi kurt tarafından emzirildiğinden, Göktürklerin dişi kurttan türediklerinden bahsedilmektedir (Eberhard, 1996: 86). (Ek 153)

Türklerin kendi hayat tarzları ile benzerlikler kurduğu kurt, Uygur Oğuz Kağan Destanı'nda ve Başkurt Türklerinde, yol gösterici bir unsur olarak tasvir edilmiştir (Bayat, 2007:62-63)

“Türkler, atalarının boz renkli bir kurt olduğuna inanırlar. [...] O, bir hayvan-ata veya hayvan-ana sembolüdür” (Almutak, 2002: 422).

Anadolu'da kurt adı yaygın olmakla birlikte, yırtıcılığından hareketle canavar tabiri de kullanılmaktadır (Durmuş,2009: 103).

Göktürklerin mavi zemin üzerinde kurt başının tasvir edilmesi, kurdun önemine işaret etmektedir (Eberhard, 1996: 86) ki söz konusu bayraktaki kurt, bir “figür” olması bakımından da önemlidir.

İslamiyet'ten önce Türklerde bazı hayvanlar kutsal olarak kabul edilmiştir. Türklerin önem verdikleri hayvanların başında kurt gelmektedir (Mandaloğlu, 2013:382).

Sonuç olarak tarihte ve hatta günümüz Türk halk kültüründe “kurt” önemli bir semboldür.

*Geyik:* Türklerde kullanılan en erken sembollerden biri olan geyik, şaman törenlerinde biçimine girilen hayvan ata veya ruh olarak karşımıza çıkmaktadır (Ocak, 2007:226) ve “geyik de, [...] yüksek ve kutsal gökten, (Yani moğolca De'ere Tenggeri'den) yere inmişlerdi” (Ögel, 1971:140). (Ek 154, 155)

Kutsallık duygularıyla “geyik”e bakılmasından dolayı “Orta Sibiryaya ile Batıdaki efsaneler, daha çok geyik motifi üzerinde kurulmuştur” (Ögel, 1971:210).

“Orta Asya’daki Kırgız Türkleri, bütün burçların yıldızlarını, geyik ve ‘dağ koyunlarına’ benzetmişlerdi” (Ögel, 1971:202). Diğer taraftan eski Türk inanç ve kültüründe önemli bir yere sahip olan şamanlarda da geyikle ilgili unsurların varlığını görmekteyiz. Çoruhlu’ya göre (1999:159) şaman elbisesinin yanında şaman davulunda da simgesel olarak geyiğe ait parçalar yer almıştır.

Göktürklerde avlanarak kurban edilen geyik aynı zamanda hükümdarlığın sembolü olmuştur (Seyfeli, 2003:49).

Geyiğin birçok anlamı İslamiyet’ten sonra da devam etmiştir. Bolluk ve bereketin sembolü olan bu hayvan kimi zaman yol gösterici kimi zaman mübarek bir binek kabul edilmiştir (Seyfeli, 2003:49).

Bilge Kağan Abidesi Batı cephesinde geçen “dağda yabani geyik gürele” (Ergin, 2016:95) ifadesinden geyiğin dağda yaşadığını anlayabiliriz ve bu ifade geyiğin o dönemki kültür hayatı içinde önemli bir yerinin olduğuna işaret sayılabilir.

“Anadolu’da anlatılan Alageyik Efsanesi, en önemli destanlardan biridir. Anadolu’daki diğer efsane Geyikli Baba Efsanesidir. Ankara-Çamlıdere’de anlatılan Cibilli Dede efsanesi bu anlatımlara eklenebilir” (Mandaloğlu, 2013:382).

“Mitolojik bir unsur olan geyik motifi göçler sonucunda Orta Asya’dan Anadolu’ya taşınan kültürel bir mirastır” (Mandaloğlu, 2013:382) ve Türk el sanatı ürünlerinde bir figür olarak kullanılmaktadır.

*Arslan*: “Türk sanatında aslan figürleri daha çok Budizmle birlikte görülmekle beraber, Altaylarda Pazırık kurganlarından çıkarılan eserler üzerinde aslan-grifon tasvirlerine rastlanması bu hayvanın Türklerde daha erken devirlerden itibaren tanındığını gösterir” (Çoruhlu, 2000:136).

“Hayvan mücadele sahnelerinde aslan gök unsuruna uygun olarak zafer kazanan konumdadır ve iyi-kötü, aydınlık-karanlık gibi kavram çiftlerinden olumlu olan tarafa karşılık gelmektedir. Dolayısıyla [...] aslan savaş, zafer, iyinin kötüyü yenmesi, kuvvet ve kudret simgesi olmuştur” (Çoruhlu, 2000:136).

“Aslanın postu ve yelesi de yiğitlik olarak kullanılmıştır. Bu nedenle Türklerde uzun saçın yaygın olmasıyla aslan yelesi arasında simgesel ilişki kurulmuştur” (Çoruhlu, 2000:136).

“İslamiyet’ten sonraki Türk sanatında aslan simgeciliği, İslamiyet’ten öncekinin izinde gelişmiştir. Yeni birtakım tasavvurlar için içine girmekle beraber, eski fikirler İslam’la bağdaştırılmıştır” (Çoruhlu, 2000:137).

Diğer taraftan İslam tarihi içinde ve daha çok da Anadolu Alevî-Bektaşî geleneğinde “Murtaza” lakabıyla anılan Hz. Ali’nin “Allah’ın aslanı” (Üzüm, 2004:103). şeklinde anılması aslan figürüne yüklenmiş olan sembolik anlamların bir yansıması olarak görülebilir.

Günümüzde de “arслан” denildiğinde logosunda arslan bulunmamasına rağmen akla ilk gelen Galatasaray Spor Kulübü’dür. Çoğu zaman bu spor takımıyla ilgili bir haber dile getirilirken “arсланlar” ifadesinin tercih edildiği görülmektedir. Kulübü temsil eden kimi forma tasarımlarında da “arслан” figürü sıkça kullanılmaktadır.

Diğer taraftan gündelik halk kültürü içinde dikkati çeken ve “gençler, delikanlılar için kullanılan bir seslenme sözü” (Türkçe Sözlük, 2011:168) olan “aslanım (benim)” söyleyişi, “takdir etmenin, beğenmenin, taltif etmenin, destek olmanın, güvenmenin” bir ifadesi olarak kullanılmaktadır.

Ayrıca halk arasında aslanla ilgili olarak “aslan gibi, aslan kesilmek, aslan kükrerse atın ayağı kösteklenir, aslan yatağından belli olur, aslan kocayınca sıçan deliği gözetir, aslan postunda, gönül dostunda” ve “(bir şeyin) aslanın ağzında olması” (Türkçe Sözlük, 2011:168) gibi söyleyişler de vardır.

*Kaplan:* Kaplanlar, Türk kabilelerinin ve yiğitlerinin (Alp) en eski tözlerindedir. Kaplan postu, Budist devirlerde de Budizm’in gücünü ve dolayısıyla hükümdarların kudretini ifade etmiştir. Aslan gibi kaplan da taht sembolü olmuştur. İslamiyet’ten sonra da kaplanla ilgili semboller büyük oranda anlamlarını devam ettirmiştir (Ögel, 1995:536).

*Yırtıcı Kuşlar ve Kartal:* Kuşlar kanatlı hayvanlardır ve kendi içinde kuşları “yırtıcı olanlar” ve “yırtıcı olmayanlar” olarak gruplandırmak mümkündür.

Yırtıcı kuşlar denildiğinde “doğan, şahin, atmaca” gibi kuşlar da akla gelmekle birlikte Türk kültür hayatında “kartal”ın diğerleriyle kıyaslanmayacak ölçüde, baskın ve önemli bir yeri vardır. (Ek 158)

“Türklerin milli simgelerinden olan kartal Şamanist uygulamalarda çok yaygın olarak karşımıza çıkar. Yakutların en yüksek ruhları taşıdığına inanılan bu hayvan, Gök tanrının timsali olarak ya da şaman ruhunu ifade etmek amacıyla dünya ağacının tepesinde tasavvur ediliyordu” (Çoruhlu, 2000:133).

Hayvan figürlerinden biri olarak kartal, Anadolu’da kültürel bir değer, bir sembol (rumuz, timsal, simge) olarak önemli bir yere sahiptir. Daha çok Selçuklu döneminin bir simgesi olarak kabul edilen kartal figürü, “hâkimiyeti, gücü, otoriteyi, iyiliği, özgürlüğü, yiğitliği, koruyucu ruhu, asaleti, güneşi, talih ve bilginliği temsil eden bu sembol aynı zamanda gelecekte haber veren kuş olarak da kabul edilmiştir” (Çoban, 2015:57). “Özellikle Göktürk ve Uygur devirlerinde kartal ve diğer yırtıcı kuşlar hükümdar ya da beylerin koruyucu ruhun ve adaletin simgesiydi. Güneşi ve aynı zamanda güç ve kudreti ifade ediyordu” (Çoruhlu, 2000:136).

Bu sembolik anlamları sebebiyle “eski Türklerde kartal inancı mühim bir yer”e sahiptir (Kafesoğlu, 1998:299).

“Yuvasını yalçın kayalar üzerine yapan, çok yükseklerde uçan kartalın aynı zamanda avcı kuşlar türünde bulunması, ona bir kutsallık izafesine sebep teşkil etmiş olabilir” (Kafesoğlu, 1998:299).

“Kartalın hükümdarlık, güç, kuvvetle ilgili simgesel anlamları İslamiyet’ten sonra da devam etmiş, hatta zaman zaman arma olarak da kullanılmıştır” (Çoruhlu, 2000:136).

Belki de bu sebepten, Doğu menşeli olduğu kabul edilen hâkimiyet timsali (devlet arması) geçmişten günümüze kadar çok geniş bir kültür coğrafyasında kullanılmış ve halen de kullanılmaktadır.

Kartalın böylesi bir sembol değer verilmesinin altında eski Türk inanç ve geleneklerinde şaman kültürü ve Gök tanrı inancının etkili olduğunu hatırlatmak gerekir. (Ek 137)

Selçuklu Devleti’nin arması olarak gördüğümüz Çift Başlı Kartal figürü, bozkır Türklerinde görülen kartal motifinin sonraki yüzyıllara yansması olarak değerlendirilmelidir. Kartalın kutsal hayvanlar cinsinden olmasının en önemli sebebi Şamanizm ve mitolojik unsurlar içinde etkisinin büyük olmasından kaynaklanmaktadır. Bu durumun oluşmasında Kartalın Tanrının gölgesi olarak görülmesi etkilidir. Kartala önem verilmesindeki diğer etken, güç ve kudret sahibi olması sayılabilir. Kartal figürüne Hun sanatında rastlandığı gibi



Anadolu’da özellikle Selçuklu sanatında da bu figüre rastlanmaktadır. Kartal figürü, mimari yapılarda ve mezar taşlarında görülmektedir (Mandaloğlu, 2013:387).

Bilindiği üzere Selçuklular döneminin önemli merkezlerinden biri olan Konya’dır, Selçuk Üniversitesi de bu şehirdedir ve günümüzde Selçuk Üniversitesinin logosu da kartaldır.

Kartal figüründen söz edildiğinde öncelikle Türk tarihindeki “Selçuklular” günümüzde de daha çok Konya’da bulunan “Selçuk Üniversitesi” ile spor alanında “Beşiktaş Jimnastik Kulübü” gelse de kartal figürünün daha başka kurum ve kuruluşlarda da kullanıldığı bilinmektedir.

Logo veya ambleminde “kartal” figürü bulunan kurum ve kuruluşlardan bazılarını şöyle sıralayabiliriz:

Türk Tarih Kurumu, Kartal Spor Kulübü, Kartal Belediyesi, Atatürk Üniversitesi, Erzincan Üniversitesi, Dicle Üniversitesi, Hava Harp Okulu, Polis Akademisi.

*Yırtıcı Olmayan Kuşlar:* Genellikle kuşlar ruh sembolü olarak görülmüştür. Cenneti de temsil eden bu hayvanlar, şamanın biçimine girdiği ve onu koruduğu düşünülmüştür. Kuğu, kaz, ördek, sülün, saksagan, turna, karga, ördek, tavus, güvercin ve bıldırcını bu grupta sayabiliriz. Bunlardan bıldırcın, yiğitliği, sülün güzellik ve iyi şans, saksagan iyi haberi, turna ölümsüzlüğü zenginliği ve uzun hayatı, altın veya kırmızı karga güneşin, kara karga şeytanın ve kötülüğün, ördek (Budist dönemde) mutluluk ve refahın, tavus güzellik, itibar ve şerefi, güvercin uzun hayatı, kaz erkeklik, evlilik ve başarının sembolü olmuştur. Kaz ve kuğu gibi kuşlar Türklerde ayrıca kut ve beyliği temsil etmiştir. Bahsi geçen kuşlar eski Hint ve Budist mitolojisinde önemli bir yer tutmakta bu da Budist Türklerin inançlarını etkilemiştir. İslamiyet’ten sonra da kuşlarla ilgili bu anlamlandırmalar tanrılarla ilgili olanlar dışında devam etmiştir (Çoruhlu, 1999:174-178). Ağzında zeytin dalı taşıyan güvercin günümüzde bir sembolik anlam olarak evrensel barışı temsil etmektedir.

Kuş figürünün logolarda kullanımının en çok bilinen örneği olarak Fenerbahçe Spor Kulübünün logosunda bulunan “kanarya” figürü verilebilir.

*Diğer Hayvan Figürleri:* Yukarıda adlarını zikrettiğimiz hayvan figürlerinden başka belki daha çok dış kültürlerin tesiriyle “ayı” (Ögel, 1995:533), “fil” (Çoruhlu, 1999:167), “domuz” (Ögel, 1995:541), “maymun” (Çoruhlu, 1999:180-182), “tilki” (Çoruhlu, 1999:184-186), “tavşan” (Çoruhlu, 1999:182-184), “balık” (Çoruhlu, 1999:161-162), “kaplumbağa” (Çoruhlu, 1999:170-171), daha çok motifler bahsinde konu edinilen “yılan” (Çoruhlu, 1999:186-190), boğa (öküz, inek) (Ögel, 1995:537-538), “deve” (Ögel, 1995:538-540), “horoz ve tavuk” (Çoruhlu, 1999:68-69), “koyun, koç ve keçi” (Çoruhlu, 1999:171-174), “köpek” (Çoruhlu, 2000:154) gibi figürlerin kullanıldığı görülmektedir.

Daha detaylı bir araştırma yapıldığında bu figürlerden başka örnekler de bulunabilir.

### 3.2.1.4.(3). Türk Halk Kültüründe İkon

Türk tarihinde ve kültüründe toplum üzerinde etkinliği sağlama adına birtakım varlıklar ve hatta kişilikler ikonlaştırılmıştır. Birtakım araştırmacıların ortaya koyduğu çalışmaların adlandırılmasında da “ikonografi” ifadesi kullanılmaktadır ki bu

çalışmalarda konu edinilen ikonlar genellikle “hâkimiyet ve güç” anlamları etrafında bir evreni sembolik olarak temsil etmektedirler. (Ek 159, 160, 161, 162, 163)

Türk kültür ve tarihinde ikon durumundaki hayvanları, nesnelere, kişilikleri konu edinen çalışmaların arasında belki de en önemlisi Emel Esin’in (2004), “Orta Asya’dan Osmanlı’ya Türk Sanatında İkonografik Motifler” adlı kitabıdır. Ayrıca Mine Erdem’in (2011), “Kubad-Abad Saray Çinilerindeki Hayvan Motiflerinin İkonografisi, Simgesel Anlamı ve Günümüz Seramiğinde Yorumları” adlı yüksek lisans çalışması, İbrahim Çoban’ın (2015), “Türk İkonografisinde Kartal Motifi ve Çağdaş Türk Resmine Yansımaları”, Serkan İlden’in (2012), “Türk İkonografisinde Kartal Motifi”, Zühre İndirkaş’ın (2012), “Türk Oturma Kültüründe ‘Bağdaş Geleneği’ Üzerine İkonografik Belirlemeler”, Ersel Çağlıtütüncügil’in (2013), “Türk Süsleme Sanatında Nar: ‘Form, Köken ve İkonografik Anlamı’ ” gibi makaleleri örnek olarak verilebilir.

Dolayısıyla tarihin seyri içinde yukarıda motif ve figür bağlamında bahsi geçen varlıkların ortaya çıkan sosyal, siyasal, ekonomik ve ticari gelişmelere bağlı olarak ikonlaştırıldıkları görülmüştür. Bu ikonlarda “hâkimiyet ve güç” sembolize edilmiş ve toplumlar gücü, sermayeyi elinde bulunduranlar tarafından önceden belirlenmiş amaçlar doğrultusunda ve söz konusu ikonların da kullanımıyla etkinlik oluşturmuşlardır.

#### 3.2.1.4.(4). Türk Halk Kültüründe Totem

Türklerde totemizm üzerinde araştırma yapanlardan olan Rasony Türklerde totemizmin varlığından bahsetmektedir. Rasony, Totemin önemli olduğunu ifade ederken onun varlığının ölümle sona ermediğini belirtmektedir. Ongunların ruhların meskeni olduğunu, ağaçtan yontulmuş putta veya keçeden kesilmiş figürlerde ongunların yaşamakta olduğunu ve bütün klanın ortak putu olduğunu ifade etmektedir (Rasony, 1971: 29).

Konuyla ilgili Gökalp’in ifadeleri “Şamanizmin kadın unsuruna istinat ettiğini gösteren bir cihet de, şamanların totemleriyle ‘müz’leridir. Yakutlarda her şamanın ‘İye Kila’ adlı bir totemi vardır İye ‘ana’ demektir. Kila ‘hayvan’ demektir. Bu suretle İye Kila ‘ana hayvanı’ manasındadır ki maderi totem demektir” (Gökalp, 1976:35) ve “Şamanizm teşkilatındaki [...] totemler [...] dışıdır” (Gökalp, 1976:36) şeklindedir.

Türklerde kullanılan 12 Hayvanlı Türk Takvimi ile totem arasındaki bağa dikkat çeken Gökalp (1976:37) “Bir adam hangi hayvanın yılında doğmuşsa kendisine, o senenin kutsiyeti isnat edilir: Mesela Koyun Yılı’nda doğmuş denildiği zaman adeta totemi koyun imiş gibi addolunur” diyerek Türklerde totem anlayışının varlığına işaret etmiştir.

Diğer taraftan “Eski Türklerde bütün Hakan sülaleleri, neseplerini bir ilaha yahut toteme kadar çıkarırlardı. Sebebi, bu ilaha yahut toteme ait olan kut’a varis olmaktır” (Gökalp, 1976:50).

Bu tespitleri destekler mahiyette Gökalp, eski Türklerde “totem”in var olduğunu ve “umum aşiretin toteminin ise “öküz” olduğunu belirtmiştir (Gökalp, 1976:29).

Divitcioğlu da (2000: 40), ongun ile totem kelimelerinin birbirleri ile eşdeğer olduğu görüşünden hareketle ongunu, “bir insan öbeğiyle belli bir hayvan ya da bitki arasında hissedilen fiziksel ve psikolojik yakınlık ilişkisidir” şeklinde tanımlamıştır. Bu tanımlamayla da “damga”, “totem” kavramına yaklaşmıştır. Dolayısıyla “totem”in tanımlarında belirtilen hususların her biriyle tam olarak örtüşen bir durumu olmasa da “damga”ya yaklaşması da dikkate alınırsa eski Türklerde “totem” anlayışının izleri vardır. Eski Türklerde totemciliğin olduğu tespitinin delillerinden biri olarak da ‘kurt’un

ata tanınması, bu hayvana karşı saygı duyulması da gösterilmektedir (Kafesoğlu, 1998: 297).

İlerleyen zaman içinde söz konusu totem anlayışı anlam genişlemeleri içinde değişime uğrasa da “kut”, “kutlu olma”, “adama” bağlamında totem anlayışı günümüzde de vardır. “Günümüz Türkiye’inde bazı hayvanların ‘adak’ ismiyle beslenmesi ve kurban edilmesinin, totemizmle, ongonla” (Eröz, 1973:293) ilgisini gösterir.

“Anadolu’da geyik avının kötülüğü hakkında menkıbeler anlatılır. Geyik avı ile ilgili türküler yakılmıştır. Urfa taraflarının bir türküsünde de bu husus şöyle anlatılır: Ben de gittim bir geyiğin avına / Geyik çekti beni kendi ağına” (Eröz, 1973:293).

Totem adını oymak veya boy adı olarak alan göçebeler, aynı adı köylerine de vermişlerdir. Bunu Trakya ve Rumeli’de görelim. Rumeli’de totem isimli köyler:

Babaeski’ye bağlı olanlar: Doğancılar; Dobruca’ya bağlı olanlar: Arslansuyu, Balıkcı, Kargalık, Mehmed-tekecik; Edirne’ye bağlı olanlar: Kurtkayası, Songurlu, Tonrullu; Silistre’ye bağlı olanlar: Atmacalı, Boz-evren, Çakırlı, Evrenpınarı, Koçmar; Şumnu’ya bağlı olanlar Doğancılar, Evrenler, Karadoğan, Morevrenli, Yılanlı, Zağarlı; Varna’ya bağlı olanlar: Doganyuvası, Dourulfakih, Geyikormam, İneksuvaran, Karaevren, Karakurd, Kargalık, Kartallı, Koçmar, Kurdnefesi, Yılanlık; Yenice-Kızılağaç’a bağlı olanlar: Çakalçı, Doğancılar, Kurdkayası, Kuzgun deresi (Eröz, 1973:293). Bu örnek isimleri daha da çoğaltmak mümkündür.

Günümüzde zaman zaman “totem yapmak” ifadesi kullanılmaktadır. Bu deyim, “sihir, büyü” boyutlu olarak bazı objelere veya hareketlerle bir isteğin yerine getirilmesi şeklinde açıklanabilir. Bu yönüyle de “totem yapma”nın yukarıda anlatmaya çalıştığımız arkaik gerekçelerle ilişkili olduğu söylenebilir.

### 3.2.1.4.(5). Türk Halk Kültüründe Ongun

“Ongun” sahip olduğu “kutlu, uğurlu” (Türkçe Sözlük, 2011: 1805) olma anlamı sebebiyle “Türkler arasında atalar ruhuna ve ölümlere saygı çerçevesinde gelişen bir kültür olduğu inancı yaygınlık kazanmıştır” (Koca, 2004:6). (Ek 164)

Türk inanç sisteminde yer alan ongun kültürü ile ilgili olarak ilim adamları tarafından çeşitli görüşler öne sürülmüştür. F. Köprülü ongun karşılığı olarak “totem” kelimesini vermekte ve totemi “herhangi bir aşiret parçasının kendisinin atası saydığı ve ismini aldığı nebat veya hayvanın ma’bud tanınmasıyla birleşmiş olur” şeklinde açıklamaktadır (Koca, 2004:9)

Bu güne kadar bulunan kurganlarda, mezar taşlarından, yazılı taş, kaya ve sütunlardan elde ettiğimiz bilgilere göre, Türkler ongun olarak pek çok hayvanı tanıyorlar, bunları kutsal addedip, hem avlamıyorlar, hem de etlerini yemiyorlardı. Şamanlık devrinde Türklerin bu hayvanlara tapındıkları da bilinmektedir. Müslümanlığın Türkler tarafından kabul edildiği yıllarda bile, henüz İslamiyet’le karşılaşmamış olan Ural bölgesindeki Başkurt Türkleri, sayısı 12 olan (kış, yaz, yağmur, ağaç, yel, at, su, gece, gündüz, ölüm, toprak, gök gibi) tabiat tanrılarına tapıyorlardı. Başkurtların, yılanlara, balıklara ve turnalara da taptığı bilinmektedir (Gülensoy, 1989: 20).

“Kutsal sayma, tapınma” bağlamında ve ayrıca işlevsellik yönüyle “mensubiyet/aidiyet oluşturma” temelinde “ongun”un Türklere özgü olarak kullanıldığı görülmektedir. Bunun en somut örneği Oğuzlardır.

Yirmi dört boylu “Oğuz İli”nin her dört boyu için bir “ongun”u, “töz”ü (totemi) vardı (Eröz, 1973:293). “Ongun olarak zikredilen avcı kuşlar başlıca şahin, kartal, tavşancıl, sungur, uc ve çakırdır” (Sümer, 1967:205) ve boylara göre “Kayı’nın ongunu şahin, Bayat’ın şahin, Alka-Evli’nin şahin, Kara-Evli’nin şahin, Yazır’ın kartal, Döger’in kartal, Dodurga’nın kartal, Yaparlı’nın kartal, Avşar’ın tavşancıl, Kızık’ın tavşancıl, Begdilli’nin tavşancıl, Karkın’ın tavşancıl, Bayındur’un sungur, Beçene’nin sungur, Çavuldur’un sungur, Çebni’nin sungur, Salur’un uc, Eymür’ün uc, Alayuntlu’nun uc, Üregir’in uc, İğdir’in çakır, Bügdüz’ün çakır, Yıva’nın çakır, Kınık’ın çakırdır” (Sümer, 1967:209).

Ongun olarak kullanılan hayvanlar arasında kuşların ayrı bir yeri vardır. Kuşların veya onlardan alınmış parçaların, şamanlar tarafından farklı âlemler arasında geçiş için, uçma yolu ile yolculuk yapmada kullandıkları bilinmektedir. Bu kuşlardan en önemlilerinden birisi hiç şüphesiz yüksekten uçması ile tanrıdan haber getirdiğine inanılan, bu sebeple Gök-Tanrının sembolü olarak kullanılan ve mevsimlerle ilişkilendirilen kartaldır (Koca, 2004:16-17).

Hayvan-ata, hayvan-ana anlayışının bir devamı olarak “Yakutların soylu kabilelerinin atasının kartal olarak kabul edilmesi bu duruma delil teşkil eder. Bir kabilenin türeme sembolü (totem ) ya da bir hükümdar veya kahramanın ata sembolü olan kartalın zamanla bir alplik ongunu haline geldiği görülmektedir” (Koca, 2004:17). Diğer Türkler arasında da kartalın genel anlamda, ongun olarak kullanıldığı dikkate alınırsa “kartal”a önemli derecede bir değer verildiği görülecektir.

Kuşlar içinde yırtıcı özellikleriyle şahin, atmaca, su kuşları içinde de turna ongun işlevine yüklenen anlamlar içinde değer kazanmış olan diğer kuşlardandır.

### 3.2.1.4.(6). Türk Halk Kültüründe Damga-Tamga

Vaktiyle eski Türklerde tamga, tamka ve damga şekillerinde yazılan kelime, “el ile yapılan motif” demek oluyordu. Ayrıca şahıs imzası ve mührü olmasının yanı sıra bugün olduğu gibi (damga resmi, damga pulu) “vergi” manasında da kullanılmıştır; Kırgızların Yenisey yazıtlarından birinde “tamgalık yılki” (vergi yılı) tabiri geçmektedir (Halaçoğlu, 1993:454).

Türkler “damga” adını verdiğimiz işaretleri kullanmadan önce, anlatmak istedikleri şeyi mutlaka resim ile ifade ediyorlardı. Nitekim ilk çağlarda da insanların pek çoğunun resim kullanarak meramlarını anlattıkları, bulunan mağara duvar resimlerinden de anlaşılmaktadır. İnsanlık resimden piktographa, daha sonra da piktograma geçmiş olmalıdır. Türk damgaları, işte bu safhada, yani piktograph ile piktogram arasında doğmuş olabilir. Bu görüşe göre, Türk yazı ve damga tarihini şöyle şematize edebiliriz:

I.devre: Resim; II. devre: Piktograph (eski Mısırlılarınki gibi resim kullanan yazıda tek işaret); III. devre: Piktogram (basitleştirilmiş resim), IV. devre: İdeogram (yazıda kelimenin harfleri gösterilmeden doğrudan doğruya, fikri ifade eden işaret). V.devre: Phonogram (bir harf veya hece veya sesi gösteren işaret); VI. devre: Harf ( dildeki bir sesi gösteren ve alfabeyi meydana getiren işaretlerden her biri) (Gülensoy 1989:14-15).

Söz konusu bu “damgalar, doğaüstü unsurların (Tengri, Umay veya başka eski kutsal temsilcileri) koruma rolünü oynuyordu. Koruma işaretleri klan üyelerini mutsuzluktan, hastalıktan, zarardan, nazardan koruyordu” (Güllüdağ, 2015:136). En azından bu anlamlarda bir inanç vardı.

Damgalar, boy ve sülaleleri tanımlayan adeta birer soyut bir kimliktir. Damgalar bir boyun aşiretin, ya da sülalenin mührü olarak ya da eşyalarını, hayvanlarını başka ailelerin eşya ve hayvanlarından ayırmak için günümüzde de kullanılmaktadır. Türk boyları arasında tanımlayıcı işaretler olarak kullanılan damgalar, bir iletişim aracı olmasının yanı sıra, soyut, sembolik, saf bir anlatım dili özelliği taşırlar. Elimizdeki tarihi verilerden ve taş, kaya, duvar gibi maddi kültür örneklerinden anlaşıldığı gibi, Türklerin, Yenisey ve Orhun yazıtlarında kullandıkları alfabeden çok önceleri, damgaları kullandıkları bilinmektedir (Güllüdağ, 2015:132).

Türk kültüründe damgalar “tarih öncesi çağlardan günümüze kadar süregelmektedir” ve “Türk boylarında damgalar taş, kaya, ağaç, halı, kilim, hayvanlar, süs eşyaları, kap-kacak, nazarlık, mimari yapılar, zırh, giyim-kuşam, silah, mezar taşları vs. gibi çok geniş kullanım alanı” bulmuşlardır (Güllüdağ, 2015:132).

Damga çoğunlukla zati mal olduğunu göstermek üzere at ve sığırların sağrılarına, davar cinsi hayvanların kulaklarına vurulduğu gibi devlet veya özel şahısların alameti de olmuştur. Nitekim Kaşgarlı Mahmud, Reşidüddin ve Yazıcıoğlu yirmi dört Oğuz boyundan bahsederken her boyun damgasını da vermişlerdir ki bunlar Türk hanedanlarında aile alameti olarak kullanılmıştır. Mesela Salgurluların sikkelerinde Salur, Akkoyunlularınkinden Bayındır ve Osmanlıların bazı sikkelerinde de Kayı damgası bulunmaktadır. Damga paralardan başka özellikle Akkoyunlularla Osmanlıların mimari eserlerinde, vesikalarında, bayraklarında ve silahlarında da görülmektedir. Cumhuriyet döneminde Anadolu'nun birçok yöresinde halı ve kilimlerde, kap kacakta, ev duvarlarında ve mezar taşlarında çeşitli damgalara rastlanmakta, ayrıca eskiden olduğu gibi hayvanlara damga vurulmak suretiyle sahipleri belirlenmektedir. Buralarda kullanılan işaretler bütünüyle eski Türk damgalarıdır (Halaçoğlu, 1993:454).

Kaşgarlı Mahmud'a ve Reşidüddin'e göre Oğuz boylarının damgaları “Ekler” bölümünden bakılarak incelenebilir. (Ek 4, 163)

Anadolu'da damgaların kullanım yerleri şu şekilde ifade edilmiştir:

1. At ve sığırlarda,
2. Koç ve koyunun kulak veya burnunun üstünde,
3. Koç veya koyunun sırtında, kuyruğunda veya başında (aşı boyası ile),
4. Kovanlarda, buğday veya un ambarlarında,
5. Mezar taşlarında,
6. Hece tahtası adı verilen, tahtadan yapılmış mezar işaretlerinde,
7. Kilim ve halılarda,
8. Keçelerde, kepeneklerde,
9. Heybe, torba ve un çuvallarında,
10. Nakış ve yanışlarda,
11. Zinet eşyalarında,
12. Nazarlıklarda,
13. Ev kapısı ve duvarlarda,
14. Kap kacakta,
15. El, yüz alın, pazu ve göğse yapılan dövmelerde,
16. At koşum takımlarında (Gülensoy 1989:18-19).

Görülüyor ki Orhun'dan Anadolu'ya uzanan bu damgalar işlevleri sebebiyle yüzyıllar sonra bile özelliğinden hiçbir şey kaybetmeden Anadolu insanının el sanatları

ürünlerinde yaşamış; “bize mertlik, erkeklik, cesaret, bereket, bolluk gibi değerleri veciz bir şekilde anlatmaya devam etmiştir” (Gülensoy, 1989:4).

### 3.2.1.4.(7). Türk Halk Kültüründe Mühür

Türk-İslam geleneğinde “mühür, taç ve tahtın hükümdarlık vasfı, saltanat işareti idi. Padişah mühürlerinin bir şekli de tuğra idi” (Kut ve Bayraktar, 1979:2). “Mühür Doğuda çok eskiden ve yaygın biçimde kullanılırdı, imza yerine geçer, hatta imza mühürle belgelenirdi” (Kut ve Bayraktar, 1979:3). (Ek 6)

İslâm devletlerinde mühür, Hz. Muhammed devrinden itibaren kullanılmıştır. Hz. Muhammed’in sağ elinin yüzük parmağında, üzerinde ‘Muhammed Resul Allah’ yazılı gümüş bir yüzük mühür taşıdığı bilinmektedir. Bu mührü, çevredeki hükümdarlara, İslamiyet’i kabul etmeleri için yazdığı yazıların altına basardı (Kuşoğlu 1994: 23).

Türk kültür hayatına bakıldığında mühürlerin “damga mühürler, yüzük mühürleri, silindir mühürler” gibi ifadelerle adlandırıldıkları görülmektedir (İşbilir Aydın, 2007:22-24).

Türk devletlerinde resmî hüküm ve yazılara kırmızı mürekkepli mühür vurulur ve buna “al tamga” denilirdi. Bugün de resmî koruma, kapatma ve iptallerde kullanılan mühür mumu kırmızıdır. Mühür, halk masallarındaki “yüzük vermek / göndermek” ve “sihirli yüzük” motifleriyle, “Mühür kimdeyse Süleyman odur” sözünün de gösterdiği gibi hâkimiyet sembolüdür (Taş ve Bozkurt, 2006:530).

“Osmanlılar’da Farsça mühür kelimesinden Arapça kalıplara uydurularak memhûr (mühürlü) ve temhîr (mühürlemek) gibi kelimeler türetilmiştir. Gerek devlet hizmetinde bulunan gerekse devletle iş yapan şahısların “tatbik mühürü” adı verilen mühür örnekleri sunulan belgenin doğruluğunu tahkik etmek üzere ilgili dairede saklanırdı” (Kütükoğlu, 2006:530).

En önemli mühür padişah mührüydü. Her padişah için cülûsunun ardından tuğrasını taşıyan en az dört mühür kazdırılırdı. Padişahın kendisinde duran mühründen başka sadrazam, has odabaşı ve harem hazinedarında da (hazinedar kalfa) birer mührü vardı. Bir kimseye mühr-i hümayunun verilmesi sadrazamlığa tayin, geri alınması azil mânası taşırdı (Kütükoğlu, 2006:530).

Diğer taraftan “yazma eserlerdeki vakıf mühürleri, cilt, tezhip, minyatür, yazı vb. gibi yazmanın önemli özellikleri arasındadır. Vakıf mühürlerinde genellikle vakıf şartı, vakfın adı, şöhreti, mesleği ve tarih yazılır”dı. (Kut ve Bayraktar 1979: 6).

II. Meşrutiyet’e (1908) kadar başta devlet memurları olmak üzere herkes mühür kullanırdı (Kahya 1997: 1317). Özellikle de resmi yazışmalarda belgenin arkasına ya da ismin yanına mühür basmak belgenin onaylandığının ispatı bakımından önem taşır. Kişisel mühürler, resmi mühürlere göre boyut olarak daha küçük olmakla birlikte, yuvarlak, oval, kare, sekizgen biçimleri koruyor; bunlara ek olarak tırtıklı kenara ya da etrafı düz ay şekline sahip olabiliyorlardı (Kütükoğlu 1998: 93).

“Okuma-yazmanın yaygınlaşması ile birlikte yerini imzaya bırakan mühürlerin günümüzde halen hukuki bir geçerlilik sembolü olarak kullanıldığı bilinmektedir” (Yiğit ve Yaşar, 2011:196).

### 3.2.1.4.(8). Türk Halk Kültüründe Tuğra

“Oğuz hakanlarından Osmanlı padişahlarına kadar Türk hükümdarlarını temsilen kullanılan yazılı alâmet ve işaretler tuğra adıyla anılır” (Derman, 2012:336). Diğer bir ifadeyle “Osmanlı padişahlarının imza yerine kullandıkları, özel bir biçimi olan sembolleşmiş işaret”tir (Türkçe Sözlük, 2011:2384). Kısaca “hükümdarın yazılı işareti demektir” (Deny, 1988:5). (Ek 7, 8)

“Orta Türkçe’de ‘hükümdarın mühür ve imzası’ anlamında tuğrag şeklinde yer alan kelime Farsçaya nişân, Arapçaya tevkî‘ ve alâmet olarak geçmiştir. Bunun karşılığında Osmanlılarda tevkî‘, nişân, tuğra ve alâmet kelimeleri kullanılmıştır (Derman, 2012:536).

Tuğranın ilk kullanımının Oğuzlarla başladığı düşünülmektedir ve tuğralar hükümdarın hâkimiyet sembolü anlamında Selçuklularda ve Osmanlılarda kullanılmıştır (Erşahin, 2011:335).

Osmanlı İmparatorluğu’nda tuğrâ ve arma, devletin egemenliği yanında maddi ve manevi şahsiyetini sembolize eden, dünyada yaygınlık ve bilinirlik açısından eşi benzeri olmayan işaretlerdir (Akay, 2012:6).

“Osmanlılarda ilk tuğra Orhan Gazi ile başlar (1324), Osman Gazi’nin tuğrasına rastlanmamıştır. ‘Orhan b. Osman’ ifadesinde yer alan üç elif yukarıya, üç ‘nûn’ ise sola doğru birbiri içinde uzatılarak sonraki padişah tuğralarının esası belirlenmiştir” (Derman, 2012:536).

Tuğra, Osmanlı döneminde çok önemli görüldüğünden sadece bu işle ilgilenmesi için görevliler tayin edilmiştir. “Osmanlı Devleti’nde padişahın tuğrasını çekmekle vazifeli yüksek dereceli memura ‘nişancı, tuğraî, tevkî, muvakkı’ adı verilir” (Derman, 2012:537).

Tuğraya verilen bu önem “bilhassa XV. asrın sonlarından başlayarak âdeta tezyinî bir mahiyet kazanmış, tamamını teşkil eden harflerin araları, çoğu zaman da üst tarafı -gelin duvağı gibi- bezenmiştir” (Derman, 2012:537). Başlangıçta devletin başı durumundaki yöneticilere mahsus olarak kullanılan tuğralar, kullanıcıları bakımından zamanla genişlik kazanmıştır. “Padişah ve şehzadelerden başka vezirlerin de tuğraları padişah adına çekilen ferman yazma yetkileri vardı” (Derman, 2012:537).

“Osmanlılarda tuğranın kâğıt ve madenî paralar üzerinde geniş kullanımı dışında taş üzerinde de kitâbelerle birlikte uygulanması XVIII. yüzyıldan başlayarak gelenek halini almıştır” (Derman, 2012:538).

Tuğraların sembolik değer taşımada, tuğranın bölümleri de diyebileceğimiz unsurları, bu anlamların temsilinde önemli bir yere sahiptir. Buna göre bir tuğrada “sere (kürsü), beyzeler (yumurta), tuğlar ve kollar” bulunur. Bunlara “zülfe” ve “mahlas” da eklenebilir. Bu bölümlerin her birinin ayrı ayrı temsil ettikleri anlamlar vardır (15.05.2017, www.tugra.org):

1- Sere (Kürsü): Tuğranın en altında bulunan ve asıl metnin ( padişah ve babasının adı, unvanları ve el-muzaffer daima duası) yazılı bulunduğu kısımdır.

2- Beyze’ler (Arapça: yumurta): Tuğranın sol tarafında bulunan iç içe iki kavisli kısımdır.

3- Tuğ’lar: Tuğranın üstüne doğru uzanan “elif” harfi şeklindeki uzantılardır. Her zaman elif değildir. Bazen harf de değildir. Yanlarında yer alan flama şeklindeki kavislere “zülfe” denir.

4- Kollar (hançere): Beyzelerin devamı olarak sağa doğru paralel uzanan kollarıdır.

Bazı tuğralarda sağ üst boşlukta ilgili padişahın “mahlas” veya sıfatı da görülür.

“Tuğraya ister bir saltanat arması ister figürsüz mücerret bir resim gözüyle bakılsın, matematik ölçülerle estetiğin birleşip en yüce mertebeye çıkarılışı hususunda son devir padişah tuğraları incelenmeye değer bir konu teşkil etmektedir” (Derman, 2012:539).

TBMM'nin 1922 yılında çıkardığı kanun ile saltanatın ilgasıyla tuğranın resmi kullanımı da sona ermiştir (Deny, 1988:9). “Bu tarihten sonra Tuğrâ-yı Hûmayun cami, kütüphane, dükkân ve evlerde sıklıkla kullanılmış ve kullanılmaya da devam etmektedir” (Akay, 2012:7).

### 3.2.1.4.(9). Türk Halk Kültüründe Arma

“Eski Türkler arma mahiyetindeki hayvan şekillerine ongun adını vermişlerdir. Attilâ'nın bayrağında bir kuş resminin bulunduğu, Göktürk bayrağında ise bir kurt başının yer aldığı bilinmektedir” (Mülayim, 1991:382). Fakat “arma”nın başlı başına bir sanat anlayışıyla ve sembol bir değer olarak Osmanlılarda, hatta Osmanlı Devletinin son dönemlerinde, dikkat çekecek bir şekilde ele alınmıştır. (Ek 9, 10)

Osmanlı devlet simgeleri arasında arma da gelmekteydi. “Bu simgeler özellikle Alamet-i Farika Nizamnamesinin ilk çıktığı yıllarında, henüz kontrol mekanizmasının yeterli düzeyde sağlanamadığından marka olarak tescil edilmiştir” (Akay, 2012:389). Yani Osmanlı devlet armasını (veya geliştirilen diğer armaları) dönemi içinde devletin bir marka görünümü gibi düşünmek mümkündür.

Osmanlıların figürlü tasvirlerle rağbet etmedikleri ilk dönemlerde devlet arması olarak sultanın tuğrası kullanılmıştır. Ancak orduda, özellikle Yeniçeri ortalarında armalı flamaların yer aldığı ve her biri bir başka ortayı ifade etmek üzere kılıç, hilâl, fil ve ejder gibi figürlerin kullanıldığı bilinmektedir. Daha geç devirlerde ortaya çıkan devlet arması, Batılı bir anlayışla düzenlenmiş çok unsurlu ve simetrik bir kompozisyondur (Mülayim, 1991:382).

Osmanlı Devleti'nin sembolü haline gelen Osmanlı armasının oluşum serüveni ve armanın üzerindeki sembollerin anlamlarıyla ilgili şu bilgilere rastlanılmıştır (Yazgan, 2012:141-143):

Sultan Abdülmecid'in kullandığı armada tuğra, ortada çevresi simetrik olarak askeri sembollerle çevrilidir. Altın ve gümüş olarak 1266 (1850) tarihinde basılan Bosna Madalyası'nın bir yüzünde Sultan'ın tuğrası, diğer yüzünde ise sağa bakan ay ve 5 köşeli yıldız yer alır. Sultan Abdülmecid'e, Fransa tarafından “Legion” nişanı, akabinde İngiltere Kraliçesi Victoria tarafından 1 Kasım 1856 tarihinde İngiliz “Dizbağı Nişanı” verilmiştir. Kral III. Edward'ın 1346 yılında başlattığı Dizbağı Nişanı geleneğine göre, nişanı alan kişi veya hükümetin, armayı Londra'daki Windsor Sarayı'nda bulunan Saint George Kilisesi'nin duvarına asması esastır.

Osmanlı İmparatorluğu'nda standart bir arma olmadığı için Kraliçe Victoria, İstanbul'a Prens Charles Young ismindeki arma uzmanını, Osmanlı Devleti'ne arma hazırlaması için görevlendirir. Etyen Pizani adındaki tercüman yardımıyla araştırmalar başlar ve tuğra, saltanat kavuğu, ay yıldızlı sancak ve sorgucu ön plana çıkaran bir arma tasarlar. Sultan Abdülmecid'in onay verdiği ve bir yılda hazırlanan



arma, Saint George Kilisesi duvarına asılır. Sultan Abdülhamid-i Sani devrinde Arma-i Osmanî, standart şeklini alır. Prens Charles Young'un tasarladığı armaya terazi ve bazı silahlar da eklenir. 17 Nisan 1882 tarihinde, milli ve manevi değerlerin yanında devletin azamet ve gücünü yansıtan sembolleri de bünyesinde buluşturan arma tescil edilir. Sultan Hamid'den sonraki padişahlar da Osmanlı armasını kullanmışlardır. Arma-i Osmanî'yi halk benimsemiş, sadece mimari ve resmi belgelerde değil, devlete sadakatini göstermek için günlük hayatın işleyişi için lazım gelen bütün araç ve gereçlerin üzerine nakşetmişlerdir.

Ek 10'da verilmiş olan Osmanlı devlet armasının son şeklinde bulunan semboller şöyledir (Ekinci, 18.09.2017:<http://osmanlilar.gen.tr>):

1- Tuğranın etrafındaki güneş motifi, padişahın güneşe benzetilmesinden ileri gelir. 2- Sultan II. Abdülhamid'in tuğrası. 3- Sorguçlu kavuk: Osman gaziye ve tahtı temsil eder. 4- Yeşil Hilafet sancağı. 5- Süngülü tüfek: Osmanlı ordusunun aslî silâhı. 6- Çift taraflı teber. 7- Toplu tabanca. 8- Terazi: Şeşper ve asaya asılıdır, adaleti temsil eder. 9- (Üstte) Kuran-ı Kerim. (Altta) Kanunnameler. 10- Nişan-ı Âli-i İmtiyaz. 11- Nişân-ı Osmânî. 12-Asâ ve şeşper. 13-Çapa: Donanmayı temsil eder. 14-Bereket boynuzu. 15-Nişân-ı İftihâr. 16-Yay. 17-Nişan-ı Mecidî. 18-Borazan. 19-Şefkat Nişânı. 20-Top gülleleri. 21-Kılıç. 22-Top. 23-El siperlikli merâsim kılıcı. 24-Mızrak. 25- Çift taraflı teber. 26-Tek taraflı teber. 27-Bayrak. 28-Osmanlı sancağı. 29-Mızrak. 30-Kalkan, ortasında stilize edilmiş güneş motifi ve 12 yıldız.

Yazgan da bu sembollerden kimilerinin anlamları şöyle açıklamıştır:

1. *Güneş*: Hayatın sebebi, gündüz ve aydınlığın simgesidir.
2. *Tuğra*: Sultan II. Abdülhamid'in "El Gazi" unvanlı tuğrası armanın başköşesinde yer alır.
3. *Hilâl*: İlerleyen dönemlerde "El müstenidü bitevfikatih rabbaniye Abdülhamid Han melikküd Devletil Osmaniye" Arapça olarak yazılmıştır. (Allah'ın tevfiklerine güvenen Osmanlı Devleti'nin Meliki Abdülhamid Han)
4. *Sorguçlu sarık*: Osmanlı tahtını, Osmanlı Devleti'nin kurucusu ilk sultan Osman Gazi'yi temsil eder.
5. *Kalkan*: Armada yer alan ana unsurlar içindedir. İmparatorluk, kâinatın merkezidir.
6. *On iki yıldız*: İki anlamı vardır. İlk olarak "On iki imamı" temsil eder. Diğer anlamı ise Zodiak'ın on iki yıldızı (burçları) sembol etmesidir.
7. *Hilafet sancağı*: İslamiyet'in, bağlılığın simgesi olan sancakta, yeşil zemin üzerine beyaz ay-yıldız yer alır.
8. *Osmanlı sancağı*: Kırmızı zemin üzerine beyaz ay-yıldız yer alır.
9. *Mızrak*: Türklerin geleneksel silahıdır.
10. *Tek taraflı teber*: Tören silahıdır.
11. *Çift taraflı teber*: Simgesel olarak tarikat mensubu dervişleri temsil eder.
12. *El siperlikli tören kılıcı*: Törenlerde subaylar tarafından kullanılan el siperlikli kılıç, adalet, güç ve savaşı temsil etmektedir.

13. *Ağızdan dolma top*: Topçu ocaklarını ve İstanbul'un fethi sırasında kullanılan top ve gülleleri simgeler.

14. *Kılıçlar*: Osmanlı Ordusu'nun asıl silahı geleneksel Türk kılıçlarıdır.

15. *Borazan*: Mehterhanede vurmali çalgılardan sonra en önemlisidir ve nevbet vurması, savaş ilanı belirten haberciliği sembolize eder.

16. *Süngülü tüfek*: Nizam-ı Cedid ordusunun ana silahıdır.

17. *Toplu tabanca*.

18. *Asa ve şesper*: Şesper, asalet ve üstünlüğü; asa ise bilgi ve yönetimi temsil eder.

19. *Terazi*: Sultanın ve devletin adaletini temsil eder.

20. *Kur'an-ı Kerim (üstte)*: İmparatorluğun İslam ülkesi olduğunun simgesidir. Sultan, İslam halifesidir.

21. *Kanunnameler (altta)*: Hadisleri ve yazılı kanunları temsil eder.

22. *Bereket boynuzu*: Osmanlı Devleti'nde bolluk ve bereketin temsil eder.

23. *Çapa*: Denizciliği ve donanmayı temsil eder.

24. *Borazan*.

25. *Tirkeş*.

26. *Meşaleler*: Eğitim ve aydınlığı simgeler.

27. *Ok ve yay*: Türklerin milli silahıdır.

28. *Top gülleleri*.

29. *Bitkisel motif*: Arma tabanını oluşturan motife 5 adet Osmanlı Nişanı asılmıştır.

30. *Şefkat nişanı*: Sultan Abdülhamid tarafından 1878 tarihinde savaş ve doğal afetlerde devlete üstün hizmet vermiş kadınlara verilen nişandır.

31. *Nişan-ı Osmânî*: Sultan Abdülaziz tarafından 1862 tarihinde devlet hizmetinde üstün başarı sağlamış kimselere verilmiştir.

32. *Nişan-ı İftihar*: Sultan Abdülmecid döneminde üst düzey devlet görevlileri ve askerlere verilmiştir.

33. *Mecidî Nişanı*: Sultan Abdülmecid tarafından 1851 yılında savaşlarda üstün başarı göstermiş askerlere verilmiştir.

34. *Nişan-ı Âli İmtiyaz*: Sultan Abdülhamid tarafından 1851 senesinde devlete fayda sağlamış ilim adamları, öğretmen ve ilmiye sınıfından kimselere verilmiştir (Yazgan, 2012:143).

Benzer bir değerlendirmede de şu ifadeler yer verilmiştir:

Bayrakların ortasındaki eliptik şekil ve kavuk, saltanat ve hilâfeti; soldaki çiçekler, müsamahayı; soldaki terazi, adaleti; soldaki kitap, Kuran-ı Kerimi; sağ ve soldaki silahlar, orduyu; güneş, devletin büyüklüğünü; güneşin ortasındaki yeşil yuvarlak ve içindeki tuğra, en büyük Müslüman Türk hanedanını; tuğranın altındaki ay, dünyadaki bütün müslümanların hâmisi oluşunu; madalyonların asılı olduğu aksam, köklü Osmanlı kültürünü; en altta asılı madalyonlar, çeşitli milletlerden Osmanlı halkını ifade eder (Ekinci, 18.09.2017:<http://osmanlilar.gen.tr>)

“Resmî devlet arması ve bir süs unsuru olarak bol miktarda kullanılan bu kompozisyon II. Mahmûd devrinde bozulmaya başlamış ve II. Abdülhamid devrinde de orijinalliğini tamamen kaybetmiştir” (Mülayim, 1991:382-383).

Batılı tacirler Osmanlı Devlet Arması'nı satacakları mal ve eşyana üzerinde izin dâhilinde kullanarak mallarının kolayca satışını sağlamış, ayrıca ürünleri Osmanlı pazarında alıcı bulmuştur. Sultan II. Abdülhamid'den sonraki padişahlar kendi tuğralarını değiştirerek armayı kullanmıştır. Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasıyla armanın devleti temsil eden görevi sona ermiştir. 1937 tarihinde çıkan nizamname ile devletimizi, Türk Bayrağı'ndaki ay-yıldız temsil etmektedir (Yazgan, 2012:143).

Osmanlı armasında kullanılan renkler, geometrik şekiller, objeler, canlılar, bitkiler vs. hepsi de aslında tarihi, mitolojik ve dinsel boyutuyla Türk halk kültüründeki sembollerin bir araya gelmiş bir özeti gibi düşünülebilir.

### 3.2.1.4.(10). Türk Halk Kültüründe Amblem-Logo

Türk halk kültüründeki simgesel/sembolik anlamlı figürlerin bugün halen faaliyetlerini sürdüren kimi kurum, kuruluş, firmaların amblem/logolarında kullanıldığı görülmektedir. (Ek 165, 166, 167, 169, 170)

Bunlardan biri Türk kültürünün ayrılmaz bir parçası olan laledir. Lale geçmişte ve günümüzde zarafetin, inceliğin ve masumiyetin bir sembolü olmuştur. Farsça “la'l” kelimesinin kırmızı anlamıyla ilişkilendirilen bu bitki, lale ismiyle şöhret kazanmış tarihsel süreçte çok kullanılmış, günümüzde de logolarda gördüğümüz bir figürdür. (15.05.2017, www.izu.edu.tr).

PTT'nin ambleminde yer alan “kuş” sembolü haberci olarak simgeleştirilmiş olan “turna”nın stilize edilmiş halidir.

Ziraat Bankasının ambleminde “ZB” harflerinin stilize edilmesiyle oluşmuş olan başak ve Koç Holding'in amblemindeki koçboynuzu her şeyden önce “bereket”i sembolize etmektedir.

İstanbul Üniversitesi'nin simgesi olan “yılanlı amblem” 1243 tarihli Selçuklu Şifa Yurdu motiflerinden esinlenilerek Prof. Süheyl Ünver tarafından hazırlanmıştır (15.05.2017, www.istanbul.edu.tr) ve “yılan” Türk mitolojik hayatından başlayarak Anadolu halk kültürüne kadar önemli bir simgesel anlama sahiptir. “Yılan motifi, insanın ruhunu, kuvveti, ölümsüzlüğü ve dünyanın yaratılışını sembolize eder” (Çelik, 2016:30) ki bu anlamıyla “şifa ve tıp” yönüyle bu simge İstanbul Üniversitesinin amblemi olmuştur.

Atatürk Üniversitesi'nin amblemi çift başlı Selçuklu kartalıdır. Figür, karnından yapışık iki kartal, hayat ağacı ve alt bölümde bulunan çift ejderden oluşmaktadır. Anadolu Selçuklularında yaygın olarak yer alan karnından yapışık çift başlı kartal figüründe, başta sivri kulaklar, kıvrık bir gaga, gaga altında sarkıntı, iri kanatlar, kuyruk ve pençeler görülür. Gövde şişmandır.

Kartal, eski Türklerde kutsal sayılmıştır. Şamanlar, kartalın bir kadınla birleşmesinden çift başlı kartalın meydana geldiğine inanıyorlardır. Kartal, Orta Asya Türklerinde koruyucu ruh olarak kabul edilmiş, kartallı tuğ ve asalar, kudret ve asalet sembolü olarak kullanılmıştır. Yakut Türklerinde, göğün en üst katında kapı bekçisi olarak efsanevi bir çift başlı kartalın bulunduğu inanılmaktaydı. Selçuklular da ise, nazarlık, tılsım, koruyucu unsur, kudret ve kuvvet sembolü olarak kullanılmıştır.

Hayat ağacı ise, Anadolu Selçuklu mimarisinin önemli figürlerinden biridir. Ağacın altında ejder çifti vardır. Hayat ağacı, çift başlı kartal ve bekçi yaratıklar olan ejder çifti ile tamamlanmıştır. Eski Türklerde hayat ağacı, dünyanın merkezi olarak kabul edilmiştir. Şaman inancına göre yer altı veya gökyüzü seyahatinde merdiven vazifesi görür.

Selçuklu ejder kabartmalarının tipik özelliği ise, uzun tutulan gövdelerin genellikle düğümler meydana getirerek uzaması ve her iki uçta, birer başta son bulmasıdır. Ejderlerin gövdesindeki düğümler, güneş ve ay tutulmalarında gezegenlerin belirli durumlarını sembolize eden astronomik işaretlerdir. Mitolojiye göre, ejderin ayı ve güneşi yutması ile güneş ve ay tutulması olmaktadır.

Ejderler, karanlık, yer altı, cehennem, yani kısaca negatif prensip olarak özetlendiğinde düşman ve kötülük sembolü de olabilmektedir. Erzurum Çifte Minareli Medresede de olduğu gibi hayat ağacı altında yer alan ejder çifti yer altı cehennem sembolleri aynı zamanda da ağacı koruyucu bekçi anlamında kullanılmıştır (15.05.2017, www.atauni.edu.tr/kimlik). “Ayrıca kente ait bu mimari doku, akademik dünyanın belleğinde mitik bir simge olarak yaşatılmaktadır” (Çakır, 2013:61).

Logo ve amblemlerin kültür ve ticaret hayatına bakan yönüyle veya oluşum biçimleri yönüyle çeşitli özellikleri de vardır. Bunlardaki temel etken reklam, tanıtım ve pazarlama psikolojisi olduğu söylenebilir ki bu logo ve amblemlerin kimisi bir “isim”den, kimisi “imaj veren biçimler”den oluşmuştur. Ki bu temel etkenlere bağlı olarak logo ve amblemlerin değişen hayat koşullarına, yeni kuşakların hayatı algılayış biçimlerine ve pazar alanını daha da genişletebilme amaçlarına göre zaman içinde değiştiği de görülmektedir. Bu amblem ve logolarda kimi zaman soyutluluk veya somut olma halinin iç içe geçtiği de görülmektedir.

“Yakaya takılmak için çeşitli biçimlerde yapılan, bir kuruluşun sembolü sayılacak genellikle küçük metal nesne” (Türkçe Sözlük, 2011:1984) olarak tarif edilen rozetlerin söz konusu logo veya amblemlerin yine sembolik anlam yönüne dikkat çekmek üzere kişisel olarak kullanıldığı da bilinmektedir.

### 3.2.1.4.(11). Türk Halk Kültüründe Piktogram

“Bireylerin toplum içindeki davranışlarını olumlu yönde etkileyen işaretler” (Pilici, 2008:80) olan ve resimle oluşturulan anlamlı işaret veya tasviri yazı demek olan piktogramlar Türk kültürü için de söz konusudur. (Ek 171)

“Prof. Dr. Necati Demire göre; Türklerin kullandığı sembollerin, petroglif, ideogram, piktogram, damga, hece, yarı hece ve harfe doğru bir geçiş süreci vardır. Orhun Yazıtları bu aşamaların en son noktasıdır” (Bilgili, 2014:21).

Emel Esin, Türk kültüründe daha çok Oğuz Boylarında görülen “şahıs damga”larından söz ederek bunların “piktogram (basitleştirilmiş resim)” (Esin, 1978:5) olduğuna işaret ederek “Kök-Türk devri göçebe çevresinin insan ve hayvanları tasvir eden bütün figüratif (muşahhas) eserlerine raci olmak üzere, stilistik bakımından, [...] efsanevi muhtalif şekiller, maskeler, piktogramlar ve piktograma yakın üslupta basitleştirilmiş, en karakteristik hatlara irca edilmiş, büyük çapta şekiller, devam ediyordu” (Esin, 1978:110). der. Ardından da “basitleştirme ameliyyesi bir adım daha ileri giderse, kendi-kendine piktogram, ideogram ve daha sonra, fonogram mahiyetinde harf ortaya çıkıyordu” (Esin, 1978:5) ifadesini kullanır.

Bilgili de “Hakasya’daki gün-ay ikonografisi. Türkçe runik harflerinden “gün” ve “ant” okunan ve “ay” ve “yay” okunan piktogram”dan (2014:14), başka bir yerde de

“Ak-Hun parası üzerinde, atın sağrısındaki tamga, Türkçe ‘ant’ okunan piktogram”dan (2014:35) söz etmektedir. (Ek 172)

### 3.2.1.4.(12). Türk Halk Kültüründe İdeogram

Sözleri ses göstergesi olan harfler yerine işaret niteliğindeki çeşitli simgelerle ifade biçimi demek olan ideogram Çin, Japonya, Kore gibi kimi toplumlar ve ülkelerde “alfabe” niteliği de kazanmıştır. (Ek 171, 172, 173, 174, 175)

Bu bakımdan “İdeogram, Doğu düşüncesi içinde çok önemli bir kavram. [...] Çince, Korece ya da Japonca ideogramlardan oluşan bir yazı sistemine sahiptir” (Köklü, 2016:165). İdeogramlar, “kavram yazı” (Türkçe Sözlük, 2011:1152); kavram yazı da “özleri veya düşünceleri sesleri gösteren harflerle değil çeşitli işaret veya simgelerle ifade eden yazı” (Türkçe Sözlük, 2011:1358) olarak açıklanmıştır.

Türk yazısının kökenini Sami sayan âlimler var ise de son zamanlarda bunların ideogramlardan teşekkül ettiğiyle ilgili örnekler vardır ki Polivanov Türk harflerinden aşağıya doğru ok işareti gibi olan harfin Türkçe ok ideogramından çıktığını gösterdiği gibi D harfinin de Türkçede “ay” ve I harfinin ise süngü yani “süngü” ideogramından çıktığını ispat etmektedir (Orkun, 1987:16).

Tekin (1998:23-24) benzer bir tespitle şunları söylemektedir:

Eski Türk runik yazısındaki çift ünsüz ve hece işaretleri ile bazı tek ünsüz işaretleri gerçekten ideografik kökenli olabilir. Nitekim Sami köken teorisinin savunucusu Thomsen bile runik yazıdaki bazı harflerin (örneğin yarım ay biçimindeki D /ay/, ↓ok biçimindeki /ok/ ve eb yani çadır biçimindeki ⌘ /eb/ harflerinin ideografik kökenli olabileceğini ileri sürmekten kendini alamamıştır. Bunlara /er/ yani insan biçimindeki ↑ /er/ harfi ile runik harflerle yazılmış küçük fal kitabı Irk Bitig’de kullanılan ve bir tepecikte bitmiş iki ot biçimindeki ↻ /ot/ harfini de ekleyebiliriz.

Günümüzde de duygu düşüncelerin görünür bir yansıması olarak çeşitli işaretler kullanılmaktadır ki bunun en yaygın örneği kalp işareti olsa gerektir.

Duyusal yakınlık içindeki iki kişiden birinin diğerine çizdiği çok basit bir kalp işareti veya akıllı telefon gibi mesaj gönderme özelliği bulunan elektronik araçlarla gönderilen kırmızı kalp şeklinin karşı tarafta “sevgi” kavramı içindeki birçok duygu ve düşüncenin yansıtmasını sağladığı bilinmektedir. Oysa görüntüde basit bir kalp “❤ ” işaretinin iki eğik çizginin birleşmesinden başka bir özelliği yoktur. Ancak ister yerel kültürel değerlendirmeler içinde olsun isterse evrensel boyutta olsun kavramsal derinliği çok geniştir.

“İslami” duygu ve düşüncelerin ifadelendirilmesi veya tanıtılmasında “hilal” gibi kimi simgelerin de ideogram özelliği vardır ve bu özelliğinden dolayı kullanımı oldukça yaygındır. Böylece İslamî felsefe temelinde sayfalarca anlatılabilecek birçok düşünce “hilal”in çağrışım özelliğiyle çok daha rahat yansıtılabilmektedir.

### 3.2.1.4.(13). Türk Halk Kültüründe Ekslibris

Exlibris’in Türkiye’de de yayılmasındaki öncü isim Hasip Pektaş (2003:11), exlibrisi, önemli bir iletişim aracı olarak görür ve “sanatı, insanın elleri arasına;

kitapların içine kadar getirmekte, dokunabilecek kadar yakınlaştırmaktadır” yorumunu yapmıştır. (Ek 13, 14)

“Hasip Pektaş’ın öncülüğünü yaptığı ve exlibrise ilgi duyan, çalışmalar yapan sanatçılarla kurucusu olduğu Ankara Exlibris Derneği ve Ercan Tuna, H. Müjde Ayan, Salih Denli, Ali Doğan, Yunus Güneş, İlknur Dedeoğlu, Mine Saraç Doğan vb. birçok sanatçı bu alanda faaliyet göstermektedir” (İşbilir Aydın, 2007:58).

Türkiye’nin ekslibrisi tanınması, ya yurtdışına giden kişiler ya da Batı’dan alınmış kitaplar aracılığıyla olmuştur. Batı’da yapılan müzayedelerden alınan Türkiye ile ilgili bazı kitaplarda ekslibrislere rastlanmaktadır. Türkiye’de adına gerçek anlamda ilk ekslibris yaptıranların, o dönemin yabancı uyruklu kitapseverleri olduğu söylenebilir.

İlk olarak 1997 yılında Ankara’da kurulan Ekslibris Derneği, 2008’den bu yana etkinliklerine İstanbul’da İstanbul Ekslibris Derneği olarak devam etmektedir. İstanbul Ekslibris Müzesi 2014 yılında yeni yeri olan Maslak’taki Işık Üniversitesi’ne taşınmıştır. 17.000’in üzerindeki ekslibris koleksiyonu ve kitaplığı ile araştırmacılara fırsat yaratmıştır (Pektaş, 2014:1).

“Simgesel anlatım, ekslibris çalışmalarında en çok başvurulan temsil biçimlerinden birisidir. Bu simgeler yerel, geleneksel ve kültürel özellikleri ile daha çok mitolojik, alegorik ve hikâyesel bir kurulumu da olanaklı kılar” (Alp, 2014:37).

Ekslibris, günümüzde çağdaş bir sanat alanı olmakla birlikte, yüzyıllar öncesine dayanan eski bir temsil biçimidir.

Temsil, temsil ettiği şeyin kendisi değil aracıdır. Temsilin bu niteliği onu sembolik bir yapı kılmaktadır. Ekslibriste temsil, salt sanatçının yapıtı üzerinden değil yapıtın temsil ettiği kişi veya kurum üzerinden oluşturulur. Sanatçının çağı ve toplumunun belirli özelliklerini de okunaklı kılar. Ekslibris, sanatçının üslubunu oluşturan öznel sembolleri içerdiği gibi, sanatçının yerel dokusunu, sanatın evrensel yapısını sembollerle hikayeleştirmeye olanak sağlar (Alp, 2014:34).

“Diğer görsel göstergeler gibi ekslibris de hem bir iletişim aracı, hem de anlatım ve anlamı oluşturan bir temsil olması nedeniyle gösterge sistemi olarak ele alınabilir” (Alp, 2014:36).

Strauss (2013:15), kültürü, bütünüyle anlamlı bir iletişim kodu ve fiziki dünyanın bir temsili olarak tanımlarken, aynı zamanda kültürün bir anlam verme tarzı olduğundan da söz eder. “Ekslibris de geçirdiği uzun tarihsel süreç ve yapıldığı dönemin sosyo-kültürel özelliklerini betimleyen bir kültür ürünü olarak farklı temsil okumalarına açıktır” (Alp, 2014:36).

Dolayısıyla “kitap” özelinde ortaya çıkan ekslibris, söz konusu kitaba artı bir değer ve anlam kazandıran, kültürel kimliği ve kişisel anlamda da özgünlüğünü yansıtan sembolik sanat ürünleridir.

Bu özellikleriyle ekslibris kişiler arasındaki “değer verme, önemseme, onore etme” gibi duyguların yansıtılmasında dikkati çekmektedir.

Konunun hediyeleşme yönüne değinen Tomak değerlendirmelerinde bir yerde ekslibrisin Türk halk kültürüne bakan tarafını da ifade etmiş gibidir:

Tüm kültürlerde süregelen hediye geleneği, farklı biçim ve içeriklerde olmasına ve sunulmasına karşın evrenseldir. Karşılık

beklemeksizin içtenlikle verilen her hediyeinin ve bu hediyeleşme geleneğinin ilettiği anlam ve duygu dili ortaktır. Ekslibrisin kültürel bir değer olarak hediye geleneği kapsamında bir kişiye ya da kuruma hediye edilmesi; bireyler, çeşitli gruplar ve topluluklar arasında sevgi, saygı, güven, samimiyet, dayanışma, bütünleşme ve bağlılık gibi insancıl ve sosyal ilişki ve değerlerin pekiştiricisi olacaktır (Tomak :2014:25).

#### 3.2.1.4.(14). Türk Halk Kültüründe Dövme

“Hemen tüm milletlerde olduğu gibi Türklerde de dövme ve dövmeyle ilgili çeşitli uygulamaları tarihin derinliklerinden itibaren görmek mümkündür” (Öncül, 2012:7). Türk kurganlarında görülen özel bazı çizgiler R. Aspelins ve diğer araştırmacılar tarafından dövme olarak açıklanmıştır. Kurganlarda görülen çizgilerin yanısıra Pazırık'ta gömülü Mongoloid Alp'in vücudunda, Taştık'ta bulunmuş Hiungnu ölü maskelerinde dövme izleri görülmüştür (Esin, 2003:268). (Ek 176, 177, 178)

“Dövme” için “döğme” söylenişini tercih eden ve “Hun kurganlarında çıkan cesetlerden bu devirde vücutlara döğme yapıldığı anlaşılıyor” diyen Diyarbakirli konuyla ilgili şu değerlendirmelerde bulunmuştur:

“Deri üzerine döğme olarak yapılan hayali yaratıkların daha eski zamanlarda, din, sihir ve büyüyle ilgisi olduğunu birçok eski tarihçi [...] bildirir. Hayali yaratıklar ve koç figürleri son derece kıvrak çizgilerle ve dekoratif bir anlayışla döğülenmiş olarak bu cesedler üzerinde görülür” (Diyarbakirli, 1972:59)

“Hun çağında asıl ve alp kişiler döğme yaptırıyorlardı. Daha sonraları bu adet Oğuz boylarında, Kazak ve Kırgızlarda devam etmiş, onlarda da kahramanların tercih ettikleri bir adet olmuştur” (Diyarbakirli, 1972:59).

“Türkler, çeşitli sebepler dolayısıyla Orta Asya'dan batıya doğru göçleriyle birlikte farklı kültür ve medeniyetlerle daha yakından etkileşim içine girmiş, özellikle İslamiyet'in kabulüyle birlikte hayata bakışlarında ve uyguladıkları pratiklerin bir kısmında çeşitli değişiklikler meydana gelmiştir” (Öncül, 2012:7-8). Fakat bu değişimler “yok olmak” anlamında değildir. Bu bakımdan tarihi köklere dayalı olan “dövme Anadolu medeniyetinin de renkli bir unsuru olagelmiştir” (Çağlayandereli ve Göker, 2016:2545).

Anadolu'daki Türk-İslam devirlerinin başlangıcında dövmeyle ait bilgilere yönelik değerlendirmelerde “Anadolu'ya gelen Oğuz Türklerinde damgalarına değinilmiş; yaylak ve kışlak anlayışı içerisinde bir oymağın hayvanlarının, diğer oymakların hayvanlarına karışmasını önlemek için, hayvanlara dökün, dövme veya döğme adı verilen damgalar vurulduğundan söz edilmiştir (Kaştan ve Kaştan, 2009: 413).

Öncül, Oğuz boylarında kullanılan ongunların ve damgaların da tarihi seyir içinde “dövme” (2012:8) olarak uygulandığından söz ederek, Kadioğlu'nun Osmanlı dönemindeki “dövme” konusu hakkında yaptığı tespitlerine yer vermiştir:

“XVI. asırda Osmanlı İmparatorluğunda varlığı görülen dövme geleneği XVII. yüzyılda Cezayirli gemiciler aracılığıyla Osmanlı denizcileri arasında da yaygınlaşmaya başlamış ve özellikle Yeniçerilerce bağlı buldukları ‘orta’yı simgelemek amacıyla yapılmıştır. Bu geleneğin yeniçeri ocağının kapatılmasına kadar sürdürüldüğü ifade edilmiştir.”

“Günümüzde daha çok Doğu ve Güneydoğu Anadolu Bölgelerinde yaygın olarak görülen dövme yi Barak Türkmenlerinde ve Ardahan yöresi Türkmenlerinde görmek mümkündür” (Öncül, 2012:9).

“Doğu ve Güneydoğu Anadolu’da dövme sözcüğü ‘dek’ kelimesi ile adlandırılmakta olup dövme yapan erkeğe ‘dek kak’, bayana ‘dekkake’, dövme yaptıran erkeğe ‘medkuk’, kadına ‘medkuke’ denilmektedir” (Öncül, 2012:10).

Dövmenin uygulama biçimiyle ilgili olarak da şunlar söylenebilir:

Anadolu’da yapılan dövme ler herhangi bir makine kullanılmadan yapıldığı için ilkel dövme olarak adlandırılabilir. Bu dövme ler el ile yapıldıkları için deriye sabit bir derinlikte işlenemeyeceğinden ve is ile süt yoğunluk itibarıyla değişebileceğinden renkler arasında açık koyulu bir durum meydana gelebilir. İlkel bir teknikle yapılmasına karşın bu dövme ler kalıcı niteliktedir ve ancak cerrahi bir müdahaleyle silinebilir bir nitelik taşımaktadırlar. (Öncül, 2012:10)

Dövme lerle ilgili yapılan çalışmalarda birbirinden farklı amaçlar ifade edilmiştir. Bu amaçları Hazar şöyle belirtmiştir:

Güzel görünmek, erkeklerin beğenisini kazanmak, evliliğe hazır olmak,  
Şans ve baht açıklığı, evlenebilmek,  
Kuma gelmemesi, çocuk doğurmak,  
Küçükken nazardan korunmak, hasta olmamak ve uzun ömürlü olmak,  
Elinin bereketli olması,  
Yılan sokmaması ve ayağının uğurlu gelmesi (Hazar 2006; 5).

Nihal Çevik Kadioğlu’nun değerlendirmelerini aktaran Öncül, yöresel dövme lerin yapılmasındaki amaçlar içinde şunları da saymıştır:

Dinsellik-büyüsellik  
Bir aşirete olan bağlılık  
Süslenmek  
Hastalık ve nazarlardan korunmak  
Uğur ve tılsım (Öncül, 2012:11).

Mardin Kızıltepe-Bozhöyük yöresinde yaptığı dövme konulu araştırmasında Hazar, dövme yi kullananların durumu (cinsiyet, yaş vb.), vücuttaki kullanım yerleri, kullanılan işaretler ve bu işaretlere yüklenen anlamlarla ilgili birtakım değerlendirmeler yapmıştır.

Araştırmacıya göre, yörede vücuda yapılan dövme yerleri cinsiyete göre değişiklik göstermektedir. Erkeklerde daha çok ellerde, isme’l-bikar denilen burun, çene, elmacık kemikleri üzerinde birer nokta şeklinde yapılmaktadır. Bayanlarda ise ellerde kollarda, ayaklarda, alınlarda, çenelerde, dudaklarda, yanak ve göğüslerde yapılmaktadır. Bozhöyük’te alın, dudak, çene, bilek, el, parmak, ayak bileği, ayak üzerine dövme yaptırıldığı görülmektedir. Alında daha çok güneş işareti (☉), dudakta haç işareti (†), çenede küçük çarpı işaretleri (x) ile baklava dilimleri (◇) ve çentikler (◁), yuvarlaklar (○) ve noktalar (●), ayak bileği ve devamında üç çemberin içinden geçen çatal işareti (♀) ile büyük d şeklinde yarım ay (D), ayaküstünde ise alındaki işaretin düzeltilmiş şekli ile üç nokta (●●●), el bileğinde ise çentikleri artırılmış güneş işareti (☼) ve tarak (‡), el üstünde çenedeki şekillerin daha genişletilmiş biçimleri ve çentikli çarpı işaretinin üst üçgeninde bir beş köşeli yıldız, yüzük ve orta parmakta ise küçük bir artı (+) işareti resmedilmiştir. Hazar’a göre, oval ve düz çizgiler ile noktalar olumlu bir imaj olarak; çapraz, köşeli ve verevine işaretler olumsuzluklara karşı tepki olarak; artı,



haç, yıldız, güneş işaretleri ve oval şekiller ise dini bir duygu telkin etme olarak anlamlandırılmaktadır (Hazar, 2006:297-298).

Tunceli yöresinde de iki nokta (●●), yüzde altında daire içinde bir çizgi Φ, üç nokta (● ● ●), üçgen şeklinde üç nokta (●●●) üç dişli tarak (m), daire içinde nokta (⊙), daire içinde bir çizgi ve tek nokta (●) sembollerinin tercih edildiği tespit edilmiştir (Çağlayandereli ve Göker, 2016:2552).

“Tarihin derinliklerinden insan vücuduna taşınan beden işaretleri, kırsal kesimde bir yaşlı âdeti olarak kalırken, gelişmiş şekliyle kentsel alanda gençler arasında resim motifleriyle moda olmuştur. Bozhöyük'teki beden işaretleri ise runik yazılara benzemektedir. Bozhöyük'teki geleneksel tekniklerle yapılmıştır” (Hazar, 2006:298).

Bu bilgilerin ışığında görülmektedir ki Türk kültür tarihi içerisinde sözlü kültürün baskın olduğu Hun döneminden günümüz elektronik kültürüne kadar dövmeyle ilgili pratiklerin amacı değişmemiş estetik görünümünden ziyade hemen her zaman dinsel, büyüsel, sağaltıcı, toplumsal ve cinsel rolleri belirleyici, bağlı bulunan topluluğu işaret edici özelliği ön planda olmuştur (Öncül, 2012:13).

#### 3.2.1.4.(15). Türk Halk Kültüründe Emoji

*Emojiler içinde yaşadığımız dönemin internete bağlı iletişim araçlarıyla ortaya çıkmış olan insanların duygu ve düşüncelerini kelimelere bağlı kalmadan kolayca anlatabilme konusunda üretilen resim özellikli, teknolojik işaretlerdir* şeklinde tanımlamak mümkündür.

Her ne kadar günümüz hayatının “gündem”lerinden biri gibi görülse de aslında emojilerle anlatım çok çok eskilere dayanmaktadır.

Bu yönüyle “Gaziantep'teki Karkamış Antik Kenti'nde yapılan kazılarda üzerinde ‘gülücük emojisi’ bulunan [...] testi bulundu” (Yılmaz, 2017:5) haberi oldukça ilgi çekicidir. (Ek 179)

Bu haberde şu bilgilere yer verilmiştir:


Karkamış Antik Kenti'nde yürütülen kazılara başkanlık eden İtalya'nın Bolonya Üniversitesi Öğretim Üyesi Prof. Dr. Nikolo Marchetti yaptığı açıklamada, “Karkamış'ta bu yıla kadar genellikle Demir Çağı, Geç Hitit dönemine ait kalıntılar bulduklarını, ancak bu yıl Hitit İmparatorluğu'na ait tabakalara ulaştıklarını” söyledi. Marchetti, “Nekropol alanında çeşitli küpler, kaplar bulduk. Bunlardan en ilginç, milattan önce 1700 yılına ait üzerinde gülücük emojisi bulunan bir testi. Muhtemelen dünyanın en eski gülümsemesi (Yılmaz, 2017:5).


Anadolu kadınlarının el sanatları ürünlerinde kullandıkları “motifler, renkler” yoluyla gerçekleştirdikleri duygu iletişimi, emojilerin de en önemli paydasını oluşturmaktadır. Kaldı ki bir araştırmaya göre emojiler kadınlar tarafından daha çok tercih edilmektedir (Gökaliler, Saatcıoğlu, 2016:80) ve “sevme” duygusunu ifade eden çok sayıda emoji vardır, bunlar Türk halkı tarafından da kullanılmaktadır. (Ek 180)


Son zamanlarda “cami, türbanlı kadın, yıldız, hilal, Kâbe” gibi emojiler de oluşturulmuştur ve bunlar Türk kültürünün dinî alandaki duygularını yansıtmaya elverişlidir. Diğer taraftan Türklerin ikonografisinde geniş yer tutan “kurt, kartal, at, geyik, koyun, arslan” gibi emojiler, ki bunlara ilave olarak “Türk bayrağı, gül, lale” gibi


emojiler, Türk kimliğini yansıtmada kullanılması muhtemel duygu sembolleri olarak düşünülebilir. (Ek 180)


Hatırlatılması gereken bir husus da yine dijital ortamda insanlara hitap eder biçimde “Emoji Anlamları ve Kullanım Sözlüğü”nün kullanıma açılmış olmasıdır (emoji.com.tr). Bu sözlükte Türk halkının kültürel kimliğini yansıtmaya noktasında bazı emojilerin “Türk” veya “Türkiye” kelimeleriyle açıklanması yoluna gidildiği görülmüştür:

 24 Saat açık mağaza. Türkiye’de tekeli.

 Silah. Türkiye’de kullanım alanı geniş olan emojilerden bir tanesidir.

 Kahve. Dünyada en çok kullanılan emojilerinden bir tanesidir. Ülkemizde herkes kullanır ama kadınlarımız bir başka kullanır. “Türk kahvesi huydur bende”.

 Koyun. Kurban bayramlarının vazgeçilmez emojisidir. Mesaja sevimlilik katar.

 Hastayım emoji. Türkiye’de ortalama 50 insandan 45’i hasta olduğunda bu emojiyi araç olarak kullanarak sosyal medya hesaplarından hastalığını duyurur.

Emojilerin kullanım yaygınlığı Türk halk kültürü içinde de gittikçe artmaktadır ve hatta kimi televizyonlarda yayınlanan eğlence programlarında bir ifade aracı olarak kullanılmaktadır.

Televizyonlardaki “oyun-eğlence” amacıyla kullanılan emojiler ve bu emojilerin simgesel anlamları adına aşağıda birkaç örnek verilmiştir:



Kelin ilacı olsa başına sürer.



Oğlan dayıya, kız halaya çeker.



Eşeğe cilve yap demişler, tekme atmış.



Ev alma, komşu al.



Gelen gideni arar.



Geline oyna demişler, yerim dar demiş.



Göze yasak olmaz



Güneş girmeyen eve doktor girer.



Gülme komşuna gelir başına.



Hamama giren terler.



Her deliğe elini sokma, ya yılan çıkar ya çiyen.

## 5. SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Çalışmamızda ortaya koyduğumuz veri, bilgi, açıklama ve görsellere bağlı olarak sonuç bağlamında şunları söyleyebiliriz:

Sembol/simgeler bir anlama bağlı olarak anlatmayı (mesaj iletmeyi) sağlayan araçlardır.

Kültürel etkileşime açık durumda olduklarından herhangi bir sembol/simgenin hem milli hem de yabancı anlamları ve yorumları vardır. Bu anlam ve yorumlar aynı olabildiği gibi kimi zaman farklılık da arz ettiği görülmüştür.

Milli olma boyutuyla sembol/simgeler, kültürün önemli bir harcı pozisyonundadır. Bu yönüyle herhangi bir sembolün bir milletin fertlerini birleştiren, aynileştiren bir işlevi olduğu kadar başka milletlerden veya kültürlerden de ayırıştırıcı bir fonksiyonu da vardır.

Bu özellik ve işlevleri sebebiyle sembollerin Türk halk kültüründe önemli bir yeri ve kullanım yaygınlığı olduğu görülmüştür.

Günümüzde sembol/simgeler evrensel boyutta çoğu zaman tercümenin getirdiği zorluğu aşmada önemli, kolay ve etkili bir işleve sahip çok pratik araçlardır.

Bu çalışmamız sonucunda; sembol/simgesyle belli ölçülerde ilişkili kavram veya terimlerin “öz (içerik), anlam, anlatım, gelenek, kültür, halk, imge, alegori, gösterge, renk, tasvir, resim, süsleme-tezyin, soyutlama, somutlama, stilizasyon-üsluplaştırma, işaret-im, biçim-form, nokta, çizgi, harf-alfabe-yazı, rakam/sayı-numara, motif, desen, figür, ikon, totem, ongun, damga-tamga, mühür, tuğra, arma, amblem, logo, piktogram, ideogram, fonogram, hobo işaretleri, ekslibris, dövme, barkodlar ve karekodlar, emoji” olduğu tespit edilmiştir.

Tarihi kültürel süreç içinde bu kavram ve terimler değerlendirildiğinde bunlardan çoğunun Türk kültüründe yoğunlukları değişmekle beraber belli ölçülerde yeri olduğu görülmüştür. Ancak “fonogram, hobo işaretleri, barkod ve karekodların” kavramsal bağının dışında Türk halk kültüründe diğerlerine göre dikkate değer bir ağırlığı bulunmadığı söylenebilir.

Türk halk kültüründe renk ve işaret sembolleri kapsamında “renkler, işaretler ile işaretlerin içinde harf-alfabe-yazı, rakamlar-sayılar ve resim kaynaklı sembolik işaretler” değerlendirilmiştir.

Buna göre Türk halk kültüründe renkler öncelikle “tekil renkler” ve “renk grupları” olarak değerlendirilmiştir. Bu bağlamda renklerin sembolik anlamları şöyle sıralanabilir:

“Ak/beyaz” renk; “iyilik, doğruluk, dürüstlük, haklılık, ululuk, adalet, güçlülük, temizlik ve masumiyet, yaşlılık, tecrübe, kocalık, büyüklük, arılık, yücelik, saygınlık, kutsallık” kavramlarıyla ilişkili olduğu; ayrıca “ölümü, kefeni, cenneti, tanrıçaları, iyi günü” temsil ettiği görülmüştür. “Liderliği, rütbeyi, hâkimiyeti, yönlerden batıyı” sembolize eder ve diğer taraftan “yas rengi”dir.

Kara/siyah renk; ölümü, olumsuz duyguları çağrıştırır, ayırıcıdır. Kötü olanı, kötü ruhları, kötü talihi ifade eder. Yas, keder, matem rengidir. Kirli işleri, gizlenmeyi ve günahı temsil eder. Nefretin, anarşinin, mutsuzluğun, korkunun rengidir. Ruh katılığını, kalp katılığını, sıkıntıyı ve zorluğu ifade eder. Toplumsal alt sınıflamayı, zayıflığı, fakirliği temsil eder. İlerlemiş yaşı, tehlikeyi, utancı simgeler. Hastalık ifadesidir.

Olumlu anlam özelliğiyle kara/siyah renk; büyüklüğü, ulululuğu, yiğitliği, soyluluğu, cesareti, gözü pekliği, korkusuzluğu, enerjiyi ifadede kullanılır, tedavi edicidir. Arınmayı ve yeniden doğuşu simgeler. Güzellik, iyilik, sevimlilik sembolüdür.

Unvan veya lakap olarak kullanılır. Hâkimiyeti ve kutsal olanı, gücü, tutkuyu ve resmiyeti simgeler. Yön olarak kuzeyi temsil eder. Mevsim adlandırmalarında kışı, coğrafi bir terim olarak kara parçasını (toprağı) temsil eder, toprağın rengidir. Bereketi, sessizliği, sakinliği, tevazuyu, sadakati, vefayı ve dostluğu simgeler. Falcılık, geleceği okuma, şifa, büyüculük simgesidir.

Mavi/gök/turkuaz renk ise; gökyüzünü, gökyüzüne ait olanları temsil eder. Kutsallığın, hâkimiyetin, huzurun, derin düşüncenin, uğurun, varlığın rengidir. Koruyucu bir renktir; nazarı, göz değmesini önlediğine inanılır. Ölüm ve yası ifade eder. Cinsiyet olarak erkeği temsil eder. Güzellik, bereket sembolüdür.

Kırmızı renk; hayatın, kahramanlık, akıncılık, yiğitlik duygularının ve aynı zamanda savaşın, şiddetin rengidir. Milli ve manevi bir renk olması sebebiyle bayrak rengidir, aidiyet anlamı bildirir, kutsallık yönü vardır. Hâkimiyeti, kağanı, kağanlığı, hakanlığı, saltanatı simgeler. Koruyucu ruh, yaşam, dirlik, bağımsızlık sembolüdür. Yön olarak güneyi, coğrafi anlamda olarak dağları, sınırları sembolize eder. Al renk; masumiyeti, güzelliği ve utanmayı, bekâreti, doğumu, doğurganlığı, mutluluğu, murada ermeyi sembolize eder. “Ala” renk karışıklığı ve ruhun dengesizliğini temsil eder.

Kızıl renk; ideali, mefkûreyi (kızıl elmayı), sağlığı, ateşi, ocağı, aileyi, güneşi, alevi, sıcaklığı, aşkı ve tutkuyu temsil eder. Üstünlüğü, değerli olanı temsil eder. Cinsiyet olarak kıızı, kadını ifade eder. Saygı, ağırbaşlılık ve kısmet açma simgesidir. Erkek giyiminde tavsiye edilmeyen bir renktir. Ayrıca hilekârlığı, sahtekârlığı, öfkeyi ve kızgınlığı ifade eder. Felaket, ölüm habercisi, yas rengidir.

Yeşil; yeşilliktir, yeşillenmektir; gökyüzünün ve doğanın, suyun, okyanusun rengidir. İlbaharı temsil eder, Nevruz rengidir. Yaştır, ömürdür. Yenilenmeyi, tazeliği, diriliği, canlılığı, gençliği sembolize eder. Koruyucu ruhu, hâkimiyeti simgeler. Bayrak rengidir. Kutsallık simgesi olarak her şeyden önce İslam dininin sembolüdür. Edep ve hayânın rengidir. Cenneti, huzuru, sükûneti, ölümden sonraki dirilişi, hareketsizliği temsil eder.

Sarı; sonbaharı, “son”a yaklaşmayı, ölümü ve çölleri, bulanık suları, uzun süren kış mevsimini ifade eder. Çelişkiyi (ölümü ve dirilişi), mistisizmi temsil eder. Utancın, garipliğin, uğursuzluğun, mutsuzluğun, bezginliğin, ayrılığın, özlemin rengidir. Yokluğun, hastalıkların, ümitsiz aşkın sembolüdür. Bu özellikleriyle sarı, kötü olanı temsil eder, olumsuzluğu ifade eder.

Güneşi ve altını simgeler. Bu bakımdan bir zevk unsurudur. Gençliği, kadını ve doğurganlığı temsil eder ve aynı zamanda tedavi ediciliğinin rengidir. Sabır, olgunlaşma, kemale erme, tevazu, “hiç”lik, bolluk ve bereketin yani buğday başağının simgesidir. “Merkez” yönünün rengidir; toprağın yani yaşanılan yerin, yurdun sembolüdür. Koruyucu ruh rengidir. Tanrısallık ve güç simgesidir. Sarı öküzü temsil eder; depremelerin açıklayıcı unsurudur. Hâkimiyet, hakanlık, saltanat ve bayrak rengidir. Günümüzde “güzellik” sembolüdür ancak erkek giyiminde tavsiye edilmeyen renktir.

Kahverengi; kahvenin rengidir ve dolayısıyla konukseverliğin simgesidir. Kahve sebebiyle kahvehaneyi çağırıştırır. Dervişlik tacının, olgunlaşmanın, ilerlemiş yaşın, resmiliğin ve otoritenin rengidir. Rahatlığı, doğallığı, arkadaşlığı ifade eder. İbadethanelerin rengidir. Güven hissini temsil eder. Cinsiyet olarak erkekliği temsil eder, ayırıcıdır.

Turuncu; hâkimiyet simgesidir, bayrak, güneş, gençlik, sıcaklık, dayanıklılık, neşe rengidir. Hakanlık, sultanlık işaretidir. Dikkat çekicidir, herkese hitap eder. Cinsiyet belirleyici olarak kız çocuğunu simgeler, ayırıştırıcıdır.

Pembe; yüz aklıdır; doğru, iyi, temiz işi simgeler. Nevruzun ve mutluluğun rengidir; hoş duygular uyandırır, sevginin simgesidir, temizliği, kızların güzelliğini sembolize eder. İyileştirici bir renktir. Çocukluğun, çocukluk aşkının rengidir. Nişanlı olmayı simgeler. Çiçeği, çiçek kokusunu temsil eder. Rahatlatıcıdır, lezzeti çağrıştırır. Utanmayı, güzelliği ve güzelleşmeyi ifade eder. İyimserlik simgesidir; bazen de hayatı hafife almayı temsil eder.

Mor/eflatun; aşkın rengidir. Ölümü çağrıştırır, mezarlık rengidir. Güven ve özgürlüğün rengidir, “kadın” anlayışının rengidir. Cinsiyet olarak kız çocuklarını simgeler, ayırıştırıcıdır.

Boz/gri/kır; bozkurt motifinin önemli bir unsurudur. Kutsallığı simgeler. Coğrafi olarak yer adlandırmasında kullanılmıştır. İyi, nitelikli olanı işaret eder. Toprağı, daha çok da işlenmemiş toprağı (bozkırı) simgeler. Zorluğu, karışıklığı ve kirlenmeyi ifade eder. Hukuk dilinde belirsizliği, net olmamayı ifade eder. “Kır” yaşlanmanın da bir ifadesidir.

Yukarıdaki bu renklerden “kırmızı (kızıl, al), yeşil (gök), mavi (gök, turkuaz), sarı, ak ve kara”nın Türk halk kültüründe daha çok kullanıldığı görülmüştür. Ancak “kahverengi, turuncu, pembe, mor (eflatun), gri (boz, kır)” renkleri de yer yer kullanılmıştır.

Bunlardan ayrı olarak “renk grupları” da büyük ölçüde söz konusu bu renklerden beslenerek simgesel anlamlar kazanmıştır. Bu renk grupları içinde “siyah-beyaz, kırmızı-beyaz, kırmızı-siyah, kırmızı-yeşil, kırmızı-mavi, kara-mavi, mavi-yeşil, mavi-kırmızı-yeşil, sarı-kırmızı-yeşil, yeşil-kırmızı-beyaz, ak-gök-kara, mavi-beyaz-sarı, ak-kızıl-kara”ya rastlanılmıştır.

İşaretler içinde bir dilin görünür şekilleri olan ve yazının en küçük parçası kabul edilen harfler gerek İslamiyet öncesi itibariyle Göktürk alfabesindeki harflerin gerekse İslamiyet sonrası itibariyle Arap alfabesi içindeki harflerin çoğunlukla doğadan ve yaşanan hayat içinden hareketle simgeleştirildiği görülmüştür.

Bunlar içinde Göktürkler döneminde “ok, y, s, b, t, ök, el, aç” harflerine; Selçuklu ve Osmanlı döneminde “elif, be, cim, ha, dal, zel, ra, sin, şın, sad, ta, ‘ayn, kaf, lam, mim, vav, he, lamelif, ye” harflerine ve hatta bu Arap harflerinde kullanılan noktalara sembolik anlamlar yüklendiği tespit edilmiştir.

Buna göre Göktürk alfabesindeki “↓” harfi “ok” sesini, “D” harfi “yay” kelimesinde olduğu gibi “y” sesini, “T” harfi “süngü” kelimesinde olduğu gibi “s” sesini, “✕” harfi (eb/ev) “b” sesini, “◇” harfi (tag/dağ) “t” sesini, “F” harfi (ök/keçi) “ök” sesini, “Y” harfi “el” sesini, “A” harfi (açmak, çatal) “aç” sesini karşılamak üzere kullanılmıştır ki bu yönüyle söz konusu harflerin piktogram, ideogram özelliği gösterdiği söylenebilir.

Selçuklu ve Osmanlı döneminde kullanılan Arap harflerinde de sembolik anlamlar vardır. Bu harflerden öne çıkanlar ve bunların sembolik anlamları şöyle sıralanabilir:

Elif “ا” harfi imgesel anlam zenginliğine sahiptir. Hür olmayı, tek olan yaratıcıyı, hükümdarı, düzgünlüğü, düzgün olmayı simgeler. Güzel, iyi ruhluların birbiriyle olan ülfetine işaret eder. Sevgiyi, sevgiliyi, sevgilinin boyunu, simgeler; sevgiliye (kadına) ad olur. Deyimlerde de kullanılmıştır.

Be “ب” harfi anahtardır, besmeleyi temsil eder. Harfin altındaki noktayı Kur’an-ı Kerim’in özeti olarak yorumlayanlar; noktayı “yokluk” olarak görenler ve uğurluluk

olarak sayılar vardır. Beraberliği simgeler. Elif harfiyle beraber çocuğun doğumunu simgeler.

Cim “ج” harfi sevgilinin kıvrımlı saçlarını simgeler.

Ha “ح” harfi yaratılış bilgisini ve Allah’ın hidayetini temsil eder

Dal “د” ve zel “ذ” harfleri sevgilinin saçını (zülfünü), gonca gülü, iki büklüm olmayı ve “delil”i simgeler.

Ra “ر” ve ze “ز” harfleri kaşı, sembolize eder. “Rey” anlamını karşıladığı da düşünülmektedir. Allah’ın isimlerinden “Rahim”i temsil etmektedir. Ze harfindeki nokta güzellik unsuru olarak “ben”i simgeler. “Ra” ve “ze” harfleri, “göz ve kör” kelimelerinin yazımında olduğu gibi ayrıntıların oluşturduğu büyük farklılıkların ifadesinde önemli bir örnektir. Bu bakımdan sembolik bir anlamı vardır.

Sin “س” ve şın “ش” harfleri “dişi, kirpiği, testereyi, tarağı” tasvir eder. Gücü temsil eder. Sin harfi sinsî, kötü niyetli insanları ve sesi sebebiyle yılanı çağrıştırır.

‘Ayn “ع” harfi Allah’ın ilmine işaret eder. Gözü ve nalı temsil eder. Ğayın harfindeki nokta ise bir güzellik unsuru olarak “ben”i temsil eder.

Nun “ن” harfi hilale ve sevgilinin kaşına benzetilir. Bu harfe hokka ve balık anlamları yüklenmiştir. Bütün olup bitenleri yazan “kalem”i simgeler. Yaratılışın özünü ifade eder. “Nur”u sembolize eder. İnce telaffuz edilmesi “zarafeti, alçakgönüllülüğü, inceliği”; tonlu telaffuzu “patlamayı” çağrıştırır.

Vav “و” harfi altı rakamını, sadakat ve tevazuyu, Allah’ın Vahid ismini, “Allah” lafzını, İslam’daki imanın altı şartını, dünyanın açık ve gizli yönlerini simgeler; Allah’ın birlik sıfatını ifade eder. Allah’a olan güveni, ona olan vekâleti temsil eder. “Evliya” kelimesindeki “vav” harfinin yokluğu yalancı evliyaları sembolize eder. Zarafeti ve estetik duyguları çağrıştırır. Yaşlı insan vücudunu hatırlatır.

Ye “ی” harfi “kaş, yay” anlamlarını, cennet ve cehennemi temsil eder. Allah’ın rahmetine işaret eder.

Bu bağlamda söz konusu Arap harfleri içinde en çok “elif, nun ve vav” harflerinin simgeleştirildiği görülmüştür.

Yeni Türk alfabesindeki harflerle ilgili olarak bu harflerin biraz da kullanım geçmişinin diğerlerine göre daha az olmasından dolayı simgesel anlamlardan daha çok işlevsel anlamlar yönüyle ve daha çok da kısaltmalar şeklinde sembolleştirildiği tespit edilmiştir.

İşlevsellik yönüyle bu harflerin örneği olarak “abc...”nin genel olarak alfabeği karşılaması, bilinmesi gerekenlerin hepsi veya “her şey” anlamında kullanılması, şiir tahlillerinde uyak şemasının gösteriminde temsil oluşturması, bilgilerin madde halinde gösterimine imkân vermesi, sınav notlarını temsil etmesi, sınıf/şube adlarını simgelemesi, yapılacakların öncelik durumlarının sıralanmasını sağlaması, araç kullanımında ehliyet sınıfını belirtmesi, matematikte bilinmeyen simgelenmesinde kullanılması örnek olarak gösterilebilir.

Kısaltmalar ise anlam olarak öyle bir kullanım yaygınlığına ulaşmıştır ki bunlardan kimisi halk kültürü içinde bazen kısaltılan kelimenin önünde bir değer kazanmıştır. Bunlara örnek olarak kurum kuruluş adlarının, ölçü birimlerinin, kavramların kısaltması verilebilir. “5 N, 1K” da bu bağlamda düşünülebilir.

Fakat bunlar içinde H” hastaneyi, “P” park alanını, “E” eczaneyi, “D” yolcu indirme bindirme yerini, “M” halk otobüsü işlevinde ticari olarak çalıştırılan minibüsleri (dolmuşları), “WC” tuvaleti, “Z” apartmanların zemin katını temsil ettiğini hatırlatmakta fayda vardır. Bunlara kalite, kontrol, verimlilik anlamlarını karşılamak

üzere “A, A+, A++, TSE, CE, ISO” gibi kısaltmaları ve kimyasal elementlerin sembollerini de eklemek mümkündür.

Son yıllarda akıllı telefonla veya bilgisayar özellikli araçlarla internet kullanımının yaygınlık kazanması ve bu araçlar üzerinden yapılan yazışmalarda, gerekçesi ne olursa olsun, kontrolsüz bir biçimde tercih edilen kısaltma biçimlerinin “dili bozma” potansiyeline sahip olduğu söylenebilir. Dolayısıyla bu kısaltmalar üzerinde durulması gereken önemli bir problem olarak karşımızda durmaktadır.

Harflerin şifreleme, gizlilik, güvenlik oluşturma gibi sembolik işlevleri olduğu da unutulmamalıdır.

“İşaretler” içinde yer alan “rakamlar-sayılar”da ise geniş bir sembol dünyasının varlığı tespit edilmiştir. Bunlar içinde en çok “1, 2, 3, 4, 5, 7, 9, 40” gibi sayılara sembolik anlamlar yüklendiği görülmüştür. Bunların dışında “6, 8, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 17, 18, 19, 21, 24, 28, 33, 35, 41, 52, 56, 60, 63, 66, 70, 72, 80, 90, 99, 100, 120, 180, 360, 1000, 1001, 18000, 90000, 124000” gibi rakamların da belli ölçülerde sembolik anlamları söz konusudur.

Bu rakamlardan en çok kullanılanlarının Türk halk kültüründeki sembolik anlamlarını aşağıdaki gibi sıralamak mümkündür:

Sıfır rakamı yokluğu, hiçliği sembolize eder, varlığı kavrama imkânı verir, yeniden başlamayı, en zayıf beden ölçüsünü, en zayıf notu, insanları veya durumları ifade etmede “değersiz” oluşu simgeler. “Her şey, çok” anlamını ifade eder.

Bir rakamı, tek olan Allah’ı, elif harfini temsil eder, kutsal sayıdır. Var olmayı, bilinmeyi, fark edilmeyi ifade eder. Masal ve halk hikâyelerindeki belgisiz kahramanları ifade eder. Divan edebiyatında olay kahramanının yaşadığı “bir olayı” temsil eder. “1 Nisan şakası”nın “bir”ini ifade eder. Atasözü ve deyimlerde sayı olarak “bir” veya belgisizlik anlamında kullanılmıştır.

İki rakamı, ilk çift sayıdır. “Eş, çift” anlamını karşılar. Gök ve yeri, zıtlıkları temsil eder. İkili teşkilatlanmada kullanılmıştır. Dünya hayatını, ahireti; cenneti ve cehennemi simgeler. Alevilikte iki ilkenin varlığını simgeler. Birlik olmayı (dengeyi, düzeni, istikrarı) ve ayrışmayı temsil eder. Ad olarak “Saniye” biçiminde kullanılmaktadır. Atasözü ve deyimlerin içinde de sıkça kullanılmaktadır.

Üç rakamı, gök-yer-yeraltı üçlemesini simgeler. Öldükten sonra ruhun gün olarak ayrılış süresini ifade eder. Üç balık motifini temsil eder. Üçlü sacayağını, töreyi (nizam, kanun, doğruluğu) sembolize eder. Devlet büyüklerinin sayısını, devlet büyüklerinin çocuk sayısını, ülke topraklarının üçerli pay edilmesini ifade eder. Kutsal sayıdır. Divan edebiyatında rakibi; dini-tasavvufi Türk halk edebiyatında ise “edeb”i temsil eder. Sayı değeriyle halk anlatılarında kullanılır. Dışlanmışlığı ve sınırlı zaman dilimlerini ifade eder. “Üç maymunu oynama”nın (görmedim, duymadım, bilmiyorum) simgesel sayıdır. Üç beyazı (un, şeker, yağı) simgeler. Zaman kavramında “baş, orta ve son”u temsil eder, ayrıca aile olmayı sembolize eder. Fizik ve kimyada üçlü gruplamaların sayısıdır. Vurgulamada, dikkat çekmede ideal tekrar sayısıdır. Deyim ve atasözlerinde kullanılmaktadır.

Dört rakamı dört yönün, dört rengin, dört mevsimin adedini sembolize eder. Dörtlü teşkilatlanmayı ifade eder. Haram olan kutsal elma ağacının dört dalını temsil eder. Devriyye türünde yazılmış eserlerdeki dört unsuru simgeler. Alevî-Bektaşî geleneğinin önemli sayılarından. Dört unsurla beraber cemrelerin adedini bildirir. Ahilik teşkilatındaki dört esasın adedini ihtiva eder. Kutsal kitapların, dört büyük peygamberin, dört büyük meleğin adedini belirten sayıdır. Mükemmelliğin ifadesidir. Yunus Emre’nin kendi anlayışlarını gruplarken kullandığı sayıdır. Tasavvufta insanın



kâmil olma yolundaki aşamaların adedini simgeleyen sayıdır. Cenneti, dört halifeyi, dört mezhebi, dört meleği simgeler. Kimi atasözlerinde ve deyimlerde “düzen, tamlik, odaklanma” anlamlarını desteklemede kullanılmıştır. Kimi atasözlerinde ve deyimlerde ise “çevrili olma, telaş, çaresizlik, ümit etme” gibi anlamları desteklemede kullanılmıştır.

Beş rakamı dünyayı ve insanı (insan elindeki parmak sayısını ve beş duyuyu) simgeler. Dört rakamında da geçen haram olan kutsal elma ağacının beş dalını temsil eder. Yaradılış Destanındaki prenslerin adedidir. “Merkez” yönünü, “sarı” rengi temsil eder. Beş kollu yıldız çağrışıdır. Bir günlük namaz ibadetinin vakit sayısını temsil eder. Ehl-i Beyt’in simgesel sayısıdır. Alevî-Bektaşî geleneğinde “beş baci”yi simgeler. Beş âlem, beş evreni temsil eder. Koruyucu veya uğurlu olduğuna inanılan bir sayıdır. Modern dönemlerin iş hayatında zaman sınırı bildirir. Azlığı, yaklaşık anlamını, değersizliği ifade etmede kullanılmıştır. Halk söyleyişlerinde kullanılan bir sayıdır.

Yedi rakamı gökyüzünün yedinci katını temsil eder. İnsan gelişiminin yedi aylık ve yedi yıllık aşamasını simgeler, kritik olmanın ifadesidir. Mitolojik, kutsal ve koruyucu bir sayıdır. Tanrının dünyayı altı günde yarattığı ve yedinci günde dinlendiği söylenir. Kısmet açmada önemli bir sayıdır. Geçiş ritüellerinden “ölüm”ün belli aşamalarını temsil eder. “Yedi göbek”i temsil eder. Alevî-Bektaşî geleneğinin önemli sayılarından. “Yedi” adlandırmalarda ve adet ifadelerinde kullanılmıştır. RTÜK’ün yaş gruplarından biridir. Deyim ve atasözleri içinde de kullanılan bir sayıdır.

Dokuz rakamı dokuzlu gruplamalarda kullanılmıştır, Dokuz Oğuzları temsil eder. Ergenekon’dan çıkış 9 Mart’ta başlamıştır. Kutsal bir sayıdır. Alevî-Bektaşî geleneğinin önemli sayılarından. Hâkimiyet alametlerinin adedidir. Gökyüzünün dokuz katını temsil eder. Mitolojik bir sayıdır; dokuz dallı ağacı, dokuz çatalı kara taşı temsil eder. Yaradılış destanına göre ilk yaratılan dokuz kişiyi, sonrasında ise dokuz boyu temsil eder. Halk anlatılarında, atasözlerinde ve deyimlerde kullanılan bir sayıdır.

Kırk rakamı kırk hadis/ kırk ayet derlemelerinde kullanılan bir sayıdır. Destan, masal, halk hikâyesi gibi anlatılarda, anlatımı kuvvetlendiren sayıdır. Kırk yaşında olmak olgunluğu simgeler. Düğünlerin, şenliklerin süresi olan gün ve gece sayısıdır. “Kırkı çıkmak” deyimini doğum sonrasında önemli simgelerindendir. Ölümle ilgili inanış ve uygulamaların önemli sayısıdır. Yer adlarında kullanılan bir sayıdır. Alevî-Bektaşî geleneğinin de önemli sayılarından. Kırk (erbain) dervişlik, olgunlaşma sürecinin sayısıdır. Kısmet açma uygulamalarında kullanılan bir sayıdır. Bir dileğin gerçekleşmesi amacıyla yapılan büyüsel uygulamalarda başvurulmuş bir sayıdır. Karakter değişiminde tekrar adedinin sayısıdır. Türk kültürünün en canlı kullanımları içindeki atasözlerinde deyimlerde de “kırk” sayısı kullanılmaktadır.

“İşaretler” başlığının bir başka konusu olan “geometrik işaretler” içinde de “nokta, çizgi, daire/yuvarlak/çember, üçgen, kare/dörtgen, beşgen, altıgen, sekizgen, hilal (yarım daire), yıldız”ın da özellikle de toplumsal yaşam boyutunda sembolik anlamları olduğu görülmüştür.

Türk halk kültürü bağlamında bunları da kısaca özetleyecek olursak şunları söyleyebiliriz:

Nokta, geometrinin başlangıcını oluşturur, dolayısıyla da halk kültürü açısından sonu ve başlangıcı simgeler. Göktürk alfabesinde “nd, nt” gibi seslerin simgesinde kullanılmıştır. Boyların mensubiyetini bildiren damgaların simgesinde bir ögedir. Beden dövmelelerinde kullanılmıştır; koruyuculuk, damga veya güzellik simgesidir. Divan edebiyatında sevgilinin inci gibi “diş”lerini, halk edebiyatında ise “ben”lerini simgeler.



Çizgi birçok geometrik unsurun yapı parçası olmakla beraber halk kültürü içinde ayrıca sembolik bir anlam yüklenilmediği görülmüştür. Ancak “elif çekmek” deyimini itibarıyla elif harfini simgelediği söylenebilir.

Ticaret hayatı içinde “çizgi im”, kurumsal veya devletlerarası işleyişte “kırmızı çizgi”, edebiyat terimi olarak “konuşma çizgisi, kısa çizgi, eğik çizgi”, spor terimi olarak “kale çizgisi, santra çizgisi, varış çizgisi, yan çizgi” halk söyleyişleri içinde “kader çizgisi” çizginin sembolik anlam yönüne işaret eden kullanımlar arasındadır.

Daire/yuvarlak/çember gökselliği, dairesel döngüyü ve hayatı simgeler. Harf ve damga simgelerinde kullanılmıştır. Karanlık ve aydınlığın simgesidir. Kutsallıkla ilişkilendirilmiştir, yaratıcıyı çağırıştırır, ruhani olanı simgeler. Yüzüğün, yani nişanlılığın ve bağlılığın simgesidir.

Üçgen çadırı, gök kubbeyi, gökyüzünü temsil eder. Alp tipinin tasvirinde kullanılan unsurlardan biridir. Sacayağını, yani ocağı, ailenin devamlılığını simgeler. Koruyucu bir unsurdur; gözü, göz değmesini simgeler; nazarlıktır.

Kare/dörtgen mitolojik çağrışımları vardır, yeryüzünü temsil eder. Yurt, kent, kaleyi, genel anlamda da dünyayı simgeler. Sonsuzluğu ve mükemmeliyeti sembolize eder. Güven duygusu verir. Üçgen gibi koruyucu bir unsurdur; gözü, göz değmesini simgeler; nazarlıktır. Süsleme unsuru olarak İslam’da maddî olanı simgeler.

Beşgen koruyucu bir geometrik şekildir. Beş rakamıyla ilişkili olarak İslam’ın beş şartını sembolize eder.

Altıgen bal peteğinin ve kar kristalinin uçlarının geometrik şeklidir; mükemmeliyeti, ölçülülüğü, doluluğu, idealizeyi, kardeşçe yaşamayı, gelişmeyi, üretkenliği sembolize eder. “و” vav harfini temsil eder. Altı rakamıyla ilişkili olarak İslam’da imanın şartını temsil eder.

Sekizgen yeryüzünü temsil eder. İlahî olanı çağırıştırır.

Hilal (Yarım Daire) İslamiyet’i simgeler. Allah lafzını telmih eder.

Yıldız, ana tanrıçanın gören gözünü temsil etmektedir. Mimaride yaygın bir biçimde kullanılan motiflerden biridir. Askeriyede rütbe belirleme simgesidir. Başarıyı sembolize eder. Kutsal bir simgedir. Koruyucu bir ruhtur; kimisi uğurlu kimisi de uğursuz sayılmıştır. Gök Unsuru olarak yol göstericidir, doğa olaylarını yorumlamada yardımcı olurlar. Gelecekte haber verdiklerine inanılan göksel unsurlardır. Hükümdarlık simgesidir. Hilalle beraber hayır ve saadet işaretidir. İnsanları sahip oldukları makama göre sembolize etmede kullanılırlar. Hilal ve beş köşeli yıldız İslam ülkelerinin bayraklarında kullanılmıştır. Türkiye Cumhuriyeti bayrağının önemli unsurlarından biridir. Mükemmelliği, evliliği-beraberliği, gökkuşağını-doğallığı, güç ve iktidarı temsil eder. Mutluluğu, bereketi, üretkenliği, cenneti (sekiz cenneti) simgeler. Biçimsiz yıldız işareti RTÜK’ün akıllı işaretlerinden biri olarak *korku ve şiddet* anlamını temsil eder. Atasözü ve deyimlerde de *yıldız* kullanılmıştır.

“Resim kaynaklı sembolik işaretler” başlığı altında “motif ve desen, figür, ikon, totem, ongun, damga-tamga, mühür, tuğra, arma, amblem-logo, piktogram, ekslibris, dövme ve emoji”lere yer verilmiştir:

Buna göre “adlandırılışları bakımından dokumalarda kullanılan motifler” ile “oya ve dantel işlemelerinde kullanılan motifler”in de Türk kültür hayatında duygu ve düşüncelerin anlatımında, sözsüz iletişim kurmada önemli bir işlev gördüğünü söylemek mümkündür.

Tasarım aşamasındaki haliyle desen, uygulama sonrasındaki görünümüleriyle motiflerin adlandırılışları yöreden yöreye değişiklik arz edenlerinin yanında aynı adla

kullanılanları da vardır. Bunları yöreden yöreye değişen halk kültürü algısıyla çoğaltmak veya başkaca isimler altında bu motiflerle karşılaşmak mümkündür.

Dokumalarda adlandırılışları bakımından ortaya çıkmış olan motifleri aşağıda belirtildiği üzere sıralayabiliriz:

Elibelinde, koçboynuzu, bereket, saç bağı, küpe, bukağı, sandıklı, aşk birleşim, ying-yang, yıldız, su yolu, pıtrak-pıtrak, el-parmak-tarak, muska-nazarlık, göz, haç, çengel, yılan, ejder/ejderha, akrep, kurt başı, kurt ağzı, kurt izi, canavar ayağı, hayat ağacı, im, kuş, kaz ayağı, balık, çarkifelek, insan, aşiret sembolü, balık kılıcı, kurbağa/kurbağacık.

Oya ve dantel işlemlerinde adlandırılışları bakımından ortaya çıkmış olan motifler ise şöyle sıralanabilir:

Filize-sümbüllü, kıllı kurt, mezar taşı, hanım çantası, mektepli, nar tanesi, paralı, altın diş, karpuz çekirdeği, gül küpe, yürek, sıçan dişi, üzümlü, asker şapkası, pudralı kız, gelin kakülü, bağ asması, mektuplu güvercin, yılanlı bahçe, gül deste, bir avuç altın-bir top inci, gerdanlık, asma köprü, kuşlu bahçe, üzerlik, kedi izi, kütüle, zembil.

Söz konusu bu motiflerde “sevgi, aşk, özlem, ümit, birlik, beraberlik, inanç, doğurganlık, üretkenlik, bereket, bolluk, güç-kuvvet, şifa, kısmet, huzur, mutluluk, neşe, uzun ömür temennisi, mensubiyet ifadesi, evlenme isteği, kötü gözden ve nazardan korunma, kötülüklerden ve zararlılardan korunma, iyi geçim temennisi” gibi duygu ve düşüncelerin sembolize edildiği görülmüştür.

Bu oya ve dantellerde az da olsa “mezar taşı motifi”nde olduğu gibi “aramızdaki kin ve soğukluk mezara dek sürecek” türünden olumsuz anlamların da sembolize edildiği olmuştur.

Varlık olarak kullanılan motifler içinde ise “gül, lale, sümbül, karanfil, nergis, menekşe, papatya, zambak, çiğdem, kardelen, badem çiçeği, elma çiçeği, erik çiçeği, çalı çiçeği, kızılçık, çayır-çimen, üzüm, başak, buğday, nar, incir, zeytin, hurma, dut, kavun-karpuz” olduğu görülmüştür.

Genel anlamlarıyla düşünüldüğünde “gül, lale ve sümbül”ün diğerlerine göre daha fazla kullanılmıştır. Söz konusu bu motiflerin sembolik anlamlarını şöyle sıralayabiliriz:

Gül kusursuzluğu ve tutkuyu, sevgiyi, sevgiliyi, mutluluğu ve aşkı sembolize eder. Ayrıca İslam edebiyatı mazmunu olarak Hz. Peygamberin simgesidir ve bu yönüyle *gül*ün kutsallık yönü vardır. Diğer taraftan gül, Isparta'nın da simgesidir.

Lale, Kanuni Sultan Süleyman zamanında daha da önem kazanan lale tarihi süreç içinde milli bir sembol haline gelmiştir ve Osmanlı tarihinde “Lale Devri”nin sembolü olmuştur. Zarafetin, inceliğin, masumiyetin ve utangaçlığın simgesidir. İslam inancında “Allah, hilal ve lale” sözcükleri arasında ebcet hesabı yönünden *aynı* olma hali vardır, bu yönüyle lale kutsalı simgeler. Divan şiirindeki “bahariye”lerin bir parçasını da lale motifi oluşturur. Türkiye ve İstanbul logolarında da lale kullanılmıştır, dolayısıyla lale milli bir motiftir.

Sümbül aşkın ve mutluluğun sembolü olarak görülmüştür. Divan edebiyatında sevgilinin saçının benzetildiği çiçek türüdür.

“Resim kaynaklı sembolik işaretler” başlığı altında konuyu açıklarken bazı kavramların zaman zaman birbirinin içine girmiş kısımlarının varlığından söz etmiştik ki bunun en önemli örneğinin “motif” ve “figür” olduğu üzerinde durulmuştu. Mesela “insan, kurt, kuş” gibi unsurlar kavramsal olarak figür olduğu halde “motif” olarak halk kültüründe adlandırıldığı olmuştur.

Bu açıklamanın bir devamı olarak denebilir ki Türk kültür hayatında kullanılan figürler içinde en fazla “kurt, kartal, geyik, at, arslan, boğa ve koç (keçi)”nin simgesel anlamlara sahip olduğu görülmüştür.

Kurt, boz-kır hayatının bir sonucu olarak çobanlıkla ilişkilendirilmiş, kutlu sayılmış, bu figüre tabiatüstü anlamlar yüklenmiştir. Bu bakımdan kurt, atadır, yol göstericidir, Göktürk bayrağında bir figür olarak kullanılmıştır. Türklüğün milli sembollerinin en önemlilerinden biri olmuştur.

Kartal, Gök tanrının timsali (tanrının gölgesi) olarak ya da şaman ruhunu ifadesi olarak tasavvur edilmiştir, dolayısıyla kutsallık izafe edilmiştir. Daha çok Selçuklu döneminin bir simgesi olarak kabul edilen kartal figürü, “hâkimiyeti, gücü, otoriteyi, iyiliği, özgürlüğü, yiğitliği, koruyucu ruhu, asaleti, güneşi, talih ve bilginliği temsil eder. Bu sembol aynı zamanda gelecekte haber veren kuş olarak da kabul edilmiştir. Kartalın hükümdarlık, güç, kuvvetle ilgili simgesel anlamları İslamiyet’ten sonra da devam etmiştir. Birçok kurum ve kuruluşun logo ve amblemlerinde tercih edilmiş bir figürdür.

Geyik, Şamanist anlayış içinde kutsal olarak düşünülmüştür. İslamiyet sonrasında da bolluk, bereket sembolü olarak görülmüş, yol gösterici sayılmış, mübarek kabul edilmiştir.

At da Türk kültür hayatı için önemli bir figürdür. Genel anlamda eski Türk kavimleri için kullanılan “atlı kavim” ifadesi bu tespiti destekler mahiyettedir. Eski inanışlarda at gökten inmiştir ve bu inanış İslamiyet sonrasında Miraç olayındaki “Burak” ile birleştirilmiş ve at kutsallık sembolü olarak yeniden değer kazanmıştır. At arkadaş, ortak, değerli bir varlık, kuvvet, kudret, zenginlik simgesi sayılmıştır.

Koç (koyun), kurban sembolüdür ve bu yönüyle adanmayı, teslimiyeti ifade eder. Güç, kuvvet, sağlıklı olma, gürbüz olma, hâkimiyet, yiğitlik ve Alplığın simgesidir. Hanedan armalarında kullanılmıştır. Koyun ise sakinliği, huzur, barış, bolluk ve bereketi temsil eder.

Boğa (inek) vahşi gücün, yiğitliğin sembolüdür. Türk destanlarında sıkça kullanılan bir figür ve motiftir. Kuvvet ve kudretin simgesi olarak hükümdarlığı temsil etmiştir.

Arslan “iyi-kötü, aydınlık-karanlık” gibi kavram çiftlerinden olumluyu temsil etmiştir ve zaferi, kuvveti, kudreti ve güven duygusunu simgelemiştir. Hz. Ali’nin (Murtaza) lakabı olmuştur.

Kaplan güç kuvvet, yiğitlik, kudret simgesidir. Aslan gibi kaplan da taht sembolü olmuştur.

“Resim kaynaklı sembolik işaretler” içinde yer alan kavramlardan biri olan ikon ile ilgili olarak şu sonuçlara ulaşılmıştır:

Tarihin seyri içinde yukarıda motif ve figür bağlamında bahsi geçen varlıkların ortaya çıkan sosyal, siyasal, ekonomik ve ticari gelişmelere bağlı olarak ikonlaştırıldıkları görülmüştür. Bu ikonlarda “hâkimiyet ve güç” sembolize edilmiş ve toplumlar gücü, sermayeyi elinde bulunduranlar tarafından önceden belirlenmiş amaçlar doğrultusunda ve söz konusu ikonların kullanımıyla etkinlik oluşturmuşlardır. Bu noktada “neler ikon olabilir?” sorusunun cevabı bağlamında “sanat, siyaset, spor, eğlence” dünyasının önemli isimleri; üretimi yapılan ve eşya olarak kullanılan “kurt, kartal, aslan, yılan” gibi figürler; “tek taş yüzük, kılıç, hilal, yıldız” gibi işaretlerin zaman zaman ikonlaştırıldığı görülmüştür.

Gerek eski Türk geleneklerinde gerekse günümüzde nesne ve varlıklar üzerinden *kutsallık* oluşturma eğilimi her zaman var olmuştur. Bu kutsallık arayışı bir yerde *totem*

adlandırmasıyla ortaya çıkmıştır ve kimi araştırmacılar tarafından eski Türk kültüründeki damga ve ongunlar totemle ilişkilendirilmiştir.

“Ongun” sahip olduğu “kutlu, uğurlu” olma anlamı sebebiyle Türkler arasında atalar ruhuna ve ölümlere saygı çerçevesinde gelişen bir kült olduğu inancı yaygınlık kazanmıştır. Yirmi dört boylu “Oğuz İli”nin her dört boyu için bir “ongun”u, “töz”ü (totemi) vardı (Eröz, 1973:293). “Ongun olarak zikredilen avcı kuşlar başlıca şahin, kartal, tavşancıl, sungur, uc ve çakırdır” (Sümer, 1967:205) ve boylara göre “Kayı’nın ongunu şahin, Bayat’ın şahin, Alka-Evli’nin şahin, Kara-Evli’nin şahin, Yazır’ın kartal, Döğer’in kartal, Dodurga’nın kartal, Yaparlı’nın kartal, Avşar’ın tavşancıl, Kızık’ın tavşancıl, Begdilli’nin tavşancıl, Karkın’ın tavşancıl, Bayındur’un sungur, Beçene’nin sungur, Çavuldur’un sungur, Çebni’nin sungur, Salur’un uc, Eymür’ün uc, Alayuntlu’nun uc, Üregir’in uc, İğdir’in çakır, Bügdüz’ün çakır, Yıva’nın çakır, Kınık’ın çakırdır” (Sümer, 1967:209).

Vaktiyle eski Türklerde tamga, tamka ve damga şekillerinde yazılan kelime, “el ile yapılan motif” demektir. Ayrıca şahıs imzası ve mührü olmasının yanı sıra bugün olduğu gibi (damga resmi, damga pulu) “vergi” manasında da kullanılmıştır.

Tarihi Türk-İslam geleneğinde “mühür, taç ve tahtın hükümdarlık vasfı, saltanat işareti idi. Padişah mühürlerinin bir şekli de tuğra idi” (Kut ve Bayraktar, 1979:2). “Mühür Doğuda çok eskiden ve yaygın biçimde kullanılırdı, imza yerine geçer, hatta imza mühürle belgelenirdi” (Kut ve Bayraktar, 1979:3).

Oğuz hakanlarından Osmanlı padişahlarına kadar Türk hükümdarlarını temsilen kullanılan yazılı alâmet ve işaretler tuğra adıyla anılmıştır (Derman, 2012:336). Diğer bir ifadeyle tuğra “Osmanlı padişahlarının imza yerine kullandıkları, özel bir biçimi olan sembolleşmiş işaret”tir (Türkçe Sözlük, 2011:2384). Kısaca “hükümdarın yazılı işareti demektir” (Deny, 1988:5).

Eski Türkler arma mahiyetindeki hayvan şekillerine ongun adını vermişlerdir. Fakat “arma”nın başlı başına bir sanat anlayışıyla ve sembol bir değer olarak Osmanlılarda, hatta Osmanlı Devletinin son dönemlerinde, dikkat çekecek bir şekilde ele alınmıştır.

Türk halk kültüründe “figür, ikon, totem, ongun, damga, mühür, tuğra, arma, amblem-logo, piktogram, ideogram, ekslibris, dövme ve son zamanlarda gittikçe yaygınlık kazanan emojilerin” duygu, düşünce ve hayallerin ifade aracı olması bakımından zengin bir sembolizme sahip oldukları görülmüştür.

Osmanlı devlet armasını (veya geliştirilen diğer armaları) dönemi içinde devletin bir marka görünümü gibi düşünmek mümkündür. Osmanlı devlet armasının son şeklinde 30 sembol bulunmaktadır.

Bir kurum, ürün veya hizmeti tanıtmak amacıyla tipografik harflerden oluşturulan sözcüklerin marka veya amblem özelliği taşıyan simgelere dönüşmüş biçimleri olan logolar ile belirtke, soyut bir şeyin, bir kavramın sembolü olan varlık veya eşya anlamı verilen amblemler de geçmişten günümüze kadar birçok sembolik anlamı bünyesinde barındırmaktadır ve Türk halk kültürü bağlamında değerlendirilen motiflerin, figürlerin söz konusu logo ve amblemlerde sıklıkla kullanıldığı görülmektedir.

“Yakaya takılmak için çeşitli biçimlerde yapılan, bir kuruluşun sembolü sayılacak genellikle küçük metal nesne” (Türkçe Sözlük, 2011:1984) olarak tarif edilen rozetlerin söz konusu logo veya amblemlerin yine sembolik anlam yönüne dikkat çekmek üzere kişisel olarak kullanıldığı da bilinmektedir.

Toplumsal hayatın kurallarını yansıtan, başta trafik işaretleri, toplu kullanım alanlarındaki işaretler olmak üzere, birçok piktogram bireylere veya insan gruplarına yapacakları eylem konusunda bir “yönlendirme, hatırlatma, tercih sunma, yasaklama” anlamlarını sembolize etmektedir ki piktogramlar doğrudan doğruya yapılacak işe (eyleme) yönelik olarak hazırlanmış sembolik işaretlerdir.

İdeogramlar ise somut olmayan duygu, düşünce veya kavramların değişik işaret ve çizimler yoluyla sembolleştirilmesi olarak düşünülebilir. Bunun en somut örneği “sevme”yi sembolize eden kalp işaretidir. Benzer bir biçimde Türk el sanatlarında görülen kimi motif ve desenlerin de anlatılamayan duygu ve düşüncelere imkân oluşturması bakımından ideogramlara yaklaştığını söylemek mümkündür.

Ekslibrisler de var olan bir kitaba kişinin özgünlüğünü yansıtmayı, kitaba yeni bir değer katma diyebileceğimiz ve böylece gerek kendisiyle gerekse yaşanan dönem ve çevreyle ilgili anlayışları yansıtmaya özelliğine sahip olması onları sembolik anlatım ürünü haline getirmiştir. Türk kültür hayatında yeni sayılabilecek ekslibris örneklerinde Türk halk kültürünün desen, motif ve figürlerinin yansıdığı da görülmektedir.

Dövme (vücut dövmesi) kişinin kendi vücuduna yaptığı veya yaptırdığı desenler, motifler, işaretler, şekiller ve resimlerdir. Bu durumda insan bedeni yüzey olarak kullanılmaktadır ve çizimler genellikle siyah renk tonlarında yapılmaktadır. Dövmeye bir yönüyle “beden modifikasyonu” demek de mümkündür. Modernist anlayışta gelişen boyutundan ayrı olarak geleneksel Türk halk kültüründe dövme “desenleri, motifleri, figürleri, işaretleri” daha çok “güzellik, uğur getirme, tılsım, şans oluşturma, nazardan ve hastalıktan korunma, bereket, süslenme, inancını yansıtmaya, aşiretini (boyunu) temsil etme, büyü” gibi sembolik anlamlar çerçevesinde yöresel boyutta uygulanmıştır ve bunların çoğu kadınlar tarafından tercih edilmiştir.

Emojiler ise şimdiye kadar sözü edilen birçok sembolik kavramı belli ölçülerde içine alan, ama teknolojinin bir ürünü olarak onlardan ayrılan ve daha çok piktogram, ideogram özelliği taşıyan, daha çok internet ortamının sağladığı mesajlaşmalarda, biraz da hızlı yaşam koşullarının sonucu olarak tercih edilen simgesel ikonlardır. Mesajlaşmalarda duygu ve düşüncenin yansıtılması söz konusu olduğundan emojilerin de Türk halk kültürünün yansıtılmasına aracı olduğunu söylemek mümkündür.

Çalışmamızın sonucunda gerek yerel kimliği ortaya koymaya gerekse evrensel iletişim kanallarını oluşturma ve hem toplumsal hem de kişisel durumları kestirmeden yansıtılma işlevlerine bağlı olarak renk ve işaret sembollerinin özellikle günümüz hayatında vazgeçilmez bir yerinin olduğu ve ilerleyen zamanlarda sembollerin hızlı iletişim ihtiyacını karşılamada sözden ve yazıdan da daha fazla etkin olma potansiyeline sahip olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Böylesine uzun ve yorucu bir çalışma sonrasında ortaya çıkan çalışmamızın Türk halk kültürü araştırmalarında yol gösterici olmasını, bundan sonraki çalışmalara katkı sunmasını ümit ediyoruz.

## KAYNAKLAR

## a. Kitaplar

- AĞCA, H., 1999. Türkçe I Yazılı Anlatım, Gündüz Eğitim ve Yayıncılık, Ankara, 224s.
- \_\_\_\_\_, 1999. Türkçe II Sözlü Anlatım, Gündüz Eğitim Yayıncılık, Ankara, 189s.
- AKAR, A., KESKİNER, C., 1978. Türk Süsleme Sanatlarında Desen ve Motif, Tercüman Sanat ve Kültür Yayınları, İstanbul, 71s.
- AKAR, A., KESKİNER, C., 1989. Türk Motifleri, Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Yayınları, İstanbul, 130s.
- AKAR, A., 2015. Türk Dili Tarihi, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 339s.
- AKINCI, Z. B., 1998. Kurum Kültürü ve Örgütsel İletişim, İletişim Yayınları, İstanbul, 160s.
- AKSAN, D., 1976. Tartışılan Sözcükler, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 71s.
- \_\_\_\_\_, 1993. Şiir Dili ve Türk Şiir Dili, Beta Basım Yayım, İstanbul, 290s.
- \_\_\_\_\_, 1998. Her Yönüyle Dil (Ana Çizgileriyle Dilbilim), Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 244s.
- AKSOY, Ö. A., 1988. Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü 1, Atasözleri Sözlüğü, İnkılâp Basımevi, İstanbul, 486s.
- \_\_\_\_\_, 1988. Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü 2, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, ss.497-1205 (708s.).
- ALP, Ö. K., 2009. Orta Asya'dan Anadolu'ya Kültürel Sembollere Giriş, Eflatun Yayınevi, Ankara, 80s.
- ALPTEKİN, A. B., 1997. Halk Hikâyelerinin Motif Yapısı, Akçağ Yayınları, Ankara, 417s.
- ALTINKAYNAK, E., 2006. Tozlu Zaman Perdesinde Kırım Karayları, Türkistan ve Azerbaycan Araştırma Merkezi, Haarlem, Netherlands, 241s.
- ALTUN, I., 2008. Kocaeli/Suadiye Çepni Halk Kültürü, Doğu Kütüphanesi Yayınları, İstanbul, 336s.
- ALTUNTAŞ, İ. H., 2012. Yokluk Bilgisi ve Saklı Sırlar, Yayınevi ve Basım Yeri Belli Değil, 47s.
- AMBROSE, G. ve HARIS. P., 2003. The Fundamentals of Creative Design. Ava Publishing, Lausanne, Switzerland, 192p.
- ANDREWS, T., 1995. Renklerle Tedavi, Arıtan Yayınevi, İstanbul, 224s.
- Anonim, 2007a. Grafik ve Fotoğraf Doku, MEGEP (Meslekî Eğitim ve Öğretim Sisteminin Güçlendirilmesi Projesi), Millî Eğitim Bakanlığı, Ankara, 70s.
- \_\_\_\_\_, 2007b. Fotoğraf ve Grafik Nokta-Çizgi, MEGEP (Meslekî Eğitim ve Öğretim Sisteminin Güçlendirilmesi Projesi), Millî Eğitim Bakanlığı, Ankara, 44s.
- \_\_\_\_\_, 2007c. Fotoğraf ve Grafik Alanı Fikir ve Mesaj Sembolleştirme, MEGEP (Meslekî Eğitim ve Öğretim Sisteminin Güçlendirilmesi Projesi), Millî Eğitim Bakanlığı, Ankara, 43s.
- \_\_\_\_\_, 2007d. El Sanatları Teknolojisi Mekikli Dokumada Desen, MEGEP (Meslekî Eğitim ve Öğretim Sisteminin Güçlendirilmesi Projesi), Millî Eğitim Bakanlığı, Ankara, 50s.
- \_\_\_\_\_, 2007e. Seramik ve Cam Teknolojisi Hatayi Motifleri, MEGEP (Meslekî Eğitim ve Öğretim Sisteminin Güçlendirilmesi Projesi), Millî Eğitim Bakanlığı, Ankara, 155s.
- \_\_\_\_\_, 2008. Grafik ve Fotoğraf İnsan Figürü Çizimi, MEGEP (Meslekî Eğitim ve Öğretim Sisteminin Güçlendirilmesi Projesi), Millî Eğitim Bakanlığı, Ankara, 70s.

- \_\_\_\_\_, 2011a. El Sanatları Teknolojisi, Karışık Motif Çizimleri, MEGEP (Meslekî Eğitim ve Öğretim Sisteminin Güçlendirilmesi Projesi), Millî Eğitim Bakanlığı, Ankara, 53s.
- \_\_\_\_\_, 2011b. Matbaa, Amblem/Logo Reprodüksiyonu, MEGEP (Meslekî Eğitim ve Öğretim Sisteminin Güçlendirilmesi Projesi), Millî Eğitim Bakanlığı, Ankara, 67s.
- \_\_\_\_\_, 2011c. Güzellik ve Saç Bakım Hizmetleri Makyaj Kozmetikleri, MEGEP, Millî Eğitim Bakanlığı, Ankara, 37s.
- \_\_\_\_\_, 2012a. İnşaat Teknolojisi Hayvansal Motif ve Figürleri, MEGEP (Meslekî Eğitim ve Öğretim Sisteminin Güçlendirilmesi Projesi), Millî Eğitim Bakanlığı, Ankara, 59s.
- \_\_\_\_\_, 2012b. El Sanatları Teknolojisi, Geleneksel Türk Süsleme Sanatları, MEGEP (Meslekî Eğitim ve Öğretim Sisteminin Güçlendirilmesi Projesi), Millî Eğitim Bakanlığı, Ankara, 61s.
- \_\_\_\_\_, 2012c. El Sanatları ve Teknolojisi Firkete Oyası, MEGEP (Meslekî Eğitim ve Öğretim Sisteminin Güçlendirilmesi Projesi), Millî Eğitim Bakanlığı, Ankara, 47s.
- \_\_\_\_\_, 2012d. Amblem ve Logo, MEGEP (Meslekî Eğitim ve Öğretim Sisteminin Güçlendirilmesi Projesi), Millî Eğitim Bakanlığı, Ankara, 68s.
- \_\_\_\_\_, 2014a. Yaşayan El Sanatlarımız, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, Ankara, 454s.
- \_\_\_\_\_, 2014b. El Sanatları ve Teknolojisi İğne Oyası, MEGEP (Meslekî Eğitim ve Öğretim Sisteminin Güçlendirilmesi Projesi), Millî Eğitim Bakanlığı, Ankara, 74s.
- \_\_\_\_\_, 2014c. El Sanatları ve Teknolojisi Tığ Oyası, MEGEP (Meslekî Eğitim ve Öğretim Sisteminin Güçlendirilmesi Projesi), Millî Eğitim Bakanlığı, Ankara, 64s.
- ARIK, R., 1973. Batılılaşma Dönemi Türk Mimarisi Örneklerinden Anadolu'da Üç Ahşap Cami, Ankara Üniversitesi Dil Tarih Coğrafya Fakültesi Yayınları, 68s
- ARTUN, E., 2015. Türk Halk Edebiyatına Giriş, Karahan Yayınları, Adana, 319s.
- ARTUT, K., 2004. Sanat Eğitimi Kuramları ve Yöntemleri, Anı Yayıncılık, Ankara, 345s.
- ARTZT, M., 1999. "Die Verfahrensrechtliche Bedeutung Polizeilicher Vorfeldermitteilungen", Frankfurt, 302s.
- ASHTON, D., 2001. Picasso Konuşuyor, Çev.: Mehmet Yılmaz-Nahide Yılmaz, Ütopya Yayınevi, Ankara, 191s.
- ASLAN ODABAŞI, H., 2006. Grafikte Temel Tasarım, Yorum Sanat Yayınları, İstanbul, 205s.
- ASSMANN, J., 2001. Kültürel Bellek Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik, Çev.: A. Tekin, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 345s.
- Âşık Veysel, 2001. Dostlar Beni Hatırlasın, İnkılâp Yayınevi, İstanbul, 244s.
- ATA, A., 2011. Orhun Türkçesi, Ed.: Güner Gülsevin, Mehmet Mahur Tulum, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir, 188s.
- ATABEK, R., 1987. Sayı Sembolizmine Genel Bakış, Mimar Sinan Yayınları. İstanbul, 56s.
- ATALAYER, F., 1994. Temel Sanat Öğeleri, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir, 215s.
- ATEŞ, M. 1996. Mitolojiler Semboller ve Halılar, Symbol Yayıncılık, İstanbul, 191s.
- ATSIZ, H. N., 1943. Türk Edebiyatı Tarihi, Işık Basımevi, İstanbul, 76s.

- AVCI, C., 2000. III. Dönem Türkiye Büyük Millet Meclisinin Yapısı ve Faaliyetleri (1927-1931), Atatürk Araştırma Merkezi Yayınları, Ankara, 222s.
- AYAN, H., 2002., Nesîmî Hayatı, Edebî Kişiliği, Eserleri ve Türkçe Divanının Tenkitli Metni I, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 933s.
- AYDIN, S., ve ATAY, T., 2009. Halk Bilimi Toplumsal Uygulamalar Törenler ve Ritüelleri Geçiş Törenleri, Kültür ve Turizm Bakanlığı Türkiye Kültür Portalı Projesi, Ankara, 16s.
- BANARLI, N. S., 1998. Resimli Türk Edebiyatı Tarihi, I, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 634s.
- BARAZ, N., 2000. Sivrihisar'da ve Sivrihisar-Kayakent'te Dokumacılık, Eskişehir'in Halkbilimsel Değerleri-I, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir, 394s.
- BARTHES, R., 1997. Göstergibilimsel Serüven, Çev.: M. Rifat ve S. Rifat, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 198s.
- BARTHOLD, V. V., 1975. Orta Asya Türk Tarihi Hakkında Dersler, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 392s.
- BAYAT, F., 2007. Türk Mitolojik Sistemi (Ontolojik ve Epistemolojik Bağlamda Türk Mitolojisi), Ötüken Neşriyat, Ankara, 380s.
- \_\_\_\_\_, 2007. Mitolojiye Giriş, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 144s.
- BAYRAV, S., 1956. Symbolisme Médiéval, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul, 232s.
- BECER, E., 1997. İletişim ve Grafik Tasarım, Dost Kitabevi, Ankara, 254s.
- BELKIS, B., MELLAART J., HİSRCH, U., The Goddess From Anatolia, Cilt.1.
- BEYDİLİ, C., 2005. Türk Mitolojisi Ansiklopedik Sözlük, Yurt Kitap Yayınları, Ankara, 637s.
- BİLGİLİ, N., 2014. Türklerin Kozmik Sembolleri Tamgalar, Hermes Yayınları, İstanbul, 131s.
- BORATAV, P. N., 1973. 100 Soruda Türk Folkloru, Gerçek Yayınevi, İstanbul, 334s.
- BORÇA, G., 2013. Marka ve Yönetimi, Anadolu Üniversitesi Açık Öğretim Fakültesi Yayınları, Eskişehir, 169s.
- BOTTERO, J., 2003. Mezopotamya: Yazı, Akıl ve Tanrılar, Çev.: E. Özcan, A. Er, Dost Kitabevi, Ankara, 340s.
- BOZKURT, G., 1996. Gayrimüslim Osmanlı Vatandaşlarının Hukuki Durumu, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 237s.
- BOZKURT, İ., 2004. İletişim Odaklı Pazarlama, MEDİACAT Akademi, İstanbul, 255s.
- BROWN, D., 2016. Kayıp Sembol, Altın Kitaplar, İstanbul, 720s.
- BÜKER, S., 1985. Sinema Dili Üzerine Yazılar, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 145s.
- CAFEROĞLU, A., 1974. Türk Dili Tarihi II, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, İstanbul, 246s.
- CASSİRER, E.; LANGER, S. K., 1977. Sembolik Form Olarak Sanat, Çev.: N. Arat, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Basımevi, İstanbul, 184s.
- CEBECİOĞLU, E., 2005. Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü, Anka Yayınları, İstanbul, 741s.
- CEVİZCİ, A., 2000. Paradigma Felsefe Sözlüğü, Paradigma Yayınları, İstanbul, 1240s.
- CHALLAYE, F., 1998. Dinler Tarihi, Çev.: S. Tiryakioğlu, Varlık Yayınları, İstanbul, 224s.



- CHEVALIER, J. ve GHERBRANT, A., 1996. Dictionary of Symbols, Çev.: J. Buchanan - Brown, Penguin Books, İngiltere, 1184p.
- CİRTAUTAS, I. L., 1961. Der Gebrauch der Farbbezeichnungen in den Türk dialekten, Wiesbaden, 137s.
- CLAUSON, S. G. 1972. An Etymological Dictionary of Pre-Thirteenth-Century Turkish, Oxford, 989s.
- COLLON, D., 1990. Interpreting The Past - Near Eastern Seals, University of California Press, London, 64p.
- COOPER, J. C., 1992. An Illustrated Encyclopaedia of Traditional Symbols, Londra, 208p.
- Cumhurbaşkanlığı Sekreterliği, 2016. 15 Temmuz Darbe Girişimi ve Millet'in Zaferi, Cumhurbaşkanlığı Kurumsal İletişim Başkanlığı, Ankara, 124s.
- CÖMERT, B., 2006. Mitoloji ve İkonografi, De Ki Basım Yayın, Ankara, 256s.
- CÜNDİOĞLU, D., 2017. Ölümün Dört Rengi, Kapı Yayınları, İstanbul, 126s.
- ÇAĞLARCA, S., 1993. Renk ve Armoni Kuralları, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 126s.
- ÇAĞLAYAN, A., 2002. Çubuk Yöresinde Erkân, Gazi Üniversitesi Türk Kültürü ve Hacı Bektaşî Veli Araştırma Merkezi Yayınları, Ankara, 210s.
- ÇAM, A. T., 2006. Türk Grafik Tasarımcıları "Logo", Alternatif Yayıncılık, İstanbul, 349s.
- ÇELİK, D., 1994. Astroloji El Kitabı, Engin Matbaası, İstanbul, 456s.
- ÇORUHLU, Y., 1995. Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi I, Seyran Yayınları, İstanbul, 286s.
- \_\_\_\_\_, 1999. Türk Mitolojisinin ABC'si, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 279s.
- \_\_\_\_\_, 2000. Türk Mitolojisinin Anahatları, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 237s.
- DEMİREL, Ö., 1999. İlköğretim Okullarında Türkçe Öğretimi, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, Ankara, 232s.
- DEMİRİZ, Y., 2000. İslam Sanatında Geometrik Süsleme, Lebib Yalkın Yay., İstanbul, 407s.
- DENİZ, B., 2000. Türk Dünyasında Halı ve Düz Dokuma Yaygıları, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara, 284s.
- DEVELLİOĞLU, F., 2007. Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat, Aydın Kitabevi, Ankara, 1195s.
- DİVİTÇİOĞLU, S., 2000. Oğuz'dan Selçuklu'ya (Boy, Konat ve Devlet), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 158s.
- DİYARBEKİRLİ, N., 1972. Hun Sanatı, Milli Eğitim Bakanlığı Kültür Yayınları, İstanbul, 243s.
- DOĞAN, M. 1994. Temel Büyük Türkçe Sözlük, Bahar Yayınları, İstanbul, 840s.
- DONUK, A., 1988. Eski Türklerde (İdari-Askeri) Unvan ve Terimler, Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı Yayınları, İstanbul, 109s.
- DURAND, G., 1998. Sembolik İmgelem, Çev.: Ayşe Meral, İnsan Yayınları, İstanbul, 104s.
- DURMUŞ, İ., 2009. Bilge Kağan, Köl Tigin ve Bilge Tonyukuk, Maya Akademi Yayınları, Ankara, 192s.
- EATON, R. M., 1925. Symbolism and Truth, An Introduction to the Theory of Knowledge, New York, 330s.
- EBERHARD, W., 1996. Çin'in Şimal Komşuları, Çev.: Nimet Uluğtuğ, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 281s.
- Ebû Saîd el-Hâdimî, 1304. Risâletü'l-Besmele, Matbaa-i Amire, İstanbul, 84s.

- EKÇE, E. F., 1993. Pazırık Altaylardan Bir Halının Öyküsü, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 305s.
- EKİCİ, M., 2004. Halk Bilgisi (Folklor) Derleme ve inceleme Yöntemleri, Geleneksel Yayınları, Ankara, 235s.
- ELIADE, M., 1992. İmgeler Simgeler, Çev.: M. A. Kılıçbay, Gece Yayınları, Ankara, Gece Yayınları, 219s.
- \_\_\_\_\_, 1965. Mephistopheles and The Androgyne Studies in Religious Mth and Symbol, Sheed and Ward, New York, 223p.
- \_\_\_\_\_, 1985. Sybolism, The Sacred and The Arts, Edited by: Diane, Apostolos, Crossroad Publishing, New York, 185p.
- \_\_\_\_\_, 1991. Kutsal ve Dindışı, Çev.: M. Ali Kılıçbay, Gece Yayınevi, Ankara, 191s.
- \_\_\_\_\_, 2003. Dinler Tarihine Giriş, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 455s.
- ERBEK, G., 1986. Anadolu Motifleri Sergisi, Sergi Kataloğu, İzmir Alman Kültür Merkezi, İzmir, 46s.
- \_\_\_\_\_, 1990. Kilim Catalogue No:1, Selçuk AŞ, İstanbul, 237s.
- \_\_\_\_\_, 1995. Anatolian Kilims, 1, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 230s.
- \_\_\_\_\_, 1995. Anatolian Kilims, 2, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 200s.
- ERBEK, M., 2002. Çatalhöyük'ten Günümüze Anadolu Motifleri, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 218s.
- ERCİLASUN, A. B., 2009. Başlangıçtan Yirminci Yüzyıla Türk Dili Tarihi, Akçağ Yayınları, Ankara, 488s.
- ERGİN, M., 2004. Türk Dil Bilgisi, Bayrak Basım, İstanbul, 407s.
- \_\_\_\_\_, 2015. Dede Korkut Kitabı, Boğaziçi Yayınları, İstanbul, 238s.
- \_\_\_\_\_, 2016. Orhun Abideleri, Boğaziçi Yayınları, İstanbul, 192s.
- ERHAN, İ., 1978. Endüstri Tasarımında Kullanıcı-Araç İlişkileri Açısından Görsel Bildirişim, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yayınları, İstanbul, 274s.
- ERİNÇ, M. S., 1995. Kültür Sanat Sanat Kültür, Çınar Yayıncılık, İstanbul, 155s.
- ERKMAN, F., 1987. Göstergelime Giriş, Alan Yayıncılık, İstanbul, 139s.
- ERÖZ, M., 1990. Türkiye'de Alevilik ve Bektaşilik, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 439s.
- ERSOY, N., 1990. Semboller ve Yorumlarla Görünenden Görünmeyene, Ersoy Yayınları, İstanbul, 422s.
- \_\_\_\_\_, 2000. Semboller ve Yorumları, Dönence Yayınları, İstanbul, 735s.
- ERŞAHİN, İ., 2010. Mevlâna'da Aşkın 1001 Anlamı, Ötüken Yayınları, İstanbul, 204s.
- \_\_\_\_\_, 2011. Gizemli Sayılar Kitabı, Carpe Diem Kitap, İstanbul, 169s.
- \_\_\_\_\_, 2011. Halk Kültürü ve Edebiyatı Sözlüğü, Ötüken Yayınları, İstanbul, 375s.
- ESİN, E., 1978. İslamiyet'ten Önceki Türk Kültür Tarihi ve İslam'a Giriş, Edebiyat Fakültesi Matbaası, İstanbul, 355s.
- \_\_\_\_\_, 2004. Orta Asya'dan Osmanlı'ya Türk Sanatında İkonografik Motifler, Kabalcı Yay., İstanbul, 457s.
- \_\_\_\_\_, 2006. Türklerde Maddi Kültürün Oluşumu, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 464s.
- ESTIN, C.; LAPORTE, H., 2002. Yunan ve Roma Mitolojisi, Çev.: Musa Eran, TÜBİTAK Yayınları, İstanbul, 254s.
- EYÜBOĞLU, İ. Z., 1987. Anadolu İnançları, Anadolu Mitolojisi, Geçit Kitabevi, İstanbul, 575s.

- \_\_\_\_\_, 1988, Türk Dilinin Etimolojik Sözlüğü, Sosyal Yayınlar, İstanbul, 406s.
- \_\_\_\_\_, 1996. Cinci Büyüleri, Der Yayınları, İstanbul, 312s.
- FREUD, S., 1998. Totem ve Tabu, Çev.: N. Berkes, Çağdaş Matbaacılık Yayıncılık Ltd. Şti., İstanbul, 48s.
- FROMM, E., 1997. Rüyalar, Masallar, Mitoslar, Çev.: Aydın Arıtan, Kaan Ökten, Arıtan Yayınevi, İstanbul, 335s.
- GANİZ, S., 2004. Yazı ve Tasarımcıları, Kastaş Yayınevi, İstanbul, 192s.
- GARDİN, N., ve OLORENSHAW, R., 2014. Larousse Semboller Sözlüğü, Ed.: Ömer Faruk Harman ve İsmail Taşpınar, Bilge Kültür Sanat Yayınları, İstanbul, 688s.
- GENÇ, R., 1997. Türk İnanışları ile Milli Renklerinde Renkler ve Sarı-Kırmızı-Yeşil, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayınları, Ankara, 74s.
- TAYFUR, G. 2008. Reklamcılık, Nobel Yayınları, Ankara, 226s.
- GIORDANO, P., 2009. La Solitudine Dei Numeri Primi (Asal Sayıların Yalnızlığı) Çev.: Eren Cendey Yücesan, Doğan Kitapçılık, İstanbul, 292 s.
- GOMBRICH, E. H., 1984. Sanatın Öyküsü, Çev.: B. Cömert, Remzi Kitabevi, İstanbul, 687s.
- GORDLEVSKI, V., 1988. Anadolu Selçuklu Devleti, Çev. A. Yaran, Onur Yayınları, Ankara, 343s.
- GÖKALP, Z., 1976. Türk Töresi, Haz.: H. Dizdaroğlu, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 140s.
- \_\_\_\_\_, 1976. Eski Türk Medeniyeti Tarihi, Kültür Bakanlığı Yayını, İstanbul, 416s.
- \_\_\_\_\_, 1991. Türk Uygarlığı Tarihi, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 322s.
- GÖKBEL, A., 1997. İnanış ve Âdetleriyle Yahyalı'da Varsak Türkmenleri, Yahyalı, Ankara, 185s.
- GÖKER, L., 1997. Matematik ve Türk İslâm Matematikçilerinin Yeri, MEB Yayınları, Ankara, 476s.
- GÖMEÇ, S., 2000, Uygur Türkleri Tarihi, Akçağ Yayınları, İstanbul, 150s.
- GREGG, G. S., 2005. The Middle East: A Cultural Psychology, Oxford University Press, London, 458s.
- GUMILEV, L. N. 2004. Eski Türkler, Çev.: A. Batur, Selenge Yayınları, İstanbul, 607s.
- GÜLENSOY, T., 1989. Orhun'dan Anadolu'ya Türk Damgaları, Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı, İstanbul, 179s.
- GÜNAY, Ü., ve GÜNGÖR, H., 1997. Başlangıçlarından Günümüze Türklerin Dini Tarihi, Ocak Yayınları, İstanbul, 406s.
- GÜNDÜZ, Şinasi., 1998, Din ve İnanç Sözlüğü, Vadi Yayınları, Konya, 468s.
- GÜNGÖR, H., ve ARGUNŞAH, M., 1998. Gagauzlar, Ötüken Yayınları, İstanbul, 150s.
- GÜNGÖR, H.; ARGUNŞAH, M., 1991. Gagauz Türkleri, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 426s.
- GÜRER, L., 1992. Görsel Sanat Eğitimi ve Mekan-Form, İstanbul, 93s.
- GÜRSEL, D., 1995. Gelenekselci Çevrecilikten Gelenekselci Liberalizme, Vadi Yayıncılık, Ankara, 216s.
- GÜVENÇ, B., 1974. İnsan ve Kültür, Remzi Kitabev, İstanbul, 424s.
- GÜZEL, A., 1999. Dinî-Tasavvufî Türk Edebiyatı, Akçağ Yayınları, Ankara, 680s.

- HALSE, A., O., 1978. The Use of Color Interiors, Mc Graw Hill, Michigan Üniversitesi, 152p.
- HANCERLİOĞLU, O., 1979. Felsefe Ansiklopedisi Kavramlar ve Akımlar 6, Remzi Kitabevi, İstanbul, 458s.
- HANÇERLİOĞLU, O., 1993. Felsefe Sözlüğü, Remzi Kitabevi, İstanbul, 515s.
- HAYEK, F., 1997. Hukuk, Yasama ve Özgürlük, Özgür Bir Toplumun Siyasi Düzeni, Çev.: M. Öz, Türkiye İş Bankası, İstanbul, 313s.
- HAYES, N., 2011. Psikolojiyi Anlamak, Çev.: F. Şar, A. Hekimoğlu, Optimist Yayınları, İstanbul, 387s.
- HEATH, S. T. L., 1931. A Manual of Greek Mathematics, Clarendon Press, Oxford, 552s.
- HENDRY, J., 1981. Marriage in Changing Japan: Community and Society, Taylor and Francis, London, 274p.
- HOPPAL, M., 2013. Şamanlar ve Semboller Kaya Resmi ve Göstergibilim, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul, 139s.
- IFRAH, G., 1996. Akdeniz Kıyılarında Hesap Rakamların Evrensel Tarihi III, Çev.: K. Dinçer, TÜBİTAK Yayınları, Ankara, 248s.
- \_\_\_\_\_, 1996. Çakıl Taşlarından Babil Kulesine, Rakamların Evrensel Tarihi II, Çev.: K. Dinçer, TÜBİTAK Yayınları, Ankara, 206s.
- \_\_\_\_\_, 1996. Uzak Doğu'dan Maya Ülkesine Bir, İki, Üç Rakamların Evrensel Tarihi IV, Çev.: Kurtuluş Dinçer, Tübitak Yayınları, Ankara, 176s.
- İŞİK, Y., 2012. Tunceli El Sanatları, Anıt Matbaa, Ankara, 96s.
- İŞİNGÖR, M.; ETİ, E.; ASLIER, M., 1986. Resim-1 Temel Sanat Eğitimi Resim Teknikleri Grafik Resim, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 193s.
- İLERİ, C.; GÜNEŞ, Z.; PİLANCI, H.; ÖZTÜRK ÇELİK Z., 1998. Türkçe Öğretmenliği Sözlü ve Yazılı Anlatım, Ed.: H. Pilancı, Açıköğretim Fakültesi Yayınları, Eskişehir, 252s.
- İmam-ı Yafî, 1980. Kur'an-ı Kerimin Havas ve Esrarı, Çev.: H. Erin, Pamuk Yayınları, İstanbul, 567s.
- İNAN, A., 1976. Eski Türk Dini Tarihi, Devlet Kitapları-Milli Eğitim Basım Evi, İstanbul, 256s.
- \_\_\_\_\_, 1986. Tarihte ve Bugün Şamanizm Materyaller ve Araştırmalar, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 229s.
- \_\_\_\_\_, 1987. Makaleler ve İncelemeler, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 712s.
- \_\_\_\_\_, 1995. Makaleler ve İncelemeler – II, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 418s.
- İNAYET, A., 2007. Türk Dünyası Efsane ve Masallarında Bir Dev Tipi: Yalmavuz/ Celmoğuz, Kanyılmaz Matbaası, İzmir, 281s.
- İRAT, A. M., 2013. Aleviliğin ABC'si, Profil Yayıncılık, Adana, 320s.
- JEAN, G., 2015. Yazı İnsanlığın Belleği, Çev.: N. Başer, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 224s.
- JUNG, C. G. 2007. İnsan ve Sembolleri, Çev.: A. N. Babaoğlu, Okuyan Us Yayınları, İstanbul, 320s.
- KAFALI, M., 2005. Makaleler I, Berikan Yayınevi, Ankara, 542s.
- KAFESOĞLU, İ., 1998. Türk Milli Kültürü, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 466s.
- KAHYA, Y., 1997. Eczacıbası Sanat Ansiklopedisi I – II – III, Yem Yayınları, İstanbul, 2403s.

- KALAFAT, Y., 1995. Doğu Anadolu'da Eski Türk İnancının İzleri, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayınları, Ankara, 196s.
- \_\_\_\_\_, 2000. Güney Kafkasya Sosyal Antropoloji Araştırmaları, Avrasya Stratejik Araştırmalar Merkezi Yayınları, Ankara, 252s.
- \_\_\_\_\_, 2004. Altaylardan Anadolu'ya Kamizm-Şamanizm, Yeditepe Yayınları, İstanbul, 160s.
- \_\_\_\_\_, 2008. Dedem Korkut Aşağı Eller, Berikan Yayınları, Ankara, 466s.
- \_\_\_\_\_, 2010. Doğu Anadolu'da Eski Türk İnançlarının İzleri, Berikan Yay., Ankara, 552s.
- KANDİNSKY, W., 2001. Sanatta Ruhsallık Üzerine, Çev.: G. Ekinci, Umut Matbaacılık, İstanbul, 139s.
- KAPLAN, M., 2002. Sevgi ve İlim, Dergâh Yayınları, İstanbul, 285s.
- KARABAŞ, S., 1996. Dede Korkut'ta Renkler, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 70s.
- KARAHAN, R., 2007. Dünden Bugüne Hakkâri Kilimleri, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 448s.
- KARATAY, C., 2011. Bilimsel Gerçeklerle Kilo Vermenin ABC'si: Karatay Diyeti, Hayy Kitap, İstanbul, 160s.
- KAYA, D., 2007. Ansiklopedik Türk Edebiyatı Terimleri Sözlüğü, Akçağ Yayınları, Ankara, 822s.
- KESKİNER, C., 2002. Türk Süsleme Sanatlarında Stilize Çiçekler, Hatayi, Kültür Bakanlığı, Sanat Eserleri, Neyir Matbaacılık, Ankara, 130s.
- KILIÇ, S., 1995. İslam'da Sembolik Dil, İnsan Yayınları, İstanbul, 332s.
- KILIÇKAN, H., 2004. Orta Asya'dan Anadolu'ya Türk Bezeme Sanatı ve Örnekleri, Anka Basım, İnkılap Yayınevi, İstanbul, 192s.
- KİMPEL, B. F., 1954. The Symbols of Religious Faith, New York, 198s.
- KLINKENBERG, J., 2000. Précis de Sémiotique Générale, De Boeck Université, Paris, 512p.
- KOÇ, T., 1998. Din Dili, İz Yayınları, İstanbul, 288s.
- KORKMAZ, E., 2010. Ansiklopedik Simgeler Sözlüğü, Anahtar Kitaplar Yayınevi, İstanbul, 1339s.
- KORKMAZ, R., 2002. İkaros'un Yeni Yüzü Cahit Sıtkı Tarancı, Akçağ Yayınları, Ankara, 388s.
- KÖPRÜLÜ, F., 2003. Türk Edebiyatı Tarihi, Akçağ Yayınları, Ankara, 446s.
- \_\_\_\_\_, 2004. Edebiyat Araştırmaları II, Akçağ Yayınları, Ankara, 632s.
- \_\_\_\_\_, 2005. Türk Tarih-i Dinisi, Akçağ Yayınları, Ankara, 160s.
- KUÇURADI, İ., 1979. Sanata Felsefeyle Bakmak, Şiir Tiyatro Yayınevi, Ankara, 133s.
- Kur'an-ı Kerim Meali, 2012. Haz.: H. Altuntaş, M. Şahin, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara, 651s.
- KURNAZ, C.,; 1996. Hayali Bey Divanı'nın Tahlili, MEB, İstanbul, 795s.
- KURTOĞLU, F., 1992. Türk Bayrağı ve Ay Yıldız, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 162s.
- KUŞEYRÎ, A., 1981. Letaifü'l-İşarât 3, el-Hey`etü'l-Mısriyyetü'l-Amme li'l-Kütüb, Mısır, 793s.
- KUŞOĞLU, M. Z., 1994. Dünkü Sanatımız-Kültürümüz, Ötügen Neşriyat, İstanbul, 185s.
- KÜÇÜK, A.; TÜMER, G.; KÜÇÜK, A., M., 2010. Dinler Tarihi, Berikan Yayınevi, Ankara, 652s.

- LANGER, S. K., 1963. *Philosophy in a New Key, A Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art*, Massachusetts, 334p.
- LE BRETON, D., 2011. *Ten ve İz*, Çev.: İ. Yerguz, Sel Yayıncılık, İstanbul, 156s.
- LEWİS, B., 1998. *Modern Türkiye'nin Doğuşu*. Çev.: M. Kıratlı, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 546s.
- MADEN, S., 1990. *Simgeler, Çekirdek – Simavi Yayınları*, İstanbul, 166s.
- Mahmud E., 1995. *İslam Tarihi*, Marifet Yayınları, İstanbul, 816s.
- Mahmut Şevket, 1983. *Osmanlı Askerî Teşkilâtı ve Kıyafeti*, Çev.: S. Tursan, Kara Kuvvetleri Komutanlığı Yayınları, Ankara, 117s.
- MALİK. J. and HİNNELLS, J. R., 2006. *Sufism in the West*, Routledge Publisher, London and New York, 207s.
- MANKHE, F. H., 1996. *Color, Environment and Human Response*, John Wiley & Sons, New York, 249p.
- MANOV, A., 2001. *Gagauzlar*, Çev.: M. Türker Acaroğlu, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Anlara, 241s.
- MARSHALL, G., 1999. *Sosyoloji Sözlüğü*, Çev.: O. Akınhay, Derya Kömürcü, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 925s.
- MAZIOĞLU, H., 1992. *Fuzûlî ve Türkçe Divanı'ndan Seçmeler*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 243s.
- MERRILLEES, P., H., 1990. *Cylinder and stamp seals in Australian collections*, Deakin University, Archaeology Research Unit Occasional Paper III, Victoria College Press, Melbourne, 208s.
- MEVDUDÎ, 1971. *Selçuklular Tarihi*, Çev.: A. Genceli, Hilal Yayınları, İstanbul, 276s.
- MUNİS, E., 1971. *Evrimi ile Yazı Sanatı*, Yeni Kitap Basımevi, İstanbul, 120s.
- MUTLU, B., 1968. *Efsanelerin İzinde Yakın Doğu'dan Kuzey Avrupa'ya*, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yayınları, İstanbul, 222s.
- NAOMİ, K., 2002. *No Logo*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 545s.
- NASR, S. H., 1992. *İslâm Sanatı ve Maneviyatı (Islamic Art & Spirituality)*, Çev.: A. Demirhan, İnsan Yayınları, İstanbul, 256s.
- \_\_\_\_\_, 1999. *Bilgi ve Kutsal*, Çev.: Y. Yazar, İz Yayıncılık, İstanbul, 350s.
- NEGRİN, L., 2008. *Appearance and Identity: Fashioning the Body in Postmodernity*, Palgrave Macmillan, New York, 200s.
- OCAK, A. Y., 1983. *Bektaşî Menakıplarında İslâm Öncesi İnanç Motifleri*, Enderun Kitabevi, İstanbul, 262s.
- \_\_\_\_\_, 2007. *Alevi ve Bektaşî İnançlarının İslam Öncesi Temelleri*, İletişim Yayınları, İstanbul, 312s.
- OĞUZ, B., 1980. *Türkiye Halkının Kültür Kökenleri*, İstanbul Matbaası, İstanbul, 1221s.
- \_\_\_\_\_, 1983. *Mezar Taşında Simgelenen İnançlar*, İstanbul, 1983, 128s.
- OKUYUCU, C. 2006, *Divan Edebiyatı Estetiği*, L&M Yayınları, İstanbul, 260s.
- ONURSAL, A., 2006. *nbr gnçlk*, Babil Yayın Danışmanlık, Ankara, 107s.
- ORHON, N. ve ERİŞ, U., 2012. *İletişim Bilgisi*, Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Yayınları, Eskişehir, 171s.
- ORKUN, H. N., 1987. *Eski Türk Yazıtları 1*, Devlet Basımevi Ankara, 189s.
- OSKAY, Ü., 1982. *19. Yüzyıldan Günümüze Kitle İletişiminin Kültürel İşlevleri Kuramsal Bir Yaklaşım*, Ankara Üniversitesi, Ankara, 446s.
- \_\_\_\_\_, 2000. *Kitle İletişiminin Temel İşlevleri*, Der Yayınları, İstanbul, 548s.

- ÖGEL, B., 1971. Türk Kültürünün Gelişme Çağları, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 168s.
- \_\_\_\_\_, 1971. Türk Mitolojisi I, Milli Eğitim Basımevi, Ankara, 112s.
- \_\_\_\_\_, 1971. Türk Mitolojisi II, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 341s.
- \_\_\_\_\_, 1978. Türk Kültür Tarihine Giriş 2, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 527s.
- \_\_\_\_\_, 1993. Türk Mitolojisi (Kaynakları ve Açıklamaları ile Destanlar) I, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 644s.
- \_\_\_\_\_, 1995. Türk Mitolojisi II, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 610s.
- \_\_\_\_\_, 1997. Türk Mitolojisi, I, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 87s.
- \_\_\_\_\_, 2000. Türk Kültür Tarihine Giriş, VI, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 504s.
- \_\_\_\_\_, 2010. Türk Mitolojisi I, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 644s.
- ÖNCÜL, K., 2012. Kültürümüzde Dövme Geleneği, Kafkas Üniversitesi Türk Halkbilimi Uygulama ve Araştırma Merkezi Yayınları, Kars, 103s.
- ÖNDER, M., 1998. Antika ve Eski Eserler Kılavuzu, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 272s.
- ÖNEY, G. ve ÇOBANLI, Z., 2007. Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 528s.
- ÖRNEK, S. V., 1995. Türk Halk Bilimi, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 264s.
- \_\_\_\_\_, 2017. Sivas ve Çevresinde Hayatın Çeşitli Safhalarıyla İlgili Batıl İnançların ve Büyüsel İşlemlerin Etnolojik Tahlili, BilgeSu, Ankara, 175s.
- ÖRNEK, S. V., 1971. Anadolu Folklorunda Ölüm, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları, Ankara, 149s.
- ÖZÇELİK, M., 2010. Bizim Yunus, Eskişehir Valiliği, Sistem Ofset, Ankara, 239s.
- ÖZDEMİR, K. 1997. Osmanlı Arması, Dönence Basım ve Yayın Hizmetleri, İstanbul, 162s.
- ÖZDEMİR, K., 1997. Osmanlı Arması, Dönence Basım ve Yayın Hizmetleri, İstanbul, 162s.
- ÖZKAN, A. R., 2003. Dinlerde Kurban Kültü, Akçağ Yayınları, Ankara, 176s.
- ÖZKIRIMLI, A. 1990. Türk Edebiyatı Ansiklopedisi 3, Cem Yayınevi, İstanbul, 332s.
- PAKALIN, M., Z., 1983. Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü 1, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 870s.
- PALA, İ., 2010. Müstesna Güzeller, Kapı Yayınları, İstanbul, 323s.
- \_\_\_\_\_, Tarihsiz. Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü, Akçağ Yayınları, Ankara, 600s.
- PASTOUREAU, M., 2013. Mavi Bir Rengin Tarihi, Çev.: İ. Malak Uysal, Can Yayınları, İstanbul, 200s.
- PEKEL BAYRAMGİL, N., 2014. Kimyayı Tanıyalım Kimyasal Tepkimeler, TÜBİTAK Popüler Bilim Kitapları, Ankara, 64s.
- PEKTAŞ, H., 2003. Exlibris, AED Yayınları, Ankara, 160s.
- PETRIE, W. M. F., 1914. Amulets, illustrated by the Egyptian Collection in University College, London, 370p.
- PIERCY, J., 2013. Semboller Evrensel Dil, Aykırı Yayıncılık, İstanbul, 166s.
- PRITCHARD, E. E. E., 1965. Theories Of Primitive Religion, At The Clarendon Press, Oxford, 132s.
- RADLOFF, W., 1893. Versuch Eines Wörterbuches der Türk-Dialecte I, (1), St. Petersburg, 518p.
- \_\_\_\_\_, 1899. Versuch Eines Wörterbuches der Türk-Dialecte II, (1), St. Petersburg, 1050p.

- \_\_\_\_\_, 2008. Türklük ve Şamanlık, Örgün Yayınevi, İstanbul, 480s.
- RAHMAN, A., 1996. Uygur Folkloru, Çev.: S. Yalçın ve E. Emet, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 191s.
- RASONYI, L., 1971. Tarihte Türklük, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, Ankara, 420s.
- READ, H., 1981. Sanat ve Toplum, Umran Yayınları, Ankara, 185s.
- Redhouse Sözlüğü İngilizce-Türkçe, 2000. SEV Matbaacılık ve Yayıncılık Eğitim Ticaret A.Ş. İstanbul, 1152s.
- ROSENTHAL, M.; YUDİN, P., 1972. Materyalist Felsefe Sözlüğü, Çev.: A. Çalışlar, Sosyal Yayınları, İstanbul, 550s.
- ROUX, J. P., 2015. Türklerin Tarihi Pasifik'ten Akdeniz'e 2000 Yıl, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 562s.
- SAKAOĞLU, S., 1999. Masal Araştırmaları, Akçağ Yayınları, Ankara, 341s.
- SALT, A., 2006. Semboller Ansiklopedisi, Ruh ve Madde Yayınları, İstanbul, 408s.
- \_\_\_\_\_, 2006., Neo-spiritüalist Yaklaşımlarla Ezoterik Bilgilerin Işığında Semboller, Ruh ve Madde Yayınları, İstanbul, 404s.
- SARIKAVAK, N., 1997. Tipografinin Temelleri, Doruk Yayıncılık, Ankara, 150s.
- SARIKÇIOĞLU, E., 2002. Din Fenomenolojisi, Süleyman Demirel Üniversitesi Yayınları, Isparta, 287s.
- SAYDAM, A., 1999. Osmanlı Medeniyeti Tarihi, Derya Kitabevi, Trabzon, 539s.
- SAYLAN, M., ÇELİKBAĞ, F., Basım Yılı Yok. Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı El Kitabı, Lmt Limit Yayınları, Ankara, 432s.
- SAZAK G., 2014. Türk Sembolleri Hun Dönemi Türk Motif ve Sembollerinin Sanata ve Hayata Yansıması, İlgü Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul, 294s.
- SCHIMMEL, A., 1991. Sayıların Gizemi, Çev.: M. Küpüşoğlu, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 337s.
- SCHLAPP, H., 2013. Gazeteciliğe Giriş Mesleğe Yönelik Ders Kitabı, Vestfalya Eyaletler Yayınevi, Ankara, 215s.
- SCHWARZ, F., 1997. Kadim Bilgeliğin Yeniden Keşfi, Çev.: A. M. Aslan, İnsan Yayınları, İstanbul, 399p.
- SERTKAYA O. F., 1995. Göktürk Tarihinin Meseleleri, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, Ankara, 360s.
- SERTTAŞ ERTİKE, A., 2010. Reklam (Temel Kavramlar, Teknik Bilgiler, Örnekler), Detay Yayıncılık, Ankara, 258s.
- SEVİN, V., 1991. Anadolu Arkeolojisinin ABC'si, Simavi Yayınları, İstanbul, 94s.
- SİLLARS, S., 1995. İletişim, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, Ankara, 320s.
- SİNEMOĞLU, N., 1984. Sanat Tarihi, Tarih Öncesinden Bizans'a, Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 422s.
- SÖZEN, M., 2003. Sinemada Renk: Sembolik Anlamlar, Detay Yayıncılık, Ankara, 180s.
- SÖZEN, M.; TANYELİ, U., 1986. Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü, Remzi Kitabevi, İstanbul, 291s.
- SÖZERİ, T., 2014. Mistik/Gizil Simgeler Gelenek ve Kavramlar, Kastaş Yayınevi, İstanbul, 328s.
- STRAUSS, C. L., 2013. Mit ve Anlam, Çev. G. Y. Demir, İthaki Yayınları, İstanbul, 96s.
- SÜMER, F., 1972. Oğuzlar (Türkmenler) Tarihleri - Boy Teşkilatı - Destanları, Ankara Üniversitesi Dil Tarih Coğrafya Fakültesi Yayınları, Ankara, 532s.
- Şemseddin Samî, 1989. Kamus-ı Türkî, Enderun Kitabevi, İstanbul, 1584s.



- TANSUĞ, S., 1992. Resim Sanatının Tarihi, Remzi Kitabevi, İstanbul, 279s.  
\_\_\_\_\_, 1993. Çağdaş Türk Sanatı, Remzi Kitabevi, İstanbul, 414s.
- TAPLAMACIOĞLU, M., 1983. Din Sosyolojisi, Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları, Ankara, 430s.
- TARANCI, C. S., 2015. Otuz Beş Yaş, Can Yayınları, İstanbul, 277s.
- TATCI, M., 1990. Yunus Emre Divanı, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 500s.  
\_\_\_\_\_, 2005. Yunus Emre Külliyyatı I Yunus Emre Divanı İnceleme, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 522s.
- TAYFUR, G., 2008. Reklamcılık, Nobel Yayınları, Ankara, 226s.
- TEKER, U., 2003. Grafik Tasarım ve Reklam, Dokuz Eylül Yayıncılık, İzmir, 255s.
- TEKİN, T., 1998. Orhon Yazıtları, Simurg Kitapçılık ve Yayıncılık, İstanbul, 128s.  
\_\_\_\_\_, 1997. Tarih Boyunca Türkçenin Yazımı, Simurg Yayınları, Ankara, 136s.
- TEMİZSOYLU, N., 1987. Renk ve Resimde Kullanımı, Aka Yayınevi, İstanbul, 62s.
- TEMREN, B., 1995. Tasavvuf Düşüncesinde Demokrasi, Kültür Bakanlığı, Ankara, 149s.
- TEPECİK, A., 2002. Grafik Sanatlar- Tarih, Tasarım, Teknoloji, Detay & Sistem Ofset, Ankara, 122s.
- TEZCAN, M., 1996. Kültürel Antropoloji, Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara, 225s.
- TEZCAN, S., 1974. Das Uigurische Insadi-Sutra, Berliner Turfantexte III, Schriftenzur Geschichte und Kultur des Alten Orients 6, Akademie Verlag, Berlin, 107 s. + 69 tıpkıbasım.
- TİLLİCH, P., 1968. Symbols Of Faith, Religious Language And The Problem Of Religious Knowledge, Bloomington-London, 160s.
- TİMUÇİN, A., 2003. Estetik, Bulut Yayınları, İstanbul, 240s.
- TİMURTAŞ, F. K., 1972. Yunus Emre Dîvanı, Tercüman Gazetesi, 1001 Temel Eser 1, 239s.
- TOGAN, Z. V., 1972. Oğuz Destanı, Ahmet Sait Matbaası, İstanbul, 164s.
- TOKAT, L., 2004. Dinde Sembolizm, Ankara Okulu Yayınları, Ankara, 279s.
- TOKLU, M. O., 2003. Dilbilime Giriş, Akçağ Yayınları, Ankara, 180s.
- TOSUN, N., 2015. Ahmed Yesevi, Ahmet Yesevi Uluslararası Türk – Kazak Üniversitesi İnceleme Araştırma Dizisi, Ankara, 247s.
- TÖKEL, D. A., 2000. Divan Şiirinde Mitolojik Unsurlar, Akçağ Yay, Ankara, 484s.
- TULUM, M., 2011. 17. Yüzyıl Türkçesi ve Söz Varlığı, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 1960s.
- TURAN, O., 1998. Selçuklular ve Türk İslam Medeniyeti, Boğaziçi Yayınları, İstanbul, 538s.
- TURANİ, A., 1980. Sanat Terimleri Sözlüğü, Toplum Yayınevi, Ankara, 130s.
- TUTAR, H., ve YILMAZ, M. K., 2003. Genel İletişim, Nobel Yayıncılık, Ankara, 2015s.
- Türkçe Sözlük, 2011. Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 2763s.
- UÇAN, H., 2016. Dilbilim, Göstergebilim ve Edebiyat Eğitimi, İz Yayıncılık, İstanbul, 320s.
- UÇAR, T. F., 2004. Görsel İletişim ve Grafik Tasarım, İnkılâp Yayınevi, İstanbul, 200s.
- ULUDAĞ, S., 1999. Tasavvufi Terimler Sözlüğü, Marifet Yayınları, İstanbul, 640s.
- URAZ, M., 1994. Türk Mitolojisi, Düşünen Adam Yayınları, İstanbul, 340s.
- USER, H. Ş., 2015. Başlangıcından Günümüze Türk Yazı Sistemleri, Bilge Kültür Sanat Yayınları, İstanbul, 408s.

- ÜNAL, A., 1999. Hititler-Etiler ve Anadolu Uygarlıkları, Etibank Yayınları, İstanbul, 292s.
- ÜNLÜ, A., 2002. Vecizeler, Öğütler, Parolalar, Şule Yayınları, İstanbul, 498s.
- ÜNLÜ, S.; HAKAN, A., 2001. Psikoloji, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Yayın No:1288, Eskişehir, 216s.
- WARD, R. M., 1988. Suleyman the Magnificent, British Museum, London, 225s.
- WHITTICK, A., 1971. Symbols: Signs and Their Meaning and Uses in Design, L. Hill, London, 383s.
- WINSTON, S. R., 1933. Culture and Human Behavior, The Ronalds Press Company, New York, 249p.
- WILKINSON, K., 2014. Kökenleri ve Anlamlarıyla Semboller ve İşaretler, Çev.: S. Toksoy, Alfa Yayınları, İstanbul, 352s.
- WOMACK, M., 2005. Symbols and Meaning A Concise Introduction, CA, Altamaria Press, 180p.
- WUNDT, W., 1921. Elements of Folk Psychology, George Allen & Unwin Ltd. - The Macmillan Company, London-New York, 553p.
- YAKICI, A.; YÜCEL, M.; DOĞAN, M.; YELOK, S. 2008. Üniversiteler İçin Türk Dili ve Kompozisyon Bilgileri, Ed.: Savaş Yelok, Gazi Kitabevi, Ankara, 479s.
- YAKIT, İ., 1992. Türk-İslam Kültüründe Ebced Hesabı ve Tarih Düşürme, Ötüken Yayınları, İstanbul, 452s.
- YALÇIN, A., 2000. Numeroloji, Rakamlar Ne Diyor, Geçit Kitabevi, İstanbul, 383s.
- YAYAN, G. ve KILIÇ, A., 2014. Kahramanmaraş Sandıklarında Kullanılan Motif ve Sembollerin Dili, Öncü Basımevi, Ankara, 112s.
- Yazım Kılavuzu, 2009. Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 505s.
- YAZIR, E. H., 1993. Hak Dini Kur'an Dili 1, Çelik – Şura Yayınevi, İstanbul, 540s.
- YAZIR, M. H., 1993. Hak Dini Kur'an Dili 9, Çelik – Şura Yayınları, İstanbul, 453s.
- Yeni Türk Ansiklopedisi, 1985. Ötüken Yayınları, İstanbul, 4914s.
- YILDIRIM, C., 2004. Ansiklopedik Çağdaş Felsefe Sözlüğü, Doruk Yayıncılık, Ankara, 222s.
- YILDIZ, N., 1995. Manas Destanı (W.Radloff) ve Kırgız Kültürü ile İlgili Tespit ve Tahliller, Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 956s.
- YOLCU, E., 1988. İlkokullarda Resim-İş ve Yazı Öğretimi, Metinler Matbaası, İstanbul, 80s.
- YUDAHİN, K. K., 1998. Kırgız Sözlüğü, Çev.: A. Taymas, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, II, 809s.
- Yusuf Has Hacib, Yayın Yılı Yok. Kutadgu Bilig, Haz.: M. S. Kaçalın, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 343s.
- YÜKSEL, A. H., 2011. “İletişimin Tanımı ve Temel Bileşenleri”, Etkili İletişim, Ed.: U. Demiray, Pegem Yayınları, Ankara, 283s.
- ZILLIOĞLU, M., 2007. İletişim Nedir, Cem Yayınevi, İstanbul, 303s.

## **b. Makaleler**

- ADAKLI, G., 2001. “Popüler İkon Olarak Sermayedar: Sakıp Sabancı” Praksis, (4), ss.242-266.

- AKALIN, Ş. H., 1993. "Üzerlik", II. Uluslararası Karacaoğlan ve Çukurova Halk Kültürü Sempozyumu 20-22 Kasım 1991, Çukurova Üniversitesi Basımevi, Adana, ss.247-260.
- AKAR, A., 2006. "Renge Bağlı Yer Adlandırmalarında Muğla Örneği", Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 20, ss.51-63.
- AKAY, T., 2012. "Osmanlı Devleti'nde Arma-i Osmânî ve Tuğrâ-yi Hümâyûn'un Alâmet-i Farika Olarak Kullanımı", Kafkas Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, (9), Bahar, ss.1-15.
- \_\_\_\_\_, 2016. "Osmanlı Devleti'nde Marka Hukukunun Gelişimi", TBB Dergisi, (126), ss.363-392.
- AKKIN, C., EĞRİLMEZ, S., AFRASHİ, F., 2004. "Renklerin İnsan davranış ve Fizyolojisine Etkileri" Türk Oftalmoloji Derneği, 33, ss.274-282.
- AKKOYUNLU, Z., 1996. "Bin Bir Gece Masallarının Türk Masallarına Tesiri" Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi (1), ss.1-12.
- AKMAN, E., 2012. "Türk Mitolojisi ve Halk Şiirinde 'Sarı/Kızıl Öküz' İnancı, Türkiyat Mecmuası, 22, Bahar, ss.1-16.
- AKPINAR, A., 2003. "Kur'an'da Hece Harfleri (Hurûf-i Mukattaa) ve Kuşeyri'nin Hece Harfleri Yorumu", Tasavvuf İlmî ve Akademik Araştırma Dergisi, Ankara, ss.55-73.
- AKPINARLI, F. ve ÖZDEMİR, A., 2016. "Konya-Lâdik Halılarındaki Motiflerin İncelenmesi", İdil, 5(23), ss.955-982.
- AKSOY, M., 2011. "Tarihi Kültürel Süreç İçinde Dil-Kimlik ve Türk Damgaları", Türk Yurdu, (288), ss.133-140.
- AKSU, H., 1998. "Hurufilik", İslâm Ansiklopedisi, 18, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Ankara, ss.408-412.
- AKYÜZ, H., 2014. "Hz. Peygamber'in Hadislerinde Renklerin Dili", Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, (41), ss.373-397.
- ALBAYRAK, A., 2012. "Günümüz Sanatında Birincil İfade Aracı Olarak Çizgi ve Desen Pratikleri" Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 1 (32), ss.1-11.
- ALBAYRAK, K., 2008. "Milli Dinlerde Renk Fenomeni" Çukurova Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 8 (1), ss.1-41.
- ALKIM, U. B., 1991. "Yazının Başlangıcı", Harf Devriminin 50. Yıl Sempozyumu, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, ss.3-15.
- ALMUTAK, A., 2002. "Doğu ve Batı Mitolojilerinde Hayvan Motifi", İstanbul Üniversitesi Veteriner Fakültesi Dergisi, 28 (2), ss.411-427.
- ALP, K. Ö., 2014. "Sembolik Temsil ve Hikayeleştirme Olarak Ekslibris Okuması", EX-LIBRIST, (2), ss.34-42.
- ALTINKAYNAK, E., 2007. "Urum Giysileri", Bal-Tam Türklük Bilgisi 7, Prizren, ss.242-254.
- ARNAUT, T., 1995. "Gagauzlarda İlk Yaz Bayramı", Bilge, 4, ss.8-13.
- ARTUN, E., 1990. "Tekirdağ'da Hıdrellez Geleneği", Halk Kültüründen Derlemeler, Hıdrellez Özel Sayısı, Ankara, ss.1-23.
- ASLAN, N., 2010. "Kurt Motifinin Türk Menş Efsanelerindeki Anlamı Üzerine", Millî Folklor, 22(87), ss.72-77.
- ATASAĞUN, G., 1997. Sembol ve Sembolizm, Selçuk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, (7), ss.369-387.
- ATAYOLU, S., 1943. "Türk Kırmızısı" İkinci Türk Tarih Kongresi, 20-25 Eylül 1937, Kongreye Sunulan Tebliğler, 1, ss.699-705.

- ATEŞOK, E., 2014. “Karakeçili İlçesinde Dokunan Kilimlerin Geleneksel Motif Özellikleri” *Kalemişi*, 2(3), ss.23-38.
- Atlas Dergisi, 2002. “Doğunun Tenindeki Nakış Dövme”, Ağustos, (113), ss.36-54.
- ATLI, S., 2011. “Kastamonu Masallarında İnanç ve Adetler”, *Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 9(2), ss.390-406.
- AYAYDIN, A., 2012. “Evensel Dil ve Semboller Dünyası: Görsel Sanatlar”, *e-Journal of New World Sciences Academy*, 7(3), ss.258-268.
- BACANLI, E., 2012. “Geçmişten Günümüze Türkçenin Sayıları ve Sayı Sistemi”, *Bilim ve Teknik*, Kasım, ss.76-78.
- BALLI, H. H., 2011. “Hurufilik Nedir?”, *e-makâlât Mezhep Araştırmaları*, IV (2), Güz, ss.31-48.
- BARRETT, S., 2002. “Overcoming Transactional Distance as a Barrier to Effective Communication over the Internet”, *International Education Journal*, 3(4), pp.34-42.
- BARS, M. E., 2014. “Türk Kültüründe Ağaç Kültü ve Şor Kahramanlık Destanlarına Yansımaları” *The Journal of Academic Social Science Studies International Journal of Social Science*, (27), pp.379-398.
- BAŞKAN, Ö., 1970. “Türkiye Köy Adları Üzerine Bir Deneme”, *Türk Dil Kurumu Araştırmalar Yıllığı*, Belleten, ss.237-251.
- BATUK, C., 2010. “Tabu”, *İslâm Ansiklopedisi*, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Ankara, ss.334-335.
- BATUR, M., 2016. “Huzurun Rengi Mavi”, *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, (6), ss.279-292.
- BAYAT, F. 2002. “Oğuz Kağan Destanı Üzerine Yeni Düşünceler”. *Türkler*, 3, Ed.: Hasan Celâl Güzel vd., Yeni Türkiye Yayınları, İstanbul, ss.520-526.
- BAYRAKTAR, N., 2004. “Kara ve Siyah Renk Adlarının Türkçedeki Kavram ve Anlam Boyutu Üzerine”, *Dünyada Türkçe Öğretimi Sempozyumu* 6, 15-16 Nisan 2004, Ankara, ss.56-76.
- \_\_\_\_\_, 2006. “Kavram ve Anlam Boyutunda Sarı ve Tonları”, *Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 20(1), ss.209-218.
- BAYRAKTAROĞLU, M. A., 2010. “Amblem ve Logo Tasarımlarında Yalınlaştırmalar”, *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi*, ART-E, (6), ss.1-22.
- BAYTOP, T., ve KURNAZ, C., 2003. “Lale”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Ankara, 27, ss.79– 81.
- BEKTAŞ, D., 1997. “Amblem”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* 1, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul, ss.81
- BENTON, W., 1965. “Symbol”, *Encyclopedia Britanica*, I-XXIII, Chicago-London, XXI, ss.701-702.
- BİLGİN, A. N., 2006. Çavlum Orta Tunç Çağı Nekropolü’nde Ele Geçen Lületaş Mühür, *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 5, ss.7-21.
- BİLGİN, Ü., 1977. “Saf Seccadeler”, *Sanat*, 3(6), Kültür Bakanlığı Yayını, İstanbul, ss.46-57.
- BİRAY, N., 2009. “12 Hayvanlı Türk Takvimi-Zamana ve İnsana Hükmetmek-”, *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, TAED, Prof. Dr. Hüseyin Ayan Özel Sayısı, (39), Erzurum, ss.671-683.

- BOHÜYÜK, M. E., 1998. "Huruf", İslam Ansiklopedisi, Diyanet Vakfı Yayınları, 18, Ankara, ss.397-401.
- BOMBACI, A., 1953. "Kutadgu Bilig Hakkında Bazı Mülâhazalar", Köprülü Armağanı, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Neşriyatı, İstanbul, ss.65-75.
- BOZER, R., 1987. "Kula Emre Köyünde Resimli Bir Cami", Türkiye'miz, (53), ss.15-22.
- BOZHÜYÜK, M., E., 1998. "Hurûf", İslâm Ansiklopedisi 18, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Ankara, ss.397-401.
- BOZKURT, K., ve BOZKURT, H., 2012. "Sayıların Gizemli Dünyası: Kültür ve Edebiyatta Sayı Sembolizmi", Batman Üniversty, Journal of Life Sciences, 1(1), ss.717-728.
- BOZKURT, N., 1998. "Sembol Olarak Hilal", Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, 18, Türkiye Diyanet Vakfı yayınları, Ankara, ss.13-15.
- BOZKURT, N., 2001. "Kakmacılık", İslâm Ansiklopedisi 24, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Ankara, ss.216-219.
- BOZYEL, İ., 1996. "İğdir, Nahçıvan ve Tebriz Üçgeninde Nevruz Gelenekleri", Nevruz ve Renkler, Haz.: Sadık Tural ve Elmas Kılıç, AKM Yayınları Ankara, ss.111-116.
- BUĞDAYCI, N., 2013. "Her Dügümünde Bir Anlam Gizli İğne Oyası", El sanatları, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Sanat ve Meslek Eğitimi Kursları (İSMEK) El Sanatları Dergisi, (16), İstanbul, ss.54-59.
- BÜYÜKÇANGA, M., 2008. Türk Mimarisinde Sekiz Köşeli Yıldız Motifleri, 6. Uluslararası Türk Dünyası Sosyal Bilimler Kongresi Bildiri Kitabı, Sakarya, ss.1230-1234.
- BÜYÜKOKUTAN TÖRET, A., 2013. "Yapısal ve İşlevsel Özellikleriyle 'Gelin Göçürme' (Muğla İli Örneği)", Halk Kültüründe Göç Uluslararası Sempozyumu, 28-29-30 Mayıs 2010, Balıkesir, TÜBAR-XXXIV, Güz, ss.35-55.
- CEYHAN, S., 2011. "Osmanlı Tâcnâme Literatürüne Göre Derviş Tacı ve Abdullah Salâhaddîn-i Uşşâkî'nin Cevâhir-i Tâc-ı Hilâfet Risâlesi", İslâm Araştırmaları Dergisi, 25, ss.113-172.
- CEYLAN, Ö., 1997. "Dini-Tasavvufî Edebiyatımızla Divan Edebiyatımızdaki Harf Telakkilerinin Mukayesesi Üzerine Bir Deneme" İlmî Araştırmalar, 5, İstanbul, ss.141-152
- COŞGUN, M., 2012. "Popüler Kültür ve Tüketim Toplumu", Batman Üniversitesi Journal of Life Sciences, 1 (1), ss.837-850.
- ÇAĞLAR, B., 2012. "Bir İletişim Biçimi Olarak Gösterge Bilim" EUL Journal of Social Sciences, Lefke Avrupa Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, III(II), Aralık, ss.22-34.
- ÇAĞLAYANDERELİ, M., ve GÖKER, H., 2016. "Anadolu Dövme Sanatı; Tunceli İli Örneği", Journal of Human Sciences, 13(2), ss.2545-2562.
- ÇAKIR, E., 2013. "Akademik Dünyanın Kentsel İmgelerinden Mitolojik Simgelerine Üniversite Logoları" Milli Folklor, 25(97), ss.53-69.
- ÇANKI, M., 1958. "Sembol", Büyük Felsefe Lügati, İstanbul, III, ss.277.
- ÇATALBAŞ, R., 2011. "Türklerde Hayvan Sembolizmi ve Din İlişkisi", Turan Stratejik Araştırmalar Merkezi Dergisi, 3 (12), ss.49-60.
- ÇEKEN, B. ve YILDIZ, E., 2015. "Renklerin Reklam Algısı Üzerindeki Etkisi: 2012 Kırmızı Reklam Ödülleri", Sanat Eğitimi Dergisi, 3(2), ss.129-146.

- ÇELEBİOĞLU, Â., 1998. “Elif Harfiyle İlgili Bazı Edebî Hususiyetler”, Eski Türk Edebiyatı Araştırmaları, MEB Yayınları, İstanbul, ss.607-624.
- ÇELİK, D., 2016. “Kilim Motiflerinin ve Heybe Dokumalarının Modern Giysilere Yansımaları” stfd, 1(1), ss.28-38.
- ÇELİK, M., 2015. “Latin Alfabesine Geçiş Sürecinin Gazete Reklamlarına Olan Etkisi”, Global Media Journal TR Edition, 6 (11), ss.184-201.
- ÇELİK., İ., 1974. “Nazar, Nazarlık ve İlgili Büyüsel İşlemler”, Boğaziçi Üniversitesi Halkbilimi Yıllığı, ss.155-184.
- ÇELTİKÇİ, O., ve KAYHAN, S., 2016. “Türkiye ve Kırgızistan Coğrafyasında Halk İnanç ve Uygulamalarının Karşılaştırılması” VAKANÜVİS- Uluslararası Tarih Araştırmaları Dergisi/ International Journal of Historical Researches, (2), Güz, ss.62-84.
- ÇETİN, İ., 2002. “Türk Mitinde Kut İyesi Kıdır ve Medeniyet Değişikliğinde Kıdır’dan Hızır’a Geçiş”, Millî Folklor, 14 (54), ss.30-34.
- ÇETİN, E., 2009. “Türk Dünyasının Ortak Kültür Mirası: Nevruz”, The Journal of Academic Social Science Studies, 2(1), p.63-71.
- ÇETİNKAYA, A., ÖZMEN, D., ve CAMBAZ, S., 2008. “Manisa’da Çocuğu Olan 15-49 Yaş Kadınların Doğum Sonu Dönemde Yeni Doğan Sağlığı İle İlgili Geleneksel Uygulamaları”, Celal Bayar Üniversitesi Hemşirelik Yüksekokulu Dergisi, 12, (2), ss.39-46.
- ÇIBLAK, N., 2004. “Halk Kültüründe Nazar, Nazarlık İnanıcı ve Bunlara Bağlı Uygulamalar”, Türklük Bilimi Araştırmaları (TÜBAR), (15), ss.103-125.
- ÇINAR, S., ve KIRCA, S., 2010. “Türk Kültüründe Bahçeyi Algılamak”, Journal of the Faculty of Forestry, Istanbul University, 60 (2), ss.59-68.
- ÇOBAN, İ., 2015. “Türk İkonografisinde Kartal Motifi Ve Çağdaş Türk Resmine Yansımaları”, İdil, 4(16), ss.57-80.
- ÇOBANOĞLU, Ö., 2000. “Türk Dünyası Sosyo-Kültürel Bağlamında Nevruz Bayramının Yapısal ve İşlevsel Bakımlardan Halkbilimsel Çözümlemesi”, Uluslararası Nevruz Sempozyumu Bildirileri, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, ss.33-38.
- ÇORUHLU, Y., 1993. Türk Sanatında Görülen Hayvan Figürleri III, Türk Kültürü Kongresi, 1, ss.243-257.
- \_\_\_\_\_, 1995. “Türk Sanatında Balık Figürlerinin Sembolizmi” Türk Dünyası Dergisi, (99), ss.53-54.
- \_\_\_\_\_, 1995. “Türk Sanatında Yırtıcı Olmayan Kuşların Sembolizmi I”, Türk Dünyası Dergisi, (102), ss.55-60.
- DALKIRAN, Ö., 2013. “Kitabın Tarihi”, Türk Kütüphaneciliği, 1 (27), ss.201-2013.
- DAVLETOV, T. B., 2007. “Kamlık İnançında Kam (Şaman) ve Kümelenme Geleneği Üzerine”, Yaşayan Eski Türk İnançları Bilgi Şöleni: Bildiriler, Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Ankara, ss.89-96.
- DEMİRCİ, K., 2002. “Kutsiyet” İslâm Ansiklopedisi 26, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Ankara, ss.495-496.
- DEMİRCİ, Ü. Ö., 2011. “Türk Dünyasında Latin Alfabesine Geçiş Süreci (Geçmişten Günümüze)”, Türk Yurdu Dergisi, 31 (287), ss.225-229.
- DEMİREL, Ş., 2003. “16. Yüzyıl Divan Şairlerinden Hayreti’nin Devriyye Benzeri Bir Gazeli’nin Açıklaması” Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi 3 (1), ss.89- 100.
- DEMİRKAZIK, İ., 2014. “Me’âli Divanı’nda Harf ve Kelime Oyunları”, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, 7(33), ss.93-109.

- DENY, J. 1988. “Tuğrâ”, İslam Ansiklopedisi 12, Milli Eğitim Bakanlığı, İstanbul, ss.5-12.
- DERMAN, M. U., 2012. “Tuğra”, İslâm Ansiklopedisi 41, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Ankara, ss.336-339.
- DERMAN, F. Ç., 2003. “Lale, Sanat”, İslâm Ansiklopedisi 27, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Ankara, ss.81.
- DİNÇER, N., 1943. “Anadolu Damga Mühürleri”, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi, 2 (1), ss.73-81.
- DİNÇOL, A.; DİNÇOL, B., 2002. “Büyükler, Prensler, Beyler: Mühürleri Işığında İmparatorluk Yönetiminin Zirvesindekiler”, Hititler ve Hitit İmparatorluğu 1000 Tanrılı Halk, Ed.: W. Jacop, Bonn: Kunst-und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, ss.440-461.
- DOĞAN, A., 2002. “İslâmiyet’ten Önceki Türk İnancına Dair”, Türkler 3, Ed.: H. C. Güzel vd., Yeni Türkiye Yayınları, İstanbul, ss.305-319.
- DOĞAN, A., 2013. “Yunus Emre Divanı’nda İdeal İnsan”, Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic 8(13), pp.829-839
- DOĞAN, İ., 2001. “Runik Yazının Gelişim Coğrafyası ve Yayılma Sahası”, Türk Dili Araştırmaları Yıllığı, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, ss.151-173.
- DOĞAN, İ., 2002. “Göktürk Yazısı”, Türkler 3, ss.1405-1424.
- DOĞANAY, A., 2012. “Tezyinat”, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, 41, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Ankara, ss.79-83.
- DONUK, A., 1981. “Türk Devletinde Hakimiyet Anlayışı”, İstanbul Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi, Edebiyat Fakültesi Matbaası, X (XI), ss.2956.
- DUMAN, M. Z., ve ALTUNDAĞ, M., 1998. “Huruf-u Mukattaa”, İslâm Ansiklopedisi 18, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Ankara, ss.401-408.
- DUNDES, A., 2005. “Folklor Nedir?”, Milli Folklor, Çev.: Gülay Aydın, Haz.: Sezgin Karagül, 17 (65), ss.127-129.
- DURBİLMEZ, B., 2008. “Nahçıvan Türk Halk İnanışlarında Mitolojik Sayılar” Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic (3) 6, ss.212-225.
- \_\_\_\_\_, 2009. “Türk Kültüründe ve Fütüvvet-Nâmelerde Dört Sayısı”, Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi, (52), ss.71-85.
- DURMUŞ, İ., 1993. “Türklerde Armaların Ortaya Çıkışı ve Yayıldığı Sahalar”, Milli Folklor, 3 (20), ss.52-54.
- \_\_\_\_\_, 1997. “Harf”, İslâm Ansiklopedisi 16, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Ankara, ss.158-163.
- \_\_\_\_\_, 2009. “Bozkır Kültür Çevresi Türk Tarihi Araştırmaları ve Kronoloji”, Gazi Türkiyat, (5), ss.129-141.
- \_\_\_\_\_, 2012. “Vav”, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, 42, TDV, Ankara, ss.574-576.
- DURMUŞ, M., 2011. “İmge- Sembol Kavramlarını Yorumlama Projesi ve Melih Cevdet Anday Şiirinde İmge”, Turkish Studies - International Periodical For The Languages, literature and History of Turkish or Turkic, 6 (3), ss.745-762
- EFE, A., 2010. “Bir Bektaşî Yazmasına (Mecmüa-ı Fevaid) Göre Bektaşîlik (Bilgi Sosyolojisi Açısından Bir Deneme)”, I. Uluslararası Hacı Bektaşî Veli Sempozyumu, Hitit Üniversitesi Hacı Bektaş Veli Araştırma ve Uygulama Merkezi, Çorum, ss.441-471.

- EĞRİ, O., 2003. “Bir Tebliğ Aracı Olarak Bir Arada Yaşama Kültürü”, İslam’ın Güncel Sunumu, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Ankara, ss.249-269.
- EKİCİ, M., 2000. “Halk, Halk Bilimi ve Halk Bilgisi Üzerine Bir Deneme”, Milli Folklor, Bahar, 12 (45), ss.1-8.
- \_\_\_\_\_, 2008. “Geleneksel Kültürü Güncellemek Üzerine Bir Değerlendirme”, Milli Folklor, 20(80), ss.33-38.
- \_\_\_\_\_, 2016. “Türk Kültüründe ‘Al’ Renk”, Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi/Journal of Turkish World Studies, 16(2), ss.103-107.
- ELÇİN, Ş., 1997. “Türk Halk Edebiyatında Turna Motifi”, Halk Edebiyatı Araştırmaları-1, Akçağ Yayınları, Ankara, ss.63-75.
- ER, B., ve SARIKAYA HÜNEREL, Z., 2012. “Bir İletişim Aracı Olarak El Sanatları”, Batman University International participated Science and Culture Symposium, 18-20 April, Batman, ss.169-177.
- ERALDEMİR, B., 1992. “Bilim ve Sanatın Işığında Değişime Denk Düşen Sanatçı Tavrı”, Godol, ÇÜ Basımevi, Adana, ss.17-19.
- ERARSLAN, K., 1986. “Boz-ok ve Üç-ok Oğuz Kolu Adları Hakkında”, Belleten, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, ss.5-8.
- ERDENTUĞ, N., 1981. “Kültür Nedir?”, Milli Kültür Dergisi, 3(6), ss.34-42.
- ERÖZ, M., 1973. “Türk İçtimai Hayatında Totemizm İzleri”, İslam Tetkikleri Enstitüsü Dergisi, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul, ss.289-299.
- ERSOY, R., 2002. “Türklerde Ölüm ve Ölü İle İlgili Rit Ve Ritüeller”, Millî Folklor, Yıl:14, (54), ss.86-101.
- ERTAN, C., 2013. “Kültürel Bir İfade Aracı Olarak Dövme Ve Farklı Toplumsal Bağlamlardaki Görünümleri” VII. Ulusal Sosyoloji Kongresi, Yeni Toplumsal Yapılanmalar: Geçişler, Kesişmeler, Sapmalar Bildiri Kitabı I, Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Muğla, ss.189-200.
- ERTEM, R., 1995. “Elifba”, İslâm Ansiklopedisi 11, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Ankara, ss.39-44.
- ETİKAN, S., ve KILIÇARSLAN, H., 2012. “Düz Dokumalarda Nazar İnancı ve Göz Motifi”, Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi, (10), ss.103-121
- FIRAT, R., 2009. “Geleneksel Türk Kilimlerinin Modernizasyonu ve Hazır Giyim Sektöründe Kullanımı”, 1. Uluslararası Balkanlarda Tarih ve Kültür Kongresi Bildirileri, 10-16 Mayıs, Piriştine, Kosova, ss.217-230.
- GABAIN, A. V., 1968. “Renklerin Sembolik Anlamları”, Çeviren: S. Tezcan, Türkoloji Dergisi, 3, ss.107-113.
- GENÇ, R., 1997. “Türk İnanışları ile Millî Geleneklerinde Renkler ve Sarı-Kırmızı-Yeşil”, Erdem, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 9 (27), Ankara, ss.1075-1110.
- GİLL, R.; HENDWOOD, K.; Mc LEAN, C.; 2005. “Body Projects and The Regulation of Normative Masculinity”, Body & Society, 1(11), p.37-62.
- GÖKALİLER, E.; SAATCIOĞLU, E., 2016. “Reklamlarda Emoji Kullanımı: Emoji İçerikli Reklamlara Yönelik Tüketicilerin Tutumlarının Belirlenmesi Üzerine Bir Araştırma”, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Meslek Yüksekokulu Dergisi, 19(2), ss.63-91
- GÖKBULUT, B., 2006. “Kıbrıs Türk Halk Masallarında Yer Alan Sayılar ve Motifler Üzerine Bir İnceleme”, I. Uluslararası Türk Dünyası Kültür Kurultayı, Bildiri Kitabı-III, Ege Üniversitesi Türk Dünyası Araştırmaları Enstitüsü, İzmir, ss.901-910.



- GÜLÇİÇEK, A. D., 2004. Her Yönüyle Alevilik (Bektaşilik, Kızılbaşlık) ve Onlara Yakın İnançlar, 2, Ethnographia Anatolica Yayınları, Köln, ss.439-883
- GÖKÇİMEN, A., 2010. "Türkmen Edebiyatında Elifname" Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi (TAED), 43, Erzurum, ss.105-120.
- GÜLENSOY, T., 1984. "Tarih ve Dil", Fırat Üniversitesi Tarih Metodolojisi ve Türk Tarihinin Meseleleri Kolokyumu Bildirileri, Elazığ, ss.59-65.
- GÜLER, T., 2016. "Yazılı Tarihin Başlangıcından Günümüz Dünyasına Piktogramların İşlevi Üzerine Bir Değerlendirme", İdil, 5(25), ss.1521-1538.
- GÜLLÜDAĞ, N., 2015. "Türklerde Damga Geleneği ve Nogay Türklerinin Damgaları Üzerine Bir İnceleme", AVRASYA Uluslararası Araştırmalar Dergisi, 3(6), ss.132-150.
- GÜLŞEN, H., 2013. "Kurt Motifi Üzerine Bir İnceleme", Akademik Bakış Dergisi, Kasım-Aralık, ss.1-11.
- GÜLTEKİN, R. E., 2008. "Türklerde Bereket Sembolü Olarak Kullanılan Meyve Motifleri ve Mimaride Değerlendirilmesi", Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic, 3(5), ss.9-31.
- GÜLTEKİN, T., YILDIZ, E., BAHADIR, A., 2016. "Hedef Kavramın Metaforik İncelenmesi: Zühre Yıldızı Örneği", İdil, 5 (26), ss.1825-1848.
- GÜNDÜZÖZ, S., 2011. "Geleneksel Harf Sembolizminin Bir Yorumu Olarak Nûn Harfi", Ondokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, (30), ss.43-58.
- GÜNEŞ, F., 2012. "Öğrencilerin Düşünme Becerilerini Geliştirme", TÜBAR-XXXII, Güz, ss.127-146.
- GÜNGÖR, H., 2002. Eski Türklerde Din ve Düşünce, Türkler 3, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, ss.261-282.
- GÜNŞEN, A., 2007. "Gizli Dil Açısından Alevilik-Bektaşilik Erkan ve Deyimlerine Bir Bakış", Turkish Studies/Türkoloji Araştırmaları, 2(2). ss.328-350.
- GÜRÇAYIR, S., 2009. "İnternet Çağının Hiyeroglifleri ya da Evrenselleşen Sanal Bedenler: MSN İfadeleri", Milli Folklor, 21 (83), ss.111-115.
- GÜRSOY, A., "Aydın Eski Çine Ahmet Gazi Cami Minberi", Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, 8(37), ss.463-472.
- GÜVEN, İ., 2013. "Hünkârın Estetik Mührü: Tuğra" El Sanatları, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Sanat ve Meslek Eğitimi Kursları (İSMEK) El Sanatları Dergisi, (13), ss.6-13.
- GÜVENÇ, A. Ö., 2009. "Kırk Sayısının Halk Edebiyatı ürünlerinde Kullanımı Üzerine Bir İnceleme", Atatürk Üniversitesi Türk Dili Araştırmaları Enstitüsü Dergisi, (41), Erzurum ss.85-97.
- HALAÇOĞLU, Y., 1993. "Damga", İslam Ansiklopedisi 8, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Ankara, ss.454-455.
- HAZAR, M., 2006. "Mardin 'Kızıltepe-Bozhöyük' Yöresinde Beden İşaretleri", SBARD, Eylül, (8), ss.293-305.
- HAZAR, M.; ŞENGÖNÜL M., 2012. "Türk Kültüründe Sıfırdan Dokuza Kadar Sayı Adları ve Matematik Değerleri", BAL-TAM Türklük Bilgisi 17, Eylül, Prizen, ss.141-158.
- HENDERSEN, P. W., and COTE, J. A., 1998. "Guidelines For Selecting or Modifying Logos", Journal of Marketing. April (62) 2, ss.14-31.
- HEY'ET, C., 1996. "Türklerin Tarihinde Renklerin Yeri", Nevruz ve Renkler, Ed.: S. Tural ve E. Kılıç, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara, ss.55-61

- HUSGES, M., 2016. “Yeni Çağın İletişim Dili: Emoji®”, Marketing Türkiye, (321), ss.36-37.
- HUXLEY, A., 2013. “Giriş”, Semboller Evrensel Dil, Aykırı Yayıncılık, İstanbul, ss.9.
- İNAN, A., 1966. “Tuğ, Bayrak (Sancak)”, Türk Kültürü, (46), Ankara, ss.71-75.
- İNANÇ UYAN DUR, B., 2011. “Çevresel Grafik Tasarım’ın Uygulama Alanları”, Sanat ve Tasarım Dergisi, (7), ss.159-178.
- KADEŞEVA, K., 1996. “Kazak Medeniyetindeki Semboller”, Nevruz ve Renkler, Ed.: S. Tural ve E. Kılıç, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara, ss.95-97.
- KADIOĞLU N., 1996. “Anadolu’nun Bazı Yörelerinde Dövme Âdeti ve Bu Âdetin Çağdaş Yaşamdaki Yeri”, I. Türk Halk Kültürü Araştırma Sonuçları Sempozyumu Bildirileri I Kültür Bakanlığı HAGEM Yayınları, Ankara, ss.222-228.
- Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Ön Lisans ve Lisans Eğitim-Öğretim Yönetmeliği, 2017. Kahramanmaraş, ss.1-7.
- KALAFAT, Y., 1998. “Padar/Patar Türklerinde Halk İnançları”, Türk Yurdu, 28 (247), ss.47-112.
- \_\_\_\_\_, 1999. “Bulgaristan Şumnu Türk Halk İnançları”, Türk Kültürü, (433), Ankara, ss.286-291.
- KAPLAN, M., 1958. “Oğuz Kağan Destanı İle Dede Korkud Kitabında Eşya ve Aletler”, Jean Deny Armağanı Mélanges Jean Deny, Ed.: J. Eckmann vd., Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, ss.135-161.
- KARADAVUT, Z.; YEŞİLDAL, Ü. Y., 2007. “Anadolu Türk Folklorunda Geyik”, Milli Folklor Dergisi, 19(76), ss.102-112.
- KARADOĞAN, A., “Türk Ad Biliminde Renk Kültü”, Millî Folklor, 16(62), ss.89-99
- KARAKÖSE, S., 2013. “Bir Elif Çekmek: Klasik Edebiyatımızda Elif”, TEKE, Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi, 1(2), ss.199-228.
- \_\_\_\_\_, 2016. “Klâsik Edebiyatımızda On Sekiz Bin Âlem Mefhumu”, TEKE, Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi, 5 (2), ss.687-704.
- KARAMAĞARALI, B., 1996. “Halı Sanatı Üzerine”, Türk Soylu Halkların Halı, Kilim ve Cicim Sanatı Uluslararası Bilgi Şöleni Bildirileri, 27-31 Mayıs 1996 Kayseri, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayını, Birinci Baskı, Varan Matbaacılık, Ankara, ss.175-205.
- \_\_\_\_\_, 1997. “Türk Kültüründe Sanatkâr Üzerine”, Erdem Atatürk Kültür Merkezi Dergisi, Aydın Sayılı Özel Sayısı, 9 (27), ss.1153-1160.
- KARAMANLIOĞLU, A. F., 1970. “Kutadgu Bilig’in Diline ve Adına Dair”, Türk Kültürü IX(98), Aralık, ss.127-131.
- KARDAŞ, R., 1980. “Senbol”, Türk Ansiklopedisi (I-XXXIII), Millî Eğitim Basımevi, Ankara, XXVIII(417), ss.25.
- KAŞTAN, Y. ve KAŞTAN, Y., 2009. “Antalya Yöresi Yörüklerinde Av” Acta Turcica Çevrimiçi Tematik Türkoloji Dergisi, 1(1), ss.413–433.
- KAYA, H., 2013. “Divan Şiirinde Harf ve Kelime Oyunlarına Dair Bir Tasnif Denemesi”, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi, XLVIII(XLVIII), İstanbul, ss.71-114.
- KAYABAŞI, N., ve YANAR, A., “Türk El Sanatlarında Kullanılan Nazar Motifleri ve Alevilerde Nazar İnancı”, Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi, 13(65), ss.169-184.

- KAYABAŞI, N.; BOZKURT, H.; ÖZKOCA, B., 2016. “Çorum El Sanatlarında Kullanılan Motifler ve Anlamları”, Hitit Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 9(1), Haziran, ss.39-62.
- KAYIRAN, M., METİNTAŞ, M. Y., 2009. “Latin Kökenli Yeni Türk Alfabesine Geçiş Süreci ve Millet Mektepleri”, Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, (24), ss.191-206.
- KAYMAZ, Z., 2002. “Türklerde Sayı Sistemleri”, Türkler 3, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, ss.419-426.
- KILIÇ, M., 2001. “Edebiyat Tarihi Bakımından Kırk Hadisler”, Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi, (18), Erzurum, ss.93-101.
- KILIÇ, M., 2012. “Üçoklar”, İslam Ansiklopedisi, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınevi, 42, Ankara, ss.280-281.
- KILIÇ, S., 2010. “Sosyo-Kültürel/Sanatsal ve İkonografik Bağlamda Gagavuz Türk Kimliğinin Göstergeleri”, Zeitschrift für die Welt der Türken, 2(1), ss.295-311.
- KILIÇ, Y., 2009. “Eski Ön Asya Toplamları Arasında Yazı ve Dil Etkileşimi”, Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (4), Temmuz, ss.122-151.
- KIRIK, A. M., 2013. “Sinemada Renk Ögesinin Kullanımı: Renk ve Anlatım İlişkisi” 21 Yüzyılda Eğitim ve Toplum, 2(6), Kış, ss.71-83.
- KIYAK, A., 2010. “İslam Öncesi Türk Kültüründe Yıldızlarla İlgili İnanışlar”, Fırat Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 15 (2), ss.189-197.
- KOCA, S. K., 2010. “Genel Hatları İle Kültür ve Sembol İlişkisi” SAÜ Fen Edebiyat Dergisi II, ss.87-94.
- KOÇ, S., 2002. “Türk Mitolojisinde Kırgızlar (Ay ve Güneş Motifinin Kırgız Kültüründeki Yeri)”, Türk Kültür ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi, VIII (22), Ankara, ss.11-18.
- KOÇAK, K., 2012. “Bozkır Kültüründe Alp Karakterinin Ortaya Çıkışında Türk Geleneklerinin Etkisi”, Nevşehir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi 1, ss.125-135
- KÖKLÜ, A., 2016. “Türk Tiyatrosu Araştırmaları Alanında CRT Sblaise – İdeogram Tiyatrosu ve ‘Yerle Gök Arasında Köroğlu’ ”, Sahne ve Müzik Eğitim-Araştırma e-Dergisi, (2), Ocak, ss.157-170.
- KÖKSAL, H., 2002. “Türk Destanlarında Bazı Ortak Motifler”. Türkler3, Ed.: H. C. Güzel vd., Yeni Türkiye Yayınları, İstanbul, ss.584-596.
- KÖPRÜLÜ, F., 1939. “Orta zaman Türk Devletlerinde Hukuki Sembollerdeki Motifler”, Türk Hukuk ve İktisat Tarihi Mecmuası, 2, İstanbul, ss.33-52.
- \_\_\_\_\_, 2001. “Bayrak”, İslam Ansiklopedisi II, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınevi, Eskişehir, ss.401-420.
- KÖPRÜLÜ, O. F., 1992. “Bayrak”, İslâm Ansiklopedisi 5, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Ankara, ss.247-254.
- KURNAZ, C., 1998. “Hilal, Türk Edebiyatı”, İslâm Ansiklopedisi 18, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Ankara, ss.11-13.
- KURTOĞLU, R., ÖZBÖLÜK, T., 2016. “Görsel İletişim Çağında Markaların Emoji’ye Adaptasyonu”, ASOS JOURNAL The Journal of Academic Social Science, Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, 4(29), ss.144-155.
- KUT, G., ve BAYRAKTAR, N., 1979. “Yazma Eserlerde Vakıf Mühürleri Sergisi”, III. Milletler Arası Türkoloji Kongresi, İstanbul, ss.1-6.
- KÜÇÜK, A., 1989. “Alkarısı”, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Ankara, ss.469.

- KÜÇÜK, M. A., 2013. "Türk Destanlarında 'Sayı' Motifinin Dinî Yansımaları", Gazi Türkiyat, Güz, 13, ss.91-109.
- KÜÇÜK, O. N., 2009. "İbnü'l Arabî Düşüncesinde Varlığın Tasavvufî Yorumunun Sayı Metafiziğine Uzanan Yansımaları", Tasavvuf, İlmî ve Akademik Araştırma Dergisi (İbnü'l-Arabî Özel Sayısı-2), (23), ss.373-411.
- KÜÇÜK, S., 2010. "Tarihî Türk Lehçelerinde Renk Adlandırmaları", Turkish Studies International Periodical Forthe Languages, Literatureand History of Turkishor Turkic 5(1), ss.556-577.
- \_\_\_\_\_, 2010. "Eski Türk Kültüründe Renk Kavramı", Bilig, Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi, 54, ss.185-210.
- \_\_\_\_\_, 2010. "Türkiye Türkçesinde Renk Adları ve Özellikleri", Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, 3(10), ss.420-427.
- KÜRKLÜ, G., 2012. "Geleneksel Türk Ahşap Sanatı Kündekari ve Günümüz Teknolojisine Sahip Atölye Ortamında Yapılabilirliği", Afyon Kocatepe Üniversitesi Fen Bilimleri Dergisi, Afyonkocatepe, (11), ss.13-20.
- KÜTÜK, A., 2014. "İslam/Türk Devlet Ve Toplum Geleneğinde Renkler Ve Anlamları, Türkiyat Mecmuası, 24, Güz, ss.133-170.
- LANDSBERG. M. E., 1980. "The Icon in Semiotic Theory" Current Anthropology, 21(1), p.93-95.
- MANDALOĞLU, M., 2013. "Türk Mitolojisinden Anadolu'ya Taşınan Kültür: Geyik Motifi", Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, 6 (27), ss.382-391.
- MAZLUM, Ö., 2011. "Rengin Kültürel Çağrışımları", Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, (31), ss.125-137.
- Miralay Ali Bey, 1933. "Sancağımız ve Ay Yıldız Nakşı", Türk Tarih Encümeni Mecmuası, VIII, ss.193-390.
- MÜLAYİM, S., "Arma", İslâm Ansiklopedisi 3, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Ankara, ss.382-383.
- NAS, E., 2012. "Konya Yöresi El Sanatlarında Anlam Yüklü Motiflerin Halk Diline Yansımaları", Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic, 7(1), pp.1619-1633
- NERİMANOĞLU, K. V., 1996. "Türk Kültüründe Renkler", Nevruz ve Renkler, Haz.: S. Tural ve E. Kılıç, AKM Yayınları, Ankara, ss.63-73.
- NOVAK, P. K.; SMAİLOVIĆ, J.; SLUBAN, B.; MOZETIĆ, I., 2015. "Sentiment of Emojis", Plos One, 10(12), pp.1-22.
- OKCU, A., 2007. "Kur'an'da Renkler", Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, (28), Erzurum, ss.127-163.
- OKUMUŞ, E., 2006. "Diyarbakır El Sanatlarında Dinî Motifler" I. Geleneksel Diyarbakır El Sanatları Sempozyumu, 16-17 Kasım, ss.93-106.
- OKUR, Ç., 2014. "Yıldönümü Amblem Tasarımları", Anadolu Üniversitesi Sanat & Tasarım Dergisi, 7(7), ss.112-124.
- OKUR, G., 2013. "İletişim Açısından Exlibris", Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, 5(5), ss.40-48.
- ONARLI, İ., 2003. "Nevruz Bayramı", Türk Kültürü ve Hacı Bektaşî Veli Araştırma Dergisi, (25), ss.41-74.
- ONAY, İ., 2015. "İslam Öncesi Türk Kültüründe Avcılığın Temelleri ve İktisadi, Askeri, Dini Değeri", Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, 8(41), ss.516-525.
- OYMAN, N., R., 2016. "Geleneksel Anadolu Dokumalarında Muska-Nazarlık Motifinin Kullanımı", Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, 4(25) ss.48-58.

- OZAN, M., 2015. "Dünden Bugüne Türk Halk Kültüründe 'Kara İyeler'", *Kültür Evreni-Universe Culture*, (23), ss.41-51.
- ÖĞÜT, S. 1996. "Hacerülesved", *İslâm Ansiklopedisi* 14, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Ankara, ss.433-435.
- ÖNAL, S., 2009. "Klasik Türk Edebiyatında Lale ve Edebi Bir Örneği Olarak Lale Şiirleri", *International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 4(2), ss.911-927.
- ÖZARSLAN, M.; SALKYNBAEV, M.; DOSSYMBEKOVA, R., 2014. "Şark Dünya Görüşüne Göre Kutsal Sayıların Oluşumu", *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 54 (2), ss.155-166.
- ÖZBAY, M., 2005. "Bilim ve Kültür Aktarıcısı Olarak Yazı", *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü*, Ankara, (2), ss.67-74.
- ÖZDEMİR, T., 2005. "Tasarımda Renk Seçimini Etkileyen Kriterler", *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 14(2), ss.391-402.
- ÖZDEMİR, F., 2008. "Kızıl Elma'yı Arayan Üç Yazar: Ömer Seyfettin, Ziya Gökalp, Ragıp Şevki Yeşim", *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 3(5), ss.503-515.
- ÖZER, D., 2012. "Toplumsal Düzenin Oluşmasında Renk ve İletişim" *Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 3 (6), ss.268-281.
- ÖZER, S., 2015. "Türkçede Anlam ve Kavram Terimleri Üzerine / Ogden ve Richards'ın Üçgenine Yeniden Bakmak" *International Journal of Language Academy*, 3(1), pp.142-158.
- ÖZKAN, A. R. 2007. "Erzurum Mezar Yapılarında Uzay-Dünya-Hayat İlişkisi (Kozmoloji)", *Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Türk-İslam Düşünce Tarihinde Erzurum Sempozyumu*, 2, ss.497-513.
- ÖZKAN, S., 2011, "Kaniş'te Mühür Sanatı", *Anadolu'nun Ön Sözü: Kültepe Kaniş Karumu*, Ed.: F. Kulakoğlu, S. Kangal, Seçil Ofset, İstanbul, ss.148-153.
- ÖZKAN, B., GÜNDOĞDU, A. E., 2011. "Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Türkçede Atasözleri ve Deyimler", *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, literature and History of Turkish or Turkic*, 6(3), p.1133-1147.
- ÖZKARA, F., 2012. "Kültürel Ve Estetik Bakımdan 'Vav' Harfine Analitik Bir Yaklaşım", *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 7(4), ss.2577-2600.
- ÖZKEÇECİ, İ., "Düşünce Hayatının Sembolleri", *El sanatları, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Sanat ve Meslek Eğitimi Kursları (İSMEK) El Sanatları Dergisi*, (15), İstanbul, ss.122-131.
- ÖZONUR ÇÖLOĞLU, D., 2006. "Sinemada Bir Anlam Yaratma Süreci Olarak Renk ve Krzysztof Kieslowski'nin 'Üç Renk: Mavi, Beyaz, Kırmızı' Üçlemesi", *Kocaeli Üniversitesi İletişim Fakültesi Araştırma Dergisi, (KİLAD)*, (8), ss.155-172.
- ÖZTUNA, H. Y., 2007. "Temel Tasarım Öğeleri-Renk", *Grafik Tasarım- Görsel İletişim Kültürü Dergisi*, 8, ss.88-91.
- ÖZÜÇETİN, Y., 2012. "Maarif Vekâleti'nin 1927 Yılı 'Türkiye Arması' Müsabakası", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi The Journal of International Social Research* 5 (22), ss.332-345.
- PAKALIN, M. Z., 1993. "Alem" *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü I*, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınevi, İstanbul, ss.47-49.

- PAPATYA, N. ve ÖZDEMİR, Ş., 2015. “Kültürel Anlam Üretiminde Çok Uluslu Şirketlerin İdeolojik Marka İletişim Aracı Olarak Hollywood Sineması: ‘Forrest Gump’ Filminin Sinematografik İmaj Analizi”, Süleyman Demirel Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi, 20(2), ss.1-28.
- PEKTAŞ, H., 2014. “Türkiye’de Ekslibris”, Ex-Librist, Uluslararası Ekslibris Dergisi, 1(1), ss.1-9.
- PER, M., 2012. “Resim Sanatında Rengin Tarihsel Süreçte İncelenmesi”, İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, 2, ss.103-119.
- PIKE, E. R., 1951. “Symbol”, Encyclopedia of Religions, London, ss.366.
- PIYADEOĞLU, C., 2012. “Büyük Selçuklular Dünyasında Yas Tutma Âdetleri ve Taziye Merasimleri”, Trakya Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Dergisi, 2, (3), ss.29-41.
- PREECE, J.; MALONEY-KRİCHMAR, D. and ABRAS, C., 2003. History and Emergence of Online Communities”, Ed.: B. Wellman, Encyclopedia of Community, Berkshire Publishing Group, Sage, pp.1-11
- PRİTSAK, O., 1950. “Qara”, StudiezurTürkischenRechtssymbolik, 60. Doğum Yıldönümü Münasebetiyle Zeki Velidi Togan’a Armağan, Symbolae in honorem Z. V. Togan, İstanbul, ss.239-263.
- PRİTSAK, O., 1954. “Orientierung und Farbsymbolik”, Saeculum, V(4), Hamburg, ss.376-383.
- RAHMAN, A., 2005. Uygur Halk Şiirindeki Kalıplaşmış Semboller ve Anlamları, Prof. Dr. Fikret Türkmen Armağanı, Kanyılmaz Matbaası, İzmir ss.569-583.
- RAYMAN, H., 2002. “Nevrûz ve Türk Kültüründe Renkler”, Milli Folklor, 14 (53), ss.10-15.
- SAĞ, M., 2012. “Bir Sembol Olarak ‘Kilim’ ”, ARIŞ, Halı, Düz Dokuma, Kumaş, Giyim, Kuşam ve İşleme Sanatları Dergisi, (8), Kasım, ss.116-120.
- SCHİMMEL, A., 1954. “Dinde Sembolün Fonksiyonu Nedir?” Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, Ankara, III, 3(4), ss.67-73.
- SERTKAYA, O. F., 2009. “Oğuz Kağan Destanı Üzerine Bazı Mülâhazalar” Ç.Ü. Türkoloji, ss.44-68.
- SEVİM, K., ve CANAY, A., 2013. “Anadoluda Üretilen Kilim Motiflerinden Bukağı Motifi ve Bu Motifden Çıkan Seramik Çalışmalar” İdil, 2(6), ss.60-70.
- SEYFELİ, C., 2003. “Türk Mitolojisinde Hayvan Motifleri”, Yol Bilim Kültür Araştırma, 23, ss.42-54.
- SEYİDOV, M.; 1998. “Gök, Ak ve Kara Renklerinin Eski İnançlarla Alakası”, Çev.: O. Yavuz, Türk Dünyası Araştırmaları, (52), Şubat, ss.33-52.
- SHİLS, E., 1971. “Tradition” Comparative Studies in Society and History, Special Issue on Tradition and Modernity, Cambridge University Press, England, ss.122-159.
- SOYLU, M., 2013. “Gümüşün Sabır Hali Telkâri İSMEK’te Emin Ellerde” El Sanatları, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Sanat ve Meslek Eğitimi Kursları (İSMEK) El Sanatları Dergisi, (15), ss.46-49.
- SOYSAL, M. E., 2010. “Tarihsel Süreçte Bayrak ve Sancaklarımız” Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi (TAED), (42), Erzurum, ss.209-239
- STAMOVA, S., 2007. “Gagauz Türkülerinin Estetik Görünümleri”, Aktaran: Valentina Tabunşık. Kardeş Kalemler 3 (1), ss.61-63.
- STARK, L. and CRAWFORD, K., 2015. “The Conservatism of Emoji: Work, Affect, and Communication”, Social Media + Society, October 8, 1(2), pp.1 –11.

- SÜMER, F., 1954. “Türklerde Bayrak ve Tuğ”, Resimli Tarih Mecmuası, 5(58), ss.3397-3399.
- ŞAHİN, M. S., 1993. “Cin”, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, C.8, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Ankara, ss.5-8.
- ŞEN, S., 2007. “Eski Türkçede Gök ile Yerin Adlandırılışında Renklere Dayalı Deyim Aktarmalarından Yararlanma ve Kara Sözcüğünün Kökeni Üzerine” İlmî Araştırmalar, (24), ss.129-136.
- ŞENGÜL, A., 2007. “Mustafa Necati Sepetçioğlu’nun Romanlarında Bir Anlatım unsuru Olarak Semboller”, Erdem, Atatürk Kültür Merkezi Dergisi, (49), ss.57-64.
- TAŞ, H., 1992. “Erzurum’da Doğum ve Çocukla İlgili Eski Adet ve İnançlar”, Türk Halk Kültüründen Derlemeler, Ankara, ss.187-215.
- TAŞ, N. F. ve BOZKURT, N., 2006. “Mühür”, İslâm Ansiklopedisi 31, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Ankara, ss.528-530.
- TAŞCI, A., 1985. “Marka ve Amblemler”, Grafik Sanatı Dergisi, (4), ss.5-8.
- TAŞPINAR, İ., 2014. “Sunuş” Larousse Semboller Sözlüğü, Bilge Kültür Sanat Yayınları, İstanbul, ss.4-5.
- TİLLİCH, P., 1968. “Symbols of Faith”, Religious Language and The Problem of Religious Knowledge, Ed.: R. E. Santoni, Bloomington-London, p.136-145.
- TOKER, İ., 2009. “Renk Simgeciliği ve Din: Türk Kültür Yapısı İçinde Ak-Kara Renk Karşıtlığı ve Bu Karşıtlığın Modern Türk Söylemindeki Tezahürleri Üzerine”, Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 50 (2), ss.93-112.
- TOKER, M.; UYGUN, M., 2016. “Bozkır Adında Geçen Boz ve Kır Adlarının Düünden Bugüne Kullanım Alanları Ve Kullanım Özellikleri”, Uluslararası Sempozyum: Geçmişten Günümüze Bozkır, Selçuk Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Konya, ss.575-590.
- TOPRAK, Z., 2003. “Cumhuriyetin Kilit Taşı: Harf Devrimi”, Toplumsal Tarih, (118), ss.68-73.
- TUNA, S. T., 2006. “Türk Dünyasındaki Düğünlerde Koltuklama ve Kırmızı Kuşak Bağlama Geleneği”, Bilig, Yaz, (38), ss.149-160.
- TURAL, S., 1997. “Sembol Değerler Olarak Renkler”, Türk İnanışları ile Milli Geleneklerinde Renkler ve Sarı-Kırmızı-Yeşil, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayınları, Ankara, ss.VII-VIII.
- TUTAR, H., 2002. “Tarihte ve Mitolojide Nevruz”, Türkler 3, Ed.: H. C. Güzel, Yeni Türkiye Yayınları, İstanbul, ss.611-621.
- ULUSOY, K., 2011. “Türk Toplum Hayatında Yaşatılan Kahve ve Kahvehane Kültürü (Bir Sözlü Kültür ve Sosyal Çevre Eğitimi Çalışması)”, Millî Folklor, 23(89), ss.159-169.
- ULUYAĞCI, C., 2007. “Simge Kavramı ve Bir Film Çözümlemesi: Karşılaşma” Selçuk İletişim, 5(1), ss.217-224.
- UZUN, M., 1994. “Ebced”, İslâm Ansiklopedisi 10, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Ankara, ss.68-70.
- \_\_\_\_\_, 1995. “Elif”, İslâm Ansiklopedisi 11, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Ankara, ss.36-37.
- ÜZÜM, İ., 2004. Şâh-ı Merdân Murtaza Ali: Kültürel Alevî Kaynaklarına Göre Hz. Ali Tasavvuru”, İslam Araştırmaları Dergisi, (11), ss.75-104.
- VON WICKEDE, A., 1990. Pr historische Stempelglyptik in Vorderasien, Profil Verlag, München, ss.106-107.

- VURAL, F. G.; VURAL, T., 2013. “Niğde Kültürünün Sesi: Niğde Türküleri”, Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic, 8(3), p.645-657.
- YABAN, N. T., 2012. “Sanat ve Görsel İletişimin Buluşma Noktası: Ekslibris”, Batman University International participated Science and Culture Symposium, 18-20 April, Batman University Journal of Life Sciences, 1(1), pp. 973-984.
- YAĞBASAN, M.; USTAKARA, F., 2008. “Türk Toplumunda Kahvehane ve Kafelerdeki İletişimsel Ortamı Belirlemeye Yönelik Bir Alan Araştırması (Gaziantep İli Örneği)”, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 18(1) ss.233-260.
- YALTKAYA, Ş., 1942. “Tarihte Renk”, Türkiyat Mecmuası, VII, ss.41-47.
- YARAN, R., 1994. “Dövme”, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi 9, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Ankara, ss.521-522.
- YARDIMCI, M., 2004. “Geleneksel Kültürümüzde ve Âşıkların Dilinde Sayılar”, Çukurova Üniversitesi Türkoloji Araştırmaları Merkezi, Adana, ss.636-647.
- YAVUZ, Y. Ş., 1988. “Adem”, İslâm Ansiklopedisi 1, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Ankara, ss.356-357.
- \_\_\_\_\_, 1995. “Erbain”, İslâm Ansiklopedisi 11, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Ankara, ss.271-272.
- YAZAR, T., 2012. “Görsel İletişim Aracı Olarak İşaret, Piktogram Ve Sembollerin Kullanım Alanlarına Göre İnsan Davranışları Üzerindeki Etkileri Ve Semiyotik Açından Değerlendirme”, The Journal of Academic Social Science Studies, Publication of Association Esprit, Soci  t   et Rencontre Strasbourg/France, 5(8), ss.1303-1316.
- YAZGAN, E. K., 2012. “Osmanlı Armaları”, El Sanatları, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Sanat ve Meslek Eğitimi Kursları (İSMEK) El Sanatları Dergisi, (13), ss.136-143.
- YENGİN, H., 1997. “İletişimde Renklerin Anlamı”, İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, (5), ss.197-205.
- YEŞİLYURT, E., 2008. “Baş Bağlamanın İletişimdeki Dili”, Halk Kültürü’nde Giyim-Kuşam ve Süslenme Uluslar Arası Sempozyumu Bildirileri, Ed.: M. Tekin Koçkar, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Yayınları, Eskişehir, ss.64-67.
- YILDIRIM, M., 2011. “Konya Alaeddin Camii’nde Bulunan Karapınar Yöresi Cicim Örnekleri”, Türkiyat Araştırmaları Dergisi, (29), ss.519-550.
- YILDIZ, İ., 2016. “Desen Eğitiminde Çizimin ‘Bir Düşünme Biçimi’ Olarak İncelenmesi”, Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi Journal of Research in Education and Teaching, 5, ss.157-164.
- YILMAZ, G., 2006. “Kutadgu Bilig’de Devlet Fikri”, Kutadgubilig Felsefe-Bilim Araştırmaları Dergisi, (9), Mart, ss.75-98.
- YILMAZ, İ.; GÜLLÜ, M.; BAYBURA T.; ERDOĞAN, O. A., 2002. “Renk Uzayları ve Renk Dönüşüm Programı (RDP)”, 2(2), ss.19-35.
- YILMAZ, M., ve BOYDAŞ, N., 2002. “Antalya Müzesinde Bulunan Rumi Motifli Bir Çiniye Sanat Eleştirisi Açısından Bir Yaklaşım” Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi 22 (1), Ankara, ss.2003-2009.
- YILMAZ, İ., 2017. “Tarihin En Eski Emojisi”, Hürriyet Gazetesi, Hürriyet Sanat Eki, 18 Temmuz 2017, ss.5.



- YİĞİT, A., YAŞAR, A., 2011. “Mühürler ve Baytarnameler”, Eurasian, 27 (4), ss.195-198.
- YURDAGÜR, M., 1993. “Cefr”, İslâm Ansiklopedisi 18, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Ankara, ss.215-218.
- ZILLIOĞLU, M., 1990. “Yazıya Doğru”, Anadolu Üniversitesi Eğitim Fakültesi Yayını, Haziran, Eskişehir, ss.79-90.

### c. Tezler

- AKPINARLI, F., 1987. “Ankara İlinde Nazar ve Nazarlıklar”, Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- ALP, Ö. K., 1998. “Konya ve Yöresi Kilimlerinde Semboller”, Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- ALPARSLAN, A., 1967. “Câvidân-name'nin Nesîmî'ye Tesiri”, Doktora Tezi, (basılmamış).
- ATA, S., 2012. “İkon Marka Kavramı Üzerine Tartışmalar”, Yüksek Lisans Tezi, Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kütahya.
- ATASAGUN, G., 1996. “İlahi Dinlerde Dini Semboller”, Doktora Tezi Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- AZEZLİ, S.G., “19. yy'da Osmanlı Konut Mimarisinde İç Mekan Kurgusunun Safranbolu Evleri Örneğinde İrdelenmesi”, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- BAŞER, M., 1994. “Görsel İletişimde Piktogram ve Sembollerin İnsan Üzerindeki Etkileri”, Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- CANAY, A., 2011. “Anadolu'da Üretilen Kilim Motifleri ve Seramik Sanatında Yorumlanması”, Yüksek Lisans Tezi, Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Afyonkarahisar.
- ÇAĞLAR, B., 2008. Türk Mitolojisinde Dört Unsur ve Simgeleri Üzerine Bir İnceleme, Yüksek Lisans Tezi, Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kocaeli.
- ÇAKMAK, Ş., 1991. “Denizli İlindeki Türk Anıtları”, Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- ÇELİK, M., 2013. “Edebiyat – Eğitim İlişkisi”, Yüksek Lisans Tezi, Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kahramanmaraş.
- FERAH, H., 2012. “Dinlerde ve Halk İnançlarında Sayı Sembolizmi”, Yüksek Lisans Tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Isparta.
- GÜNEY, A., 2014. “Anadolu'da Başlangıcından M.Ö. I. Binin Sonuna Kadar Hayvan Biçimli Damga Mühürler”, Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- GÜZEL, K., 2015. “Ön Asya ve Ege Uygarlıklarında İlk Yazılı Kaynaklar”, Yüksek Lisans Tezi, Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kırşehir.
- İŞİK, R., 1994. İslam Öncesi Türklerde Tabiatla İlgili İnanışlar, Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kayseri.
- İŞBİLİR AYDIN, B., 2007. “Kimlik Betimleyici Tasarımlar: Mühürler”, Yüksek Lisans Tezi, Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sivas.
- KALMIK, E., 1950. “Renklerin Armoni Sistemleri”, Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- KAVAS, S., 2014. “Geçmişten Günümüze Mut, Sivrihisar, Emirdağ Kilimlerinde Yaşam Sembolleri”, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.

- KAYSER, A., 2010. “Vücut Dövmelerinin Adli Bilimler Açısından Değerlendirilmesi”, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Adli Tıp Enstitüsü, İstanbul.
- KILIÇ GÜNDOĞDU, A., 2009. “Mai ve Siyah Romanında Tasvirler ve Yüklendiği Fonksiyonlar”, Yüksek Lisans Tezi, Adnan Menderes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Aydın.
- KILIÇ, H. Ç., 2003. “Türk Kültüründe İnanç ve İnanışlar”, Yüksek Lisans Tezi, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya.
- KOCA, S. K., 2004. “Türk Kültüründe Ongunlar ve Semboller”, Yüksek Lisans Tezi, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya.
- \_\_\_\_\_, 2012. “Türk Kültüründe Sembollerin Dili”, Doktora Tezi, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya.
- KOPARAN, Y., 2004. “Geleneksel Kültürümüzde Çiçek Motiflerinin Kullanım Alanlarından Örnekler ve Dekoratif Sanatlar Eğitiminde Kullanımı”, Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- KÖSE, A., 2013. “Edirne Selimiye Camii’nde Yazının Süsleme Unsuru Olarak Kullanımı”, Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne.
- KÜSMEZ, P., 2009. “Anadolu’da Başlangıcından M.Ö. I. Binin Sonuna Kadar Anadolu Tasvir Sanatında Av Sahneleri”, Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- MERT, A., 2008. “Süsleme Sanatlarında Hatai Motifi ve Tarihsel Gelişimi”, Yüksek lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- MURADOĞLU, M., 1992. “Yapı Fiziği Açısından Renk Olgusunun Konut İç ve Dış Mekanlarında Malzeme Seçimine Etkisi”, Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- ÖZBAĞI, T., 1989. “Ankara İl Merkezinde Yaşayan Kadınlarda Bulunan Geleneksel Gümüş Takılar Üzerinde Bir Araştırma”, Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- ÖZCAN, A., 2005. Dede Korkut Hikayeleri’nde Sıfat Tamlamaları, Yüksek Lisans Tezi, Adnan Menderes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Aydın.
- ÖZDEM, E. 2006. “Açık Hava Reklam Ortamlarında Görsel Tasarım”, Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- ÖZDER, T., 2008. “Svastika (Gamalı Haç) Sembolünün Grafik Tasarım Eğitiminde Beceri Geliştirmeye Etkisi”, Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- ÖZSOY, H., N., 2013. “Tezhip Sanatında Kullanılan Bitkisel Motiflerin Kökenleri”, Yüksek Lisans Tezi, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.
- ÖZTÜRK, N., 2010. “Marka Yönetimi”, Yüksek Lisans Tezi, Kadir Has Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- PİLİCİ, A., 2008. “Tarihsel Süreçte Sembolden İkona:Logo”, Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- SOBACI, S., 2001. “İmaj Yenileyen Markalarda Görsel Kimlik Sorunu”, Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- ŞENER, Ş., 2010. “20. Yüzyıl Soyutlama Sürecinde Geometrik Biçimlemenin Türk Resim Sanatına Yansıması”, Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne.

- ŞENTÜRK, F., 2007. “Anadolu Takılarındaki Motifler İle Tunus Takılarındaki Motiflerin İncelenmesi”, Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- ÜRER, H., 1997. “Emirdağ (Afyon) Yöresi Düz Dokuma Yaygıları”, Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- YARAŞIR, Ö., 1996. “Nedim Divanın Tahlili”, Doktora Tezi, Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne.
- YAVUZ, N., 2006. “Japon Yazı Dizgesinin Öğretimine İlişkin Bir Araç Geliştirme Denemesi”, Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- YAVUZ, Ş., 2008. “Süsleme Sanatlarında Rumi Motifi ve Tarihsel Gelişimi”, Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- YERKAN, M., 2010. “Türkiye’deki Üniversitelerin Amblemleri”, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul.
- YILDIRIM, E., 2012. Türk Kültüründe Renkler ve İfade Ettikleri Anlamlar, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- YILMAZ, A., 2010. “Geleneksel İznik Çini Dekorlarında Kullanılan Motifler Ve Kişisel Yorumlar”, Yüksek Lisans Tezi, Afyonkocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Afyonkarahisar.
- YONTAR, M. H., 1995. “Kadı Burhaneddin Divam’nının Tahlili, Doktora Tezi, Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne.
- ZORLU, N., 2000. “Etkili Kurumsal İmajda Halkla İlişkiler”, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

#### d. İnternet Siteleri

- EKİCİ, E. B., “Osmanlı Armasının Sırrı”, <http://osmanlilar.gen.tr/Yazilar/osmanli-armasinin-sirri.html> (18.09.2017)
- Emoji Research Team, 2015, “Emoji Report 2015”, Emogi: The Emotion Engine, [http://emogi.com/documents/Emoji\\_Report\\_2015.pdf](http://emogi.com/documents/Emoji_Report_2015.pdf), (01.06.2016).
- <http://ilplakalari.com/turkiye-il-plakalari/>, (15.05.2017)
- <http://nenedir.com.tr/iso-en-ve-ts-en-iso-9000-kalite-yonetim-sistemi-nedir/>, (15.05.2017)
- <http://pdoffical.deviantart.com/art/Istanbul-Logo-210795667>, (15.05.2017).
- <http://ptt.gov.tr/ptt/>, (15.05.2017).
- <http://selimtuncer.blogspot.com.tr/2010/08/piktogramdan-ideograma-amblem-ve-logo.html>, (15.05.2017)
- <http://trend.mynet.com/tuvalete-neden-100-numara-denir-1054737>, (15.05.2017)
- <http://ulusalbayrak.com/menudetay.php?id=853>, (15.05.2017)
- <http://www.aksam.com.tr/guncel/15-temmuzun-resmi-logosu-belli-oldu/haber-641613>, (11.07.2017)
- [http://www.ankaratb.org.tr/lib\\_upload/Karekod%20Uygulamas%C4%B1.pdf](http://www.ankaratb.org.tr/lib_upload/Karekod%20Uygulamas%C4%B1.pdf), (15.05.2017)
- <http://www.artuklu.edu.tr/>, (15.05.2017).
- <http://www.batmankulturturizm.gov.tr/>, (15.05.2017)
- <http://www.bayrakciniz.com/ulke-bayrak.html>, (15.05.2017)
- <http://www.belgelendirme.com.tr/belgelendirme-standartlari/ce-standart/113-ce-nedir>, (15.05.2017)
- [http://www.canakkaleili.com/sehitlik\\_canakkale\\_sehitler\\_abidesi.html](http://www.canakkaleili.com/sehitlik_canakkale_sehitler_abidesi.html), (15.05.2017)

- <http://www.hurriyet.com.tr/osmanli-armasinda-saklanan-30-gizemin-sirri-ve-sembollerin-anlamlari-28086883>, (15.05.2017)
- <http://www.istanbul.edu.tr/>, (15.05.2017)
- <http://www.izu.edu.tr/>, (15.05.2017).
- <http://www.izu.edu.tr/tr-TR/lale-ve-erguvan/1108/Page.aspx>, (15.05.2017)
- <http://www.kirmizilar.com/tr/index.php/bir-yer-gezelim/1545-istanbul-kapali-carsi>, (15.05.2017)
- <http://www.koc.com.tr/tr-tr>, (15.05.2017).
- <http://www.ksu.edu.tr/>, (15.05.2017).
- <http://www.meb.gov.tr/>, (15.05.2017).
- <http://www.mersinportal.com/mersin/maskota-isim-araniyor-h4565.html>, (15.05.2017).
- <http://www.milliyet.com.tr/hey-onbesli-turkusunun-sirri-cozuldu-adana-yerelhaber-648693/>, (15.05.2017)
- <http://www.msgsu.edu.tr/>, (15.05.2017).
- <http://www.nedir.com/piar#ixzz4hBQMEMf6>, (15.05.2017)
- <http://www.samsung.com/tr/>, (15.05.2017).
- [http://www.selcuk.edu.tr/mevlana\\_arastirma\\_ens/birim/web/sayfa/ayrinti/8043/tr](http://www.selcuk.edu.tr/mevlana_arastirma_ens/birim/web/sayfa/ayrinti/8043/tr), (15.05.2017)
- <http://www.sembolbarkod.net/barkod-nedir-ne-ise-yarar/>, (15.05.2017)
- <http://www.tugra.org/tr/hakkinda.asp>, (15.05.2017)
- <http://www.ziraat.com.tr/tr/index.html>, (15.05.2017).
- <https://emoji.com.tr/emoji-anlamlari/>, (15.05.2017)
- <https://gezipgordum.com/bursa-ulu-camii/>, (15.05.2017)
- <https://line.do/tr/unlu-araba-markalarinin-amblesleri-ve-anlamlari/g6r/vertical/moment/21..>, (15.05.2017)
- <https://tarihvearkeoloji.blogspot.com.tr/2014/02/hun-sanati.html>, (15.05.2017)
- <https://www.alanya.edu.tr/>, (15.05.2017).
- <https://www.alanya.edu.tr/kurumsal/logo>, (15.05.2017)
- <https://www.arcelik.com.tr/>, (15.05.2017).
- <https://www.atauni.edu.tr/kimlik>, (15.05.2017)
- <https://www.etimolojiturkce.com/kelime/sembol>, (15.05.2017)
- <https://www.etimolojiturkce.com/kelime/simge>, (01.09.2017)
- <https://www.etimolojiturkce.com/kelime/simge>, (15.05.2017)
- [https://www.fikrimuhim.com/Binary/Images/Upload/Report/DA\\_Emoji%20Arastirma%20si.pdf](https://www.fikrimuhim.com/Binary/Images/Upload/Report/DA_Emoji%20Arastirma%20si.pdf), (15.05.2017)
- <https://www.haberler.com/bestepe-deki-sehitler-abidesi-acildi-iste-9838229-haberi/>, (16.07.2017)
- <https://www.karatay.edu.tr/>, (15.05.2017).
- <https://www.nissan.com.tr/>, (15.05.2017).
- <https://www.pelikan.com/pulse/Pulsar/tr>, (15.05.2017).
- <https://www.rtukisaretler.gov.tr/AIsaretlerPublic/content?id=1&mid=3>, (15.05.2017)
- <https://www.tse.org.tr/tr/icerikdetay/2/1/tse-nin-kurulusu.aspx>, (15.05.2017)
- <https://www.tugem.com.tr/ehliyet-siniflari-ve-kapsamlari>, (15.05.2017)

## ÖZ GEÇMİŞ

**Kişisel Bilgiler**

Adı – Soyadı : Emine ÇELİK

Doğum Yeri ve Tarihi : Adana / 28.08.1978

**Eğitim Durumu**

Lisans Öğrenimi : Afyon Kocatepe Üniversitesi Fen –  
Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı

Yüksek Lisans Öğrenimi : Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi,  
Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve  
Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Yüksek Lisans  
(2015-2017)

Bildiği Yabancı Diller : İngilizce

Bilimsel Faaliyetleri : ERŞAHİN, İ., ÇELİK, E., 2017. “Milli  
Kurtuluş, Milli Kimlik ve Türk Üniversite  
Logoları”, Uluslararası Milli Mücadele  
Döneminde Maraş Sempozyumu, 4 Şubat,  
Kahramanmaraş.

**İş Deneyimi**

Çalıştığı Kurumlar : Afyonkarahisar Merkez / 27 Ağustos  
İlköğretim Okulu Türkçe Öğretmenliği

Afyonkarahisar Merkez / Afyon Lisesi  
Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmenliği

Gaziantep / Nizip / Ali Alkan İlköğretim  
Okulu Türkçe Öğretmenliği

Mersin / Akdeniz/ Mersin Anadolu İmam –  
Hatip Lisesi Türk Dili ve Edebiyatı  
Öğretmenliği

**İletişim**

E-Posta Adresi : eminecelikmay@gmail.com

Tel. : 0505 548 22 88

Tarih : Eylül, 2017

EKLER



Ek 1: Bir Çiçekçi Vitrininde Görülen Reklamdaki Sembolik Anlatım Örneği



Ek 2: Çanakkale Şehitleri Anıtı'ndan Bir Görüntü (15.05.2017, [www.canakkaleili.com](http://www.canakkaleili.com)).



Ek 3: Beştepe'deki 15 Temmuz Şehitler Anıtı'ndan Bir Görüntü (16.07.2017, www.haberler.com).

Kaşgarlı Mahmud'a ve Reşidüddin'e göre Oğuz boylarının damgaları							
	Boyun Adı	Damgalar			Boyun Adı	Damgalar	
		Kaşgarlı	Reşidüddin			Kaşgarlı	Reşidüddin
1	Kayı	IVI	وای	13	Bayındır	⊞	بایندر
2	Bayat	II↑	بایات	14	Peçenek	⊞	پچنک
3	Alkaraevli	⊞		15	Çavuldur	⊞	چاوردور
4	Karaevli	⊞	⊞	16	Çepni	⊞	چپنی
5	Yazır	⊞	⊞	17	Salur	⊞	سالور
6	Döger	⊞	⊞	18	Eymür	⊞	ایمور
7	Dodurga	⊞	⊞	19	Ala Yuntlu	⊞	الا یونتلو
8	Yaparlı	—	⊞	20	Yüreğir	⊞	یورئیر
9	Avşar	⊞	⊞	21	İğdir	⊞	یغدر
10	Kızık	⊞	⊞	22	Bügdüz	⊞	بؤغدوز
11	Beğdili	⊞	⊞	23	Yıva	⊞	یویوا
12	Karkın		⊞	24	Kımık	⊞	کیمیک

Ek 4: Oğuz Boyları ve Kullandıkları Damga İşaretleri (Halaçoğlu, 1993:454).

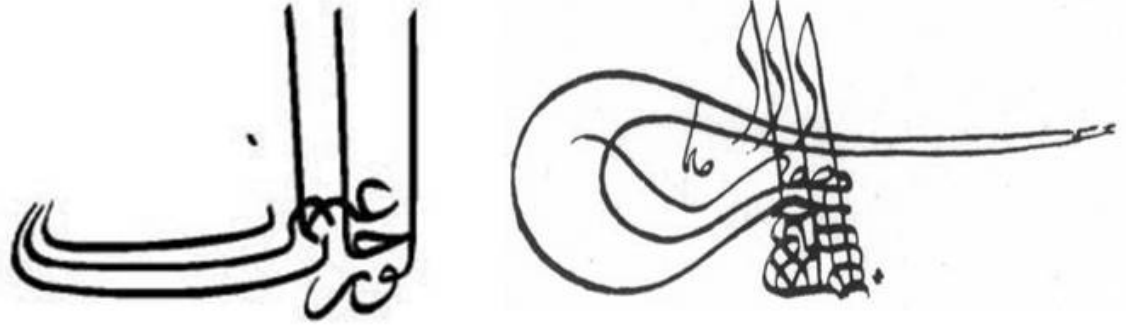


Ek 5: Altınordu Devleti Toktamış Kağan'a Ait Paradaki Türk Tatar Tamgası (mührü) (Bilgili, 2014:35).

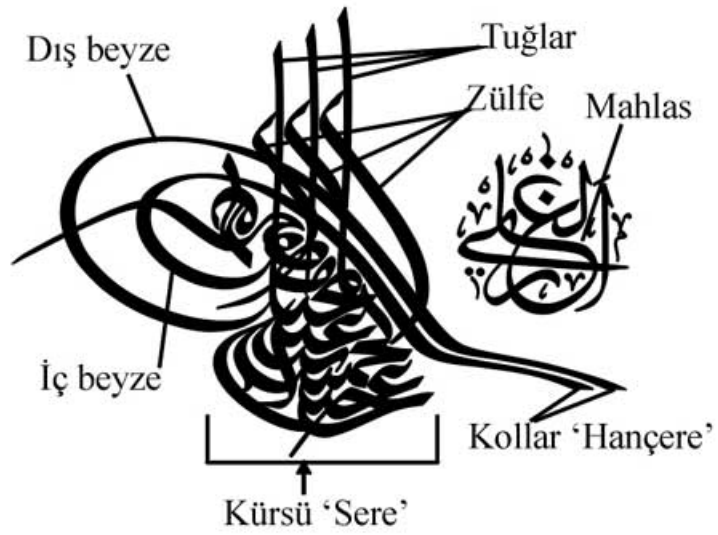


Ek 6: Kanuni Sultan Süleyman Han (1520–1566)'ın Tuğralı Mührü (İşbilir Aydın, 2007:93).

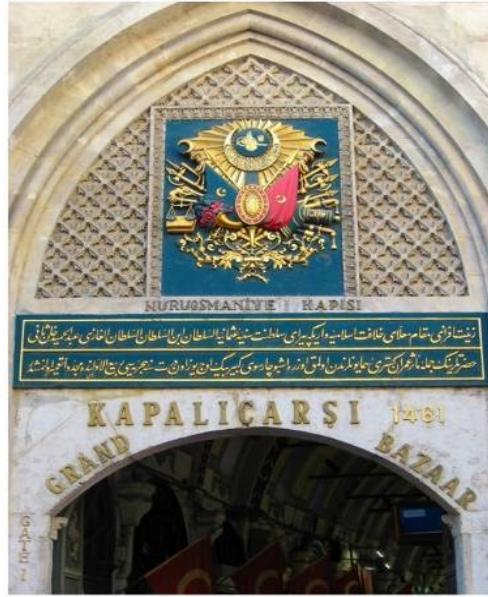




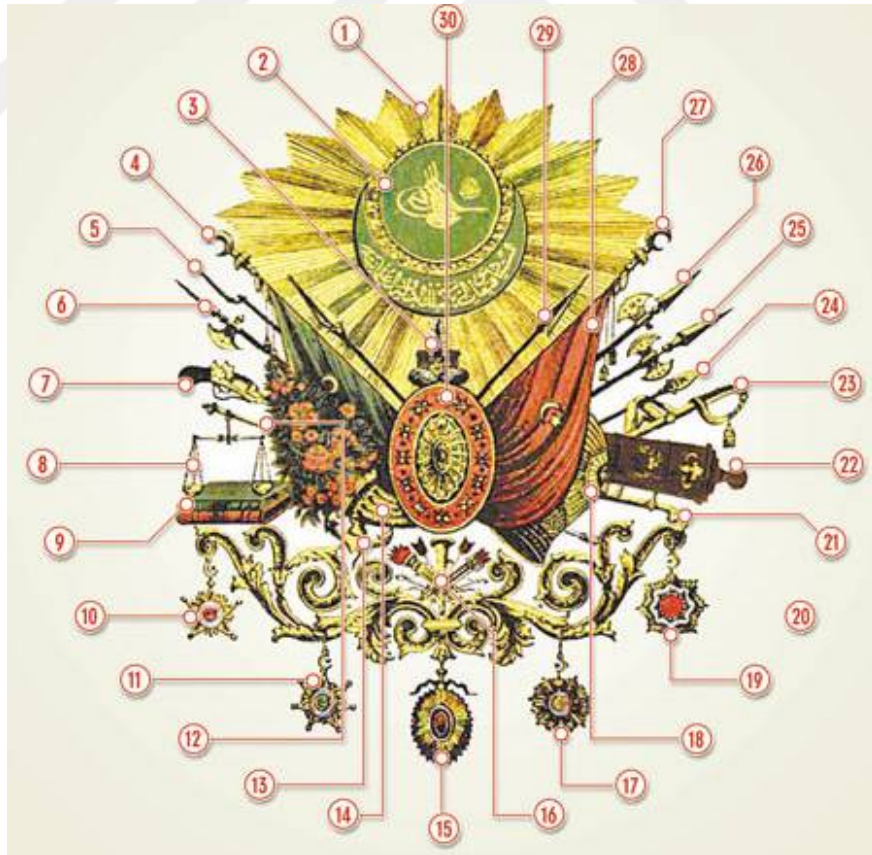
Ek 7: Tuğra Örnekleri. Sırasıyla Orhan Gazi'nin Tuğrası (Derman, 2012:336) ve Kanuni Sultan Süleyman'ın Tuğrası (Pilici, 2008:64).



Ek 8: Bir Tuğranın Kısımları (Koca, 2012:23).



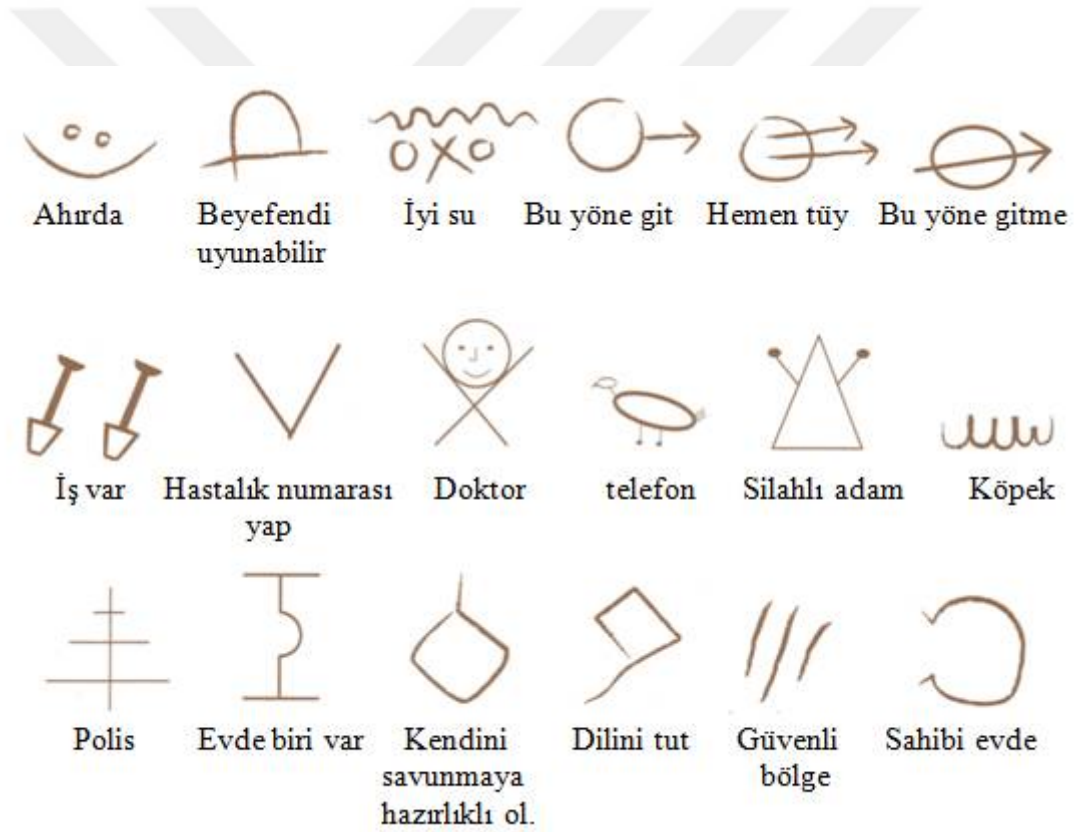
Ek 9: İstanbul Kapalıçarşısı Nuruosmaniye Kapısı'ndaki Osmanlı Devleti Arması (15.05.2017, [www.kirmizilar.com](http://www.kirmizilar.com)).



Ek 10: Osmanlı Devlet Armasının Son Şekli (Ekici, 15.05.2017, <http://osmanlilar.gen.tr>).



Ek 11: Piktogram Örnekleri: Barış piktogramı (Güler, 2016:1530). Bay / bayan tuvaleti piktogramı (Güler, 2016:1533). Dışarı çıkış piktogramı (Güler, 2016:1531).



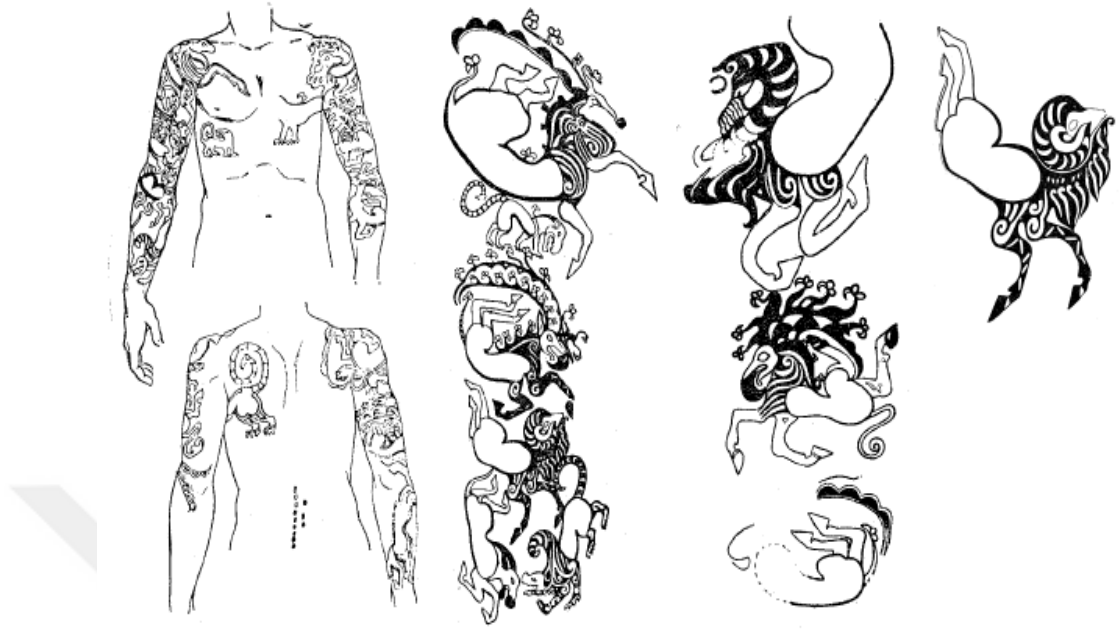
Ek 12: Hobbo İşaretlerine Örnekler (Wilkinson, 2014:303).



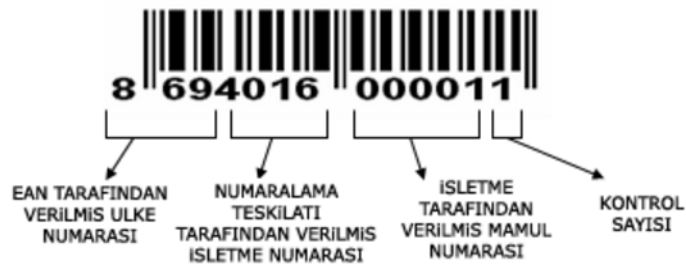
Ek 13: Exlibris Örnekleri - 1: Albrecht Dürer'e ait exlibris, 1503 öncesi (İşbilir Aydın, 2007:133) ve Hasip Pektaş'a Ait Exlibris, 1997. (İşbilir Aydın, 2007:134).



Ek 14: Ekslibris Örnekleri - 2: Ercan Tuna'ya Ait Exlibris, CRD, (2002) ve Hasip Pektaş'a Ait Exlibris (Alp, 2014:39).



Ek 15: Hunlarda Dövme Örneği: Altay dağlarında, Hun çağına ait İkinci Pazırık kurganından çıkan mumyalanmış asıl bir Hunlunun önden ve arkadan görünen dövme süsleri. İkinci kısımda bu kurgandan çıkan söz konusu Hunlunun cesedinde sağ ve sol kolu üzerindeki dövmeler. En sağda ise bu dövmelerden biri olarak dağ koyunu figürü. (Diyarbakirli, 1972:24).



Ek 16: Barkod Örneği (15.15.2017, www.sembolbarkod.net)



Ek 17: Karekod Örneği (15.05.2017, [www.ankaratb.org.tr](http://www.ankaratb.org.tr)).



Beğendim



Alkışladım



Beğenmedim



Güldüm



Üzıldüm



Kızdım



Şaşırdım

Ek 18: İnternet Haber Sitelerinde, Haber Metninin Sonunda Kullanılan Emojiler (15.05.2017, [www.haberler.com](http://www.haberler.com)).





Ek 19: Tarihteki Türk Devletlerinin Kullandıkları Bayraklar (10.05.2017, ulusabayrak.com).



Ek 20: Günümüzdeki Türk Cumhuriyetlerinin Bayrakları (10.05.2017, www.bayrakciniz.com).



Ek 21: “Mavi-Turkuaz” Renklere Sahip Aydın Eski Çine Ahmet Gazi Cami Minberi (Gürsoy, 2015:467).

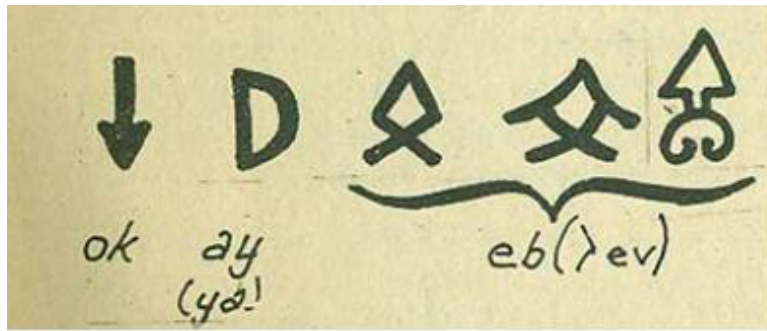


Ek 22: Bursa Ulu Camii'nin İç Kısmından Kahverengi ve Tonlarına Ait Görüntüler. (15.05.2017, [www.gezipgordum.com](http://www.gezipgordum.com)).

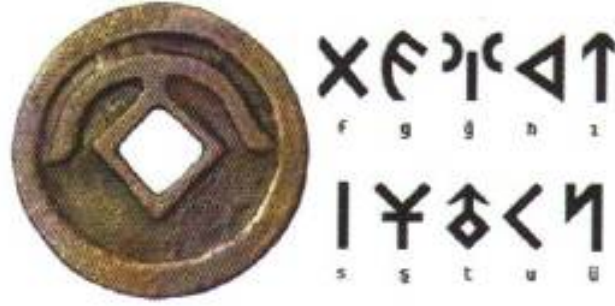




Ek 23: Kahverengi Tonlarının Hâkim Olduğu ve Yıldız Motifli Ahi Evran Camii Minberine Ait Bir Bölümden Görüntü (Anonim, 2014:131).



Ek 24: Göktürk Alfabelerindeki Harflerden Bazıları. (Gülensoy, 1989:13). Bu Göktürk alfabesindeki “ok” harfi günümüzde hem piktogram hem de ideogram olarak kullanılmaktadır. (Bir bina içinde kullanılan ok işareti “aşağıya iniş yönünü” gösterdiğinde piktogram; borsa indeksinde veya bir döviz biriminin “değer kaybını” gösterdiğinde ise ideogram olur.



Ek 25: Türkes Devleti Parası Üzerindeki “At” Tamgası ve Göktürk Runik Harflerinden “T” Sesi Veren Harf (Bilgili, 2014:39).



Ek 26: Tonyukuk Yazıtı’ndaki “Ök” Okunan Runik Harf. “Ök” Türkçe Keçi Anlamına Gelir (Bilgili, 2014:28).

## ELEMENTLER VE SEMBOLLERİ PERİYODİK TABLO

Göç Metalleri

1. Periyot	2. Grup	3. Grup	4. Grup	5. Grup	6. Grup	7. Grup	8. Grup	9. Grup	10. Grup	11. Grup	12. Grup	13. Grup	14. Grup	15. Grup	16. Grup	17. Grup	18. Grup					
1. <b>H</b> Hydrojen	2. <b>Be</b> Berilyum	3. <b>B</b> Bor	4. <b>C</b> Karbon	5. <b>N</b> Azot	6. <b>O</b> Oksijen	7. <b>F</b> Fluor	8. <b>Ne</b> Neon	9. <b>Li</b> Lityum	10. <b>Be</b> Berilyum	11. <b>B</b> Bor	12. <b>C</b> Karbon	13. <b>Al</b> Alüminyum	14. <b>Si</b> Silisyum	15. <b>P</b> Fosfor	16. <b>S</b> Kükürt	17. <b>Cl</b> Klor	18. <b>Ar</b> Argon					
3. <b>Li</b> Lityum	4. <b>Be</b> Berilyum	5. <b>B</b> Bor	6. <b>C</b> Karbon	7. <b>N</b> Azot	8. <b>O</b> Oksijen	9. <b>F</b> Fluor	10. <b>Ne</b> Neon	11. <b>Na</b> Sodyum	12. <b>Mg</b> Magnezyum	13. <b>Al</b> Alüminyum	14. <b>Si</b> Silisyum	15. <b>P</b> Fosfor	16. <b>S</b> Kükürt	17. <b>Cl</b> Klor	18. <b>Ar</b> Argon	19. <b>K</b> Potasyum	20. <b>Ca</b> Kalsiyum					
5. <b>Nb</b> Niyobyum	6. <b>Zr</b> Zirkonyum	7. <b>Y</b> Ytiryum	8. <b>Rb</b> Rubidyum	9. <b>Sr</b> Stronsiyum	10. <b>Ba</b> Baryum	11. <b>La</b> Lantanitler	12. <b>Ce</b> Seryum	13. <b>Pr</b> Praseodym	14. <b>Nd</b> Nadir	15. <b>Pm</b> Promityum	16. <b>Sm</b> Samarinyum	17. <b>Eu</b> Eüropyum	18. <b>Gd</b> Gadolinyum	19. <b>Tb</b> Terbiyum	20. <b>Dy</b> Dünyamyum	21. <b>Ho</b> Holmiyum	22. <b>Er</b> Erbiyum					
7. <b>Bi</b> Bismüt	8. <b>Pb</b> Kurşun	9. <b>Tl</b> Taliyum	10. <b>Po</b> Polonyum	11. <b>At</b> Astatin	12. <b>Rn</b> Radon	13. <b>Fr</b> Fransiyum	14. <b>Ra</b> Radyum	15. <b>Ac</b> Aktinyum	16. <b>Th</b> Toronyum	17. <b>Pa</b> Protaktinyum	18. <b>U</b> Uranyum	19. <b>Np</b> Neptünyum	20. <b>Pu</b> Plütonyum	21. <b>Am</b> Amerisyum	22. <b>Cm</b> Kürçünyum	23. <b>Bk</b> Berkelyum	24. <b>Cf</b> Kaliforniyum	25. <b>Es</b> Einsteiniyum	26. <b>Fm</b> Fermiyum	27. <b>Md</b> Mendeleviyum	28. <b>No</b> Nobeliyum	29. <b>Lr</b> Lawrensiyum

Alın sınırları  
(yazın üzeri)

Emiyed  
sınırları

Emiyed sınırları  
(yazın üzeri)

Emiyed sınırları

Hidrojenler

Alkali Metaller

Toprak Alkali Metaller

Metaller

Amatitler

Lantanitler

Sarı Gazlar

Yarı Metaller

Aktinidler

Alkali Metaller

Amatitler

Aktinidler

Kurşun  
grup  
elementleri

Lantanitler

Aktinidler

Ek 27: Elementler ve Sembolleri (Pekel Bayramgil, 2014:6-7).

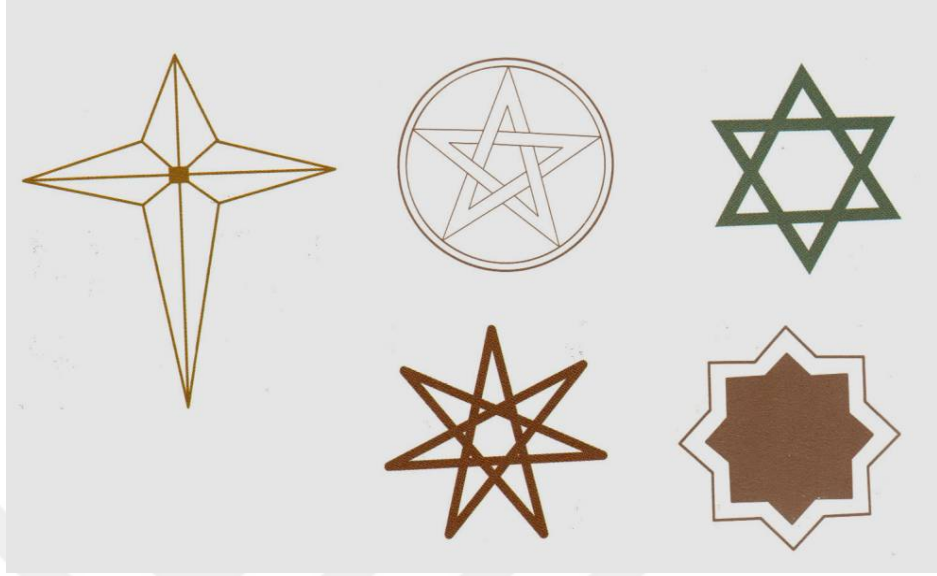


Ek 28: 15 Temmuz'un Resmi Logosu (11.07.2017, [www.aksam.com.tr](http://www.aksam.com.tr)).



Ek 29: Göz Motiflerinin Kullanıldığı Halı ve Kilim Örnekleri (Kayabaşı ve Yanar, 2013:178).





Ek 30: Yıldız Şekillerine Ait Örnekler: Sırasıyla; Beytullahim yıldızı, pentegram (beş köşeli yıldız), heksegram (altı köşeli yıldız), heptegram (yedi köşeli yıldız), lakşmi (sekiz köşeli yıldız) (Wilkinson, 2014:288).



Ek 31: Sivas'ta Gök Medrese Taç Kapısı'ndaki Lakşimi Yıldız Motifi (Büyükçanga, 2008:1234).



Ek 32: Eli Belinde Motifine Ait Çizimler (Anonim, 2011:4-5).



Ek 33: Elibelinde Kilim Motifleri (Erbek, 2002: 28).

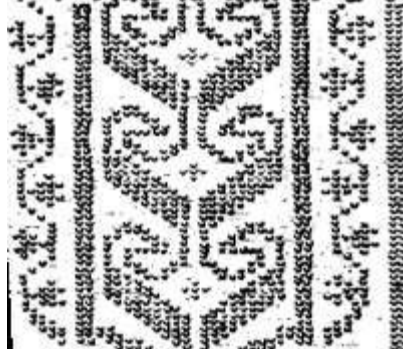


Ek 34: Koçboynuzu Motifine Ait Çizimler (Anonim, 2011:6 -8).



Ek 35: Koçboynuzu Motifine Bir Örnek. Kilim (Sivrihisar) (Balpınar, Mellaart ve Hisrch'ten aktaran: Kavas, 2014:191).





Ek 36: Koç Boynuzu Motifinin Bulunduğu Çorap Örgüsü. (Nas, 2012:1628).



Ek 37: Koç Boynuzu Motifinin Bulunduğu Halı ve Kilim Örnekleri (Erbek, 2002:42).

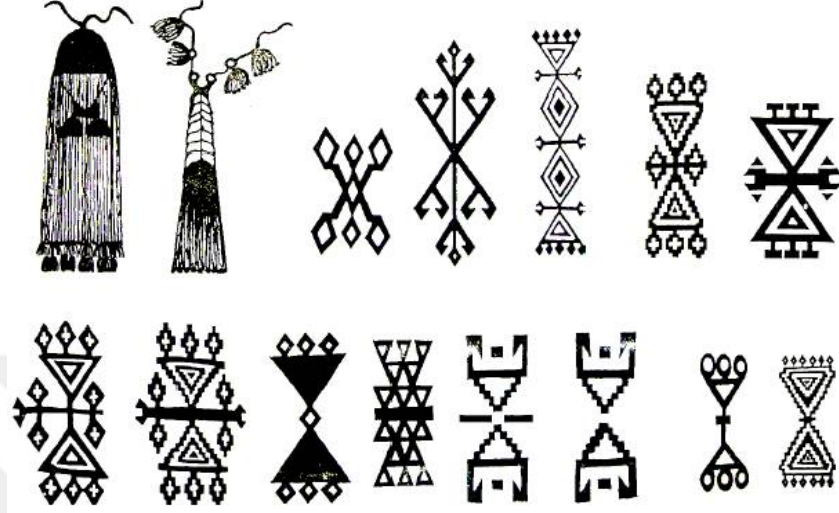




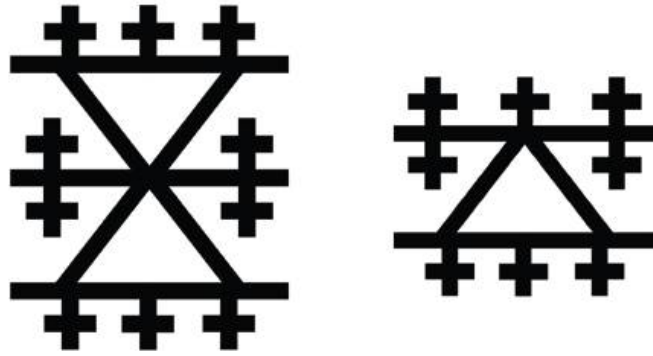
Ek 38: Bereket Motifine Ait Çizimler (Anonim, 2011:9-10).



Ek 39: Bereket Motifli Kilim Örnekleri. (Sivrihisar) (Balpınar, Melleart ve Hirsch'ten aktaran Kavas, 2014 :163).



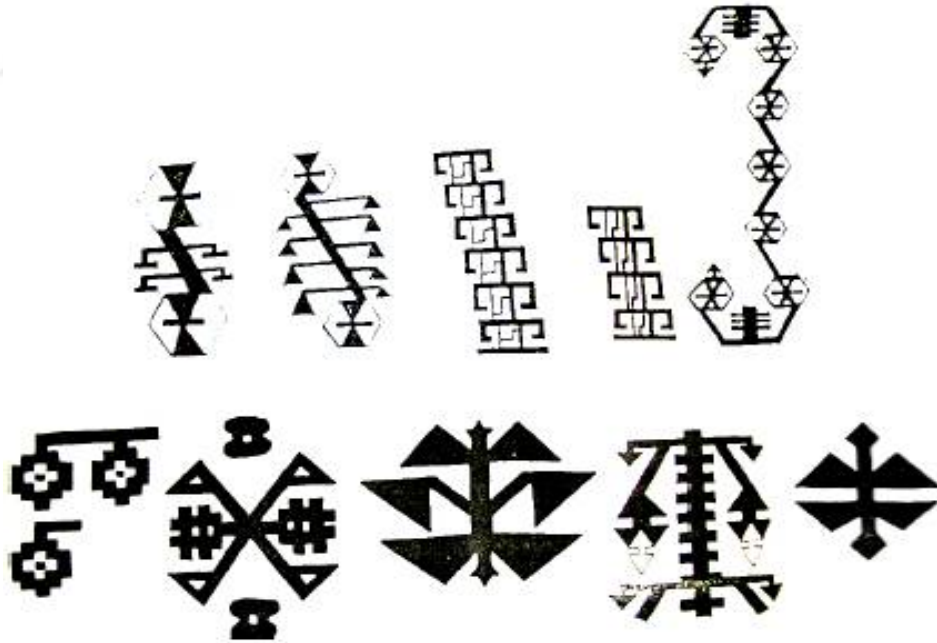
Ek 40: Saç Bağı Motifine Ait Çizimler (Anonim, 2011:12).



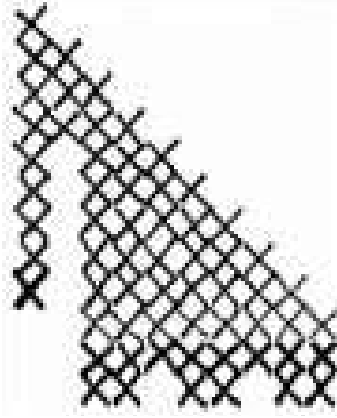
Ek 41: Kilimlerde Kullanılan Saç Bağı Motifi (Emirdağ) (Kavas, 2014:254).



Ek 42: Saç Bağı Motifine Bir Örnek (Er ve Hünerel, 2012:176).



Ek 43: Küpe Motifine Ait Çizimler (Anonim, 2011:13-14).

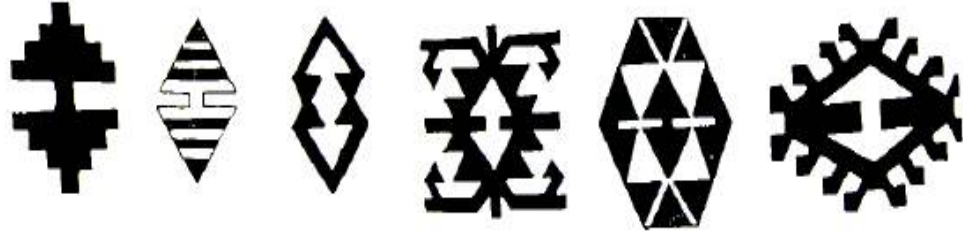


Ek 44: Altın Küpe Motifli Çorap Örgüsü (Nas, 2012: 1628).

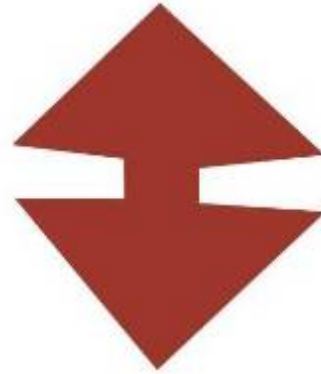


Ek 45: Küpe Motifli Kilim Örnekleri (Erbek, 2002:74).

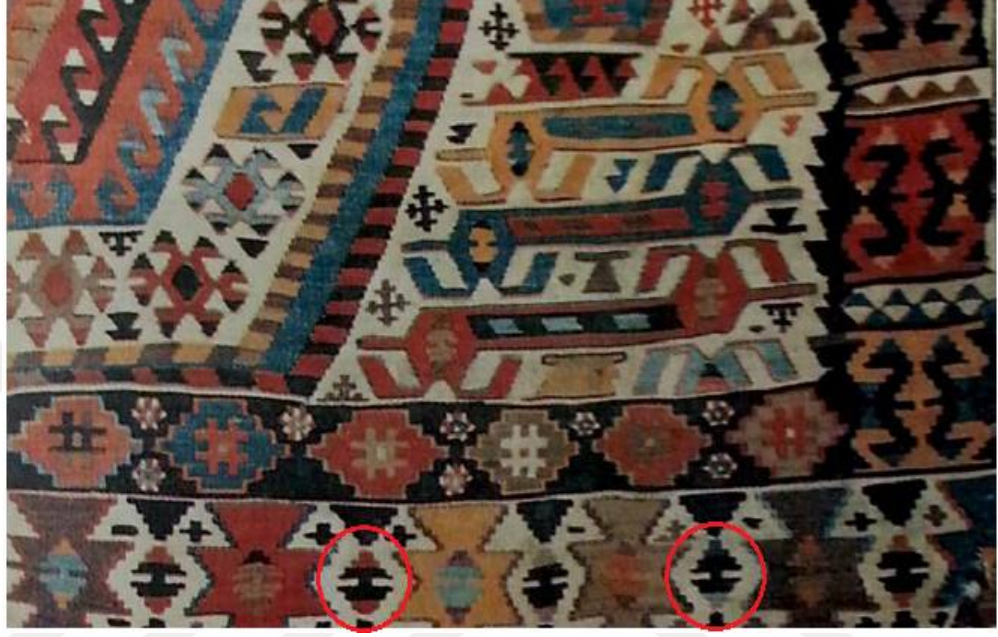




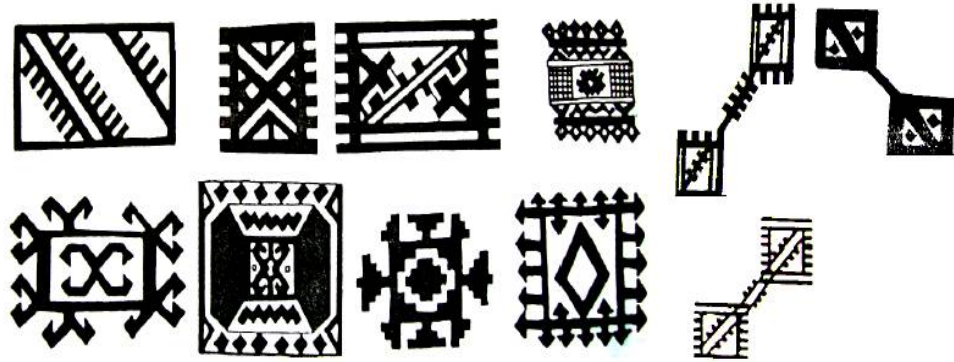
Ek 46: Bukacı Motifine Ait Çizimler (Anonim, 2011:13-14).



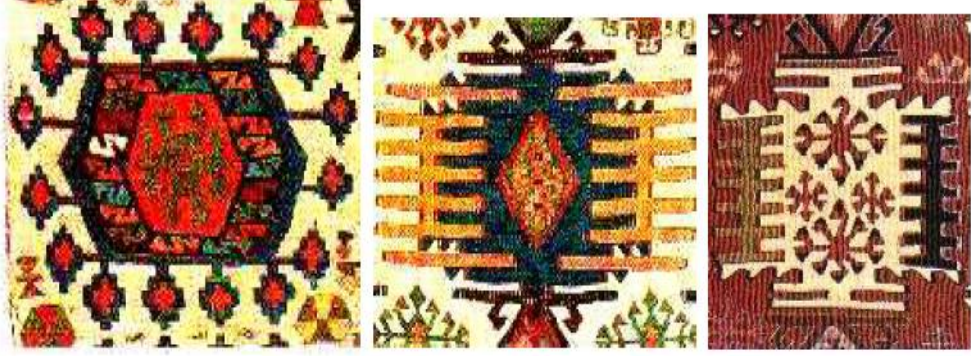
Ek 47: Bukacı Motifi Örnekleri (Ateşok, 2014:31).



Ek 48: Bukağı Motifli Seccade Örneği (Sivrihisar), (Baraz, 2000:67).



Ek 49: Sandıklı Motifine Ait Çizimler (Anonim, 2011:13-15).

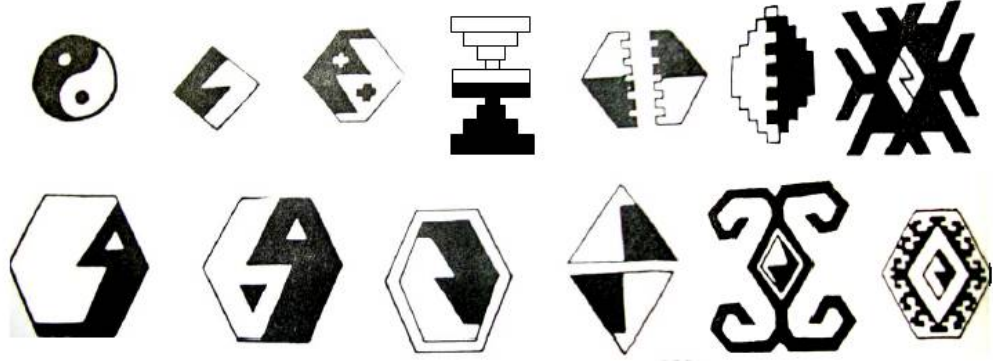


Ek 50: Sandıklı Kilim Motiflerine Örnekler (Erbek, 2002:82).

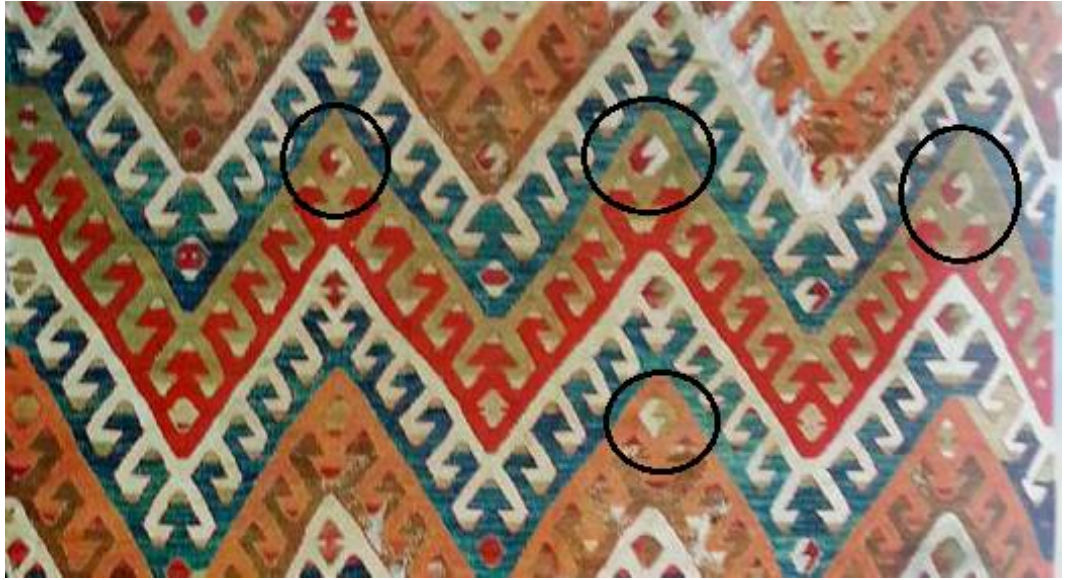


Ek 51: Sandık Motifli Kilim Örnekleri (Mut) (Erbek, 1995:45).



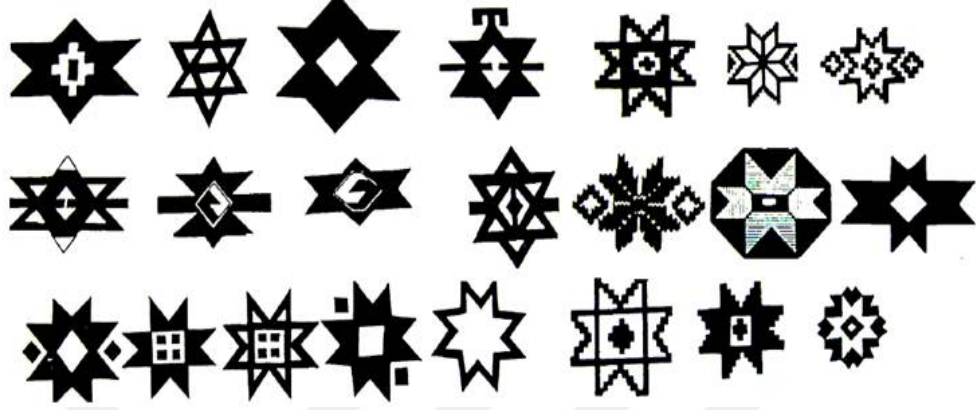


Ek 52: Aşk Birleşim, Ying-Yang Motifine Ait Çizimler (Anonim, 2011:16).



Ek 53: Aşk ve Birleşim (Ying-Yang) Motifli Kilim Örnekleri (Sivrihisar) (Erbek, 1995:30).

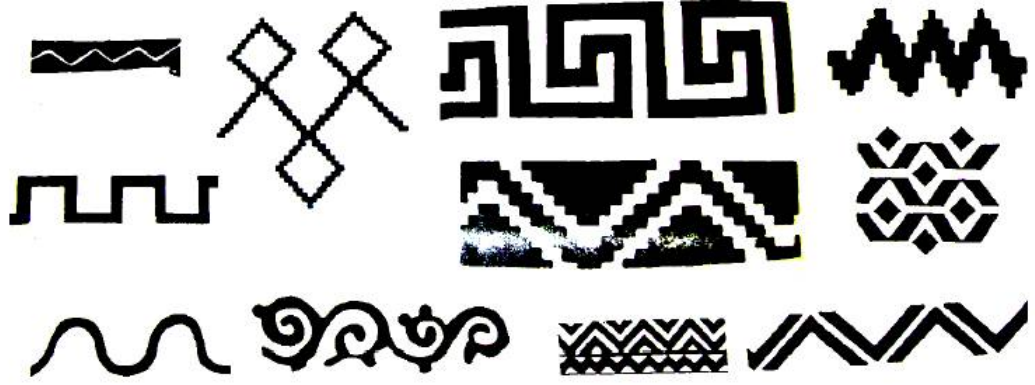




Ek 54: Yıldız Motifine Ait Çizimler (Anonim, 2011:17).



Ek 55: Kilim Yıldız Motiflerine Örnekler (Erbek, 2002:98).



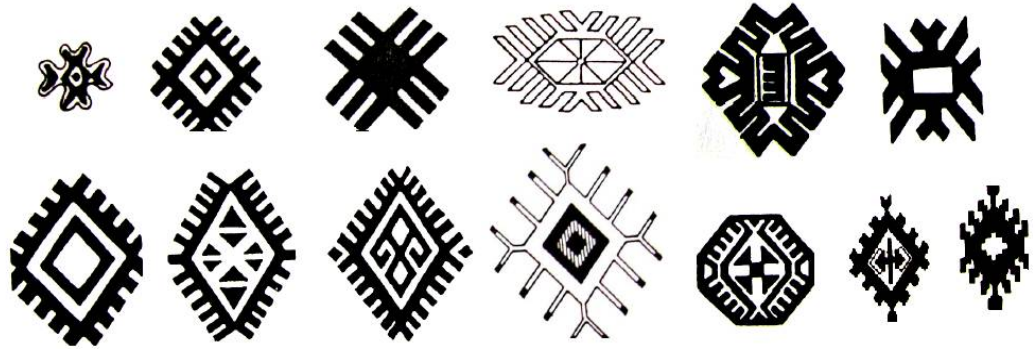
Ek 56: Suyolu Motifine Ait Çizimler (Anonim, 2011:18-19).



Ek 57: Suyolu Kilim Motiflerine Örnekler (Erbek, 2002:106).



Ek 58: Suyolu Motifiyle Benzerlik Gösteren Boynu Eğri Motifinin Çizimi (Mut) (Kavas, 2014:33) ve dikmeli su motifi çizimi (Emirdağ) (Kavas, 2014:40).



Ek 59: Pıtrak Motifine Ait Çizimler (Anonim, 2011:19-20).

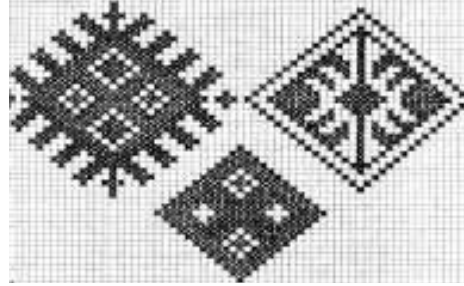


Ek 60: Pıtrak Motifine Ait Çizimler (Erbek 2002:111).



Ek 61: Kilimde Pıtrak Motiflerine Örnekler (Kayabaşı ve Yanar, 2013:179).

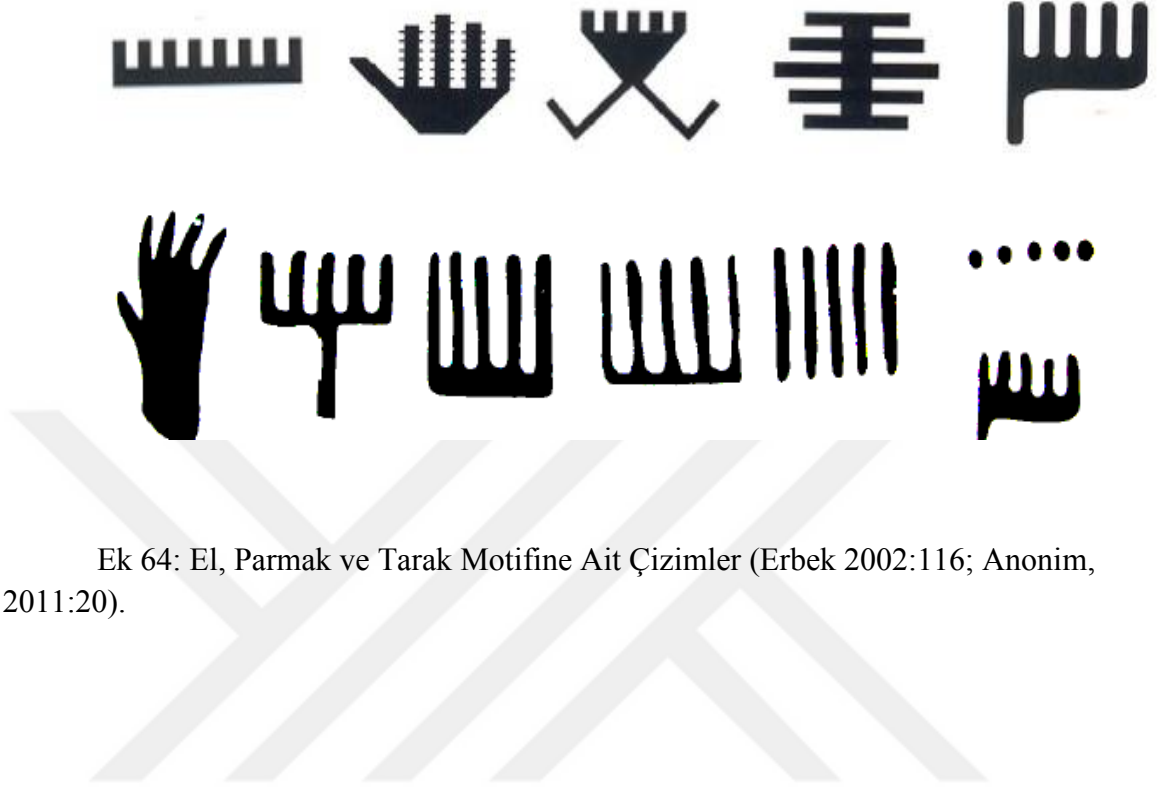




Ek 62: Çorapta Pıtrak-Pıtrak Motifine Ait Çizimler (Nas, 2011:1627).



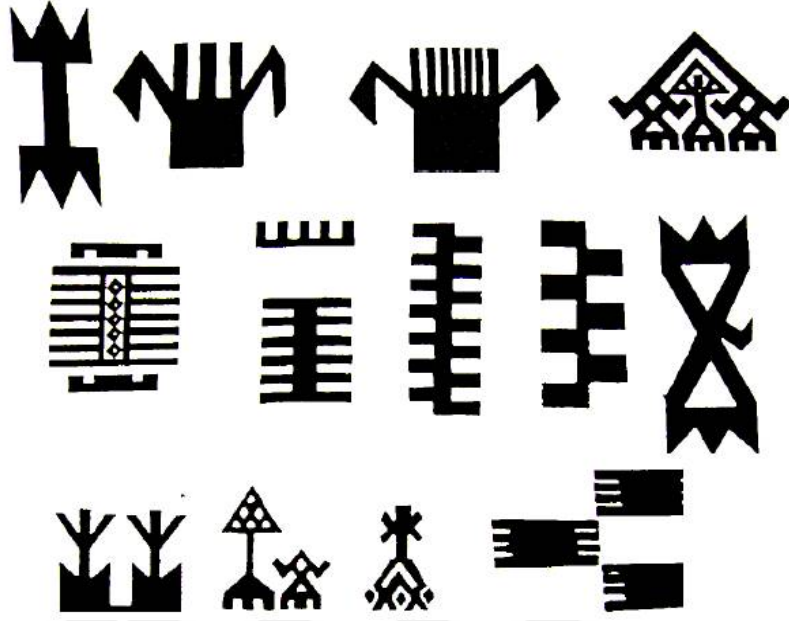
Ek 63: Kilimde Pıtrak Motiflerine Örnekler (Erbek, 2002:111).



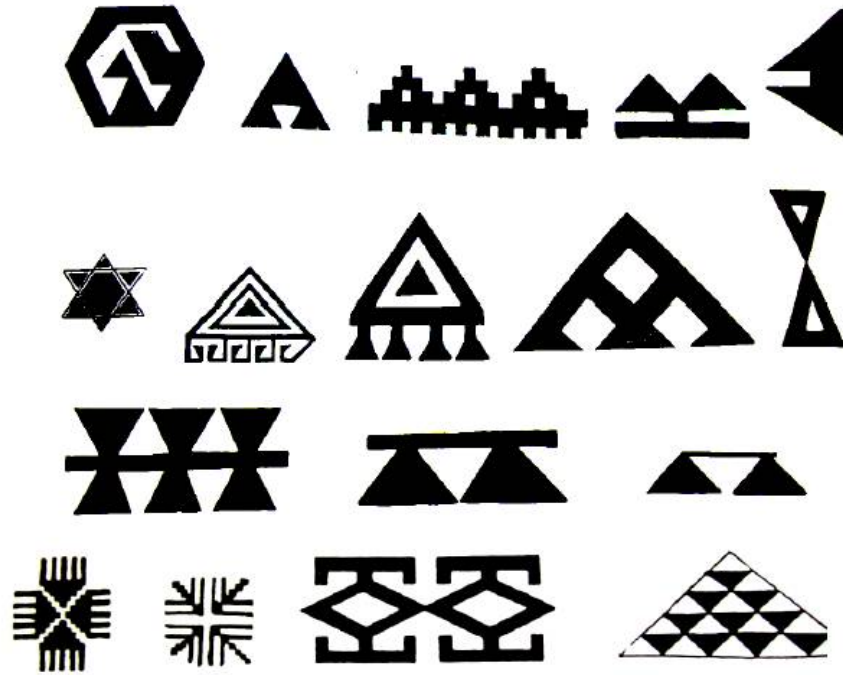
Ek 64: El, Parmak ve Tarak Motifine Ait Çizimler (Erbek 2002:116; Anonim, 2011:20).



Ek 65: El ve Tarak Motiflerine Örnekler (Kayabaşı ve Yanar, 2013:180).



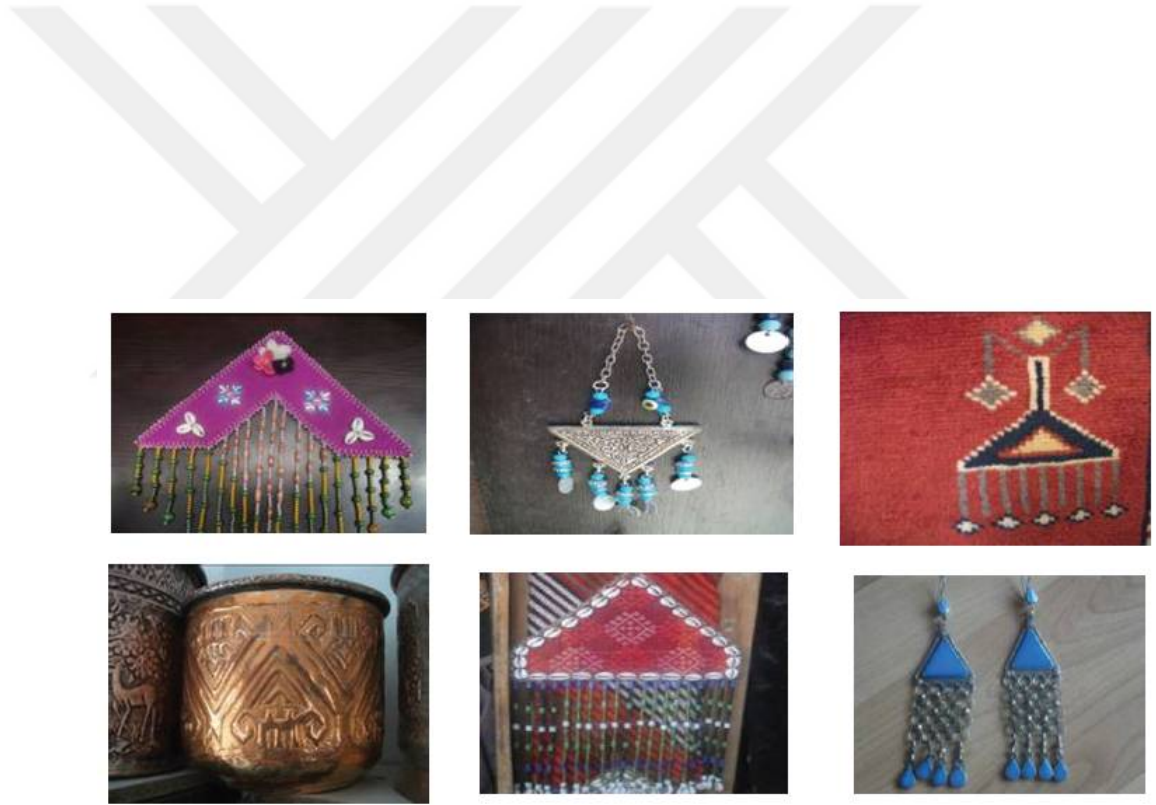
Ek 66: Muska Nazarlık Motifine Ait Çizimler (Anonim, 2011:22).



Ek 67: Muska Nazarlık Motifine Ait Çizimler (Anonim, 2011:23).

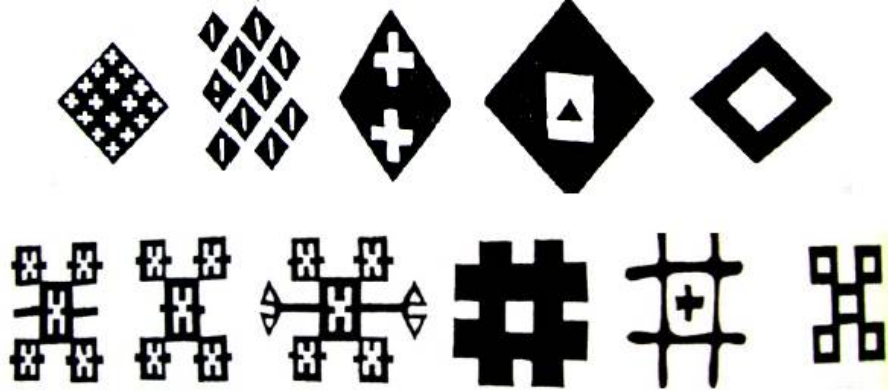


Ek 68: Muska ve Nazarlık Motifine Ait Çizimler (Erbek 2002:127).

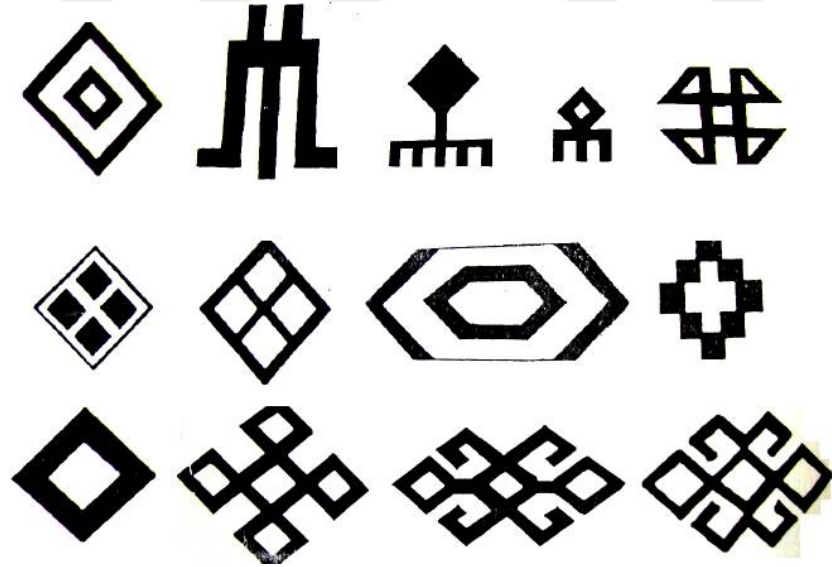


Ek 69: Muska Motifinin Kullanıldığı Eşyalara Örnekler (Kayabaşı ve Yanar, 2013:176).





Ek 70: Göz Motifine Ait Çizimler (Anonim, 2011:24).



Ek 71: Göz Motifine Ait Çizimler (Anonim, 2011:25).



Ek 72: Göz Motifine Ait Çizimler (Erbek 2002:130).



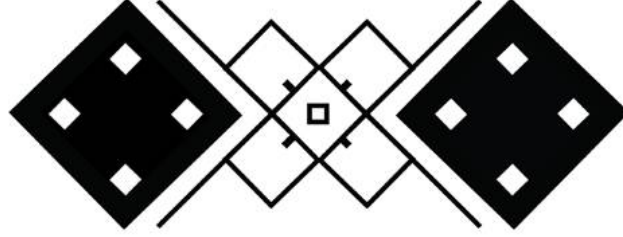
Ek 73: Göz Motiflerine Örnekler (Kayabaşı ve Yanar, 2013:178).



Ek 74: Kilimlerde Göz Motiflerine Örnekler (Erbek, 2002:130).



Ek 75: Seccadede Göz Motifi Örneği (Sivrihisar) (Baraz, 2000:67).



Ek 76: Mayagözü Motifine Ait Bir Çizim (Mut) (Kavas, 2014:60).



Ek 77: Haç Motifine Ait Çizimler (Erbek 2002:137).



Ek 78: Gamalı Haç Motifine Ait Çizimler (Pilici, 2008:26).



Ek 79: Haç Motiflerine Örnekler (Kayabaşı ve Yanar, 2013:181).





Ek 80: Kubad Abad Sarayı Haç Motifli Çini Örnekleri (Öney ve Çobanlı, 2007:98).



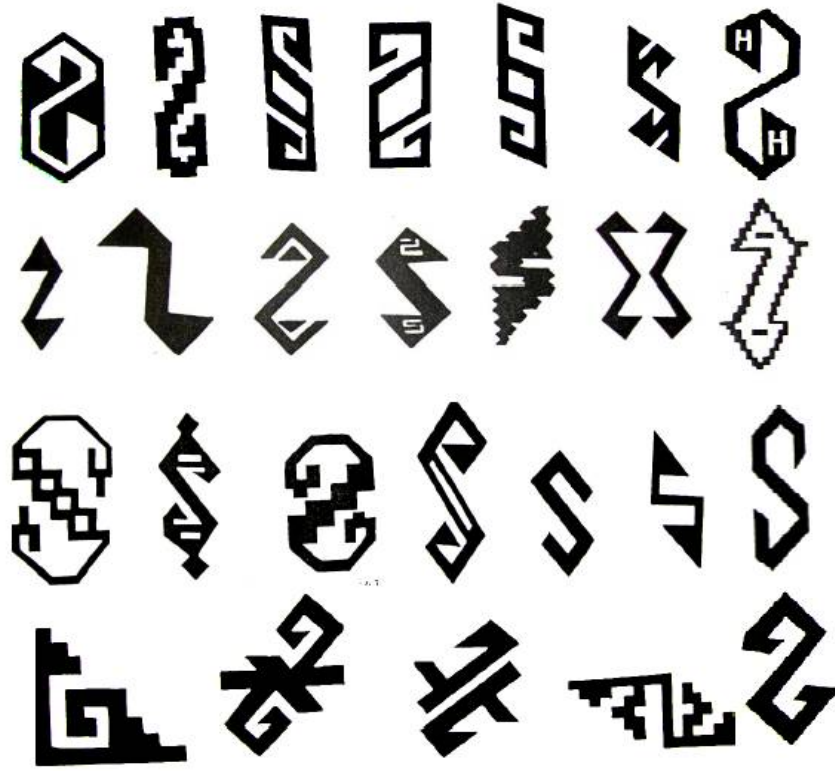
Ek 81: Kilimlerde Haç Motiflerine Örnekler (Erbek, 2002:136).



Ek 82: Çengel Motifine Ait Çizimler (Erbek 2002:141).



Ek 83: Kilimlerde Çengel Motiflerine Örnekler (Erbek, 2002:141).

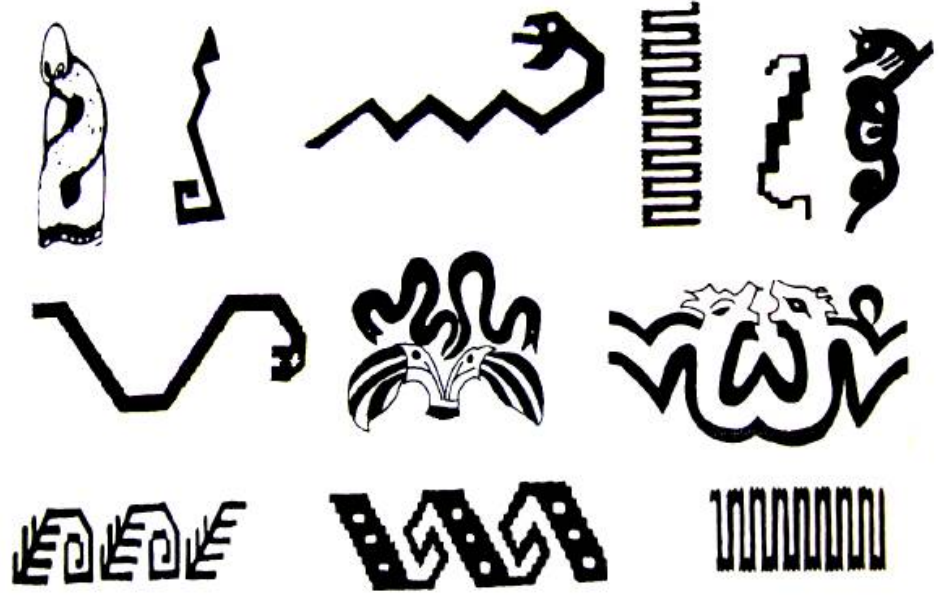


Ek 84: Çengel Motifine Ait Çizimler (Anonim, 2011:26-27).

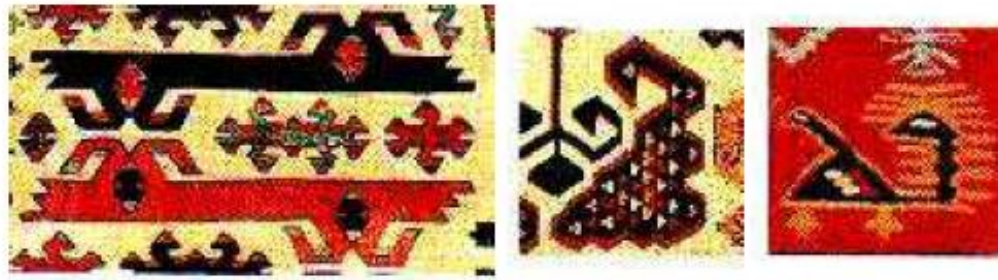


Ek 85: Çengel Motiflerine Örnekler (Kayabaşı ve Yanar, 2013:182).

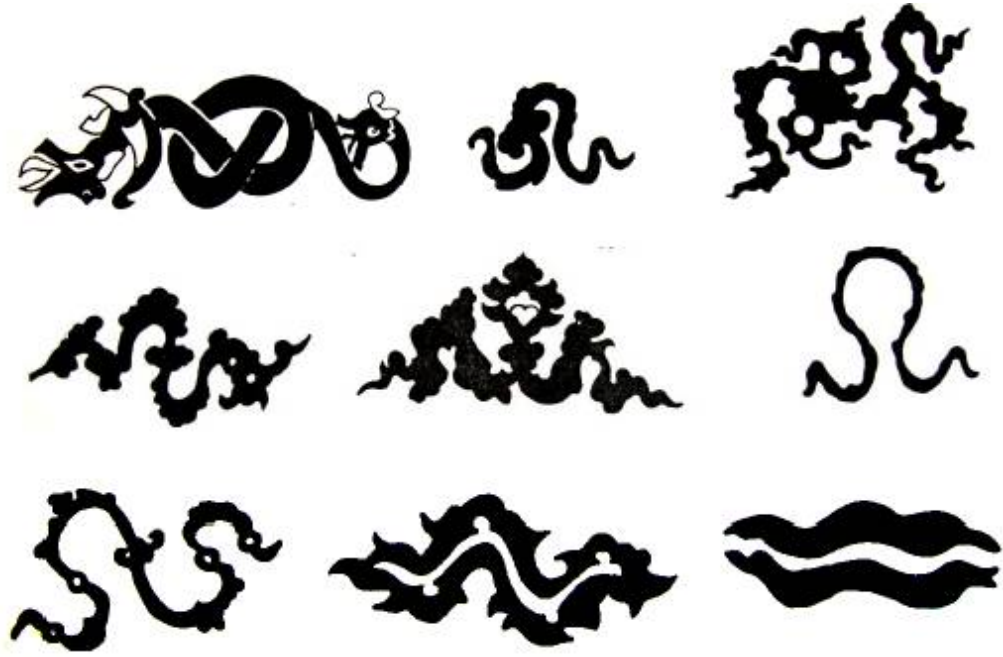




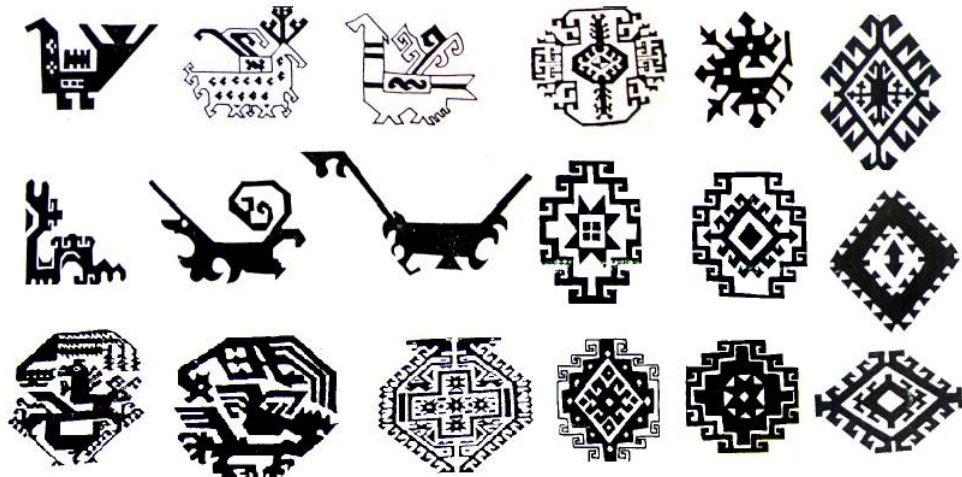
Ek 86: Yılan Motifine Ait Çizimler (Anonim, 2011:31).



Ek 87: Yılan Kilim Motiflerine Örnekler (Erbek, 2002:146).



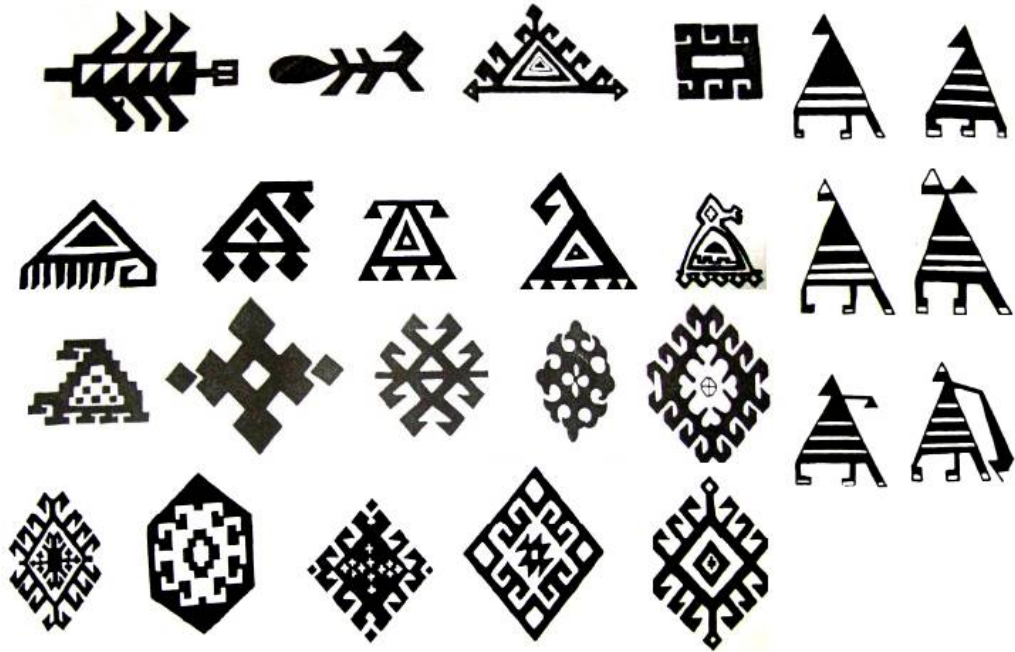
Ek 88: Ejder Motifine Ait Çizimler (Anonim, 2011:32).



Ek 89: Ejder Motifine Ait Çizimler (Anonim, 2011:34).



Ek 90: Ejderha Motifli Kilim Örnekleri (Mut) (Erbek, 1995:52).

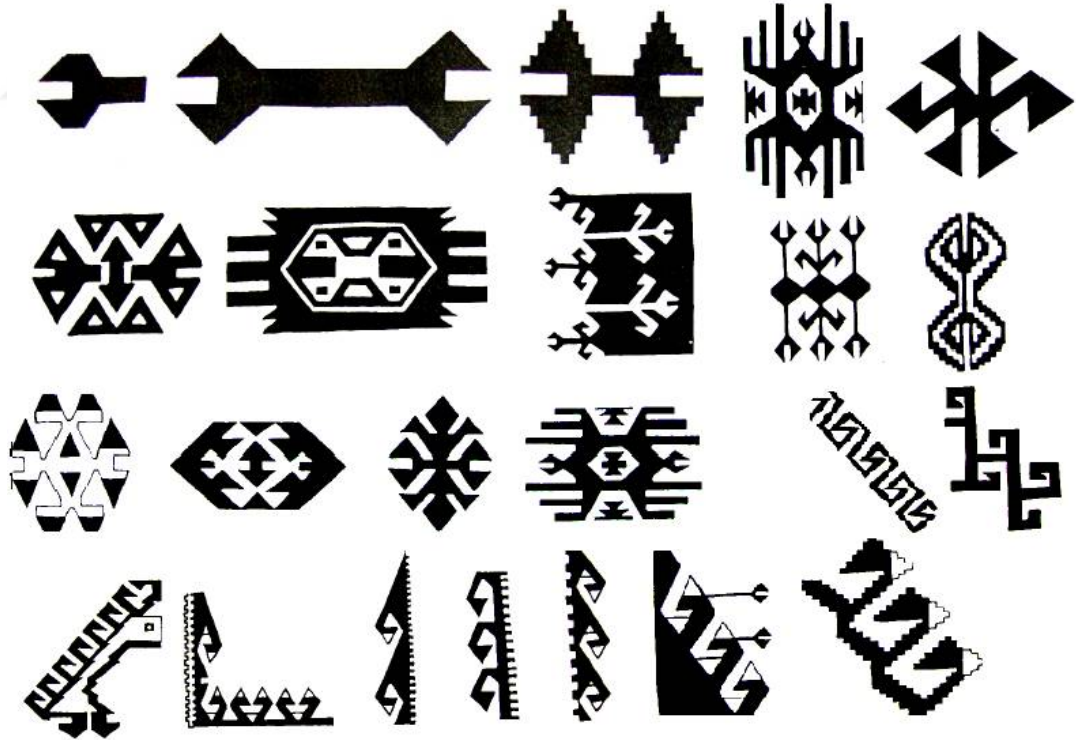


Ek 91: Akrep Motifine Ait Çizimler (Anonim, 2011:34-35).





Ek 92: Akrep Kilim Motiflerine Örnekler (Erbek, 2002:156).



Ek 93: Kurt Başı, Kurtağzı, Kurt İzi, Canavar Ayağı Motifine Ait Çizimler (Anonim, 2011:35-37).



Ek 94: Kurt Ağız, Kurt İzi, Canavar Ayağı Kilim Motiflerine Örnekler (Erbek, 2002:160).



Ek 95: Kurt İzi Ve Kurt Ağız Motifi Bulunan Seccade Örneği (Sivrihisar) (Baraz, 2000:67).





Ek 96: Hayat Ağacı Motifine Ait Çizimler (Anonim, 2011:37-39).



Ek 97: Hayat Ağacı Kilim Motiflerine Örnekler (Erbek, 2002:141).



Ek 98: İm Motifine Ait Çizimler (Anonim, 2011:40).



Ek 99: Kilimlerde İm Motiflerine Örnekler (Erbek, 2002:186).

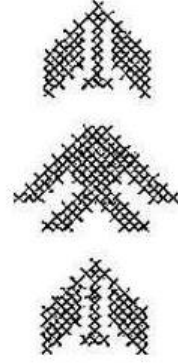


Ek 100: Kuş Motifine Ait Çizimler (Anonim, 2011:41- 45).



Ek 101: Kuş Kilim Motiflerine Örnekler (Erbek, 2002:1205).





Ek 102: Cicimde Kaz Ayağı Motifi Örneği ( Yıldırım, 2011:547) ve Çorapta Tavuk Ayağı Motifi Örneği (Nas, 2012:1628).



Ek 103: Kaz Ayağı Motifli Kilim Örneği (Mut) (Erbek, 1995:52).



Ek 104: Balık Sırtı Motifi Örneği (Yayan ve Kılıç, 2014:55).



Ek 105: Balık Motifi Örneğinin Günümüze Yansımasına Bir Örnek. Yün Halı (Sazak, 2014:237).

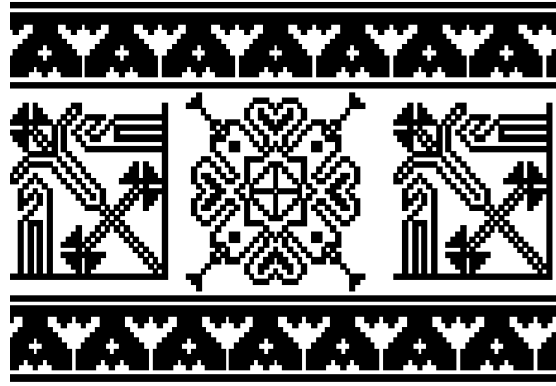




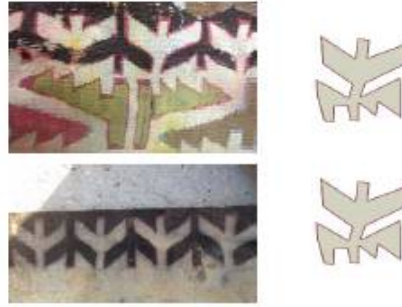
Ek106: Çarkı Felek Motifi ve Kuş Figürü Örneği. Sivas Müzesi (Özkan, 2007:503).



Ek 107: Çarkıfelek Motifli Kilim Örneği (Aydın) (Kültür Bakanlığı tarafından 1995 yılında yayınlanmış Anadolu Kilimleri 1 adlı eserden aktaran: Oyman, 2016:55).



Ek 108: Kedi Kulağı Motifli Yan Halısı Örneği (Akpınarlı ve Özdemir, 2016:975).



Ek 109: Kedi Kulağı Motiflerine Örnekler (Ateşok, 2014:31).



Ek 110: İnsan Figürlü Motifin Kilimlerde Kullanılan Örnekleri (Erbek, 2002:64).



Ek 111: Aşiret Sembolünün Bulunduğu Bir Kilim Örneği (Sivrihisar) (Baraz, 2000:91).



Ek 112: Aşiret Sembolünün Bulunduğu Bir Kilim Örneği (Sivrihisar) (Baraz, 2000:90).

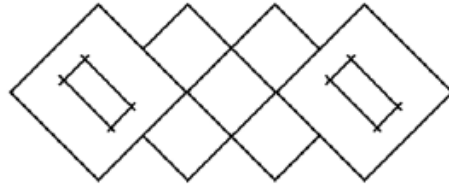


Ek 113: Balık Kılıçığı Motifi Çizimi (Emirdağ) (Kavas, 2014:31).





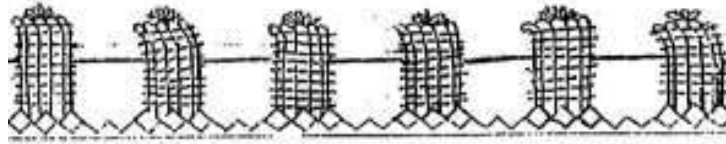
Ek 114: Balık Kılıçığı Motifi Bulunan Seccade Örneği (Sivrihisar) (Erbek, 1995:130).



Ek 115: Kurbağacık Motifi Çizimi (Mut) (Kavas, 2014:59).

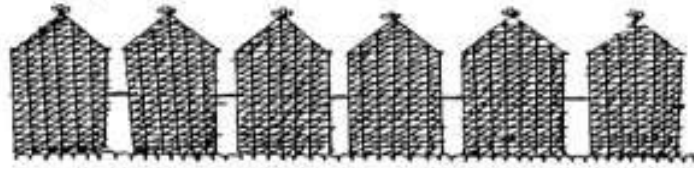


Ek 116: Filize (Sümbüllü) İğne Oyası Motif Çizimi (Nas, 2012:1622).

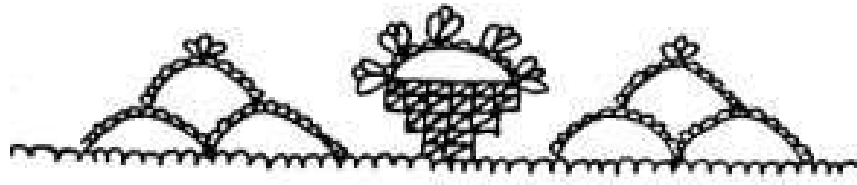


Ek 117: Kılılı Kurt İğne Oyası Motif Çizimi (Nas, 2012:1622).

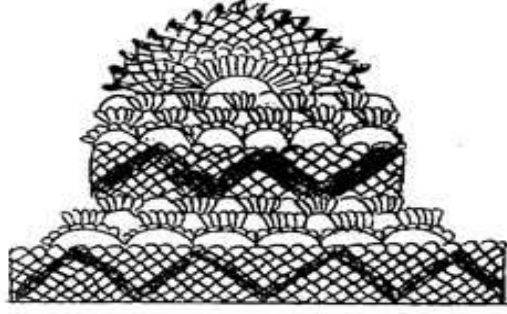




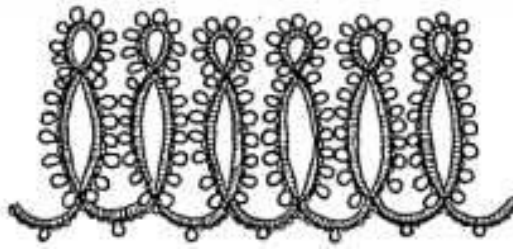
Ek 118: Mezar Taşı İğne Oyası Motif Çizimi (Nas, 2012:1622).



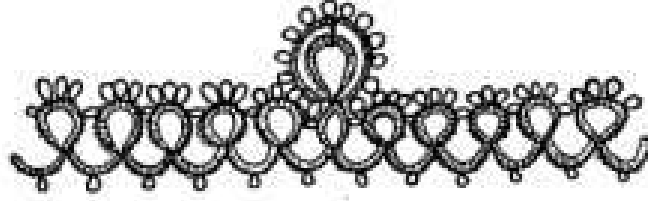
Ek 119: Hanım Çantası İğne Oyası Motif Çizimi (Nas, 2012:1622).



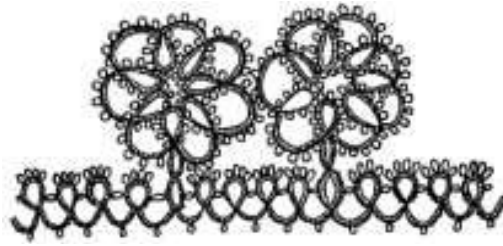
Ek 120: Yılanlı Bağ İğne Oyası Motif Çizimi (Nas, 2012:1623).



Ek 121: Mektepli İğne Oyası Motif Çizimi (Nas, 2012:1623).



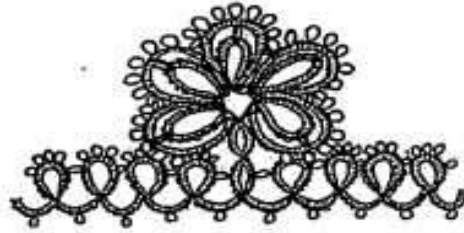
Ek 122: Nar Tanesi İğne Oyası Motif Çizimi (Nas, 2012:1623).



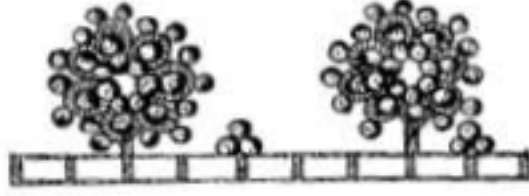
Ek 123: Paralı İğne Oyası Motif Çizimi (Nas, 2012:1623).



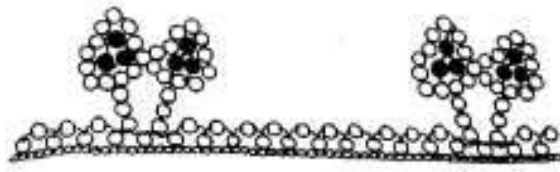
Ek 124: Altın Diş İğne Oyası Motif Çizimi (Nas, 2012:1623).



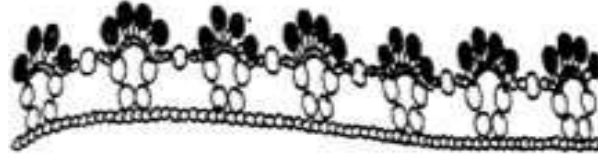
Ek 125: Karpuz Çekirdeği İğne Oyası Motif Çizimi (Nas, 2012:1624).



Ek 126: Gül Küpe İğne Oyası Motif Çizimi (Nas, 2012:1624).



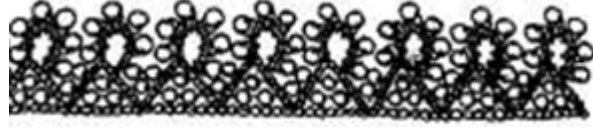
Ek 127: Yürek İğne Oyası Motif Çizimi (Nas, 2012:1624).



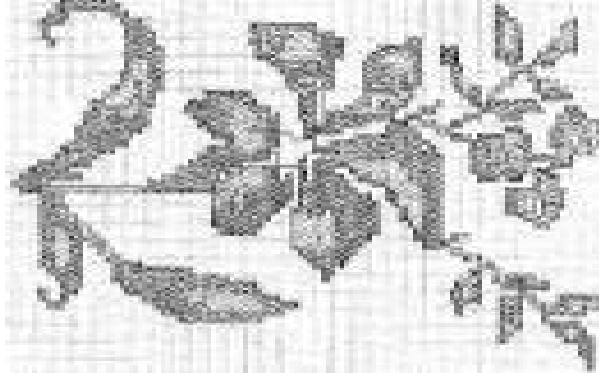
Ek 128: Sıçandışi İğne Oyası Motif Çizimi (Nas, 2012:1624).



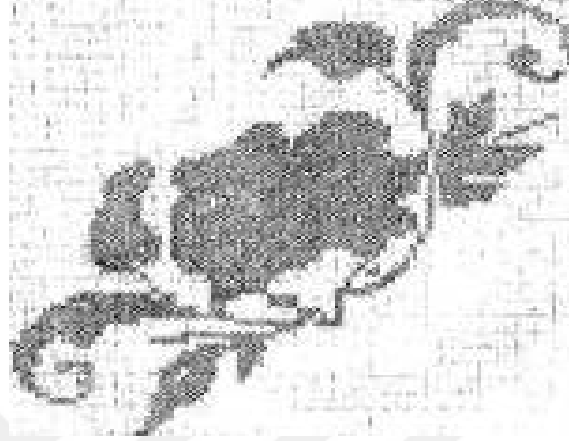
Ek 129: Üzümlü İğne Oyası Motif Çizimi (Nas, 2012:1624).



Ek 130: Asker Şapkası İğne Oyası Motif Çizimi (Nas, 2012:1625).



Ek 131: Pudralı Kız Kanaviçe Oyası Motif Çizimi (Nas, 2012:1625).



Ek 132: Gelin Kâkülü Kanaviçe Oyası Motif Çizimi (Nas, 2012:1625).



Ek 133: Bağ Asması Kanaviçe Oyası Motif Çizimi (Nas, 2012:1625).





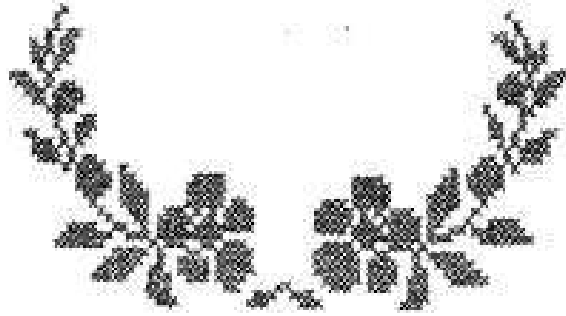
Ek 134: Mektup Götüren Kuş Kanaviçe Oyası Motif Çizimi (Nas, 2012:1625).



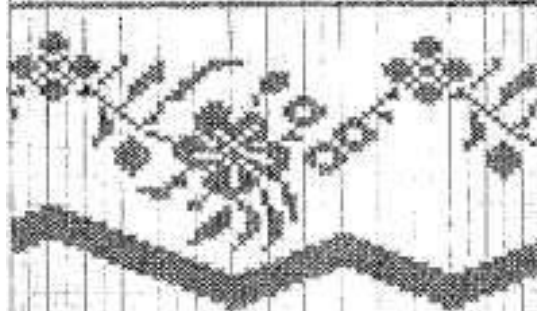
Ek 135: Yılanlı Bahçe Kanaviçe Oyası Motif Çizimi (Nas, 2012:1625).



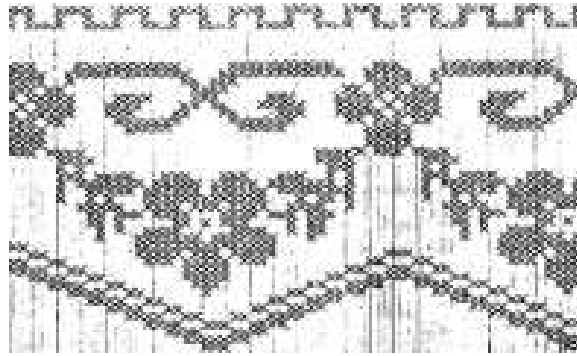
Ek 136: Gül Deste Kanaviçe Oyası Motif Çizimi (Nas, 2012:1626).



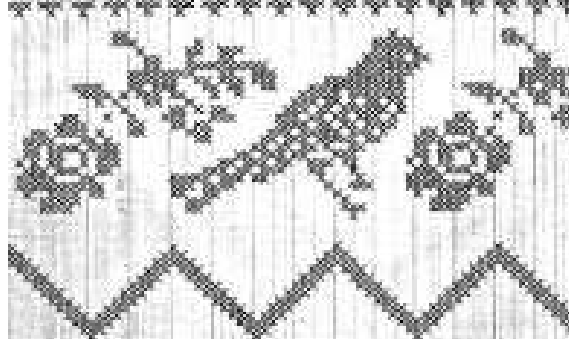
Ek 137: Bir Avuç Altın-Bir Top İnci Kanaviçe Oyası Motif Çizimi (Nas, 2012:1626).



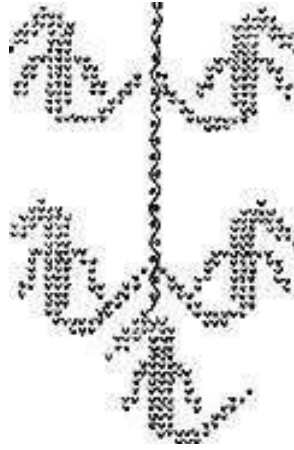
Ek 138: Gerdanlık Kanaviçe Oyası Motif Çizimi (Nas, 2012:1626).



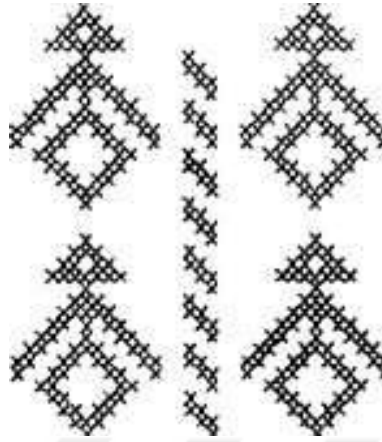
Ek 139: Asma Köprü Kanaviçe Oyası Motif Çizimi (Nas, 2012:1627).



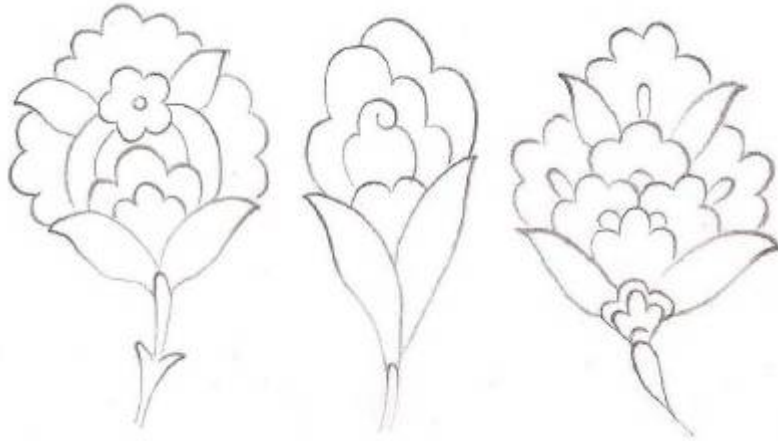
Ek 140: Kuşlu Bahçe Kanaviçe Oyası Motif Çizimi (Nas, 2012:1627).



Ek 141: Üzerlik Çorap Örgüsü Motif Çizimi (Nas, 2012:1627).



Ek 142: Kedi İzi Çorap Örgüsü Motif Çizimi (Nas, 2012:1628).



Ek 143: Süsleme Sanatlarından Hatâyî Tarzı Tezhiplerde Kullanılan Gonca Gül Motifi (Özsoy, 2013:40).



Ek 144: Gül Motifli İğne Oyası Örneği (Buğdaycı, 2013:55).



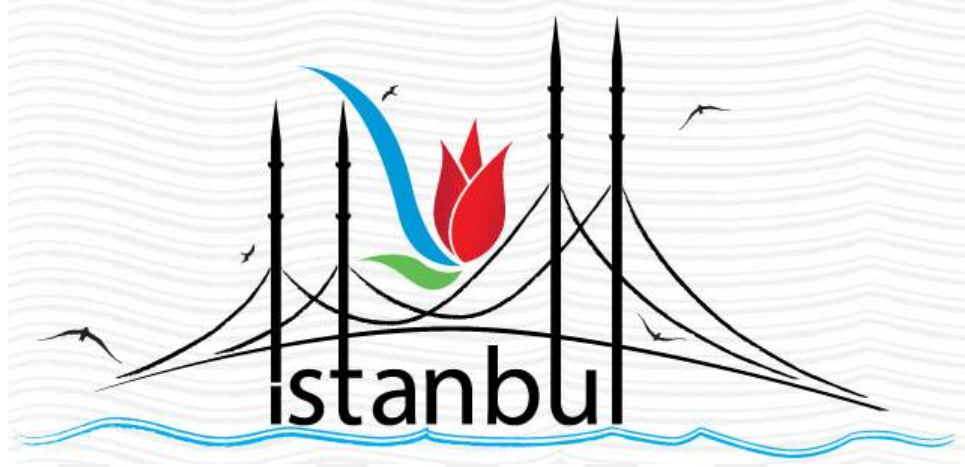
Ek 145: Muhibbi Divanı'nda Kullanılmış Olan Lale, Gül, Karanfil, Sümbül Motifleri (Özsoy, 2013:43).



Ek 146: Lale Motifinin Kullanıldığı Eşyalara Örnekler: Peşkir, yorgan, baskı masa örtüsü, sedfli rahle, vazo (Çorum) (Kayabaşı, Bozkurt ve Özkoca, 2016:58).



Ek 147: Türkiye Logosu. Türkiye logolarının bazılarında lale motifi kullanılmıştır (Anonim, 2012:9).



Ek 148: İstanbul Logosu. İstanbul logolarının bazılarında lale motifi kullanılmıştır. (15.05.2017, pdoffical.deviantart.com).



Ek 149: Ali Üsküdarî'nin Sumbül Deseni Ve Mecmûa-İ Gazeliyat'ta Kullanılmış Olan Sumbül Motifi (Özsoy, 2013:47).





Ek 150: Geleneksel El Sanatı Ürünlerinde Karanfil Motifi Örnekleri. Ahşap baskı kalıbında, peşkirde ve çini tablette kullanılan karanfil motifi (Çorum) (Kayabaşı, Bozkurt ve Özkoca, 2016:59)



Ek 151: Geleneksel Türk Süsleme Sanatlarında Kullanılan Nergis Çiçeği Motifine Örnek (Özsoy, 2013:109).



Ek 152: Geleneksel Türk Süsleme Sanatlarında Kullanılan Kokulu Menekşe Motifi Örneği (Özsoy, 2013:110).



Ek 153: Kurt Figürü, Göktürk Bayrağı. (Soysal, 2010:239).



Ek 154: Kutlu Geyik Figürü. Keçe Aplike. M.Ö. IV-III. Yüzyıl Pazırık Kurganı III, Altay, Rusya. (Sazak, 2014:203).



Ek 155: Geyik Figürünün Günümüze Yansıması. İstanbul, 2014. (Sazak, 2014:265).





Ek 156: Pazırık Halısında At Figürü. Atlı ve Atın Kuyruğu Bağlı.  
([tarihvearkeoloji.blogspot.com.tr](http://tarihvearkeoloji.blogspot.com.tr))



Ek 157: At Figürünün Kullanıldığı Üniversite Logolarına Örnekler. Dokuz Eylül Üniversitesi logosu (<http://www.deu.edu.tr>). On Dokuz Mayıs Üniversitesi logosu (<http://www.omu.edu.tr>).



Ek 158: Kartal Figürlü Logolar. Çift Başlı Kartal Figürleri: Selçuk Üniversitesi Logosu. ([www.selcuk.edu.tr](http://www.selcuk.edu.tr)) Atatürk Üniversitesi Logosu ([www.atauni.edu.tr](http://www.atauni.edu.tr)), Erzincan Üniversitesi Logosu (<http://www.erezincan.edu.tr>), Dicle Üniversitesi Logosu (<http://www.dicle.edu.tr>), Türk Tarih Kurumu Logosu (<http://www.ttk.gov.tr>). Kartal Figürü. Beşiktaş Jimnastik Kulübü Logosu (<http://www.bjk.com.tr>).



Ek 159: Bilgisayar İkonlarından Bazıları



Ek 160: Fatih Sultan Mehmet'in Bir Portresi ve Ejder İkonografisi. Başlığındaki ejder ikonografisidir ve dünya hâkimiyetini simgeler (Bilgili, 2014:110).



Ek 161: Akhun Devleti Parası Üzerindeki Türk-Hun Kağanının Elindeki "Lotus" ve Fatih Sultan Mehmet'in Elindeki "Gül" İkonografisi (Bilgili, 2014:69).





Ek 162: Türk Kağanlık Simgesi Olan Dağ Tekesi Üzerindeki Yaruk-Kararık İkonografisi (Bilgili, 2014:30).



Ek 163: 13. yy. Selçuklu Halısı Üzerindeki Stilize Ejder Başı ve Ejderin Kalbi İkonografisi. Ejderhanın başı “çifte vav” sembolizmi ile ifade edilmiştir (Bilgili, 2014:111).

	BOYUN ADI	ANLAMI	ET PAYI	ONKUNU	DAMGASI	
BOZ - OKLAR	Kayı, قايي	Sağlam	Sağ karı yağrın	Şâhin	كايي	1
	Bayat, بايات	Mutlu yiyeceği bol.	Sağ karı yağrın	Şâhin	بايات	2
	Alkaravlı, القراولي	Nereye varsa başarı gösterir <sup>1</sup> .	Sağ karı yağrın	Şâhin	القراولي	3
	Kara-İvli, قرا اوى	Kara otağlı.	Sağ karı yağrın	Şâhin	قرا اوى	4
	Yazır, يازور	Çok ülkeye sahip.	Aşığlu	Kartal	يازور	5
	Döger, دوگر	Toplanmak için.	Aşığlu	Kartal	دوگر	6
	Dodurga, دودورغا	Ülke almak ve yönetmek	Aşığlu	Kartal	دودورغا	7
	Yaparlı,	..... <sup>2</sup>	Aşığlu	Kartal	يaparlı	8
	Avşar, اوشر	Çevik ve avı seven	Sağ Umaca	Tavşancıl	اوشر	9
	Kızık, <sup>3</sup> قزيق	Güçlü, düzene sokmada ciddi.	Sağ Umaca	Tavşancıl	قزيق	10
	Beg-Dili, بيك دلي	Uluların sözleri gibi değerli	Sağ Umaca	Tavşancıl	بيك دلي	11
	Karkın, قارقين	Çok ve doyuran aş.	Sağ Umaca	Tavşancıl	قارقين	12
ÜÇ - OKLAR	Bayındır, بايندر	Daima yiyecekle dolu olan yer.	Sol karı yağrın	Sunkur	بايندر	13
	Beçene, <sup>4</sup> بجه	İyi çalışır.	Sol karı yağrın	Sunkur	بجه	14
	Çavuldur, چاولدور	Şerefli, ünü yaygın	Sol karı yağrın	Sunkur	چاولدور	15
	Çepni, چيني	Nerede yağı görürse hemen savaşır	Sol karı yağrın	Sunkur	چيني	16
	Salur, سالور	Nereye varsa kılıç ve çamağı iş görür.	Ucuyla	Uc	سالور	17
	Eymür, ايمور	Son derece iyi ve zengin.	Ucuyla	Uc	ايمور	18
	Ala-Yuntlı, الايونتلي	Hayvanları iyi.	Ucuyla	Uc	الايونتلي	19
	Üregir, اويرگر	Daima iyi ve düzen kurucu.	Ucuyla	Uc	اويرگر	20
	Yıgdir, <sup>5</sup> ييكدير	İyilik, büyüklük, yiğitlik.	Aşığlu	Çakır	ييكدير	21
	Bügdüz, بكدوز	Herkese tevâzu gösterir ve hizmet eder.	Aşığlu	Çakır	بكدوز	22
	Yıva, يوا	Derecesi hepsinden üstün.	Aşığlu	Çakır	يوا	23
	Kınık, قينق	Nerede olsa değerlidir	Aşığlu	Çakır	قينق	24

Ek 164: Reşidüdin'e göre Oğuz Boylarının Ongun ve Damgaları. (Kaynak: 15.05.2017, www.biligitig.com).

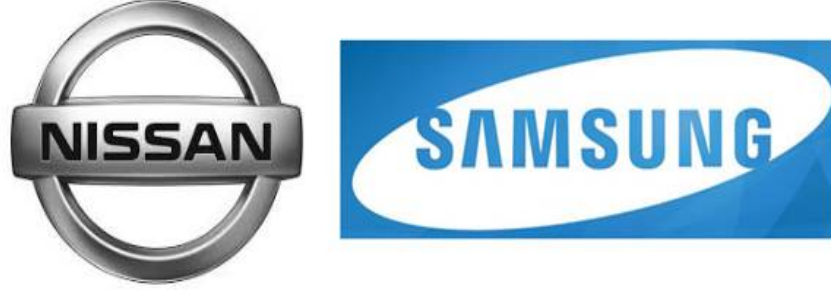




Ek 165: Türk Halk Kültürü Motiflerindeki Sembolik Anlamların Kurum, Kuruluş Logo veya Amblemlerinde Kullanımına Ait Örnekler – 1. (15.05.2017, ptt.gov.tr; 15.05.2017, www.ziraat.com.tr; 15.05.2017, www.koc.com.tr).



Ek 166: Türk Halk Kültürü Motiflerindeki Sembolik Anlamların Kurum, Kuruluş Logo veya Amblemlerinde Kullanımına Ait Örnekler – 2. (15.05.2017, www.izu.edu.tr; 15.05.2017, www.alanya.edu.tr; 15.05.2017, www.ksu.edu.tr; 15.05.2017, www.karatay.edu.tr; 15.05.2017, www.artuklu.edu.tr).



Ek 167: Formlarını Bir İsimden Alan Amblem Örnekleri (15.05.2017, [www.nissan.com.tr](http://www.nissan.com.tr); 15.05.2017, [www.samsung.com.tr](http://www.samsung.com.tr)).



Ek 168: Firma Hakkında Bir İmaj Veren Biçimlerden Oluşan Amblem Örnekleri (15.05.2017, [www.meb.gov.tr](http://www.meb.gov.tr); 15.05.2017, [www.msgsu.edu.tr](http://www.msgsu.edu.tr); 15.05.2017, [www.pelikan.com](http://www.pelikan.com)).



Ek169: Firma Hakkında Yeni Bir İmaj Veren (Soyut veya Somut) Amblemler (15.05.2017, [www.arcelik.com.tr](http://www.arcelik.com.tr)).



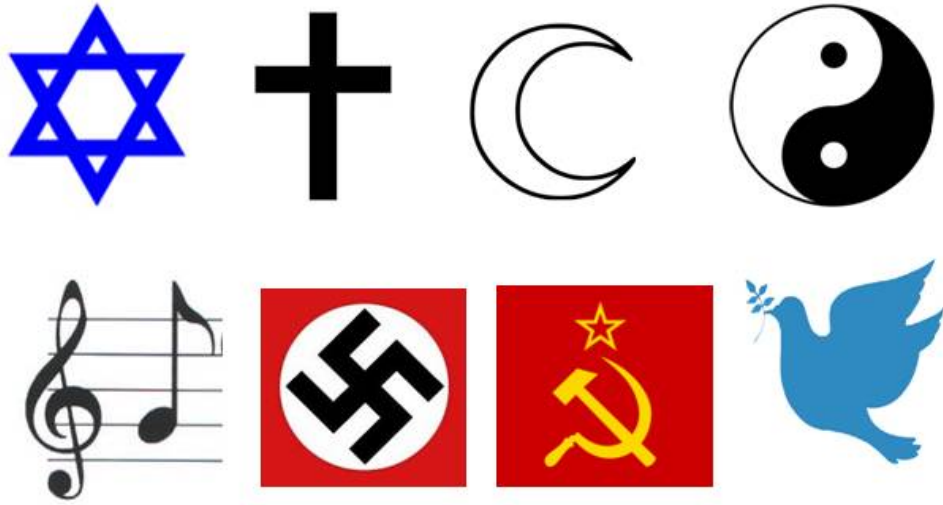
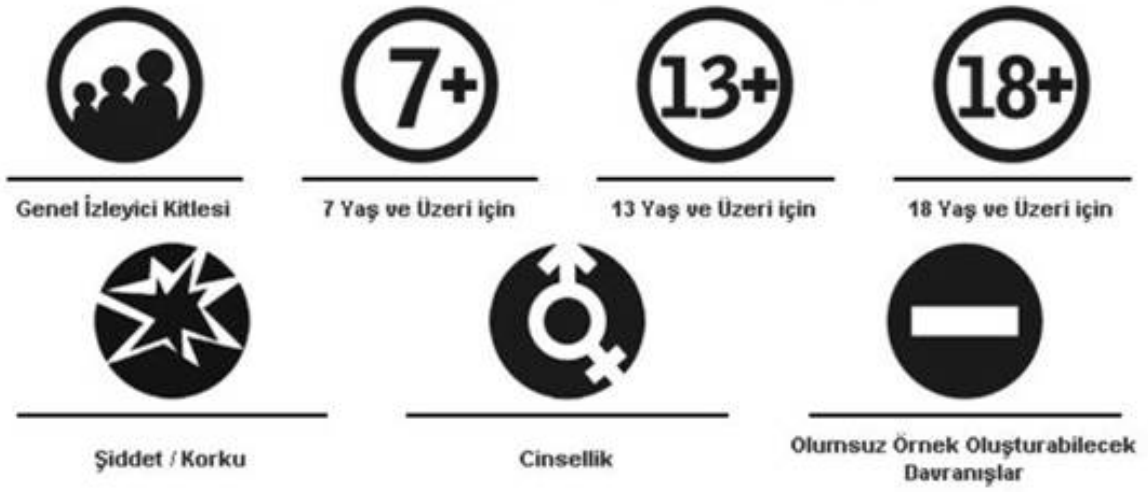
Ek 170: Logoların Zaman İçerisindeki Değişimine Bir Örnek. AEG Logosu. (Bayraktaroğlu, 2010:10).



Ek 171: 2013 Mersin Akdeniz Olimpiyatlarında Kullanılan Piktogram Örnekleri (15.05.2017, [www.mersinportal.com](http://www.mersinportal.com)).



Ek 172: Hakasya'daki Gün-Ay İkonografisi. Türkçe runik harflerinden “gün” ve “ant” okunan ve “ay” ve “yay” okunan piktogram (Bilgili, 2014:14). Ak-Hun parası üzerinde, atın sağrısındaki tamga, Türkçe ‘ant’ okunan piktogram (Bilgili, 2014:35)



Ek 174: Evrensel Anlamlandırma ile İdeogram Örnekleri. Altı köşeli yıldız Yahudiliği (Pilici, 2008:22), haç Hristiyanlığı (Wilkinson, 2014:289), hilal İslamiyet'i (Wilkinson, 2014:289), ying-yang dairesi zıtlıkların bütünlüğünü (Gardin ve Olorenshaw, 2014:655), sol anahtarı genel anlamda müziği (Türkçe Sözlük, 2011:2134), gamalı haç kötü ünüyle Nazileri (Wilkinson, 2014:289), orak, çekiç ve kıvılcık Komünist sistemi (Gardin ve Olorenshaw, 2014:655), zeytin dalı taşıyan güvercin barışı (Wilkinson, 2014:61) sembolize etmektedir.





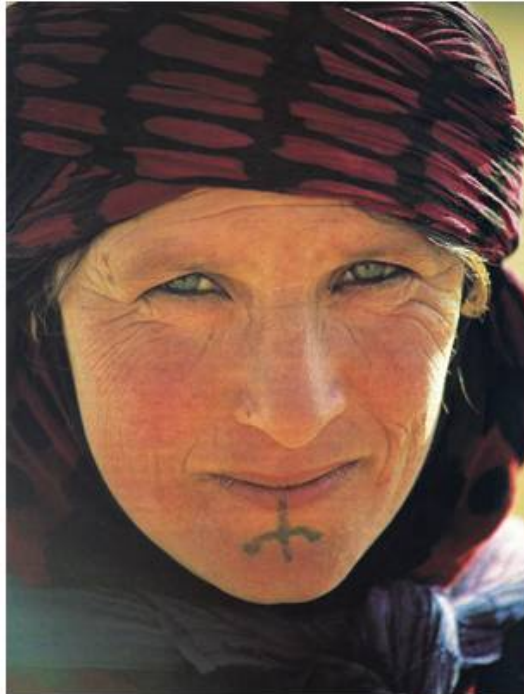
Ek 175: Trafik İşaretlerindeki İdeogram Örnekleri. Trafik işaretlerinde mesaj iletmede biçim ve renkten yararlanır. Daire biçimindeki trafik işaretleri yasaklama, üçgen biçimindeki trafik işaretleri uyarma, kare biçimindeki trafik işaretleri bilgilendirme amacı güder (Anonim, 2007:26).



Ek 176: Kars Yöresine Ait Yüz ve Ellerdeki Yöresel Dövme Örnekleri (Öncül, 2012:19 ve 21).



Ek 177: Tunceli Yöresine Ait Yüz ve Ellerdeki Yöresel Dövme Örnekleri.  
(Çağlayandereli ve Göker, 2016:2558 - 2561).



Ek 178: Şanlıurfa İline Ait Dövme Örneği. Ceylanpınar İlçesi, Arpit köyündeki bazı kadınların çenelerinin süsleyen dövme, kötülükleri dört bir yana dağıtsın diye yapılmış (Atlas, 2002:49).



Ek 179: Tarihin En Eski Emojisi (Yılmaz, 2017:5).



Ek 180: Türk Halk Kültüründe Mesaj Olarak Kullanılan Emoji Örnekleri (15.05.2017, www.emoji.com.tr).