

SECCÂDE VE SAF SECCÂDELERDEKİ BAZI MOTİFLERİN İKONOĞRAFİK DEĞERLENDİRMELERİ

Öğr. Gör. M.Önder ÇOKAY
Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

ÖZET

Seccâde ve saf seccâde namaz kılmak için üretilen özel dokumalardır. Temel kompozisyonları nişli mihrâptan oluşur. Mihrâb camilerde Mekke doğrultusunu gösterir. Nişli mihrâb kompozisyonları seccâdelerin namaz kılarken Mekke doğrultusunda yayılmasına da işaret eder. Seccâde ve saf seccâdelerin kompozisyonlarında sanatçılar çeşitli motifler kullanmışlardır. Özellikle orta kompozisyonlarında bazı motifler farklıdır. Örneğin: Nişli mihrâb, kandil, taban izi ve ibrik motifleri İslâm dininden gelir ve derin anlamlar taşır. Bu bağlamda sanatçılar sembolik motiflerle zengin içerikli kompozisyonlar yaparak İslâm sanat tarihine katkıda bulunurken, aynı zamanda onları bir sanat objesi haline de getirmişlerdir.

Anahtar Kelimeler: Seccâde, İkonografi

ABSTRACT

The Iconographic Valuation of some motives on Prayer Carpets and Communal (saph) Prayer Carpets

The prayer carpets are special coverings. Their principal compositions consist of altar with a niche (nişli mihrâb) motives. The mihrâb shows the direction of Macca in the mosques. Mihrâb-niche motives on the prayer carpets also pointed out that it is necessary to spread the prayer carpets to the direction of Macca. Artists have produced different patterns which all have based on the compositions of the prayer carpets and communal prayer carpets. There are some motives which made them different. Some of these, like mihrâb-niche, lamp, foot print (ayak taban izi) and ewer (ibrik) motives come from the Islamic religion. In this manner, the artisans have been contributed to Islamic art history not only making rich compositions by the help of these motives, but also bring them as an art object.

Key Words: Prayer rug, Iconography

San'at¹ kelimesinin sözlükteki karşılığı, "ustalık, hüner, marifet" olarak geçmektedir. Bilindiği gibi bu işi yapana da sanatkâr denmektedir. Sanatkârlar ürettikleri eşyalarda sosyo-kültürel altyapılarına uygun olarak hayal güçlerinin katkısıyla özgün eserler ortaya koymuşlardır. Tarihsel süreçte sanatkârlar ustalıklarını iki yönde geliştirmişlerdir. Bu gelişimin birincisi malzemeye dayalı üretim tekni-

— — — —
¹ Ustalık, hüner, marifet.

ğinde, ikincisi de bu üretimde görsel olarak eşyaya “sanayi-i nefise”² değeri kazandıran yüzeyel tasarım veya üç boyutlu şekil (form) olmuştur. Bu yöndeki üretim gene sözlükteki; “san’atkârane”³, “san’atnümâ”⁴, “san’atperverâne”⁵ kavramlarıyla da değerlendirilmişlerdir. Dolayısıyla devri içinde değerlendirme ölçütü bu sözcükler kapsamındaki eşyada, malzeme ve teknik uğraşın dışında ve üstünde, özgün tasarım da önemlidir. Bu da görseelliği günümüzde de olduğu gibi, ön plâna çıkarmaktadır. Sağlam teknik altyapı ve özgün görseellik birlikteliği, eserin bir bütün olarak değerini ortaya koymaktadır. Bu aynı zamanda bir eserin “eski” veya “antika” ayırımında da önemli bir ölçüttür. Ayrıca bugünkü ölçütlere göre antikaların sanat eseri olabilmeleri için bir şeylerin daha da olması gerekmektedir. O da içeriktir⁶. Antika bir eserde, eşyanın tabiatına uygun bir mesaj (içerik) varsa, eserin değeri daha da artmaktadır. Bazen teknik standartlara uygun bir eserde sadece içerik yâni mesaj, eseri müzeliğe yapabilmektedir. Dolayısıyla eserde içerik yâni mesajın olması eserin değerini hemen arttırmaktadır.

Dolayısıyla sanatkârlar her zaman olmamakla birlikte, genelde tasarımlarına, toplumun gelenek ve göreneklerine göre, onu geçmişten taşımak, yaşatmak ve geleceğe aktarmak için, bazı mesajlar koyarlardı. Böylece sosyo —kültürel yapıda önemli bir rolü üstlenerek, birlik ve dirliğe katkıda bulduklarını da düşünebiliriz. Toplumdaki ayrıcalıklı konumlarının bir nedeni de bu olsa gerektir.

Bu bağlamda, seccâde ve saf seccâdelerde sanatkârlar hayal güçlerinin zenginliğinde kompozisyonlar oluştururken, insanların göz zekâlarına hitabetmeyi de benimsemişlerdir. Böylece dinî açıdan önemli olan bazı olguları sembolizm içinde kompozisyonlarına katarak, hem kompozisyonlarının zenginleşmesine, hem de o konuların canlı tutulmasına dikkat edilmesine, kendi üslûplarıyla katkıda bulunmaya çalışmışlardır.

Bugünkü kompozisyonda, seccâde ve saf seccâde dediğimiz dokumaların çıkış noktası, câmilerde kible yönünü belirleyen nişli mihrâblardır⁷ (Resim 1). Bunlar sadece namâz kılmak için yapılmış yaygılardır. Yörelerinin adı ve karakteristik

² İnsanın çok hoşuna giden ve çok üstün sanatkârlıkla yapılmış eserler.

³ Özenip maharetle yapılmak suretiyle, san’atkâra yakışır şekilde.

⁴ İnsanın çok hoşuna giden ve çok üstün sanatkârlıkla yapılmış eserler.

⁵ San’atkârcasına, san’atkârlığına çok kıymet vererek. (Kelimeler için bkz. Abdullah Yeğın, v.d., *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Büyük Lugat*, İstanbul 1978; Mu’djam Lughawi Asri, Djubran Mas’ud., Daru’l-İlm Li’l-Melayın., *al-Raid*, Vol:1-2, Beirut/Lubnan 1978.)

⁶ (Bu konu için bkz.) Hilmi Dulkadir, “Türk Dokuma Yanışları Hakkında Sosyo-Kültürel Bir Değerlendirme”, *IV. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi*, C.V, Ankara 1992, s.85-101; A. Ayhan., “Yağcı Bedir Halılarının Söyledikleri”, *Türk Dünyası Tarih Dergisi*, S. 69, İstanbul 1992, s.43-49; Beyhan Karamağaralı, “Türk Halı Sanatındaki Motiflerin Yorumu Üzerine”, *Arış*, S.3, 1997, s.28-29; Beyhan Karamağaralı, “Ejder ve Lotus Motifi’nin Halı Seccâdelerdeki İkonografisi”, *Arış*, S.4, 1998, s.32-39; Sadık Tural, “Halı’nın İşlevinin Özel Bir Göstergesi”, *Arış*, S. 4, 1998, s. 8-18.

⁷ M i h r a b; (Ar.) Câmilerin Kible duvarında bulunan ve imamın namâz kılarken durması için ayrılmış girintili yer. Mihrâb ilk defa 8. yüzyıl başlarında ortaya çıkmıştır. Bkz. Apsit

A p s i t; Yun.(apsis, idos daire, tonoz)Kiliselere koronun arkasında bulunan ve câmilerin mihrâb kısmının karşılığı olan, yarım daire veya yarım çokgen şeklinde, çoğu tonozla örtülü bölüm. Absitler çoğu zaman absidiyollerle çevrilidir. Romalılar yapı dışına taşan yarım daire şeklindeki gözlere absida derlerdi. Bazilikaların uçlarında bir absida bulunurdu.

N i ş; (Fr. niche) Çoğunun üstü kemerli duvar hücre, hücre. Doğan Hasol, “Mihrâb”, “Apsit”, “Niş”, *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü*, İstanbul 1975, s. 306, 36, 322.

kompozisyonlarıyla dünyada ün kazananlardan bazıları ise, Gördes (Resim 2), Kula (Resim 3), Lâdik (Resim 4) ve Uşak (Resim 5) seccâdeleridir. Halı seccâde-lerimizin yerli ve yabancı kitaplarda, süreli yayınlarda, müzayede kataloglarında yer alması, önemlerinin ve şöhretlerinin bir göstergesidir⁸. Genelde seccâdelerin boyutları 120X160, 140X180 cm. civarında, daha sonra değinilecek (bkz.dip not:18) olan “haşîr” boyutunda, yâni bir insan boyundadır. Sanatkârların tercihleri doğrultusunda mihrâbların farklı yorumlanması nedeniyle standart bir kompozisyon yoktur. Seccâdelerde temel kompozisyon nişli mihrâbın yanı sıra (Şekil 1), bazılarında “âyetlik” “tabanlık”(taban motifinden farklı) adları altında kompozisyonlarına ek bölümler konmuş olanları da vardır⁹.

Saf seccâdeler ise küçük ölçekli, ancak bir insanın namâz kılarken secde edebileceği, büyük olasılıkla da Hz. Peygamber’in de üzerinde namâzını kıldığı “humra” büyüklüğünde olup, isminden de anlaşılacağı gibi yan yana tek (Şekil 2, Resim 7) veya iki sıra (Şekil 3, Resim 8), halının enine dizilmiş nişli mihrâblardan oluşmaktadır.

Seccâdelerin varlık nedeni, aşağıdaki bilgilerden de anlaşılacağı gibi İslâmiyet’e, onun ilk yıllarına uzanır. Bu konuda; “...Kur’ân da ve al-Kutub al-Sitta denilen hadîs dergilerinde bu kelimeye tesadüf edilmez. Buna karşılık, seccâde aşağıda zikredilecek olan bir takım hadîslerden anlaşılacağı gibi, daha çok erken zamanlarda tanınmış olmalıdır. Hadîslerde çok defa Peygamberin, sahabelerinin¹⁰ şiddetli sağnaklardan sonra Medine Câmiiinde topak üzerinde namâz kıldıkları, burun ve başlarının çamura dokunduğu anlatılır. Bundan anlaşıldığına göre, seccâdelerin kullanılması, Peygamber zamanının ilk dönemlerine kadar gitmemektedir¹¹ şeklindeki açıklamayla, klâsik kompozisyonlu seccâde ve kavramının bir ön devri olduğu ve bu dönemdeki uygulamanın da; “...Bundan başka hadîs haşîr¹² üzerinde namâz kılmadan bahseder: msl. Tirmizi, Şalat,bab131’de bir bisat¹³ zikredilir; İbn Mâce “İkâmat Al-salavât, bab 63; Ahmed b. Hanbel, I.232,273; III, 160,171, 184, 212; sonuncu yerde bu “bisât”ın hurma yapraklarından (“carid al-nahl”¹⁴) yapılmış olduğuna işâret edilir. al-Tirmizi bir çok ulemânın¹⁵ “tunfusa”¹⁶ veya “bisât”

⁸ Yayınlarından bazıları için bkz. Kâzım Dirik, *Eski ve Yeni Türk Halıcılığı ve Cihan Halı Tipleri Panoraması*, İstanbul 1938; Besim Atalay, *Türk Halıcılığı ve Uşak Halıları*, Ankara 1967; Oktay Aslanapa-Yusuf Durul, *Selçuklu Halıları*, İstanbul 1973; Ülkü Bilgin, “19.Yüzyıl Saray Seccâdeleri”, *Sanat Dünyamız*, S.17,1979,s.20-25;Bekir Deniz, “Gördes Halıları”, *Bilim Birlik Başarı*, S.45, 1986, s.13-19; Bekir Deniz, “Ladik Halıları”, *Bilim Birlik Başarı*, S.46, 1986, s.13-18; Oktay Aslanapa, *Türk Halı Sanatı’nın Bin Yılı*, İstanbul 1987; S.Bayraktaroğlu, “Milas Halılarından Değişik Örnekler”, *Kültür Sanat*, S.1, Aralık 1988, s.56-59; N.P.Nekrasova-K.G.Kınayeva, *Moskova Şark Sanatları Devlet Müzesi Türk, Azeri ve Türkmen Seccâdeleri*, Ankara 1997; Bekir Deniz, “Kula Halıları”, *Bilim Birlik Başarı*, S.43, (Tarihsiz), s.13-19; Şefik Fenmen, “Erken Dönem Tasarımla Bir Batı Anadolu Seccâdesi Üzerine Düşünceler”, *Arış*, S. 1, 1997, s.80-85.

⁹ Celal Esad Arseven, *Les Arts Decoratifs Turcs*, M.E.Basımevi, İstanbul (Tarihsiz), s.295, Fig.658.

¹⁰ (el-Sahabe);Peygamberimiz Hazret-i Muhammed (A.S.)’i sağ iken mü’min olarak görmüş, mü’min olarak vefat etmiş erkek Müslüman.

¹¹ O.Aslanapa, “Seccâde. Saccada”, *MEB İslâm Ansiklopedisi*, C.10, İstanbul 1966, s.302.

¹² Hasır.

¹³ Döşeme. Kilim.

¹⁴ Yapraklarından soyulmuş hurma çubuğu.

¹⁵ Âlimler. İlmiye mensupları.

üzerinde namâz kılmağa cevâz¹⁷ verdiklerini ilâve eder.

...bisat'ın hurma yapraklarından carid al-nahl yapılmış olduğuna işâret edilir...

...Üzerinde namâz kılınan ve hurma yapraklarından yapılmış benzer diğer örtüye haşîr adı verilir...

...Bunun yanında çok defa Peygamber'in bir humra üzerinde namâz kıldığı tekrarlanır...

...humra ile haşîr arasındaki fark bunların yapıldığı malzemedeki değil büyüklüklerinden ileri gelmiş gibi görünüyor...

...humra ancak secde etmeğe yetecek ölçüde, buna karşılık haşîr bir insan boyunda olsa gerektir. Bütün hadis kitaplarının tamamlanmasından bir asır sonra seccade kelimesi tanınmıştır..."¹⁸ şeklinde olduğu anlatılmaktadır.

Açıklamalardan da anlaşılacağı gibi, İslâmiyet'in ilk yıllarından VIII. yüzyıla kadar seccâde işlevi gören farklı yaygıların kullanıldığı, bugünkü mânâda nişli mihrâb kompozisyonlu seccâdelerin, kible yönünü belirleyen nişli mihrâbın câmi mimarisine M.S.VIII. yüzyılda konmasından sonra ortaya çıktığı¹⁹, kapsadığı anlam nedeniyle İslâm âleminde halî sanatkârlarına ilham kaynağı olduğu anlaşılmaktadır. Böylece nişli mihrâb, seccâde ve saf seccâdelerde tek bir modele bağlı kalmayarak, temel prensipler etrafında, sanatkârların hayal güçleri çerçevesinde M.S.VIII. yüzyıldan itibaren (ilk yapılış tarihi henüz bilinmemektedir), özellikle son 500 sene içindeki örneklerle bakarak, çok çeşitli modellerle gelişme gösterdiği anlaşılmaktadır. Bu gelişme içinde bazı özel seccâde ve saf seccâdeler de üretilmiştir. Bunları özel yapan da içerdikleri mesajlardır. Bu bağlamda, temeldeki ortak anlam etrafında ve sembolizm içinde, insanların göz zekâsına hitabederek önemli mesajlar veren, dolayısıyla bazı seccâde ve saf seccâdeleri'ni ayrıcalıklı, özel yapan form ve motifler; nişli mihrâb, kandil motifi, taban motifi, ibrik motifidir. Bu motiflerin, yüzeysel değerlendirilmelerine karşın, daha derin mânâlar taşıdıkları da bir gerçektir.

Nişli Mihrâb; Bilindiği gibi nişli mihrâb, câmilerde kible yönünün bir göstergesidir. Ancak, İslâmiyet'ten yaklaşık yüz sene sonra câmilere konmuştur. Dolayısıyla İslâmiyet'in ilk yıllarından, mihrâbın bulunduğu zamana kadar geçen önde devirde kible'nin belirlenmesi ve uygulanan yöntem önem arzeder. Câmilere mihrap konulmasından önce, kible yönünün belirlenmesi ve uygulama konusu; "...Biz hakikaten senin yüzünün daimâ semâda dolaştığını görüyoruz. Artık seni memnûn edecek bir kibleye çevireceğiz. Bundan sonra yüzünü Mescid-i Haram cihetine çevir; siz de (Müslümanlar) nerede bulunursanız-bulununuz, yüzünüzü o tarafa çeviriniz ve şüphesiz onlar ki kendilerine kitap verilmiştir, iyi bilirler ki bu tebeddül²⁰ Rabb'larından verilmiş haklı emirdir;

→ →

¹⁶ Yaygı.

¹⁷ Müsaadeli. İzin. Caiz olma.

¹⁸ O.Aslanapa, a.g.md., s.302-304.

¹⁹ Daha fazla bilgi için bkz.E.Diez-Oktay Aslanapa, "Mihrâb", *MEB İslâm Ansiklopedisi*, C.8, İstanbul 1960, s.294-304.

²⁰ Başkalaşmak. Değişmek.

“...Kibleyi evvelce (mütevcehh²¹) bulunduğun Kâbe yapmamız ancak Peygambere tabi olanları, iki ökçesi üzerinde birdenbire dönenlerden ayırabilmemiz içindir.”²² şeklinde bildirilmektedir. Kiblenin belirlenmesinden sonra da, aşağıdaki açıklamalardan anlaşılacağı gibi uygulamalar yapılmış; “...ilk zamanlarda kible, mihrap ile değil, renkli bir çizgi veya üzerinde muayyen işaretler bulunan bir taş levha gibi herhangi bir işaretle gösterilmekte idi. Abu Hurayra’ya göre, Peygamberin Medine’deki ilk câmiinde, cemâat, mihrâb veya namâz hücresi yerine, bir taş parçasına teveccüh etmekte idi,...”²³. Gene bu bağlamda; “...İsfahan’da ilk câmi Abû Musa’nın namâz kıldığı yerde yapıldı. Onun koymuş olduğu bir tuğla kible olarak kabûl edildi.”²⁴ şeklindeki uygulamalarla kiblenin ve kible yönünün belirlenmesinden sonra, “Medine yakınındaki Kuba’da ilk câmi Hz. Muhammed tarafından M.622’de oraya ulaştığında hemen inşa edilmişti. Câmiin plânı kibleye bakan bir açık sahn²⁵ ve bir zulla²⁶ veya ivan (eyvan) ile ifade edilmişti. İnşaata ait plân İslâm dünyasının her yerinde daha sonraki câmiler için bir model olarak kabûl edildi.”²⁷. Ayrıca M.S.691 tarihli Kubbetü’s-Sahra’da da ilk sayılan düz satırlı (nişsiz) bir mihrâb kullanılmıştır²⁸. Mescidin kuzeybatısındaki bu mihrâba Kibletülenbiya (Peygamberler Kiblesi) denmektedir²⁹. Bu bağlamda “...Mihrâbın bu tip hazırlığı olmaksızın hiçbir câmiî hakkıyla tam olarak tamamlanmış tasavvur³⁰ edilemezdi. Bu özelliğe başlangıç, ilk defa Emevi valisi Ömer b. Abdülaziz tarafından yapılmıştır. O, 715’de Halife el-Velid’in emriyle Medine Câmiî’ni yeniden inşa ettiği zaman, İslâm’da mihrâb ilk kez ortaya çıkmıştı...”; “...Mansûra’da Arablar, Harîm’de yaratılan konkav kemeri bir mihrâb olarak kullanmayı benimsediler...”³¹ denmektedir. Bu açıklamalardan, VIII. yüzyıla kadar farklı uygulamaların yapıldığı, kible yönünü belirleyen nişli mihrâbın ise câmi mimarisine yaygın olarak VIII. yüzyıldan itibaren konduğu anlaşılmaktadır. Gene bu bağlamda yekpare mermerden ilk nişli mihrâb M.S.750 tarihli Bağdat’taki (Cami al-Hassaki) El Haseki Camii’ne yapıldığı da bilinmektedir³². Mihrâb formu için de; “...müsteşrikler³³ ve san’at tarihçileri iki menşeyi³⁴ gösterirler: hristiyan kilisesi mihrâbı ve buddhist hücresi. M.v. Berchem’e göre

21 Yönelmiş. Dönmüş.

22 A.J.Wensinck, “Kible. Kibla”, *MEB İslâm Ansiklopedisi*, C.6, İstanbul 1955, s.666.

23 E.Diez, “Mihrâb”, *MEB İslâm Ansiklopedisi*, C.8, İstanbul 1960, s.295.

24 Johs.Pedersen, “Mescid”, *MEB İslâm Ansiklopedisi*, C.8, İstanbul 1960, s.30.

25 Avlu.

26 Gölgelek.

27 Mecid Hussayn, Tahir Saeed, “Raja Girat Swat’ta Gazneli Câmiî Kuzey-Batı Federal Pakistan’da En Eski Câmi”, *İ.Ü.E.F.Tarih Dergisi*, S.41, İstanbul 2005, s.147.

28 K.A.C.Creswell, *Early Muslim Architecture*, New York 1979, s.100.

29 Safa Kılıçoğlu, “Kubbe Altı”, *Meydan Larousse*, C. 7, İstanbul 1972, s.606-607; ayrıca bkz. Johs. Pedersen, “Mescid”, *MEB İslâm Ansiklopedisi*, C. 8, İstanbul 1971, s.31.

30 Bir şeyi zihinde şekillendirmek.

31 Mecid Hussayn, Tahir Saeed, *a.g.e.* s.150-151.

32 Bkz.d.not.23.

33 Doğu memleketlerinin din, dil ve tarihlerini ve diğer bazı hususları araştırıp tespite çalışan batılı âlim. Garplı âlim.

34 Esas. Bir şeyin çıktığı.

kilise ile alakalı olarak, câmiin haremindedir³⁵ kalan şey, bir nevi küçük hücre olan mihrâbdır. Mihrâbın câmilerde yer alışı Hıristiyan mimarisinin tesiri ile ilk defa büyük câmiiler yaptırmağa başlamış olan Emevi'lere haklı olarak atfedilmektedir...³⁶ "...bilhassa hıristiyan azizlerden birinin heykeli bulunan bir hücre manâsına gelmektedir; belki sarayın yukarıdaki misâllerde mihrâb denilen kısmı hükümdarın tahtı bulunan bir hücre idi..."³⁷denmektedir. Ancak, câmilerde mihrâbın oluşması konusunda bazı yazılı kaynakların Hıristiyanlık ve Buddhizm ile bir ilgi kurmalarına karşın, büyük farklar görülür. Bu ilgi de genel anlamda apsit (bkz.Dip not.7) ile niş benzerliği üzerine kurulmaktadır. Oysa benzerlik dinî mekânda özel bir yer oluşturmak düşüncesidir. Ancak burada da fark vardır. Hıristiyanlıkta apsit kutsal bir yer iken, Müslümanlıkta mihrâb Kâbe'nin kutsallığına, ibadet esnasında yönelmeye işaret etmektedir. Mimari açıdan da büyük farklılıklar vardır. Kısaca değinirsek, Hıristiyanlıkta dinî mekânda apsit, mimari olarak yapının dışına çıkma yaparken, genel olarak İslâmiyet'de niş bulunduğu yerdeki duvarın kalınlığı içinde çözümlenmektedir. Ayrıca apsit (zaman zaman bulunduğu dinî mekânın bir duvarını kaplayacak kadar geniş ve yüksek) niş benzeri görüntüde, üstü tonozla kaplı yarım kubbe ile büyük niş benzeri görüntüde olurken, câmilerde niş yaklaşık bir seccâde (imamın namâz kılaçağı) genişliğinde, derinliği de bulunduğu duvarın kalınlığı ile sınırlıdır. Mihrâb, niş'in üst tarafındaki köşeliklerle uzun kenarları yere dik bir dikdörtgen form (şekil) görüntüsünde câminin duvarında, duvara oranla küçük bir yüzeyi (câminin alanı değişse de) kaplar. Dinî mimarideki konumlarında olduğu gibi işlevleri de farklıdır. Zira Hıristiyanlıkta ve Buddhizmde kutsal mekânda özel bir bölme, kutsal heykellerin bulunduğu bir yerken, İslâmiyette kutsal yönü gösteren bir simgedir. Mihrâbdaki niş için; "... Mihrâb namâz esnasında imamın işgal ettiği yer oldu..."³⁸ şeklindeki açıklama, burada çok önemli bir ayrıntıyı da ortaya çıkarmaktadır. O da, Hıristiyanlık ve Buddhizmde apsideki kutsal heykelin veya hükümdarın cephesi cemâate dönükken, câmideki imam namâzda, cemâatla birlikte kibleye dönüktür.

Câmilerde mihrâb genel hatlarıyla taç kapının (cümle kapısı) büyüklüğünde, tezyinât bakımından daha zengindir. Bu konuda; "...İbâdet yerlerinin kalbi mâhiyetinde olan mihrâb, câmi tezyinatının en gözâlıcı noktası olarak telâkki³⁹ edilmiştir. Kendisi ile birlikte asırlar boyunca durmadan gelişen İslâm san'atının tezyinat tarz ve usûlünü getirmiş olan mihrâbın, san'at tarihi bakımından büyük bir ehemmiyeti vardır. Kültür ve san'at için bir ölçü olan mihrâb, lâyıki ile tetkik edilince, san'atın hâkim temâyüllerini⁴⁰ ve içtimâî⁴¹ değişiklikler neticesinde meydana gelen gelişmeleri göstermektedir..."⁴²denmektedir.

— — — —

³⁵ Herkesin girmesine müsaade edilmeyen yer.

³⁶ Bkz.d.not.23, s.294.

³⁷ Bkz.d.not.24

³⁸ Bkz.d.not.24, s.31.

³⁹ Karşılama. Kabul etmek. Şahsi anlayış ve görüş.

⁴⁰ Meyletmek

⁴¹ Topluluğa ait.

⁴² Bkz.d.not.23

Bu kadar önemli bir konumdaki mihrâb Anadolu Selçuklu Devleti döneminde de örneğin; Mengücekoğulları'ndan Hüsameddin Ahmed Şah bin Süleymanşah tarafından yaptırılan 1228-1229 tarihli Divriği Ulu Câmii, II.Kılıçarslan'ın oğullarından Sivas Meliki Kutbeddin Melikşah zamanında Kızıl Arslan tarafından 1197 tarihinde yaptırılan Sivas Ulu Câmii, Mardin Artuklularından Yavlak Arslan tarafından 1204 tarihinde tamamlanan Kızıltepe Ulu Câmii⁴³ gibi bazı câmilerin taç kapısı karşısına yapılmışken, gene bu dönemdeki bazı mihrâblar çift nişlidir.⁴⁴ Tamamında olmasa da (bazılarında yerleşime göre yan kapılarının da bulunmasına karşın) Osmanlı devletinin ilk 250 senelik mimarisinde⁴⁵ ve daha sonraki büyük câmilerde örneğin; Sultan Selim I. tarafından yaptırılan Sultanselim Câmii, Kanuni Sultan Süleyman tarafından 1550-1557'de yaptırılan Süleymaniye Câmii, Sultan Ahmet I. tarafından 1609-1616 da yaptırılan Sultanahmed Câmii'nde de yine görüleceği gibi mihrâb, câmilerin taç kapısı (cümle kapısı) ekseninde ve tam karşısında bulunmaktadır. Genelde câmilerde taç kapıdan tezyinât bakımından daha zengin ve etkileyici olan mihrâb formunun mimari yapısı, bir anlamda kapı imajı da vermektedir.

Bu bağlamda; mihrâbın, namâz için câmie cümle kapısından giren müminlerin, kibleye dönük namâzlarında, buldukları konumdan Kâbe vasıtasıyla Allah'a giden manevî yolculukta, iman ve itikatlarının derecesine göre mânen yol aldıkları, o yolun kapısı olamaz mı ?

Anadolu'da seccâdenin, XI. yüzyılda Selçuklularla Anadolu'ya gelip yerleşen Türkmen ve Yörüklerle var olduğu söylenebilir. Bugün için en eski halı seccâdelerden birisi Konya Alâeddin Câmii Kılıçarslan Türbesi'nden, İstanbul Türk ve İslâm Eserleri Müzesine getirilen, 84 x 119 cm. boyutlarında, XV. yüzyıl halı seccâdesidir (Resim 6). Bu seccâde daha sonraki yüzyıllara ait bazı seccâdelerde görüleceği gibi iki nişlidir. Bu seccâdenin boyutlarının küçüklüğü nedeniyle iki kişilik olduğu söylenemez. Bunların daha ziyade "humra" (bk.dip not.18) ölçülerinde olduğu düşünülebilir. Burada bazı seccâdelerin çift nişli olmalarındaki etmenin de; "...Peygamber hicretten evvel, Mekke'de iken, namâzı Kudüs'e yönelerek kılarlardı. Müslümanlarca Kudüs ile Mekke arz⁴⁶ üzerinde iki mukaddes mevkidir. Kur'ân'da Kudüs, yâni Mescid-i Aksâ ve havâlisi⁴⁷ mübârek olarak tavsîf⁴⁸ edilmiştir. Peygamberin hicretten evvel Kudüs'ü kible ittihâz⁴⁹ etmiş olması, ihtimâl ki, kendilerine mahsûs olmak üzere ya bir vahiy⁵⁰ telâkki etmiş bulunmasına veyahut vahiy telâkki etmediği husûslarda Tevrat ahkâmını⁵¹ riâyeti⁵², usûl ittihâz etmiş olmasına atfedilir⁵³; çünkü

⁴³ Metin Sözen, v.d., *Türk Mimarisinin Gelişimi ve Mimar Sinan*, İstanbul 1975, s.28-30.

⁴⁴ Ömür Bakırer, *Onüç ve Ondördüncü Yüzyıllarda Anadolu Mihrâbları*, Ankara 1976, s.78.

⁴⁵ E.Hakkı Ayverdi, İ.Aydın Yüksel, *İlk 250 Senenin Osmanlı Mimarisi*, İstanbul 1976.

⁴⁶ Yeryüzü.

⁴⁷ Çevre.

⁴⁸ Vasıflandırmak.

⁴⁹ Edinmek. Kabullemek.

⁵⁰ Bir fikrin, bir hakikatin veya emrin Allah(C.C.) tarafından Peygambere bildirilmesi.

⁵¹ Hükümler. Kanunlar.

⁵² Uymak. Tabi olmak.

⁵³ Edinmek. Kabul etmek.

kıblenin Kâbe'ye tahvili⁵⁴ için, yâni evvelki emir veya usûlün neshi⁵⁵ veya terki için, kendisinin çok arzû gösterdiği ve bu husûsda ilâhî emri beklemek-
te olduğu açıkça görülmektedir⁵⁶. Gene bu bağlamda, "...Peygamber bir
kısım cemâat ile, Beni Selîme Mescidi'nde öğle namâzının iki rek'âtını Ku-
düs'e doğru kıldıktan sonra, (vahiy gelerek) diğer iki rek'âtını⁵⁷, Mekke'ye
dönerek kılmışlardır ve bu sebepten bu mescide Mascid al-Kıblatayn (iki
kible mescidi) denilmiştir."⁵⁸ şeklindeki bilgilerden anlaşılacağı gibi, Kudüs ve
Mekke'nin kutsallığı veya Mascid al-Kıblatayn'ın olması nedeniyle bazı seccâdele-
rin (Resim 9) özellikle iki nişli yapıldığı düşünülebilir.

Ayrıca XV.yüzyıla ait iki de saf seccâde vardır. Bunlardan bir tanesi sekizli iki
sıralı 128 x 311 cm. boyutlarında (Resim 7 a); diğeri beşli tek sıralı 120 x 425
cm. (ele geçen parça olarak) boyutlarındadır (Resim 7). Her iki saf seccâde de
Türk-İslam Eserleri Müzesi'nde korunmaktadır ve Osmanlı dönemi klasik saf
seccâde türünün prototipi niteliğindedir.

Bu kadar önemli olan ve câmilerde kible yönünü gösteren, tek veya iki nişli
mihrâb, seccâdelerin temel kompozisyonudur. Namâzda seccâdenin kible yönü-
ne yayılması gerektiğini de hatırlatmaktadır. Aynı zamanda seccâdelerdeki nişli
mihrâbla câmi anımsatılarak, namâzla gene aynı yolda bulunduğu düşüncesi pe-
kiştirilirken, toplumsal birlikteliğe de katkıda bulunmaktadır. Bu bağlamdaki;
"Diğer semâvi dinlerdeki gibi İslâm inancına göre de Allah, mekândan mü-
nezzeh⁵⁹ olmakla birlikte özellikle sembolik birtakım bedenî hareketlerin söz
konusu olduğu bazı ibâdetlerde yön tasavvuru, ibâdetin belli bir yöne dön-
mek sûretiyle ifası, gerek ibâdet disiplini gerekse kişinin manevî bir merkez-
le bütünleşmesi açısından gerekli görülmüştür. Bu durum, insanın mutlak
ve aşkın olan Allah'la içte ve manevî plânda bütünleşmesi için önemli bir
vasıta olduğu gibi, bu bütünleşme ve birliğin (tevhid) dışta ve sosyal alandaki
tezâhürü⁶⁰ de aynı manevî merkeze yönelen insanların (ümme) birliğini
temsil aracı olarak büyük önem taşır. Hz.Peygamber'in "Sizden biri kibleye
yöneldiği zaman Allah'a yönelmiş olur"⁶¹ şeklindeki kapsamlı açıklama, kible
yönünü gösteren mihrâbın ve seccâdelerdeki kompozisyonun taşıdığı mesajın
önemini, net bir şekilde ortaya koymaktadır.

Kandil Motifi; Seccâde ve saf seccâdelerin tamamında kandil motifi yoktur.
Nişde asılı şekilde desenlendirilmiş olan kandil de, çoğu kez câmilerde fiziki ay-
dınlatma amacıyla kullanılan kandillerle karıştırılır. Tarihsel süreçte bir aydınlat-
ma aracı olan kandil (Resim 10), seccâde ve saf seccâdelerin kompozisyonunda,
motif olarak (İslami formda) sembolik büyük ve derin manâ taşımaktadır ve ko-
numu itibariyle Allah'ın nûru ile ilgilidir.

— — — —

⁵⁴ Değiştirmek.

⁵⁵ Şer'î bir hükmü yine Şer'î bir emirle kaldırmak.

⁵⁶ Bkz.d.not.22

⁵⁷ Huzur-u İlahîde beli eğip yüzü üzerine kapanmak. Bir kıyam, bir rükû ve iki secdeden ibaret olan
namâzın bir rükünü.

⁵⁸ Bkz.d.not.22.

⁵⁹ Kusur ve noksanlıklardan uzak. Hiçbir şeye muhtaç olmayan.

⁶⁰ Meydana çıkma. Belirme. Görünme.

⁶¹ Yavuz Unat, "Kible", TDV İslâm Ansiklopedisi, C.25,Ankara 2002, s.365.

Tabiidir ki, burada Allah'ın nûru ve aydınlanma, fiziki aydınlanma olmayıp, Kur'an kelâmından feyz alma ile aydınlanma, iman etme, fikren ve zikren aydınlanma, münevver⁶² olma, dolayısıyla Allah'ın nûruna nail olmaktır. Bu konuda Kur'an'da; "Allah, göklerin ve yerin nûrudur. O'nun nûrunun temsili, içinde lamba bulunan bir kandillik gibidir. O lamba kristal bir fanus içindedir; o fanus da sanki inciye benzer bir yıldız gibidir ki, doğuya da, batıya da nisbet⁶³ edilemeyen bir ağaçtan, yâni zeytinden (çıkan yağdan) tutuşturulur. Onun yağı, neredeyse, kendisine ateş değmese dahi ışık verir. (Bu,) nûr üstüne nûrdur. Allah dilediği kimseyi nûruna eriştirir. Allah insanlara (işte böyle) temsiller getirir. Allah her şeyi bilir." en-Nûr 24/35 , diye bildirilirken gene aynı yerde dip notu şeklinde verilen bilgilerde; "Allah'ın nûr olmasının manâsı, bütün âlemin ve âlemdeki bütün hissi nûrların ve idrak edici güçlerin yaratıcısı ve icat edicisi olmasıdır. Şu halde, nûrdan asıl umulan aydınlatma, açığa çıkartma, tecelli⁶⁴ ve inkişâf manâlarının temeli, nûrdan ve nûru alandan çok, nûru yapıp yaratana ait olacağı için "Nûr" ismi Allah'a daha lâyıktır. Ancak, bundan dolayı nûru yaratana "Nûr" denilmesi lisan bakımından hakikat değil, Mecâzdır"⁶⁵, denmektedir. Gene bu bağlamda; "Kur'an'da Allah'ın nûru (Kur'an, nübüvvet⁶⁶, iman) kristal fanus içindeki ışık saçan bir kandile benzetilir (en-Nûr 24/35-36), yine Kur'an'da güneş burçlarının arasındaki bir kandile (el-Furkan 25/61; Nuh 71/16), yıldızlarla gök kubbeye asılmış kandillere (mesâbîh⁶⁷) benzetilmekte (Fussilet 41/12; el-Mülk 67/5) ve Hz. Peygamber'inde ışık saçan bir kandil olduğu (el-Ahzab 33/45-46)"⁶⁸ söylenmektedir.

İslâm toplumu için bu kadar önemli bir konu, tabiidir ki sanatkârlara ilham kaynağı olmuş, kandil motifleriyle Allah'ın nûrunu ve kapsamını, sembolik anlamda özdeşleştirerek, toplumsal bellekte böylece konuyu her zaman canlı tutmaya çalışmışlardır. Konuya daha geniş perspektiften baktığımızda, kandil motifi bir anlamda da Allah'ın nûru için Kur'an'ın en-Nûr sûresini işâret ederken, Kur'an'ı da sembolize etmekte, düşünceyi ona yönlendirmektedir. Böylece Kur'an kelâmından feyz alarak aydınlanmayı da işâret etmektedir.

Kandil motifleri genelde, klâsik İslâmi kandil formu çerçevesinde tekli, bazen de üçlü olarak nişin tepesinden, zincir bezeme veya benzeri bezemelerle sarkar şekilde, asılı kompoze edilmişlerdir. Kandil motifleri ve üzerindeki bezemeler, sanatkârdan sanatkâra, devir ve yörelerinin sanat anlayışına göre çeşitlenmişlerdir. Bunlar sadece seccâde ve saf seccâdelerle de sınırlı değildirler. Birçok mezar taşı üzerinde de görülürler⁶⁹. Bunu bir anlamda halk dilindeki; "Nûr içinde yatsın" , "Mekânı nûr olsun" gibi deyişlerle özdeşleştirebiliriz. Gene bu bağlamda

⁶² (Nûr'dan) Mc.Kur'an'ı ve imanî eser okumakla ve ibâdetle ve tadla nûrlanmış.

⁶³ Münasebet, yakınlık, bağlılık.

⁶⁴ Görünme. Bilinme. Allah'ın(C.C.) lutfuna uğrama. İlahi kudretin meydana çıkması. Hak nurunun tesiriyle kulun kalbinde hakikatın bilinmesi.

⁶⁵ Ali Özek, v.d., *Kur'an-ı Kerim ve Açıklamalı Meali*, Ankara 1998, s.353.

⁶⁶ Peygamberlik. Allah'ın (C.C.) emriyle vazifeli olarak insanları doğru yola çıkarmak.

⁶⁷ Lambalar. Fenerler.

⁶⁸ Nebi Bozkurt, "Kandil", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, C.24, Ankara 2002, s.299.

⁶⁹ Selda Kalfazade-Özkan Ertuğrul, "Kandil ve Kandilin Motif Olarak Anadolu Türk Sanatındaki Kullanımı Üzerine", *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi*, C.2, S.5, İstanbul 1989, s.28.

kandil motifini, taş işçilik sanatı câmi mihrâblarında da yüzeysel asılı şekilde, örneğin; 1180-81 tarihli Mengüceklî eseri Divriği Kale Câmii'nin mihrâbında; 1204 tarihli Artukluların Dunaysır Ulu Câmii mihrâbında; XIII.yüzyıl sonu XIV.yüzyıl başı Konya Alevî (Ulvî) Sultan Mescidi'nin mihrâbında (halen Konya İnce Minareli Medrese Müzesi'nde teşhirde); XIII-XV.yüzyıllar arasına tarihlendirilen Akşehir Ulu Câmii'nin son cemâat yerindeki mihrâbda⁷⁰ görmekteyiz. Gene bu bağlamda, çiniciliğin revaç bulmasıyla (veya tercihan), çini mihrâblarda da kandil motifine rastlanır. Örneğin; 1421 tarihli Bursa Yeşil Türbe'nin mihrâbında görülür. Buradaki kandilin karın kısmında sülüs yazıyla "Allahu Veliyyü'd Tevfik" (Başarıya ulaştıran Allah'dır) yazılıdır; 1658-1660 tarihli İstanbul Yeni Câmii'nin son cemâat yerindeki mihrâbda üç küçük kandil motifi bulunmaktadır; XVII.yüzyılın ilk çeyreğine tarihlenen İznik Eşref-i Rumi Câmii'nin mihrâbında da kandil motifi görülmektedir⁷¹.

Buradan anlaşılacağı gibi, nişleri kandil motifli câmi mihrâblarıyla, kandilli seccâde ve saf seccâdelerin temel kompozisyon şemaları da benzerlik göstermektedir. Bu, sanatkârlar arasındaki sanatın gelişmesinin temeli olan fikir alışverişinden kaynaklanmış olabilir. Hangisinin daha önce yapıldığı fikrine gelince; seccâde ve saf seccâdelerin kompozisyonlarının temelini nişli mihrâb oluşturduğuna göre, gene önceliğin câmi mihrâblarında olması kuvvetle muhtemeldir. Oğuz boylarının Anadolu'ya gelişleri XI.yüzyıl olmasına rağmen XIII.yüzyıla kadarki dönemden halı seccâde veya saf seccâdeye ait hiçbir örneğin elimize geçmemesi, kompozisyonların önceliği konusunda tam bir fikir sahibi olmamızı engellemektedir. XV.yüzyıla ait halı seccâde tek örnek de, iki nişli küçük ölçekli bir halı seccâdedir (Resim 6). Niş formu da kandilsiz ve tamamen farklıdır. Eldeki bulgulara göre, mihrâbda kandil motifinin görüldüğü en erken eser, 1180-81 tarihli Mengüceklî eseri, Süleyman oğlu Şahan Şah tarafından yaptırılan⁷² Divriği Kale Câmii'nin mihrâbıdır. Bu bakımdan bugün için Anadolu'da mihrâbda kandil motifli en eski kompozisyonun bu câmide bulunmasıyla, bu buluşun önceliği de mimaridedir.

Kandil motifi, mihrâbların dışında, câmilerin başka kısımlarına da konmuştur. Örneğin;

1224 tarihli Selçuklu eseri Malatya Ulu Câmii'nin batı revakında gene niş içinde kabartma kandil motifi vardır⁷³. Burada en ilginç olanı; 1394 tarihli Beylikler dönemi Milas Firuz Bey Câmii'ndeki; "...*Beylikler Dönemi Mimarisi'nin en dikkat çekici yapılarından olan bu yapıda son cemâat yerindeki pencere-lerden birinin üzerini örten dilimli kemerin bir sarkıt niteliğinde dışa çıkma yapan parçası üzerinde, bütün yüzeyi kaplayan bir kandil motifiyle karşılaşılmaktadır. Alçak kabartma olarak kalın kontur çizgileriyle mermer yüzey üzerinde belirginleştirilen kandil, alt kısımda sarkıtın dışına taşan bir kaideye sahiptir. Yukarıdan bir zincirle kemerin kilit taşı noktasına bağlanan kandilin ağız kısmından is çıkmaktadır.*"⁷⁴ şeklinde anlatılan kompozisyonudur.

⁷⁰ Bkz.d.not.69, s.30-32.

⁷¹ Bkz.d.not.69.

⁷² Faruk Sümer, *Selçuklular Devrinde Doğu Anadolu'da Türk Beylikleri*, Ankara 1990, s.12.

⁷³ Bkz.d.not.69, s.31-32.

⁷⁴ Bkz.d.not.69, s.32.

Burada zincirle asılmış ve içinden is çıkar şekilde kompoze edilmiş kandili, "...doğuya da batıya da nisbet edilemeyen bir ağaçtan, Yâni zeytinden (zeytin yağdan) tutuşturulur, Onun yağı, neredeyse, kendisine ateş değmese dahi ışık verir..." (en-Nûr 24/35) âyeti açıklar gibidir. Burada kandil motifinin içinden çıkan "is", tutuşmanın bir göstergesi olurken, pencerenin üzerine asılı şekilde konması, pencereden gelen ışıkla, kandilin, benzeştirilmesinin düşünüldüğü de söylenebilir. Bunların yanı sıra kandil motifinin, pencere kemerinin kilit taşı noktasına takılı gösterilmesi (kilit taşının kemerli mimarideki önemi itibarıyla) Allah'ın nûrunun, dolayısıyla Kur'ân'ın, göğün çatısının, gök kubbenin kilit taşı gibi olduğunu anlatmak istediği de düşünülebilir. Gene bu bağlamda (Dip not.65)deki açıklamalara atf yapılmış olabileceği de göz önünde bulundurulmalıdır.

Diğer taraftan kandil motifine sivil mimaride de rastlanır. Örneğin; Topkapı Sarayı Hazine Dairesi kapısı üzerinde; Topkapı Sarayı III.Selim Meşk Odası'nda; Topkapı Sarayı Valide Sultan Dairesi'ndeki Kâbe tasvirli çini panolarda; Sürmene de XVIII.yüzyıl Ketsel Memiş Ağa Konağı'ndaki davlumbazda⁷⁵ da bulunmaktadır. Bunlar için de, en-Nûr Sûresi vasıtasıyla Kur'ân'ın her şeyin üstünde olduğu, gözden ve gönülden uzak tutulmaması gerektiğini anlatmak için kullanıldığını söylemek mümkündür.

Bunlardan başka gene seccâdelerin nişine, kandil benzeri "nazarlık"lar asılı kompozisyonlar da vardır (Resim 20, 21, 22). Bunların, "Nazara karşı Allah'a sığınırım" anlamı taşıdığını söylemek de mümkündür.

Taban Motifi; bu motif bazı çevrelerce namâza durulacak yer olarak tanımlanır. Oysa daha başka manâları da kapsamaktadır. Bu motifin işâret ettiği birinci konu Kur'ân'ın Bakara Sûresi dir. Orada; "...Kibleyi, mukaddemâ⁷⁶ durduğun (önceden yöneldiğin) Kâbe yapmışız da sırf şunun içindir; Peygamber'in izinde gidecekleri, iki ökçesi üzerinde geri döneceklerden ayırılım...". (el-Bakara 2/143), şeklindeki bildirimden sonra, bir başka anlamı daha kapsamaktadır. O da "kıyam"dır. Bu konu için yapılan açıklamada ise; "Sözlükte "doğruluk, ayakta durmak, yönelmek" manâsına gelen kıyam, fıkhıta⁷⁷ terim olarak namâzda iftitah⁷⁸ tekbiri⁷⁹ ve her rek'atta⁸⁰ Kur'ân'dan okunması gereken asgari miktarı okuma süresince ayakta durmayı ifade eder."⁸¹ denmekte ve ayrıca; "Namâz, Allah'a saygı ve bağlılığı simgeleyen belli davranışlardan oluşur; bunlardan biri de "Allah'ın huzurunda ayakta duruş" anlamı taşıyan kıyamdır. Kur'ân'da "namâzın dosdoğru kılınması" manâsında kullanılan "ikâme"⁸², kıyamla aynı kökten geldiği gibi, kıyam ve bu kökten türeyen diğer kelimeler birçok âyette namâza ve namâz kılarken Allah'ın huzurunda O'na bir saygı ve itaat göstergesi olarak ayakta duruşa işâret eder (el-Bakara 2/238; Al-i İmran 3/39, 191; el-Hac 22/36; el-Furkan 25/64;

— — — —

⁷⁵ Bkz.d.not.69, s.32.

⁷⁶ Önce. Evvelce. Bundan evvel.

⁷⁷ İslâm Hukuku.

⁷⁸ Açmak. Başlamak.

⁷⁹ Allah'ın her hususda en yüksek ve en büyük olduğunu ifade etmek.

⁸⁰ Bkz.d.not.54

⁸¹ Ebubekir Sifil, "Kıyam", TDV İslâm Ansiklopedisi, C.25, Ankara 2002, s.514.

⁸² Ayağa kaldırmak. Kıyam etmek.

ez-Zümer 39/9; el-Müddessir 74/2). İbâdetlerin ifasına ilişkin ayrıntılar Hz.Peygamber'in fiilî sünnetiyle⁸³ belirlenmiş ve nesilden nesile dinî hayatın canlı bir parçası olarak intikal⁸⁴ ettirilmiş olduğundan namâzdaki kıyam şartıyla ilgili fihî⁸⁵ ahkâm⁸⁶ ve farklı görüşler, bu konudaki rivâyetlerin değerlendirilmesi ve yorumlanması sonucu ortaya çıkmıştır. Namâzda iftitah tekbirinin ayakta alınması ve Kırâatin⁸⁷ ayakta yapılması esastır. Kıyamın süresi de kural olarak bu iki rüknün⁸⁸ yerine gelmesini sağlayacak süre kadardır. Kıyam sözlük ve örfteki anlamıyla ayakta ve dik durmak demek olduğundan, fâkihler⁸⁹ kıyamın şeklini tanımlarken omurga kemiğinin dik tutulması, rükû da sayılmayacak derecede dik durulması veya eller uzatıldığında dize ulaşmaması gibi ölçülerden söz etmişlerdir⁹⁰ ve bu bağlamda; "Hadîslerde de ruhsat verildiği gibi (Buhari, "Taksirü's-salât"18-20; Ebu Davud" "Salât".175) herhangi bir haklı mazeret ve özrü sebebiyle ayakta namâz kılamayan kimse oturarak namâz kılar. Bu oturma o kişi için hükmen kıyam yerine geçer."⁹¹ şeklindeki açıklamalar motifin konumunu ve kapsamının bir yönünü daha ortaya koymaktadır.

Gene bu bağlamda motifin kapsamına giren ve verilmek istenen üçüncü mesaj ise, Buhari'den rivâyet edilen hadîsle ilgilidir. Ona göre; "Kibleye teveccüh⁹² yalnız namâza mahsûs değildir ve namâzda, teveccüh ayak parmakları uçlarının istikameti ile tahakkuk⁹³ eder."⁹⁴ denmektedir. Buradan da anlaşılacağı gibi normal koşullarda, namâzda ayak parmak uçları da dahil olmak üzere, kibleye tam cephe dönmek gerektiği vurgulanmaktadır.

Bu koşullar yerine getirildikten sonra, sembolizm içinde motifin verdiği dördüncü mesaj ise kible yönünden Allah'a doğru "menzilde olmak" tır.

İbrîk Motifi; İbrîk'in, İslâmiyet öncesi Doğu kültürlerinde, özellikle dinî çevrelerde yaygın kullanıldığı bilinmektedir. "Tapınaklarda tanrılara kutsal su sunma, putları yıkama, tapınağı temizleme, güzel kokulu sıvılar serpmeye işleri ibrikle yapılırdı."⁹⁵ Buradan anlaşılacağı gibi ibrik ve şekli, kullanım alanı bakımından özel bir konuma sahiptir. Seccâdelerde de motif olarak kullanılması ve sembolizm içinde bazı mesajlar vermesi ile de, İslam sanatı açısından önem arz eder.

⁸³ Kanun. Yol. Âdet. Müslümanların ittibânda(tâbi olma, arkasından gitme, itaat etme) ve dinlenmesinde maddî ve manevî pek çok fazilet bulunan, tatbikinde mühim secaplar, terkinde mühim zararlar bulunan İslâmî emirler.

⁸⁴ Nakletme

⁸⁵ Bkz. Fıkıh; İslâm Hukuku.

⁸⁶ Hükümler. Kanunlar. Nizamlar.

⁸⁷ Okuma. Fık; Namâzda Kur'an-ı Kerim'den bir miktar okuma.

⁸⁸ (Rükû) Huzur-u İlâhîde eğilmek. Namâzda elleri dize dayamak suretiyle yere doğru eğilirken baş ile sırtı düz hale getirmek.

⁸⁹ Fıkıh ilmini bilen.

⁹⁰ Bkz.d.not.81, s.514

⁹¹ Bkz.d.not.90.

⁹² Bir şeye doğru yönelme.

⁹³ Gerçekleşmek. Delil ile ispat edilmek.

⁹⁴ Bkz.d.not.22.

⁹⁵ Safa Kılıçoğlu, "İbrîk", *Meydan Larousse*, C.6, İstanbul 1971, s.182.

İbrik motifinin seccâdelerde kullanılmasıyla verilen ön mesaj “abdest almak”la ilgilidir. Burada abdest almayı konu ederken, aynı zamanda Kur’ân’ın el-Maide Sûresi 5/6 yı işâret etmekte ve orada; “Ey iman edenler! Namâz kılmaya kalktığınız zaman yüzlerinizi, dirseklerinize kadar ellerinizi, başlarınızı meshedip⁹⁶, topuklarınıza kadar ayaklarınızı yıkayın. Eğer cünüp⁹⁷ oldunuz ise, boy abdesti alın. Hasta, yahut yolculuk halinde bulunursanız, yahut biriniz tuvaletten gelirse, yahut kadınlara dokunmuşsanız (cinsî birleşme yapmışsanız) ve bu hallerde su bulamamışsanız temiz toprakla teyemmüm⁹⁸ edin de yüzünüzü ve (dirseklere kadar) ellerinizi onunla meshedin. Allah size herhangi bir güçlük çıkarmak istemez; fakat sizi tertemiz kılmak ve size (ihsan ettiği) nimetini tamamlamak ister; umulur ki şükredersiniz.” el-Mâide 5/6, diye bildirilirken, gene dip notu şeklindeki açıklamada da; “Namâz, ibâdet duygusu ile Allah huzuruna çıkmak, belli şekillerle O’na tapınmak ve O’nunla konuşmaktır. Namâz Allah’ın, kulunu, huzuruna kabûl etmesidir. İşte bu kabûl ve bu ubûdiyet⁹⁹ arzı, bir hazırlığı gerekli kılmaktadır. Huzur-ı ilâhî’de duran kulun, uyanık, şuurlu, içi ve dışı ile tertemiz olması gerekir; abdest ve gusûl¹⁰⁰ bunları temin için en güzel vasıttır. Suyun bulunmaması veya bulunduğu halde kullanmayı engelleyen bir mâni, yahut mazeretin bulunması halinde teyemmüm edilir. Teyemmüm her ne kadar maddî temizliği sağlamazsa da temizlik şuuru vermekte ve ibâdete hazırlamaktadır.”¹⁰¹ denmektedir. Gene bu bağlamda verilen bilgilerde; “Abdestsiz olanın namâz kılmak için abdest alması farz¹⁰², abdestli olanın abdest alması ise mendûptur¹⁰³” denilmesinin yanında;

.....
 “Müslim¹⁰⁴ ve Sünen¹⁰⁵ sahiplerinin rivâyet ettikleri bir hadîse göre Peygamber (s.a.v.) her namâzda abdest alırdı. Mekke’nin fethedildiği gün abdest aldı,mestleri üzerine meshetti ve bütün namâzlarını bu abdestle kıldı”.

.....
 “Âyet, namâz kılmak için abdest almayı farz kılıyor. Âyeti açıklayan hadîslerde bir abdest ile birkaç vakit namâz kılınabileceğini anlatıyor. Abdest bozulmadıkça yeniden abdest almak farz değildir. Ancak her namâz için abdest almak müstehabdır”¹⁰⁶ şeklinde açıklamada bulunmaktadır. Buradan çıkan kanâate göre, ibrik’in abdest almayı işâret ettiği anlaşılrsa da, her

⁹⁶ Silme. Abdest alırken başı ıslak temiz el ile sığamak.

⁹⁷ Şer’an yıkanıp temizlenmeye mecburiyet hali.

⁹⁸ Fık. Su bulunmadığı veya su bulunup da kullanılması mümkün olmadığı takdirde temiz olan toprak cinsinden bir şey ile abdestsizliği veya gusûlsüzlüğü –hadesi- gidermek maksadıyla yapılan bir ameliye.

⁹⁹ Bendelik. Kulluk. Kul olduğunu bilip Allah’a itaat etmek.

¹⁰⁰ Boy abdesti

¹⁰¹ Ali Özek, v.d., a.g.e. s.107.

¹⁰² Din husûsunda icrâsı vacib (mecburi olan) terki masiyet (günah, isyan) olan Hüküm-ü İlâhî.

¹⁰³ Yapılması beğenilen iş. Şeriatın yasak etmediği veya emretmediği iş olmakla beraber yapılmasında, sevap ve mendûbiyet (bkz.Mendûp) olan amel.

¹⁰⁴ İslâm olan.

¹⁰⁵ Sünnetler.

¹⁰⁶ Süleyman Ateş, Yeni İslâm İlmihali, (Tarihsiz), s.93-94.

Müslümanın abdestsiz namâz kılmayacağı dikkate alındığında, sanatkârın buradaki amacının, seccâde üzerinde namâz kılana, el-Mâide Sûresi 5/6 vasıtasıyla Kur'an'ı hatırlatmak, gündeminde tutmak için, mesaj verdiği söylenebilir. Böylece sanatkâr dekoratif bir güzellikle eserine içerik kazandırarak, âyetlerin tekrarına da zemin hazırlamaktadır.

Ayrıca, ibrik motifinin seccâdede kandil konumunda ve özellikle ters durması başka bir konuyu da gündeme getirmektedir. O da Allah'ın doksandokuz adından biri olan "Rahman"dan "Rahmet" in gündeme getirilmek istendiği söylenebilir. Rahmet'in sözlükteki karşılığı ise; "1. Esirgeme, merhamet. 2. Tanrı'nın rahmedip ölümlerin günahları af buyurması : Allah rahmet eyleye! 3. mec. Tanrı'nın kullarına merhametinin açık bir nişanesi olan yararlı yağmur: Rahmet düştü, rahmete tutulduk, rahmet başladı" ¹⁰⁷ dir. Böylece motifin kapsamı daha da genişlemektedir. Anlatılmak istenene yaklaşım açısından motifin konumuna göre değerlendirilmesi daha gerçekçi olacağından, bazı seccâdelerde motifin ters yerleştirilmesiyle, sanatkârın orada konuyu "Rahmet"e odakladığını düşünmek daha doğru bir yaklaşımdır.

Diğer yandan, gene ibrik motifinin kapsamına giren başka bir konu da Peygamber'in doğumunda söz konusu edilen ibrik'tir. Metinden alınan kısmi bilgilere göre; "...Daha sonra Âmine semâda içinden at kişnemesine benzer seslerin yükseldiği beyaz bir bulutun Hz. Muhammed'i saracak şekilde kendisine doğru geldiğini fark eder. Bir melek de Muhammed'i kucaklar ve Ahîr¹⁰⁸ zaman nebisini¹⁰⁹ müjdelemek amacıyla doğudan - batıya bütün yeryüzünü gezdirir, isminin yeryüzündeki şirk¹¹⁰, küfür ve tuğyanı¹¹¹ yok eden anlamına "Mâhî" olduğunu bildirir. Sonra bulut aniden açılır ve içinden Muhammed yeşil ipeklere sarılı bir halde çıkar: ...Daha sonra gümüş ibrik, zümrüt leğen ve dürülmüş beyaz ipek taşıyan üç kişi görülür. Bunlar taşıdıkları ipeği açarak içinden bir mühür çıkarırlar, getirdikleri ibrikteki suyla Muhammed'i yedi defa yıkarlar ve iki omuzu arasına mühür vururlar. Bir saat kadar kanatları altında tuttuktan sonra Muhammed'i Amine'ye teslim ederler."¹¹² Buradan da görüleceği gibi ibrik motifi de diğerleri gibi geniş kapsamlıdır. Bunun, sanatkârın bilinçli bir tercihi olduğu; "bir manayı bilmek diğerini de beraberinde getirir" düşüncesi gibi bir amaç ve gayretten kaynaklandığı söylenebilir. Çünkü sembolik motifleri "damga" dan ayıran en önemli fark budur. Sembolizm, kavramdan da anlaşılacağı gibi içeriklidir, sanatın kökeninde vardır ve kökleri mağara resimlerine kadar uzanır. Bu bağlamda halı, özellikle de kilimlerde bu çok eski bir gelenektir.

Bütün bunlardan anlaşılacağı gibi; bir motif her zaman bir manâ taşımamaktadır. Dolayısıyla bu konuda sanatkârların sembolizm içinde motifleri belirlerken geniş kapsamlı düşündükleri ve olayı manâlar bütünlüğü içinde ele aldıkları anla-

¹⁰⁷ Şevket Rado, v.d., "Rahmet", *Hayat Büyük Türk Sözlüğü*, İstanbul 1970, s.1007.

¹⁰⁸ En son

¹⁰⁹ Haber getiren. Peygamber.

¹¹⁰ En büyük günah olan Allah'a (C.C.) ortak kabul etmek.

¹¹¹ Zulüm ve küfürde çok ileri gitmek. Azgınlık. Taşkınılık.

¹¹² Hatice Kelpetin Arpağuş, *Osmanlı Halkının Geleneksel İslâm Anlayışı ve Kaynakları*, İstanbul 2001, s.168.

şılmaktadır. Bundan da amaç, sembolizm içinde belirledikleri bir motifin anlaşılma şansının daha çok olacağı, konulardan birinin bile anlaşılması veya hatırlanması halinde, buradan geniş kapsamlı düşünülerek, diğerlerinin de gündeme geleceği varsayımından kaynaklandığı, bir tahmin olarak söylenebilir.

Böyle mesajlar taşıyan halıların üretimindeki bir etmen de, daha çok beğeneleceği, tercih edileceği varsayımdır. Dolayısıyla sanatkarların bu yöne yöneliklerini de göz önünde bulundurmak, halı sanatındaki gelişimi değerlendirmek açısından önem arzeder.

Burada sembolizm içinde verilen mesajın, üzerinde namâz kılacak Müslüman'a, bilmediğini anlatmak şeklinde algılanması yanlış olur. Buradaki amacın; halı kompozisyonunda fikri zenginlikte içerik oluşturmak, bunun yanı sıra dekoratif görüntü içinde bezeme lisanıyla bilineni yansıtmak, bilineni tekrar ettirmek (ikrar), zamanla eşyanın maddi yönünün yıpranması halinde bile sanatkarın, marifetiyle ilgi çekerek, tercih edilir halinin devamını sağlamak isteğinden kaynaklandığını söylemek, değerlendirme açısından doğru bir yaklaşım olur.

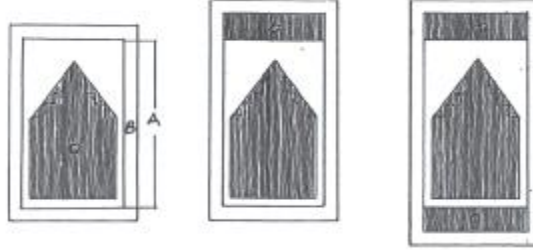
Böylece sanatkarlar, eserlerini sadece teknik hünerle bırakmayıp, eşyanın tabiatına uygun, fikren de katkılı (içerikli) üreterek, yapıtlarını sanat eseri seviyesine çıkarmış, dolayısıyla İslâm sanatı çerçevesinde sanat tarihine önemli katkılarda bulunmuşlardır.

Kaynaklar:

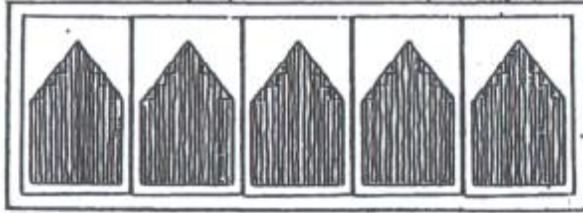
- » Arpağuş Kelpetin, Hatice, Osmanlı Halkının Geleneksel İslâm Anlayışı ve Kaynakları, İstanbul 2001.
- » Arseven, Celal Esad, Les Arts Decoratifs Turcs, M.E.Basımevi, İstanbul (Tarihsiz).
- » Aslanapa, Oktay -Yusuf Durul, Selçuklu Halıları, İstanbul 1973.
- » Aslanapa, Oktay, Türk Halı Sanatı'nın Bin Yılı, İstanbul 1987.
- » Aslanapa, Oktay, "Seccâde. Saccada", MEB İslâm Ansiklopedisi, C.10, İstanbul 1966, s.302-306.
- » Asri, Mu'djam Lughawi, Djubran Mas'ud., Daru'l-İlm Li'l-Melayin, al-Raid, Vol:1-2, Beirut/Lubnan 1978.
- » Atalay, Besim, Türk Halıcılığı ve Uşak Halıları, Ankara 1967.
- » Ateş, Süleyman, Yeni İslâm İlmihali, (Tarihsiz).
- » Ayhan, A., "Yağcı Bedir Halılarının Söyledikleri", Türk Dünyası Tarih Dergisi, No. 69, İstanbul 1992, s.43-49;
- » Bakırer, Ömür, Ontüç ve Ondördüncü Yüzyıllarda Anadolu Mihrâbları, Ankara 1976.
- » Ayverdi, E.Hakkı, İ.Aydın Yüksel, İlk 250 Senenin Osmanlı Mimarisi, İstanbul 1976.
- » Bayraktaroğlu, S., "Mılas Hallarından Değişik Ömekler", Kültür Sanat, S.1, Aralık 1988, s.56-59.
- » Bilgin, Ülkü, "19.Yüzyıl Saray Seccâdeleri", Sanat Dünyamız, S.17,1979,s.20-25.
- » Bozkurt, Nebi, "Kandil", TDV İslâm Ansiklopedisi, C.24, Ankara 2002, s.299.
- » Creswell, K.A.C., Early Muslim Architecture, vol.I, Part: 1-2, vol.II, New York 1979.
- » Deniz, Bekir, "Gördes Halıları", Bilim Birlik Başarı, S.45, İzmir 1986, s.13-19.
- » Deniz, Bekir, "Ladik Halıları", Bilim Birlik Başarı, S.46, İzmir 1986, s.13-18.
- » Deniz, Bekir, "Kula Halıları", Bilim Birlik Başarı, S.43, İzmir (Tarihsiz), s.13-19.
- » Diez, E.,- Oktay Aslanapa, "Mihrâb", MEB İslâm Ansiklopedisi, C.8, s.294-304.
- » Dirik, Kâzım, Eski ve Yeni Türk Halıcılığı ve Cihan Halı Tipleri Panoraması, İstanbul 1938.
- » Dulkadir, Hilmi, "Türk Dokuma Yanışları Hakkında Sosyo-Kültürel Bir Değerlendirme", IV. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi, C.V, Ankara 1992, s.85-101.
- » Fenmen, Şefik, "Erken Dönem Tasarımla Bir Batı Anadolu Seccâdesi Üzerine Düşünceler", Anı, S. 1, 1997, s.80-85.
- » Hasol, Doğan, Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü, İstanbul 1975, s. 306, 36, 322.
- » Hussayn, Mecid, Tahir Saeed, "Raja Girat Swat'ta Gazneli Câmii Kuzey-Batı Federal Pakistan'da En Eski Câmii", İ.Ü.E.F.Tarih Dergisi, S.41, İstanbul 2005, s.147.
- » Kalfazade, Selda-Özkan Ertuğrul, "Kandil ve Kandilin Motif Olarak Anadolu Türk Sanatındaki Kullanımı Üzerine", Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi, C.2, S.5, İstanbul 1989, s.23-34.

- » Kandemir, M.Yaşar, v.d., “İslâm’da Kible”, TDV İslâm Ansiklopedisi, C.25, Ankara 2002, s.365.
- » Karamağaralı, Beyhan, “Türk Halı Sanatındaki Motiflerin Yorumu Üzerine”, Anı, S.3, 1997, s.28-39.
- » Karamağaralı, Beyhan, “Ejder ve Lotus Motifi’nin Halı Seccâdelerdeki İkonografisi”, Anı, S.4, 1998, s.32-39.
- » Kılıçoğlu, Safa, “Kubbe Altı”, Meydan Larousse, C.7, İstanbul 1972, s.606-607;
- » Kılıçoğlu, Safa, “İbrik”, Meydan Larousse, C.6, İstanbul 1971, s.182.
- » Nekrasova, N.P. -K.G.Kınayerva, Moskova Şark Sanatları Devlet Müzesi Türk, Azeri ve Türkmen Seccâdeleri, Ankara 1997;
- » Özek, Ali, v.d., Kur’an-ı Kerim ve Açıklamalı Meali, Ankara 1998.
- » Pedersen, Johs., “Mescid”, MEB İslâm Ansiklopedisi, C.8, İstanbul 1960, s.1-118.
- » Rado, Şevket, v.d., “Rahmet”, Hayat Büyük Türk Sözlüğü, İstanbul 1970.
- » Sifil, Ebubekir, “Kıyam”, TDV İslâm Ansiklopedisi, C.25, Ankara 2002, s. 514-515.
- » Sözen, Metin, v.d., Türk Mimarisinin Gelişimi ve Mimar Sinan, İstanbul 1975.
- » Sümer, Faruk, Selçuklular Devrinde Doğu Anadolu’da Türk Beylikleri, Ankara 1990.
- » Tural, Sadık, “Halı’nın İşlevinin Özel Bir Göstergesi”, Anı, S.4, 1998, s.8-18.
- » Wensinck, A.J., “Kible. Kibla”, MEB İslâm Ansiklopedisi, C.6, İstanbul 1955, s.666-672.
- » Yeğin, Abdullah, v.d., Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Büyük Lugat, İstanbul 1978.

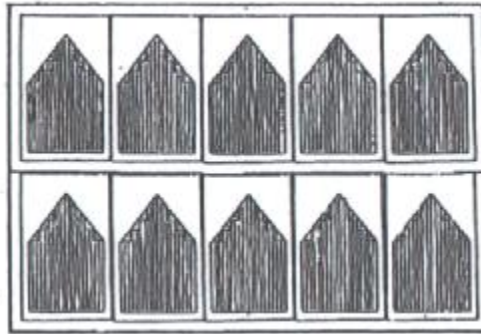
Şekiller ve Resimler



Şekil 1: Seccadelerde A. Mihrab B. Bordür a. Niş b. Âyetlik c. Tabanlık



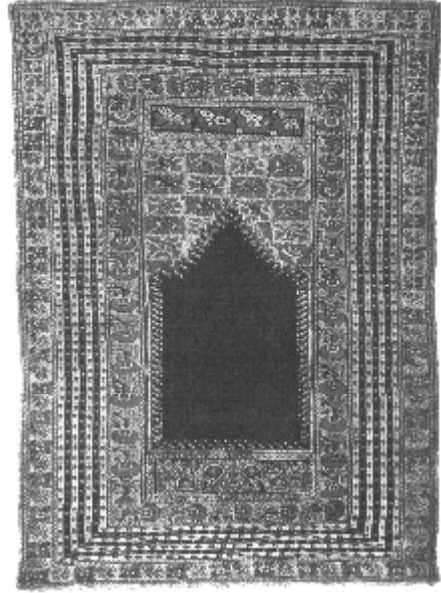
Şekil 2: Tek sıralı saf seccade. Resim 6. Çizim: M. Önder ÇOKAY



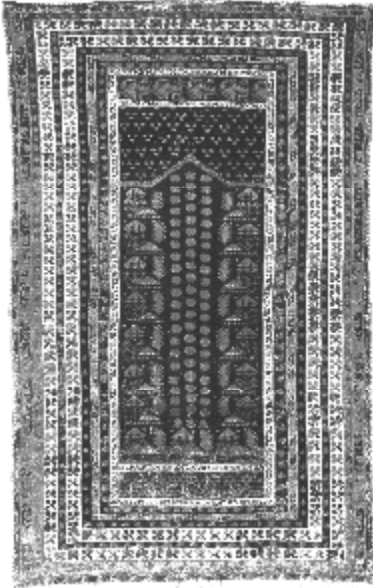
Şekil 3: İki sıralı saf seccade. Resim 8. Çizim: M. Önder ÇOKAY



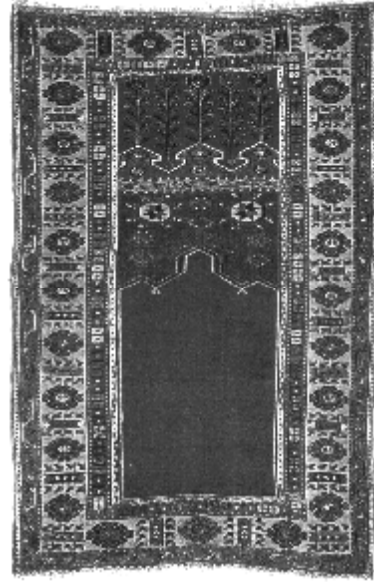
Resim 1: Birgi Ulu mihrabı (Gönül Öney 1989)



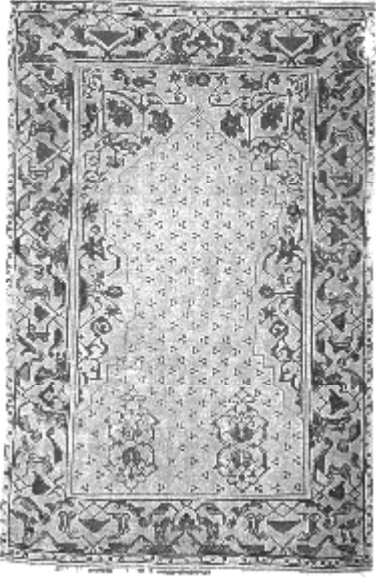
Resim 2: Gördes seccadesi. XVIII.yüzyıl. 144X203cm.
(Erwin Gans-Ruedin. Orbis Pictus Bd. 16)
Özel koleksiyon.



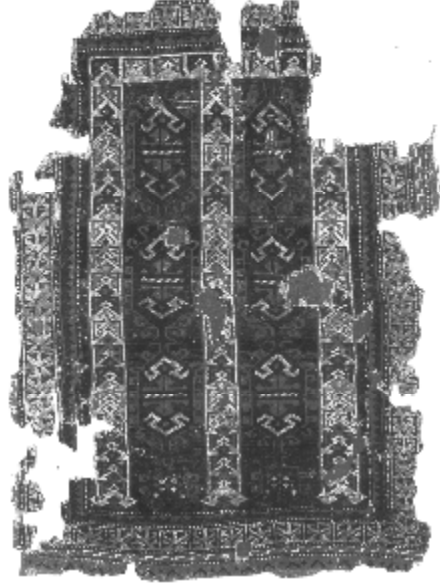
Resim 3: Kula seccadesi. XIX. yüzyıl. 107x185 cm.
(Turkish Republic Ministry of State-Ministry of
Culture and Tourism. Cat. No. 2. 1988)



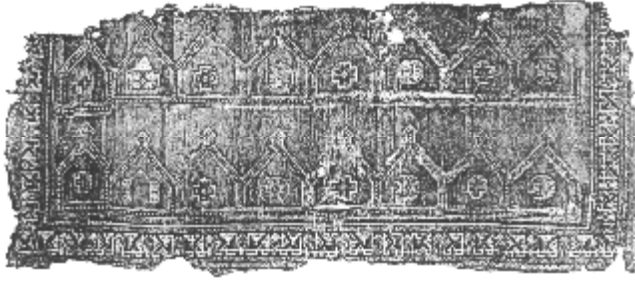
Resim 4: Ladik seccadesi. XVIII.yüzyıl. 112x170 cm.
(Erwin Gans-Ruedin. Orbis Pictus Bd. 16)
Özel koleksiyon.



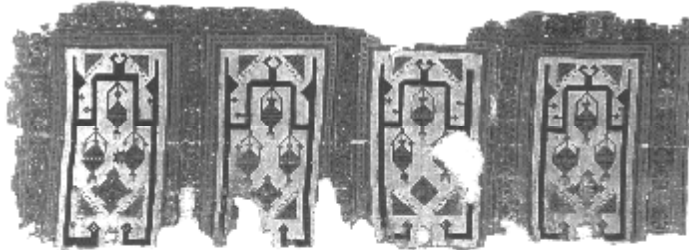
Resim 5: Uşak seccadesi. XVI. yüzyıl.
(Boyutları bilinmiyor) (Halevim. Halı 108)
Özel koleksiyon.



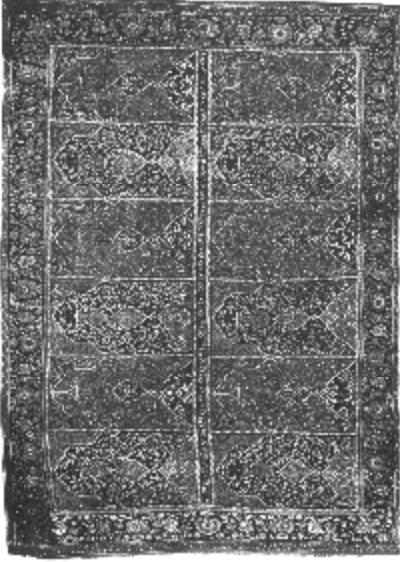
Resim 6: Konya seccadesi. XV. yüzyıl. (Bugün için en eski). 84x119 cm. (Turkish Republic Ministry of State -Ministry of Culture and Tourism. Cat. No. 1.1987 İstanbul T.İ.E.M.de)



Resim 7a: İki sıralı saf seccade. XV. yüzyıl. (Bugün için en eski) 128x311 cm. T.İ.E.M. (Aslanapa 1987)



Resim 7: Uşak saf seccadesi. (XV. ?) XVI. yüzyıl. (Bugün için en eski). 103x300 cm. (Turkish Republic Ministry of State -Ministry of Culture and Tourism. Cat. No. 4 1990 İstanbul T.İ.E.M.)



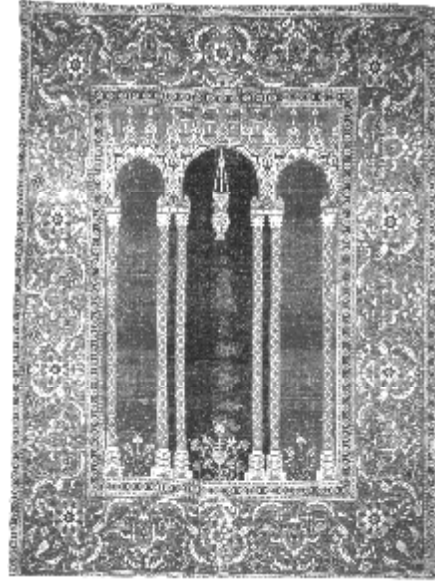
Resim 8: Uşak saf seccadesi. XIX. yüzyıl.
376x508 cm. (Stanley Reed 1967) Özel koleksiyon.



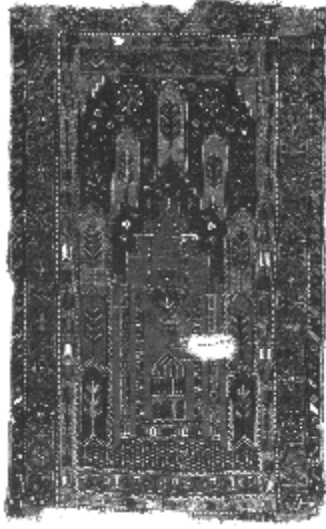
Resim 9: Megri seccadesi. XIX. yüzyıl.
128x171 cm. (Hubel 1965) Özel koleksiyon.



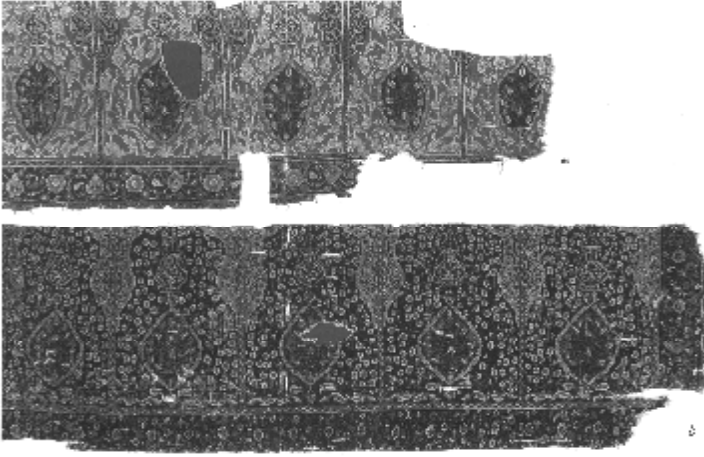
Resim 10: Çini kandil. XVI. yüzyıl.
(Tuncay Ocak 1978)
Topkapı Sarayı Müzesi'nde.



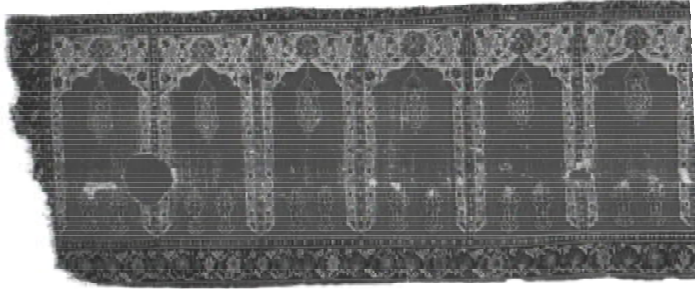
Resim 11: İstanbul seccadesi. XVII. yüzyıl.
105x190 cm. (Turkish Republic Ministry of State-
Ministry of Culture and Tourism. Cat. No. 4 1990
New York Metropolitians Museum of Art)



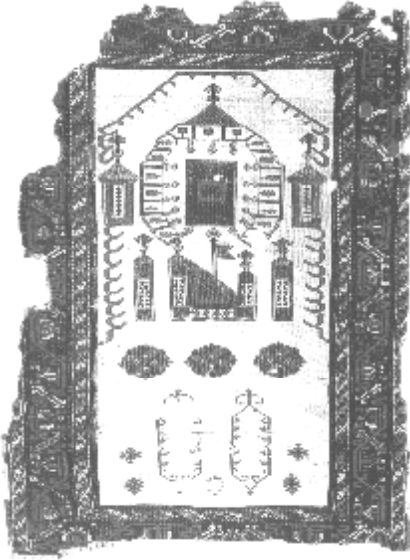
Resim 12: Yahyalı seccadesi. XVIII. yüzyıl. 119x194 cm.
(Turkish Republic Ministry of State-Ministry of Culture and Tourism.
Cat. No. 4 1990 Özel koleksiyon.)



Resim 13a-b: Uşak saf seccadesi. XVII. yüzyıl. 136x442 cm. (Ertuğ 1996) İstanbul T.İ.E.M.



Resim 14: Uşak saf seccadesi. XVII. yüzyıl. 155x435 cm. (Ertuğ 1996) İstanbul T.İ.E.M.



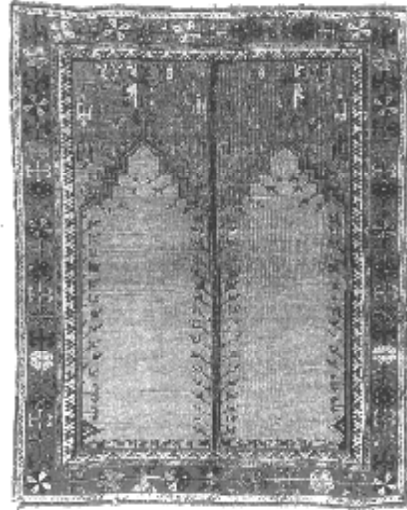
Resim 15: Bergama seccadesi. XVI. yüzyıl.
113x146 cm. (Turkish Republic Ministry of
State-Ministry of Culture and Tourism.
Cat. No. 4 1990 İstanbul T.İ.E.M.)



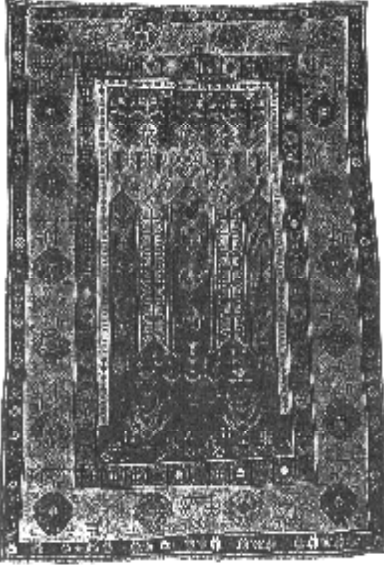
Resim 16: Kula seccadesi. XVIII. yüzyıl.
112x135 cm. (Turkish Republic Ministry of
State-Ministry of Culture and Tourism.
Cat. No. 2 1988 İstanbul T.İ.E.M.)



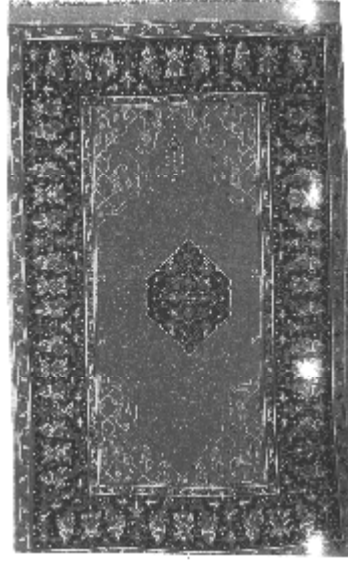
Resim 17: Konya seccadesi. XVII. yüzyıl.
122x145 cm. (Turkish Republic Ministry of
State-Ministry of Culture and Tourism.
Cat. No. 1 1987 İstanbul T.İ.E.M.)



Resim 18: Ladik seccadesi. XVIII. yüzyıl.
123x195 cm. (Turkish Republic Ministry of
State-Ministry of Culture and Tourism.
Cat. No. 4 1990 İstanbul T.İ.E.M.)



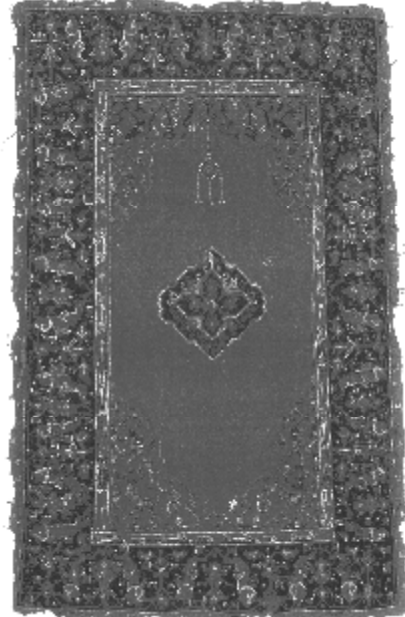
Resim 19: Konya seccadesi. (Yüzyılı belli değil).
127x167 cm. (Stanley Reed 1967) Özel koleksiyon.



Resim 20: Uşak seccadesi. XVI. yüzyıl.
114x177 cm. (Halı 108) Özel koleksiyon.



Resim 21: Ürgüp seccadesi. XIX. yüzyıl.
100x143 cm. (Halı 94) Özel koleksiyon.



Resim 22: Uşak seccadesi. XVI. yüzyıl.
102x162 cm. (Halı 95) Özel koleksiyon.