

T.C.
İSTANBUL AREL ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
MODA VE TEKSTİL TASARIMI ANASANAT DALI



SAFEVİ VE OSMANLI DÖNEMİ DOKUMALARINDA
ŞAL DESEN KULANIMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

SARA AFZALI

İSTANBUL, 2023

T.C.
İSTANBUL AREL ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
MODA VE TEKSTİL TASARIMI ANASANAT DALI



SAFEVİ VE OSMANLI DÖNEMİ DOKUMALARINDA
ŞAL DESEN KULANIMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

SARA AFZALI

İSTANBUL, 2023

KABUL VE ONAY

SARA AFZALI tarafından hazırlanan “SAFEVİ VE OSMANLI DÖNEMİ DOKUMALARINDA ŞAL DESEN KULANIMI” adlı tez çalışmasının savunma tarihi 31.07.2023 tarihinde yapılmış olup aşağıda verilen jüri tarafından oy birliği /oy çokluğu ile İstanbul Arel Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Moda ve Tekstil Tasarımı Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Jüri Üyeleri

İmza

Danışman

DOC. DR. CEYHUN BERKOL

.....

Üye

Unvanı Adı SOYADI Üniversitesi

giriniz

.....

Üye

Unvanı Adı SOYADI Üniversitesi

giriniz

.....

Üye

Unvanı Adı SOYADI Üniversitesi

giriniz

.....

İstanbul Arel Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Yönetim Kurulu’nun
..... tarih ve sayılı kararıyla onaylanmıştır.

.....

Prof. Dr. Ali AKDEMİR

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Müdürü

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “**SAFEVİ VE OSMANLI DÖNEMİ DOKUMALARINDA ŞAL DESEN KULANIMI**” başlıklı bu çalışmanın, bilimsel ahlak ve geleneklere uygun şekilde tarafımdan yazıldığını, yararlandığım eserlerin tamamının kaynaklarda gösterildiğini ve çalışmanın içinde kullanıldıkları her yerde bunlara atıf yapıldığını belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

31.07.2023

SARA AFZALI

ÖZET

SAFEVİ VE OSMANLI DÖNEMİ DOKUMALARINDA ŞAL DESEN KULANIMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

SARA AFZALİ

İSTANBUL AREL ÜNİVERSİTESİ LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
MODA VE TEKSTİL TASARIMI ANASANAT DALI

(DANIŞMAN: DOÇ. DR. CEYHUN BERKOL)

İSTANBUL, 2023

Çalışmada, Boteh tasarımının kökeni, Safevi ve Osmanlı Dönemleri'nin farklı tekstillerindeki gelişimi incelenmektedir. Bu bağlamda iki görüş vardır: Birinci görüş, bu sembolün kökeninin Hindistan kökenli bir bitki ile ilgili olduğunu kabul ederken; ikinci görüş, bu sembolün eski İran'da ortaya çıktığını bildirmektedir. Şal desen farklı tarihsel dönemlerde evrim geçirerek günümüzdeki formuna dönüşmüştür. İran'da sanat anlayışında estetik kaygıların yanı sıra yapılan desenlerin çıkış noktaları halkın mitolojik inançlarına dayanmaktadır. Boteh deseni yaşamın ve ölümsüzlüğün simgesidir ve farklı dönemlerde değişen Çam ağacına veya ateş ve bademe benzer basit bir şekle dönüşmüştür. Zaman içinde bugünkü halini almıştır. İran sanatının yükselişinin doruk noktası Safevi Dönemi'ne rastlamaktadır ve bu dönemde çeşitli dokuma atölyeleri kurularak değerli tekstil ürünleri üretilmiştir. Bu kumaşlarda kullanılan desenler irdelenirken; Farsça “Bete Jagah” olarak anılan şal desen tasarımı ele alınmıştır. Müzelerden, kitaplardan ve çeşitli makalelerden derlenen görsel örneklerle bu dönem ayrıntıları ile çalışılmıştır. Daha sonraki tarihlerde üretilen Safevi Dönemi kumaşları ele alınarak teknik olarak incelenmiş ve Bete desenli bazı kumaş örnekleri ayrıntıları ile çalışılmıştır. Araştırmada elde edilen bulgulara göre; Karma toplumlar eski çağlardan beri sanat eserlerini üretirken, inançlarını, kültürlerini ve zevklerini gösterme aracı olarak kullanmışlardır. Geleneksel sanat anlayışlarında Safevi ve Osmanlı Dönemleri bu alanda başı çekmektedir. Son olarak bazı tasarımlar yapılmış ve Şal desen tasarımı günümüz modern kıyafetleri ile birleştirilmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Şal desen, Boteh, Termeh, Safevi, Osmanlı.

ABSTRACT

THE USE OF PAISLEY PATTERNS IN THE SAFAVID AND OTTOMAN PERIOD WEAVINGS

MSC THESIS

SARA AFZALI

**GRADUATE SCHOOL, ISTANBUL AREL UNIVERSITY
FASHION AND TEXTILE DESIGN**

(SUPERVISOR: ASSOCIATE PROFESSOR CEYHUN BERKOL)

İSTANBUL, 2023

In this research, we will look at the origin of Boteh design, its development and analysis in different textiles of the Safavid and Ottoman periods. In this context, there are two views: The first view accepts that the origin of this symbol is related to the Indian herb plant, and the second view accepts the emergence of this symbol in ancient Iran. The shawl pattern has evolved in different historical periods and has become today's form. Since art in Iran does not only have a beauty aspect and is rooted in the mythological beliefs of the people, it is also a symbol of life and immortality and has a simple shape similar to a Pine tree or fire and almond, which changes in different periods. took its present form. The peak of the prosperity of Iranian art was in the Safavid period, and many textiles were produced in this period and various weaving workshops were established in this period. After the patterns used in them were discussed, the design of Bete Jagah in textiles was discussed. This period is examined with visual examples compiled from museums, books and various articles. Then, by examining the fabrics of the Safavid period, they examined their types and some samples of Bete patterned fabrics were examined. According to the findings obtained in the research; Mixed societies have seen art as a means of showing their beliefs, cultures and tastes since ancient times, and the Safavid and Ottoman periods are leading in this field. Finally, some designs were made and the shawl pattern design was tried to be combined with today's modern clothes.

Key Words: Paisley, Boteh, Termeh, Safavid, Ottoman

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖZET.....	i
ABSTRACT	ii
İÇİNDEKİLER	iii
ŞEKİL LİSTESİ	v
TABLO LİSTESİ	vii
ÖNSÖZ.....	viii
1 GİRİŞ	1
1.1 Problemin Tanımı.....	1
1.2 Amaç ve Kapsam	1
1.3 Çalışma Yöntemi.....	1
2 ŞAL DESENİN KÖKENLERİ	2
2.1 Pateh Deseni.....	4
2.1.1 Pateh Deseni Türleri.....	4
3 ŞAL DESEN TANIMI VE TARİHSEL SÜRECİ.....	6
3.1 Mitraizmde Çam Ağacı	6
3.2 Halkların İncancında ve Ritüellerinde Sembolik Çam	6
3.3 Doğu Odaklı Çam	8
3.4 Sembolist Çam	8
3.5 İnsan Figürleri İle Beraber Çam Motifi	9
3.6 Hayvan Betimleri İle Birlikte Çam Motifi	11
3.7 Rölyef ve Heykellerde Çam Ağacı Betimi.....	11
3.8 İran Halılarında Çam Ağacı Motifi	20
3.9 İran Tekstilinde Çam Ağacı Görüntüsü	21
3.10 Kumaşlarda Çam Motifi.....	21
3.10.1 Terme Kumaşında Çam Motifi	22
3.10.2 Terme Rezai	28
3.10.3 Çizgili Terme	29
3.10.4 Zümrüt Terme	29
3.10.5 Atkı (Çarket) Terme	29
3.10.6 Patedozi'de Çam Motifi	29
3.11 Çanak Çömlek ve Çinilerde Çam Ağacı Motifi	32
4 PATEH.....	33
4.1 Çamdan Pateh'e	33
4.2 Pateh Deseninin Kaynağı	34
4.3 Pateh'nin Farklı İsimleri ve Anlamları	35
4.4 Çam Deseninin (Pateh) En Eski Örnekleri.....	36
5 SAFEVİ DÖNEMİ VE BU DÖNEM DOKUMALARI	38
5.1 Safevi Sanatı.....	38
5.2 Safevi Sanatının Özellikleri	39
5.3 Safevi Dönemi'nde Tekstil ve Kumaş Dokuma.....	39
5.3.1 Kumaşların Malzemeleri.....	41
5.3.2 Kumaş Üretimi	42
5.3.3 Kumaş Dokuma.....	43
5.3.4 Kumaş boyası	44
5.3.5 Kumaş dokuma merkezleri	44

5.3.6	Kumaş kullanımı	45
5.3.7	Kumaş Desenlerinin Türleri	46
5.3.8	Tekstilde çam ağacı motifi	50
5.3.9	Kumaşlarda Mihrap ve Çam Ağacı Motifi.....	50
5.3.10	Diğer Tekstil Ürünlerinde Çam Motifi ve Farklı Formların Birleşimi	51
5.4	Safevi dönemi kumaşlarında Pateh ve çam motifi.....	55
5.4.1	Pateh motifi değerlendirilmesi ve analizi.....	57
5.4.2	Safevi Dönemi'nde Çam deseni ve motifi	57
5.5	Safevi Dönemi'nde halı sanayiinin durumu.....	59
6	OSMANLI DÖNEMİ.....	61
6.1	Boyarmaddeler	61
6.2	Osmanlılarda Dokumacılık	63
6.3	Osmanlı Kumaşlarında Kullanılan Motifler.....	68
7	ÖNERİ TASARIMLAR	73
8	SONUÇ.....	77
9	KAYNAKLAR	78
10	ÖZGEÇMİŞ.....	85

ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

Şekil 3.1 Kadın ve erkek motifli Emaye kâse (Kambahsh, 1995:449)	10
Şekil 3.2 İki Aslan, dökme ve kabartma yapılmış altın süs, Hamadan, Hamenler dönemi 404-425 MÖ, Metropol müzesi.....	12
Şekil 3.3 Altın bilezik, MÖ 5. yüzyıl (Ahamenler), Victoria ve Albert Müzesi (Freya, 1996:36)	13
Şekil 3.4 kazmalarında çam ağacı (Amiryaganeh, 2005:37)	15
Şekil 3.5 Padana (Perspolis) sarayında doğu merdivenlerindeki çam kabartmaları (Atrafşan, 2006:59)	16
Şekil 3.6 Elinde çam ağcına benzer X. Aşk heykeli (Ziapour, 1964:151).....	17
Şekil 3.7 Anka kuşu (6.-7. yüzyıl), Floransa Müzesi (Girişmen, 1971:229)	18
Şekil 3.8 Sasani Dönemi Alçı Nakışçılığı Levha Tisfun, Berlin müzesi (Girişmen, 1971:189)	19
Şekil 3.9 Hayvan ve çam motifli çanak, Kaşan (Grobeh,2005:217).....	19
Şekil 3.10 Kirman halısında Çam ağacı (zhole 2002, sa 52)	20
Şekil 3.11 Hicri yüzyıllarına ait siyah beyaz ipek kumaş (Girişmen, 1971:245)	22
Şekil 3.12 Kadife kumaş, İsfahan, 11. yüzyıl sonları, Victoria and Albert Museum	23
Şekil 3.13 Antik İran Şal Termeh, El Yün dokuma	24
Şekil 3.14 Antik İran Şal Termeh, El Yün dokuma	25
Şekil 3.15 Antik İran Şal Termeh, El Yün dokuma	26
Şekil 3.16 Antik İran Şal Yün Termeh, 1795 m.	27
Şekil 3.17 termeh kumaş, kerman, 17.yüzyıl	28
Şekil 3.18 Safevi dönemi, 17. Yüzyıl, Pateh desenli atlı iplik kumaş	30
Şekil 3.19 Safevi İpekli iplik Pateh, 17. Yüzyıl	31
Şekil 5.1 Safevi Dönemine Ait İpek Kumaş, 17. Yüzyıl, İslam Sanatları Müzesi, Doha, Katar ,2012	39
Şekil 5.2 Safevi Dönemine Ait İpek Kumaş, 17. Yüzyıl, İslam Sanatları Müzesi, Doha, Katar ,2012 İran'da yarım daire manto üretimi hükümdarla sınırlıydı.Sherley'e Şah Abbas tarafından takdim edilen şeref cübbesi. (bkz. S. Canby [Ed.], 2009, s.56,)... 40	40
Şekil 5.3 Safevi Dönemine Ait İpek Kumaş, 17. Yüzyıl, İslam Sanatları Müzesi, Doha, Katar ,2012	41
Şekil 5.4 Gence'nin Hüsrev ve Şirin Nizami'sinden Tasarım ile Safevi dokuma ipek kadife.....	47
Şekil 5.5 Safevi ipek ve metal iplik Boteh tasarım bir kumaş,17. Yüzyıl	48

Şekil 5.6 Rıza Abbasî sitil tasarımlı kadife kumaş 1.52*72 m, Victoria ve Albert Müzesi (Pop,2001:230).....	51
Şekil 5.7 Açık ten renginde saten, Victoria & Albert Müzesi, tekrarlanan kısımlar yüksekliği 41 cm, 10 hicri yüzyıl.....	52
Şekil 5.8 Kalemkâr perde, 11. Yüzyıl, 107 m2, Mor koleksiyonu, Bil üniversitesi, (Tajbakhsh, 2008:192)	53
Şekil 5.9 Pere kumaşı (Yazd yapımı) Victoria ve Albert Müzesi, Londra 200*134 Sm	54
Şekil 5.10 Elbise kumaşı, Yazd yapımı, 1890, Victoria ve Albert Müzesi, Londra (Sharifi Mehrjodi, 2013:107), Materyal ve yöntemler: İpek iplik, pamuk iplik, boyut 26*19 Sm	56
Şekil 6.1 San Librada Mabedi'nden Tekstil Parçası, Sigüenza Katedrali, İspanya. Metropolitan Sanat Müzesi, https://images.metmuseum.org/CRDImages/is/original/h1_58.85.1.jon	62
Şekil 6.2 Yünlü Gürün şalı, Badem motifi. Yapı Kredi Vedat Nedim Tör Müzesi, İstanbul.....	69
Şekil 6.3 İpek Harput Yöresi, Badem motifi. Yapı Kredi Vedat Nedim Tör Müzesi, İstanbul.....	69
Şekil 6.4 Yünlü İstanbul şalı, Yapı Kredi Vedat Nedim Tör Müzesi, İstanbul	70
Şekil 6.5 İpek Harput Yöresi, Yapı Kredi Vedat Nedim Tör Müzesi, İstanbul.....	71
Şekil 6.6 İpek ve Kılabban ,Savaî, Yapı Kredi Vedat Nedim Tör Müzesi, İstanbul .	71
Şekil 6.7 İpek, Harput harelisi, Savaî, Yapı Kredi Vedat Nedim Tör Müzesi, İstanbul	72
Şekil 6.8 İpek, Harput harelisi, Yapı Kredi Vedat Nedim Tör Müzesi, İstanbul.....	72
Şekil 7.1.....	73
Şekil 7.2.....	74
Şekil 7.3.....	75
Şekil 7.4.....	76

TABLO LİSTESİ

Sayfa

Tablo 5.1 Kumaş türleri	42
-------------------------------	----



ÖNSÖZ

Çalışmada, İran'ın erken tarihli Safevi Dönemi ve Osmanlı Dönemi'nde sıkça kullanılan motiflerinden olan “Şal Deseni” irdelenmiştir. Özellikle İran Saray ve Osmanlı Saray kumaşları üzerinde yapılan incelemeler yapılırken, bulunan görseller bir araya getirilmiş ve karşılaştırılmıştır. İran dokumacılığının, Osmanlı dokumaları ile karşılıklı etkileşimi çalışmanın ana hedefidir. Öncelikle tez konusunu seçerken isteklerimi göz önünde bulundurup bana yardımcı olan tez danışmanım Doç. Dr. Ceyhun Berkol'a sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Kaynak araştırmalarım konusunda yardım talep ettiğimde bana her zaman destek veren sınıf arkadaşlarım ve Arel Üniversitesi kütüphane çalışanlarına teşekkürlerimi sunarım. Tez sürecimde benden desteğini esirgemeyen ve tüm eğitim hayatım boyunca benden maddi ve manevi desteklerini esirgemeyen her zaman yanımda olan sevgili aileme teşekkürlerimi bir borç bilirim.

Bu tez çalışması Doç. Dr. Ceyhun Berkol tarafından 10428607 nolu proje ile desteklenmiştir.

31.07.2023

SARA AFZALI

1 GİRİŞ

1.1 Problemin Tanımı

Doğa ile etkileşim; insan yaşamının sadece belirli bir dönemi ile ilgili değildir. İnsanoğlu doğa ile sürekli temas halinde olmuştur ve olmaya devam etmektedir. Elbette onun doğadan etkilenme şekli, onunla olan ilişkisiyle alakalıdır ve doğa hakkında bildiği özel bir tavrı bulunur. Bu etkileşim, eser türlerinde farklılıklara neden olur, bundan sonra insan önce kendi adına çizer ve boyar, hünerlerini sergilemeye başlar. Doğanın parçalarını bazen ruh haline göre tamamen doğal bir şekilde temsil etmeye alışı, bazen de parçaları birbirine karıştırarak sadeleştirerek, çıkartarak ve ekleyerek tamamen tavrına uygun yeni bir etki yaratır (Ramazan Hani, 2008, 209).

1.2 Amaç ve Kapsam

Bu çalışmanın amaçları:

- a) Şal desinin kökeninin incelenmesi,
- b) Safevi Dönemi ve bu dönemde dokunan kumaşların irdelenmesi,
- c) Osmanlı Dönemi kumaşlarının tanımlanması,
- d) Osmanlı kumaşlarında Şal Desen kullanımı
- e) Safevi Dönemi kumaşlarında Şal desen kullanımı.

Bu çalışmada, Şal desinin tanımı ve tarihsel süreci, Safevi Dönemi anlatımı, Safevi Dönemi'nde dokunan kumaşlar ve Şal desen kullanımı, Osmanlı Dönemi kumaşlarında Şal desen kullanımı, tüm bu veriler ışığında Çağdaş şal desen önermelerini kapsamaktadır.

1.3 Çalışma Yöntemi

Bu çalışmanın yöntemi, konulara ilişkin tez ve makale taranması, konuya ilişkin kitapların taranması, kaynak analizlerinin yapılması ve sahadan fotoğraflar ile görsel anlatımı oluşturmaktadır.

2 ŞAL DESENİN KÖKENLERİ

İnsanoğlu öncelikle doğa koşulları uyarınca örtünmüş; daha sonar giyinmiş ve sonuçta da giysilerini süslemeye ve kıyafetlerine beğenisini katmaya çalışmıştır. Bu bağlamda nakış, dokuma kaynaklı, baskı gibi işçiliklerle, desenler üretmiştir. Hazırladığı desenlerde onun yönlendiricisi her zaman doğa olmuştur. Bu bağlamda üretilen birçok desen arasında şal motifi adı verilen desen de bulunmaktadır. Tekstil dünyasında önemli ve seçkin bir konuma sahip olan “Şal Motifi”, Farsça “Büte” olarak anılmaktadır. Araştırmacılar ve sanatçılar bu motifi farklı şekillerde yorumlamışlardır.

Bunları beş grupta özetlemek mümkündür;

“Servi”, “çam”, “palmiye” gibi “kutsal ağaç” veya çiçekli bitki olarak;

Zerdüşt'ün kutsal "ateş"inin simgesi olarak; “göz”, “nazar” veya “kem bakışa karşı koruyucu obje sembolü olarak;

“Mitolojik kuş”, “hayvan kanadı” veya 'kuş tüyü' olarak ve diğer yorumlarda ise; "su damlası",

“Emirlerin beş parmağının izi olarak "mühür”;

"Ying-yang" simgesi olarak yorumlanmıştır.

Bu motif, İ.Ö. 500 yıllarına tarihlenen, İskit sanat eserleri üzerinde de görülmüştür. Selçuk Sanatı'na ait eserler üzerinde betimlenen “grifon'ların kanatları da belirgin bir biçimde şal motifine benzemektedir. Ancak en güvenilir kaynak, her ne kadar örnek kalmadıysa da, yazılı kaynaklar uyarınca, İ.S.7.-8.yüzyıl Yakın Doğu kumaşlarının bezemeleri ve sonra 17.yüzyıl İran ve Kaşmir şalların üzerindeki şal motifidir. Bu motif çeşitli kültürlerde, değişik formlarda bulunmakta, İran ve Hint sanatında ise, özellikle tekstil ürünlerinde görülmektedir.

Hindistan'ın kuzeyindeki Kaşmir eyaleti, "şal" dokumanın önemli bir üretim merkeziydi. Buradaki atölyelerde, dokumacılar, çok zor ve kötü şartlar altında, şal

dokuma işi ile uğraşıyorlardı. Buna rağmen tasarımcıların durumu daha iyi olup, daha fazla ücret alıyorlardı.

Kaşmir dışında, Uttar Pardeş bölgesinde de "Büte" desenli halılar imal ediliyordu. Çalışmada bu halıların birkaç örneği verilecektir.

Şal dokuma tesisleri, İran'ın Yazd ve Kirman şehirlerinde eskiden beri bulunmaktadır. İran kültür ve geleneklerinde "şal" veya aynı motifleri taşıyan "**termeh**" kumaşı, özel bir yere sahiptir; evlilik, Nevruz Bayramı, yas gibi özel törenlerde ve masa örtüsü olarak İran "**termeh**"leri kullanılmaktadır. İran'da 60 'tan fazla "şal motifi" çeşidi vardır ve İran halı sanatında da yaygın bir biçimde kullanılmaktadır. Serabend ile Kirman gibi merkezler bu motifin kullanımı bakımından ün yapmışlardır. Günümüzde "şal" dokuma geleneği, eskiden olduğu gibi değildir. Şal dokumalar, artık el tezgahlarında değil makinelerde dokunmaktadır. "Şal motifi", Isfahan ve Yazd şehirlerinde halen pamuklu kumaş üzerine baskı ve yazma teknikleri ile basılmaktadır. Azerbaycan ve Orta Asya dokuma sanatında da "büte" motifi yaygındır. Azerbaycan'da daha çok halılarda görülmüşse de Orta Asya'da "**ikat**" kumaşlarda kullanılmıştır. Anadolu ve Osmanlı kültürlerinde "şal" dokumalar, genellikle 'kuşak' şeklinde kullanılıyordu. Gürün, İstanbul, Antep ve Bursa "şal" dokuma merkezleriydi. Ayrıca Osmanlı Sultan sorguçlarında, İran ve Hint padişahlarında olduğu gibi, kuştüyü ile "büte" motifli mücevherler bulunmaktaydı. Bunlar ihtişam ve kudret göstergesi olmanın yanı sıra "kem bakış"a karşı kullanılan bir araç olarak kabul ediliyorlardı.

İran ve Hint şalları, 18. yüzyılın sonunda başlamak kaydıyla, 19. yüzyılın başında ve oryantalizm akımı sonucunda Avrupa'da Fransa, Avusturya, İngiltere gibi ülkelerde moda haline gelmiştir ve Fransız saray kadınları her zaman bu şalları elde etmek istemişlerdir. Zamanla, İngiltere'nin sömürge politikasının bir uzantısı olarak, "kaşmir şal" desenleri İngiltere'ye götürülmeye başlanmıştır. İngilizler daha az maliyetli şalları imal etmek amacı ile, İskoçya'da bir dokuma merkezi olan Paisley köyünde "şal" dokuma merkezi kurmuşlardır. İngilizler bu işte o kadar ileri gitmişlerdir ki, "kaşmir şal" imalatında kullanılan yünü temin etmek için, İngiltere'ye özel keçiler götürmeye kalkışmışlar; ancak bu keçilerin çoğu yolda ölmüş ve proje tamamlanamamıştır. Bir yandan Fransa-Prus savaşı ile ve diğer yandan Fransa'da "kaşmir şal"ın demode olması ile, Fransa pazarı durgunlaşmıştır. Ayrıca Kaşmir' de

imal edilen şalların maliyeti ve satış fiyatı, Paisley ve Lyon gibi taklit şallara kıyasla çok pahalı idi. Zamanla "kaşmir" dokuma sanayii zayıflamış ve bu inanılmaz ve eşî bulunmaz sanat ortadan kaybolmuştur. Dokumacılar da, bir yandan Hindistan'da yaşanan büyük kıtlık, diğer yandan başka hiçbir iş bilmemeleri nedeniyle yoksulluk ve sefalet içinde yok olmuşlardır

2.1 Pateh Deseni

Pateh sözcüğünün sözlük anlamı, Dehhuda sözlüğünde, “Pateh: kafası eğri çam, İran ve İranlıların simgesi olarak halı, kumaş ve hatem ve diğer süsü eşyalarında görünür(Dehhuda, 1998:55). Masahip Kendi sözlüğünde ise; “Pateh, Kıvrık uçlu armut şeklindeki kumaş ve takı süslemelerinde ünlü ve yaygın bir tasarım”(Masahip, 1966:458) olarak verilmektedir.

T. Joleh, S. Parham ise: “Çamın Pateh`ye dönüşme süreci uzun ve karmaşık bir süreçtir ve en az üç aşamaya ayrılabilir. Birinci aşama, Çam ağacının özel değeri, kutsal bir ağaç ve dini sembolizmin bir simgesi ve dekoratif olduğunu "doğal" bir şekilde ortaya çıkan tazeliğin ve her zaman baharın ve erkekliğin işaretidir. İkinci aşama, İslam medeniyetinin de etkisiyle çam ağacının kadim köklerinden kopması zamana denk gelmektedir. İslam'dan sonra İranlı ve Müslüman sanatçılar tarafından dekoratif ve soyut bir grafiğe dönüştürülen çam, İslami dönemde çam sembolik kavramlarını soyut bir formda hala taşımaktadır. Üçüncü aşama, grafiğin doruk noktasına ulaşmasıdır ki Zand ve Kaçar döneminde zirveye ulaşır...” demektedir. (Joleh, 2002:33)

2.1.1 Pateh Deseni Türleri

Farklı türlerde Pateh çeşitli tasarımları bulunur:

Pateh: tanınan ve esas formu eğilmiş çam benzeyen desendir.

Çift Pateh: eşit ölçekte yan yana Pateh

Badem Pateh: Pateh kavisli çam olan ancak dekorasyonu olmayan bir badem gibi görünmektedir.

Küsmüş ve barışmış Pateh: Pateh karışımından farklı desenler ve motifler oluşturabiliriz. Bu tasarımda iki badem arka arkaya yerleştirilmiştir. Genellikle ayrı olarak çizilir ama yan yana sıralanarak kafaları aynı yönde, bazen de aksi yönde çizilirler. Patehler “küsmüş ve barışmış” biçimde olduklarından dolayı aynı isimler ile tanınırlar(Azarpad ve Heşmati Razvi, 1993:129).

Çam Pateh: Pateh tasarımı çam ağacı meyvesi biçimindedir. Ayrıca kutsal ateş, çam, badem, armut, meşin kese ve kapalı yumruk gibi de kabul edilmiştir.

Anne ve benek Pateh: Desende iki Pateh biri büyük ve diğeri ondan küçük olarak, küçük Pateh büyük Pateh’in yanında yerleştirilir. Bu Pateh, muhtemelen annelik ve doğurganlığın sembolü olan "**anne ve çocuk**" olarak adlandırılır. Küçük Pateh farklı biçimlerde büyük pateh içinde yer alır. Örneğin: bir büyük pateh ve ikili küçük pateh, bir büyük ve bir küçük pateh, büyük pateh içerisine giren küçük pateh, iki ayrı yerde büyük ve iki küçük pateh benzer pateh gibi(Talebpour, Vesian, 2014:46).

Geyik boynuzu pateh: Diğer patehlere benzer olduğu halde pateh kafasında geyik boynuzlarına benzer çıkan çizgiler bulunup kumaş boyunca diyagonal olarak pateh uçları birbirine bağlanır.

Eğri pateh: temel kısımdan yakın ve kafa kısmında uzak iki pateh (Zakraia Kermani, 2009:124-122).

3 ŞAL DESEN TANIMI VE TARİHSEL SÜRECİ

3.1 Mitraizmde Çam Ağacı

Mitraizm inancında hayat ağaçtan kaynaklanır. Bir zamanlar tüm İran platosunu kaplayan bu çok antik İran dininin müritleri, dini törenlerini bodrum katlarında, duvarlarına iki ağaç resmi çizerek yaparlardı. Bu ağaçlardan biri yapraksızdı ama üzerinde ay ve güneş bulunurdu (Kombil, 2002, 169). İran kültüründe özel bir yeri olan çam ağacı binlerce yıl öncesinden beri İranlılar tarafından sevilmektedir. İran kültüründe çam ağacına saygı gösterilmesi, antik İran'da Mitraizm ritüelinin yayılmasıyla bağlantılıdır. Mitraizm müritlerinin inancında, Çam ağacı güneşe ait olup, Sevgini`in doğuşunu gösterir, her daim yeşil ve ferah, soğuğa ve karanlığa dayanıklı bir ağaçtır. Bu nedenle çam ağacı, parlak ve hayat veren güneş simgesi ve ölümcül güçlere karşı ölümsüzlüğün, özgürlüğün ve istikrarın sembolü olarak kabul edilirdi (Kouhzad, 2020:9).

Bundan dolayı çam ağacı geçmişten günümüze kadar İran bahçelerinin sabit ve ayrılmaz bir parçası olmuştur. Bu bahçelerin izleri halen Parse şehrinin Petrogliflerinde ve Mitraizm türbelerinin kalıntılarında ve İran'da dokunan ipek halı desenlerinde ayrıca Gebek, kilim ve Terme`den minyatürlere ve çinilere kadar farklı tarihi dönemlerine ait eserler, çeşitli dokularda iz bırakmıştır. Çam ağacına duyulan saygı Avrupa'ya Mitraizm inançlarıyla gitmiş olup, diğer Mitraizm inançları gibi Hristiyanlıkta da kök salmıştır. Günümüzde çam ağacı dünyanın her köşesinde Hristiyan Yeni Yıl kutlamalarının ayrılmaz bir parçası olmuştur(Razi, 1992:124).

3.2 Halkların İnancında ve Ritüellerinde Sembolik Çam

İran'ın mitolojik inançlarını incelerken karşımıza özel anlamlar ve yorumlar içeren bitki örnekleriyle karşılaşırız. Bunların hepsi insanoğlunun bitki kökenlerine olan inancını göstermektedir (Aliakbari, 2016:23).

Evrenin insan tasavvurunda ağaç, gökyüzünü ve yeri birbirine bağlayan varoluşun direği ve temeli olarak; en eski görüntüsünde ise dev bir kozmik ağaç olan, yani kozmik sır ve evrenin yaratılış direği olarak anılır.

Ağaç evrenin insan tasavvurunda, varoluşun direği ve temeli, cennet ve dünya arasındaki bağlantı ve evrenin direği olarak anılır. İnsanoğlunun en eski görüntüsünde, kozmik sır ve evrenin yaratılışı olan dev bir kozmik ağaç görüntülenmiştir. Bu ağacın dalları bütün gökyüzünü boydan boya kaplar ve kökleri yeryüzünün her tarafına yayılmıştır ve kalbi “Şimşek”¹ ateşinin yeridir.(Sohravardi, 1990:11).

Kutsal Avesta kitabında pınarın yanında yetişen, koruyucuları olan, hayatın kaynağının, iyiliğin ve bereketin, kutsallığın, empatinin, insanlığın, doğurganlığın, doğumun, yeşilliğin, refahın, ferahlığın, güzelliğin, gururun, canlılığın bir tezahürü olan ağaçlardan bahsedilmektedir. Din kültüründe bu ağaçlara ışığın ve ilahi gücün, bilginin, zanaatkârlığın simgesi olarak, yani insan evriminin simgesi olarak tapınılmaktadır (Pourhaliki, 2002:93). Bu ağaçlardan biri; eski inanışlara göre ölümsüzlüğün sembolü ve Ahura Mazda ve hatta Zerdüşt ile bağlı olan Çam ağacıdır. Söylenceye göre, kutsal ağaçların güneşe parlaklık bahşedip, yağmur yağdırıp, kadınları doğurgan kılacak ve doğuma yardımcı olacak güçleri vardır. Bu fikirlerin ve bu kutsallığın sebebi çamların her yıl kabuk değiştirip insanların gözünde diri ve genç olmaları, diğer ağaçlardan görece iri, çok uzun ömürlü, gölgeli ve yeşil olmaları olmalıdır (Yahaki, 1996:245).

Ferdowsi'nin Shahnameh'inde ve birçok tarihi kitapta bahsedilen efsanelere göre, Zerdüşt göğe gittiğinde Araf dünyasında bir ağaç gördü, yanında evrenin büyükleri yaşadı ve geniş dallarında güzel kuşlar yuva yaptı ve ona “Hayat ağacı” adını verdiler.

“Hormazd”² ayrılırken o ağacın bir dalını Zerdüşt'e vermiş, ondan onu yeryüzüne dikmesini istemiş ve şunları söylemiş;

“...Bu dal büyüdüğünde ve verdiği her yaprakta benim adım yazılır. İnsanlara bunun sizinle benim aramdaki antlaşma olduğunu söyleyin, ona değer verin çünkü bu ağaç düşmanları kovar, barış ve dostluk yaratır...”

Yani Zerdüşt bunu yaptı ve ağacı Keşmir'e dikti (Atrvaş, 2006: 41).

¹ Farsçada “AZARAHŞ”

² Eski İranların büyük tanrısının isimlerinden biri

Çam diğer yaprak dökmeyen ağaçlar gibi ölümsüzlüğün yani ölümden sonraki yaşamın simgesidir ve bu nedenle antik Yunanistan, İtalya, Orta Doğu, Hindistan, Çin ve ayrıca Hristiyan Avrupa'da mezarların yanında bulunur. Ölümden sonra bedeni bozulmaktan koruduğuna inandıkları için, kesildiği zaman ölürdü ve dalları, siyah yaprakları ise ölümün bir simgesiydi. Mezopotamya'da çam ağacının konik meyvesi olan kozalak, törenlerde doğurganlığı artırmak veya zararlı yaralanmalara karşı korunmak için kullanılırdı (Hal, 2008, R. Behzadi:293).

İslamiyet Dönemi'nde insanlar, geçmişte inançsal uygulamalarında, var olan sembollerini yaratma yeteneğine sahip olduklarını fark ettiler. Bu kendini yaratma yeteneği, taşıyıcı üzerinde önemli ve belirleyici psikolojik etkilere sahiptir ve mezarlara sedir ağacının sembolik olarak dikilmesi bu şekilde şekillenmiş ve popüler hale gelmiştir. Önemli bir kişinin, bir imamın veya bir azizin ayaklarının dibine gömülü olması, onu övmek ve ona hürmet etmek için yeni bir gerekçe olmuştur (Pournamdarian, 161-1985:160).

3.3 Doğu Odaklı Çam

Sembolik çam örneklerinde bu sembol, Zerdüşt ve İslam dinlerinin yükselişi ve düşüşüyle birlikte değişimlere uğramakta ve bu değişimleri dini inançlara yansıtmakta, bu olgu, mimaride ve diğer sanatlarda da görülebilmektedir. Bu dönemde Çam, natüralizm ve sembolizmin birleşimi olarak kullanılmıştır, 993 Hicri yılında vefat eden Ağa Ali Aref'in mezarı üzerine yaptırılan Şeyh Dad'da çam şeklindeki taş kitabe konuya ilişkin önemli bir örnektir (Kemansh, 2003:48).

Özel şekli nedeniyle sonsuz alevi andıran ve ölümsüzlük ve hayatta kalma anlamına gelen bu çam ağacının popüleritesi eski İran'a kadar dayanmaktadır. Safevi döneminden itibaren yeni hayat ve ölümsüzlük sembolü olarak mezar taşlarında görülmektedir (Kemansh, 2003:49).

3.4 Sembolist Çam

Çam betimi zaman içinde, orijinal ve doğal şeklinden çıkmış ve çok basit bir şekilde sadece iki sürekli eğri ile birbirine bağlanmış ve bu desenin ilk temel evrimlerinde kademeli olarak üst bölümünden bir yana doğru bükülmüştür. Bu betim, böylece, orijinal ve doğal halinden uzaklaşarak Pateh dediğimiz dekoratif bir süse

dönüşmüştür. Sirus Parham İranlıların inançları ve İran simgelerini dikkate alarak, Pateh'nin kutsal çamdan alındığını belirtmiş ve şöyle vurgulamıştır;

“Temel olarak, Pateh betimi her zaman farklı görüş meselesi olmuştur ve sanat uzmanları onun kökeni ve kaynağı hakkında farklı yorumlar sunmuşlardır. Bir grup, Pateh'yi Zerdüştlerin kutsal ateşinin vücut bulmuş hali olarak düşünürken, diğer bir grup onun değiştirilmiş bir geometrik bitki motifinin şekli olduğunu savunmuşlardır. Bu teorilerin hiçbirinin doğru olmadığına dair tarihsel kanıt bulunmamaktadır ve Pateh'nin aslen tacı rüzgarla bükülen ve tevazu gösteren bir Çam ağacı olduğu neredeyse kesindir” (Parham, 1967:225).

3.5 İnsan Figürleri İle Beraber Çam Motifi

İslamiyet Döneminde insan motiflerinin yanında çam imgesi çok ilginçtir çünkü bu kompozisyon, çamın özgürlük tanımını ve İranlılara atfedilmesine dair geçmişin inançlarını hatırlatmaktadır. Bu motiflerin en önemli örneklerinden biri de çam ağacının kenarlarında yer alan erkek ve kadın imgesidir. “İran'da Çömlek ve Çömlekçilik” kitabı gibi bazı kaynaklarda bu erkek ve kadın, Leyla ile Mecnun olarak kabul edilir, bu görüntü İslamiyet Dönemini tasvir etme özelliği taşır. Kadın ve erkeğin başının etrafındaki dinî ikonografik Hâle, ellerin duruşları ve yüz hatları tasarımın kutsallığına katkıda bulunur. Aralarında yer alan çam ağacı, hayat ağacını çağrıştıracak ve betimde yer alan iki kişinin gençlik, tazelik ve istikrar özelliklerini gösterir (Kambahsh, 2005:449).

Bu çalışma toplam 8 ana bölümden meydana gelmektedir. İlk bölüm giriş; problemin tespiti, çalışmanın amacı ve kapsamı, çalışma yöntemi ve planından oluşmaktadır; İkinci bölümde ise Şal desenin kökenleri; Üçüncü bölümde Şal Desen Tanımı ve Tarihsel Süreci; Dördüncü Bölüm Pateh deseni; Beşinci bölüm Safevi Dönemi ve Bu Dönem Dokumaları; Altıncı bölümde, Osmanlı Dönemi; Yedinci Bölümde ise Öneri Tasarımlar; Son olarak, sekizinci bölüm, çalışmanın sonucundan oluşmaktadır.



Şekil 3.1 Kadın ve erkek motifli Emae kâse (Kambahsh, 1995:449)

3.6 Hayvan Betimleri İle Birlikte Çam Motifi

Bitki ve hayvan motiflerinin bir arada kullanılmasıyla bağlantılı olarak, çam motiflerinin kuş motifleriyle birleştirilmesi söz konusudur. Bu motiflerde kuşların kanatları oyulmuştur ve kombinasyon eski çağlardan beri popüler bir biçimde kullanılmıştır. Bu kombinasyon çamın rolünün kutsallığını vurgulamaktadır, çünkü, uzun zaman önce kuşların rolü özgürlük, kurtuluş, ihtişam vb. simgeler. Kaşan'a ait bir konik çanak örneğinde çam motifinin hayvan motifi ile birleşimi göze çarpmaktadır; Çanağın ortasında, balık dolu bir derenin yanında bir çam ağacı görülmektedir (Kambahsh ,2005:217).

3.7 Rölyef ve Heykelerde Çam Ağacı Betimi

Eski İran'daki yapıların çoğunda, özellikle dini yapılarda, çamın rolünü bir kabartma olarak gördüğümüz için, bu ağacın ritüel bir yönü olduğunu anlıyoruz. Çam veya Çam ağacı güneşe özeldir, ancak bazıları onu baharı hatırlatan yaprak dökmeyen ve canlandırıcı bir ağaç olarak, ay ile ilgili olarak düşünür. Aynı zamanda hayatın eğlenceli ve olumlu tarafının bir tezahürüdür, bu nedenle İran'daki dini yerler günümüzde de çam ağaçlarıyla çevrilidir. Zerdüş, Avesta'da bir Çam türünden bahseder ve ona yaprakları ilim, gövdesi hikmet olan ve meyvesini tadan kişinin ölümsüz olacağı, göksel bir ağaç olarak tasvir etmiştir. Çam ağacı yaprak dökmeyen bir ağaçtır ve bir ölçüde dinsel yönü bulunur. Eski İran döneminde (Ahameniş, Sasani vb.) muhteşem kanatları olan Anka kuşu Umay, Kartal, aslan gibi hayvanların tasvirlerinde Pateh modeline benzer olarak görülmektedir (Kuhzad, 2010:9).



Şekil 3.2 İki Aslan, dökme ve kabartma yapılmış altın süs, Hamadan, Hamenler dönemi 404-425 MÖ, Metropol müzesi



Şekil 3.3 Altın bilezik, MÖ 5. yüzyıl (Ahamenler), Victoria ve Albert Müzesi (Freya, 1996:36)

Çam ağacı betimlerinin en eski örneği Persepolis'te görülebilen en yaygın ve tekrarlanan görüntülerden biridir. Bu desenin Zerdüştlük ve İran'ın eski gelenekleri ile özel bir ilişkisi vardır. Daima yeşil Çam ağacı, ruhun ölümsüzlüğünün ve sonsuz yaşamın bir simgesi gibidir. Çam ağacı aynı zamanda hayatın pozitif ve eğlenceli

yönünün de bir tezahürüdür, bu yüzden İran'ın kutsal mekânları çam ağaçlarıyla çevrilidir (Ğaravi, 1973:174).

Bazı araştırmacılar, Çam ağacının antik çağlarda ritüelik bir yönü olduğuna ve ölümsüzlüğün sembolü olarak kabul edildiğinden bahsetmektedirler. Bazılarının bir Hint tasarımı olduğunu düşündüğü kavisli çam motifinin araştırma ve izleme yoluyla eski İran'da varlığını bulmaktayız. Persepolis'in her yerinde sık sık görülen ağaç ve çiçek motifleri, Ahamneler dininde çiçeklere ve bitkilere olan ilgiyi gösterir. O dönemde Çam, Persepolis'te özel yerlere oyulmuş olan Ahura Mazda'nın simgesi gibi vurgulanırmış. Bu ağacın dikilmesi eski çağlardan beri ritüele dönüşmüş gibidir. Bu yüzden İran'da yaygındır ve her Zerdüş, çocuğu doğduğunda bir çam ağacı dikerdi. Bu ağacın Zerdüş dininde özel bir yeri vardır. Vishtasep, Zerdüş'e inandığında Zerdüş Rabbinin huzuruna bir ağaç dikerdi. Kaşmer'deki kutsal ateş yerinin önünde çam ağacı dikilmiştir (Hintis, 2001:89).

Batı dünyasında bu ağaç Roma'nın ölüm tanrısı Plutus ile ilişkilidir. Çam ağacı yaprak dökmeyen bir ağaç olduğu için ölümsüzlüğün simgesidir ve ölüm sonrasında bedeni koruyabileceklerini düşünmüşlerdir. Bu nedenle genellikle mezarlıklara dikilmiştir. Çin'de bu ağaç hem ölümün hem de toprağın yani bereketin sembolü olup aynı zamanda kadını simgeler (Mitford, 2009:49).

Çam ağacının kutsal kabul edilmesinin sebeplerinden biri de yeşilliği ve güzel şeklidir. Çamın yeşilliği kutsallığın bir yönü ve hayatın ölümsüzlüğünün bir ifadesidir (Bahar, 2009:123). Çam deseni tüm İran sanatlarında tazeliğin, huzurun ve güzelliğin simgesi olarak görülür. Çam İran kültüründe uzun yaşamın da simgesidir (Bagheri, 2010:105-106).



Şekil 3.4 kazmalarında çam ağacı (Amiryaganeh, 2005:37)

Persepolis'in her yerinde sık sık görülen ağaç ve çiçek motifleri, Ahamenler Dönemi'nde çiçeklere ve bitkilere olan ilgiyi gösterir. Persepolis'te özel yerlere oyulmuş ve Ahura'nın bu armağanına olan inançlarını ve saygılarını anlatan çam; Ahura Mazda'nın; palmiye Mitra'nın; nilüfer ise, Anahita'nın simgesi olarak kabul edilmektedir. Yaşlı Çam ağaçlarını İran'ın kutsal ve dini mekânlarında hala görebilmekteyiz. Ağaç, özellikle Çam ağacı, büyüklük ve şefkatin bir işareti olarak güneşin ifadesi olabilecek binlerce çiçek ve bitki görülür. İran'ın geleneksel sanat ve mimarisinde bir bezeme unsuru olarak kullanılmaktadır. Apâdânâ Sarayı'nın kuzey ve doğu bölgesinde yer alan büyük merdivenler konuya ilişkin önemli bir örnek teşkil etmektedir. Merdivenin bir kısmında yenilmez ordu ve diğer tarafta Ahamenlere bağlı 23 ülke temsilcileri görünür. En uzak bölgeden Persepolis'te Nevruz kutlamalarında

katılmışlar ve her biri çam ağacıyla birbirinden ayırt edilmişlerdir (Atrafşan, 2006:6). Bunlar muhtemelen Dariush'un emriyle geniş bir alana dikilmiş ağaçların temsilcileridir ve görünüşlerinden on ila on beş yaşlarında oldukları anlaşılmaktadır. Bütün bu motifler renklendirilmişlerdir (Girişmen, 1971:172).

Eserde yer alan insanların çokluğu ve yoğunluğu ilk bakışta kafa karışıklığına yol açsa da, bu taş imgeler, her biri birbirinden bir ağaç işaretiyle ayrılmış 23 farklı grubun bir araya gelmesinden oluşmaktadır (Saeidi, 1997:78).

Ahamenler'den günümüze kalan sanat eserlerinde, fikirleri sanatın ana ve temel kaynağı olarak kabul edilir ve sanat sadece güzellik için değil, onlar için derin bir anlam ifade etmektedir (Purabdollah, 1998:50).



Şekil 3.5 Padana (Perspolis) sarayında doğu merdivenlerindeki çam kabartmaları (Atrafşan, 2006:59)

Elde edilen sanat eserleri, Part sanatının Ahamenler sanatından etkilendiğini ve ağaçların ve çamların desenlerinin de onlar için önemli olduğunu gösteriyor. Bu dönemde bazı eserlerde Çam tasarımını ve desenlerini de görebilirsiniz (Atrafşan, 2006:60). Örneğin, mızrağın başında Partlar arasında kutsallık ve saygının simgesi olan küçük bir çam ağacına benzer bir şeye sahip olan kral heykelinden bahsedebiliriz. Jalil Ziapour bu hususta şunları söylemektedir;

“Avucu saygı işareti olarak kaldırılmıştır ve sol elinde büyük bir dal bulunmaktadır”.

Bu dal Çam ağacına benzemektedir ve Ahamenler'deki kabartmalarıyla da büyük benzerlik göstermektedir (Ziapour, 1964:151).



Şekil 3.6 Elinde çam ağcına benzer X. Aşk heykeli (Ziapour, 1964:151)

Sasani döneminde halkın Çam ağacına ve kutsallığına olan ilgisi görünebilir biçimdedir, ancak birçok sınıfsal farklılık ve siyasi durum nedeniyle o dönemde İran halkının hayatı çok kaotiktir.

Bu arada halk arasından Mazdak adında bir ahlak peygamberi yükselir ve kendi döneminde büyük ölçekte etki bırakır. Sonunda kral ve çevresindekiler, ondan duydukları tehlikeden dolayı onu ve müritlerinden birçoğunu öldürmüşlerdir. Onun

adını onurlandırmak için müritleri eski İranlılar arasında çok kutsal olan çam ağacını ve hürriyetin ve serbestliğin sembolü Mazdak'ın hakkını ödemek için eğilip yas tuttular ve bu olay zamanla İran'da Pateh'nin ortaya çıkmasının temellerini oluşturdu.

Sasani sanatının incelenmesinde, bu dönemde aynı Ahamenler gibi kanatlı hayvanların çok kutsal olduğunu ve yapraklardan ve hatta bükülmüş çamdan alınan kanatların birçok kez kullanıldığını görüyoruz. Bu kanatların ayrı ayrı kullanılması bu rolün kutsallığını vurgulamaktadır. Çünkü kanatlar eski zamanlardan beri din adamlarını temsil etmek için kullanılmıştır. İnsan ve hayvan bedeninde bulunan kanat, güç ve koruma simgesidir (Hal, 2001:30).

Kanadın kıvrık çam şeklinde gösterilmesi çam ağacının manevi yönünü göstermektedir. Bundan sonra kralların şapkalarında bile tüy izleri veya aynı kanatlar görülmektedir. Kanatlı hayvanlar ise Sasani dönemindeki en yaygın mühür konuları olmuştur (Atrafşan, 2007:13).



Şekil 3.7 Anka kuşu (6.-7. yüzyıl), Floransa Müzesi (Girişmen, 1971:229)



Şekil 3.8 Sasani Dönemi Alçı Nakışçılığı Levha Tisfun, Berlin müzesi (Girişmen, 1971:189)



Şekil 3.9 Hayvan ve çam motifli çanak, Kaşan (Grobeh,2005:217)

3.8 İran Halılarında Çam Ağacı Motifi

Çam motiflerinin betimlenmesi için güzel ve uygun yüzeylerden biri de halıdır. Halı, çiçekler, ağaçlar, hayvanlar ve diğer doğa güzelliklerini içeren ve barındıran yayla gibidir. İran halılarında geniş biçimde kullanılan motif ve tasarımlardan en önemlisi “Pateh” desenidir. Pateh çam ağacının deformasyonudur ve halı sanatına girerek isim değiştirmiştir (Kuhzad, 2010:11).

Pateh motifinin anlamı ve kavramı hakkında farklı teorilere rastlıyoruz çünkü bu motifler İran'ın farklı sanatlarında olduğu gibi farklı şekillerde ve farklı yerlerde de görülmektedir (Yasavoli, 1996:124).



Şekil 3.10 Kirman halısında Çam ağacı (zhole 2002, sa 52)

3.9 İran Tekstilinde Çam Ağacı Görüntüsü

Çam ağacı deseni veya “Pateh” tekstil ve halı dokuma sanatlarının yakın olmasından dolayı Dokuma kumaşa da nüfuz etmiştir. İran dokuma kumaşının birçok eserinde diğer motifler arasında öne çıkan Pateh motifinin yer alması, bu motifin İran sanatındaki özel öneminin bir kanıtıdır (Kohzad, 2010:12).

3.10 Kumaşlarda Çam Motifi

Pateh deseni, geleneksel İran kumaşlarında yer alan en yaygın motiflerden biridir. Çoğu hat ve işlemede görülen bu desen, tarih boyunca İran kumaşlarının enfes örnekleriyle, aslında Çam ağacının basitleştirilmiş bir deseni olan bu desenle anılmıştır. “Sasani Dönem’inde Çam ağacının deseni tekstilde de görülebilir. Bu tekstillerin dekoratif desenleri genellikle önceki yazarların tekerleğe benzer daireler olarak adlandırdığı ayrı veya teğet dairelerden oluşur. Beklendiği gibi bu dekoratif kompozisyonda Asya'nın en eski uygarlıklarına ve İran yaylalarına ait temalar buluruz. İranlılar bu motifleri Sasani Dönemi’nde bir araya getirerek dini veya destansı ihtişamlarını yeniden canlandırdılar. Bu çemberlerdeki hayvanlar genellikle yüz yüze veya sırt sırta yerleştirilir ve aralarına kutsal bir ağaç veya ateş çukuru yerleştirilir (Girişmen, 1961:189). Diğer bir örnek ise Safevi dönemine ait kadife kumaşta Çam ağacı tasarımının iki kişi arasında yer aldığı betimdir. Bu nedenle diğer motifler arasında bu desen öne çıkmaktadır(Pop, 2001:217).



Şekil 3.11 Hicri yüzyıllarına ait siyah beyaz ipek kumaş (Girişmen, 1971:245)

3.10.1 Terme Kumaşında Çam Motifi

Terme kumaş, elde dokunan iki sıra çözgü ve atkı ipliğinden oluşan narin bir kumaştır. Terme dokumada kullanılan iplik, doğal ipek ve bazen de pamuk ipliğidir ve atkısı, çeşitli renklerde yapılarak kumaş arka yüzünde serbest bırakılır (Yakubi, Rostamı, 2019:66).

Genellikle Terme ile Pateh'in kendi hikâyesi ve açıklaması bulunur, öyle ki Terme sembolü ve desen, kökleri otantik İran-Zerdüşt kültürüne dayanan bükülmüş çamdan türetilmiştir. Termelerde genellikle birkaç renkli ip kullanılır ve dokularında ayrıca doku sıklığı ile değerlendirilirler. Fazla renk sayısına sahip olan Terme dokusu ve yoğunluğu ne kadar yüksekse terme kumaşın değeri o kadar yüksektir (Salehi, 2015:23).



Şekil 3.12 Kadife kumaş, İsfahan, 11. yüzyıl sonları, Victoria and Albert Museum



Şekil 3.13 Antik İran Şal Termeh, El Yün dokuma

<http://www.textileasart.com/persian-shawls-2289.htm>



Şekil 3.14 Antik İran Şal Termeh, El Yün dokuma

<http://www.textileasart.com/persian-shawls-2289.htm>



Şekil 3.15 Antik İran Şal Termeh, El Yün dokuma

<http://www.textileasart.com/persian-shawls-2289.htm>



Şekil 3.16 Antik İran Şal Yün Termeh, 1795 m.

<http://www.textileasart.com/persian-shawls-2289.htm>



Şekil 3.17 termeh kumaş, kerman, 17.yüzyıl

<http://www.textileasart.com/persian-shawls-2289.htm>

3.10.2 Terme Rezai

Terme Rezai dokumaları, Kaşmir atkılarının en ince türlerinden olup tekrarlanmayan desenleriyle öne çıkmaktadırlar ve genellikle iri Pateh deseni kumaş ortasında yer almaktadır. Bu kumaş, dokuma tezgahı en kapasitesi gereği olarak; dar ebatlarda dokunarak, daha sonra hazır parçaların dikkatlice dikilmesi ile, daha büyük parçalar elde edilmektedir (Kariman, Farokhfir ve Sourı, 2016:66).

3.10.3 Çizgili Terme

Bu kaşmirin; geniş çizgili şal ve dar çizgili şal olmak üzere iki çeşidi mevcuttur. Bu kumaşın, dokuma yöntemi tasarım ve dokusunda geniş ve dar çizgilerin kullanımı ile oldukça yaygındır (Bigdeli, 2016:29).

3.10.4 Zümrüt Terme

Bu kumaş kaliteli bir terme şal çeşidi olarak, terme zemini daha çok çivit mavisi ve Pateh desenleri canlı renklere sahipti. Bu kumaşa bu adın verilmesinin nedeni zümrüt yeşili renginin çoğu zaman Pateh renklendirmek için kullanılmış olmasıdır (Salehi, 2015:24).

3.10.5 Atkı (Çarket) Terme

Bu kumaş türü, Turunç desenli atkı şallar ve çiçek desenli atkı şallar olmak üzere iki farklı desenle tanınır. Terme boyutları 1.5*1.5 metre olup atkı veya bohça için kullanılmıştır (Karimian, Farohfar ve Sourı, 2015: 66).

3.10.6 Patedozi`de Çam Motifi

Patedozi kumaş üzerinde bir tür iğne dikişi olarak Kirman bölgesinde yapılır. Nakış sanatında kullanılan tasarım bordür ve içi kısmı kapsar. Patedozi bordürlerindeki desenler arasında düz çizgiler, her türlü çiçek, daire, kare, dikdörtgen ve kesik çizgiler gibi geometrik şekiller içerir. Alan desenleri Pateh, çam, badem çiçekleri ve bazen hayvan ve kuş desenlerinden oluşur. Badem çiçekleri genellikle kumaşın köşelerinde kullanılır (Atrafşan, 2006: 12).



Şekil 3.18 Safevi dönemi, 17. Yüzyıl, Pateh desenli atlın iplik kumaş



Şekil 3.19 Safevi İpekli iplik Patch, 17. Yüzyı

<http://www.textileasart.com/persian-shawls-2289.htm>

3.11 Çanak  mlek ve çinilerde am Ağacı Motifi

Antik aėda bitki motifleri çanak çömlek ve çinilerde en yaygın kullanılan motifler arasındaydı. Bu motifler çoğunlukla insanlar tarafından yetiştirilen ve aslında insan beslenmesinin bir kaynağı olan bitkileri içermektedir. Örneğin, muhtemelen buğday veya aynı aileden olan bitkilerin desenleri bulunmaktadır. Bunların alt kısmında, insan beslenmesinin kaynağı olan bitkilerin yetiştirilmesine atıfta bulunulan dalgalar bulunur ki su elementini gösterir. Bu dalgalar, bitki ekiminin işaretidir. El sanatlarında kullanılan bu dalgalar insanlar için çok önemlidirler ve muhtemelen bereketlerini artırmak amacıyla kullanılmaktaydılar. İslam döneminde çok yaygınlaşan bitki motifleri arasında am motifinin ayrı bir yeri vardır. Bu motif çömlek ve çinilerde her türlü insan ve hayvan motiflerinin yanı sıra işlenmiştir. İslam dönemi sanatçıları, saf inançlarıyla bu kutsal rolü eserlerinde çeşitli biçimlerde  l ms zleřtirmiřlerdir (Kohzad, 2010:14).

4 PATEH

4.1 Çamdan Pateh'e

İran sanat eserlerini çeşitli şekillerde günümüze dek süsleyen ve sanat uzmanlarının kullanılan betimlerin sembolik anlamı konusunda hâlâ hemfikir olmadığı resim ve dizilimlerden biri de Pateh motifidir. Bu kaynağın rolünün gelişim alanı o kadar geniştir ki, sanat dünyasında belki de hiçbir dizilim bu derece dönüşmemiş, sanatın her türüne, farklı topraklara ve farklı etnik gruplara dağılmamıştır. En basit ve en bozulmamış şekli olan yaprak formu, en sofistike ve karmaşık formları ve her türlü dönel ve geometrik figürleri ile birlikte en az bin yıl öncesinden beri kesintisiz olarak varlığını sürdürmektedir. Belki de bu büyük ve benzersiz çeşitlilik, semboller ve motiflerin rolü üzerine bilimsel araştırmalar başladığından bu yana, Doğu ve Batı sanat tarihçilerinin binlerce tür dizisinin doğasını ve sembolik kavramlarını tanımasına, analiz etmesine ve değiştirmesine neden olmuştur. Farklı sanat yorumcuları bu badem betimlerinin dekoratif bir yüzü olduğuna inanır; bazıları moda olduğunu ve bir akım olarak kabul edildiğini düşünür; bazıları hayali bir armut resmi, bazıları da Zerdüş ateşinin bir alegorisini hayal eder. Sembolün doğası ve anlamı hakkında her dönemde var olan tartışma hala daha devam etmektedir. Ancak her şeye rağmen, yakın zamana kadar İran kökenli olduğu konusunda bir tartışma yoktu. Bundan önce Hindu kökenli İngiliz araştırmacı John Iron, 1973 yılında, Londra'daki Victoria ve Albert Museum sponsorluğunda Keşmir Şalı hakkında bir kitap yazdı. En fazla altı yüz yıllık bir sanat ve endüstri ürünü olan Keşmir'in şal ve kaşmirini taklit eden ceket motifinin Hindistan'dan İran'a gelmiş olabileceği konusunda sanat uzmanları herhangi bir görüş bildirmedi. Bu görüntünün doğum yeri olarak Hindistan Yarımadası'nı kabul etmeye çalışan ilk kişi İran'dır ve bu savı iki şeye dayandırmıştır: ilk varsayım; Hint Butai bitkisinin kökünün Pateh olduğu, diğer yandan da İran halılarında on dokuzuncu yüzyıllarına ortaya çıkmış olduğudur (Parham, 1999:39).

Iron'ın birinci teorik dayanağı temelsizdir, çünkü Butai bitkisi kelebekler ailesinden olup ağaç ve sürüngen olarak iki çeşidi bulunur. Bu iki tür hiçbir bölgeye yakın mesafede bulunmaz, ayrıca, Butia sözcüğünün Bote kelimesine dönüşmesi pek olasılık dahilinde bulunmamaktadır. Meyve, çiçek ve yapraklarında Pateh motifi

benzerliği yoktur. Görüldüğü gibi yalnız kelime benzerliğinden başka açıdan benzerlik bulunmamaktadır. Böyle olsa idi, Fars dilinde Bote (Çalı) terimi, Hintçe Butai kelimesinde olması gerekir. Bu sav doğru olsaydı, Kanada’da bulunan Boothia yarımadasının ismi de buradan kaynaklanmış olurdu! Ayron’un ikinci teorisinin de hiçbir bilimsel ve tarihsel gerekçesi yoktur ve aslında Hint sanat tarihi ile çelişmekte ve İran sanat tarihi ile farklılıklar ve zıtlıklar barındırmaktadır. Hindistan topraklarının sanat eserlerinde 16. yüzyıl öncesine ait Pateh motifinin herhangi bir çalışmada ya da ona az da olsa benzeyen bir tabloya rastlanmamıştır. Pateh şalın ana motifi ve neredeyse tek motifi olan bu desenin, 9. Hicri yüzyılın ilk veya son dönemlerinde, Müslüman padişah Sultan Zeynel Abidin’in çabalarıyla 1468 yılında, Pateh şal dokumacılığında ve ipek dokumacılıkta kullanıldığı anlaşılmaktadır.

Sultan Zeynel Abidin tarih ve coğrafyacılar ile Keşmirli araştırmacılara göre "İran'dan Keşmir'e dekoratif tasarımlar getirdi". Keşmir şal dokuma sanatının “İranlı dokumacılar Keşmir'e geldiğinde” geliştiğı de belirtiliyor. Iron’ın savı uyarınca, İran göçmenleri kaşmir şalı desenleri ve tasarımlarını Keşmir’e armağan etmişlerdir. Sonuç olarak, bu teknik ve tarzın Hint dokumacılar da geçmişı bulunmamaktadır. Kaşmir şal malzemelerinin deseni ne olursa olsun, bu sektörün Hint menşeli olması da bir şüphe konusudur (Parham, 1999:104).

4.2 Pateh Deseninin Kaynağı

Pathe’nin gerçek anlamda ilk kez ortaya çıkması ve kralların şapkalarının bir süsü haline gelmesi, 9. Hicri yüzyılın üçüncü on yılının sonunda, 1425 tarihli Mir Mosvar tarafından çizilen Baysangur Şehnamesi önsözünde ve iki prensin şapkalarının betimlendiğı Meclis minyatüründe göze çarpmaktadır. Mecliste taht üzerinde oturmuş padişah (Sultan Mahmut Gaznevi) önceki yüzyıllardaki padişahların tacını başına giymiş olarak betimlenmiştir. Bazı betimlerde padişahlar başlarında Pateh bulunmayan taçları ile görünmektedirler. 10. yüzyılın ortalarında Pateh motifi özel bir saygınlık ve üstün bir konum kazanmıştır. Hükümdarlık simgesi olarak kral ve şehzadelerin şapkalarının süsü haline gelir. Bu dönemden sonra Pateh gerçek anlam kazanır ve çam ağacının ölümsüzlüğünün ve özgürlüğün simgesi olan ilk sembolün görkemi ile daha yüksek bir konuma yükseltilerek, mutlak gücün ve hükümdarlığın simgesi haline gelir. Öyle ki, Safevi resim ve kumaşlarının büyük bir bölümünde

Pateh, kralların ve şehzadelerin şapka ve taçlarında bir süs olarak bulunmaktadır (Afrouğ, 2010:108).

Monarşide kralların ve şehzadelerin ayırt edici özelliği ve hükümdarların başlarındaki süs ne olursa olsun, büyük bir kutsallığa sahiptir, hiçbir şekilde saygısızlığa maruz bırakılmamalıdır. Bu nedenle Safevi Dönemi'nin sonuna kadar değerli Safevi halılarının hiçbirinde Pateh motifine rastlanılmamaktadır. Bu eserler ya kraliyet atölyelerinde ya da saray mensuplarının emriyle dokunan atölyelerde dokunmuştur.

Kralların ve aristokratların atölyelerinin halıları Pateh imgesinden arındırılmıştı. Köylüler, aşiretler ve göçebe halk, kralların ve şehzadelerin bu önemli simgesine aldırış etmiyorlardı ve onun kutsallığından ve mukaddes olduğundan habersizdiler. Bu eski imajı çok yenilikçi yöntemlerle halılarına dokuyorlar, sadece kralların, prenslerin ve hükümdarların kaşmir yakalarının ve şapka süslerinin taklidi değil, aynı zamanda evrim ve yaratıcılık ile gelişmiş ve karmaşık soyut stiller gibidir (Parham, 1999:47).

4.3 Pateh`nin Farklı İsimleri ve Anlamları

Armen Hanglden, Pateh ile ilgili olarak; "...Pateh deseni için farklı benzetmeler yapılmış incir, Biber, Badem, Homa ağacı çiçeği vd. lakin pateh deseni ve tasarımı her bölgenin ritüelleri ve inançlarına dayalı olarak açıklanabilir..." demektedir (Hanglden, 1996:33). Başka bir sanatçı grubu, Pateh`yi Zerdüşt ateş tapınaklarının, armutların ve başı göğsüne gömülü bir tavuğun tezahürü olarak yorumlamışlardır (Deryai, 2003:87). Diğer araştırmacılar ise; " bu desen Doğu'nun eski inançlarına göre cennetin bekçisi olan Mehr kuşunun motifidir ki, Hindistan'ın Keşmir derelerinde bulunan Comana nehri akışı kalıntılara benzetilmiş ve Hint motifi olarak İran'a gelmiştir" demektedirler (Varzi, 1975:63).

Yesavali ayrıca minyatür resim ve Fars edebiyatında özel bir yere sahip olan çam ağacına olan yakın benzerliğinin kabul gördüğü kanısındadır (Yseavali, 1996:124). Araştırmacılar tarafından sunulan farklı görüşlerde, "ortak" ve "istisnai" görüşlere bölünebilen iki teori grubu bulunmaktadır;

A) Ortak teoriler: Bu görüşler, bazılarını ifade edeceğimiz büyük bir grubu oluşturmaktadır. Parham'a göre: "Pateh kaynağı ve temelinde görüşler farklıdır lakin söylememiz gerekir ki aslında çam ağacıdır ki, rüzgâr kafasını eğmiştir. Yaygın görüş aksine İran'dan Hindistan'a giden bir motiftir (Parham, 1992:207).

Sisil Edvard bu hususta; Pateh'nin, kutsal ateş, Zerdüş ve çam vs. benzerlik taşıdığına, ancak basit bir biçimde İran kökenli olduğu konusuna açıklık getirmiştir. Kelimenin tam anlamıyla bir demet yaprak anlamına gelen Pateh, pürüzlü bir yaprağa çok benzeyen tasarım olduğunu söyler (Edvard, 1989:176). M.A. Behazin ve M. İslami Nadoşen "Pateh'nin rolünün bir çam ağacının diyagramı olduğuna, bunun kanıtının eski dekoratif resimlerde bulunabileceğine" inanmaktadırlar (Behazin, 1965:71).

B) Farklı görüşler: Oxford Üniversitesi'nde profesör Dr. Julian Roby, "...Pateh'ni Sasani sanatçıları tarafından yaratıldığını, kıvrık ve bükülmüş hayvan kanatlarının motifinin kökeni olduğuna inanıyor..."(Parham, 1985:225). İran ve Keşmir'in padişahların Pateh kitabında Tohwayogi veya Ma Taube'den şu açıklamalarda bulunmuşlar: "...Pateh'nin kaynağı ve tasarımı Sefevi çiçeklerinden tasarlanmış. 17. yüzyılda, çiçekler ve gövdeler dikey eksenleri etrafında simetrikler. Genellikle Safevi çiçekleri, Isparta gülü olup yukarı kısımda büyük bir çiçek bulunur, bazen büyük olduğundan dolayı eğilmiş biçimdedir. 17. ve 18. yüzyıl tasarımcıları arasında çam tarzı bir Pateh ortaya çıkmıştır (Anavian, 1975:22). İranlı araştırmacılar arasında bazıları bu imgenin köklerinin Doğu dininde, özellikle Uzak Doğu'da olduğuna inanmakta ve onu "Yin ve Yang" sembolüne ve ondan etkilenmeye ve modelleme ile ilgili olduğu inancındadırlar. Yine de bu çizimlerin doğası ve kimliğine ilişkin analizler ve yorumlar farklıdır, ancak tarihi belgelere ve kanıtlara bakıldığında bu tablonun gerçek anlamda "İranlı" olduğu kabul edilebilmektedir (Parham, 1999:45).

4.4 Çam Deseninin (Pateh) En Eski Örnekleri

Pateh tasarımı veya ona biraz benzeyen herhangi bir tasarımın Hindistan sanatsal eserlerinin hiçbirinde görülmediği halde, İran İslam öncesi ve sonrası sanatlarında sıklıkla bu motif ve desene rastlamak mümkündür. Genellikle hayvan kanatları biçiminde olan ve Sasani Dönemi'ne kadar devam eden Bete-Jake tasarımının ilk betimlerini İskit ve Ahameniş sanatında bulabiliriz. İlk eserler Sak ve

Ahamenler sanatlarında kendini gösterir ve genellikle hayvanların kanatlarında Sasani Dönemi'ne kadar devam eder. Sasanilerin son yılları ve İslamiyet'in erken döneminde Çam ağacı ile Pateh motif benzerlikleri ile karşılaşmaktayız. Bu yüzden, Pateh, çam ağacından esinlenilerek ortaya çıkmıştır. Pateh tasarımının gelişim tarihi çok önemlidir. Hicri 11. ve 12. yüzyıllardaki İran eserlerinde Pateh tasarımının, yapraklara, bademlere, armutlara ve ateşe atfedildiğini göstermektedir. Hindistan'da çam hiçbir dönemde İran sanatında olduğu gibi ağaçların simgesi olarak önem kazanmamıştır. İslam'dan sonra Pateh motifi kullanımının daha yaygınlaşmış olması İran sanatlarının tümünde göze çarpmaktadır (Harazian ve Hoşbaht, 2016:82:42).



5 SAFEVİ DÖNEMİ VE BU DÖNEM DOKUMALARI

5.1 Safevi Sanatı

Safevi Dönemi'nde kültür ve sanat dine bağlıdır. Safevi Devleti'nin kurucusu Şah İsmail, her zaman Şii dinini güçlendirmeye ve yaymaya çalışmış ve hükümetin kurulmasından sonra Şii dinini ülkenin resmi dini ilan etmiştir. Bu nedenle Safevi döneminin kültürel durumu, Safevi krallarının himayesinde bulunan Şii kültüründen etkilenmiştir (Alam ve Moadi, 2016:57).

Bu süreçte, İran kültür ve sanatı çeşitli alanlarda gelişim göstermiş, sanatçılar, bilim adamları ve akademisyenler kalıcı eserler bırakmışlardır.

Hicri 11. yüzyıl Altınla dokumalar gibi bu döneme ait tekstil örnekleri fırça işçiliği ve çam ağacının Pateh'ye dönüşmesi açısından oldukça önemlidir. II. Şah Abbas halıları desenlerinde çam deseni görünür ve Pateh bu dönemde alt süs olarak hat desenleriyle süslenmiştir. İsfahan başta olmak üzere İran'ın farklı şehirlerinde pahalı eserler ve semboller yaratılmıştır. Safevi döneminin kültürel sembollerinden biri de mimarlık sanatıdır. Bu sanat İran'ın tüm şehirlerinde popüler hale geldi, ancak İsfahan bu sembolün somut örneğiydi (Allahyari, 2016:68).

Çinicilik, resim ve minyatür, hat vb. sanatlar çok yaygınlaştı. Bu sanatların yanı sıra halı dokumacılığı, dokumacılık, metal işleri, çömlekçilik gibi her biri o dönemin sanatını temsil etmektedir.

Safeviler Dönemi'nde yayılan sanatların yanı sıra Avrupalıların İran'daki varlığıyla ilgilenen Şah Abbas döneminde saatçilik ve kuyumculuk gibi endüstriler de batıdan İran'a geldi (Harazian ve Hoşbaht, 2016:82).

Bu dönemde büyük ressamlar ve sanatçılar ve ünlü sahaflar sanat alanında parlamış olup, Mohammed Yusef Elhosni, Şifa, Ağa Muhamet Mosava uzman sanatçılar ve Şeyhzadeh, Ağa Mirak, Şah Muhame, Hacu Abdolaziz vb. ressamlar her zaman sanat çalışmalarında Safevi Şahlar tarafından desteklenmişlerdir. (Felsefi, 1992:16).

5.2 Safevi Sanatının Özellikleri

Safevi Dönemi'nde İran'ın 10-16. yüzyılda başlayan sanatsal kültürü yeni bir görkem dönemine girdi. Bu ihtişam kısa süreli oldu, ancak önceki dönemlere göre daha aristokrat bir görkem oldu. Safeviler Dönemi'nde İran, diğer Yakın Doğu ülkeleri ve Avrupa ile yakın temas halindeydi. Osmanlılarla olan siyasi rekabet onların gözünde İran kültürünün çekiciliğini azaltmasa da bu dönemde edebiyatın gelişmesine yol açmıştır. Doğuda "İran üslubu" Hint Moğollarının sanatsal kültürünün temel unsuru olmuştur. Hintli Moğollar bu üslup konusunda İranlıların izlediğinden daha da hevesliydi. Böyle bir akım edebiyatta da ortaya çıktı.

5.3 Safevi Dönemi'nde Tekstil ve Kumaş Dokuma

Gelişme ile birlikte Safeviler sanat ve mimari alanlarında gelişmeye başlamıştır, bunun temel nedeni Osmanlılar ve Avrupalılarla rekabet olmuştur (Savakib ve yardımcıları, 2020:63). Diğer yandan, tekstil ve giyim sektörü üretimi de dâhil olmak üzere İran mallarına daha fazla değer katmak için sanatsal üretime gereksinim vardı ve İran'da sanat eserlerine başvuranlar genellikle kraliyet ailesi ve toplumun üst sınıflarının üyeleri idi (Zarei, 2015: 26).



Şekil 5.1 Safevi Dönemine Ait İpek Kumaş, 17. Yüzyıl, İslam Sanatları Müzesi, Doha, Katar ,2012



Şekil 5.2 Safevi Dönemine Ait İpek Kumaş, 17. Yüzyıl, İslam Sanatları Müzesi, Doha, Katar ,2012
İran'da yarım daire manto üretimi hükümdarla sınırlıydı.Sherley'e Şah Abbas tarafından takdim edilen şeref cübbesi. (bkz. S. Canby [Ed.], 2009, s.56,)



Şekil 5.3 Safevi Dönemine Ait İpek Kumaş, 17. Yüzyıl, İslam Sanatları Müzesi, Doha, Katar ,2012

Bu sanatların etkisi, Rıza Abbasi gibi sanatçılar tarafından tasarlanan kumaşların niteliklerinde kendini göstermiştir. Aynı zamanda güzel ve değerli olan ve o dönemin büyük ressamı tarafından tasarlanan çok renkli hafif ipek, ağır ipek ve kadife kumaşlara da rastlamaktayız. Safevi hükümdarının tekstil endüstrisine özel ilgisi ve Şah'ın sarayında özel sanat atölyelerinin varlığı nedeniyle, bu dönemin İran'daki dokuma ve tekstil endüstrisinin altın dönemi olarak kabul edildiğini söylemek gerekir (Pop ve Akerman, 2008:2388).

İran hat ve resim kitapları araştırmacısı Christy Wilson, bu dönemin kumaşlarının renk zenginlikleri ve özel tasarımlarıyla ünlü olduğunu ve bu dönemin en ünlü kumaşlarının altın klabdan ile süslenmiş ipekli ve kadife olduğunu kabul etmektedir. İpek kumaşların tasarımları ve desenleri o dönemin yaşam tarzından ve edebiyat eserlerinden esinlenilerek hazırlanmıştır. Yaygın olarak kullanılan desenlerden biri Leyla ile Mecnun imgesidir. Bu döneme ait bazı resimlerde kıyafetlerin tasarımına çok özen gösterildiği, kumaşın motifleri ve tasarımlarında açıkça görülebilmektedir.

5.3.1 Kumaşların Malzemeleri

Safevi kumaşları türlerine göre kategorize edilemez biçimdedirler, çünkü birçok durumda, farklı isimlerle anılan birkaç kumaş sadece bir tür elyaftan

dokunmuştur ve diğer durumlarda, bir tür kumaşta birkaç farklı türde lif kullanılmıştır. Malzemeye göre yapılan sınıflandırmada yer alan dokumalar;

Bitkisel: çok yaygın olarak pamuk; nadiren Ketendir,

Hayvansal: Safevi Dönemi'nde en popüler ve yaygın kullanılan elyaf İpek, yün, tiftiktir,

Mineral: Altın ve gümüş klabdan kullanılmıştır. (Fruzantabar, 2003:104).

5.3.2 Kumaş Üretimi

Safevi Dönemi, kumaş dokumacılığı açısından altın çağ olarak adlandırılmalıdır. Çünkü Safevi Kralları, sanatçıları teşvik ederek ve sanat ustalarının yetiştirilmesi için büyük merkezler inşa ederek bu sanatın gelişmesinde çok önemli katkılarda bulunmuşlardır.

Saray halkının büyük bir bölümünün rol oynadığı zarif dokumaların üretimine ek olarak, tablo (1-1)'de gösterildiği gibi, o dönemde sıradan insanlar arasında bile popüler olan kumaşlar da vardı. Yezd, Kaşan ve İsfahan bu dönemin önemli dokuma merkezleriydi. Bu dönemin kumaşları altın ve gümüş ipliklerle dokunmuştur. Renk ve desen açısından dünyaca ünlü kadifeler dokunmuştur (Feyzi ve Montaşeri, 2017:23). Safeviler Dönemi ve özellikle II. Şah Abbas Dönemi dokunan kumaşların kalitesi açısından, dünya tekstil sanatı tarihinde eşi bulunmaz bir dönem olarak kabul edilmektedir (Safakiş ve Yazdani, 2017:160).

Tablo 5.1 Kumaş türleri

Kumaş türü	Kumaş açıklaması
Zeri Bafı	Altın iplikle dokunan kumaş
Kalemkâr	El yapımı ahşap kalıplarla baskı yapılan kumaş
Pateh	Kumaşın arka yüzündeki atkının serbest kalması ve atkı yoğunluğunun yüksek olması amacıyla; elde dokunan, iki sıra çözgü ve atkı ipliğinden oluşan narin ve ince bir kumaş.
Kadek	Boyalı bez
Şal	Yün elyafıyla dokunan bir tür kumaş
Çuha	Kaba yünden dokunan bir tür kumaş

Şemed	Yazın pike niyetine uyurken kullanılan ince beyaz bir örtü
Moç Piç (Ayak bağı)	Ayak topuğuna bağlanan ince ve uzun bant gibi bir kumaş
Çoçonçe	Yumuşak bir tür beyaz kumaş
Eliçe	ipek veya yün elyafı kullanılarak el tezgahında dokunan çizgili bir tür kumaş
Çarşaf	Yatağa örtülen kareli bir kumaş
Eşarp	Genellikle üçgen veya dörtgen kumaş
Şir-panir	İnce ipek kumaş

5.3.3 Kumaş Dokuma

Safevi kumaşlarının dokunmasında, basit dokuma (bezayağı), tek taraflı atlas, çift taraflı atlas, çanak (sarge), gibi farklı yöntemler kullanılmıştır. Kumaşın belirli bölümlerinde eğirme sırasında eşit yapılmamış farklı kalınlıklarda iplikler ve atkılar kullanılmaktadır ve belirli mesafelerle doku kalınlaşır. Bu arada desenin görsel derinliğini artırmak için koyu zemin üzerine açık renkler kullanılmış ve bazı örneklerde saten ve çanak dokular birleştirilmiştir. Bazılarında argaçlar çözgüden daha yoğun olup, yan dokuya geçerek kumaş dokunuşunda çizgili görünüm oluşturur (basit doku). Bu dönemin diğer yenilikleri arasında çift katlı kumaşların dokunmasından bahsedebiliriz. Çift yüzlü kumaşlar iki basit ve sade kumaş birleşmesinden oluştuğu halde her biri ayrı desenler ve kabartmalarla dokunmuşlar. Bu örgüde argaç bütünleşir ve diğer argaçlar belirli aralıklarla dönüşümlü olarak dokunurlar. Örneğin, kumaş yüzeyi kırmızı, arkada beyazdır. Argaçları arada bir beyaz ve kırmızıdır. En ünlü örneklerden biri Kiyasettin tarafından dokunulmuş Leyla ile Mecnun kumaşıdır (Foruzantabar, 2003:106) ”.

Düz ipekli kumaşlar, desenli ipekli kumaşlar ve ipekli kadifeler olmak üzere her türlü ipekli kumaşları üretmişler, ayrıca ipeğin kuvvetli ve yoğun dokusuna sahip olan "Khara" (Dikenli) adlı kumaş ile "Muşjar" adı verilen bir tür kumaş üretmişlerdir. Bu dönemde Yezd, altın ipliklerle dokunan "Dibaj" adlı kumaş dokumasıyla ünlendi. Bu tür tekstiller altın ve gümüş elyafı bir yüzlü veya çift yüzlü olarak “Dibaj” ismiyle dokunup altın ipliklerle süslenmişlerdir. Ayrıca bu şehirde "Sir ve Nimsir" adı verilen, zemin ile aynı renk desenlere sahip açık renkli bir dokuma türü dokunmuştur. Selçuklular döneminde ışığın değişmesiyle renk değiştiren, renkli ve yarı renkli kumaş olarak bilinen ipekli kumaş dokusunun yaygın olduğu söylenmektedir. Muhtemelen

“Sir ve Nimsir” kumaşları Safevi döneminde dokunmakta olan “Renk ve yarı renk” kumaşıdır (Şerifi, 2013:103).

5.3.4 Kumaş boyası

1579 yılında İngiliz tüccar Richard Huckleip; "...İranlılar ipeği boyamak için birçok yöntem kullanırlardı..." demektedir. Doğu sanatları ticareti yapan şirket, yaklaşık 50 yıl sonraki belgelerinde, İranlıların satın almaya can attığı bir dizi rengi listelemiştir. Bunların arasında, çeşitli kırmızı ve ateş kızılı, yeşil, sarı ve pembe, şeftali, turuncu, mor ve gri gibi boyaları anılmıştır. Safevi ipeği, Osmanlı ipeklerinden farklı olarak, rengini kaybetmiş olsa da, 16. yüzyıl İran ürünlerinin görünümünün, güçlü koyu çizgilerle parlak renkler olduğu ve daha sonraki yıllarda, soluk yeşiller ve maviler gibi yumuşak açık renkler olduğu açıktır. 17. yüzyılın başında bir renk popüler oldu; Bakü Yağı olarak adlandırılan ve hiçbir örneği günümüze ulaşmayan "Petrol" (Parisia, 1995:13). İran'da her zaman bitki bazlı lif boyama için geniş tesisler var olmuştur. O zamanki boyacıların turkuaz, kestane, bakır, hurma, ardıç vb. farklı malzemeleri birleştirmek gibi bir ustalıkları vardı. Boyamada kullanılan renkler arasında indigo, kök boyalar, lacivert taşı, şap (beyaz ve siyah), kitre, gül, nar kabuğu, demir pası, kırmızı toprak, haşhaş vb. sayılabilir.

5.3.5 Kumaş dokuma merkezleri

Safevi Dönemi'nde kumaş dokumacılığı sanatı yaygınlaşarak Tebriz gibi bölgelerde ustalar, insan figürlerini kumaş üzerinde yüksek becerilerle dokumaya başlamış; Gorgan, Horasan, Tabarestan, Azerbaycan, Delam, Kürdistan ve Fars gibi yerlerde Harir kumaşlar ve Yazd, Şuştar ve Fasa'da altın dokulu kumaşlar dokunurdu. Marv, Nişabur, Isfahan ve Şiraz'da pamuk ve yün kumaşlar daha yaygın olup ün kazanmıştır. Kum, Sava ve Kaşan kentlerinde bu sanat alanına çok önem veriliyordu. Elbette Hürmüz ve Horasan gibi bölgeler tekstil sanayisinde 15. yüzyılın koşullarını bir daha gerçekleştiremediler. Doğu Hint şirketinin 1618. yılı raporlarında, çeşitli renk ve fiyatlarda Yazd ve Kaşan kadifeleri her yerde satın alınabilir durumda olduğu bildirilmektedir (Konl, 1976:191)

20. yüzyılda Ackerman, bilimsel temelleri olmamasına rağmen, farklı Safevi merkezlerinden kalan ipek ve kadife örneklerini sınıflandırmıştır. Avrupa

kaynaklarına dayanarak Yazd, Kaşan gibi atölyelerde kadife ve saten kumaşları, İtalya çevresinde bulunan Lucca kentinde, benzer çiçekli ipek ve gölgeli kumaşlar ve bol portreli üretim yapılmaktaydı. Söylentilere göre on altıncı yüzyılda ipek dokumalarda kadifeler fiyatı “iki buçuk” halı havı kadar değeri olurmuş. İpekli ekstra özel dokuya sahip ender kadifeler, Zarbaftlar, yüze yakın çeşitte altın dokumalı ipekler yüksek fiyatlarla, yabancı tüccarlar Isfahan, Kaşan ve Horasan bölgelerinden elde etmekteydiler. Şarden, en iyi tekstilleri dokuyan bölgeyi Kaşan olarak tanımlamış ve; “...Kaşan'ın bütün zenginliği ve geçimi ipek, altın ve gümüş dokumalardan elde edilir. İran'da bu şehirden ve çevresinde daha fazla saten, kadife, tafta, dalgalı ipek, çiçekli ipek ve altın ipeği olan üretim yapan başka bir yer yoktur...” demiştir (Konl, 1976:87).

Safevi dokumalarının saray ve çarşı olmak üzere iki farklı grup tarafından hazırlandığını vurgulamak gerekir. Saray görevlileri, Safevi ailesi ve ihracat için hazırlanan saray örtüleri, Kaftan için olduğu kadar, sıradan insanlar ve çarşı sokakları için daha ucuz ve kalitesiz liflerden yapılan pazar kumaşlarını içermekteydi. Ayrıca ihracat için de bir kısım ayrılırdı. Saray fabrikaları, saraydan bir memurun doğrudan denetimi altında, çarşı atölyeleri ise ilgili esnaf denetimi altında çalışıyordu.

5.3.6 Kumaş kullanımı

Safevi kumaş ve tekstilleri geniş bir ürün yelpazesi içermekteydi. Giysiler, at için eyerler ve koşum takımları, ev kullanımı için perdeler, yastık kılıfları, çarşafar vb. ibadet için kullanılan seccadeler, dua ve kutsal mekânlarda yazıları korumak amacıyla tutulması için kitabelere kumaş, çarşaf ve çadır, zemin örtüleri ve kaplamaları, İran genelinde eski adet sayılan hediyeler göndermek için süslü örtüler sayılabilmektedir. Safevi Dönemi tekstilleri bir lüks olarak kullanıldı ve belki de ekonomideki en önemli ihracat ürünü ve İran'ın ihtişamının bir işareti olarak kendini göstermiştir (Frouzantabar, 2003:109).

Başlıktan ayakkabıya kadar insan kıyafetleri örnekleri çok kullanılmıştır. Hatta bazen tekstil ürünlerinin giyimde özel kullanımı olurdu. Kadın pantolonu için yelek kumaşı, pantolonun etrafına çapraz olarak yerleştirilmiş geniş şeritlerden oluşan kumaştan yapılmaktaydı. Öyle ki çiçek dikişleri sanki kumaşın argacına işlemiş ve ayırt edilmez bir biçimde olurdu. Çeşitli kullanımlar için örneğin Darai, Kalemkar,

Mahut, Kaftan, Terme, Tafta, Atlas (ya Saten), Zarbaft, Silsile şal ve birçok diğer ürünler bu dönemde imal edilirdi (Yavari, 2001:95).

5.3.7 Kumaş Desenlerinin Türleri

Safevi kumaşlarının motiflerini farklı şekillerde ayırmak mümkündür. İlk olarak, bu motiflerin kumaşın zeminini kaplayan ana formlara (büyük ve küçük), bordür ve şerit olarak kullanılan ikincil motiflere bölünmesidir. Diğer önemli bölümler, motiflerin soyut ve gerçekçi olarak ayırım yapmaktır. Soyut desenler, bitkisel soyut desenler olarak İslimi ve Hatai, Pateh, çiçekler Şah Abbasi ve farklı yapraklarla kategorize edilebilir. Tüm bu desenler eğri hatlardan oluşur. Diğer soyut desenler geometrik ve düz hatlardan oluşurlar. Bu tasarımlar basit geometrik şekillerden, örneğin; Eşkenar dörtgen, kare, dikdörtgen veya geometrik düğümlerden oluşan dört kol, şamse ve soku gibi karelerden oluşur (Ruhfar, 1999:74). Bahsedilen soyut motiflerin çoğu diğer motiflerle sürekli olarak kullanılmakta ve nadiren tek başına görülmektedir (Şayestefar ve Hedayati, 2010:59).



Şekil 5.4 Gence'nin Hüsrev ve Şirin Nizami'sinden Tasarım ile Safevi dokuma ipek kadife

(The Metropolitan Museum of Art Annual Report (1977). p. 47.)



Şekil 5.5 Safevi ipek ve metal iplik Boteh tasarım bir kumaş,17. Yüzyıl

<https://www.bbolour.com/all-textiles/safavid-textile-with-boteh-design>

Gerçekçi motifler bitki, hayvan, insan, yazı, semavi kısımları içerir ve İnsan +bitki+ yazı, Hayvan+ bitki, İnsan +bitki, bitki+ hayvan+ yazı+ soyut desenler, insan +bitki+ hayvan+ semavi, gibi kombinasyonlarda görülebilirler.

Bitki motifleri tek tür ve çok tür motiflerini içerir. Tek tür motiflerinde genellikle bir bitki tekrarlanır. Örneğin: Menekşe, nilüfer, karanfil, lale, sümbül, zambak, gül ve haşhaş. Birkaç türün örneklerinde çalılar ve ağaçların bir kombinasyonu görülebilir. Çam, karaağaç ve çınar gibi ağaçlar, çiçekli ağaçlar ve diğer bitki türleri. (Chardin,1927:161).

Hayvan desenleri, Anka kuşu, Ejderha ve zümrüt kuşu gibi fantastik hayvanlar ve bazen kanatlı aslan motiflerini içerir. Gerçek hayvanlardan kuş, ördek, papağan, bülbül, karkavul gibi kuşlar, balık ve kaplumbağa, deve, at ve köpek, vahşi

hayvanlardan tavşan, maral, aslan, yılan, kaplan, kelebek ve böcekler göze çarpmaktadır.

Semavi desenler ve motifler bulut ve güneşin farklı burçları,

Yazılı motif ve desenler şiir veya kuran ayetleri ve dualar örnek gösterilebilir.

Safevi Dönemi'ndeki kumaş desenlerini diğer sanat eserlerinde de görmek mümkündür. Birçoğu eski rollerin yansımaları ve otantik olarak ressamlık, seramik işleri vd. İran milliyetçi unsurlarının bir canlandırması gibi kendini gösterir. Kumaş motiflerinin önemli noktalarından ve yüzeyde tekrarlanma yöntemlerinden yola çıkılarak, temel desenin sadece bir kısmının çıkarılması kompozisyonuna zarar vereceği ve aynı zamanda önemini koruyacağı için motiflerin devamlılığı da dahil olmak üzere güzel anlamlar çıkarılmaktadır. Motiflerin çıkarılması gibi resim tamamlanır. (Birlikte çoğunluk). Motifler, sanatçının aklından ve hayal gücünden ve nesnelerden kaynaklanır, öyle ki, önemli kişiler diğer figürlerden daha büyük tasvir edilir ve figürlerin duruşları ve sonsuz ufka bakışları, rüya gibi bir görüntüyü çağrıştırır (Foruzantabar, 2003:112).

Hatta erkek ve kadın imgelerinde bile malzeme ayrımı yoktur, cinsiyet farkı vardır. Kumaş motiflerinin ilham kaynağı güzellik, anlam ve tasavvuf ideallerinden; İran destanı, mistik ve romantik şiirleri ve efsanelerinden kaynaklanan ideallerdir.

“Mecnun bülbül” görüntüsü çiçek ve bülbül ipeklerinde, Attar'ın Mantık-el-Tayr kitabının İrfanı gülistan ve gül simgesinin belirgin eseri olarak yönlendirilir. İpek ve kadife kalp motiflerinde tekrar, yatay ve dikey vurguyu azaltmak için tasarlanmıştır.

Ejderhayı öldürme tasarımıyla süslenmiş ipek de dâhil olmak üzere bazı tasarımlar, farklı sıralarda tersine çevrilir. Bazı durumlarda, tüm tasarımın tekrarı, kumaşların tüm genişliğini ve iki metreyi aşan bir uzunluğu kaplar, resimlerin tekrarının organizasyonundaki ritim ve hareket eksikliği, çarşı üretimlerine işaret eder. Örneğin ortada ağaç motifli bir dizi oturan veya ayakta duran figür veya atlı. Safevilerin bahçe tutkusu çiçek ve bitki resimlerine güzel bir şekilde yansımış, bir yandan diğer yana uzanan sarmaşık bahçeleri iç içe geçmiş motifleri, kumaşların ana motifleriyle hassas bir bağ oluşturur (Foruzantabar, 2003:114).

5.3.8 Tekstilde çam ağacı motifi

Çam, Safevi sanatı dönemi için bir ilham kaynağıydı. İslami dönem sanatında çam ağacı bir süs formu alır, kutsal köklerinden ayrılır, ancak ağacın kutsallığına dair inanışların devam edeceğine dair kanıtlar bulunmaktadır. Safevi Dönemi'nde çam ağacı bir sonraki aşamaya geçerek egemenliğin ve gücün sembolü haline gelir. Safevi Dönemi İran minyatürleriyle karşılaştırılarak tarihi çok doğru tahmin edilebilen minyatür tablolarla çok benzer (Yavari, 2005:28).

5.3.9 Kumaşlarda Mihrap ve Çam Ağacı Motifi

Mihrap ve ağaç tasarımında mihrap ortasına çam ağacına benzer bir ağaç yerleştirilmiştir. Ağaç, çok eski zamanlardan beri kullanılan ve hayat ağacı olarak her zaman önemli bir rol oynayan antik semboldür. Gençleştirme gücüne sahip kutsal ağaçlar, evrenin ekseni olarak kabul edilirdi ve bu nedenle sütunların ve mihrap merkezinde betimlendi (Tahouri, 2002:89-58).

İslami dönemde bu sembol dini imgeler ve temalarla ilişkilendirilmiştir ve seccade tasarımında kullanılmasının sebeplerinden biri de budur (Ghasieminenezhad, 2006:54).

Safevi döneminde hayat ağacının kullanımı, tuba ağacına ve ölümden sonraki sonsuz yaşama atıfta bulunabilir. Bu kumaşın özelliklerinden biri de bir tepe üzerinde yer alan çam ağacı deseni olup, iki yanına ikişer kuş veya hayvan konulmuştur. Bu süsleme teması Hicri 11. yüzyılda da bulunur, motifleri Doğu Asya'dan etkilenmiştir ve anlamda yaygın bir temadır. Bu kumaşın bordürleri genellikle doğal olmayan bir şekilde çiçek motifleri ve ağaç deseni ile süslenmiştir. Renkleri kırmızı, gök mavisi ve safran sarısıdır (Pop, 2001:246).

11. yüzyılın sonunda İranlı sanatçılar tafta, saten ve keten kumaşları altın, gümüş ve balmumu ile neredeyse kabartmalı olarak tasarlıyorlardı. Bu şekilde sadece ipek kumaşlar değil, keten kumaşlar da mevcuttur. Bu yöntemle süslenmiş (altın, gümüş ve mum) kumaşlardan biri parlak pembe çiçeklerle günümüzde dek ulaşmıştır. Daha koyu bir kombinasyona sahip olan diğer kumaşlar lacivert bir zemine sahiptir ve hilal şeklinde karşılıklı iki balıktan oluşan bir vazo ile süslenmiştir. Vazonun içine yapraklı bir buket çiçek oyulmuş olup, vazonun alt kısmında karşılıklı iki aslan

görülmektedir. Kumaşın iki alt köşesinde iki çam ağacından vazo motifi yer almaktadır. Bu kumaşın motiflerinin tamamı, kumaşın koyu arka planıyla çok uyumlu ve özel bir etkiye sahip olan altın halkalarla kabartılmıştır(Pop, 2001:246).

5.3.10 Diğer Tekstil Ürünlerinde Çam Motifi ve Farklı Formların Birleşimi

Ağacın her iki yanında simetrik kuş şekillerinin kullanılması uzun bir geçmişe sahiptir. Bu desen Sasani ve Al-Buyeh dönemlerinde çok popüler olmuş, bu dönemde yeniden canlanmış ve Safevi İmparatorluğu döneminde yaygın olarak kullanılmıştır.



Şekil 5.6 Rıza Abbasî sitil tasarımlı kadife kumaş 1.52*72 m, Victoria ve Albert Müzesi (Pop,2001:230)



Şekil 5.7 Açık ten renginde saten, Victoria & Albert Müzesi, tekrarlanan kısımlar yüksekliği 41 cm, 10 hicri yüzyıl

Kadife kumaş Rıza Abbasi stilinde yapılmıştır ve şu anda Londra'daki Victoria & Albert Müzesi'nde saklanmaktadır. Kumaş, bir ağacın (çam veya belki de çam) her iki tarafında simetrik olarak duran, her ikisi de Safevi kıyafetleri giymiş iki genç adamı tasvir ediyor. Sasani geleneğine benzer şekilde, bu genç adamlar hayat ağacının koruyucuları olabilirler. Tasarımın kompozisyonu tamamen sistemattir, şekillerin kumaşa düzenli bir şekilde yerleştirilmesi çokluk içinde birliği, birlikte çokluğu ifade eder. Safevi Dönemi'ne ait birçok tekstil ürünü bitki resimleri içerir (Kambiz, Hassani, 425:2014).

Bu kumaşın deseninde, yatay ve dikey sıralar halinde belirgin bir sınır olmaksızın desenler tekrarlanmakta, bazen bu iki unsurun birleşimi yanında insan betimi ile dekoratif ve bitkisel motifler (çam) yatay sıralar arasında ve birbirinin zıttı ve birbirinden uzak bir şekilde olan şekiller büyük ölçüde yerleştirilmiş (Pop: 2001:139).

Tarihsel olaylar, ticaret, göç ve din, İran sanatının Hindistan'a ulaşmasının başlıca yollarıydı. Belgeler ve kanıtlar, bir kısmı dokumacı olan İranlı Zerdüştlarin

Hindistan'a göçünün, Hindistan'ın belirli bölgelerinde tekstil endüstrisini etkilediğini göstermektedir. Safeviler Dönemi'nde bu ülkeler arasında sanatçı ve zanaatkarların göçü arttı. Hediye olarak alınıp satılan önemli eşyalardan biri de üzerinde belirgin bir İran çiçeği bulunan ipek kumaşlarıydı (Talebpour, 2014:65).



Şekil 5.8 Kalemkâr perde, 11. Yüzyıl, 107 m2, Mor koleksiyonu, Bil üniversitesi, (Tajbakhsh, 2008:192)

Farsça bir kelime olan “Kalemkârî” sözü Hintçede “Eina” olarak kullanılır. Kalemkârî sözü iki bölümden yanı Kalem ve kar (çalışma) birleşiminden ortaya çıkıp kumaş üzerinde kalem işi demektir (Gillow, 1999:40).

Kalemkâr tasarımında hayvanlar ve fantastik ağaçlar, normal çiçekler ve diğer motifler yer alır. Koyu yeşil ve açık kırmızı boyalar ile iki tür mor renk kullanılmıştır. Ağaçların ve hayvanların şekli ve renklendirme tarzı tamamen Hint işidir, ancak diğer Hint işlerinde bu duruma rastlanmaz, pamuklu kumaşların birçok örneği olmasına rağmen, elbette dekoratif yönü, tasarımında ve dokumasında kullanılan ustalık inkâr edilmez (Pop, 2008:218).



Şekil 5.9 Pere kumaşı (Yazd yapımı) Victoria ve Albert Müzesi, Londra 200*134 Sm

(Kambiz, Hassani, 2014:427)

Mihrap kumaşı betimi, kırmızı arka planla perspektif olarak duvardan içeriye girermiş gibi bir görüntü oluşturmaktadır. Kumaşın orta bölümünde çam ağacı sarı ve beyaz kurdele ile kırmızı ve mor dörtlü çiçek taçlarıyla süslenmiştir. Ağaç mavi zemin üzerine mum alevi şeklinde olup, küçük bir desenle süslenmiştir. Ağacın tepesinde uzun kuyruklu iki yeşil papağan bulunur. Ağacın yanında da kuşlarla birlikte muhtemelen hayat ağacının bekçileri olan çift başlı yeşil kartal vardır. Bereket katmanları, cennet ve doğurganlık, yine bu Safevi kumaşında belirgindir (Kambiz, Hassani, 2014:427).

Kırmızı zemin üzerinde, sarı ve beyaz bantlı bir çam ağacı ve simetrik bir şekilde merkezde dört kırmızı ve mor taç yaprağı ile temsil edilir. Ağaç, sarı hilal motifli mavi bir ışıkla renk ve desen yansıması olan bir tabağın içinden görünür. Ağacın yarısı bir taraftadır, mavi zemin üzerinde hem de küçük motiflerle mum ve tavus kuşu motifleri şeklinde bezenmiştir. Kemerin üst bölümünde, başları ve boyunları

iki metal çizgi ile betimlenmiş bir çift yeşil uzun kuyruklu papağan bulunur (Sharifi Mehrjodi, 2013:106).

5.4 Safevi dönemi kumaşlarında Pateh ve çam motifi

Pateh, özellikle Safevi döneminde geleneksel İran kumaşlarında yaygın olarak kullanılmaktadır ve bu desen İslam öncesi ve İslam sonrası dönemlerde de geliştirilmiştir. Pateh, çam ve ateş gibi başlangıçta sembolik bir imgeydi ve henüz soyut bir form bulamamıştı. Bu formla inişli çıkışlı bir yol kat etmiştir (Afrough, 2010,53).

Pateh, bükülmüş çam ağacına veya rüzgâra kapılmış, aleve benzer motifti, dolayısıyla bu desen İranlılar için büyük sembolik değerlerden biri olmuştur (Zakeri Kermani, 2009:38). Çamın, Pateh'e dönüşmesi konusunda çeşitli görüşler mevcuttur.

Arthur Upham Pope, "Fars Sanatı Şaheserler" adlı kitabında, Jaqah'ın Safevi döneminde kaşmir şallarda ve kumaş baskıda kullanıldığını, daha önce Kaçar ve Pehlevi hanedanları döneminde halı tasarımlarında yaygın olduğunu ve kullanıldığını dikkat çekmektedir (Zakeri Kermani, 2009:38).



Şekil 5.10 Elbise kumaşı, Yazd yapımı, 1890, Victoria ve Albert Müzesi, Londra (Sharifi Mehrjodi, 2013:107), Materyal ve yöntemler: İpek iplik, pamuk iplik, boyut 26*19 Sm

Çizgili desen, dört siyah-beyaz yaprak üzerinde ince sarma kırmızı ve beyaz çizgili kırmızı arka plan. Üst kısmında ise beyaz zemin üzerinde çalıların çiçekli bir serpinti ile birleşiminden dolambaçlı bir yol tasarlanmıştır. İkinci dar şerit, kenarında küçük kırmızı, sarı ve koyu yeşil çiçek motiflerinden oluşan kesiksiz bir çizgi ile mavi renkte betimlenmiştir (Sharifi Mehrjodi, 2013:107).

5.4.1 Pateh motifi değerdendirilmesi ve analizi

Zaman içinde ve farklı ulusların toplulukları ve kùltürleri arasında var olan birçok ilişkiye eklenmekle, motifler değışim ve dönüşümlere uğramıştır. Bu motifler arasında bazı durumlarda küçük veya büyük detayları birçok motif eklenerek veya azaltılarak; hatta tamamen değışime veya yok edilme gibi farklılıklara uğrayan çam motifleridir (Pateh).

Safevi Dönemi'nin ilk kumaşlarında, bahçenin peyzajı çok yaygın bir temaydı. İran bahçeleri genellikle, içinde çam gibi gölgeli ağaclar bulunan ve bir duvar veya çitin arkasına çevrelenmiş olurdu. Bu dönemde yapılan dokumalar incelendiğinde, çam deseninin (Pateh) bazen tek başına bazen de, diğer formlarla birlikte karşımıza çıktığı görülür. Örneğin insan figürlerinde veya tavus kuşu, aslan, kartal gibi hayvanlarda tek veya çift biçimde, yüz yüze veya arka arkaya çizildiğini görürüz. Ayrıca kiraz ağacı, çiçekler ve şenlik toplantılarında göze çarpmaktadır. Genellikle tüm kompozisyon statik biçimde bir çerçevenin içine yerleştirilerek tamamlanmıştır. Analiz edilen motifler genel olarak beş kategoriye ayrılmaktadır:

1- Çam ağacının Safevi dönemi tekstilindeki rolü

2- Çam ağacı ve mihrap desenli kumaş

3- Tekstilde çam motifleri ile diğer şekillerin birleşimi: insan, vazo, çiçek, kuş (tavus kuşu, kartal, papağan), ağaç (kiraz), hayvan (aslan), bahçe

4- Çam ve pateh'nin tekstildeki rolü

5- Pateh motifinin tekstildeki diğer şekillerle (Mihrap, dağ, çiçek, çam) birleşimi

5.4.2 Safevi Dönemi'nde Çam deseni ve motifi

Safevi Dönemi, şüphesiz İran'da kumaş dokumanın en popüler ve önemli dönemi olarak kabul edilmektedir. Safevi krallarının koşulsuz desteğı ve Safevi başkentlerinde kraliyet dokuma atölyelerinin kurulması ve yeni dokuma merkezlerinin oluşturulması, özellikle Zarbaft ipeklerinin en önemli olduğu çeşitli dokumalar alanında ticaretin gelişmesini sağlamıştır. Safevi Dönemi'nde dokuma sanatı gelişimin

zirvesine ulaşmıştır. Büyük Şah Abbas döneminin dokuma kumaşları bu dönemin en güzel örnekleri sayılmaktadır.

Safevi Dönemi kumaşları, desen ve motifler açısından iki dönem halinde incelenmektedir:

İlk dönemde Hoca Kiyasettin, yüzeyde özel bir uyum yaratan küçük desenler ve motiflerin kullanılmasıyla karakterize edilen bir motif tarzı oluşturmuştur. Kiyasettin tasarım ve desenleme tarzı, 10. yüzyıl, yani Safevi hanedanının ilk döneminin tasarımlarından uyarlanmıştır. Kiyasettin çeşitli tasarımlar yaratma ve bunları kumaşa aktarma konusunda büyük bir beceriye sahiptir (Rouhfar, 1996:42).

İkinci dönemde, örgülerin desen ve motiflerinde Rıza Abbasi ekolünün resim üslubundan etkilenilerek, tüm örgülerin tasarımında Kiyasettinin eserlerinden çok farklı olan Rıza Abbasi'nin özel ve seçkin üslubu kullanılmıştır. Bu şekilde küçük karakterlerin çizilebilmesi, genel bir tasarım ve ortak hareket içinde bir ilişki ve orantı bulabilmeleri için büyük görseller tasarlanmış ve sadece boşluğu doldurmak için alt örüntüler kullanılmıştır. Doğal ipeğin mevcudiyeti ile dokuma kumaşa yeni bir yöntem yaratılmış; diğer yandan Rumi motif evrimi, ayrıca doğal taç yapraklarının rolünün geliştirilmesinin yaratılmasında bu modelin büyük etkisi olmuştur (Pop, 2001:216).

Safevi Dönemi'nin başında Tebriz, Kaşan, Yezd, İsfahan vb. okuma merkezleri olarak atlas ve ipek kumaş, Zerbaft (altın dokuma) ve kadife kabartmalı çiçekler gibi büyük bir yelpaze içererek üretilmiştir. Safevi Dönemi dokumacıları çiçekli ipeklerinde narin ve renkli desenler kullanarak bu şekilde birkaç argaçlı parlak zeminli kumaşlar elde etmişlerdir (Taleppour, 2014:136).

Safevi Dönemi'nde İran'ı ziyaret eden seyyahlar, İran'ın politik, sosyal ve ticari koşullarına vurgu yapmışlardır. Siver, "İran Safevi Dönemi" kitabında kumaş dokumaların üretimi ile Zarbaft kumaşlar ve kaşmir gibi kaliteli kumaşlar üzerine çiçek nakışları ve kalemkâr işlemlerle yapıldığına ve imalathanede üretildiğine değinmiştir(Siver, 1984:138).

Safevi Dönemi'nin ilk kumaşlarında bahçenin peyzajı çok yaygın bir resimsel temaydı. İran bahçesi genellikle çınar, çam, dut gibi gölgeli ağaçların bulunduğu, bir duvar veya çit ile çevrili alanlardı.

Safeviler Dönemi'nde İran sanatının Hint sanatı üzerindeki etkisinden dolayı İran halı ve şal motifleri ile birlikte Pateh motifi Hindistan'a geçmiş ve Keşmir'deki şal dokumacıları bu motifi dokumalarını süslemek için kullanmışlardır. Sonraki dönemlerde bu dokumalar çam motifleriyle İran'a geri döndüğünde “Keşmir Pateh” ve “Terme Pateh” ismiyle ün kazanmış ve tanımlanmıştır (Vakili, 2003:70).

Genellikle sanatçılar Pateh çiçeklerini, Rumi motifli ve daha küçük pateh gibi çeşitli tasarımlarla süslüyorlardı. Siyous Perham, bu görüntünün evriminin üç aşamaya ayrılabilceğine inanarak; İslam'dan önceki ve İslam'dan sonraki iki aşamayı birbirinden ayırdı. İslam'dan önceki aşamada, Pateh; çam ağacı biçimde olup hala baş kısmı eğri değildir. İkinci dönem; şal desen'in günümüz formuna benzerliği ve yakınlaşmasıdır. Bu dönemde kutsallık kazanarak, genel ve süsleme kullanım alanına girmiştir. 18. yüzyıla kadar kilim veya halılarda dekoratif desen olarak bu desenin bir örneği yoktur ve üçüncü dönem bu desenin diğer sanatlarda genel kullanımı ile ilgilidir (Parham, 1999:42).

5.5 Safevi Dönemi'nde halı sanayinin durumu

Safeviler Dönemi'nde İran halı dokuma sanatının görkeminin ihtişamının zirvesi ve doruk noktasıdır. Bu devirde başta İsfahan ve Tebriz olmak üzere büyük şehirlerde halı dokuma atölyeleri kurulmuştur. İranlıların desen, renk ve doku konusundaki ustalıklarını sergileyen dünya müzelerindeki nefis halıların çoğu, bu dönemde İranlı halı dokumacılarının ve tasarımcılarının çabalarının sonucudur(Heşmati Razavi, 2008:15).

Safevi döneminde İran şehir halıları, tüm şehirlerde genellikle muhteşem, dalgalı ve kıvrımlı süslemelere sahipti, çiçekler ve çalılarla dolu ve eski geometrik motiflerin rolünü giderek daha fazla değiştiren geleneksel gerçekçilikle doluydu(Eskarçia, 1997:31). Safevi döneminde halı tasarımları, bu dönemin sanatçıların yaratıcılığının ve dehasının ürünüdür ki, birkaç yüzyıl sonra hala taklit

edilmekte ve tüm çabalarla sanatsal çerçevenin ötesine geçilmektedir(Nasiri, 1995:20).



6 OSMANLI DÖNEMİ

Osmanlı Dönemi'nde dokumacılık konusunda hammadde sıkıntısı yaşanmamıştır. Malzeme olarak gerek pamuk, gerekse boyalar bolca bulunabilmiştir. Yüzyılın ikinci yarısına gelindiğinde Osmanlı Devleti büyük miktarlarda pamuk ihraç etmekteydi. Örneğin; "...Selanik şehrinden 22.500 balya ham pamuk ihraç edilmişti. Ayrıca, aynı şehirde yerel imalatçılara da 15.000 balya ham pamuk satılmıştı ...". (Twomey, Michael J. 1983:37-57)

6.1 Boyarmaddeler

Osmanlı Dönemi'nde, yurt içinde veya Avrupa'da kırmızı renk çok kullanılmıştır. Kök boya denilen kızılkök bitkisi; ünlü "Türk Kırmızısı" olarak anılan rengi vermekteydi. Kırmızı dışında da boyarmadde bulunmasında hiçbir sıkıntı yaşanmamaktaydı. (Bowring, John 1840)

İlerleyen süreçlerde yurt dışında boyarmaddelerin sentetik olanları imal edilmeye başlandı. 1850 ve 1860 yılları arasında İngiltere ve Almanya sentetik boyarmadde imalatı konusunda öne çıktılar. Bu durum doğal boyarmaddeler ile dokumacılık yapan Osmanlı Devleti'ni güç duruma soktu.

Osmanlı Devletinin, İstanbul, Batı Anadolu ve Rumeli'de bulunan vilayetlerinde kaba yün kumaş üretimi yapılmaktaydı. Bu yıllarda aktif olarak çalışan 7.470 zanaatkâr ile 4.500 tezgâhta kumaş dokunmaktaydı. (Donald, Quataert 1999, 54-59.)

XI. ve XII. yüzyıl genel sanat anlayışı ve dokumacılıkta, batılılar tarafından arabesk adı verilen İslami süslemeciliğin yanı sıra, hayvan betimleri ve palmetler³ kullanılmaktaydı.

Bu dönemde farklı el sanatlarında da kullanıldığı gibi, dokumalar üzerinde de farklı anlamlar içeren kufi yazı şeritleri kullanılmaktaydı. Selçuklularda saray efradının ve varsıl kesiminin renkli dokumalardan yapılmış astarsız kaftanlar

³ Palmet: palmiyeyi çağrıştıran yaprak biçimli süsleme motifi

giydiklerinin; Beyşehir Kudabad Sarayı çinilerinin üzerinde yer alan yazıtlardan anlaşıldığından bahsedilmektedir. Selçuklular Dönemi'nde Konya dokumacılık merkeziydi. Burada dokunan kumaşlardan “Ünlü Ladik kumaşları” olarak İbn Battûta (1304-1369) Seyahatnamesinde bahsetmiştir. Sasani kumaşlarında kullanılan ve bu kumaşları ünlendiren, indigo, kökboya, safran, zincifre, erguvan rengi gibi boyalar XIII. yüzyıldan sonra kullanılmamıştır. Bu dönem boyamacılığında Yahudiler çalışmaktaydılar ve giysi sahipleri kıyafetlerini yenilemek amacıyla bu sağlam dokumaları, Yahudilerin “Mashaga” adı verilen işliklerinde yeniden boyatarak giysilerinin renklerini değiştirebilmekteydiler. (Aydın (Redaksiyon) 1993:92-93)



Şekil 6.1 San Librada Mabedi'nden Tekstil Parçası, Sigüenza Katedrali, İspanya. Metropolitan Sanat Müzesi, https://images.metmuseum.org/CRDImages/is/original/h1_58.85.1.jon

Türk kumaşlarında en çok kullanılan renk kırmızı olup ardından mavi, yeşil, siyah, beyaz, bej ve altın sarısı gelir. "Aseli" adı verilen bal rengi sarı ile "sürmayi" denilen koyu fındık rengi de kullanılırdı. İlk dokumalar kırmızı, sarı, siyah ve beyaz renklerde olup İslami motifler olan, kuşlar ve aslanlar gibi yırtıcı hayvanlar ile süslenmişlerdir. Fil motifinin Hint sanatından etkilenilerek kullanıldığı bilinmektedir. (Bkz. Şekil 6) Mısır'da İslami Dönem'de, ilk dokuma kumaş tekniği ve motifleri Kıpti sanatından esinlenilerek kullanılmıştır. Müslümanlar İran, Sasani ve Bizans dokumacılık sanatından da etkilenmiş; üstelik bu dokumalara arabesk adı verilen doğu sanatından betimler de eklemişlerdir. (Sürür, 1981: 21-25)

6.2 Osmanlılarda Dokumacılık

Türklerin Anadolu'ya gelişiyle birlikte beraberlerinde getirdikleri dokumacılık sanatında XI. yüzyıldan sonra büyük ilerleme kaydedildi. Osmanlılar gerek göçebe kültürleri gerekse Anadolu'nun maddi kaynaklarının zenginliği nedeniyle dokumacılıkta ve özgün üsluplar yaratmada öncü olmuşlardır. XIV. yüzyıl ile XIX. yüzyıl arasında Osmanlı İmparatorluğu'nda birçok dokuma merkezi oluşmuştur. Bir kaynağa göre örneğin; "...yünlü kumaş dokumacılığında; Ankara, Tosya, Koçhisar, Erzurum, Erzincan, Antalya, Selanik, Filibe, Lofça, Tirnova, Sumnu, Samakov ve İstanbul; ipekli kumaş dokumacılığında başta Bursa olmak üzere Bilecik, İstanbul, Aydos, Edime, Konya, Menemen, Sakız, Musul, Halep, Şam, Bağdat; pamuklu dokumacılığında ise yine başta Bursa olmak üzere İstanbul, Denizli, Alaşehir, Adana, Antalya, Urfa, Diyarbakır, Mardin, Musul, Bağdat ve Halep kentleri geliyordu..." denilerek farklı iller anılmaktadır. Bizans Döneminde Bursa büyük dutluk arazilerinden ötürü ipek üretimi ve ipekli dokumacılık merkezi idi. Bizans varsılları arasında VI. yüzyılda ipekli kumaşlar giyilmesi çok modaydı. Bursa'da X. yüzyıldan sonra altın ve gümüş telli kumaş dokumacılığı başlamıştır. (Sönmez, s. 235-241)

Osmanlı kumaşları birçok varyasyona sahiptir ve çoğunlukla malzeme açısından irdelenmekte ve birbirlerinden farklılaşmaktadır. Bir kısmı ipek, pamuk, yün veya keten elyafından dokunmuştur. Geçmişe ait metinlerin incelenmesinde kumaşların tasnifinin ağırlıklı olarak alfabetik liste şeklinde olduğu görülmektedir. Kumaşlar malzeme, renk, desen, tarz olarak ve motif oluşumları ve kullanımlarına göre incelenir. (Altay, 1974:10).

13. yüzyıl Bizans Dönemi'nde, kumaş dokumacılığının bozulmaya başlamasına rağmen, bu dönemde işleme sanatının gelişmiş olduğu, kiliselerde bulunan din adamlarına ait altın işlemeli kıyafetlerden anlaşılmaktadır. (Sürür 1977:63-65).

Bizans ipekli dokumaları Avrupa'da çok yaygındı, Türk ipekli dokumaları da Avrupa'da popülerdi. Venedik ve Cenova'da bulunan Tüccarlar, Osmanlı kumaşlarını, Fatih Sultan Mehmed'in emriyle İtalya üzerinden Fransa, İngiltere, Almanya, Polonya ve İskandinavya'ya göndermekteydiler. Türk kumaşlarının en iyi örneklerinden yapılan papaz elbiseleri günümüzde İsveç'te muhafaza edilmektedir. Kuzey İtalya'da kullanılan kumaşlar Bizans kumaşlarından, güney İtalya'da kullanılan kumaşlar Araplar, Mısırlılar ve Suriyelilerden esinlenilerek tasarlanmışlardır. 16. yüzyılda ise büyük ölçüde Türk kumaş motiflerinden esinlenilmiştir (O. Şen 1996, s.105-130)

Osmanlı yönetiminde farklı, meslekleri ve bölgeleri göstermek için farklı giysiler kullanılmıştır. Bu yüzden birçok dokuma türü üretilmiştir. Örneğin, askerlerin ve zanaatkârların veya farklı dine mensup azınlıkların kıyafetleri farklıydı. (Uğurlu, 2001:9).

Osmanlı Devletinde tüm iş dünyası Kanunnameler ile kontrol altında tutulmaktaydı. Özellikle 1502 tarihli Bursa İhtisab Kanunnamesi'nde kumaşların gramajından, kumaş boyamacılığında kullanılacak olan boyarmaddenin miktarına kadar yazılı kanun metinleri ile kontrol edilmekteydi ve kurallara uymayanlar cezalandırılmaktaydı. Bu belgeler aracılığı ile kumaşlar, kadife, kemha, vala, tafta, atlas, meton, bürüncük olarak isimlendirilmekteydi. (H. A. Nomiku, 1997, s.67-73-105)

1555 yılında Bursa'ya ısmarlanan padişah elbisesi, tümüyle ipek ve altın-gümüş alaşımlı tel ile dokunmuş sekiz parça kumaştan oluşmaktadır. .(H. A. Nomiku,1997).

Osmanlı'da kullanılan çuha, kadife, kemha, saten vb. kumaşlar o dönemde İtalya, Fransa, Polonya gibi ülkelerde ünlü olmuşlardır. 18. yüzyılda gelişme hızı yavaşladı ve daha düşük kaliteli kumaşlar ortaya çıktı. Renkler sadeleşti, desenler

küçüldü, kırmızı ulusal renk kabul edilmesine rağmen kullanımdan kaldırıldı ve Türk kumaşlarının yerini Avrupa kumaşları aldı. (Aydın (Redaksiyon) 1993:92-93)

Geçimini hayvancılıkla sağlayan Türkler yünli dokurlardı. Ankara keçisi adı verilen tiftik keçileri XIII. yüzyılda Orta Asya'dan getirtilerek Ankara'da yetiştirilmeye başlanmıştır. Bu gelenek Anadolu'da daha sonraki dönemlerde de devam etmiş ve yurt dışında özellikle Ankara'nın ünlü tiftik keçilerinin yünlerinden dokunan sof kumaşı ünlenmiştir. XVI. yüzyılda Ankara'da 621 tezgahta “Ankara Sof'u” dokunmaktaydı. Üretilen sof, elvan (orgit çeşit renkli), portakal, beyaz ve siyah renklere boyanmış olabiliyordu. İhracatı yasaklanan sof, yabancı ajanlar tarafından 17. yüzyıl ortalarından itibaren Avrupa'ya kaçak olarak gönderilmekteydi. Tiftikten yapılan bir diğer dokuma “muhayyer” adı ile anılmaktaydı. Yurt dışına “karakeçi” adıyla kaçırılan Ankara Tiftik keçileri, 1830 yılında Güney Afrika'da, daha sonra da Amerika'da yetiştirilmeye başlandı. Bu durum sof ve moher dokumacılığını zayıflattı ve zaman içinde bitirilmesine sebep oldu. (İhsanoğlu 1994 ,s:285-293).

Tiftik Keçisinin tüylerinin parlak ve yumuşak oluşu Evliya Çelebi'ye göre Ankara florasında yetişen pırnal (meşe çalısı) yaprağını yemesindendir. Dolayısıyla yurt dışına kaçırılan keçilerin beslenmesi farklı olduğundan, yabancı tüccarlar, Ankara'dan tiftik elyafı almak zorunda kalmışlardır. (Y. Öztuna 1998).

1700 yılına doğru Ankara'yı ziyaret eden doğa bilimci ve gezgin Joseph Pitton de Tournefort (1656-1708), seyahatnamesinde tiftik keçilerinden söz ederken, "...Ankara civarında dünyanın en güzel keçileri beslenir. Beyazlıkları ve ipek kadar ince ve doğal olarak kıvrıkcık, sekiz veya dokuz parmak uzunluğundaki tiftikleriyle gözleri kamaştırır. Tiftikleriyle en güzel kumaşlar, bhusus sof, yapılr. Fakat tiftiği iplik haline getirilmedikçe harice çıkarılmasına müsaade etmiyorlar. Çünkü memleket halkı bununla hayatlarını kazanıyor..." demiştir. (E. Dölen 1992).

Kuzey ülkelerinde çok rağbet gören Anadolu pamuklu dokumalarına rağmen, tülbent dokuması yerli pamuktan yapılamadığından; Suriye, İran ve Hindistan'dan ithal edilmekteydi. Dokumalar deniz yoluyla da farklı bölgelere taşınmaktaydı. Bu dokumalar; “boğası-i Hamid”, “ipekli şalaki” ve “çiçekli şâli” gibi isimlerle anılmaktaydılar. (O. Şen 1996, s.34).

16. yüzyılda Avrupa'da Türk kumaşları çok popülerdi, bu nedenle Venedik, Floransa ve diğer birçok şehirde Avrupa zevkine uygun Türk kumaşlarının taklitleri yapıldı (T. Reyhanlı 1983: 1582-1599).

İpek, kadife gibi kumaşlar, müşterisi saraylılar ve zenginler olan lüks eşya kategorisinde yer almaktadır . Kadife 12. yüzyılda İran'da, Osmanlı kadife üretimi ise 15. ve 16. yüzyıllarda gelişmiştir. Ünlü Bursa kadifesi Avrupa'da popüler bir kadife haline geldi. Türk Khai kadifesi çiçekli ve geometrik desenlere sahipti (E. Dolen 1992).

Osmanlı dokumaları arasında önemli bir yer tutan kalın bir dokuma türü olan kemhalardır (H. A. Nomiku 1997, 67-73).

Sandal bezi, bir tarafı ipek, diğer tarafı pamuktan dokunan ve genellikle astar olarak kullanılan çift taraflı bir kumaştır. Ve İtalyanca'da buna "zendale" denir (H. A. Nomiku 1997).

Önemli dokumalar arasında, atlas, kutni, kermesut, sandal, futa, bürümcük ve abanilerin de bulunduğunu öğrenmekteyiz (H. A. Nomiku 1997,s.105).

Geçmişte yurt dışında ünlünen yastık yüzler, artık dünyanın birçok ünlü müzesinde yer alıyor. Zeminleri genellikle kırmızıdır ve üzerlerindeki desen krem veya sarıdır. Kimi zaman zemin dokumasında altın alaşımlı tel kullanılmıştır ki bunlara "telli çatma" denir " (H. A. Nomiku 1997, s.67-73).

Kutnu / kutni, çözgü ipliği pamuk ve ipek karışımı, atkısı pamuktan dokunmuş bir kumaş olup, Atlas tekniği ile dokunan renkli ipek iplikler kullanıldığından hafif çizgili bir kumaştır. Bu tür kumaşlardan Şam ve Bağdat'ta üretilirdi. Kadife kumaşın dokuma tekniği halının dokusuna benzer ve bu kumaş Türkler tarafından çok sevilir. Elbiselik ve döşemelik türleri farklı olan kadifelerin kabartma havlı olanlarına "çatma kadife" adı verilirdi. Kadife kumaşlar arasında lök ile (boyamacılıkta kullanılan ve "lak" da denen Hint zamkı) boyanmış kırmızı türü en pahalısıydı (Tez .zeki 2009 ,s.61).

Kutnu dokumacılığı Bergama ve Soma’da; pamuklu dokumacılık Denizli, Buldan ve Sarayönü’nde; ipek dokumacılığı ise; Bursa, Amasya, Bilecik ve Üsküdar’da yapılmaktaydı. (Aydın (Redaksiyon)1993:92-105).

XVIII. yüzyılda batının ünlü sanayi devrimi sonucunda Osmanlı dokumacılıkta geri kalmıştı. Sultan III. Selim(yön. 1789-1807) bu durumu düzeltmek amacıyla; 1805'te Üsküdar'da "Selimiye Kumaş Atölyeleri" kurdurmuştur. Dokunan kumaşlar “Selimiye Kumaşları” adıyla anılmıştır. .(1997:49-53)

Selimiye: Çözüğü ve atkısı ipekten, genellikle boyuna yollu, yolların içi çiçek suyu desenli bir ipeklidir (Tezcan, 1993: 35).

Osmanlı kumaşları üç şekilde dokunmuştur: Saray mensupları için dokunan kumaşlara saray bezi adı verilir ve saray dokuma makinelerinde, halk için halk dokuma makinelerinde, bazen de saray mensuplarının elbiseleri halk dokuma makinelerinde dokunurdu. (Aktepe, 2009: 12).

XVII. yüzyılda İngiltere kumaşları ünlenmiş ve “Londrine” adıyla anılan Londra Çuhası ve “Scarlet” adıyla anılan erguvan rengi çuhalar İngiltere’den ithal edilmeye başlanmıştı. Buna karşılık İngilizler “Ankara Sofu” ve “Muhayyer” adıyla anılan tiftik kumaşlarını tercih ediyor ve ülkelerine götürüyorlardı. (E. Dolen 1992,s:102-89)

Seraser adı ile anılan kumaşlar; “... çözgü ipliği altın, atkısı gümüş iplik olan beş değerli ipek kumaştan yapılan ve özel törenlerde kullanılan bir kumaşın adıydı...” olarak tanımlanmaktadır. (Aydın (Redaksiyon) 1993:98).

Kadifeler, saf ipekten veya onlara altın iplik veya klabdan⁴ katılmış olmak üzere iki şekilde dokunabilir. Çatma kadifelerde çözgü ipliği ham ipek iken atkısı pişmiş ipek adı verilen elyafla dokunmaktaydı. Kadife fiyatlarının yüksekliği

⁴ Klaptan (Kılabdan): İpek ip üzerine altın ya da gümüş tel sarılmasıyla elde edilen ipliktir (Sürür, 1976: 32)

sebebiyle, daha ucuza mal etmek amacıyla çözgü ipliklerinde keten veya pamuk elyafı kullanılmıştır. Bu olgu kadife kalitesinin düşmesine sebep olmuştur. (Tez 2009:174-176).

6.3 Osmanlı Kumaşlarında Kullanılan Motifler

Kadife ve ipekli kumaşlar Osmanlı hanedanlığının başlangıcından beri ilgi görüyor ve İstanbul'da saray için ipekli kumaşlar, giysiler, perdeler, masa örtüleri vb. üreten birçok dokuma atölyesi bulunuyordu. Motifler bazen çini desenleri gibi bazen de stilize edilmiş, karanfil ve laleler palmiye yaprağı gibi, diğer çiçekler gül yaprağı şeklinde yapılmıştır. (Du Ry,1970,s 44-47)

Çintemani deseni; "... kaplanın sırtına ve leoparın derisindeki beneklere benzeyen, (kaplanın sırtı) adı verilen iki dalgalı çizgiye sahip bir desendir..." olarak tanımlanmaktadır. (Aydın (Redaksiyon) 1993:98).

16. yüzyılda büyük bir değişim yaşanmış ve Bursa, Üsküdar ve Bilecik'te altın, gümüş ve ipek ipliklerle 60'a yakın çeşit kumaş dokunmuştur. Kumaş üzerindeki desenler lale, karanfil, nar meyvesi ve nar çiçeği gibi desenler ve rumî desenler ile kumaşlara basılmıştır. (M. Önder:1995, s:56-64).

Bir kaynakta; "...15. yüzyıl kemhalarında ince rûmî kıvrımlar arasında yer alan hatayiler, 16. yüzyılda yerini, bütün yüzeyi dol- duran kaydırmalı eksen üzerinde sıralanan madalyon şemasına bırakmıştır. Madalyonların içini süsleyen başta lale, gul, karanfil olmak üzere doğanın bütün çiçekleri, ayrıca bulut, ay, güneş ve yıldızlar ile mühr-i süleyman ve çintemani gibi simgesel motifler, kemhalarda kullanılan diğer desenlerdir. Bursa'da dokunan ipekliler arasında atlas, kutni, kermesut, sandal, futa, bürümcük ve abanilerin de adı geçer..." denilmektedir. (H. A. Nomiku 1997 ,s:67-73-105).

Farklı kumaş türleri farklı dokuma tezgâhlarında kullanılmaktaydı. Normalde desenli kumaşlar gücü tezgâhlarda dokunmaktayken; yoğun ve çoklu desenli kumaşlar çekmeli tezgâhlarda dokunmaktaydı. Bu ikinci tür tezgâhlar Doğu kaynaklıdır ve önce İslami dokumacılık yapılan şehirlere, daha sonraları Bizans ve Avrupa'ya yayılım göstermişlerdir. (Ayranpınar, 2010:181).

Münakkaş dokuma çok renkli ve çok desenli kumaş anlamındadır. Motifleri renkli ipek ipliklerle veya altın, gümüş, kılaptan iplik gibi metal ipliklerle dokunan ipekli kumaş türüdür. (Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi, 1986: 8452).

Çok sık olmamakla birlikte Osmanlı dokumalarında “şal desen” de kullanılmıştır.



Şekil 6.2 Yünlü Gürün şalı, Badem motifi. Yapı Kredi Vedat Nedim Tör Müzesi, İstanbul



Şekil 6.3 İpek Harput Yöresi, Badem motifi. Yapı Kredi Vedat Nedim Tör Müzesi, İstanbul

Şal; Yün iplikli ve özel desenli bir kumaş türüdür. İran ve Hint şalları meşhurdur fakat İstanbul, Ankara ve Bursa'da da dokunmaktadır. Osmanlı şallarının desenleri genellikle benzerdir. (Tezcan, 1993:23).

Badem şeklindeki tasarımlara şal desen tasarımları da denir. Bu tasarımlar sivri ve hafif uzun olup içleri küçük çiçek ve yapraklarla süslenmiştir. Kumaşlarda badem motifleri alternatif düzende desen olarak yerleştirilmiştir. (Tezcan1993:24).

Yapı kredi koleksiyonunda dört Gürün Şalı örneği bulunmaktadır. Bu yünlü kumaşlar 19. -20. yüzyıla ait örneklerdir. İkiisi badem motifli olup, diğerleri yolludur.



Şekil 6.4 Yünlü İstanbul şalı, Yapı Kredi Vedat Nedim Tör Müzesi, İstanbul



Şekil 6.5 İpek Harput Yöresi, Yapı Kredi Vedat Nedim Tör Müzesi, İstanbul



Şekil 6.6 İpek ve Kılabban ,Savaî, Yapı Kredi Vedat Nedim Tör Müzesi, İstanbul



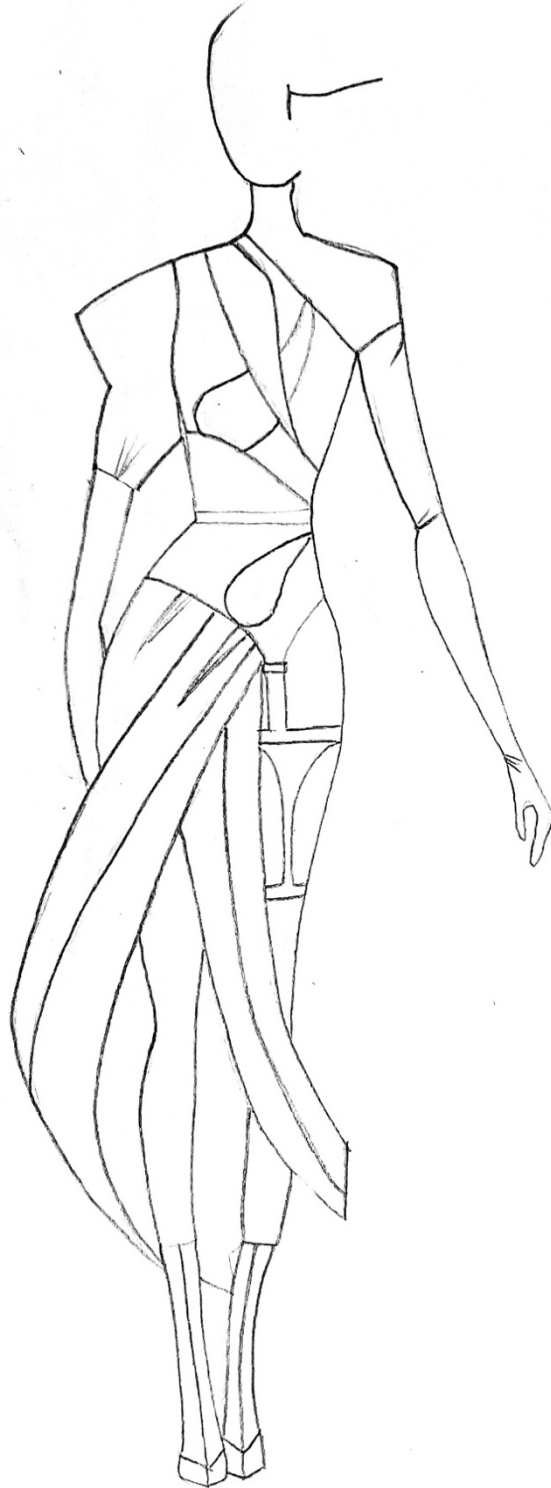
Şekil 6.7 İpek, Harput harelisi, Savaî, Yapı Kredi Vedat Nedim Tör Müzesi, İstanbul

Sevayi; yüzyılın ikinci yarısına ait, ipek ve kılaptanla dokunmuş ipekli bir kumaş türüdür. Kumaşın deseni de yapraklardan ve kısa dallı çiçeklerden oluşan, dağınık veya sıralı, bazen geometrik bir desen içine yerleştirilmiş. (Gürsu, 1988: 27). İnce altın veya gümüş iplikle dokunan türüne “telli sevayi” adı verilir. (Nutku, 1995: 138).

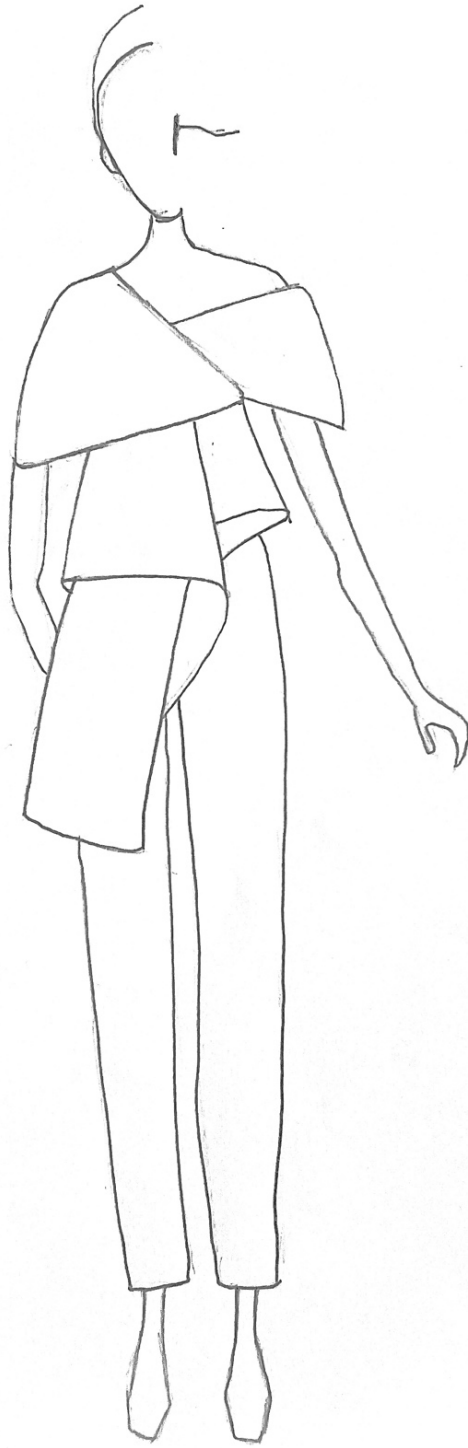


Şekil 6.8 İpek, Harput harelisi, Yapı Kredi Vedat Nedim Tör Müzesi, İstanbul

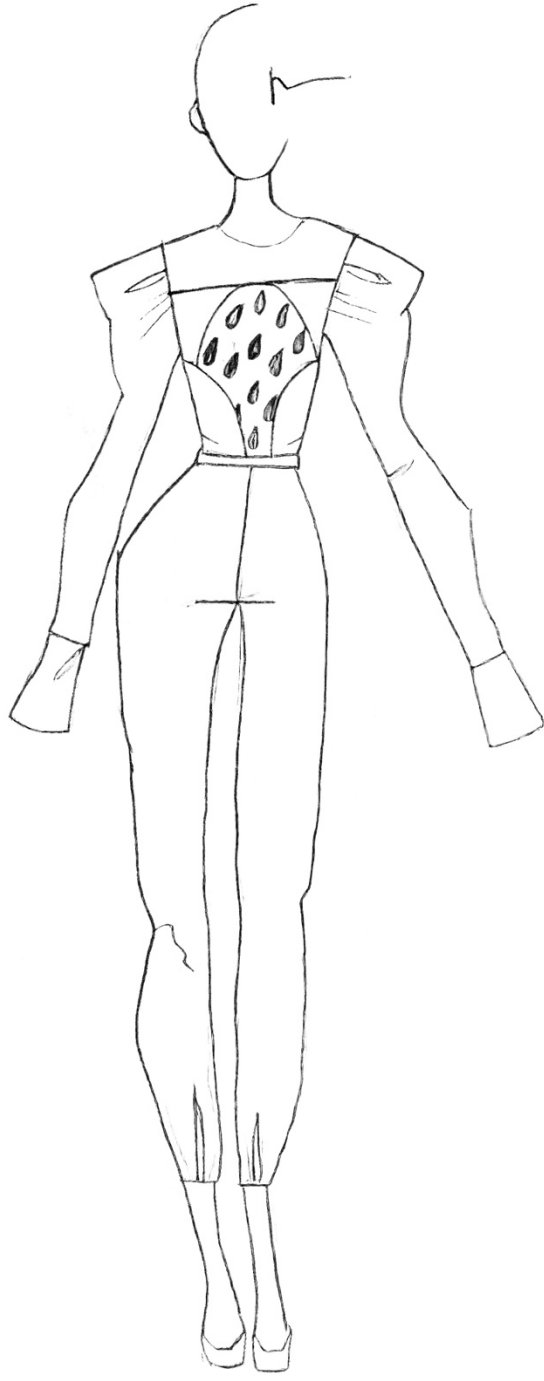
7 ÖNERİ TASARIMLAR



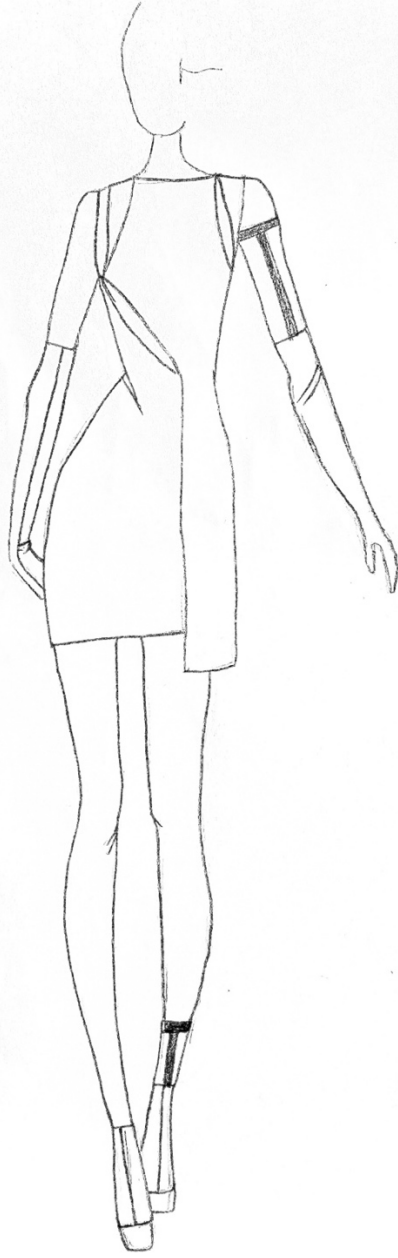
Şekil 7.1



Şekil 7.2



Şekil 7.3



Şekil 7.4

8 SONUÇ

İran'da dokumacılığın tarihi milattan önce bin yıllara kadar uzanmaktadır. İranlılar kumaş dokuyan ilk milletlerden biriydi. Semboller ve mitler eski İranlıların hayatında özel bir yere sahipti ve bu sembolleri kumaş desenlerinde ve diğer endüstrilerde kullandılar. Safevi Dönemi, İran'ın en parlak sanatsal dönemlerinden biri olarak kabul edilir. Dokuma kumaş bu dönemde gelişmiştir. İranlılar arasında en önemli motiflerden biri olan jaqeh, çömlekçilikten, halıya kadar, geçmişin tüm eserlerinde ve padişahların giysisi ile tacında yerini almıştır. İranlı uzman dokumacılar, dünyadaki diğer dokumacılara kumaş dokuma yöntemlerini öğrettiler ve İran dokuma kumaş stilini popüler hale getirdiler. Safevi Dönemi ile aynı dönemde Osmanlı Devleti Türkiye'ye hakim olmuş ve Osmanlı Dönemi kumaşları kalite, doku ve motif bakımından Avrupalılar tarafından da beğenilmiş ve ihraç edilmiştir. İranlılar arasında meşhur olan ve çok kullanılan bate-jaqah yani şal desen, Osmanlı Dönemi'nde dokunan kumaşlarda daha az kullanılmıştır ve bu dönemde Bete Jagah motiflerinden daha az iz görülmektedir.

Tarihsel süreçte böylesi bir geçmişi ve böylesi anlamları olan şal desen günümüzde de kullanılmalıdır. Klasik formunun yanı sıra stilize motifler ile de yaygınlaştırılmalıdır. Şal desen sadece kumaş motifi olarak değil, giysi tasarımlarında da kullanılabilir. Bu amaçla yapılan tasarımların formlarında şal desen stilizasyonları bulunmaktadır.

9 KAYNAKLAR

Abid Dost, H. Kazempour, Z.(2013) İran'ın eski resim sanatında dağ ve ağaç sembolünün yaşamının devamlılığı ve çağdaş İran halılarındaki görünümü, Negre bilimsel-araştırma üç aylık, sayı 20.

Afrogh, M. (2018) İran Halılarında Sembolizm ve Sembolizm, Tahran, Jamal Honar Yayınları.

Aktepe, Ş. (2009). *Günümüz Tekstil Desenlerinde Klasik Osmanlı Saray Kumaşlarının Etkisi* (16.Y.Y.). Yüksek Lisans Tezi. İstanbul. Mimar Sinan Güzel Sanatlar.

Afrogh, M. (2018) *İran Halılarında Sembolizm ve Sembolizm*, Tahran, Jamal Honar Yayınları.

Aktepe, Ş. (2009). *Günümüz Tekstil Desenlerinde Klasik Osmanlı Saray Kumaşlarının Etkisi* (16.Y.Y.). Yüksek Lisans Tezi. İstanbul. Mimar Sinan Güzel Sanatlar.

Altay, F, (1979). *Kaftanlar*, İstanbul:Yapı ve Kredi Bankası Kültür ve Sanat Hizmetlerinden.

Anaviyan, R , (1354). *The Royal Cashews of Iran and Kashmir*, Toshikatsushaukiyoto, San Shirko Publications.

Apak, Melek S., Filiz O. Fatma Ö. Eray (1997). *Osmanlı Dönemi Kadın Giyimleri*, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Arseven Celal , E (1983). *Sanat Ansiklopedisi*, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Atasoy, Nurhan, Walter B. Denny, Louise W. Mackie, Hülya T (2001). *İpek Osmanlı Dokuma Sanatı*, İstanbul: TEB İletişim ve Yayıncılık A.Ş.

Atroosh, T,(2005). *What is Bete Jagah*, çeviren Morteza Tarsali, Tahran, Sibal Sanat Kültür Enstitüsü Yayınları.

Aydın ,R, (1993).Müzeler için Düş Bilançosu-Tutkular ve Nesneler, Salı Toplantıları 92-105 YKY ,İstanbul:A .Hamzagil, *Türk Kumaş Kültürü*.

Aydın, H (2007). *Sultanların Silahları Topkapı Sarayı Silah Koleksiyonu*, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul:MAS Matbaacılık A.Ş.

Aytaç, A, (2015). "Osmanlı Dönemi 'nde Bursa İpekçiliği, Dokumacılık ve Bazı Arşiv Belgeleri".

Azarpad, H, Hashmati, F,(1372). *Farshnameh of Iran*, Tahran, Research Institute of Humanities and Culture Studies.

Bahar, M,(2008). *Eski İran Mitolojisine Bir Bakış*, Tahran, Alam yayını.

Baker, Patricia,(2005). *Islamic Textiles*, çeviren: Mahnaz Shaistafar, Islamic Art Studies Institute Publications, Tahran, birinci baskı.

Basiri, M J,(2018). *Iran Carpet*, Tahran, Parang Publishing House.

Bier, Carol, Ed.(1987). "Textile Arts Of Safavid And Qajar Iran 16th–19th Centuries." In Woven From The Soul, Spun From The Heart. Washington, D.C.: Textile Museum. P. 67, Ill. (Reconstruction Of The Continuous Pattern).

BKZ. S. Canby [Ed.] (2009). *Shah 'Abbas and the Remaking of Iran*, London, s.56, no.12.

Blokbaşı, A, (2018). Nevruz; *Afarinesh Yeni Yıl Kutlaması*, Tahran, Kültürel Araştırma Ofisi Yayınları.

Bowring, J, (1840) .*Report on the Commercial Statistics of Syria* ,Londra.

Brand, B,(2013).*İslam Sanatı*, çeviren: Mahnaz Shaistafar, Tahran, Institute of Islamic Art Studies.

Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi (1986). İstanbul: Gelişim Yayınları.

Campbell, J, (2001).*The Power of Myth*, çeviren Ali Asghar Bahadri, Tehran, Roshangan Publications and Women's Studies.

Carel J. Du Ry, (1970). *Kunst im Bild: Die Welt des Islam*, Holle Verlag, Baden- Baden.

Chardin, J, (1336). *Chardin'in Seyahatnamesi*, Çeviren: Mohammad Abbasi, Tahran, Amir Kabir Yayınevi.

Connell, E, (1355).*İslam Sanatı*, çeviren: Hoshang Taheri, Tahran, Tos Yayınları.

Dadour, A and Mansouri, E , (2015). *antik çağlarda İran ve Hindistan'ın mitlerine ve sembollerine giriş*, Tehran, Al-Zahra ve Kalhor University Press.

Dehkhoda, A,(1377). *Dehkhoda Sözlüğü* Cilt 8, Tahran, Meclis Binası, Beta Yayınları.

E. Dolen, (1992). *Tekstil Tarihi*: Dünyada ve Türkiye'de Tekstil Teknolojisinin ve Sanayiinin Tarihsel Gelişimi, Marmara Üniversitesi Teknik Eğitim Fak. Yay., İstanbul.

Edwards, C, (1989).*Qali Iran*, Çeviren: Mehin Dekht Saba, Tahran, Farhangsara Yayınları.

İhsanoğlu, E, (1994). *Osmanlı Devleti ve Medeniyeti Tarihi*, Cilt: 1 İslâm Tarih, Sanat ve Kültür Araştırma Merkezi (IRCI- CA), İstanbul.

Filsafi, N, (1371). *Şah Abbas'ın hayatında*, Tahran, Negah Yayınları, cilt 1,.

- Forozan Tabar, H, *Safevi Fabrics*, (2013). Art Magazine, Sayı 56, 115-104.
- Gillow , J , Nichola, B ,(1999). *Traditional Indian Textiles*, Thames and Hudson Ltd , London .
- Girshman, R, (1350).*Iran Art*, çeviren Dr. Bahram Farhoshi, Tahran, Yayınevi.
- Goroori, M, (1352).*dini motifler*, Bersi Hishri dergisi, No. 8 ve 4, Tahran.
- Gürsu, (1988). *Türk Dokumacılık Sanatı Çağlar Boyu Desenler*, İstanbul: Redhouse Yayınevi.
- H. A. Nomiku, (1997). *Haçlı Seferleri* (Çev.: K. Dinçmen), İletişim Yay.Istanbuls.67-73-105.
- Tezcan, H, (1997)."*Bursa'da İpekçilik ve İpekli Dokumacılık*", Kültür ve Sanat, 35 , 49-53.
- Hall, J, (2013) .*Pictorial Dictionary of Symbols in the Art of East and West*, çeviren Roughieh Behzadi, Tahran, Farhang Masazer.
- Armen, H, (1375). *İran halıları*, çeviren Asghar Karimi, Tahran, Yesavali Yayınevi, birinci baskı.
- Hashmati Razavi, F, (2007). *halı tarihi, İran'da halı dokumacılığının gelişimi ve gelişimi*, Tahran, Farhang ve Irshad İslami Yayıncılık ve Yayıncılık Kurumu.
- Hintz, W, (1371). *Shah Ismail Safavi*, çeviren Kikavos Jahandari, Tehran, Scientific and Cultural Publications.
- TEZCAN, H , (1993). "*Atlaslar Atlası: pamuklu, yün ve ipek kumaş koleksiyonu*", İstanbul: Yapı Kredi Bankası, s. 23-25.
- İnalcık, H, (2008). *Türkiye Tekstil Tarihi Üzerine Araştırmalar*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Kambakhsh Fard, S, (2004). *Neolitik çağın başlangıcından modern çağa İran'da Çömlekçilik ve Çömlekçilik*, Tehran, Emsharat Qoghnos.
- Kamizi, A ,Hassani, GH, (2014). *A Survey of the tree of Life Images in Safavid Textile Arts*, International Journal of Basic Sciences &Applied Research Vol.3 (7), p419-433).
- KayMenesh, E, (2012). *Sarv Dar Bawar Yazd People*, Farhang Yazd Magazine, Sayı 14-15, s. 43-50.
- Koçu, Reşat Ekrem (1969). *Türk Giyim Kuşam ve Süsleme Sözlüğü*, Ankara: Sümerbank Kültür Yayınları.

Kohzad, N , (2009). *İran sanatında selvi deseninin kutsallığı*, Naqsh Mayeh görsel sanatlar bilimsel araştırma dergisinin iki bölümü, üçüncü yıl, beşinci sayı, ilkbahar ve yaz, s. 16-7.

Hrg: Y. Petsopoulos , (1982). *Kunst und Kunsthandwerk unter den Osmanen*, Verlag C. H. Beck, München .

Görünür, L, Ögel, s, (2006). "*Osmanlı Kaftanları ile Entarilerinin Farkları ve Kullanılışları*", itü dergisi/b, Sosyal Bilimler, 3, 1, 59-68.

Önder, M, (1995). *Antika ve Eski Eserler Kılavuzu*, T. İş Bankası Kültür Yay., Ankara.

Halıdaki , E, (2012). *El Dokuması Halı Araştırma Merkezi'nin ilk semineri*, Tahran.

Ford, M, Bruce, M, (2008). *Illustrated Culture of Symbols and Signs in the World*, çeviren Abolqasem Dadour ve Zahra Taran, Tehran, Kalhor Yayınları, 2008.

Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi, 23-27 Eylül 1991, Atatürk Kültür Merkezi, İstanbul, Bildiriler, Üçüncü Cilt, T. C. Kültür Bakanlığı Yay., Ankara (1995): Z. Sönmez, "*18. Yüzyılda Türk Kumaş Sanatında Gelişmeler ve Selimiye Kumaşları*", s. 235-241.

Mohebi, H, Ashuri, M , (2005). *mihربی tasarımı (Saf) tarihi zillolarının oyulmasında sembol ve işaret Meibod*, Goljam Quarterly, No. Safar, s. 42-60.

Mosaheb, Gh, (1966). *Persian Encyclopedia*, Tahran, Franklin Yayınevi, Cilt 1.

Nutku, Ö (1995). *Tarihimizden Kültür Manzaraları*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Ö. Şen, (1996) . *Osmanlı Panayırları* (18.-19. Yüzyıl), Eren Yay., İstanbul.

Önlü, N (1994). "*Geleneksel Dokumalarımızda Çizgi Desenli Kumaşlar*", Kamu ve Özel Kuruluşlarla Orta Öğretimde, Üniversitelerde El Sanatlarına Yaklaşım ve Sorunları Sempozyumu Bildirileri, 18-20 Kasım 1992, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, s.s. 332- 338.

Özen, Mine E. (1981). "*Türkçe'de Kumaş Adları*", Tarih Dergisi, Sayı: 33, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yay. İstanbul, s.s. 291-340.

Panahi Semnani, M , (1995). *Shah Sultan Hossein Safevi Tragedy of Government's Acadity*, birinci baskı, Tahran, Book of Sample Publications.

Parham, S, (1997). *Boteh ta Sarv*, Kitap Ayı Sanat Dergisi, Danesh Yayınevi, Kış, s. 39-42.

Parham, S, (1967). *Fars'ın göçebe ve kırsal dokumalarının eli*, Tahran, Amirkabir.

Pope, AU, (2001). *İran Sanatının Başyapıtları*, çeviren Parviz Natal Khanleri, Tahran, Bilimsel ve Kültürel Yayınlar.

Porter, V , (2013). *Islamic Tiles*, çeviren: Mahnaz Shaistefar, Islamic Art Studies Institute Publications, Tahran.

Pour Abdallah, H , (1998). *Takht Jamshid*, başka bir bakış, Tahran, Fars Araştırmaları Vakfı Yayınları.

Pour Namdarian, T, (1984). *Fars edebiyatında kod ve kod hikayeleri*, Tahran, bilimsel ve kültürel yayınlar.

Zeki ,(2009). *Tekstil ve Giyim Kumaş Sanatının Kültürel tarihi* , 12-20.

Raigani, E , (2011). *İran halı endüstrisi üzerine bir araştırma*, Ulusal İran ve Dünya Sanat, Kültür, Tarih ve El Dokuma Halı Üretimi Konferansı, s. 243-238.

Ramzan Khani, S, (2007). *Yazd City'de Tekstil Sanatı*, Tahran, Soban Noor Yayınları.

Razi, H, Rooh Far, Z (1991). *İyen Mehr (Mitraizm)*, Tahran, Behjat Yayınları, Resimli Sanatın Tezahürleri, Kültürel Miras Dergisi, No. 16, Sonbahar ve Kış 1991, s. 10-15.

Saeedi, F, (1997). *Rhythm and Pasargad Pattern*, Tahran, Cultural Heritage Publications.

Salman, F, (2004). “*Türk Kumaş Sanatında Görülen Geleneksel Kumaş Çeşitlerimiz*”, Sanat Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, Sayı:6, s.s. 13.

Salman, F, (2011). *Türk Kumaş Sanatı*, Erzurum: Zafer Ofset Matbaacılık.

Savaqib, C , (2001). *Safevi Dönemi Tarih Yazımı ve Kaynakların Bilgisi ve Kaynaklar*, Şiraz, Navid Yayınları.

Scarchia, G , (1997). *Safevi Art, Zand, Qajar*, çeviren Yaqoub Azhand, Tehran, Moli Publications.

Shaistefar, M, Hedayati, S , (2009). *Safevi dönemi ressamlarının üslubunun bu dönemin kumaş tasarımına etkisi*, Kitab Mah Honar dergisi, 141 , s. 56-69.

Sharifi Mehrjardi, A , (2012). *Yezd Tekstil Sanatı ve Dokuma Kumaşı, Safevi Döneminde*, Treasure of the Victoria and Albert Museum, Londra, Chidman, ikinci yıl, sayı 2, yaz 2012, s. 102-109.

Siori, R, (1984). *Safevi İranı*, çeviren: Ahmad Saba, Tahran, Kitab Publications.

- Sürür, A, (1977). "*Bursa İşlemeleri*", Kültür ve Sanat, 35, 63-65.
- Sürür, A , (1976). *Türk İşleme Sanatı*, Ak Yayınları, İstanbul: Apa Ofset Basımevi.
- Sürür, A , (1981). Duvar Halıcılığı, Türkiye'miz 21-25.
- Şeriat , Z, (2007). *Kum'un kutsal eşiğinin yazıt süslemeleri*, İslam sanatı ilmi-araştırma dergisinin iki bölümü, sayı 7, s. 89-45
- T. Öz, (1946). *Türk Kumaş ve Kadifeleri-I*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, s.38-54
- Reyhanlı,T, (1983). *İngiliz Gezginlerine Göre XVI. Yüzyılda İstanbul'da Hayat (1582-1599)*, Kültür ve Turizm Bak. Yay., Ankara (1983).
- Talebpour, F , (2013). Visian, M, *Zorkhane spor giyiminde motif ve sembollerin incelenmesi*, İslam Sanatı Dergisi, Sayı 2, Yaz, s. 39-51.
- Tater, S, (2002). *Qali Iran, İran ve dünya sanat tarihine dair kapsamlı bilgiler*, Tahran, Asrar Danesh Yayınevi.
- Tezcan, H, (1993). *Atlaslar Atlası Pamuklu, Yün ve İpek Kumaş Koleksiyonu*, İstanbul:Yapı Kredi Yayınları.
- Tousli, R, (2007). *Safevi ve Osmanlı tekstil motiflerinin karşılaştırmalı analizi*, İslami Sanat Araştırmaları'nın iki bölümü, No. 8, İlkbahar ve Yaz, 2007, s. 106-87.
- Twomey, M. J. (1983) "*Employment in Nineteenth Century Indian Textiles*," Explorations in Economic History, 20, I, s. 37-57.
- Uğurlu, S , (2001). *Klasik Osmanlı Dönemi (16.yy. ve 17.yy.) Saray Dokümanlarının Motif Gelişimleri ve Kompozisyon Sistematiği*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Geleneksel Türk El Sanatları Anasanat Dalı Halı-Kilim ve Eski Kumaş Desenleri Programı.
- Vakili, A, (2002). *İran ve Dünya Halılarının Desen ve Haritalarını Tanımak*, Tahran, Naqsh Hasti Yayınları.
- Varzi, M , (1975). *İran'da Halı Sanatı ve El Sanatları*, Tahran, Gül Yayınları.
- Welch, A , (2005). *Shah Abbas and the Arts of Isfahan*, çeviren Ahmad Reza Taqa, Tahran, Farhangistan Honar Publications.
- Öztuna, Y, (1998). *Osmanlı Devleti Tarihi-2*, Kültür Bakanlığı Yay, Ankara .
- Haqi, Y, Mohammad , C. (1996). *The Culture of Mythology and Fictional References in Persian Literature*, Tahran, Sürüş Yayınları.

Yavari, H , (2013). *Traditional Textiles of Iran, Tahran*, Surah Mehr Publications.

Yeganeh, A . (2018). *Achaemenid Yadgar Achaemenian Takht Jamshid*, Tahran, Goya Kültür ve Sanat Yayınevi.

Yesawli, C , (1996). * ran halılarının tanınmasına giriş*, Tahran, Farhangsara Yayınları (Yasaoli).

Zakaria Kermani,  , (2008). *Kerman ka mir  allar, geçmiş, bugün, gelecek*, Tahran, Sanat Müzesi.

Zarezadeh, F, (2008). *Yezd halkının selvinin sembolik rolüne ilişkin inançlarını temsil etmesi*, G rsel ve Uygulamalı Sanatlar Dergisi, Sayı 4, Sonbahar ve Kış 2008, s. 83-97.

Zeki TEZ, *Tekstil ve Giyim Ku am Sanatının Kültürel Tarihi*,  stanbul 2009. s.61.

Ziapour, C , (1964). * ran'ın eski kıyafetleri (Sasani  mparatorluğu'nun en eski zamanlarından sonuna kadar)*, Tahran, ülkenin görsel sanatlar teşkilatının yayınları.

Ziapour, J, (1075). *Başlangıcından Medyan dönemine kadar  ran'da süsleme motifleri*, Tahran, Kültür ve Sanat Bakanlığı.

<http://edergi.atauni.edu.tr/ataunigsfd/article/view/1025003138/1025003030>

<http://www.journals.istanbul.edu.tr/iutarih/article/view/1023003498/1023003124>

http://www.tarihinpesinde.com/dergimiz/sayi13/M13_01.pdf

https://images.metmuseum.org/CRDImages/is/original/h1_58.85.1.jon

https://islamicart.museumwnf.org/database_item.php?id=object;EPM;rm;Mus21;10;en

https://islamicart.museumwnf.org/database_item.php?id=object;isl;tr;mus01_a;32;en

<https://www.bbolour.com/all-textiles/safavid-textile-with-boteh-design>

10 ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı : Sara AFZALI

ORCID Numarası : 0000-0002-1624-4769

Öğrenim Durumu

2015 – 2020 Lisans: Şehir ve Bölge planlama, Islamic Azad Üniversitesi,
Kerman/ İRAN

